

AVANTGARDE UND KOMIK

zwischen bildenden und darstellenden Künsten

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Donatella Chiancone-Schneider
aus
Venedig

Bonn 2005

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert

1. Berichterstatter: Professor Dr. Heijo Klein

2. Berichterstatter: Professor Dr. Roland Kanz

Tag der mündlichen Prüfung: 31.01.2005

Für meinen Mann
Ludger F.J. Schneider
in Liebe und Dankbarkeit

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	Seite 8
EINLEITUNG	11
1. Avantgarde und Komik?	11
2. Forschungsstand	13
3. Avantgarde und Komik - zwischen bildenden und darstellenden Künsten	20
FUTURISMUS	23
1. Literatur	25
1.1. Komik in der Theorie	27
1.1.1. Den Passatismus auslachen	27
1.1.2. Ironie und Possenhaftigkeit als Basis der neuen Kunst	33
1.2. Komik in der Praxis	37
1.2.1. Satirische Verse	39
1.2.2. Polemische Schriften	41
2. Bildende Kunst	43
2.1. Komik in der Theorie	45
2.1.1. Fröhliche neue Welt: futuristische Spielsachen	46
2.1.2. Die Kunst als Spiel, der Künstler als Clown	49
2.2. Komik in der Praxis	52
2.2.1. Lachen und Spielen in der Kunst	52
2.2.2. Bilder zum Lachen: Karikaturen von und über Futuristen	56
a. Bilder und Karikaturen von Futuristen über Futuristen	57
b. Selbstporträts und Selbstkarikaturen von Futuristen	62
c. Karikaturen von Nicht-Futuristen über Futuristen	65

3. Theater	69
3.1. Komik in der Theorie	71
3.1.1. Die Lust, ausgepiffen zu werden	72
3.1.2. Das Varieté	73
3.1.3. Das synthetische Theater	76
3.2. Komik in der Praxis: Futuristen und Komiker	78
3.2.1. Komik in den futuristischen Aufführungen	79
a. Eine Theatersynthese	79
b. Eine Ausstellungseröffnung	81
c. Futuristische Soireen	82
3.2.2. Wechselwirkungen zwischen Futuristen und Komikern	86
3.3. Ein Komiker: Ettore Petrolini	92
3.3.1. Petrolini in den Augen der Futuristen	93
3.3.2. Die Futuristen in den Augen Petrolinis	103
a. Theaterparodie: Hamlet	109
b. Politische Satire	112
4. Filmkunst	118
4.1. Komik in der Theorie	120
4.1.1. Für ein avantgardistisches und lustiges Kino	121
4.1.2. Für ein abstraktes und lustiges Kino	124
4.1.3. Für ein zeitgemäßes und lustiges Kino	125
4.2. Komik in der Praxis	129
4.2.1. Futuristische Lichtspiele und Gags	130
a. Frühe Lichtspiele	130
b. Vita Futurista - Das lustige Leben der Futuristen	130
c. Weitere Filme - zwischen Komik und Tragik	137
4.2.2. Unrealisierte Sketche	139
a. Parigi impazzita	140
b. Le guardie di finanza coi pattini a rotelle	141
4.3. Komiker: von Fregoli bis Chaplin	143
4.3.1. Rezensionen von Slapstick-Filmen	144
4.3.2. Der Kreis schließt sich	146

ANDERE AVANTGARDEN	147
I. Dadaismus	149
1.1. Komik in der Theorie	151
1.1.1. Humor in Manifesten, Gedichten und Memoiren	152
a. Tristan Tzara	152
b. Francis Picabia	155
c. Hans Richter	157
1.1.2. Humor im Kino: Dada-Rezensionen	159
1.2. Komik in der Praxis	163
1.2.1. Avantgardistische Gags im Slapstick-Kino	164
1.2.2. Slapstick-Gags im Dada-Kino	167
1.3. Ein Komiker: Charlie Chaplin	172
1.3.1. Dada und „Charlot“ Chaplin	172
a. Hommagen	172
b. Rezensionen	179
1.3.2. Chaplin und die Avantgarde	184
a. Bildende und darstellende Kunst	185
b. Treffen mit Avantgardisten	186
c. Kino, Kunst und Avantgarde	193
2. Surrealismus	204
2.1. Komik in der Theorie	206
2.1.1. Surrealistischer Humor in programmatischen Schriften	207
2.1.2. Komik im Kino: zwischen Slapstick und Avantgarde	213
a. Profi-Komiker als Avantgardisten	213
b. Profi-Avantgardisten als Komiker	219
2.2. Komik in der Praxis	223
2.2.1. Literatur: polemische Schriften	223
2.2.2. Kino: surrealistische Gags	228
a. Un chien andalou	228
b. L'âge d'or	230

2.3. Komiker: Stumm- und Tonfilm	235
2.3.1. Buster Keaton	235
2.3.2. Andere Komiker	246
a. Stummfilm: Sennett, Chaplin, Langdon	246
b. Tonfilm: die Marx Brothers	252
ERGEBNISSE	255
1. Zusammenfassung	255
1.1. Futurismus	255
1.2. Dada	256
1.3. Surrealismus	257
2. Schlußfolgerungen	258
2.1. Bewußte Komik: das Spiel	259
2.2. Ungewollte Komik und Selbstironie	260
2.3. Karneval, Zirkus und Varieté	261
2.4. Slapstick-Film	262
2.5. Profi-Komiker als Kollegen	264
3. Desiderata	265
BIBLIOGRAPHIE	267
1. Schriften von Avantgardisten und Komikern	267
2. Schriften über Avantgardisten und Komiker	279
ANHANG	285
1. Filmographie	285
2. Abbildungsnachweis	288

VORWORT

Die ursprüngliche Idee einer Recherche über „Avantgarde und Komik“ verdanke ich dem Betreuer meiner Magisterarbeit, Prof. Fabrizio Borin der Universität Ca' Foscari in Venedig. Sein Interesse galt damals besonders Dada und dem Surrealismus, im Laufe der Recherche stellte sich dann heraus, daß auch der Futurismus und weitere Avantgardebewegungen sich für diese Untersuchung eigneten.

Die Forschung über das umfangreiche Thema „Avantgarde und Komik“ war 1999 mit meiner gleichnamigen Magisterarbeit nur provisorisch abgeschlossen; viele Fragen und mögliche Vertiefungen blieben offen. Gerne begann ich dann, unter der Betreuung von Prof. Dr. Irmela Schneider (Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Universität zu Köln), dann ab 2002 von Prof. Dr. Heijo Klein (Kunsthistorisches Institut, Universität Bonn) an einer Fortsetzung der Arbeit zu schreiben.

Das bisher aus unerklärlichen Gründen vernachlässigte Thema „Avantgarde und Komik“ erfreut sich seit kurzem einer erhöhten Aufmerksamkeit; das geschieht bezeichnenderweise weniger im kunsthistorischen und medienwissenschaftlichen als im literaturgeschichtlichen Bereich. Parallel zu meiner Recherche lief 2003 ein Projekt der Universitäten Bonn und Göttingen: die Vorbereitung zum XXVIII Deutschen Romanistentag mit einer Sektion, die genau „Avantgarde und Komik“ hieß. Das interdisziplinäre Konzept dieser Sektion ließ es zu, meinen Beitrag aus der Kunstgeschichte sowohl im Rahmen der Vorträge als auch der abschließenden Veröffentlichung der Kongreßakte einzubringen. Der Kontakt zu den anderen Wissenschaftlern, die von der Romanistik aus das gleiche Thema behandelten, hat nicht nur meine Kenntnisse erweitert sondern auch meine Überzeugung über die Notwendigkeit dieser Forschung bestätigt. 2004 erschien der Band, der alle Beiträge zur Sektion sammelt, und damit der erste mir bekannte, interdisziplinäre Essay über „Futurismus und Komik“.

Trotz ihrer fragmentarischen Behandlung des Themas haben mir mehrere Werke aus der sekundären Literatur bei der ersten und zweiten Recherche über

„Avantgarde und Komik“ weitergeholfen. Viele meiner Kenntnisse über das avantgardistische Kino und seine Beziehung zur Komik verdanke ich den inzwischen etwas veralteten aber immer noch unersetzlichen Monographien von Mario Verdone. Das Engagement dieses Theater- und Filmhistorikers für die Wiederaufwertung des italienischen Futurismus und seine konstante Betonung der Kontakte zwischen Avantgardisten und Komikern waren zu der Zeit seiner berühmten Monographien bahnbrechend und sind noch heute in der Fachwelt selten vertreten.

Schließlich möchte ich mich bei verschiedenen Personen und Institutionen bedanken, die mit ihrem Beitrag meine Forschung angeregt und erleichtert haben.

Die finanzielle Unterstützung einiger meiner Studienreisen hat die Stiftung Doktorhut übernommen; bei Frau Margrit Köhne von Nostitz möchte ich mich auch für das aktive Interesse an meiner Recherche bedanken. Das Stipendium des DAAD (im Rahmen des Stibet-Programms) hat nicht nur meine Tätigkeit als Leiterin des Internationalen DoktorandenGesprächsKreises der Universität zu Köln belohnt, sondern mir auch die finanzielle Sicherheit gegeben, die zu der Fertigstellung der Arbeit in den letzten zwei Semestern beigetragen hat.

Für die technische Assistenz bei der Sichtung unzähliger Stummfilme, Fachbücher und -zeitschriften bedanke ich mich bei dem Personal der Bibliothèque du Film (Paris), des Filmarchivs und der Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin) sowie der Cineteca di Bologna (Italien).

Mehrere Freunde haben dazu beigetragen, die fertige Arbeit zu verbessern. Tiziana Caianiello und Paola Olivieri bin ich für die fachliche Beratung sehr dankbar. Für die freundliche Bereitschaft und die Geduld bei der Korrektur meines Manuskripts möchte ich Annette Reisner, Wiebke und Georg Dorando sowie Joachim Liertz herzlich danken. Allen Freunden, die meine Recherche mit Aufmerksamkeit verfolgt haben, möchte ich hier vielmals danken, da ich oft über das allgemeine Interesse an meiner Arbeit gezweifelt habe.

Den Teil über den Futurismus habe ich erst so ausführlich behandeln können, nachdem ich einer Buchempfehlung meines Vaters gefolgt bin, die mir neue Szenarien eröffnet und zu einer Vertiefung im Bereich des Theaters geführt hat. Seine punktuellen Berichte über die aktuellen Entwicklungen der Wiederentdeckung des Futurismus in Italien haben mich ständig auf dem Laufenden gehalten. Grazie, papà!

Für die konstante und großzügige technische Unterstützung, d.h. erste Korrektur der Texte, elektronische Bildbearbeitung, Beseitigung auftretender Schwierigkeiten bei den verschiedenen Phasen der Arbeit, danke ich meinem Mann Ludger F.J. Schneider vom ganzen Herzen. Er hat sich mit seiner liebevollen Begleitung meiner neuen wissenschaftlichen Arbeit und seiner Ermunterung, die Recherche trotz der wiederkehrenden Zweifeln nicht aufzugeben, auch hier eine besondere Widmung verdient.

Donatella Chiancone-Schneider

EINLEITUNG

I. Avantgarde und Komik?

Thema der vorliegenden Arbeit ist die Beziehung zwischen zwei vermeintlich fremden Welten: Avantgarde und Komik.

Bei mehreren Avantgardebewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht die Komik ganz im Vordergrund: Sie zeigen die Tendenz, Kunst und Kultur spielerisch zu betrachten und Humor, Scherz, Lachen und Spaß ernst zu nehmen. Die Klassische Moderne sieht die ideologische und stilistische Nähe verschiedener Formen der Komik zu ihrer Ästhetik in allen Bereichen der künstlerischen Tätigkeit: Literatur, Malerei, Bildhauerei, Theater, Film. Helden und Vorbilder der Avantgardisten sind dementsprechend Zirkus-Clowns und Variété-Komiker sowie die populärsten Darsteller des Slapstick-Kinos.

Mehrere historische Avantgarden zeigen unbefangen ihre Tendenz, die Komik in ihren literarischen Ausdruck sowie in die bildenden und darstellenden Künste zu integrieren. Absurde Manifeste, ironische Gedichte, satirische Verse und polemische Schriften kennzeichnen die Literatur von Futurismus, Dada und Surrealismus. Lustige Bilder, schiere Karikaturen, ausgefallene Spielsachen braucht man bei vielen Avantgarden gar nicht zu suchen, da sie in deren Produktion kontinuierlich auffallen. Futuristen, Abstraktisten und Kubisten beweisen durch ihre musikalischen und geometrischen Trickfilme, solche spielerische Ästhetik auch im Kino zu praktizieren.

Wenn die Avantgardisten ins Kino gehen, dann wollen sie vor allem lachen: Ihr Idol ist daher der Slapstick-Star Charlie Chaplin. Sie arbeiten zwar selbst an einer intellektuellen Filmkunst, bevorzugen jedoch als Zuschauer unterhaltsame Filme. Selbst bei dem kinematographischen Visualismus, einer auf dem Konzept der „Photogenie“ basierenden Avantgarde, die die Ironie aus ihrer Ästhetik ausschließt und das kommerzielle Kino widersprüchlich beurteilt, hat die Slapstick-Komik einen wichtigen Platz.

Im Folgenden werden allgemeine und spezifische Merkmale der Beziehung zwischen Avantgarde und Komik analysiert. Diese Untersuchung basiert einerseits auf theoretischen Schriften (Manifesten, Essays, Artikeln) der betreffenden Künstlerbewegungen, andererseits auf praktischen Beispielen aus ihrem künstlerischen Werk (humorvolle Schriften, Bilder, Theaterstücke, Filme). Ergänzend zu dieser Analyse wird der Frage der eventuellen Wechselseitigkeit des Verhältnisses zwischen Avantgarde und Komik nachgegangen, d.h. ob auch im Werk von Theater- und Filmkomikern eine Entsprechung zur fortschrittlichen Kunst zu finden ist und, darüber hinaus, ob eine gegenseitig befruchtende Entwicklung für beide Seiten stattgefunden hat.

Stellvertretend für die historischen Avantgarden werden hier drei westeuropäische Künstlerbewegungen analysiert, bei denen die Komik in besonders vielen Bereichen dokumentiert ist: Futurismus (dabei ausschließlich die italienische Gruppierung), Dada und Surrealismus (beide vorwiegend im französischen Raum). Aus deren Literatur werden bevorzugt programmatische Schriften (Manifeste u.ä.) und Filmrezensionen, aus der Kunst bevorzugt die visuellen Experimente im kinematographischen Bereich ausgewählt.

Komik wird hier im Sinne der Avantgarde als Oberbegriff für Ironie, Selbstironie, Humor und Spiel verstanden; literarische und künstlerische Genres wie Komödie, Parodie, Satire und Karikatur gehören selbstverständlich dazu. Bewußt wird dabei auf jegliche avantgardefremde Definition der Komik verzichtet: Freud, Bergson und andere zeitgenössische Komik-Theoretiker, die von der betreffenden Literatur gerne bemüht werden (meist jedoch ohne die Verbindung deren Theorien mit den Äußerungen der Künstler zu beleuchten), tauchen in den untersuchten Dokumenten so gut wie nie auf.

Als exemplarische Pendants zu den Avantgardisten werden in der vorliegenden Arbeit professionelle Komiker vorgestellt: Ettore Petrolini, Charlie Chaplin und Buster Keaton. Zu diesen Theater- und Kinokomikern haben jeweils der Futurismus, Dada und der Surrealismus eine besondere Beziehung (sowohl in

der Theorie als auch in der Praxis), deren Gegenseitigkeit hier zumindest ansatzweise überprüft werden soll.

Die Beziehung zwischen Kunst und Komik soll hier erst anhand der avantgardistischen Ästhetik, dann anhand praktischer Beispiele aus spezifischen Tätigkeitsfeldern der jeweiligen Künstlerbewegungen untersucht werden. Dabei bildet der Futurismus den Schwerpunkt dieser Forschung, Dada und Surrealismus dienen als Vergleichsbeispiele für die Umsetzung der Komik im literarischen und kinematographischen Bereich. Die avantgardistische Auseinandersetzung mit der Komik wird der künstlerischen Position ausgewählter Komiker gegenübergestellt, die für die jeweiligen Künstlerbewegungen besondere Bezugspersonen darstellen; das soll zur Beantwortung der Frage beitragen, ob die Kompatibilität und Austauschbarkeit der Konzepte und Elemente von Avantgarde und Komik auch auf den Bereich der professionellen Komik übertragbar ist.

2. Forschungsstand

Der Stand der Forschung spiegelt die historische Tatsache nicht wider, daß die Auseinandersetzung zahlreicher Avantgardisten mit der Komik sehr intensiv und vielfältig ist. Das geschieht auf der theoretischen Ebene in ästhetischen Schriften, die sowohl allgemeinen als auch spezifischen Aspekten der Komik gewidmet sind. Auf der praktischen Ebene ist bei unzähligen Werken der bildenden und darstellenden Künste sowie der Literatur immer wieder festzustellen, daß Ironie, Selbstironie, Satire usw. keine zufälligen stilistischen Merkmale einzelner Künstler, sondern vielmehr sehr verbreitete Bestandteile der avantgardespezifischen Sprache sind, die anhand der begleitenden theoretischen Schriften sehr gut als bewußt eingesetzte Mittel zu erklären sind.

Die monographische Forschung über „Avantgarde und Komik“ hat 1998 mit der gleichnamigen Magisterarbeit der Verfasserin im Fach Filmgeschichte

begonnen.¹ Diese erste Arbeit befaßt sich mit der Beziehung zwischen den historischen Avantgarden und der Komik allgemein in der betreffenden Ästhetik und insbesondere im Kino. Die unter den Avantgardisten überraschend verbreitete Leidenschaft für die Komik wird dort im Überblick skizziert; fokussiert wird besonders das Interesse mehrerer Künstler (jenseits der Grenzen zwischen den Gruppierungen) für Charlie Chaplin und seine Figur Charlie/Charlot.

Der 2004 veröffentlichte Band *Avantgarde und Komik*, Kongreßakte des XXVIII Deutschen Romanistentages bezüglich der gleichnamigen Sektion, stellt einen weiteren monographischen Beitrag zum Thema dar.² Die Arbeit dieser Sektion geht zwar bevorzugt von den Fächern Literaturgeschichte und -wissenschaft aus, ist aber durch die Einbeziehung von Beiträgen aus der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft ein zumindest ansatzweise interdisziplinäres Werk.³

Zahlreiche weitere Tagungen und Symposien im deutschsprachigen Raum zeigen, daß das Interesse mehrerer Disziplinen an dem Bereich der Komik wächst. Die Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. veranstaltete 2004 einen Kongreß unter dem Titel „Komik. Ästhetik, Theorien, Vermittlungsstrategien“ und schrieb gleichzeitig über das Thema „Komik - Symbol der Krise“ einen Nachwuchspreis aus. Außerdem veranstaltet das Kasseler Komik-Kolloquium 2006 die dritte Ausgabe einer interdisziplinären Tagung unter dem Motto „Wandel des Komischen“.

Die beiden Begriffe „Avantgarde“ und „Komik“ werden traditionell vorwiegend im einzelnen von den jeweiligen Fachliteraturen behandelt. In einigen Schriften ist zwar ein gewisses Interesse für die Beziehung zwischen Avantgarde und Komik festzustellen, das Thema wird aber dort meist fragmentarisch oder oberflächlich

¹ Chiancone: *Il cinema allo specchio - Avanguardie storiche e comico*, 1999.

² Scherer / Lohse: *Avantgarde und Komik*, 2004.

³ Z.B. Chiancone-Schneider: „Futurismus und Komik“, ebd., S. 75-83 und Lange: „Das Komische als Symptom - das Beispiel Eric Satie“, ebd., S. 117-141.

behandelt. In den Werken, die eine Avantgardebewegung in bezug auf einen Aspekt der Komik monographisch vertiefen, fehlt umgekehrt eine Gesamtdarstellung dieses Phänomens und offensichtlich selbst das Bewußtsein für dessen Tragweite.

Die untersuchte wissenschaftliche Literatur über die Themen der Avantgarde und der Komik bietet meist fachspezifische Anthologien und Geschichten und wagt dabei keine fachübergreifenden Analysen, die die Bereiche von Avantgarde und Komik etwas stärker verbinden. Trotzdem verdankt die vorliegende Forschung mehrere gedankliche Anstöße sowie inhaltliche Beweise verschiedenen kunsthistorischen, filmwissenschaftlichen und literaturgeschichtlichen Werken, die die Beziehung zwischen den beiden Begriffen wenigstens ansatzweise in Unterpunkten berücksichtigen.

Innerhalb der filmgeschichtlichen Literatur fällt bereits seit der Nachkriegszeit ein aufkeimendes kritisches Interesse für die Wechselwirkungen zwischen Avantgarde und Komik auf; jedoch muß man feststellen, daß selbst die scharfsinnigsten Intuitionen im Ansatzstadium stecken bleiben und trotz vorhandener Dokumentation kaum untermauert, geschweige denn vertieft werden.⁴ Neben Werken, die im amerikanischen Slapstick-Kino ein Vorbild für die europäischen Avantgarden sehen⁵, gibt es andere, in denen (umgekehrt) den professionellen Kino-Komikern eine (wenn auch unbewußte) avantgardistische Essenz

⁴ Z.B. in der Essay-Sammlung von Manvell: *Experiment in the Film*, 1949. Dort verbindet z.B. Richter („Avant-Garde Film in Germany“, ebd., S. 219-233) zwei deutsche experimentelle Filme mit der Komik: seinen Kurzfilm *Inflation* und *Markt am Wittenbergplatz* von Winfried Basse. In Mitry: *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives*, 1974, wird besonders die Komik in der französischen und russischen Kinoavantgarde fokussiert und der echte Surrealismus in den Filmkomödien von Mack Sennett, Buster Keaton, Harry Langdon, Charlie Chaplin erkannt.

⁵ Brunius: „Experimental Film in France“, in Manvell, ebd., S. 60-112. Dort unterstreicht der Autor den künstlerischen Wert der frühen (französischen und amerikanischen) Slapstick-Filme und die Komik in den französischen Avantgarde-Filmen der späten zwanziger Jahre; besonders die amerikanische Slapstick-Komödie habe den innovativen Filmemachern (u.a. René Clair) als Vorbild gedient. Brunius behauptet auch, daß die „sogenannten Komiker“, u.a. Sennett, Chaplin, Keaton, in Wirklichkeit „Dichter oder Lyriker“ seien, die die europäischen Avantgardisten zur „Wiederabwägung der Logik und der Vernunft“ angeregt haben (zit. in Curtis: *Experimental Cinema*, 1971, S. 16; Übers. v.Verf.).

zugetraut wird.⁶ Die meisten Monographien über Avantgarde und Kino erwähnen die Komik, wenn überhaupt, nur im Vorübergehen; selten widmen sie diesem Verhältnis spezifische Teile.⁷ Neben Autoren, die die Beziehung zwischen Avantgarde und Komik anhand von interessanten (wenn auch unbefriedigenden) Beispielen erläutern⁸, ziehen es andere vor, dieses Konzept nebulös auszuführen⁹

⁶ Z.B. in Kyrrou: *Le Surréalisme au cinéma*, 1963. Kyrrou betont oft den Begriff des ungewollten Surrealismus gewisser Komiker, die Bilder und Sprache von der Logik befreit haben, um einen „humour fou“ zu praktizieren, der aus Absurditäten, Instinkt, Traum bestehe. Vertreter dieses antiinstitutionellen Humors seien französische, italienische, später auch amerikanische Komiker. Die zwei größten Kinodichter seien nach wie vor Langdon und Chaplin, „zwei Genies des rebellischen Lachens“ (ebd., S. 163-167, Übers. v. Verf.). Die Avantgardisten selbst hätten verschiedene Aspekte der Komik in ihre Filme integriert: gesellschaftliche Satire, rebellischen Humor, tiefgreifende Satire, antikonformistischen schwarzen Humor (ebd., S. 165-168.), ironische Provokation und optisches Spiel. (vgl. ebd., S. 170-180).

⁷ Z.B. Matthews: *Surrealism and Film*, 1971: Abschnitt über „Comedy“ innerhalb des Kapitels über „Surrealism and the Commercial Cinema“ (S. 29-37). Die Originalität der Avantgarde zeichnete sich laut Matthews nicht durch ihre Wahl aus, das vermeintlich vernachlässigte komische Genre zu „entdecken“, sondern durch die Betrachtung des Slapsticks als „ungewollten Surrealismus“. Die Avantgardisten schätzen an den Stummfilmsketchen die Befreiung von sonst gehemmten Impulsen, also das subversive Potential des Humors, dazu verschiedene komische Effekte, die sie dann selbst übernehmen. Die Surrealisten fördern einen unkonventionellen, engagierten Humor, der gegen Verstand, Gesellschaft, Politik und Religion kämpfte und den nur die Komik selbst vor der Zensur retten kann: u.a. der frühe Chaplin und die Marx Brothers wären deshalb die bevorzugten Komiker.

⁸ Z.B. Verdone macht auf einen Kontaktpunkt zwischen einem futuristischen Theaterstück (*Le basi*, von Marinetti) und einem Slapstick-Film von Marcel Fabre (*Amore pedestre*, 1914) aufmerksam (Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 46). Er betitelt ein Kapitel seiner Behandlung der historischen Avantgarden im Kino (Verdone: *Le avanguardie storiche del cinema*, 1977) „Charlot verkörpert den Dada-Geist“ (S. 92-96 Übers. v. Verf.). Chaplins erste Kurzfilme bestehen laut Verdone aus Ironie und Nonsense und hätten mit ihrer Antibürgerlichkeit, ihrem Pazifismus, Internationalismus, ihrer Karikatur und Assemblage sogar den Ursprung der Dada-Bewegung mitgefördert. Die Dadaisten erkennen ihre geistige Affinität zu Chaplin und widmen ihm mehrere Hommagen. Bis in die dreißiger Jahre verlängern die Filme Chaplins die Existenz Dadas: durch das Ready-made in *Goldrausch* über die Freien Worte von *Lichter der Großstadt* und *Moderne Zeiten* bis zur gesellschaftlichen Kritik in *Der große Diktator*.

⁹ Z.B. Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, 1983. Der Autor erläutert die Komik im Dada-Kino durch eine unübersichtliche Analyse des Films *Entr'acte* als Kompromiß zwischen dadaistischer absurder Ironie und geregelter Komik aus den filmischen Possen. Innerhalb des surrealistischen Kinos betont er einerseits dessen phantastische, unlogische und traumhafte Struktur, andererseits dessen „spielerische Elemente, visuelle Gags und kritische, institutionsfeindliche Eindrücke“ (S. 86, Übers. v. Verf.).

oder nur vage anzudeuten.¹⁰ Interessanterweise beschäftigt sich die Kritik seit Jahrzehnten mit verschiedenen kinematographischen Avantgarden, die mehrere Aspekte der Komik in ihre Experimente einbeziehen: Kubismus¹¹, Futurismus¹², abstrakter Kunst¹³, Dada und Surrealismus¹⁴. Die betreffenden Ausführungen beschränken jedoch die Komik in den meisten Fällen in unauffälligen Noten am Rande oder lassen sie sogar ganz außer Acht. Es gibt eine Reihe von Untersuchungen über den Futurismus, die dank der zahlreichen abgebildeten Karikaturen

¹⁰ Z.B. Rondolino: *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista*, 1972 (S. 28 f.). Für den Autor besteht „das ganze Kino aus einer «Surrealität».“; die Surrealisten bevorzugten dabei „die große Konsumproduktion, die von der angehenden Kinokritik, von den Kulturmenschen und von den bürgerlichen Intellektuellen vernachlässigt wurde“: Slapstick, Komödien, Krimis usw. (Übers. v. Verf.). Christie behauptet lakonisch von den Surrealisten, daß sie ein alternatives Kino verherrlichen, zu dem „das unabhängige Hollywood (Stroheim), das französische volkstümliche Kino (Feuillade), die törichte Komödie (Keaton)“ zählen, um auf die bürgerlichen Ästhetiken zu reagieren. Ein richtig surrealistisches Kino komme aber erst mit dem Filmdebüt der eigentlichen surrealistischen Gruppe, *Un chien andalou*. (Christie: „French Avant-garde Film in the Twenties: from ‚Specificity‘ to Surrealism“, in: *Film as Film. Formal experiment in film - 1910-1975*, 1979, S. 37-45).

¹¹ Lawder: *The cubist Cinema*, 1975 (alle Angaben beziehen sich auf die ital. Ausgabe, *Il cinema cubista*, 1983). *Ballet mécanique* von Léger werde von einem witzigen Zeichentrickfilm eröffnet, in dem ein mechanischer Charlot grüßt, sich zerlegt und fortgeht; der Film sei außerdem humoristisch aufgrund seines überraschenden Schnitts (S. 114 ff.). In bezug auf die abstrakten Filme Richters, Eggelings und Ruttmanns bezeichnet der Autor ihre kinematographischen Experimente als chromatische, geometrische und musikalische Spiele (ebd., S. 41 ff.).

¹² Seit der Veröffentlichung von Verdone's *Cinema e letteratura del futurismo* hat sich nichts Bemerkenswertes in diesem Bereich getan. Verdone beschreibt den Film *Vita futurista* und die futuristischen Vorsätze bedauerlicherweise etwas zu fragmentarisch. Trotz der zahlreichen Hinweise auf eine gegenseitige Beziehung von Futurismus und Komik im Kino wird das Thema auch von Verdone nicht vertieft.

Weiter geht Montanaro in seinen aktuelleren Beiträgen zum futuristischen Film (u.a. in zwei Interviews bezüglich der 21. Ausgabe des italienischen Stummfilmfestivals *Giornate del cinema muto*: Montanaro: „Giornate del cinema muto“, und Montanaro: *Avanguardie inconsapevoli*, beide 2003), wobei er einerseits Verbindungen zwischen Avantgarde und Komik andeutet, sie andererseits durch seine grundsätzliche Skepsis entkräftet.

¹³ Le Grice erwähnt die Chaplin-Trickfilmsequenz, die *Ballet Mécanique* von Léger eröffnet. (Le Grice: *Abstract film and beyond*, 1977, S. 33) Weiter vergleicht er italienische, französische und russische Avantgarde miteinander: Alle seien optimistisch gegenüber der technischen Entwicklung, im Gegensatz zu *Modern Times* von Chaplin (ebd., S. 40).

¹⁴ Z.B. Hammond: *The Shadow and Its Shadow - Surrealist Writings on the Cinema*, 1991. Die Vorliebe der Surrealisten für das amerikanische Kino als Reaktion auf die „uralten Komödien und die chauvinistischen Melodramen“ wird vom Autor angedeutet (ebd., S. 6, Übers. v. Verf.). Die Surrealisten klagen in den späten Zwanzigern über den Sentimentalismus Chaplins und interessieren sich für „andere verkopfte Komiker“: Keaton, Langdon, Fields, die Marx Brothers (S. 33 f., Übers. v. Verf.).

etwas weiterführen könnten, die aber im Text die betreffenden Bilder und die damit verbundene Komik kaum kommentieren.¹⁵ Selbst bei neueren monographischen Untersuchungen über das Avantgarde-Kino setzt sich diese eindimensionale Ausrichtung fort.¹⁶ In den Werken, die Aspekten der Komik gewidmet sind, findet man einerseits interessante Ansätze einer übergreifenden Behandlung des Themas¹⁷; andererseits enttäuschen einige dieser Behandlungen aufgrund von

¹⁵ Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981. Diese Monographie über Futurismus und Varieté am Beispiel der Beziehung dieser Avantgarde zum Komiker Petrolini ist mit zahlreichen Dokumenten bestückt, erklärt aber nicht, inwiefern der Komiker selbst als Avantgardist betrachtet werden kann. Auch die umgekehrte Frage, inwiefern die Futuristen Theater-Komik produzierten, bleibt unbeantwortet. Eine Vielzahl an z.T. seltenen Bildern (u.a. Karikaturen) und Texten regen zu weiteren Forschungen zum Thema „Avantgarde und Komik“ an. Die zahlreichen aber leider unsortierten Karikaturen über den Komiker und die Futuristen werden dort nicht kommentiert.

Hulten: *Futurismo & futurismi*, 1986. Im anschließenden Lexikon des Futurismus kommen Komik-Begriffe nicht vor, über den Variété-Komiker Petrolini wird nur flüchtig informiert.

De Ponte: *Aktion im Futurismus*, 1999. Hier werden die zahlreichen reproduzierten Karikaturen im Text kaum aufgegriffen.

¹⁶Kuenzli erklärt, daß die Surrealisten die amerikanischen Filme Chaplins, Sennetts und Keatons bevorzugen, weil sie die sog. impressionistische Kinoproduktion sowie die bürgerliche Kunst ablehnen und die volkstümlichsten Filme für „ein neues Mittel der Anti-Kunst“ halten (Kuenzli: *Dada and surrealist Film*, 1987, S. 8).

¹⁷ Ferroni betitelt ein beträchtliches Kapitel seiner Monographie über die Komiktheorie in der Moderne „Lachen, Spiel und Zerstörung bei den historischen Avantgarden“ (Übers. d. Verf.), in dem er manche für die futuristische, dadaistische und surrealistische Ästhetik bedeutende Schriften analysiert (Ferroni: *Il comico nelle teorie contemporanee*, 1974, S. 89-115). Die futuristische Komik erläutert Ferroni anhand der Manifeste *Il Teatro di Varietà*, *Ricostruzione futurista dell' universo*, *Il controdolore* und des Essays *Primi principi di una estetica futurista* (ebd., S. 91 ff.), die dadaistische anhand von zwei Manifesten Tzaras und seiner Antwort auf eine Umfrage über den Humor (ebd., S. 93 ff.) und die surrealistische Komik durch *Anthologie de l'humour noir*, *Traité du style*, die Antwort Ristichs auf eine Umfrage über den Humor und den „parasurrealistischen“ *Grand Jeu* (ebd., S. 106 ff.). Diese Avantgarden haben laut Ferroni Lachen und Spiel als Methoden in ihren subversiven Ausdrücken eingesetzt, um eine freiere Welt darzustellen, in der Kultur und Kunst frei von akademischen, gesellschaftlichen und bürgerlichen Regeln ausgelebt werden können. In den zwanziger Jahren dehnte sich das Interesse für die Komik auf das Kino aus; die Begeisterung der Künstler gelte u.a. den großen volkstümlichen Komikern: Chaplin, Keaton und den Marx Brothers. Surrealisten wie Buñuel und Clair seien selbst Autoren lustiger, humoristischer Filme (ebd., S. 89 f.).

Oberflächlichkeit und nicht ausreichenden, teilweise sogar rein subjektiven Argumenten.¹⁸

Hilfreicher sind im Bereich der Avantgarde und Komik diverse neuere Dissertationen aus verschiedenen Fächern, die jeweils bevorzugt eine einzige Bewegung unter besonderen, teilweise Komik-verbundenen Aspekten analysieren.¹⁹ In den letzten Jahren sind sogar mehrere Monographien über Teilaspekte des Themas Dada und Komik veröffentlicht worden: *Das Lachen Dadas* (mit einer zusammenfassenden Einführung über Dadas Lachen als Oberbegriff für

¹⁸ Cremonini: *Il comico e l'altro - il comico nel cinema americano*, 1978. Der Autor erklärt in einem dem Slapstick gewidmeten Abschnitt, daß das filmische Werk von Sennett aufgrund seiner freien, unlogischen Erzählweise avantgardistisch sei. Dadaistisch sei in seinen Komödien die Ungezwungenheit und Unkonventionalität des Ausdrucks sowie die Elemente des Gags und der Karikatur; Surrealistisch sei die mechanische/ automatische Gliederung, die bedeutungsvolle Kombination von inkompatiblen Gag-Bildern und der Bezug auf eine auch unbewußte Weltanschauung des Autors (S. 55).

Benayoun: *Le regard de Buster Keaton*, 1982 (alle Angaben beziehen sich auf die ital. Ausgabe: *Lo sguardo di Buster Keaton*, 1982). In dieser Monographie über Buster Keaton ist ein Kapitel „Buster Dada“, S.101-105 der unbewußten Beziehung des Schauspielers/ Regisseurs zu seinen zeitgenössischen Avantgarden gewidmet. Der Kinomacher wird beharrlich mit europäischen Intellektuellen gleichgestellt und gegenüber Chaplin systematisch verherrlicht. Das Verhältnis Keatons mit Dada sei unbewußt und sein Surrealismus ungewollt. Buñuel unter den ersten Surrealisten erkennt die avantgardistischen Eigenschaften Keatons und läßt sich von ihm vielleicht sogar inspirieren. Keatons Ablehnung der Kunst, seine Liebe für Maschinen (S. 101) sowie eine originelle, mitunter mechanische Darstellung der Weiblichkeit (S. 103) und des heimischen Herdes als alptraumhafter Umgebung (S. 104) nähern ihn dennoch eher den Dadaisten an. Schließlich spiegeln die weltweit gegebenen Spitznamen der Figur Keatons seine dadaistische Selbstvernichtung wider: Malec, Frigo, Zero, Ich usw. (S. 105).

¹⁹ Brandt: *BRAVO! & BUM BUM!*, 1995, hebt an mehreren Stellen Aspekte der Komik Dadas hervor: das Spielerische und Unernte, das Lachen als Waffe, der Witz und die Satire, außerdem Begriffe wie Karneval und Kabarett (S. 39 f.). Das Lachen solle „die wichtigste DADA-Komponente“ sein, wobei „Ironie und Spaß [...] immer im Vordergrund“ stehen (S. 156). Im Surrealismus hingegen sollen trotz beiführender Ironie sowohl Humor als auch Spaß fehlen (S. 60); das Konzept der Abwesenheit der Komik im Surrealismus wiederholt sie auch im weiteren Text.

Convents: *Surrealistische Spiele*, 1996. Hier werden in spezifischen Kapiteln verschiedene surrealistische Spiele und ihre Funktion analysiert: Wortspiele, Bewertungsspiele, Psychologische Gruppenspiele, Kollektive Bildgestaltung, Brettspiele, Spielkarten usw.

Schings: *Narrenschauspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt*, 1996. Hier werden die Anklänge Dadas an die Tradition des Karnevals vom Standpunkt der Philosophie untersucht. Unter den weiteren Aspekten der Komik kommen Spiel und Lachen zwar vor, aber sehr kurz und überwiegend mit einem Bezug auf Dada-fremde Schriften. (S. 60-63).

verschiedene Formen der Komik)²⁰, *Dada Parodien* (eine dokumentarisch großzügige, bedauerlicherweise aber kaum kommentierte Anthologie von dadaistischen Texten und Bildern)²¹, *Narrenspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt* (über die Kontinuität zwischen der Karnevalstradition und den Dada Veranstaltungen).²² Was aber auch bezüglich der anderen Avantgardebewegungen der Fall ist, bei der Literatur über Dada fehlt immer noch eine systematische Behandlung, die mehrere Aspekte der Komik anhand von passenden Beispielen erläutert und noch mehr, die die Komik Dadas mit der des Futurismus und Surrealismus vergleicht.

Die vorliegende Dissertation berücksichtigt die Literatur bis zum Sommer 2004.

3. Avantgarde und Komik - zwischen bildenden und darstellenden Künsten

Wie durch die Darstellung unter Punkt 2. schon klar geworden ist, kommen die Fachliteraturen über „Avantgarde“ und die über „Komik“ äußerst selten in Berührung. Der Mangel an monographischen Schriften, die sich mit der Beziehung zwischen Avantgarde und Komik in den bildenden und darstellenden Künsten beschäftigen, zwingt dazu, sich mit beiden Bibliographien auseinanderzusetzen. Die daraus resultierenden Informationen ergeben ein faszinierendes, dennoch bedauerlicherweise ein weder organisches noch sachlich begründetes Bild: A-

²⁰ Bergius: *Das Lachen Dadas*, 1989. Die Einleitung („Dadas Lachen hat Zukunft“) definiert dieses Lachen als anarchisch, subversiv, „ ‚Lieblingswerkzeug‘ der dadaistischen Kunst- und Kultur-Guerilla“ (sic); „Das dadaistische Lachen nahm viele Gestalten an: Ironie, Humor in unterschiedlicher Schattierung, Zynismus und Sarkasmus [...] ohnmächtig-mächtige Reaktion auf die Katastrophe des ersten Weltkrieges.“ (S. 9). Das Lachen Dadas wird weiter mit Skepsis und Parodie (S. 10) sowie mit Tragik und Komik verbunden (S. 13). Im Abschnitt „Ironie als Instrument der Umwertung“ gehören Groteske, Lächerlichkeit und Satire dazu (S. 14), in „Dada - ein ‚Narrenspiel aus dem Nichts‘“ ist von Karneval die Rede (S. 18). „Persönlichkeiten aus der Kulturgeschichte [...], auf die sich die Dadaisten vorwiegend beriefen, [waren u.a.] Künstler, Philosophen und Schriftsteller, die das Lachen in satirischer und grotesker Radikalität in ihren Werken als Waffe einsetzten [...]“ (S. 19).

²¹ Hereth: *Dada-Parodien*, 1998.

²² Schings: *Narrenspiele*.

vantgardisten als instinktive Humoristen, Clowns und Slapstick-Komiker als unbewußte Avantgardisten.

Dabei ist die Beziehung zwischen Avantgarde und Komik besonders vonseiten der Klassischen Moderne so umfangreich dokumentiert, daß eine objektive und umfassende Interpretation dieses Verhältnisses bereits anhand der Quellen durchaus möglich ist. Das für die vorliegende Forschung bevorzugte Material ist daher die primäre Literatur: theoretische Schriften der betreffenden Avantgarden über ihre Ästhetik in bezug auf die Komik, kinematographische Rezensionen über Stummfilmsketche, schließlich Zeugnisse zu repräsentativen Slapstick-Komikern. Ergänzend dazu wird bildliches und filmisches Material sowohl aus der Avantgarde als auch aus dem Bereich der Komik in Theater und Kino einbezogen.

Diese Arbeit ist im Rahmen einer fachübergreifenden Recherche entstanden, die Kunst- und Filmgeschichte sowie Literaturwissenschaft berücksichtigt. Die Interdisziplinarität der vorliegenden Forschung erfordert deshalb den kombinierten Einsatz von Materialien und Methoden, die allen drei Fächern zuzuordnen sind.

Die Zielsetzung erfordert es, historisch-dokumentarisch vorzugehen: Die theoretischen und praktischen Berührungen zwischen Avantgarde und Komik werden besonders auf der Basis der schriftlichen, künstlerischen und kinematographischen Zeugnisse rekonstruiert. So ist eine philologische und vergleichende Analyse der betreffenden Persönlichkeiten, Ästhetiken und Werke notwendig, um die jeweiligen Zusammenhänge zu erklären.

Bei der Analyse der Komiktheorien in den jeweiligen Avantgarden wird bewußt ausschließlich deren Standpunkt berücksichtigt und keinen Bezug auf die in der Fachliteratur üblicherweise erwähnten Theorien von Nietzsche, Freud, Bergson und Bachtin genommen, über die eine umfassende Literatur bereits existiert. Stattdessen werden die hier untersuchten Formen der Komik jeweils durch Definitionen der betreffenden Avantgarde illustriert und konsequent nach deren Terminologie bezeichnet.

Die Struktur der vorliegenden Arbeit spiegelt die dreifache Zielsetzung dieser Recherche:

- die theoretische Auseinandersetzung von Futurismus, Dada und Surrealismus mit dem Thema Komik anhand exemplarischer Texte zu erläutern und nach Motiven zu sortieren
- die praktische Umsetzung verschiedener Formen der Komik durch die untersuchten Avantgarden in ausgewählten Bereichen der Literatur und der Kunst zu untersuchen
- die eventuelle Gegenseitigkeit der Beziehung zwischen Avantgarde und Komik durch die Analyse von Dokumenten von und über professionelle Komiker der Zeit zu prüfen.

Der erste Teil dieser Dissertation ist dem italienischen Futurismus, der zweite Dada und der dritte dem Surrealismus gewidmet. Jeder Teil analysiert die Beziehung der betreffenden Künstlerbewegungen zur Komik im theoretischen und im praktischen Bereich. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem Futurismus, der hier ausführlicher untersucht wird, während Dada und Surrealismus als ergänzende Vergleichsmöglichkeiten etwas schematischer wiedergegeben werden.

Der erste Teil präsentiert die futuristische Komik in vier Disziplinen: Literatur, bildende Kunst, Theater und Kino. In jedem Bereich wird die betreffende futuristische Ästhetik bezüglich der Komik den praktischen Beispielen vorangestellt. Im zweiten Teil wird die Komik bei Dada und Surrealismus jeweils unter theoretischen Aspekten und in der praktischen Umsetzung in bezug auf Literatur und Kino erläutert. Die Positionen von Futurismus, Dada und Surrealismus werden von einer vergleichenden Behandlung eines für sie bedeutenden Komikers (jeweils Ettore Petrolini, Charlie Chaplin und Buster Keaton) ergänzt, die auf Zeugnissen der jeweiligen Avantgarde und des Komikers selbst basieren.

FUTURISMUS

Die Komik ist bei den Futuristen nicht nur ein Element ihrer Ästhetik, sondern auch ein auffälliger inhaltlicher und stilistischer roter Faden ihres literarischen und künstlerischen Ausdrucks. Sie findet selbstverständlich auch in der futuristischen Dramaturgie und Kinematographie eine angemessene Vertretung. Drei Arten der Komik kann man im Futurismus identifizieren: intentionale Komik, Selbstironie und unfreiwillige Komik. Erstere und Zweitere werden hier als Formen der bewußten Komik verstanden, die jeweils an Nicht-Futuristen und an Futuristen gerichtet wird. Die unfreiwillige oder ungewollte Komik liegt schließlich bei allen unbewußt lustigen Auftritten der Futuristen vor, wenn sie erst von äußeren Beobachtern (zeitgenössischen Zuschauern, Journalisten und professionellen Komikern) hervorgehoben wird.

Die Ironie und die Selbstironie spielen in der Literatur dieser Avantgarde eine ähnlich wichtige Rolle wie die Karikatur und die Selbstkarikatur in ihrer Kunst. Alle Formen der bewußten Komik setzt der Futurismus, wie später auch andere Avantgarden, gerne als Waffe ein: Er erklärt seine Feinde für lächerlich und trägt zu dieser Wirkung z.B. mittels der Parodie bei. Es ist Ironie des Schicksals, daß die Futuristen bereits in den frühen 1910er Jahren selbst durch Reporter und Komiker unter der gleichen satirischen Strategie leiden müssen. Die Avantgardisten versuchen, auch diese sie betreffenden Karikaturen im eigenen Programm zu integrieren und sich dadurch zu stärken, indem sie diese Angriffe als Komplimente annehmen und selbst ähnliche Beschreibungen von sich produzieren.

In fast allen von den Futuristen praktizierten Künsten wird die spielerische bis sarkastische Neigung der Avantgarde bereits durch die programmatischen Manifeste angekündigt. Im literarischen Bereich verfassen sie lustige Gedichte und satirische Verse sowie ironische Artikel. Im Bereich der bildenden Künste ist es sogar schwer zu unterscheiden, wo die ernst gemeinten Bilder aufhören und die bewußten Karikaturen anfangen. Theater- sowie Kinokomiker

sind für die futuristischen Autoren sehr oft bevorzugte Vorbilder. Für das Theater schreiben die Futuristen Komödien, die mehrere Elemente von der volkstümlichen Variété-Komik sowie vom bürgerlichen schwarzen Humor haben. Für das Kino entwerfen sie schließlich Gags, die mit den damaligen Stummfilmsketchen viel gemeinsam haben.

I. LITERATUR

Literatur und Komik ist eine für den Futurismus selbstverständliche, ja angebotene Kombination. Bereits in ihren programmatischen Schriften setzen die Futuristen alle ihnen zur Verfügung stehenden komischen Mittel ein: So verbindet der Stil der Manifeste Marinettis die Komik mit dem Bereich der Verrücktheit; mehrere Formen der bewußten Komik kommen als stilistisches Merkmal auch bei den Manifesten anderer Futuristen vor. Palazzeschi thematisiert die Komik selbst in seinem berühmten Text *Il controdolore* („Der Gegenschmerz“), einem provokanten Manifest über das Lachen, in dem eine politisch unkorrekte Anwendung des Humors als effektive Antischmerztherapie gepriesen wird; dabei bietet der Text selbst praktische Beispiele der Komik in der Prosaliteratur durch seinen abwechslungsreichen Stil.

Auch die futuristische Dichtung beinhaltet zahlreiche komische Elemente. Das inzwischen klassische Gedicht *E lasciatemi divertire!* („Laßt mich doch Spaß haben!“) von Palazzeschi ist der damals aufsehenerregende Auftakt einer Poesie, in der die Phantasie und der Spaß des Autors an erster Stelle stehen zuungunsten des Respekts vor traditionellen Formen und Inhalten. Ähnlich kombinieren die von den Futuristen erfundenen *Tavole parolibere* („Freiworttafeln“) spielerisch Literatur und Malerei: So bilden ihre *parole in libertà* („Befreite Worte“) bestimmte Zeichnungen und das *alfabeto a sorpresa* („Überraschungsalphabet“) sogar Karikaturen. Die Futuristen komponieren auch mehrere sog. *versi maltusiani* („Gedichte nach Malthüs'scher Art“); diese satirischen Verse richten sie als Kritik an Gegnern sowie im Scherz an Kollegen.

Für den Futurismus ist die Komik nicht nur ein Mittel, die Kunst und darüber hinaus die Welt neu zu gestalten, sondern auch der Weg, die inneren und äußeren Feinde zu bekämpfen. Die berühmteste literarische Auseinandersetzung der Futuristen ist 1914 die scharfe interne Debatte in der Zeitung *Lacerba*, deren Tragweite zum Ausstieg mehrerer Mitglieder aus der Avantgardebewegung führt.

Schließlich profitieren die Futuristen dank ihrem Sinn für Humor von den ironischen und satirischen Zeitungskomentaren über sie, indem sie diese Berichte noch übertreiben; das betrifft u.a. die Reportagen über die lebhaften *serate futuriste* („futuristische Soireen“). Die Futuristen listen (wie in dem Bericht einer Schlacht) penibel auf, welche Lebensmittel und sonstige Gegenstände das Publikum gegen sie wirft: So wird ihre Selbstironie zum effektiven Mittel, die Satire zu entschärfen und sogar als Werbung auszunutzen.

I.1. Komik in der Theorie

Zwei grundlegende theoretische Schriften des Futurismus werden im folgenden analysiert: Beide thematisieren die Komik und ihre Funktion nicht nur für die avantgardistische Literatur und Kunst, sondern allgemein für das moderne Leben. Verschiedene Aspekte der Komik bilden nicht nur den Inhalt, sondern auch den Stil des berühmten futuristischen Manifests *Il controdolore* („Der Gegenschmerz“) von dem Schriftsteller und Dichter Aldo Palazzeschi. Der Maler und Schriftsteller Ardengo Soffici trägt zur futuristischen theoretischen Überlegung über die Komik mit seinem Essay *Primi principi di una estetica futurista* („Erste Ansätze / Prinzipien einer futuristischen Ästhetik“) bei.

I.1.1. Den Passatismus auslachen

Bereits im vierten Jahr des Futurismus, also kurz nach dem Erscheinen der ersten programmatischen Schriften über Literatur und Kunst, verfaßt Palazzeschi das futuristische Manifest des Lachens, *Il controdolore*.¹ Dieser Text ist nicht nur bedeutend für das Verständnis der Literatur von Palazzeschi; es ist auch eine umfassende Zusammenstellung mehrerer komischer Motive, die auch von anderen Futuristen geteilt werden.

Der Autor strebt danach, die „passatistische“ (d.h. wörtlich „vergangenheitsorientierte“, also traditionelle) Optik umzukippen, wonach verschiedene Themen für ernst, traurig oder sogar tragisch gehalten werden. Zweck des Lebens sei, das Lustige an jeder Situation zu finden, um das Langweilige und Traurige der menschlichen Existenz auszutreiben. Das Universum Palazzeschis ist demzufolge eine auf den Kopf gestellte, ja eine possenhafte Welt, in der nur diejenigen, die lachen, recht haben.

¹ Palazzeschi: „Il controdolore“, 1913, in De Maria: *Marinetti e il futurismo*, 1981, S. 128-138. Deutsche Übersetzung von Baumgarth: „Der Gegenschmerz“, in Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, 1966. Alle hier verwendeten Zitate auf Deutsch beziehen sich auf diese Ausgabe.

Das erste Motiv seines Manifests ist der typisch futuristische Angriff der christlichen Religion.² Am Anfang war ein lachender Gott, „un omettino di sempre media statura, di sempre media età, di sempre medie proporzioni, che [...] mi guarda ridendo a crepapelle“.³ Das Bild des Allmächtigen als kleines Mannes, der immer damit beschäftigt ist, neue Spiele und Spaßquellen zu suchen, ist eine klare Parodie der traditionellen bildlichen Darstellungen Gottes.⁴ Diese blasphemische theologische Auffassung wird von Palazzeschi durch eine ausgefallene kosmologische Beschreibung „begründet“:

Il sole sarà, per esempio, il suo giuoco preferito per lunghe interminabili partite di pallone; la luna il suo specchio comico dalla luce tutta bitorzoluta, cosicché egli potrà vedersi nelle più ridicole maniere. La nostra terra non è dunque che uno di questi suoi tanti giocattoli [...]⁵ [Herv. d. Verf.].

Das Spiel mit der Erde bestehe darin, den Menschen den harten Weg durch Dornbüsche zum Glück zu zeigen und den lustigen Anblick derjenigen zu genießen, die sich nicht trauen, das Dornengestrüpp entschlossen zu durchqueren und diesseits davon bzw. mittendrin bleiben und jammern. Dieses Schauspiel sei schon für die Minderheit der Menschen amüsant, die die Dornbüsche schon

² Das Christentum bildet für die italienischen Avantgardisten eine besonders geeignete Zielscheibe, da es die verachtete italienische Kunst und Kultur allgemein geprägt hat. In der Literatur Marinettis befinden sich zwar wiederholt Elemente einer unbestimmten, exotischen Religion; bei anderen Autoren (wie Ginna und Corra) sind Indizien einer spirituellen Orientierung in Richtung des Okkulten zu finden. Der einzige Kult, dem die Futuristen offiziell Respekt einräumen, ist jedoch schließlich die Verehrung der Geschwindigkeit und der modernen Technik. Marinetti betitelt z.B. ein futuristisches Manifest „La nuova religione morale della velocità“ („Die neue moralische Religion der Geschwindigkeit“, 1916, in Hulst: *Futurismo & futurismi*, S. 602-604) und erläutert darin die futuristische Ästhetik. Zum Futurismus als Religion s. auch Kap. 3.3.1., Fußnote 87.

³ Palazzeschi: *Il controdolore*, S. 129; *Der Gegensmerz*, S. 255: „Ein Männlein von stets mittlerer Größe, stets mittlerem Alter, stets mittleren Proportionen, der [...] aus vollem Halse [lacht], wenn er mich ansieht.“

⁴ Z.B. des sixtinischen Vorbildes Michelangelos: „Es wurde ein sehr, sehr großer Mensch; manchmal nackt, mit zyklischen Gliedmaßen und Muskeln, manchmal mit einem herrlichen Gewand und mit Sandalen bekleidet, mit wunderbarem Haar und Bart, den riesigen Zeigefinger furchtgebetend in die Luft erhoben: Licht oder Finsternis, Leben oder Tod.“ (ebd.).

⁵ *Il controdolore*, S. 129 f., *Der Gegensmerz*, S. 255: „Die Sonne könnte zum Beispiel sein **Lieblingsspielzeug** für lange nicht endende Ballspiele sein; der Mond sein **Zerrspiegel** mit ganz verbeultem Licht, so daß er sich darin auf höchst **lächerliche Art und Weise** sehen kann. Unsere Erde ist nicht anderes als eins seiner vielen **Spielzeuge** [...]“ (Herv. d. Verf.).

durchquert haben, aber noch lustiger für den Herrn, der vorbildhaft seinen Genuß daraus erzielt. Diese sadistische Persiflage des *Fegefeuers* von Dante sowie die freche Darstellung Gottes werden von Palazzeschi quasi als futuristische Parabel gebraucht, um zu behaupten, daß der himmlische Vater den Menschen nicht geschaffen habe, um ihn leiden zu lassen, sondern zu erfreuen.⁶

Das darauffolgende Motiv ist eine in diesem Kontext passende anthropologisch-evolutive Theorie: Alle Menschen besitzen die Fähigkeit zu lachen, die den Tieren und den Kindern vorenthalten bleibe. Nichtsdestotrotz seien sie nicht in der Lage, den Schmerz „zu vertiefen“, d.h. dessen komische Essenz zu finden.⁷

Weiteres grundlegendes Konzept der neuen Komik ist: Es habe keinen Sinn, über das zu lachen, was andere als lustig empfinden; man müsse selbst den Weg finden, über das zu lachen, was man üblicherweise nicht für witzig hält.⁸ Dabei solle man vor keinen Tabus zurückschrecken: „le deformità del corpo, le malattie, le passioni, la miseria, la vecchiaia, i cataclismi, le carestie [...] **nulla è triste profondamente, tutto è gioioso.**“ (Herv. im O.).⁹ Hier führt Palazzeschi eine alberne Allegorie über die Natur ein: Sie male mit aller Sorgfalt ein (akademisches) Landschaftsbild und zeige es anschließend einem Blinden; damit möchte der Autor demonstrieren, daß selbst die Natur es „witzig“ finde, sich über die körperlichen Behinderungen lustig zu machen.¹⁰

Nun sind die Hauptsäulen der „passatistischen“ Kultur an der Reihe, um vorurteilslos die Elemente der neuen, futuristischen Komik zu finden. Besonders angesehene Aspekte der „ernsthaften“ bürgerlichen Kunst und Kultur, wie die

⁶ Vgl. *Il contro dolore*, S. 130; *Der Gegenschmerz*, S. 256.

⁷ Vgl. *Il contro dolore*, S. 131; *Der Gegenschmerz*, ebd.

⁸ Vgl. *Il contro dolore*, ebd., *Der Gegenschmerz*, S. 257.

⁹ Ebd. „Mißgestaltungen des Körpers, Krankheiten, Leidenschaften, Elend, Alter, Naturkatastrophen, Hungersnöte [...] NICHTS IST ZUTIEFST TRAUERIG, ALLES IST FRÖHLICH.“

¹⁰ Ebd.

romantische Dichtung und das berühmte tragische Theater, sind für Palazzeschi ein idealer Ausgangspunkt:

Il soliloquio di Amleto, la gelosia di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste, la fine di Margherita Gautier; i gemiti di Osvaldo, veduti ed ascoltati da un pubblico intelligente devono suscitare le più clamorose risate.¹¹ [Herv. im O.]

Selbst der Autor ist sich dessen bewußt, daß man sich nicht auf Befehl so radikal umstellen kann; deshalb schlägt er vor, die Menschheit auf diese neue Denkweise vorzubereiten, indem die neuen Generationen anders (futuristisch) erzogen werden. Die neue Bildung müsse zur Befreiung der natürlichen Neigung zum Lachen geprägt sein. Das erfolge beispielsweise durch „erzieherische Spielsachen“, d.h. Puppen, die das Aussehen und Verhalten schwerkranker und mißgebildeter Menschen reproduzieren.¹² In der Schule sollten sich besondere, groteske Lehrer in der Klasse drollig produzieren oder sogar (fiktiv) sterben. Dazu sieht der Autor jahrmarktreife „Scheinbegräbnisse“ vor:

Si faranno nel cortile della scuola falsi funerali: le bare verranno, dopo l'estrema benedizione del cadavere, scoperte e trovate piene di dolciumi o di figurine per i più piccoli, o partiranno da esse centinaia di topolini, prima bianchi, poi grigi, poi neri, o il cadavere sarà di pasta frolla per i più grandi, di cioccolata per i più piccoli, ed essi se ne contenderanno allegramente le membra. O si alzerà in aria terribile, o all' alzarsi del coperchio il suo naso si eleverà oltre due metri sulla sua faccia, per i più grandi ancora.¹³

Das makabre Motiv des Todes und der Beerdigung ist im Futurismus oft wiederkehrend und hat eine symbolische Bedeutung. Uralt wie Mumien, also bereit für

¹¹ *Il controdolore*, S. 132; *Der Gegenschmerz*, S. 257. „DAS SELBSTGESPRÄCH HAMLETS, DIE EIFERSUCHT OTHELLOS, DER WAHNSINN KÖNIG LEARS, DIE RASEREI DES OREST, DAS ENDE DER MARGUERITE GAUTIER UND DAS STÖHNEN DES OSWALD MÜSSTEN BEI EINEM INTELLIGENTEN PUBLIKUM LACHSALVEN AUSLÖSEN.“ (Herv. im O.)

¹² *Il controdolore*, S. 133; *Der Gegenschmerz*, S. 258. Zu den futuristischen Spielsachen s. Kap. 2.1.1.

¹³ *Il controdolore*, S. 133 f.; *Der Gegenschmerz*, S. 258 f. „Im Schulhof werden Scheinbegräbnisse abgehalten: die Särge werden nach der letzten Aussegnung der Leiche geöffnet, und man wird in ihnen Süßigkeiten finden oder Bildchen für die Kleinsten, oder Hunderte von kleinen Mäusen, erst weiße, dann graue, dann schwarze werden aus ihnen herausspringen, oder die Leiche wird aus Mürbeteig für die Älteren, aus Schokolade für die Kleinsten sein, und sie werden sich fröhlich die einzelnen Gliedmaßen streitig machen. Oder die Leiche wird schrecklich in die Luft steigen, oder beim Öffnen des Deckels wird ihre Nase zwei Meter aus ihrem Gesicht herausragen, für die größeren Kinder noch mehr.“

das Grab, sind alle Vertreter des „Passatismus“ (Rückschritts), wenn dieser durch eine Figur dargestellt wird. Die Avantgarde ist also stets damit beschäftigt, emblematische Greise zu töten und zu beerdigen, um Platz für die junge (d.h. moderne) Menschheit und Kultur zu schaffen.¹⁴

Auch den echten Tod und das Weinen sieht Palazzeschi als Anlaß zur „intensivsten Freude“.¹⁵ Konkret schlägt er vor, das implizit Groteske der Beerdigungsprozessionen durch explizite Maskeraden auszunutzen:

Trasformare i funerali in cortei mascherati, predisposti e guidati da un umorista che sappia sfruttare tutto il grottesco del dolore. Modernizzare e rendere confortables i cimiteri mediante buvettes, bars, skating, montagne russe, bagni turchi, palestre. Organizzare scampagnate diurne e bals masqués notturni nei cimiteri.¹⁶

Nicht Jugend und Schönheit, sondern Alter und Häßlichkeit sind dem Autor nach Anlaß zur Freude; also sollte man sich mit unschönen und womöglich alten Menschen und Gegenständen umgeben, um glücklich zu leben. Die eigene Partnerin stelle man sich deshalb alt und häßlich vor; möglich sei es auch, sie von vornherein so zu wählen. Ähnlich könne man mit den Kindern vorgehen: Man sollte vorsehen oder sich gar wünschen, eine gewisse Zahl an behinderten Kindern zu bekommen. Einrichtung und Kleidung müssen nach dem gleichen Prinzip mental oder materiell beschädigt werden. Diese Lebensphilosophie schütze nämlich gegen künftige Enttäuschungen und garantiere gleichzeitig einen nachhaltigen

¹⁴ Beerdigt wird im Laufe einer futuristischen Ausstellungseröffnung „ein passatistischer Kritiker“ (s. Kap. 3.2.1. b.). Der Tod als Skelett bedroht den alten Kaiser Franz Josef in einer Sequenz des Spielfilms *Vita futurista* (s. Kap. 4.2.1. b.). Auch weitere Beispiele befinden sich in der futuristischen Literatur und Kunst.

¹⁵ *Il contro dolore*, S. 134; *Der Gegenschmerz*, S. 259.

¹⁶ *Il contro dolore*, S. 137; *Der Gegenschmerz*, S. 261: „die Begräbnisse in Maskenzüge verwandeln, die von einem Humoristen vorbereitet und geleitet werden, der alles Groteske des Schmerzes auszuschlachten versteht. Die Friedhöfe durch Trinkstuben, Bars, Schlittschuhbahnen, Berg- und Talbahnen, türkische Bäder und Turnhallen modernisieren und bequem gestalten.“ [Ergänzung v. Verf.: „Tagesausflüge und nächtliche Maskenbälle in den Friedhöfen organisieren“, in der deutschen Fassung nicht übersetzt]. Dieses Motiv wird zehn Jahre später von den Dadaisten filmisch umgesetzt: Die Sequenz einer lustigen Beerdigung befindet sich im Kurzfilm *Entr'acte* von René Clair, s. Kap. 1.2.2 vom Teil „Andere Avantgarden“.

Spaß.¹⁷ Das Manifest schließen kategorische Kriegserklärungen an den Ernst der Dinge ab:

Noi futuristi vogliamo guarire le razze latine, e specialmente la nostra, dal dolore cosciente, lue passatista aggravata dal romanticismo cronico, dall' affettività mostruosa e dal sentimentalismo pietoso che deprimono ogni italiano. Vogliamo perciò sistematicamente:

1. **Distruggere il fantasma** romantico ossessionante e doloroso **delle cose** dette **gravi**, estraendone e sviluppandone il ridicolo, col sussidio delle scienze, delle arti, della scuola.
2. Combattere il dolore fisico e morale con la loro stessa parodia. Insegnare ai bambini la massima varietà di sberleffi, di boccacce, di gemiti, di lagni, strilli, per preservarli dagli abituali pianti.
3. Svalutare tutti i dolori possibili, penetrandoli, guardandoli da ogni lato, anatomizzandoli freddamente. [...]
8. Trasformare gli ospedali in ritrovi divertenti, mediante five o' clock thea [sic] esilarantissimi, café-chantants, clowns. [...]
12. Trasformare i manicomi in scuole di perfezionamento per le nuove generazioni.¹⁸ [Herv. im O.]

In dieser phantasiereichen und inkonsequenten Behandlung der Komik wechseln sich auf der stilistischen Ebene verschiedene Stilrichtungen ab, die von der leichten Parodie bis hin zum sadistischen Sarkasmus reichen. Hier gibt es nicht nur die vordergründige futuristische Skandallust, die vom übersteigerten Kontext eher relativiert wird, sondern vor allem den Vorschlag einer alternativen und modernen Komik, die aus unbegrenzten sowie bewußten Freiheiten besteht.

¹⁷ Vgl. *Il controdolore*, S. 135 f.; *Der Gegenschmerz*, S. 260.

¹⁸ *Il controdolore*, S. 136-138; *Der Gegenschmerz*, S.260-262.: „WIR FUTURISTEN WOLLEN DIE ROMANISCHEN VÖLKER, UND IM BESONDEREN UNSER VOLK, VOM SCHMERZEMPFINDEN, DIESER PASSATISTISCHEN SYPHILIS, HEILEN, die durch chronische Romantik, scheußliche Gefühlsduselei und pietätvolle Sentimentalität noch verschlimmert wird und die jeden Italiener bedrückt. Wir wollen deshalb systematisch:

1. das romantische , quälende und schmerzliche SCHRECKENGESPENST DER sogenannten ERNSTEN DINGEN ZERSTÖREN, indem wir mit Hilfe der Wissenschaft, der Kunst und der Schule das Lächerliche aus ihnen hervorholen und entwickeln. 2. den physischen und moralischen Schmerz mit seiner Parodie bekämpfen; die Kinder die mannigfaltigsten Arten an Grimassen, Fratzen, Stöhnen, Wehlauten und Schreien lehren, um sie vor dem üblichen Geweine zu bewahren. 3. jede nur mögliche Art des Schmerzes dadurch entwerten, daß man sie durchdringt, von allen Seiten betrachtet und kaltblütig sezziert. [...] 8. die Krankenhäuser mit Hilfe von höchst heiteren Fünf-Uhr-Tees, Tingeltangel und Clowns in Unterhaltungsstätten verwandeln. [...] 12. die Irrenhäuser in Fortbildungsschulen für die kommenden Generationen verwandeln.“ (Herv. im O.).

1.1.2. Ironie und Possenhaftigkeit als Basis der neuen Kunst

Die futuristische Ästhetik wird im Laufe von drei Jahrzehnten in hunderten von Manifesten erläutert, die den verschiedensten Aspekten der Kunst und des Lebens gewidmet sind: Literatur, bildende und aufführenden Künsten, Mode, Politik, Kochkunst usw. In seinem Essay *Primi principi di una estetica futurista* versucht der futuristische Schriftsteller und Maler Ardengo Soffici, die in vielen Manifesten der Avantgarde befindlichen Konzepte systematisch und umfassend zu behandeln.¹⁹ In mehreren Kapiteln befaßt sich der Autor mit der Frage der Komik, die teilweise auch in den jeweiligen Überschriften auftaucht.²⁰

In „Ironia“ trennt zwar Soffici die Komik von der Kunst, räumt ihr aber einen wichtigen Platz für die neue (futuristische) Ästhetik ein: „L'ironia, che è il coronamento estremo del pensiero e del sapere, il risultato più alto e definitivo di ogni scienza, non è lo spirito animatore dell' arte; ma deve essere necessariamente una delle prime basi di un' estetica nuova.“²¹

Weiter definiert er die Ironie als den psychischen Zustand, der der enttäuschenden Entdeckung der Sinnlosigkeit aller metaphysischen Spekulationen folgt: „il Senso dei Sensi, non era altro che un - Nonsenso“.²² Die traumatische Feststellung der Zwecklosigkeit der philosophischen Forschung, in die man so viele Erwartungen gesetzt hat, würde eine unaufhaltsame Komik auslösen. Laut Soffici ist die Komik also mit der Tragik des Lebens verbunden und noch mehr

¹⁹ Soffici: *Primi principi di una estetica futurista*, 1920, in Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, 1958, S. 557-589. Alle hier angegebenen Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

²⁰ Soffici: „Ironia“, ebd., S. 572 f. und „Acrobatismo Clownismo“, ebd., S. 573 ff.; zum letzteren Punkt s. Kap. 2.1.2.

²¹ Ebd., S. 572. „Die Ironie, die die letzte Krönung des Denkens und des Wissens, das höchste und endgültigste Ergebnis jeder Wissenschaft ist, ist nicht der belebende Geist der Kunst; aber sie muß zwangsläufig eine der ersten Grundlagen einer neuen Ästhetik sein.“

²² Ebd.: „Der Sinn der Sinne war nichts als ein - Unsinn/Nonsense“.

mit dem Mut, die Realität jenseits der überlieferten Weltanschauung zu betrachten.²³

Ästhetisch gesehen, stelle die Ironie eine heitere Stimmung dar, aus der die Kunst erst entstehen könne. Demnach müsse der (futuristische) Künstler ein freier, vorurteilsloser, fröhlicher Betrachter der nutzlosen Philosophien und Idealismen sein.²⁴ Damit bestätigt der Autor die wichtige Rolle, die die Komik für den futuristischen Kampf gegen den Passatismus spielt.

Gerne wird die Ironie auch durch typisch futuristische Gleichungen definiert:

Ironia = passione cristallizzata, raffreddata, sterilizzata, chiarificata.

Ironia: superamento di tutti i valori: unificazione di poetismo e prosaicità; accettazione aristocratica del mondo pel quel che vale [...]; gaia scienza dell' uomo guarito dal ‚male delle trascendenze e delle degnità‘.²⁵ [Herv. im O.].

Diese Form der Komik sowie das *libero giuoco della realtà senza senso* („freie Spiel der sinnlosen Wirklichkeit“) sollte der neuen Kunst ihren Schwung geben.²⁶ Damit fügt Soffici ein weiteres, für den Futurismus typisches Element der Komik zu seiner Ästhetik hinzu: das Spiel mit dem Absurden.

Das Kapitel beendet er mit einer weiteren Definition der Ironie als den idealen geistigen Zustand des avantgardistischen Künstlers: „Ironia vuol dire essenzialmente indipendenza; e l'arte ha bisogno di questo stato divino per tessere i suoi capricci, tendere i suoi archi iridati di sole - danzare la sua danza agile.“²⁷

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Ebd. „Ironie = kristallisierte, abgekühlte, sterilisierte, gereinigte Leidenschaft.

Ironie: Überwindung aller Werte: Vereinigung von Poetik und Prosaik; aristokratische Annahme der Welt mit ihrem Wert [...]; fröhliche Wissenschaft des Menschen, der vom ‚Übel der Transzendenzen und der Würden‘ geheilt ist.“ [Herv. im O.].

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 573. „Ironie bedeutet im wesentlichen Unabhängigkeit; und die Kunst braucht diesen göttlichen Zustand, um ihre Launen zu weben, ihre sonneniridierten Bögen zu spannen - ihren agilen Tanz zu tanzen.“

In einem kleinen Abschnitt über den von ihm genannten *Reclamismo* (sowie wie „Reklametheorie“) erläutert Soffici einen anderen wichtigen Aspekt der Komik in Verbindung mit dem Futurismus.²⁸

Die futuristische Werbung wird vom Autor mit dem „principio di buffoneria intesa come emancipazione del convenzionalismo dignitoso e logico“ in Verbindung gebracht.²⁹ Gerne greifen die Futuristen zu unüblichen, sehr auffälligen Mitteln, um für sich zu werben; Diese spektakulären Auftritte werden in den zeitgenössischen Karikaturen prompt mit schonungslosen, karnevalsartigen Darstellungen festgehalten (Abb. 1 und 2).



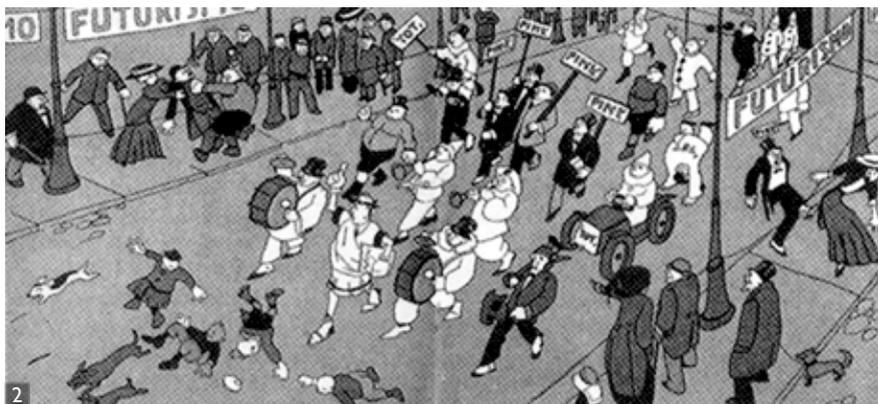
Diese avantgardistische Tendenz bezeichnet selbst der Futurist Soffici (von der Perspektive des Publikums aus) als „laut“, „unverschämt“, „protzig“ und „abstößend“.³⁰ Diese skandalöse Werbung für die künstlerische Tätigkeit könne jedoch „nicht nach den alten Kriterien beurteilt werden“. Sie ist laut Soffici für

²⁸ Soffici: „Reclamismo“, ebd., S. 576.

²⁹ Ebd. „Prinzip der Possenhaftigkeit, als Emanzipation von dem würdigen und logischen Konventionalismus verstanden“.

³⁰ Ebd.

die Avantgarde angemessen und sogar notwendig: Das Publikum zeige kein Interesse mehr für die Kunst und könne deshalb nur noch von aufsehenerregenden Veranstaltungen beeindruckt werden.³¹



In seiner Ästhetik erkennt Soffici die Ironie, das Spiel und weitere Aspekte der Komik als unverzichtbare Elemente und sogar als Voraussetzungen für die neue Kunst.

³¹ Vgl. ebd., S. 576.

1.2. Komik in der Praxis

Die praktische Umsetzung der futuristischen Theorien über die Komik in der Literatur erfolgt bereits im ersten programmatischen Manifest des Gruppenideologen Filippo Tommaso Marinetti.³² Das Unlogische, das Absurde und der Wahnsinn sind dort, wie in anderen futuristischen Manifesten, mit dem Bereich der Komik eng verbunden.³³ Die unwiderstehliche Verlockung dieser Elemente bestätigen die Futuristen in weiteren literarischen Werken, wie den sog. *Parole in libertà* („Worte in Freiheit“): Auch in diesen lautmalersischen Wortcollagen, die zwischen Dichtung und bildender Kunst einzuordnen sind, beeindruckt der oft ironische Charakter, der sich aus der geschickten Kombination von Buchstaben und Zeichnungen ergibt.

Noch deutlicher schaffen die Werke Francesco Cangiullos eine Brücke zwischen Poesie und Malerei sowie zwischen Kunst und Komik. Das sog. *Alfabeto a sorpresa* („Überraschungsalphabet“) bildet durch Buchstabenkompositionen lebhafte Szenen, die oft durch Wortspiele erklärt werden.³⁴ Cangiullos Wort- und Buchstabenpiel wird in anderen Werken von humoristischen Elementen wie der Karikatur begleitet. Nicht nur werden in seinen Werken Buchstaben animiert, auch die umgekehrte Umwandlung von Menschen zu Buchstabenkompositionen geschieht, wie in der hier abgebildeten Karikatur



3

³² Marinetti: „Manifesto del Futurismo“, 1909, in De Maria, *Marinetti e il futurismo*, S. 5-9. Deutsche Übersetzung von Baumgarth / Hohenemser: „Manifest des Futurismus“, in Apollonio: *Der Futurismus*, 1972, S. 33-36.

³³ Vgl. Ferroni: *Il comico nelle teorie contemporanee*, S. 110.

³⁴ So wird bei *Università (Tavola parolibera)*, 1914-15, eine Treppe dargestellt, auf der mehrere „animierte“ Buchstaben steigen; in der Arkade erklärt eine Schrift: *Studenti in Lettere*, also „Studenten der Literatur“ aber auf Italienisch auch „Studenten als Buchstaben“.

(Abb. 3). Da Manifeste, „befreite Wörter“ und „Überraschungsalphabete“ aus der futuristischen Produktion von der betreffenden Literatur bereits analysiert worden sind, werden hier weniger berücksichtigte Gattungen vorgestellt, durch die die avantgardistische Komik ebenso zum Ausdruck kommt: satirische Verse und polemische Schriften.

1.2.1. Satirische Verse

Wenn die Rede von Futurismus und Komik ist, bekommt man in der Regel als Beweis wenige, abgenutzte Beispiele aus den Werken Palazzeschi: das Manifest *Il controdolore* (s. I.I.I.) und das Gedicht *E lasciatemi divertire!* („Laßt mich doch Spaß haben!“).³⁵ Kern dieses Gedichts sind Fröhlichkeit und Scherz sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der stilistischen Ebene. Unter den sinnlosen, lautmalerischen Versen, die die Hälfte des Gedichts bilden, ist selbst das Lachen des Autors zu „hören“: „Ahahahahahah! / Ahahahahahah!“.³⁶ Da das literarische Werk von Palazzeschi sich seit langem sehr großer Aufmerksamkeit erfreut, ist es hier viel sinnvoller, eine andere Form der futuristischen Dichtung vorzustellen, die von der futuristischen Komik in Versen zeugt.

³⁵ Palazzeschi: „E lasciatemi divertire!“, 1910, In: De Maria: *Marinetti e il futurismo*, S. 401-403. Selbst bei neueren, qualifizierten Aufsätzen sind in der Vergangenheit stark verankerte Sichtweisen wiederzufinden: z.B. in Pasquale Guaragnellas „Il riso e l'allegria in Aldo Palazzeschi“, in: *Italienisch - Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, Nr. 49, Mai 2003, S. 26-31 und in Bisantis Beitrag „Traditionsbruch und Poetik des Vergnügens in der frühen Lyrik Aldo Palazzeschis“, in Lohse / Scherer: *Avantgarde und Komik*, S. 55-73. Noch 90 Jahre nach Veröffentlichung zahlreicher futuristischer komikbezogener Texte vertritt Prof. Gino Tellini die Auffassung, daß Palazzeschi als Autor unterschätzt sei und daß ihm der Futurismus viel mehr zu verdanken habe als umgekehrt. In einem Gespräch im Anschluß an seinen Vortrag *Lasciatemi divertire* (Köln, Italienisches Kulturinstitut, 14.07.2004) erzählte der Palazzeschi-Experte der Verfasserin, daß im Futurismus keine Komik vorhanden sei, wenn nicht von dem Dichter, da Marinetti keinen Sinn für Humor habe. Dies ist nur ein Beispiel der selbst unter den Futurismus-Experten noch verbreiteten Meinung, daß zum Futurismus nur Marinetti, Palazzeschi und wenige Persönlichkeiten mehr zählen und daß die Komik dort nicht zu Hause sei.

³⁶ Ebd., S. 403.

Eine besondere Art der humorvollen Dichtkunst ist damals in Italien sehr populär: die sog. *Versi malthusiani*.³⁷ Ironisch von den Wirtschaftstheorien Malthüs' ausgehend wird diese Form des „sparsamen Verses“ genannt: Das Malthüs'sche Gedicht besteht aus einem Vierzeiler, wovon die ersten drei Verse achtsilbig sind und der letzte nur siebensilbig ist. Meister dieser Form von immer frechen, oft satirischen Definitionen sind in den 1910er Jahren u.a. der Komiker Ettore Petrolini auf der Varieté-Bühne und die Futuristen in der intellektuellen Szene.³⁸ Auch wenn die futuristischen Verse oft anonym veröffentlicht werden, werden sie laut Soffici meistens von ihm selbst, Papini und Folgore verfaßt.³⁹

Thema der futuristischen *Malthusiani* sind sowohl externe Situationen und Persönlichkeiten als auch interne Anlässe. Zum Typus der nach außen orientierten Komik gehören z.B. Gesellschaftssatire und die Karikatur von Dichtern und Kritikern; zum zweiten Typus die selbstironische Parodie der Futuristen.

Hier sind Beispiele jeweils der politischen und der religiösen Satire:

Socialista è quella cosa
ch'urla e strepita al comizio,
ma che fugge a precipizio
se compare il questurin.⁴⁰

Sozialist ist jenes Ding,
was beim Vortrag lärmt und schreit,
aber schleunigst Flucht ergreift
wenn der Polizist erscheint.

Padreterno è quella cosa
Che ti veglia giorno e notte
Ma che poi se ne strafotte
Delle tue calamità.⁴¹

Der Allmächtige ist das Ding,
was dich Tag und Nacht bewacht,
und dem dann das nichts ausmacht
was dir Schlimmes auch passiert.

³⁷ Auch die andere Schreibung (*versi malthusiani*) ist dokumentiert. Alternativ werden diese Verse als *stornelli (malthusiani)* oder *definizioni malthusiane* bezeichnet.

³⁸ Vgl. Kap. 3.3.2.

³⁹ Soffici schreibt: „Papini, Folgore und ich verkommen im Café beim Herstellen malthüs'scher Definitionen.“, in: *Lacerba*, Nov. 1913 (Übers. v.Verf.); zit. nach Rinaldi: „Storie d'un verso interruptus“, 2003. Marinetti beteiligt sich jedenfalls an der Herstellung von *versi malthusiani* mindestens mit einem Gedicht (gegen den italienischen Schriftsteller Pirandello).

⁴⁰ Anonym, in *Almanacco purgativo*, 1914, zit. nach Rinaldi, ebd. (Übers. v.Verf.).

⁴¹ Folgore, in *Lacerba*: März 1913, ebd. (Übers. v.Verf.).

Zum Typus der selbstironischen Verse gehören außerdem folgende Parodien: Erstere ist dem Café *Giubbe Rosse* in Florenz gewidmet, in dem sich die Futuristen treffen (u.a. um *Malthusiani* zu komponieren); Letztere ist über die avantgardistische Zeitung *Lacerba*, in der viele dieser Gedichte erscheinen:

Giubbe Rosse è quella cosa
Che ci vanno i futuristi,
Se discuton non c'è cristi,
Non puoi più giocare a dam.⁴²

È Lacerba quella cosa
che ha scrittori molto fini,
è diretta da Papini
ma gli manca l'apostrof.⁴³

Giubbe Rosse ist jenes Ding
wo die Futuristen sind;
diskutieren sie, ist es hin:
kannst Du nicht mehr Dame spielen.

Die „Lacerba“ ist jenes Ding,
wo sehr feine Schreiber sind,
von Papini herausgegeben
doch ihm fehlt das Apostroph.

1.2.2. Polemische Schriften

Aufgrund ihres kompromißlosen, provokanten Auftritts sind Konflikte bei den Futuristen vorprogrammiert; diese finden überall statt, auf der Straße sowie auf der Bühne in Form von Handgreiflichkeiten, aber auch gerne schriftlich durch Artikel und eben satirische Verse. Die meistzitierte literarische Auseinandersetzung der italienischen Avantgarde ist diejenige, die 1914 in der Zeitschrift *Lacerba* ausgetragen wird. Diese avantgardistische Zeitung wird in Florenz von Giovanni Papini herausgegeben und bekennt sich in der Zeit von 1913 bis 1914 zum Futurismus.

Die scharfe Debatte wird mit dem ironischen Artikel „Il cerchio si chiude“ („Der Kreis schließt sich“) von Papini eröffnet, mit dem er die futuristischen Maler vor den Gefahren einer Involution ihrer Kunst warnen will.⁴⁴

Ma se il metodo prendesse piede e si spingesse all'ultime conseguenze più rigorose ne verrebbe che il miglior quadro di natura morta è una camera mobiliata; il miglior concerto l'insieme dei rumori d'una città popolosa; la miglior poesia lo

⁴² Anonym, in *Lacerba*: Nov. 1913, ebd. (Übers. v.Verf.).

⁴³ Anonym, in: *Almanacco purgativo 1914*, 1914, ebd.(Übers. v.Verf.).

⁴⁴ Papini: „Il cerchio si chiude“, 1914, in: Drudi Gambillo/Fiori *Archivi del futurismo*, Bd. I, S. 189 f.

spettacolo d'una battaglia colla sua cinematografia sonora; la più profonda filosofia quella del contadino che vanga o del fabbro che martella senza pensare a nulla.⁴⁵

Auf den Artikel antwortet ein pikierter und sarkastischer offener Brief des Malers und Bildhauers Umberto Boccioni: „Il cerchio non si chiude“ („Der Kreis schließt sich nicht“)⁴⁶:

È proprio in quel momento che il cerchio delle possibilità creative si apre maggiormente. È il momento in cui l'artista, pur di sfuggire al procedimento imitativo [...], vi sostituisce la realtà stessa. [...]

Confessa che hai preso un granchio, o che almeno hai gridato come un senatore qualsiasi: „la libertà va bene... ma dove si va a finire, con questa libertà?...“⁴⁷

Mit einem feinen Humor und unübersehbarer satirischer Absicht erwidert Papini die Kritik Boccionis in der darauffolgenden Ausgabe derselben Zeitung; sein Artikel heißt diesmal parodistisch „Cerchi aperti“ („Offene Kreise“).⁴⁸

non ti riconosco affatto la qualità di teologo autorizzato della dogmatica futurista né tanto meno quella di inquisitore in materia d'eretica proibita. [...]

Non è colpa tua se lo slancio creativo napoleonico [...] t'impedisce di avere quell'*esprit de finesse* che allontana, per lo meno, il pericolo di cadere nel ridicolo inutile e nelle contraddizioni compromettenti.⁴⁹

⁴⁵ Ebd., S. 190. „Aber wenn sich diese Methode durchsetzen würde und bis zu den letzten, strengsten Konsequenzen getrieben würde, würde daraus folgern, daß das beste Stilleben ein möbliertes Zimmer ist; daß das beste Konzert die gesamten Geräusche einer dicht bevölkerten Stadt ist; daß das beste Gedicht das Schauspiel einer Schlacht mit ihrer Schallkinematographie ist; daß die tiefste Philosophie diejenige des Bauern beim Graben oder des Schmidts beim gedankenlosen Hämmern ist.“ (Übers. v.Verf.).

⁴⁶ Boccioni: „Il cerchio non si chiude“, 1914, ebd., S. 191 f.

⁴⁷ Ebd., S. 192. „Es ist gerade in diesem Moment, daß der Kreis der schöpferischen Möglichkeiten sich mehr öffnet. Es ist der Moment, in dem der Künstler, um dem Imitationsprozeß zu entkommen [...], ihn durch die Realität selbst ersetzt. [...] Gebe zu, daß Du Dich grob geirrt hast, oder daß Du zumindest wie irgendein Senator ausgerufen hast: „Die Freiheit ist gut... Aber wohin führt einen die Freiheit?“ (Übers. v.Verf.).

⁴⁸ Papini: „Cerchi aperti“, 1914, ebd., S. 193-196.

⁴⁹ Ebd., S. 194: „ich erkenne deine Qualifikation als autorisierter Theologe der futuristischen Dogmen überhaupt nicht an, und umso weniger die als Inquisitor im Fach ketzerische Rechtschaffenheit. [...] Es ist nicht deine Schuld, wenn der schöpferische Napoleon-Elan [...] Dich hindert, den *esprit de finesse* zu haben, der zumindest die Gefahr entfernt, unnötig lächerlich zu wirken und sich in kompromittierende Widersprüche zu verstricken.“ (Übers. v.Verf.).

Die Tragweite dieser Polemik ist so groß, daß nicht nur Papini selbst, sondern auch weitere Futuristen (Carrà, Palazzeschi und Soffici) aus der Avantgardebewegung aussteigen. Ab 1915 läßt *Lacerba* keine Gelegenheit aus, um den Futurismus anzugreifen. Weitere Auseinandersetzungen werden deshalb in der Zeitung in Form sowohl von polemischen Artikeln als auch von satirischen Versen (*malthusiani*) veröffentlicht.⁵⁰ Folgendes Beispiel dürfte aus dieser Zeit (um 1915) stammen und bezieht sich auf die photographischen Experimente Anton Giulio Braglias:

È Bragaglia quella cosa
che ti fota il dinamismo
e se poi sbaglia la posa
te la chiama futurismo.⁵¹

Der Bragaglia ist jenes Ding ,
was „photiert“ den Dynamismus
wenn die Kamera verstellt ist
sagt er dazu Futurismus.

Der anonyme Verfasser dieser Verse macht hier die boshafte Unterstellung, daß die „unscharfen“ Bilder von Bragaglia eher aus einem Fehler als aus künstlerischer Recherche über die Bewegung resultieren.

⁵⁰ Mehr zu dieser Art der satirischen Verse im Abschnitt 1.2.1.

⁵¹ Anonym, in *Lacerba*, o.J., zit. nach Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 122.

2. BILDENDE KUNST

Auch die vom Futurismus im künstlerischen Bereich geplanten Revolutionen werden jeweils mit spezifischen Manifesten angekündigt, in denen das Element der Komik stilistisch und inhaltlich vorkommen kann. Bereits in den frühen programmatischen Schriften über die Malerei sind erste, bewußte Assoziationen der Kunst mit komikverwandten Bereichen zu erkennen. In späteren Manifesten wird diese Verbindung noch ausdrücklicher und artikulierter: Der Futurismus will nicht nur technische Neuheiten, sondern auch Freude in die Kunst bringen.

Balla und Depero wollen beispielsweise „das Universum rekonstruieren und aufheitern“ und zwar einerseits durch eine Kunst, die sich u.a. durch Freude und Optimismus auszeichnet, andererseits durch futuristische Spielsachen, die die Phantasie und Fröhlichkeit von Kindern und Erwachsenen anregen. Beide Künstler bestätigen in der Praxis die Ernsthaftigkeit ihrer Vorsätze sowohl in der freien als auch in der angewandten Kunst, z.B. indem sie witzige Bühnenbilder und Möbel sowie farbenfrohe Kleidung entwerfen. Soffici befaßt sich in seinem Essay über die futuristische Ästhetik u.a. mit den Themen des Spiels, des Spaßes und der Clownerie als mit der geistigen Tätigkeit des Künstlers bezogenen Fragen.

Die futuristische Komik drückt sich auch visuell in den Kunstwerken dieser Avantgarde aus. Eine heitere bis euphorische Stimmung kennzeichnet beeindruckend viele Bilder von Balla und Russolo, die den programmatischen Optimismus der Avantgarde durch schwungvolle Formen und leuchtende Farben vermitteln. Dem Lachen selbst widmet Boccioni ein Bild, *La risata*; Kunst und Komik sind in dem Werk dieses Futuristen gleichermaßen wichtig: Unter seinen Zeichnungen ist eine Vielzahl von Karikaturen. Bei Depero wird die Kunst noch eindeutiger als Spiel verstanden: Bei ihm sind die bunten Farben greller, die geometrischen Figuren puppenhafter und die Kostüme stets Clownerien. Das Spiel mit Worten und Buchstaben, das in den *parole in libertà* beginnt, wird von Cangiullo in Bildern fortgesetzt, die aus einzelnen Lauten ganze Figuren machen: Mit

diesem *alfabeto a sorpresa* fertigt er u.a. Porträts und Karikaturen der anderen Futuristen.

Das Thema Karikatur ist im Futurismus so stark vertreten, daß es einer gesonderten Behandlung bedarf. Zahlreiche Mitglieder der Künstlergruppe haben sich mit dieser Gattung bewußt konfrontiert. Hinzu malen die Futuristen Bilder über sich und die Kollegen ohne satirische Absicht, die doch wie Karikaturen wirken.

2.1. Komik in der Theorie

Der Futurismus, zukunftsorientierte Avantgarde, spricht sich selbstverständlich gegen jeden Aspekt der sog. „passatistischen“ („vergangenheitsorientierten“) Ästhetik aus. Traditionelle Stile und Themen, Akademiepraxis und Kunstkritik, Imitation und Harmonie heißen die Feinde des Futurismus, die es durch die neue, zeitgemäße Kunst zu vernichten gilt. Neben den sarkastischen, destruktiven Aussagen gibt es auch konstruktive Vorschläge in den programmatischen Schriften dieser Avantgarde.

In ihrem ersten Manifest über die Malerei wollen die Futuristen „esaltare ogni forma di originalità anche se temeraria, anche se violentissima [...] Trarre coraggio ed orgoglio dalla facile taccia di pazzia con cui si sferzano e s'imbavagliano gl'innovatori“.¹ Die Verbindung von Bereichen wie Avantgardekunst und Verrücktheit bildet einen roten Faden innerhalb der futuristischen Manifeste. Diese beiden semantischen Felder werden weiter mit dem der Komik assoziiert, wie im zweiten (sog. „technischen“) Manifest über die Malerei:

Nel primo manifesto [...] esprimeremo le nostre profonde nausea, i nostri fieri disprezzi, **le nostre allegre ribellioni** contro la volgarità, contro il mediocrismo, contro il culto fanatico e snobistico dell' antico, che soffocano l'Arte nel nostro Paese.² [Herv. d.Verf.]

Auch hier, wie in anderen Manifesten dieser Avantgarde, wird der heitere Charakter der futuristischen Revolution hervorgehoben. Weitere, mit der Komik verbundene Elemente tauchen in späteren programmatischen Schriften über die bildenden Künste noch deutlicher auf. Volkstümliche Suggestionen, die eher mit

¹ Boccioni u.a.: „Manifesto dei Pittori futuristi“, 1910; in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 505 f. Deutsche Übersetzung: „Manifest der futuristischen Maler“, in Apollonio: *Der Futurismus*, S. 39. „Jede Form von Originalität, sei sie auch noch so verwegen [...] Mut und Stolz aus dem billigen Vorwurf der Verrücktheit schöpfen, mit dem man die Neuerer geißelt und knebelt“.

² Balla u.a.: „La pittura futurista - Manifesto tecnico“, 1910; in Hulten, ebd., S. 506. Deutsche Übersetzung: „Die futuristische Malerei - Technisches Manifest“, in Apollonio, ebd., S. 40. „Im ersten Manifest [...] drückten wir unseren tiefen Ekel, unsere stolze Verachtung, **unsere fröhliche Auflehnung** gegen alles Vulgäre, alles Mittelmäßige und gegen den fanatischen und snobistischen Kult des Alten aus, die die Kunst in unserem Land ersticken.“ (Herv. d.Verf.).

der Welt des Zirkus und der Kirmes verwandt sind, werden als selbstverständliche Elemente der neuen Kunst im dritten futuristischen Manifest über die Malerei betrachtet:

La pittura dei suoni, dei rumori e degli odori vuole:

[...] Tutti i colori della velocità, **della gioia, della baldoria, del carnevale più fantastico, dei fuochi d'artificio, dei café-chantants**, tutti i colori in movimento sentiti nel tempo e non nello spazio.³ [Herv. d.Verf.].

Hiermit fordert Carrà (mit der ideologischen Unterstützung der anderen Futuristen) ausdrücklich eine lustige, aufheiternde Kunst.

Unter den theoretischen Werken der Futuristen sind die folgenden zwei besonders repräsentativ für die Auffassung dieser Avantgarde betreffend bildende Kunst und Komik: *Ricostruzione futurista dell' universo* („Futuristische Rekonstruktion des Universums“) und *Primi principi di una estetica futurista* („Erste Ansätze einer futuristischen Ästhetik“).

2.1.1. Fröhliche neue Welt: futuristische Spielsachen

Die Welt ist den Futuristen nach so tiefgreifend langweilig, daß man sie nicht einfach mit Reformen aufmuntern könnte, sondern ganz wiederaufbauen sollte, um sie witziger gestalten zu können. Künstler selbst seien dafür prädestiniert, wie Giacomo Balla und Fortunato Depero in ihrem vierhändig verfaßten Manifest erklären: Ihre Aufgabe bestehe darin, „ricostruire l'universo **rallegrandolo**, cioè ricreandolo integralmente“ (Herv. d. Verf.).⁴ Auch Marinetti unterstütze dieses Vorhaben, indem er gegen die nostalgische und statische Kunst der Ver-

³ Carrà: „La pittura dei suoni, rumori e odori“, 1913, in Hulten, ebd., S. 443, Deutsche Übersetzung von Christa Baumgarth: „Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche“, in Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 185. „DIE MALEREI DER TÖNE, GERÄUSCHE UND GERÜCHE WILL: [...] Alle Farben der Geschwindigkeit, **der Freude, der Lustigkeit, des phantasievollsten Karnivals, der Feuerwerke, der Café-chantants und der Music-Halls**, alle Farben der Bewegung, die zeitlich, aber nicht räumlich gefühlt werden.“ (Herv. d.Verf.).

⁴ Balla / Depero: „Ricostruzione futurista dell' Universo“, 1915; in Hulten, ebd., S. 560. „das Universum zu rekonstruieren und **aufzuheitern**, d.h. es vollständig neuzubilden.“ (Herv. d.Verf.). Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

gangenheit eine „arte-azione, cioè volontà, **ottimismo**, aggressione, possesso, penetrazione, **gioia**“ (Herv. d. Verf.) fördere.⁵ Damit wird die Assoziation Kunst-Fröhlichkeit schon im ersten Teil des Manifests feierlich proklamiert.

Im zweiten Teil werden Einzelheiten der futuristischen Rekonstruktion des Universums erläutert. Zu dieser globalen Erneuerung gehöre eine Revolution der Kunst, der Mode und selbstverständlich auch des Alltagslebens: Auch Spiele, Landschaft und Tiere müssen futuristisch revidiert werden. Besonders die von Balla und Depero vorgeschlagene Reform der Spielsachen ist hier interessant, da sie damit Kunst und Spiel unmißverständlich verbinden. Außerdem hebt ihre Behandlung des Themas die Lächerlichkeit der zeitgenössischen Spielwaren gnadenlos hervor:

Nei giochi e nei giocattoli, come in tutte le manifestazioni passatiste, non c'è che grottesca imitazione, timidezza, (trenini, carrozzini, pupazzi immobili, caricature cretine d'oggetti domestici), *antiginnastici o monotoni, solamente atti a stupidire e ad avvilire il bambino.*⁶ [Herv. im O.].

Futuristische Spielsachen würden hingegen die Vorstellungskraft, Sensibilität, Elastizität und Freude der Kinder anregen und auch die Erwachsenen jung, froh und wach halten. Das würde durch „plastische Komplexe“ geschehen, was in der Sprache dieses Manifests soviel wie „Skulpturen“, „Objekte“ oder allgemein „Kunstwerke“ bedeutet. Diese von Künstlern konzipierten und gebauten Spielsachen würden auf den Geist der Spielenden durch „übertrieben lustige Tricks“ sowie „intensivste, schärfste, aufregendste Geräusche, Gerüche, Farben“ wirken.⁷

Wie muß man sich diese futuristischen Spielobjekte vorstellen? Die Autoren beschreiben sie als „phantastische, durch die Lupe zu betrachtende Spielsa-

⁵ Ebd. „Aktionskunst, d.h. Willen, **Optimismus**, Aggression, Besitz, Penetration, **Freude**“ (Herv. d. Verf.).

⁶ Ebd. „In den Spielen und Spielsachen, wie in allen passatistischen Erscheinungen, gibt es nichts als groteske Imitation, Schüchternheit (Mini-Züge, Mini-Wagen, unbewegliche Puppen, blöde Karikaturen von Haushaltsgegenständen), *antisportliche oder eintönige Spielsachen, die nur dazu geeignet sind, die Kinder zu verdummen und zu erniedrigen.*“ (Herv. im O.).

⁷ Ebd.

chen“, „Kästchen, die man nachts öffnen sollte, aus denen Feuerwerkswunder explodieren werden“ und „sich transformierende Mechanismen“. Außerdem würden „riesige, gefährliche, aggressive Spielsachen, die im Freien agieren werden“ sowohl Erwachsene als auch Kinder an den Krieg gewöhnen und vorbereiten, was den Futuristen stets sehr wichtig ist.⁸ Dazu könnten die 1913 von Palazzeschi vorgeschlagenen, noch brutaleren Puppen (schwerkranke und mißgebildete Miniaturmenschen) zählen, die in dem zwei Jahre später entstandenen Manifest von Balla und Depero allerdings nicht vorkommen:

Gli forniremo giocattoli educativi, fantocci gobbi, ciechi, cancrenosi, sciancati, etici, sifilitici, che meccanicamente piangono, gridano, si lamentano, vengano assaliti da epilessia, peste, colera, emorragie, emorroidi, scoli, follia, svengano, rantolino, muoiono.⁹

Depero selbst realisiert futuristische Spielsachen, wie Holztiere und -puppen, die zu seinem künstlerischen Stil sehr gut passen und tatsächlich etwas Spaß versprechen (s. 2.2.1., Abb. 11). Die in ihrem Manifest angekündigten „Millionen metallischer Tiere für den größten Krieg“ werden hingegen weder von Depero noch von Balla realisiert.¹⁰

Depero ist außerdem innerhalb des Futurismus ein Meister des spielerischen Umgangs mit der bildenden Kunst. Oft gestaltet er mit Mitteln sowohl der Malerei als auch der Bildhauerei lustige Puppen und Roboter; kennzeichnend ist dabei, daß vergleichbare Figuren von Depero Namen wie *Bambola* (Puppe), *Donna* (Frau) und *Ballerina* (Tänzerin) tragen, als wären für ihn menschliche und künstliche Gestalten, ja Kunstwerke und Spielsachen austauschbar.

⁸ Ebd.

⁹ Palazzeschi: *Il contro dolore*, S. 133. *Der Gegenschmerz*, S. 258: „Wir werden ihnen also erzieherische Spielsachen geben, bucklige, blinde, brandige, lahme, schwindsüchtige und syphilitische Puppen, die mechanisch weinen, schreien, sich beklagen, an epileptische Anfälle leiden, ohnmächtig werden, röcheln und sterben.“ (Übers. v. Baumgarth).

¹⁰ Balla / Depero: *Ricostruzione futurista dell' universo*, ebd.

2.1.2. Die Kunst als Spiel, der Künstler als Clown

Die futuristische Ästhetik betrifft so gut wie alle Aspekte der Kunst: bildende und darstellende, freie und angewandte, traditionelle und experimentelle Kunst, darunter noch speziellen Themen wie Kochkunst und Mode. In seinem Essay *Primi principi di una estetica futurista* („Erste Ansätze/ Prinzipien einer futuristischen Ästhetik“) faßt Soffici sein Verständnis dieser vielfältigen Kunstavantgarde zusammen.¹¹ Auch in dieser theoretischen Schrift spielt die Komik als für den Futurismus kunstbezogenes Element eine große Rolle.

In einem Abschnitt über „L'arte e il sentimento“ („Kunst und Gefühl“) behauptet Soffici: „Commuovere, agitare gli animi in un senso o nell' altro, comico o doloroso, non fu mai la funzione dell' arte“.¹² Der Autor versteht hier unter Kunst vor allem die „ernsthafte“ bildende; Theater und Satire, gewisse Literatur und Musik, bestimmte Bildhauerei- und Malereigenres (wie die Karikatur) seien hingegen keine wahre Kunst:

perché il fine di coteste opere è di commuovere, di esaltare, di svegliare l'amore, l'odio, la tristezza o il ridicolo. Un'estetica deve rigettare tali forme spurie e ibride nella categoria degli sports e degli spassi, come la caccia alla volpe, le corride, il cinematografo, e la danza del ventre.¹³

Trotz dieser scheinbar feindlichen Position gegenüber der Komik widmet ihr Soffici ganze zwei Kapitel seines Essays: „Ironia“ („Ironie“) und „Acrobatismo Clownismo“ („Akrobatik Clownerie“) und findet für sie doch einen wichtigen Platz in der Kunst.¹⁴

¹¹ Soffici: *Primi principii di una estetica futurista*, 1920, in Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, Bd. I, S. 564-589. Alle hier angegebenen Übersetzungen sind von der Verfasserin.

¹² Soffici: „L'arte e il sentimento“, ebd., S. 564 f. „die Seelen in die eine oder in die andere Richtung, d.h. komisch oder traurig, zu rühren, aufzuregen, war nie die Funktion der Kunst“.

¹³ Ebd. „denn der Zweck dieser Werke ist zu berühren, zu verherrlichen, die Liebe, den Haß, die Traurigkeit oder das Lächerliche zu erwecken. Eine neue Ästhetik muß solche unreinen und hybriden Formen in die Kategorie der Sportarten und Späße, wie der Fuchsjagd, des Stierkampfes, des Kinos und des Bauchtanzes zurückweisen.“.

¹⁴ Zu der Ironie s. Kap. I.1.2.

In „Acrobatismo Clownismo“ setzt Soffici voraus, daß die Kunsttätigkeit aus einem Spiel bestehe und, andersherum, daß das Spiel mit einer geistigen Tätigkeit eng verbunden sein könne.¹⁵ Hier versteht er „l'arte come un'attività semplice dello spirito immaginativo, senza finalità alcuna, senz' altro scopo che la perfezione del proprio giuoco“.¹⁶ Und weiter legt Soffici „il carattere ironico di ogni forma superiore di creazione artistica“ fest.¹⁷

Die Kunst neige dem Autor nach zur Befreiung und Vergnügung, und zwar zu einer „spirituellen und absoluten“, was ihn zu einem Vergleich der Figur des Künstlers mit der des Heiligen Franziskus (des sogenannten *Giullare di Dio*, „Narren Gottes“) veranlaßt, mit dem Soffici den Bereich des „Lächerlichen“ und des „Blödsinns“ verbindet.¹⁸

Ein Abschnitt dieses Kapitels beschäftigt sich dann mit Akrobaten und Artisten, die nach der Ansicht Sofficis mit den Künstlern eng verwandt sind: „In arte, come al circo, tutto è tecnica. Abilità“.¹⁹ Kontaktpunkte seien u.a., daß Künstler und Artisten sich nicht für Religion, Moral, Soziologie, Ästhetik interessieren, sondern nur die Perfektion ihres eigenen Spiels erreichen wollen. Der einzige Unterschied zwischen einem Artisten und einem Künstler bestehe lediglich in der Tatsache, daß der erste körperlich und der zweite geistig arbeite.²⁰

Der Autor findet besonders in der Figur des Clowns die meisten Ähnlichkeiten zu der des Avantgardisten: Exzentrizität und Emanzipation, aber auch Mut und Weisheit. An dem Clown sollte sich der Futurist ausdrücklich orientie-

¹⁵ Soffici: „Acrobatismo Clownismo“, ebd., S. 573-575.

¹⁶ Ebd., S. 573. „Kunst als eine einfache Tätigkeit des imaginativen Geistes, ohne jeglichen Zweck, mit keinem anderen Ziel als der Perfektion des eigenen Spiels“.

¹⁷ Ebd. „den ironischen Charakter jeder überlegenen Form der künstlerischen Gestaltung“.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 574. „In der Kunst, sowie im Zirkus, ist alles Technik. Geschick“.

²⁰ Ebd.

ren: „Il significato occulto di quelle buffonate sarà il substrato stesso metafisico, scettico (scetticismo attivo) e ironico dell' opera futurista.“²¹

Nachdem er am Anfang des Essays lapidar ausgeschlossen hat, daß Kunst und Komik etwas gemeinsam haben könnten, kommt der Autor also zu dem folgenden, vielsagenden Schluß: Das Spiel sei eine gleichwertige geistige Tätigkeit wie die Kunst (und sogar eins ihrer Elemente) und der Künstler sei sogar mit einem Clown gleichzusetzen.

Im Abschnitt „Zweck der Kunst“ faßt Soffici die im Essay erläuterten Konzepte zusammen; dabei legt er in typisch futuristischem Stil die Gleichung „Arte = divertimento“ („Kunst = Spaß“) fest.²²

²¹ „Die okkulte Bedeutung jener Farcen wird das eigentliche, metaphysische, skeptische (aktive Skeptis) und ironische Substrat des futuristischen Werks sein.“, ebd., S. 575.

²² Soffici: „Fine dell' arte“, ebd., S. 576 f.

2.2. Komik in der Praxis

2.2.1. Lachen und Spielen in der Kunst

Kunst gleicht Spaß nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis des Futurismus. Fast alle Künstler dieser Avantgarde begnügen sich irgendwann damit, mit Bildern zu spielen bzw. ihre Kunst spielerisch zu gestalten. Die Komik als Vergnügen kann dabei sowohl das Ziel des künstlerischen Schaffens als auch das Thema der Kunstwerke darstellen.

Dem Lachen widmet Umberto Boccioni 1911 ein gleichnamiges Bild, *La risata* („Das Gelächter“) in dem die euphorische Stimmung einer Tafelrunde durch bunte Farben und teilweise kubistisch gesprengte Formen vermittelt wird.



Die Fröhlichkeit der abgebildeten Personen kann dabei nicht alle Besucher der futuristischen Ausstellung anstecken: Ein Unbekannter entstellt das Bild. Boccioni ist jedoch das Thema des Lachens wichtig genug, um das Bild im gleichen Jahr erneut herzustellen (Abb. 4).

Boccioni verbindet weiter in seinem Werk Kunst und Komik, indem er die kubistische Dekomposition karikaturistisch interpretiert. Dafür ist der sogenannte *Anti-grazioso* („Antihübsche“, Abb. 5) exemplarisch: ein grotesker Kopf, fast eine Maske, die als Skulptur mit einer dummen Miene provoziert und als Bild wie eine Parodie der afrikanischen Experimente in Picassos vorkubistischer Malerei vorkommt. Über Boccionis eigentlichen Karikaturen wird im nächsten Abschnitt berichtet.



Auch Giacomo Ballas Inspiration hat viel mit der Komik gemeinsam. Sein experimentelles Gemälde *Dinamismo di un cane al guinzaglio* („Dynamik eines angeleiteten Hundes“, Abb. 6) wirkt (unfreiwillig?) komisch, weil die Darstellung der Bewegung gleichzeitig dynamisch und statisch realisiert wird: Beine, Ohren, Schwanz des Hundes und sogar die Leine scheinen sich zwar realistisch zu bewegen, das Tier sowie das Frauchen bleiben paradoxerweise auf der Stelle, als würden beide auf Glatteis laufen.



Im Gegensatz zu anderen dynamischen Studien Ballas im gleichen Jahr wird hier der Bewegungsablauf zwar korrekt wiedergegeben, die räumliche Fortbewegung wird aber nicht berücksichtigt, was zu dem erwähnten komischen Effekt führt. Dieser Effekt ist in der Malerei Ballas ein Einzelfall geblieben, wird aber in einem fotografischen Bild A. G. Bragaglias (selbst)ironisch wieder aufgenommen: in dem dynamischen (bewegten) Porträt Ballas vor demselben Gemälde. Was in dem

ursprünglichen Kunstwerk noch als ungewollte Komik gelten konnte, wird in dem neuen Bild bewußt lustig inszeniert.

Die Kreativität Ballas findet im Design ebenso einen spielerischen Ausdruck: Seine vor, während und nach dem ersten Weltkrieg entworfenen Objekte zielen offensichtlich darauf, das alltägliche Leben durch bunte Farben und uner-



7

wartete Formen aufzuheitern. Unter den umgesetzten Skizzen gibt es mehrere Kleidungsstücke, die laut Beschreibung sich auf keine besonderen Anlässe beziehen: Es sind also Anzüge, Kleider und Westen (Abb. 7), die trotz oder eben wegen ihrer futuristischen Auffälligkeit für jeden Tag gedacht sind. Teilweise erinnern die Motive an Zirkus/Varieté-Kostüme, wie es bei den Entwürfen von Depero noch eindeutiger der Fall ist (Abb. 10).

Auch Balla wie Cangiullo spielt gerne mit Buchstaben, Figuren und aus beiden zusammengesetzten Gestalten: Sein Entwurf für ein leuchtendes Schild (Bal Tik



8

Tak) sowie einige Porträts und Selbstporträts sind ein deutlicher Beweis dafür (Abb. 8 und 9). Weitere Porträts und Selbstporträts von Balla scheinen eine Verbindung zwischen der ernsthaften Malerei und dem Genre der Karikatur darzustellen (s. 2.2.2. a und b, Abb. 18-22 und 34-36).²³



9

²³ Hierzu s. Kap. 2.2.2.

Bei Fortunato Depero wie bei wenigen anderen Futuristen besteht kein Zweifel mehr, daß eine ironische Absicht hinter den Bildern steht und die Kunst stets als Spiel verstanden wird. Bei ihm sind die bunten Farben schriller, die geometrischen Figuren noch puppenhafter und die Kostüme witzige Clownerien. Nie treten Deperos roboterartige Figuren aggressiv oder protzig auf, sondern harmlos und selbstironisch. Seine märchenhaften und zugleich ultramodernen Bühnenbilder passen sehr gut zu den von ihm entworfenen Kostümen. Die von ihm versprochene fröhliche Rekonstruktion des Universums (s. 2.1.1.) vollzieht er innerhalb seines Mikrokosmos sehr konsequent..

Auch Depero wie Balla widmet sich dem Design und aus seiner Phantasie entspringen ähnliche Kleidungsstücke und Einrichtungsgegenstände, die genauso wie beim Kollegen von einem starken geometrischen, chromatischen und auffällig spielerischen Aussehen geprägt sind. Die farnefrohen, von Depero entworfenen Westen (Abb. 10) werden zumindest einmal von Futuristen angezogen, wie es fotografisch belegt ist .



10

Depero ist Schöpfer von futuristischen Spielsachen, die weniger im Sinne Palazzeschis, als vielmehr nach den Vorsätzen in seinem Manifest und nach seinem eigenen Geschmack konstruiert sind. Weder kranke und mißgebildete Miniaturmenschen, noch passatistische Puppen sind also in dieser Produktion zu finden, sondern erfreuliche, stilisierte Holztiere wie die hier abgebildeten Eisbären und Rhinozerosse (Abb. 11).



11

2.2.2. Bilder zum Lachen: Karikaturen von und über Futuristen

Im Futurismus gibt es verschiedene Arten der Karikatur. Grob kann man auch in der bildenden Kunst wie in der Literatur zwischen zwei Formen der Satire unterscheiden: Die erste hat die Futuristen als Urheber, die zweite hat sie als Opfer. Hier werden die satirischen Zeichnungen noch analytischer wie folgt sortiert: Porträts und Karikaturen von Futuristen über Futuristen, Selbstporträts und Selbstkarikaturen von Futuristen und schließlich Karikaturen von Nicht-Futuristen über Futuristen. Anhand dieser Teilung macht sich wieder bemerkbar, wie die Ironie und Selbstironie der Futuristen auch von einer gewissen ungewollten Komik begleitet werden.

Das Eigentümliche an den futuristischen Bildern ist die schmale Trennungslinie, die Karikaturen von Nicht-Karikaturen unterscheidet. Sowohl „ernste“ als auch satirische Porträts und Selbstporträts werden von den Futuristen mit den gleichen Mitteln realisiert: graphische Reduzierung, physiognomische Verzerrung und geometrische Linien. Das stellt die Spezifität der jeweiligen Verfahren in Frage und spricht für eine Fusion der ernsten Kunst mit dem Gebiet der Komik. Aus diesem Grund werden hier nicht nur die Zeichnungen vorgestellt, die als Karikaturen überliefert sind, sondern auch die Porträts und Selbstporträts, die nicht ausdrücklich als Karikaturen bezeichnet sind, die aber damit eine enge Verwandtschaft aufweisen.

Selbst die Karikaturen der damaligen Satiriker über die Futuristen könnten als Teil der avantgardistischen Kunst betrachtet werden: Auch diese scheinbar unvorteilhaften Darstellungen lassen sich sowohl stilistisch als auch inhaltlich in die futuristische Malerei integrieren, zumal die betreffenden Künstler zur Selbstsatire mit vergleichbaren, eigenen Zeichnungen beitragen. Dieser Aspekt der bewußten Verwertung von Karikaturen gleicht in den bildenden Künsten der entsprechenden futuristischen Einstellung im literarischen Bereich.²⁴

²⁴ S. Kap. I., Einleitung.

a. Bilder und Karikaturen von Futuristen über Futuristen

Traditionelle Genres wie Akt, Stilleben und Landschaft lehnen die Futuristen in der Malerei sowie in der Bildhauerei als „passatistisch“ (rückschrittlich) grundsätzlich ab.

Die einzige Ausnahme ist das Porträt, das sie andererseits tiefgreifend reformieren, wie Boccioni fordert: „il ritratto, per essere un'arte, non può e non deve assomigliare al suo modello [...] Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. [...] Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate.“²⁵ Hiermit wird nicht nur der futuristische Kampf gegen die Imitation in der Kunst fortgesetzt, sondern auch das Konzept eines expressionistischen Porträts stark betont.

Ähnlich insistiert Carrà auf den Punkt der „Deformazione nella pittura“ im gleichnamigen Abschnitt seines theoretischen *Krieg-Malerei*.²⁶ Vorläufer der im futuristischen Sinne verstandenen Deformation seien Manet, Renoir, Cézanne, Courbet, Matisse, Derain, Picasso.²⁷ Die futuristische „dynamische Deformation“ richtet sich gegen verschiedene akademische Tendenzen in der Malerei „zum ‚Anmutigen‘, zum ‚Zarten‘, zum ‚Sentimentalen‘ [...] zum ‚literarisch Heroischen‘ [...] zum ‚Bürgerlichen‘, zum ‚Akademischen‘ [...] zur ‚Harmonie‘, zum ‚Gleichgewicht, zur ‚Symmetrie‘, zum ‚Dekorativen‘ und zum ‚Illustrativen‘ [...] zum ‚Analy-

²⁵ Boccioni u.a.: „La pittura futurista“, 1910, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 506. Deutsche Übersetzung: „Die futuristische Malerei“, in Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 181 f.: „ein Porträt, um ein Kunstwerk zu sein, [weder kann noch darf] seinem Modell ähneln [...] Das menschliche Antlitz ist gelb, rot, grün, blau, violett. [...] Unsere malerischen Empfindungen können nicht geflüstert werden.“ (Übers. v. Baumgarth).

²⁶ Carrà: *Guerrapittura*, 1915. Deutsche Übersetzung: „Krieg-Malerei“, 1915, in Apollonio: *Der Futurismus*, S. 240-244. „Eines der charakteristischsten Zeichen, das allen gegenwärtigen Richtungen der Malerei gemein ist und das die Größe des zeitgenössischen Kunstwerkes ausmacht, ist zweifellos die Deformation, die den dominierenden Faktor bei der Konstruktion eines Bildes darstellt. Alle, die sich aufgeschlossen mit den Problemen der modernen Kunst befassen, wissen längst, daß es kein Kunstwerk ohne das deformierende Element geben kann.[...] Die Deformation ist ein Höhenmesser, der uns die bildnerischen Ausdrucksgrade anzeigt, die ein Kunstwerk erreicht hat.“ (Herv. im O.).

²⁷ Ebd., S. 243. „Durch den Abbau der perspektivischen Schemata, die Erweiterung und Vertiefung des Raumes und der Plastizität der Körper und des Lichtes, kurzum durch die Deformation der Wirklichkeit, wie sie sich uns darstellt, haben diese großen Vorläufer schicksalhaft dem Entstehen der futuristische Malerei den Weg geebnet“.

tischen', zur naturwissenschaftlichen und rationalistischen ‚Perspektive‘, zum ‚Objektivismus‘ und zur naturalistischen ‚Ähnlichkeit‘ .“.²⁸

Was in der Theorie vorangekündigt wird, wird in der Praxis von allen Futuristen konsequent, wenn auch sehr persönlich umgesetzt.

Die nächsten Bilder zeigen links Beispiele des futuristischen Porträts und rechts der futuristischen Karikatur.



12

Die Komponisten Silvio Mix (Abb. 12) und Luigi Russolo (Abb. 13) werden jeweils von Balla und Soffici mit Witz und Sympathie porträtiert, dabei wird nur zweiteres Bild als Karikatur bezeichnet. Prampolini schafft in seinem skizzenhaften Bildnis des Luciano Folgore



13

(Abb. 14) eine von typisch futuristischen dynamischen Linien geprägte Zeichnung,



14

der andererseits seine Reduzierung der Physiognomie den Eindruck einer karikaturistischen Verzerrung verleiht; da unterscheidet sich dieses ernste Porträt eher wenig von der Karikatur, die Carrà und Soffici von Papini malen (Abb. 15).



15

Die Zeichnungen, die nicht als eigentliche Karikaturen entstanden

sind, erreichen dank der gleichen Mittel (graphische Reduzierung, physiognomi-

²⁸ Ebd.

sche Verzerrung, Einführung geometrischer Linien) einen durchaus vergleichbaren Effekt.



16

Der persönliche Gang der Kollegen Balla und Boccioni wird jeweils in dem Porträt von Francesco Cangiullo (Abb. 16) und in der Karikatur von Carlo Carrà (Abb. 17) mit einem vergleichbaren, humorvollen Schwung dargestellt, obwohl erstere Zeichnung nicht als Karikatur überliefert ist.



17

Zum Vergleich bieten die folgenden Bilder einige Beispiele der Porträts, die Balla zwischen 1924 und 1926 von seinen Kameraden malt: Depero (Abb. 18), Jannelli (Abb. 19) und Prampolini (Abb. 20).



18



19



20

Der Künstler verleiht jedem Bildnis eine persönliche Note aus dem Stil des Porträtierten; eine so starke Charakterisierung der Dargestellten fällt fast schon in den Bereich der Karikatur. Das ist besonders bei Marinetti offensichtlich: Zitate aus seinem literarischen Werk („Zang tum tum“, Abb. 21, „Abbasso gli acca-



21

demici“, Abb. 22) werden in das Porträt, d.h. direkt in die Gesichtszüge integriert.

Ein ähnliches Verfahren wird auch von anderen Futuristen, sowohl in Porträts als auch in Karikaturen, eingesetzt. Das ist der Fall bei einigen Karikaturen von Boccioni, z.B. über Severini (Abb. 23) und Carrà (Abb. 24).



22

Die Namen der beiden Futuristen werden nach der futuristischen Art der *parole in libertà* „akustisch“ verlängert, indem die letzten Buchstaben beliebig wiederholt werden.



23



24

Die Ganzkörperkarikaturen von Boccioni über Futuristen (Abb. 25 und 26) werden einer Karikatur gegenübergestellt, die keinen Futuristen darstellt (Abb. 27): So kann man feststellen, daß der Stil der jeweiligen Karikaturen sich nicht wesentlich unterscheidet, gleichgültig ob es sich um Futuristen oder andere Personen handelt.



25



26



27

Schließlich bieten die folgenden Bilder eine hervorragende Möglichkeit, den lockeren Umgang der Futuristen mit den Begriffen von Porträt und Karikatur zu überprüfen (Abb. 28-33).



28



29



30

So nennt Marinetti seine eleganten Darstellungen von Settimelli, Corra und Marinetti „synthetische Karikaturen“ (Abb. 28-30) und Pannaggi seine witzigen Porträts von Folgore, Bragaglia und Soffici „graphische Abstraktionen“ (Abb. 30-33).



31



32



33

Das verstärkt den Eindruck, daß die jeweiligen Bezeichnungen im Futurismus austauschbar seien, bzw. daß die Karikatur den künstlerischen Wert der ernstesten Bildnisse teilen und das Porträt durchaus humorvoll wie die satirischen Zeichnungen wirken darf.

b. Selbstporträts und Selbstkarikaturen von Futuristen

Die avantgardistische Selbstironie drückt sich oft durch *autocaricature* aus: Die entsprechenden Werke sind ein bisher kunsthistorisch unterschätzter wie dokumentarisch relevanter Aspekt dieser Avantgarde. Auch bei den Selbstporträts und -karikaturen kann man feststellen, wie diese Bilder mehr mit dem Stil der jeweiligen Autoren als mit einer gewissen (ernsten oder satirischen) malerischen Gattung zusammenhängen.

Das ist besonders bei Ballas Selbstporträts deutlich (Abb. 8 und 34-36), die er mit seinem unverwechselbaren Stil realisiert: Die graphische Entwicklung, die auch bei den Porträts anderer Futuristen festzustellen ist (Abb. 9 und 18-22), ist in diesen Selbstbildnissen ebenso zu finden. Unter seinen schwungvollen Selbstporträts tauchen u.a. auch Bilder auf, die etwas weniger schmeichelhaft, ja selbstironischer als andere erscheinen.



34



35



36

Boccioni übernimmt den Stil seiner Karikaturen über Futuristen (Abb. 25 und 26) auch für Selbstkarikaturen (Abb. 37 und 38) und, was noch interessanter ist, sogar für ein Bild, das gar nicht als Karikatur bezeichnet wird, in dem er zusammen mit anderen Futuristen vorkommt.



37



38

In dieser lebhaften Szene aus einer futuristischen *Serata* (Abb. 39) ist Boccioni gerade anhand des Vergleichs mit seiner Selbstkarikaturen sehr gut wiederzuerkennen.



Schließlich sind zwei weitere Karikaturen reproduziert, die die Trennung zwischen ernstern und satirischen Zeichnungen noch einmal in Frage stellen.

Die Selbstkarikatur von Prampolini (Abb. 40) trägt die typischen stilistischen Züge des Malers in der Zeit der Dreißiger; erst dem Titel dieses Werks entnimmt man, daß es sich um eine Karikatur handelt.

Ähnlich ist es auch im zweiten Fall (Abb. 41): Die Zeichnung von Russolo, Carrà und Boccioni kann als eine typische Selbstdarstellung der Futuristen interpretiert werden. Ein dynamisch dargestellter Maler-Musiker mit Leinwand, Trompete und einer Malpalette, die zum Automobil transformiert ist, eine dampfende Lokomotive, Fabrikschornsteine und Strommaste animieren die Szene nach ausge-



40



prägt futuristischem Geschmack.

Überraschend wirkt deshalb der Titel, *Pointillistische Karikatur*; da auf dem Bild die ideale (simultane, dynamische, moderne) Beschaffenheit der futuristischen Künstler dargestellt wird, kann man daraus schließen, daß es eine futuristische Selbstkarikatur ist.

c. Karikaturen von Nicht-Futuristen über Futuristen

Die damaligen Karikaturisten nehmen gerne die auffälligen Futuristen als Zielscheibe ihrer Satire: Ihr buntes Auftreten bei Ausstellungen und Theateraufführungen läßt sich sehr leicht lustig darstellen. Dabei versuchen verschiedene Satiriker oft, die einzelnen Künstler individuell zu charakterisieren.

Marinetti als Chef und allgegenwärtiger Protagonist der futuristischen Veranstaltungen ist selbstverständlich als Opfer der Satiriker prädestiniert und in den meisten Fällen (selbst in den ungenaueren Gruppendarstellungen) gut zu erkennen.

I " FUTURISTI ,, AL " LIRICO ,,



Auf der Abb. 42 werden, von links nach rechts, Marinetti, Mazza, Boccioni und ein weiterer Futurist von Polizisten festgehalten, was in der Wirklichkeit (oft zum

Schutz der Futuristen selbst vor dem Publikum) auch vorkommt²⁹; im Hintergrund fliehen Carrà und ein anderer Futurist nach rechts.

Auf der Abb. 43 ist die gleiche Situation dargestellt: Die Futuristen sind auf der Bühne, werden mit Gegenständen beworfen und reagieren unterschiedlich. Ein Futurist hebt erschrocken den Fuß von der Stelle, wo ein Feuerwerkskörper gelandet ist, Marinetti bleibt mit verschränkten Armen stehen, Mazza fordert das Publikum mit der geballten Faust heraus, Carrà versteckt sich hinter einen Tisch und Boccioni hebt einen Gegenstand vom Boden auf.



Diese sich wiederholende Verhaltensweise scheint die Realität eher zu spiegeln als zu übertreiben, da sich die Futuristen selbst ähnlich darstellen. In den folgenden Bildern sind zwei Zeichnungen über *Serate futuriste*, jeweils aus dem Jahr 1914 und 1930 zu sehen.



Dottori (Abb. 44) stellt die bekannte Situation von der Bühne aus dar; ansonsten gibt es wenige Variationen über das Thema: Marinetti deklamiert tapfer unter dem Wurfhagel des Publikums, Carrà versteckt sich hinter einem Tisch, ein zweiter bedeckt oder

²⁹ Vgl. De Ponte: *Aktion im Futurismus*, 1999.

reinigt sein Gesicht und ein vierter zeigt dem Publikum den Rücken, als würde er die Bühne verlassen.

In der Zeichnung von Manciola (Abb. 45) ist die Darstellung zwar etwas abstrakter, aber zwei wesentliche Elemente der klassischen Situation sind noch deutlich zu erkennen: Das Publikum tobt und Marinetti bleibt stolz auf der Bühne stehen.



Durch diesen Vergleich ist deutlich zu erkennen, wie sehr propagandistische Zeichnungen der Futuristen den Karikaturen ähneln, die über sie gezeichnet werden. Sowohl in den futuristischen Bildern (die gerne zum Zweck der Werbung eingesetzt werden) als auch in den satirischen Zeichnungen sind das Szenario sowie die Reaktionen der auftretenden Künstler gleich: Manche setzen unbeharrt ihre Vorträge fort oder bedrohen sogar das Publikum, die anderen versuchen, sich vor den hagelnden Geschossen zu schützen.

Im Fall Marinettis läßt sich der Vergleich zwischen den Darstellungen durch Nicht-Futuristen und Futuristen mit den gleichen Ergebnissen wiederholen.



46

Wie den Abb. .46-49 zu entnehmen ist, unterscheiden sich erstere kaum von letzteren Zeichnungen. Die Tendenz, die Figur Marinettis zu entstellen, ist bei den Futuristen sogar radikaler, wie im Porträt von Cangiullo (Abb. 47).



47



Die Zeichnungen von professionellen Satirikern (Abb. 46 und 48) sind im Vergleich teilweise so mild, daß sie noch mehr als neutrale, ja profuturistische Darstellungen vorkommen, als die eigentlichen, schonungslosen futuristischen Bilder, die für die avantgardistische Propaganda eingesetzt werden (z.B. Abb. 49).



Wie im nächsten Kapitel ausführlicher erläutert wird, hat dieses scheinbare Paradox eine einfache Erklärung: Als Avantgardebewegung der Vitalität fördert der Futurismus alle Formen der Kunstproduktion und -rezeption, die zu einer Aktivierung beider Parteien, Künstlern und Besuchern, beitragen können. Insofern ist es den Futuristen nicht nur ganz recht, sondern sogar wünschenswert, wenn ihre Provokationen die lebhaft bis kriegerische Reaktion des Publikums hervorrufen. Sie wollen sogar stolz darauf sein, wenn sie mit Eiern und Gemüsen beworfen werden.

Es macht insofern Sinn, ihre den Karikaturen so ähnlichen Abbildungen der eigenen Auftritte als ernsthafte, positiv gemeinte Bilder zu betrachten. Die Kraft der futuristischen Ironie und Selbstironie ist solchermaßen, daß sie den negativen Sinn der Äußerungen und Kritiken (Karikaturen inklusive) über die Avantgardebewegung einfach umkippen kann. Die futuristische Logik macht es sogar möglich, die Zeichnungen der zeitgenössischen Satiriker als Teil der avantgardistischen Propaganda zu betrachten, weil sie sich stilistisch und inhaltlich in die futuristische Malerei so gut integrieren lassen. Angesichts dessen wird der Versuch offensichtlich nicht gerechtfertigt, die künstlerische Produktion der Futuristen in ernste und karikaturistische Bilder zu teilen und Letztere als eine Erscheinung am Rande der futuristischen Malerei zu betrachten.

3. THEATER

Die Futuristen nehmen die Komik immer sehr ernst, sowohl die, die bewußt in ihren Theaterstücken angelegt ist, als auch die, die unwillkürlich erst auf der Bühne zum Vorschein kommt. Berühmt sind diesbezüglich die sogenannten *serate futuriste* („futuristischen Soireen“): halbernte Performance-Abende, bei denen futuristische Manifeste vorgelesen, Gedichte vorgetragen und musikalische Kompositionen vorgespielt werden. In den meisten Fällen scheitert die Aufführung der Futuristen aufgrund von lautstarkem Gelächter, Protesten und Tumulten im Publikum. Unter Zwischenrufen, Pfiffen und ständigem Bewurf durch Gegenstände leiden die Vorführungen futuristischer Theaterstücke und Filme ebenso. Der Unterhaltungswert der futuristischen Vorstellungen wird so von den Zuschauern im Einklang mit den Forderungen Marinettis nach einem aktiven Publikum gesteigert. Er theoretisiert außerdem *la voluttà di essere fischiati* („die Lust, ausgepiffen zu werden“): Sich über Pfiffe zu freuen gehört zur typischen Verkehrung der traditionellen Werte durch die avantgardistische Ästhetik.

Eine ausgeprägte und vielfältige Komik ist bereits in den zahlreichen Manifesten vorhanden, die die Futuristen dem Theater widmen: als hemmungsloses Spiel mit den vorhandenen Konventionen und freche Parodie der klassischen Dramen. In *Il Teatro di Varietà* („Das Varietétheater“) preist Marinetti die Music-Hall als Modell für die futuristische, interaktive Komik an. In dieser volkstümlichen Form des Theaters bewundert er u.a. Witze, Karikaturen, Farcen, Satiren und sämtliche Formen des Lachens. Auch das spätere Manifest *Teatro futurista sintetico* („Futuristisches synthetisches Theater“) beweist das große Interesse der Avantgardisten an einer Theaterkunst der lustigen Art.

Die Futuristen schreiben selbst an zahlreichen Komödien und Varieté-Sketchen und legen Wert darauf, auch von professionellen Komikern präsentiert zu werden. Und tatsächlich führen namhafte Schauspielertruppen futuristische Theaterstücke auf diversen europäischen Bühnen auf. Mit dem populären römischen Komiker Petrolini findet ein sehr fruchtbarer Austausch statt: Mehrere

Futuristen greifen den Stil des Stars in einigen Theaterproduktionen auf, und dieser schmuggelt avantgardistische Anklänge in seine Sketche. Außerdem teilen Petrolini und die Futuristen mehrere Themen, wie die politische Satire gegen Franz Josef von Österreich oder die schonungslose Parodie der Figur Hamlets. Diese harmonische Beziehung zwischen Avantgardisten und zeitgenössischen Komikern wird mehrmals durch gegenseitige parodistisch-satirische Angriffe belebt.

3.1. Komik in der Theorie

Die berühmtesten futuristischen Manifeste über das Theater erscheinen zwischen 1911 und 1915: *I drammaturghi futuristi* („Die futuristischen Dramaturgen“), *Il Teatro di Varietà* („Das Variété“) und *Il Teatro Futurista Sintetico* („Das futuristische, synthetische Theater“). Diese programmatischen Schriften sind für das Verständnis nicht nur der futuristischen Theatertheorie wichtig, sondern auch der futuristischen Komiktheorie: Diese Manifeste erläutern verschiedene Aspekte der Komik als wesentliches inhaltliches und stilistisches Element des von der italienischen Avantgarde angestrebten Theaters.

Die unbestrittene Begeisterung der historischen Avantgarden für volkstümliche Formen der darstellenden Künste wie Zirkus, Variété und Kino ist bereits beim Futurismus belegt. Die Tatsache, daß innerhalb dieser theaterverwandten Aufführungsformen das Element der Komik für die Gunst der Avantgardisten eine große Rolle spielt, ist ebenso, wenngleich undeutlicher, der betreffenden Fachliteratur zu entnehmen. Clowns und Komiker sind für die modernen Künstler wichtige Vorbilder und die von ihnen vertretenen Schauspielgenres stellen auch für die Avantgarde anstrebenswerte Aufführungsformen dar. Kunst und Komik werden von den Futuristen nicht als Gegensätze betrachtet, weshalb sie vor der Lächerlichkeit keine Angst haben.

Die Komik ist zwar in den futuristischen Manifesten über das Theater nicht immer der Schwerpunkt, dennoch kann man feststellen, daß sie dort ein wichtiges, wiederkehrendes Motiv ist. Witze und Wortspiele, Lachen und Scherzen, Satire und Karikatur gehören zum neuen Theater wie Interdisziplinarität, Dynamik und totaler Krieg gegen den Passatismus auf der Bühne und im Parterre. Aus diesem Grund entdecken die Futuristen in herkömmlichen Formen des Schauspiels wie Variété und Zirkus zahlreiche Gemeinsamkeiten und planen sehr ernsthaft, selbst vergleichbare wenn nicht fortschrittlichere Theaterproduktionen zu initiieren.

3.1.1. Die Lust, ausgepiffen zu werden

Durch das Manifest *I drammaturghi futuristi* möchte Marinetti Autoren und Schauspielern drei paradoxe Fähigkeiten beibringen: „il disprezzo del pubblico“, „l'orrore del successo immediato“, „la voluttà di essere fischiati“.¹ Dieser provokante Satz bedeutet auch, daß der wahre Futurist das Klatschen verachten soll. Das erklärt Marinetti mit futuristischer Logik „Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi *cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita*.“ (Herv. im O.).²

Was sofort beklatscht wird, ist demnach etwas Passatistisches; alles Avantgardistische muß wenigstens bei der Erstaufführung ausgepiffen werden. Marinetti bestätigt diese Überzeugung in weiteren Texten: Er ziehe die Pfliffe einem kalten Applaus oder der Stille vor.³ Von dieser Optik aus stolziert Marinetti: „ho la gioia di sapere che il mio genio, molte volte fischiato dai pubblici di Francia e d'Italia, non sarà mai sepolto sotto applausi troppo pesanti, come un Rostand qualunque!...“.⁴

Dieses Manifest wird wenig später unter dem plakativeren Titel *La voluttà di essere fischiati* („Die Lust, ausgepiffen zu werden“) wiederveröffentlicht und von weiteren Futuristen unterschrieben. Was die italienischen Avantgardisten in diesem Manifest erklären, gehört zum programmatischen Umkippen der her-

¹ Marinetti u.a.: „I Drammaturghi futuristi“, 1911, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 576. „die Verachtung des Publikums“, „die Scheu vor dem unmittelbaren Erfolg“, „die Lust, ausgepiffen zu werden“ Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

² Ebd. „Bestimmt nicht alles, was sofort mit Applaus bedacht wird, ist überlegener als der Durchschnitt der Intelligenzen und ist deshalb *etwas Mäßiges, Banales, Wiedererbrochenes oder zu gut Verdautes*.“.

³ Vgl. Marinetti: „Le impressioni di Marinetti sulla serata“, 1910, in De Ponte: *Aktion im Futurismus*, S. 263.

⁴ Marinetti: „I Drammaturghi futuristi“, in Hulten, S. 576 „Ich freue mich zu wissen, daß mein Genie, das mehrmals vom Publikum Frankreichs und Italiens ausgepiffen wurde, nie unter zu heftigem Klatschen wie ein Rostand begraben werden wird...“ (Übers. v. Verf.).

kömmlichen Werte durch ihre antikonventionelle, ja geistreiche Ästhetik: Die Proteste als Jubeln wahrzunehmen und ein Fiasko als Triumph zu interpretieren, sind Formen der Selbstironie bzw. der Ironie als Selbstverteidigung. Die feindliche Reaktion des Publikums wird nicht verdrängt, sondern bewußt wahrgenommen und alternativ (humorvoll) interpretiert. Dieses Verhalten spiegelt im übrigen das wider, was die Futuristen im Fall der satirischen Angriffe in der Literatur und in der bildenden Kunst anwenden.⁵

3.1.2. Das Varieté

Das aktive Interesse der Futuristen für das Varieté-Theater äußert sich auf vielfältige Weise: durch Manifeste, die nicht nur dem Theater gewidmet sind; durch gezielt für das Varieté geschriebene Texte (*Sintesi teatrali*, „Theatersynthesen“, und *Sorpresa teatrali*, „Theaterüberraschungen“); schließlich durch Varieté-reife Interpretationen im Rahmen von professionellen Aufführungen sowie eigenveranstalteten Performance-Abenden (den sog. futuristischen Soirees).

Im Manifest *Il Teatro di Varietà* erklärt Marinetti, warum die Futuristen diese Form des Theaters als eine futuristische Kunstform betrachten und selber Varieté machen wollen.⁶

Die Music-Hall (wie er das auch nennt) wird dort als Kunst der Zukunft im Gegensatz zum übrigen, veralteten Theater verherrlicht.⁷ Zahlreiche Parallelen zwischen dem Varieté und dem Futurismus werden hervorgehoben: U.a. sei diese Form des Theaters neu, praktisch, überraschend, interdisziplinär, dynamisch,

⁵ Vgl. hierzu die Kap. 1.2.1 (über die selbstironischen Verse) und 2.2.2. (über die Selbstkarikaturen).

⁶ Marinetti: „Il Teatro di Varietà“, 1913; in De Maria: *Marinetti e i futuristi*, S. 112-118. Deutsche Übersetzung: „Das Varieté“, in Apollonio: *Der Futurismus*, S. 170-177. Da diese Übertragung mehrere philologische Ungenauigkeiten aufweist, werden im folgenden ausschließlich Übersetzungen der Verfasserin verwendet.

⁷ Marinetti, ebd., S. 113.

interaktiv, lehrreich und antiakademisch. „Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona“.⁸

Das Varieté biete außerdem die Synthese aller menschlichen Vergnügungen an und befriedige mehrere futuristische Sehnsüchte in der modernen Kunst durch Fröhlichkeit, Lachen über den Schmerz, Lächeln und Kichern sowie Grimassenschneiden. Dieses Theater sei ausdrücklich Träger des *meraviglioso futurista* („futuristischen Wunderbaren“), indem es eine zeitgemäße Unterhaltung anbiete: Ablenkung, Spaß, komische Effekte wie Karikaturen, Lächerliches, Ironie, Witze, Satire, Kontraste, Wortspiele, die ganze Palette des Lachens, der Blödheit und des Absurden.⁹ Weitere Vorzüge des Varietés seien die auch vom Futurismus geförderte Interaktion zwischen Publikum, Schauspielern und Musikern und die Mitwirkung von Clowns, Magiern, Exzentrikern und Komikern.¹⁰

Der anspruchsvolle Marinetti ist dennoch mit den aufgelisteten komischen Mitteln des Varietés noch nicht zufrieden und möchte es noch futuristischer gestalten. Er möchte es ins sog. *Teatro dello stupore, del record e della fisicofollia* („Theater des Wunders, des Rekords und des physischen Wahnsinns“) verwandeln, um dadurch „die große futuristische Fröhlichkeit“ zu zeigen, „die das Aussehen der Welt verjüngen muß“.¹¹ Das sei durch zwei Maßnahmen möglich: das Entfernen der übrigen Logik aus den Aufführungen und die konsequente, übertriebene Zunahme der Kontraste, des Unwahrscheinlichen und des Absurden. Der Stil des italienischen Varietés solle sich außerdem von dem der Pariser Revuen entfernen und dem „der amerikanischen Exzentriker“ nähern. Von diesen Komikern schätzt Marinetti besonders die „aufregend grotesken, erschreckend

⁸ Ebd., S. 116. „Es trägt zur futuristischen Zerstörung der unsterblichen Meisterwerke bei, indem es sie plagierte, parodiert, grob darstellt“.

⁹ Ebd., S. 112 f.

¹⁰ Ebd., S. 114. Die Figur des Clowns ist ein Leitmotiv auch in den theoretischen Schriften Palazzeschi (vgl. 1.1.1.) und Sofficis (vgl. 2.1.2.).

¹¹ Ebd., S. 116 f. „Fisicofollia“ wird in der Übersetzung aus Apollonios *Der Futurismus* als „Psychotollheit“ wiedergegeben, was das Konzept etwas zu radikal verändert (ebd., S. 174).

dynamischen Effekte, ihre groben Einfälle, ihre ungeheuren Brutalitäten, ihre Überraschungswesten“.

Die Interaktion und Heiterkeit der Zuschauer müsse des weiteren durch futuristische Scherze gefördert werden:

mettere della colla forte su alcune poltrone [...] - Vendere lo stesso posto a dieci persone [...] - Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici [...]. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto ecc.¹²

Zwei weitere Verbesserungsvorschlägen sind zum einen, alle klassischen Tragödien zu kondensieren und die berühmtesten Opern durch die Einführung von Dialekt-Liedern oder vom Rückwärts-Spielen zu beleben, zum anderen, die beliebtesten Schauspieler zu entmystifizieren, indem man sie den Stars des Konzertcafés gegenüberstellt oder komische Effekte in die Veranstaltung der Varietévorstellungen einführt. Zum Abschluß des Manifests verherrlicht Marinetti das Varieté mit einer freiwörtlichen Komposition, die mit folgender typisch futuristischen Gleichung endet: „Music-hall = ventilatore instancabile del cervello futurista del mondo.“¹³

Das Varieté beschäftigt Marinetti wenige Jahre später in einem langen, ebenso mit anderen Futuristen verfassten Beitrag.¹⁴ Dieser Artikel über *La risata italiana* („das italienische Gelächter“) stellt ein Gesamturteil der Futuristen über die gegenwärtigen Leistungen der Music-Hall dar.

Marinettis Stellungnahme ist kaum verwunderlich eine sehr nationalistische: Der Erfolg des italienischen Varietés sei vor allem eine Frage des künstlerischen Prestiges des Landes in Europa und in der Welt. In Italien verfüge man

¹² Ebd., S. 117. „starken Kleber auf einigen Sesseln verteilen [...] Den gleichen Sitzplatz an zehn Leute verkaufen [...] Kostenlose Plätze an bekanntlich verrückte/ reizbare/ exzentrische Damen oder Herren vergeben [...] Die Sessel mit Pulvern bestreuen, die das Jucken/ das Nießen usw. hervorrufen.“

¹³ Ebd., S. 117 f. „Music-Hall = unermüdlicher Ventilator des futuristischen Gehirns der Welt.“, S. 119.

¹⁴ Marinetti u.a.: „La risata italiana di Petrolini“, 1917, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 84.

über besonders witzige Völker (u.a. Toskaner und Neapolitaner) und über die futuristisch kompatible Form des *Café-Chantants*, die sich durch „eine komische Synthese“ des neapolitanischen Lebens kennzeichne.¹⁵

Das „italienische komisch-spontane Genie“ müsse zu einer „überwiegend fröhlichen, schnellen, bunten, überraschenden, belustigenden“ Kunst gefördert werden, werde aber stattdessen zu Unrecht in seinen literarischen und darstellenden Ausdrucksformen erstickt: Roman, Komödie und *Café-Chantant* leiden immer noch unter abwertenden Vorurteilen. Letzteres zähle zu den besten Produkten der italienischen Komik und müsse gefördert werden.¹⁶

3.1.3. Das synthetische Theater

Das Manifest *Il Teatro Futurista Sintetico* folgt zwei Jahre nach dem über das Varieté.¹⁷ In dieser neuen programmatischen Schrift über das Theater befinden sich konkretere Angaben über die Länge bzw. Kürze der von den Avantgardisten angestrebten Aufführungen:

Noi creiamo un teatro futurista

SINETTICO

cioé brevissimo. [...]

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro completamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista.¹⁸

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Marinetti u.a.: Manifest „Il Teatro Futurista Sintetico“, 1915, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 225-230. Deutsche Übersetzung von Baumgarth: *Das futuristische synthetische Theater*, in Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 178-181. Da diese Übertragung mehrere philologische Unge nauigkeiten aufweist, wird im folgenden ausschließlich eine Übersetzung der Verfasserin verwendet.

¹⁸ Ebd., S. 225 f. „Wir kreieren ein futuristisches SYNTHETISCHES, d.h. sehr kurzes, Theater: [...] Wir sind überzeugt davon, daß man mechanisch, durch die Kürze, zu einem ganz neuen Theater kommen kann, das in perfekter Harmonie mit unserer sehr schnellen und lakonischen futuristischen Sensibilität steht“.

Auch hier sind Elemente der futuristischen Komik vorhanden: Die Merkmale des neuen synthetischen Theaters werden teilweise (und ausdrücklich) vom futuristischen Konzept des Varietés wiederaufgenommen: die Geschwindigkeit, die Interaktion mit dem Publikum, das Absetzen der traditionellen Theatergattungen (Tragödie, Komödie usw.) zugunsten modernerer Genres. Unter diesen Elementen kann die Komik nicht fehlen: Konzepte wie „Witze“, „Fröhlichkeit in Dialogen“, „extralogisches Gespräch“ und „synthetische Verzerrung“ beweisen nochmals das Interesse der Futuristen für eine Theaterkunst der lustigen Art.¹⁹

¹⁹ Ebd.

3.2. Komik in der Praxis: Futuristen und Komiker

Konsequent setzen die Futuristen ihre Theaterästhetik aus Avantgarde und Komik um: Sie schreiben Komödien und Variété-Skette, planen einen futuristischen Zirkus und inszenieren lustige Skette. Darüber hinaus taucht das Element der (ungewollten) Komik auch in ihren nicht als lustige Shows konzipierten Veranstaltungen auf.

Ihre Komödien tragen oft verwirrende Titel wie *Tragedia umoristica* („humoristische Tragödie“)²⁰ oder *Per comprendere il pianto* („Um das Weinen zu verstehen“).²¹ Einige ihrer sog. „Theatersynthesen“ und „überraschungen“ werden von professionellen Komikern über mehrere Jahre inszeniert.²² Die Futuristen inszenieren sich gerne selbst, z.B. im Laufe ihrer interdisziplinären Soireen und sonstigen Kunstveranstaltungen, die einen großen Anteil an bewußter und unbewußter Komik haben. In den frühen Zwanzigern möchten die Futuristen eine Art multimedialen Zirkus, *La Baracca*, veranstalten, zu der Kunstausstellungen und Performances sowie Artisten und wilde Tiere gehören; das weit fortgeschrittene Projekt scheitert jedoch kurzfristig an der Entscheidung Marinettis, sich in der Politik zu engagieren.²³

Im ersten Teil dieses Kapitels werden drei exemplarische Beispiele der futuristischen Komik auf der Bühne vorgestellt. In einer Theatersynthese ist die futuristische Version des klassischen Komiker-/ Clownpaars zu bewundern. Weiter ist die sog. „groteske Beerdigung eines passatistischen Kritikers“ ein gutes Beispiel für das futuristische Konzept der propagandistischen Aufführung in Verbindung mit einem absurden und makabren Humor. Schließlich werden Formen

²⁰ Settimelli / Corra: *Vostra moglie è ammalata*, 1917, zit. nach Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 93.

²¹ Balla: *Per comprendere il pianto*, ebd., S. 264.

²² S. 3.2.1. a.

²³ Vgl. Verdone, ebd., S. 150.

der ungewollten Komik und der Selbstironie durch die Rekonstruktion der chaotischen futuristischen Soireen analysiert.

Im zweiten Teil werden die Wechselwirkungen zwischen Futuristen und professionellen Theaterkomikern präsentiert. So wie die Avantgardisten die zeitgenössischen Autoren und Schauspieler des Varietés als ebenbürtige Künstler sehen, werden sie von diesen Komikern als Kollegen angenommen. Anschließend wird eine gesonderte Behandlung dem Komiker Ettore Petrolini gewidmet, mit dem sich die Futuristen künstlerisch sehr intensiv austauschen.

3.2.1. Komik in den futuristischen Aufführungen

a. Eine Theatersynthese

Giacomo Ballas repräsentative Theatersynthese *Per comprendere il pianto* kann hier in ihrer ganzen Länge (bzw. Kürze) zitiert werden:

SIGNORE VESTITO DI BIANCO
(*abito estivo*).
SIGNORE VESTITO DI NERO
(*abito da lutto, da donna*).

FONDALE:
*Telaio quadrato, metà rosso,
metà verde.
I due personaggi parlano sempre
molto seriamente.*

UOMO NERO.
Per comprendere il pianto...

UOMO BIANCO.

Mispicchirtitotiti.

UOMO NERO.

48.

UOMO BIANCO.

Brancapatarsa.

UOMO NERO.

1215 ma mi...

UOMO BIANCO.

Ullurbusssssut.

UOMO NERO.

I sembra che ridiate.

UOMO BIANCO.

WEISS GEKLEIDETER HERR
(*Sommeranzug*)
SCHWARZ GEKLEIDETER HERR
(*Trauerkleid*)

HINTERGRUND:
*Quadratische Leinwand, halb rot,
halb grün.
Die beiden Figuren sprechen immer
sehr ernsthaft.*

SCHWARZER MANN.
Um das Weinen zu verstehen...

WEISSER MANN.

Mispicchirtitotiti.

SCHWARZER MANN.

48.

WEISSER MANN.

Brancapatarsa.

SCHWARZER MANN.

1215 aber mir...

WEISSER MANN.

Ullurbusssssut.

SCHWARZER MANN.

I scheint, Sie würden lachen.

WEISSER MANN.

Sgnacarsanipir.
UOMO NERO.
111. 111. 022
vi proibisco di ridere.
UOMO BIANCO.
Parplicurplotorplaplint.
UOMO NERO.
888 ma perdioisssimo!
Non ridete! Avete capito?
UOMO BIANCO.
liiiiiirrrriririri.
UOMO NERO.
12344 Basta! Finitela!
Finitela di ridere!
UOMO BIANCO.
Bisogna ridere.

Sgnacarsanipir.
SCHWARZER MANN.
111. 111. 022
ich verbiete Ihnen zu lachen.
WEISSER MANN.
Parplicurplotorplaplint.
SCHWARZER MANN.
888 aber Herrrrrgottnochmall!
Lachen Sie nicht! Haben Sie verstanden?
WEISSER MANN.
liiiiiirrrriririri.
SCHWARZER MANN.
12344 Schluß! Hören Sie auf!
Hören Sie mit dem Lachen auf!
WEISSER MANN.
Es muß gelacht werden.²⁴

Diese Theatersynthese behauptet entgegen dem Titel die Notwendigkeit des Lachens. Das geschieht durch die absurde, widersprüchliche Aktion zweier Figuren, die man als futuristische Clowns/Komiker auffassen kann.

Der schwarz gekleidete Mann, der für das Weinen und gegen das Lachen ist, gilt hier offensichtlich als Verkörperung des ernstesten, strengsten Passatismus. Seine Charakterisierung als trauernde Frau verstärkt den Eindruck, daß es sich in der Intention der Avantgarde um ein negatives Symbol handelt. Der weiß gekleidete Mann verkörpert hingegen den fröhlichen, frechen Futurismus. Die Zahl „48“, die der schwarze Mann anfangs spricht, scheint dabei nicht zufällig zu sein: In der in Italien allgemein bekannten neapolitanischen *Smorfia* (einer volkstümlichen Zahlendeutung) heißt sie „den sprechenden Toten“ und könnte als Schlüssel zur Interpretation der Figur dienen.

Trotz der avantgardistischen Merkmale (Lautgedicht, Kostüme, Bühnenbild) ist hier die typische Komikerpaar-Situation zu finden, die die Futuristen von ihren Vorbildern kennen: von den Sketchen der Varieté-Clowns und amerikanischen Exzentriker. Innerhalb des kontrastreichen Paares spielt der eine den Dummen, der andere den Schlaunen, bis eine unerwartete Wendung diesen Zustand umkippt.

²⁴ Balla: *Per comprendere il pianto - sintesi teatrale*, in Verdone: ebd., S. 264. (Übers. v. Verf.).

b. Eine Ausstellungseröffnung

Die erste *Esposizione Libera Futurista Internazionale*²⁵ wird von einer ausgefallenen Ver-nissage eröffnet. Mehrere komische Sketche werden von den Künstlern selbst interpretiert: die *Discussione di due critici sudanesi sul futurismo* („Diskussion zweier Sudanesischer Kritiker über den Futurismus“), *le più comiche sintesi teatrali* („sehr lustige Theatersynthesen“) von Cangiullo und die berühmten *funerali grotteschi di un critico passatista* („groteske Beerdigung eines passatistischen Kritikers“).²⁶ Von der Eröffnung existieren noch mehrere Beschreibungen, die es erlauben, das Ereignis detailreich zu rekonstruieren.

Die *Diskussion* wird von Balla, Marinetti und Cangiullo inszeniert; der avantgardistische Sketch wird musikalisch von einem verstimmten Klavier oder, je nach Überlieferung, von einer kreativ gespielten Gitarre begleitet.²⁷ Diese Auf-führung wird von Corra als eine *comicissima verbalizzazione astratta ironicissima* („sehr lustige, abstrakte, sehr ironische Verbalisierung“) definiert, die bei jeder Wiederholung viel Erfolg (in diesem Fall bedeutet es Applaus!) erzielt.²⁸

Auch die Theatersynthesen von Cangiullo werden als „lustig“ beschrieben; von ihm wird u.a. das futuristische, „rumoristische“ („geräuschkünstlerische“) Stück *Piedigrotta* aufgeführt, das das gleichnamige Stück eines neapolitanischen Profi-Komiker futuristisch neu interpretiert. Cangiullo wechselt zwischen der Deklamation und dem Spielen am Klavier, während Marinetti und Balla die Szene mit der Darstellung von Zwergen animieren, die ausgefallene (wie z.B. schiffsförmige) Kopfbedeckungen tragen. Das kontrastreiche Bühnenbild beinhaltet gleichzeitig einen futuristischen Hintergrund von Balla und ein „Stilleben“ aus

²⁵ Galerie Sprovieri (Rom), vom 13.04. bis zum 25.05.1914.

²⁶ Vgl. Verdone, ebd., S. 34 f.

²⁷ Vgl. *Lacerba*, Nr. 11, 01.06.1914, S. 174 f. (in Verdone, ebd., S. 34) und Corra: „La risata italiana“, in: *Battaglie*, S. 185 f. (zit. in Verdone, ebd., S. 35). Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

²⁸ Corra, ebd.

grünen passatistischen Philosophen. Die Freude der futuristischen Kunst steckt offensichtlich auch das Publikum an, das sich bald aktiv an der rumoristischen Deklamation beteiligt.²⁹

Die *Groteske Beerdigung eines passatistischen Kritikers* (damit wird der Kritiker Benedetto Croce gemeint) wird von den Quellen so beschrieben: Depero und Radiante tragen auf einer Liege den von Cangiullo *modellato a schiaffi* („durch Ohrfeigen gehauenen“) Kopf eines „Kritikers und Philosophen“. Die Köpfe der Träger stecken in übergroßen schwarzen Zylindern, die Öffnungen für Augen und Nase haben. Der „große tragikomische Trauerzug“ wird von Balla angeführt; der Maler hält einen großen Pinsel in einer Hand und benutzt ihn mal als eine Fackel, mal um die große Glocke zu schlagen, die er in der anderen Hand hält. Feierlich und mit nasaler Stimme wiederholt Balla den Trauerruf: „Njet, njet...“; Cangiullo spielt dabei einen düsteren Trauermarsch am Klavier. Marinetti erklärt in seiner Grabrede, wie der Kritiker wegen seiner passatistischen Haltung gegenüber der neuen Kunst die Ohrfeigen verdient hätte, denen er erlegen ist; schließlich fordert er das Publikum auf, den Verwesungsgestank des Kritikers mit Rauch zu überdecken und gibt das gute Beispiel, indem er eine Zigarette anzündet.³⁰

Der Charakter der futuristischen Ausstellungseröffnung wird also durch Sketche makabrer, absurder und heiterer Art entscheidend geprägt, in denen die Avantgardisten als Komiker im Vordergrund stehen.

c. Futuristische Soireen

Die Neigung zur Inszenierung ist bei den Futuristen so ausgeprägt, daß jede ihrer Veranstaltungen, selbst „harmlose“ Manifestvorlesungen oder Gedichtvorträge, zu bühnenreifen Events werden. Darunter wirken die futuristischen „Soireen“ besonders lustig nicht nur aufgrund der verschiedenen lustigen Elemente, die von

²⁹ Ebd.

³⁰ Aus den zusammengestellten Berichten von *Lacerba*, ebd., und *Corra*, ebd.

den Futuristen nach Plan eingesetzt werden, sondern auch dank dem Anteil an unvorhergesehenen Reaktionen des Publikums, die die Komik des Spektakels noch steigern. Entsprechend den futuristischen Ansprüche eines interaktiven Theaterspiels beteiligen sich die Zuschauer gerne an dem Ereignis durch Geschrei, Pfiffe und auch durch den Wurf allerlei Gegenstände. Die Avantgardisten rufen in mehreren Manifesten zu Gewalt und hemmungsloser Kritik auf; in den theaterbezogenen Manifesten fördern sie die aktive Teilnahme des Publikums. Das „dynamische“ Ergebnis ihrer Aufführungen können sie deshalb legitim als Erfolg abbuchen, auch wenn ihre Vorträge dabei unterbrochen oder gar beendet werden (s. 3.1.1. und 2.2.2. c, Abb. 42-44 und 48).

Diese sagenhaften Abende kann man sich noch hundert Jahre danach dank einer großen Menge an Informationen gut bildlich vorstellen. Die zeitgenössischen Berichte in verschiedenen italienischen und internationalen Zeitungen legen oft viel Wert darauf, die Komik hervorzuheben, die fast unabhängig von dem Auftritt der Futuristen, vielmehr durch den freiwilligen Einsatz des Publikums zustande kommt:

I manifesti annunziavano un programma abbastanza vario: ma l'unico programma svolto ieri fu l'urlo, fu il fischio, fu il grugnito, il cocodé. E chi agì non furono i futuristi, ma il pubblico, specialmente quello delle gallerie. Gli strepiti ostili cominciavano a sipario ancora calato [...] Era una folla allegra *a priori* di sé, delle proprie intenzioni. Non veniva né ad assistere né a giudicare. Veniva a fare un po' di Carnevale.³¹

Oft werden die Zeitungsartikel von satirischen Zeichnungen begleitet, die den eventuell schon vorhandenen humoristischen Ton unterstreichen. Den Futuristen wird oft unterstellt, daß sie ungewollt komisch wirken, und daß sie dadurch die Belustigung des Publikums hervorrufen. Von einer berühmten Mailänder Vorstel-

³¹ Die Plakate kündigten ein recht gemischtes Programm an, aber das einzige Programm, das gestern gespielt wurde hieß: Schreien, Pfeifen, Beleidigen, Meckern, Gackern. Und nicht die Futuristen traten auf, sondern das Publikum, ganz besonders das in den Rängen. Das feindselige Gebrüll begann bei noch geschlossenem Vorhang [...]. Die Ansammlung war, in erster Linie ihrer eigenen Absichten wegen, *a priori* heiter gestimmt. Man kam weder um der Vorstellung beizuwohnen, noch um sie zu kritisieren. Man kam, um ein bißchen Karneval mitzuerleben. In: *Corriere della sera*, 17.1.1914, zit. in Brandt: *BRAVO! & BUM BUM!*, S. 92, übersetzt von Brandt, ebd., S. 243.

lung, von der auch Karikaturen existieren, gibt es in einer Zeitung einen ironischen Bericht, in dem unter den anderen Geräuschen selbst der Applaus als Störung interpretiert wird.

Ein stürmischer Beifall bricht gerade in dem Augenblick los, als der Herold der neuen Dichtung den Mund aufmachen will. Der Dichter verbeugt sich, wartet. Dann versucht er zu sprechen. Erneuter Beifall, erneutes Vorbeugen, erneutes Warten. Endlich, mit aller ihm zu Verfügung stehenden Kraft, beginnt F.T. MARI-NETTI [Herv. im O.] mit dem ersten Programmpunkt: „Erklärung“. Der Erfolg ist überwältigend. Alle Sätze, auch die noch nicht zu Ende gesprochenen, werden von Beifallssalven und langen Kommentaren begleitet. [...]

Aber F.T. Marinetti fährt fort, während der Beifall sich hier und da in Pfeifen verwandelt, aber ohne beleidigende Absicht. Man pfeift wie man klatscht: um Krach zu machen. Der Satz, „wir werden die Lokomotiven unserer Phantasie auf gut Glück losjagen“ wird vom Publikum naturalistisch untermalt durch das Nachahmen von tausend abfahrenden Lokomotiven. [...].³²

Ob die Avantgardisten Spaß an der lebhaften Reaktion ihres Publikums haben, die sie zwar selbst provoziert und angeblich gewollt haben, die sie aber auch oft in den jeweiligen Auftritten behindert, bezweifeln schon mehrere Zeitgenossen. Die skeptisch-satirische Beschreibungen stellen selbst den Applaus in Frage.

leri si sono messi in contatto con la Gran Bestia, e la serata fu per tre quarti comica, e per l'ultimo quarto grottesca, ma insomma gente ce n'era molta, si è gridato, si è riso, si è anche applaudito, non mancò qualche spunto di pugilato così (sic) che, complessivamente, rubando la locuzione ai nostri giornaletti di partito, anche i futuristi possono registrare „un (sic) ottima giornata per la propaganda“.³³

Die lebhafte Protestform der Zuschauer wird von den Avantgardisten jedenfalls offiziell als Zustimmung oder wenigstens als Zeichen des Interesses von einem großen Publikum angenommen und propagiert, wie u.a. durch Marinetti bewiesen wird:

³² In: *Corriere della Sera*, übersetzt in Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 40 ff., zit. nach Brandt, ebd., S. 25 f.

³³ „La serata dei futuristi al Lirico troncata dalla polizia. Momenti di allegria e di tempesto“, in: *Il Tempo*, 18.2.1910, zit. nach Brandt, ebd., S. 23. „Gestern haben sie sich mit der „Gran Bestia“ (dem Publikum d.Ü.) auseinandergesetzt und der Abend war zu drei Vierteln komisch und im letzten Viertel grotesk. Auf jeden Fall waren aber viele Leute da. Man schrie, man lachte, man applaudierte sogar und es fehlte nicht an Gelegenheiten zu einigen Boxübungen, so daß, alles in allem und wenn wir diese Wendung unseren Parteiblättchen rauben dürfen, auch die Futuristen „einen optimalen Tag für die Propaganda“ verzeichnen können.“, übersetzt von Brandt ebd., S. 237.

i torinesi hanno gremite il teatro e mi hanno lanciato petardi, patate, rape, ogni sorta di proiettili dispregiativi. Ciò dimostra che io li interessavo e che con quel modo di agire volevano per lo meno schierarsi fra i miei avversari. Ne basta. La serata ebbe questa caratteristica: che ad un certo punto le discussioni furono tali da trasformare noi in spettatori e il pubblico in attore. Ciò è prova evidente di quanto i torinesi si siano appassionati pro e contro il futurismo.³⁴

Die immer gewalttätigere Reaktion des nicht mehr passiven Publikums erreicht nach dem anfänglichen, spontanen Pfeifen eine andere Qualität: Wurfgeschosse werden vorsätzlich ins Theater mitgebracht, um damit die aufführenden Futuristen zu bewerfen: Eier und Gemüse, aber auch phantasievollere Variationen wie Orangen, Schuhe, Kohle und Asche, sogar frittiertes Fisch und Nudeln kommen nach einigen Jahren hinzu.³⁵ Wie die Futuristen in ihrem sogenannten „Resoconto sintetico (fisico e spirituale) della battaglia“ humorvoll penibel auflisten wollen, gibt es einmal als „Waffen“ u.a. Lebensmittel wie Kartoffeln, Möhren, Zwiebeln, Sardellen, Sardinen, Eier, Äpfel, Kastanien, Nudeln, Bohnen, Kichererbsen und sonstige Objekte wie elektrische Birnen, kleine Trompeten, Hupen, Hörner, Frösche und Schlüssel.³⁶ Hier ist eindeutig Stolz zu entnehmen und vielleicht auch eine gewisse Dankbarkeit für die Vielfalt der Geschossen, die zu solcher malerischen Auflistung veranlaßt.

Die Futuristen fahren unbeirrt fort, ihre Manifeste, Gedichte und musikalischen Kompositionen unter ständiger Störung vorzutragen und zeigen sich trotz oder gerade wegen der Zwischenfälle bestätigt, was nicht nur ihre schriftlichen

³⁴ Marinetti: „Le impressioni di Marinetti sulla serata“, 1910, zit. nach De Ponte, ebd., S. 263. „Die Turiner haben das Theater überfüllt und mich mit Feuerwerken, Kartoffeln, Rüben, allerlei verachtenden Projektilen beschossen. Das zeigt, daß ich sie interessierte und daß sie sich mit jener Handlungsweise wenigstens unter meine Gegner stellen wollten. Das genügt. Die Soiree hatte dieses Merkmal: daß irgendwann die Diskussionen solche wurden, daß sie uns in Zuschauer und das Publikum in Schauspieler verwandelte. Das ist ein deutlicher Beweis dafür, wieviel die Turiner leidenschaftlich für und gegen den Futurismus sind.“ (Übers. v. Verf.).

³⁵ Vgl. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 108.

³⁶ „Synthetischer (physischer und spiritueller) Bericht über die Schlacht“ (Übers. v. Verf.), Bericht anläßlich der *Grande serata futurista* im Teatro Verdi in Florenz (12.12.1913), in Brandt: *BRAVO! & BUM!*, Abb. Nr. 1.

Berichte, sondern auch ihre bildlichen Darstellungen der Situation beweisen.³⁷ Daß es nicht nur für die Futuristen lustig ist, sondern auch auf äußere Betrachter komisch wirkt, bezeugen die zahlreichen Karikaturen, die aus diesem Anlaß veröffentlicht werden.³⁸ Nicht nur Journalisten und Zeichner sind aber in der Lage, die unfreiwillige Komik dieser Situation aufzufangen: Ausgerechnet die Bühnenhelden der Futuristen, die Star-Komiker des Italienischen Varieté-Theaters machen sich in ihren Nummern über die Futuristen lustig.³⁹

3.2.2. Wechselwirkungen zwischen Futuristen und Komikern

Clowns und Komiker stellen für die Futuristen nicht nur vorbildliche Vertreter der Schauspielkunst, sondern auch ideale Mitarbeiter, ja avantgardistische Mitstreiter dar. Lucini schreibt bereits 1909, im ersten Jahr des Futurismus, eine Verteidigung der Varieté-Figuren als Vertreter eines echten Theaters.⁴⁰ 1919 wirbt Settimelli für eine vollkommen freie Theaterkunst am Beispiel der Music-Hall:

Per questo noi, lirici avanzati, siamo entusiasti di Petrolini e di altri artisti del caffè-concerto. Essi, senza accorgersene e senza saperlo, spinti dalla originalità per il bisogno di piacere sempre più al pubblico [...] sono riusciti in parte a dare dell' arte drammatica pura.⁴¹

Später erklärt sich zwar Settimelli enttäuscht vom grundsätzlichen passatistischen Ernst des Varietés und von dem Mangel an Gehirnfreiheit der Komiker im

³⁷ S. 1.2.2. b.

³⁸ Vgl. 1.2.2. c.

³⁹ Vgl. 3.2.2.

⁴⁰ Vgl. Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 24. Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

⁴¹ Settimelli: „Petrolini e compagni“, in: *Inchiesta sulla vita italiana*, 1919; in Lista, ebd., S. 97. „Deshalb sind wir, fortgeschrittene Lyriker, begeistert von Petrolini und anderen Künstlern des Café-Konzerts. Ohne es wahrzunehmen und zu wissen, haben sie es teilweise geschafft, aus ihrer Originalität, aus dem Bedürfnis immer mehr dem Publikum zu gefallen, [...] reine Theaterkunst zu bringen.“

Vergleich mit den Futuristen.⁴² Aber noch in den Dreißigern ist die Überzeugung der Futuristen für das avantgardistische Potential dieser Theaterform so stark, daß Remo Chiti eine Zeitschrift (*Programma*) für die Förderung des Varietés nach der futuristischen Ästhetik gründet.⁴³

Im italienischen Varieté schätzen Marinetti und Kameraden besonders den römischen Ettore Petrolini und den Neapolitaner Raffaele Viviani; Rodolfo De Angelis und Luciano Molinari sind weitere Komikernamen, die in den Texten der Avantgarde oft erwähnt werden. Petrolini und Viviani sollen sich am meisten der futuristischen Ästhetik genähert haben: Der Römer verkörpere schlechthin den „futuristischen Humor“, der Neapolitaner „die Merkmale von Synthese, Geschwindigkeit und Wesentlichkeit der futuristischen Sensibilität“ und die größte, damals vorhandene „erneuernde Macht“.⁴⁴ Weitere „minderwertigere, aber auch interessante Humorismen“ werden u.a. von Molinari vertreten; unter den Dialektautoren wird der neapolitanische Musco gepriesen.⁴⁵ Die Ernsthaftigkeit dieser futuristischen Auszeichnungen der populärsten Theaterkomiker Italiens bestätigen die Avantgardisten durch ihre langjährige Theaterproduktion für das Varieté, die im folgenden Teil am Beispiel von Petrolini ausführlicher erläutert wird.

Diese und weitere Komiker werden von den Futuristen als die zeitgemäßen Besten Theaterschauspieler und -regisseure sowie prädestinierte Alliierte im Krieg gegen den Passatismus gesehen. Mehrere futuristische Autoren lassen avantgardistische Theaterstücke von diesen Theatertruppen inszenieren oder schreiben sie sogar ausdrücklich für deren Auftritte. Die praktische Umsetzung dieses Vorhabens wird selbstverständlich nur dadurch ermöglicht, daß die Komi-

⁴² Vgl. Lista, ebd., S. 16 ff.

⁴³ Vgl. Lista, ebd., S. 45.

⁴⁴ Marinetti u.a.: „La risata italiana di Petrolini“, ebd., S. 84.

⁴⁵ Ebd.

ker ihrerseits Interesse an den avantgardistischen Theaterproduktionen haben und darin Erfolgsaussichten sehen.

Stolz berichtet Marinetti in mehreren Manifesten über die vielen Inszenierungen der futuristischen Theatersynthesen und -überraschungen durch mehrere angesehene Theatertruppen im In- und Ausland:

Scorazzavamo per l'Italia alla testa di un eroico battaglione di comici che imponeva *Elettricità* e altre sintesi futuriste. [...] Le nostre prime 11 sintesi teatrali [...] sono state imposte vittoriosamente da Ettore Berti e dalla sua compagnia ai pubblici affollatissimi di Ancona, Bologna, Padova, Venezia, Verona, Bergamo, Genova (con replica), Savona, Sanremo.⁴⁶ [Herv. im O.].

Auffällig ist hier der typisch militärische Stil Marinettis, der seiner Beschreibung der Zusammenarbeit mit den Komikern einen sehr kollegialen Ton verleiht. Im folgenden Jahr werden die Aufführungen futuristischer Theaterstücke durch weitere Theatertruppen ähnlich aufgelistet:

Col nostro Manifesto *Il Teatro Sintetico Futurista*, con le vittoriose tournées delle compagnie drammatiche Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, coi 2 volumi del *Teatro Sintetico Futurista* contenenti 80 sintesi teatrali, noi abbiamo iniziato in Italia la rivoluzione del teatro di prosa.⁴⁷ [Herv. im O.].

Ähnlich werden die immer zahlreicheren Tournéeen der futuristischen *Teatro Sintetico* und *Teatro della Sorpresa* in einem späteren Manifest protokolliert:

Il Teatro Sintetico [...] è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiati, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari; a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista Art e [sic] Liberté; a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il nostro Teatro della Sorpresa è stato rappresentato e imposto dalla **Compagnia Futurista De Angelis** ai pubblici di Napoli, Palermo, Roma, Firenze,

⁴⁶ Marinetti u.a.: „Il Teatro Futurista Sintetico“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 228 ff. „Wir schweiften durch Italien an der Führung eines heldenhaften Komikerbataillons umher, das *Elektrizität* und andere futuristische Synthesen durchsetzte. [...] Unsere ersten 11 Theatersynthesen [...] sind siegreich von Ettore Berti und seiner Truppe beim sehr vollen Publikum von Ancona, Bologna, Padua, Venedig, Verona, Bergamo, Genua (mit Wiederaufführung), Savona, Sanremo durchgesetzt worden.“ (Übers. v. Verf.).

⁴⁷ Marinetti u.a.: „La cinematografia futurista“, 1916, in Verdone, ebd., S. 231. „Mit unserem Manifest „*Il teatro sintetico futurista*“, mit unseren siegreichen Tournéeen der Theatertruppen Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, mit den 2 Bänden des *Futuristischen Synthetischen Theaters* und ihren 80 Theatersynthesen, haben wir die Revolution des Theaters in Italien initiiert.“ (Übers. v. Verf.).

Genova, Torino, Milano, i quali furono - secondo l'espressione di un quotidiano a noi poco favorevole, *Il Giorno* - „spaventosamente allegri“.⁴⁸ [Herv. d.Verf.]

Beeindruckend ist in diesem letzten Zitat das mehrfache Vorkommen des Ausdrucks „(siegreich) durchgesetzt“ im Bezug auf das Aufführen der Theatersynthesen und -überraschungen als kriegerische Aktion, vergleichbar mit dem futuristischen Kampf gegen den Passatismus.

Das Adjektiv „futuristisch“ in Verbindung mit der Theatertruppe von De Angelis hat einen guten Grund: Dieser Truppenleiter, der in Zusammenarbeit mit Cangiullo das sogenannte futuristische Überraschungstheater lanciert, tritt 1921 dem Futurismus bei. Er stellt sogar eigene Gemälde in einer von Prampolini organisierten Ausstellung aus.⁴⁹ Spätestens 1923 wird sein Name zusammen mit denen von Petrolini und Molinari in das futuristische Organigramm eingetragen.⁵⁰ Warum erscheinen auch die Namen der anderen Erzkomiker in dieser Liste der futuristisch-verwandten Gehirne im Bereich des Theaters? Beide sind doch für scharfe Parodien der Futuristen verantwortlich. Im nächsten Abschnitt wird anhand von zahlreichen Beispielen deutlich, wie intim die Beziehung zwischen den Variété-Komikern und den Futuristen ist, was die Eintragung in das futuristische Organigramm erklärt.

Die Futuristen sehen nicht nur die professionellen Komiker als ideale Kollegen und Alliierte gegen den Passatismus; sie sehen auch sich selbst gerne als Truppenleiter, Komiker, Dramaturgen und lassen sich von den erprobten Nummern ihrer beliebten Stars für neue Sketche und Imitationen inspirieren.

⁴⁸ Marinetti / Cangiullo: „Il teatro della sorpresa - Manifesto futurista“, 1921, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 440. „Das Synthetische Theater [...] ist in Italien von den Theatertruppen Berti, Ninchi, Zoncada, Tumiatì, Mateldi, Petrolini, Luciano Molinari siegreich durchgesetzt worden; in Paris und Genf von der avantgardistischen Gesellschaft Art et Liberté; in Prag von der tschechoslowakischen Truppe des Svandovo Theaters. Unser Überraschungstheater ist von der **Futuristischen Theatertruppe De Angelis** vor dem Publikum in Neapel, Palermo, Rom, Florenz, Genua, Turin, Mailand siegreich inszeniert und durchgesetzt worden, welches - der Ausdrucksweise einer wenig wohlmeinenden Zeitung nach, *Il Giorno* - „schrecklich fröhlich“ war.“. (Herv. und Übers. v.Verf.).

⁴⁹ Vgl. Lista, ebd., S. 44.

⁵⁰ Ebd., S. 19.

Francesco und Pasqualino Cangiullo arbeiten für das Varieté und Café-Konzert, schon bevor sie Futuristen werden.⁵¹ 1914 inszeniert Francesco seine rumoristische Version von *Piedigrotta*, Parodiestück des Neapolitaners Raffaele Viviani, und wird von diesem Komiker dabei sogar unterstützt, als er von der Presse wegen dieser angeblichen Blasphemie angegriffen wird. Nicht nur sucht Viviani den Kontakt mit Cangiullo in einem Treffen, der zur Normalisierung der Stimmung beiträgt; er tritt sogar selbst im Laufe einer futuristischen *Serata* auf der gleichen Bühne auf, auf der die futuristische Version von *Piedigrotta* inszeniert worden ist.⁵² Zusammen mit Ettore Petrolini schreibt Cangiullo vierhändig an einem gemeinsamen Theaterstück, *Radioscopia di un duetto* („Röntgenaufnahme eines Duos“), das vom Ersteren im Theater und für das Kino aufgeführt wird.⁵³ Die kollegiale Beziehung zwischen professionellen Komikern und Futuristen wird von beiden Seiten so vertieft, daß es zu einem weitreichenden Austausch kommt. Das von Marinetti angekündigte Vorhaben („fraternizzare calorosamente coi comici“) wird so in kurzer Zeit verwirklicht.⁵⁴

Neben der gegenseitigen Bewunderung finden jedoch unvermeidlich auch weniger schmeichelhafte Offenbarungen der jeweiligen Aufmerksamkeit einen Ausdruck. Luciano Molinari parodiert implizit Marinetti als temperamentvollen avantgardistischen Redner in seinem Stück *Morire tutti!* („Sterben, alle!“) und Carlo Fassio persifliert ihn etwas expliziter mit dem Stück *La Guerra futurista* („Der futuristische Krieg“).⁵⁵ Filiberto Mateldi zeichnet Karikaturen über die

⁵¹ Vgl. Lista, ebd., S. 24.

⁵² Lista, ebd., S. 31.

⁵³ Cangiullo / Petrolini: *Radioscopia di un duetto*, 1917. Mehr dazu unter 3.1.3. b.

⁵⁴ Marinetti u.a.: *Il Teatro Futurista Sintetico*, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 229: „mit den Komikern herzlich fraternisieren“ (Übers. v.Verf.).

⁵⁵ Ebd., S. 23.

stürmischen Auftritte der Futuristen (z.B. Abb. 48).⁵⁶ Petrolini greift Marinetti und Bragaglia mehrmals satirisch an (s. 3.3.2.). Das spricht nach der avantgardistischen Logik nicht für eine auftretende Distanz zwischen Futuristen und Komikern, sondern vielmehr für eine Integration, da solche satirisch-parodistischen Angriffe auch intern unter den Avantgardisten vorkommen.

⁵⁶ Vgl. Manolo: *Vita e... miracoli del teatro futurista*, 1915, in: http://www.sintesinet.com/PDF/Newsletter/Newsletter_21.pdf, 2004.

3.3. Ein Komiker: Petrolini

Mit mehreren Komikern fühlen die Futuristen eine enge Geistesverwandtschaft; zu dem römischen Theater- und Varieté-Komiker Ettore Petrolini haben sie eine noch speziellere Beziehung. Die Anerkennung des futuristischen Wertes Petrolinis von seiten Marinettis und seiner Mitstreiter sowie die Einschätzung der Bühnentauglichkeit der von den Künstlern geschriebenen Theaterstücke von seiten eines Profi-Komikers sind für die vorliegende Untersuchung sehr aufschlußreich hinsichtlich der Nähe und Kompatibilität von Avantgarde und Komik.

In dem populären Schauspieler und Autoren sehen die Futuristen die perfekte Verkörperung mehrerer avantgardistischer Ideale: Seine entmystifizierenden Texte und Parodien, frechen Gags und Sketche betrachten die Futuristen als Teil der von ihnen angestrebten Erneuerung des italienischen Theaters und darüber hinaus als kostbaren Beitrag zum futuristischen Krieg gegen den Passatismus. Aus diesem Grund huldigen die italienischen Avantgardisten jahrzehntelang dem Komiker mit zahlreichen Artikeln, Essays und Interviews sowie Porträts, Gedichten und sogar Theaterstücken.

Das Interesse der Futuristen an Petrolini ist gegenseitig und der daraus resultierende Austausch sehr fruchtbar für beide Parteien. Ab 1916 inszeniert Petrolini mehrere futuristische Theaterstücke und 1917-18 schreibt er sogar vierhändig mit Cangiullo das Drama *Radioscopia di un ‚duetto‘ - Simultaneità drammatica del varietà* („Röntgenaufnahme eines ‚Duetts‘ - Dramatische Simultaneität des Varietés“), das der Komiker später auch in der verfilmten Version interpretiert. Außerdem kommt es zu vielfältigen wechselseitigen Einflüssen, als die Künstler den Stil Petrolinis imitieren und der Star identifizierbare Suggestionen aus der Avantgarde in seine Sketche integriert.

Diese scheinbar idyllische Beziehung wird mehrmals von gegenseitigen ironisch-satirischen Angriffen aufgepeppt: Petrolini parodiert oft die Futuristen (vor allem Marinetti), die ihrerseits auch gern sarkastische Verse über den Komiker schreiben. Von einer Feindseligkeit kann jedoch nicht die Rede sein, da so-

wohl Petrolini als auch die Futuristen viel Erfahrung mit vergleichbaren Selbstparodien haben.

Was fasziniert die Futuristen an Petrolini? Die Künstler selbst geben genügende Auskunft in den vielen literarischen Werken, die sie dem Komiker widmen. Und was gefällt Petrolini an den italienischen Avantgardisten? Über seine Anteilnahme an dem futuristischen Programm äußert sich der Komiker selten und widersprüchlich. Tatsache ist, daß er mit den Futuristen mindestens ein Jahrzehnt lang zusammenarbeitet, somit länger als eigentliche Künstler und andere Futuristen der ersten Stunde (wie Palazzeschi, Carrà und Soffici), die die Avantgardebewegung schon nach wenigen Jahren verlassen. Um diesem Verhältnis auf den Grund zu gehen, werden im folgenden Dokumente sowohl der Futuristen als auch von Petrolini analysiert. Nach einer Gegenüberstellung der Äußerungen der Futuristen über Petrolini und des Komikers über die Avantgardisten werden zwei exemplarische Anwendungen der Komik bei beiden verglichen: die Parodie der Figur Hamlets und des Kaisers Franz Josef von Österreich.

3.3.1. Petrolini in den Augen der Futuristen

Selbst nach dem heutigen, lückenhaften Stand der Forschung scheinen die Futuristen mit beeindruckender Kontinuität über Petrolini geschrieben zu haben. In der Zeitspanne von 1916-1935 registrieren zwar ihre Beiträge zum Thema Varieté die gesellschaftspolitischen Veränderungen Italiens, büßen aber bezüglich der Würdigung des römischen Komikers nichts ein. Während des ersten Weltkriegs und danach stellt Petrolini für die Futuristen einen soliden Bezugspunkt und eine wahre Autorität dar, und zwar im Bereich sowohl des volkstümlichen Theaters als auch der avantgardistischen Kunst.

1916 schreiben sowohl Bruno Corra als auch Emilio Settimelli über Petrolini in bezug auf Kunst und Politik. Für Corra ist „unser lieber und großer Freund Petrolini [...] einer der effektivsten Vorbereiter der neuen künstlerischen Sensibilität“ und „ein Apostel der neuen, phantastischen Religion der Zukunft“,

womit in anderen futuristischen Texten der Futurismus selbst gemeint ist.⁵⁷ Settimelli bezieht sich auf die politische Satire Petrolinis von Kaiser Wilhelm II und Kaiser Franz Josef von Österreich und wünscht sich, daß sich diese lächerlichen Darstellungen nicht nur bei der zeitgenössischen volkstümlichen Wahrnehmung sondern auch bei der offiziellen Geschichtsschreibung durchsetzen.⁵⁸

1917 schreiben Marinetti und Corra den bis heute meistzitierten futuristischen Beitrag über Petrolini:

Il puro umorismo futurista trionfa nell' arte assolutamente inventata di Petrolini. Questo genio italianissimo, riconosciuto tale anche da molti ingegni non futuristi, ha sfasciato con le sue grasse ironie e con i suoi trucchi stupefacenti tutto il vecchio romanticismo e simbolismo nostalgico della poesia e del teatro passatista. [...] Ma la punta più moderna dell' arte di Petrolini è rappresentata dalle sue simultaneità, dai suoi accozzi di sensazioni serie e ultracomiche compenstrate, e da certe fusioni di lagrime e di sghignazzate che aprono nella nostra sensibilità nuovi varchi.⁵⁹

Unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg und in den frühen Zwanzigern setzt sich die Tendenz unverändert fort.

1919 schreibt Ottone Rosai in einem privaten Brief an Primo Conti begeistert über den Komiker und seine penetrante futuristische Wirkung auf dem Publikum.⁶⁰ Im gleichen Jahr schreibt Buzzi unter dem Eindruck einer Performance des Komikers ein leidenschaftliches Huldigungsgedicht, in dem Petrolini u.a. als „göttlicher Freund, römisches Genie“ und „hübscher, grausamer Mensch“ be-

⁵⁷ Corra: „Da Cristo a Petrolini“, 1916, in *Lista: Petrolini e i futuristi*, S. 67.

⁵⁸ Settimelli: „Guglielmo e Cecco Beppe“, 1916, ebd., S. 95.

⁵⁹ Marinetti / Corra, „La risata italiana di Petrolini“, 1917, ebd., S. 84. „Der reine futuristische Humor triumphiert in der absolut erfundenen Kunst Petrolinis. Dieses ganz italienische Genie, als solches selbst von vielen nicht-futuristischen Geistern anerkannt, hat mit seinen groben Ironien und verblüffenden Tricks die ganze alte Romantik und den nostalgischen Symbolismus der passatistischen Dichtung und des Theaters zerbrochen. [...] Aber die modernste Spitze der Kunst Petrolinis wird durch seine Simultaneitäten dargestellt, durch sein Zusammenwürfeln durchgedrungener, ernster und ultrakomischer Gefühle und durch bestimmte Fusionen von Tränen und Hohngelächter, die in unserer Sensibilität neue Durchgänge eröffnen. [...]“ (Übers. v.Verf.).

⁶⁰ Rosai: Brief an Primo Conti, 29.3.1919, in *Drudi Gambillo / Fiori: Archivi del futurismo*, 1958, S. 381. „Gestern abend habe ich Petrolini gesehen, er ist außergewöhnlich, ab und an sticht er das Publikum mit Futurismus.“ (Übers. v.Verf.).

zeichnet wird. Mit ihm lache man gleichzeitig gewaltig und erhaben, in seiner Komik sei Verrücktheit und rebellische, universelle Poesie, er mache schließlich die Welt schön und gebe Hoffnung. Außerdem erwähnt der Dichter mehrere Sketche Petrolinis: *Tristano e Isotta* („Tristan und Isolde“), *È arrivato l'accordatore* („Der Klavierstimmer ist angekommen“), *L'amor mio non muore!* („Meine Liebe stirbt nicht!“; Parodie des Kinoerfolgs Lyda Borellis, einer italienischen Diva).⁶¹ Noch 1919 zitiert Marinetti in einem „freiwörtlichen Poem“ einen bekannten, frechen Spruch Petrolinis (*Ti à piaciato?!!*, zu Deutsch etwa „Magst Du dat?!!“), allerdings ohne Angabe des Urhebers.⁶²

Settimelli erklärt seinerseits lapidar: „noi, lirici avanzati, siamo entusiasti di Petrolini e di altri artisti del caffè-concerto.“⁶³ 1920 ergänzt er: „Ho provato una delle più terse gioie della mia vita, uno stato di felicità, vedendo Petrolini eseguire le sue *macchiette*. Perché è una Perfezione.“⁶⁴ Außerdem nennt Settimelli den Komiker unter den „Künstlern“ und „freiesten Gehirnen“ in einem Zug mit Marinetti und den anderen, die das passatistische Italien hassen.⁶⁵ Im gleichen Jahr lobt Folgore Petrolini als „il più intelligente degli idioti, o meglio, [...] il più caratteristico idiota fra gli intelligenti“ sowie als vielseitigen und gesellschaftspsychologisch sehr bewußten Komiker.⁶⁶

⁶¹ Buzzi: „Petrolini“, in: *Poema dei Quarantanni*, 1922, in Lista, *Petrolini e i futuristi*, S. 53.

⁶² Marinetti: *8 anime in una bomba*, 1919, zit. nach Lista, ebd., S. 39.

⁶³ Settimelli: „Petrolini e compagni“, ebd., S. 97. „wir, fortgeschrittene Lyriker, sind begeistert von Petrolini und anderen Künstlern vom Café-Konzert“. (Übers. v.Verf.).

⁶⁴ Settimelli: „Petrolini“, 1920, ebd., S. 100. „Ich habe eine der klarsten Freuden meines Lebens gefühlt, einen Fröhlichkeitszustand, als ich Petrolini beim Aufführen seiner Sketche gesehen habe. Weil er Vollkommen ist.“. (Übers. v. Verf.). Im Original: „Perché è una Perfezione“, wörtlich „Weil er eine Vollkommenheit ist“; die Übersetzung gibt die außergewöhnliche Großschreibung von *perfezione* wieder.

⁶⁵ Ebd., S. 98.

⁶⁶ Pinoso (Folgore): „Intervista col più intelligente degli idioti“, 1920, ebd., S. 75 ff. „den intelligentesten der Idioten bzw. den charakteristischsten Idioten unter den Intelligenen.“ (Übers. v.Verf.).

1921 widmet Dessy Petrolini einen monographischen Essay, in dem er dessen Komik analysiert und als futuristischen Humor wiedergibt.⁶⁷ 1922 schreibt Vergani einen Artikel über den Komiker.⁶⁸ 1923 werden gleich drei futuristische Beiträge über Petrolini veröffentlicht: ein Interview von Illari⁶⁹, ein *Organigramma dei Cervelli del Movimento Futurista* („Organigramm der Gehirne der futuristischen Bewegung“) mit dem Namen Petrolinis unter der Rubrik „Theater“⁷⁰, ein Artikel von Marinetti selbst.⁷¹ Bontempelli schreibt in derselben Zeit über den Komiker als den „größten zeitgenössischen Künstler“.⁷²

In den späten Zwanzigern und frühen Dreißigern ist der Faschismus eine mehr oder minder deutlich zu spürende Präsenz in den Artikeln der Futuristen. Ob für oder gegen die Entscheidungen von Mussolini müssen sich die italienischen Avantgardisten mit der zeitgenössischen Politik auseinandersetzen, da sie auch in den Bereich des Theaters kräftig eingreift. Die intellektuelle Unterstützung des römischen Komikers bleibt unverändert. 1926 schreibt Buzzi über das *Mistero di Petrolini* („Geheimnis von Petrolini“), d.h. seine Kunst.⁷³ Im Jahr darauf verteidigt Bragaglia Petrolini gegen die nachtragenden Kritiker: „Il caso Petrolini con la critica è il caso della decadenza stessa del teatro.“⁷⁴ 1928 wird ein früherer Artikel von Buzzi wiederveröffentlicht, in dem er einen gewagten Vergleich

⁶⁷ Dessy: *Petrolini*, 1921, ebd., S. 71 ff.

⁶⁸ Vergani: „Petrolini attore italiano“ 1922, in *Petrolini: Abbasso Petrolini!*, 1922, S. 113.

⁶⁹ Illari: „Ho intervistato Petrolini“, 1923, ebd., S. 79.

⁷⁰ „Organigramma dei Cervelli del Movimento Futurista di Marinetti“, 1923, zit. nach Lista, ebd., S. 44.

⁷¹ Marinetti: „Petrolini ritorna“, in *L'Impero*, Jg. I, I.5.1923, zit. ebd.

⁷² Bontempelli: „Il più grande artista contemporaneo“, [vor 1923], in *Petrolini, Abbasso Petrolini!*, S. 95.

⁷³ Buzzi: „Il Mistero di Petrolini“, 1926.

⁷⁴ Bragaglia: *Index Rerum Virorumque Prohibitorum*, 1927, zit. nach Lista, ebd., S. 45: „Der Fall Petrolini mit der Kritik ist der Fall der Dekadenz des Theaters selbst.“ (Übers. v. Verf.).

zwischen Mussolini und den Futuristen zieht, da auch der *Duce* Petrolini mag.⁷⁵ Im gleichen Jahr verteidigt Settimelli den Komiker gegen die Kritik von einem unmißverständlichen politischen Standpunkt aus: „Io, fascista, do ragione a Petrolini. Prima di tutto perché Petrolini è un grande artista [...], poi perché il „critico“ è assai raramente - specie in Italia - uomo sopportabile. Nel „critico“ si concentrano spesso i difetti della razza.“⁷⁶

Darüber hinaus widmen Futuristen Petrolini auch Porträts: 1929 malt Gaudenzi den Komiker in einem Tempera-Bild,⁷⁷ 1935 veröffentlicht Oswaldo Bot *Omaggio a Ettore Petrolini*, eine Zusammenstellung von Texten und Bilder, in der u.a. sein Porträt von Petrolini erscheint.⁷⁸ Aus dem Jahr 1933 stammt ein ausgefallenes photographisches Porträt des Komikers von Castagneri (Abb. 50), dem offiziellen Repertoire-Photographen Petrolinis.



Im gleichen Jahr behauptet Chiti, daß die Witze Petrolinis „hanno saputo domare certa gente che né una biblioteca di precetti, né un plotone di guardie civiche avrebbe potuto ridurre a miglior senno, in tempi assai tetri“.⁷⁹ 1934 erwähnt Daquanno in seiner Autobiographie Mussolini als vergnügten Zuschauer

⁷⁵ Buzzi: „Petrolini visto dal Duce“, 1928, in Lista, ebd., S. 57.

⁷⁶ Settimelli: „Ettore Petrolini“, 1928, in Lista, ebd., S. 103. „Ich, Faschist, gebe Petrolini recht. Erstens, weil Petrolini ein großer Künstler ist [...], zweitens weil der Kritiker sehr selten - besonders in Italien - ein verträglicher Mensch ist. Im „Kritiker“ konzentrieren sich oft die Macken einer Rasse“. (Übers. v.Verf.).

⁷⁷ Vgl. Lista, ebd.

⁷⁸ Bot: *Petrolini*, Zeichnung, in Bot: *Omaggio a Petrolini*, 1935, in Lista, ebd., S. 50.

⁷⁹ Chiti, in: *Programma*, 1933, zit. nach Lista, ebd., S. 45. „gewisse Leute zähmen konnten, die weder eine Vorschriftenbibliothek, noch eine Schutzmanntruppe zur Vernunft hätten bringen können, und das in sehr düsteren Zeiten“. (Übers. v.Verf.).

Petrolini in den frühen Zwanzigern.⁸⁰ Hingegen polemisiert Alf Gaudenzi indirekt mit dem *Duce* durch die Kritik an Sinimberghi, den von Mussolini ernannten Leiter der Italienischen Theatergesellschaft: Der Futurist stellt ihm kurzerhand Petrolini als entscheidenden Faktor der italienischen Geschichte - was das Theater angeht - gegenüber.⁸¹ Mitte der dreißiger Jahre ratifiziert Marinetti nach seiner Art: „Noi futuristi siamo stati, con Umberto Notari, assolutamente i primi, vent' anni fa, a scoprire e a rivelare, nel geniale e applauditissimo Petrolini, una autentico futurista creatore.“⁸²

Von dieser noch nicht vollständigen Zusammenstellung futuristischen Schwärmens für Petrolini kommt deutlich hervor, daß die italienischen Avantgardisten den Komiker nicht nur als ebenbürtigen Künstler, sondern sogar als Vorbild betrachten. Nicht als Komiker haben sie ihn entdeckt, sondern als „Futurist“. Kein Dokument weist die Angehörigkeit des Komikers zur Künstlergruppe auf und kein futuristisches Manifest trägt seine Unterschrift; er beteiligt sich nie an einer futuristischen Aktion, vielmehr distanziert er sich möglichst oft von der Avantgardebewegung. Was macht denn aus Petrolini einen Futuristen?

Futuristisch ist laut Marinetti und Mitstreitern nicht nur alles, was nach der Gründung der gleichnamigen Avantgarde offiziell dazu gehört, sondern auch alles, was unabhängig von der Künstlerbewegung die gleichen Ziele mit vergleichbaren Stilmitteln verfolgt. Als negative Definition ist deshalb alles futuristisch (wenn nicht zukunftsweisend wenigstens zeitgemäß), was nicht passatistisch (vergangenheitsgebunden, traditionell) ist. Auf dem Weg zum Futurismus sind auf

⁸⁰ Daquanno: *Vecchia Guardia*, 1934, vgl. ebd., S. 45.

⁸¹ Gaudenzi, in: *Duemila*, zit. nach Lista, ebd.

⁸² Marinetti, zit. nach Lista, ebd., S. 46. „Wir Futuristen waren vor zwanzig Jahren, mit Umberto Notari, absolut die ersten, die im genialen und viel beklatschten Petrolini einen authentischen futuristischen Schöpfer (oder: schöpferischen Futuristen, d. Übers.) entdeckt und enthüllt haben.“. (Übers. v. Verf.).

diese Weise das Kino⁸³ und das Varieté⁸⁴ und futuristisch sind logischerweise manche Film- und Theater-Komiker. Was Petrolini anbelangt, sind mehrere „orthodoxe“ Futuristen der Meinung, er sei ein „Kollege“, wobei die Frage dessen Selbstverständnis als Avantgardist nicht nachgegangen wird.⁸⁵

Marinetti ist vielleicht der erste, der die Verbindung Petrolini-Futurismus ausdrücklicher herstellt: „Der reine futuristische Humor triumphiert in der absolut erfundenen Kunst Petrolinis“; er begründet dies gemäß der eigenen Ästhetik: durch die Anerkennung des Antipassatismus des Komikers: „[er hat] die ganze alte Romantik und den nostalgischen Symbolismus vom passatistischen Theater und Dichtung zerstört.“⁸⁶

Der römische Komiker sei nach Corra, der am o.g. Beitrag mitwirkt, „uno dei più efficaci preparatori della nuova sensibilità artistica. [...] un apostolo della religione fantastica dell’ avvenire.“⁸⁷; diese Religion bedeutet in den Schriften der Avantgarde soviel wie „Futurismus“. Corra selbst definiert lapidar: „E la religione di una umanità *lucida* non può essere che l’arte.“⁸⁸ Demzufolge wäre Petrolini als Vorbereiter und zugleich Apostel der neuen Kunst ein echter Futurist.

Dessy listet die futuristischen Eigenschaften von Petrolini auf:

Petrolini è uno dei coefficienti maggiori e, nello stesso tempo, il sintomo più significativo della nuova vita-arte italiana. In pochi altri come in lui è così profondamente sentito il bisogno di rinnovare completamente la nostra mentalità; in pochi

⁸³ Vgl. Marinetti u.a.: „La cinematografia futurista“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 231.

⁸⁴ Vgl. Marinetti: „Il Teatro di Varietà“, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 596 f.

⁸⁵ Vgl. Lista: *Petrolini e i futuristi*, passim.

⁸⁶ Marinetti: „La risata italiana di Petrolini“, ebd., S. 84. (Übers. v.Verf.).

⁸⁷ Corra: „Da Cristo a Petrolini“, ebd., S. 67. „einer der wirksamsten Vorbereiter der neuen künstlerischen Sensibilität. [...] „Apostel der phantastischen Religion der Zukunft“. (Übers. v.Verf.).

⁸⁸ Corra, ebd. „Die Religion einer *nüchternen* Menschheit kann nichts als die Kunst sein.“. (Übers. v. Verf.).

altri come in lui è così forte e sincero lo schifo per tutto ciò che v'è di pedante, di tradizionale, di retorico, di convenzionale, di falso nella vita italiana.⁸⁹

Außerdem sei er „l'unico attore italiano che abbia il coraggio, quando occorre, di mettersi contro il gusto del pubblico [...] che ammetta ogni audacia ed accetti ogni innovazione scenica [...] che abbia temperamento e sensibilità nuove [...] capace di proiettare l'essenza della vita moderna [...]“.⁹⁰ Mehr als ein Mitglied des Futurismus sei Petrolini sogar ein Vorläufer dieser Avantgarde: „Egli, nel suo campo, è stato un precursore di quel formidabile gruppo di artisti che da anni e anni combatte accanitamente per lo svecchiamento dell' arte e della vita italiana e per la creazione di una nuova mentalità moderna, lirica, sana, coraggiosa, aggressiva, allegra, geniale.“⁹¹ Hinter dieser aufwendigen Umschreibung verbirgt sich unbestreitbar der Futurismus selbst. Damit nicht genug: Petrolini sei zum großen Teil zu verdanken, daß Italien lache, die Vergangenheit als Last empfinde und mit dem Lachen auf den Passatismus reagiere; mit seinem Werk habe er habe quasi dem Futurismus den Weg geebnet.⁹²

Im Futurismus gibt es sogar einen Fall der „Selbstidentifizierung“ eines Künstlers mit dem Komiker: 1918 tritt Nelson Morpurgo vor den Truppen mit

⁸⁹ Dessy: *Petrolini*, 1921, zit. nach Lista, ebd., S. 71. „Petrolini ist einer der größten Faktoren und gleichzeitig das bedeutendste Symptom des neuen Kunst-Lebens Italiens. Er fühlt so tief wie wenige andere das Bedürfnis, unsere Mentalität komplett zu erneuern; in wenigen anderen wie in ihm ist der Ekel so stark und ehrlich für alles Pedantische, Traditionelle, Rhetorische, Konventionelle, Falsche, was es im italienischen Leben gibt.“ (Übers. v.Verf.).

⁹⁰ Ebd., S. 73. „der einzige italienische Schauspieler, der den Mut habe, wenn es erforderlich ist, sich gegen den Geschmack des Publikums zu stellen [...] der jede Kühnheit annehme und jede szenische Erneuerung akzeptiere [...] der neues Temperament und Sensibilität hätte [...] fähig, die Essenz des modernen Lebens zu projizieren“. (Übers. v.Verf.).

⁹¹ Dessy, in *Petrolini: Abbasso Petrolini!*, S. 105. „In seinem Gebiet ist er ein Vorläufer jener großartigen Gruppe von Künstlern, die seit Jahren ausdauernd für die Verjüngung der italienischen Kunst und des Lebens und für die Gestaltung einer neuen modernen, lyrischen, gesunden, mutigen, aggressiven, heiteren, genialen Mentalität kämpft.“ (Übers. v.Verf.).

⁹² Vgl. ebd.

einer Imitation von Petrolinis Sketchen auf; u.a. singt er dessen populäres Lied *Canzone dei Salamini* („Lied der Würstchen“).⁹³ 1922 produziert sich Morpurgo erneut auf einer Varieté-Bühne mit seiner futuristischen Variation eines anderen Lieds Petrolinis (*Canzone di Fortunello*).⁹⁴ Ausgehend von dessen Figur „Fortunello“ (Abb. 51.) zitiert der Futurist eine originale, wiederkehrende Strophe wörtlich, dann singt er neue, spannende Reime dazu: „Sono un uomo molto in vista / io sono un futurista“.⁹⁵



Settimelli zählt Petrolini zu den unbewußten Futuristen, zusammen mit anderen Komikern, die „ohne es wahrzunehmen und zu wissen, [...] zumindest teilweise reine dramatische Kunst bieten [konnten]“.⁹⁶ Die Verfolgung der reinen Künste (theatralisches Theater, kinematographisches Kino usw.) gehört bekanntlich zu den Zielen der Avantgarde. Im Jahr darauf zählt Settimelli den Komiker sogar zu den echten Futuristen: „Salutiamo in Petrolini il più colorito fra tutti noi. [Uniti tutti dall’ immenso amore per la libertà cerebrale, l’audacia, l’odio all’ Italia passatista.]“.⁹⁷ Weiter wird diese Behauptung anhand von futuristisch stringenten Argumenten erläutert:

Egli è acutamente rappresentativo della nostra vita contemporanea fatta di velocità, di aspirazioni violente, di desideri indomabili soffocati dalla vecchia Italia che si ostina ad esistere.

⁹³ Vgl. Lista, ebd., S. 40.

⁹⁴ Morpurgo: „Canzone di Fortunello“, 1922, in: Lista, ebd.

⁹⁵ Ebd.; in Lista, ebd. „Ich bin ein sehr angesehener Mann/ ‚ich bin ein Futurist‘. (Übers. v.Verf.).

⁹⁶ Settimelli: „Petrolini e compagni“, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 97.

⁹⁷ Settimelli: *Petrolini*, ebd., S. 98. „Wir begrüßen in Petrolini den buntesten unter uns. [Alle von der unbegrenzten Liebe für die Hirnfreiheit, die Tollkühnheit und vom Haß gegen das passatistische Italien vereint.]“ (Übers. v.Verf.).

La sua arte piena di fantasia ha il ritmo indemoniato dei nostri nervi agitati, ha l'acume infallibile del nostro cervello lucente che massakra la *retorica*, la *solemnità*, il *senilismo*.

[...] Noi lo agiamo come un'arma d'ebbrezza contro l'Italia dei filosofi tedeschi.⁹⁸

Drei Jahre später wird das Konzept des futuristischen Gehirns in einem Schema wiederaufgenommen, in dem Petrolini und weitere Komiker als (auch inoffizielle) Vertreter des Futurismus im Bereich des Theaters erscheinen.⁹⁹ Mitte der Dreißiger faßt Marinetti zusammen: Die Futuristen haben als erste Petrolini als „autentico futurista creatore [...] distruttore dei vecchi passatismi romantici e piagnucolosi e come realizzatore ultrafuturista di splendide sintesi teatrali alogiche“ aufgefaßt.¹⁰⁰

Dazu kommen unzählige Definitionen der Komik Petrolinis, die mit dem futuristischen Konzept des Humors deckungsgleich sind. Diese Erklärungen bringen mit sich, daß Petrolini deshalb futuristisch ist, weil seine Komik in die futuristische Ästhetik und Komiktheorie paßt. Das Lachen bei seinen Aufführungen ist nach Buzzis Ansicht gewaltig genug für den futuristischen Geschmack; dafür erfindet er die originellen Begriffe *smascellata sublime di pensiero*, *schianto delle midolla* („erhabenes Gedankenschieflachen“, „Markenknall“).¹⁰¹ Den eskalierenden Ausdruck *caricatura e scalpellatura, miniatura, e corrosione all'acido prussico* („Karikatur und Steinmetzerei, Miniatur und Ätzung durch die Blausäure“) findet er so

⁹⁸ Settimelli: *Petrolini*, in *Petrolini*, ebd., S. 101 f. „Er ist akut repräsentativ für unser zeitgenössisches Leben, das aus Geschwindigkeit, gewalttätigen Bestrebungen, unzählbaren Wünschen besteht, die vom alten, sich aufs Existierende versteifenden Italien erstickt werden. Seine phantasievolle Kunst hat den teuflischen Rhythmus unserer aufgeregten Nerven, den unfehlbaren Scharfsinn unseres glänzenden Gehirns, das *Rhetorik*, *Erhabenheit*, *Greisenhaftigkeit* massakriert. [...] Wir schwenken ihn wie eine Waffe des Rausches gegen das Italien der verdeutschten Philosophen.“ (Übers. v. Verf.).

⁹⁹ Vgl. „Organigramma dei Cervelli del Movimento Futurista“, in: *Rovente*, 1923, zit. in *Lista*, ebd., S. 44.

¹⁰⁰ Marinetti, zit. nach *Lista*, ebd., S. 46. „echten futuristischen Schöpfer [oder: schöpferischen Futuristen] [...] Zerstörer der alten romantischen und weinerlichen Passatismen [...] ultrafuturistischen Realisator herrlicher unlogischer Theatersynthesen“. (Übers. v. Verf.).

¹⁰¹ *Buzzi*: *Petrolini*, 1919, in *Lista*, ebd., S. 53.

passend, daß er ihn mindestens zweimal in bezug auf Petrolini anwendet.¹⁰² Settimelli benutzt im Vergleich dazu einen weniger avantgardistischen Ausdruck: „Umorismo prezioso perché tutto moderno e ampliante i campi delle nostre facultà creatrici.“¹⁰³ Vergani ordnet Petrolini in die große Tradition der italienischen Komik ein, die u.a. aus dem sehr futuristischen Elementen „di **istinto** nativo, di intuito rapido e felice, di comprensione **totale**, di mimica prodigiosamente **dinamica**, sconvolgente, **sintetica**“ (Herv. d. Verf.) bestehe.¹⁰⁴ Buzzi bezeichnet Petrolini als *vero animatore latino*, d.h. als Quintessenz der italienischen Komik, die der Futurismus fördern will.¹⁰⁵

3.3.2. Die Futuristen in den Augen Petrolinis

Petrolini unterstützt die ihn betreffenden Interpretationen der Futuristen mit seinem Verhalten und sogar mit Aussagen, in denen er sich der Avantgarde ausdrücklich nähert.

Ab 1916 arbeitet er ungefähr ein Jahrzehnt lang mit den Futuristen an der Inszenierung von mehreren Theaterstücken und Varieté-Sketchen. Der Komiker sagt bei fast allen ihm von den Avantgardisten vorgeschlagenen Theaterprojekten zu. Nach den Überlieferungen gibt es nur zwei von den Futuristen für Petrolini konzipierte Theaterprojekte, die nie auf die Bühne gelandet sind: Dessys *grande dramma moderno dell' umanità nuova* („großes modernes Drama der neuen Menschheit“)¹⁰⁶, das erst gar nicht geschrieben wird, und Buzzis Komödie *La*

¹⁰² Buzzi: „Petrolini visto dal duce“, vor 1928, in Lista, ebd., S. 57, und „Il Mistero di Petrolini“, 1926.

¹⁰³ Settimelli: *Petrolini*, in Petrolini: *Abbasso Petrolini!*, S. 101. „Ein kostbarer Humor weil ganz modern und die Felder unserer schöpferischen Fähigkeiten erweiternd.“ (Übers. v. Verf.).

¹⁰⁴ Vergani: „Petrolini attore italiano“, 1922, ebd., S. 113 f. „nativem **Instinkt**, schneller und glücklicher Intuition, **totaler** Fassungskraft, wundervoll **dynamischer**, umwerfender, **synthetischer** Mimik“. (Herv. und Übers. v. Verf.).

¹⁰⁵ Buzzi: „Petrolini visto dal duce“, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 57.

¹⁰⁶ Dessy, zit. nach Lista, ebd., S. 44.

Bottega di Plauto („Plautus' Laden“), die zwar verfaßt, aber nicht veröffentlicht wird.¹⁰⁷

1916 führt Petrolini die futuristischen Theaterstücke *Zero meno zero* („Null minus Null“)¹⁰⁸ und zwei Jahre danach *Radioscopia di un duetto* auf, an der er selbst mitgeschrieben hat.¹⁰⁹ Während die erste Revue aufgrund des geringen Erfolgs bald aus dem Repertoire genommen wird, wird der zweite Titel vom Komiker nicht nur auf der Bühne sondern auch auf der Leinwand gerne interpretiert.¹¹⁰

Der Fall von *Radioscopia di un duetto* ist besonders beeindruckend: Das Drama über das unglückliche Leben von einem Varieté-Paar zwischen Bühne und Umkleideraum schreibt er vierhändig mit dem Futuristen Cangiullo. Der für das Theater nicht neue Kontrast zwischen der vorgespülten Heiterkeit der Duettisten und ihrem privaten Kummer hinter den Kulissen wird avantgardistisch behandelt und, dank einem durchsichtigen Vorhang, simultan dargestellt.

Auf Tourneen führt er immer wieder mehrere futuristische Synthesen und Sketche auf. Die Theatersynthese *Grigio + rosso + violetto + arancione* von Corra und Settimelli behält er jahrelang in seinem Repertoire; in diesem futuristischen Theaterstück interagiert plötzlich die Hauptfigur mit dem Publikum und schlüpft dann wieder in seine Rolle.¹¹¹ Ende der zwanziger Jahre schlägt der Futurist Juch dem Komiker mehrere sogenannte futuristische *Pochades* („Salonkomödien“)

¹⁰⁷ Buzzi: *La Bottega di Plauto*, 1924, unveröffentlicht, zit. nach Lista, ebd.

¹⁰⁸ Folgore: *Zero meno zero*, 1916.

¹⁰⁹ Cangiullo / Petrolini: *Radioscopia di un duetto - Simultaneità drammatica del varietà* („Röntgenaufnahme eines Duetts - Dramatische Simultaneität des Varietés“), 1917-18, in Lista, ebd., S. 61-63 (Übers. v. Verf.).

¹¹⁰ Bonnard (Regie): *Mentre il pubblico ride*, 1920. Mit Ettore Petrolini, Niny Dinelli.

¹¹¹ Vgl. Lista, ebd., S. 40.

vor, wovon mindestens drei (*La Medaglia, Pesce-cane, Il piccolo futurista*) von Petrolini tatsächlich aufgeführt werden, wie der Autor selbst stolz verkündet.¹¹²

Der Komiker beweist also vielmehr durch sein Verhalten als durch offizielle Erklärungen seine Sympathie für die Futuristen und seine Bereitschaft, mit ihnen künstlerisch zusammen zu arbeiten.

In seiner Kritiksammlung *Abbasso Petrolini!* („Nieder mit Petrolini!“) veröffentlicht der Komiker auch Rezensionen der Futuristen über ihn.¹¹³ Mit mehreren Avantgardisten tauscht er signierte Porträts; Bot widmet er beispielsweise folgenden Satz: „An Oswaldo Bot, echten Künstler, mit bedingungsloser Bewunderung“.¹¹⁴

Eine seiner auch bei den Futuristen erfolgreichsten Figuren, *Fortunello* soll sogar den anonymen Beitrag von Folgore zu seinem Repertoire darstellen.¹¹⁵ Ob innerhalb des Futurismus entstanden oder lediglich gelobt ist die populäre Figur des Fortunello mit ihrem mechanischen Marsch und ihren hektisch rezitierten und gesungenen Versen auf jeden Fall mit futuristischen Konzepten kompatibel.¹¹⁶ Ein Auszug aus dem Lied von Fortunello erinnert durch seinen absurden Stil und seine Wortwahl an die futuristischen freien Wörter (Herv. und Übers. v.Verf.):

Sono un tipo **estetico**,
asmatico, **sintetico**,
simpatico, cosmetico.

[...]

Sono un uom grazioso e bello
sono Fortunello.

Sono un uom ardito e sano
sono un **aeroplano**.¹¹⁷

Ich bin ein **ästhetischer**,
asthmatischer, **synthetischer**,
sympathischer, kosmetischer Typ.

[...]

Ich bin hübsch und schön
ich bin Fortunello.

Ich bin kühn und gesund
ich bin ein **Flugzeug**.

¹¹² Juch, vgl. Lista, ebd., S. 45. „Die Medaille“, „Der Haifisch“, „Der kleine Futurist“ (Übers. v.Verf.).

¹¹³ Petrolini: *Abbasso Petrolini!*, 1923.

¹¹⁴ Bot: *Omaggio a Petrolini*, 1935, in Lista, ebd., S. 50 ff.

¹¹⁵ Vgl. Lista, ebd., S. 40.

¹¹⁶ Petrolini: „Fortunello“, in Blasetti (Regie): *Nerone*, 1930, mit E. Petrolini.

¹¹⁷ Petrolini: *Canzone di Fortunello*, zit. nach <http://www.italiamemoria.it/petrolini/fortunello.htm>, 2003.

Selbst Petrolinis gänzlich erfundene Figur des *Gastone*, die als Parodie eines populären Kinostars entsteht, spricht manchmal so, wie Marinetti gerne schreibt. In einem Sketch singt er freche Verse gegen die bürgerliche Kultur, die obszön zu interpretieren sind:

La cultura è quella cosa
Che ci piace e ci consola
Capovolgi la parola
E vedrai che cosa c'è.¹¹⁸

Die Kultur ist jenes Ding,
was uns gefällt und tröstet
kehre das Wort um
und siehe, was drin steckt.

Weiterführende Aussagen Petrolinis über seine Nähe zum Futurismus gibt es jedenfalls auch. „Mi fa piacere vedere che questo spettacolo pubblico dà tanta importanza alla mia adesione al programma innovatore di Marinetti, da volere che io la riconfermi!“¹¹⁹ So erklärt er unmißverständlich im Laufe einer futuristischen Soiree, als ihn das Publikum auffordert, etwas gegen die aufführenden Künstler zu sagen. Man kann sich wiederherum gut vorstellen, daß der Komiker auch in seiner Rolle als Zuschauer schlagfertig genug ist, um das Publikum mit einer verblüffenden Aussage irritieren zu wollen, ohne daß seine Aussage einer ehrlichen Bekennung zum Futurismus entsprechen muß. Petrolinis offizielle Zustimmung zu dem Programm von Marinetti kommt jedenfalls zu einer Zeit, in der seine Nähe zu dessen avantgardistischer Künstlergruppe den Höhepunkt erreicht hat.

In einem (durch einen Futuristen geführten) Interview äußert sich der Komiker gegen das zeitgenössische, auf dem Starkult basierte Theater und für experimentelle Initiativen wie das von dem Futuristen A.G. Bragaglia geleitete *Teatro degli indipendenti* („Theater der Unabhängigen“). Diesbezüglich bezeichnet er Bragaglia (gegen den er sonst mehrere satirische Verse richtet) als einen „sehr lieben Freund“.¹²⁰

¹¹⁸ Petrolini: *Venite a sentire*, 1915 in Rom uraufgeführt (Übers. v.Verf.).

¹¹⁹ Petrolini, zit. nach Lista, ebd., S. 31. „Es freut mich zu sehen, daß dieses geehrte Publikum so viel Wert auf meinen Beitritt zum Erneuerungsprogramm Marinettis legt, daß es ihn von mir bestätigt haben will!“ (Übers. v.Verf.).

¹²⁰ Illari: „Ho intervistato Petrolini“, 1923, ebd., S. 79.

Die Achtung, die Petrolini gegenüber der italienischen Avantgarde empfindet, spiegelt sich außerdem in den von ihm herausgegebenen Anthologien. In seiner Kritiksammlung übernimmt er mehrere futuristische Rezensionen über ihn.¹²¹ Bereits in der früheren Sketchanthologie des Komikers sind eindeutige Symptome seiner futuristischen „Ansteckung“ zu finden: In dem Vorwort kündigt Petrolini in brillanten Versen an, worin der Inhalt seiner Sammlung bestehe:

Parodie, caricature,
canzonette, maltusiani,
prese in gir, corbellature,
di cervelli poco sani.
[...]
Fischi, applausi ed altre cose;
[...]
Passatismo, futurismo
d'ogni luogo e d'ogni età;
buonumor, menefreghismo
e parole in libertà ...¹²²
[Herv. d. Verf.]

Parodien, Karikaturen,
Schlagerlieder, Malthusianer,
Persiflagen, Dummheiten
weniger gesunder Gehirne.
[...]
Pfeifen, Klatschen und anderes;
[...]
Passatismus, Futurismus
von jedem Ort und jeder Zeit;
gute Laune, Wurstigkeit
und Worte in Freiheit ...
[Übers. v. Verf.]

Die Kunst der *Versi malthusiani* (s. I.2.1.) ist ein weiterer Kontaktpunkt zwischen Petrolini und den Futuristen, der literarisch belegt ist. Nicht zufällig widmen sowohl der Komiker als auch einige Avantgardisten Marinetti ein solches satirisches Gedicht, das in beiden Fällen Bezug auf die chaotischen futuristischen Abende nimmt. Im ersten Beispiel (von Petrolini) wird der Gemüsewurf von seiten des Publikums, im zweiten (anonym, aber in einer futuristischen Zeitung veröffentlicht) die onomatopoetische und zumal gewalttätige Deklamation Marinettis angedeutet.

Marinetti è quella cosa
che facendo il futurista
ogni sera fa provvista
di carciofi e di patat¹²³

Marinetti ist jenes Ding,
was beim Futuristen Spielen
jeden Abend Vorrat macht:
Artischocken und Kartoffeln.

¹²¹ Vgl. Petrolini: *Abbasso Petrolini!*

¹²² Petrolini: *Ti à piaciato?*, 1915; zit. nach <http://www.italiamemoria.it/petrolini/libri.htm> (9.6.2003).

¹²³ Petrolini: *Maltusiani*, zit. nach Fano: *Tessere o non tessere: i comici e la censura fascista*, 1999, S. 31 (Übers. v. Verf.).

Marinetti è quella cosa
Futurismo + cazzotto
dieci pel bel giovinotto
tra-ta-ta zun-zu bun-bu.¹²⁴

Marinetti ist jenes Ding
Futurismus + Faustschlag
zehn dem hübschen Jungen da
tra-ta-ta zun-zu bun-bu.

Den teuflischen Versen Petrolinis fallen auch andere Futuristen (wie Anton Giulio Bragaglia¹²⁵) zum Opfer wie die Gruppe allgemein.¹²⁶ Aber selbstironisch wie die Futuristen ist auch Petrolini. Der römische Komiker bietet ein ironisches Selbstporträt bereits in seiner ersten Sketchanthologie; das erste Beispiel ist ein *Malthusiano*, das zweite ein Auszug aus dem Lied des *Fortunello*:

Petrolini è quella cosa
che ti burla in ton garbato,
poi ti dice: ti à piaciato?
se ti offendi se ne freg.¹²⁷

Petrolini ist jenes Ding,
was dich gern und nett belacht,
fragt dich später: Magst du dat?
bist du böse, pfeift er drauf.

Sono un uom che fo di tutto
sono un farabutto.
Sono un uom dei più cretini
sono Petrolini.¹²⁸

Ich bin ein Mann, der alles macht
ich bin ein Gauner.
Ich bin einer der dümsten Männer
ich bin Petrolini.

Petrolini beweist seine Zugehörigkeit zur italienischen Avantgarde auch aktiv durch mehrere als futuristisch einstuftbare Aktionen, wie den Angriff auf Verkörperungen von gemeinsamen Gegnern: heuchlerische Bürger, altmodische Schauspieler, uralte Politiker, feindliche Kritiker. Der Theaterklassiker *Hamlet*, die

¹²⁴ Anon., in *Almanacco purgativo 1914*, 1914; zit. nach Rinaldi: „Storie d'un verso interruptus“, 2003 (Übers. v.Verf.).

¹²⁵ Vgl. Verdane: *Gli intellettuali e il cinema*, 1952, S. 122.

¹²⁶ Vgl. Fano: *Tessere o non tessere*, S. 31.

¹²⁷ Petrolini: *Abbasso Petrolini!* (Übers. v.Verf.).

¹²⁸ Petrolini: *Fortunello*, 1915, <http://www.italiamemoria.it/petrolini/fortunello.htm>, 2003 (Übers. v. Verf.).

Stummfilmdiva Lyda Borelli¹²⁹, der österreichische Kaiser Franz Josef¹³⁰ sind nur einige Beispiele dafür, wie die italienischen Futuristen und der Komiker Petrolini mehrere Parodiethemen teilen.

Dazu zählen auch die vielen gegenseitigen Satiren und natürlich auch die Selbstkarikaturen. Ein ganzes Jahrzehnt dauert diese ausgeprägte, inhaltliche und stilistische Geistesverwandtschaft ununterbrochen an, bis die Huldigung Mussolinis durch einige Futuristen eine bedeutende Wende mit sich bringt.

a. Theaterparodie: Hamlet

Die Figur Hamlets hat am Anfang des 20. Jh. im Theater sowie im Kino Hochkonjunktur. Der dänische Prinz aus Shakespeares Drama verkörpert damals nicht nur den Inbegriff des tragischen Helden, sondern auch die Paradenrolle des Bühnen- und Leinwandstars. Die Karikatur Hamlets wirkt deshalb zu dieser Zeit gleichzeitig als Angriff gegen das klassische Theater und den bürgerlichen Starkult, also (futuristisch ausgedrückt) gegen den Passatismus.

Petrolini realisiert 1912 seine Parodie des *Hamlets*. Was uns heute als eine naive wenn nicht langweilige Variation über Shakespeares Thema vorkommen könnte, wird damals als eine so freche Persiflage wahrgenommen, daß der Komiker dafür mit einem Tag Inhaftierung büßen muß.¹³¹

Io sono il pallido prence danese
Che parla solo, che veste a nero.
Che si diverte nelle contese,
che per diporto va al cimitero.
[...]

Ich bin der blasse dänische Prinz
der allein spricht, der schwarz trägt.
der sich mit Duellen begnügt,
der aus purem Spaß zum Friedhof geht.
[...]

¹²⁹ 1913 präsentiert Petrolini zum ersten Mal seine Parodie der damaligen Kinodiva Lyda Borelli, *Ma l'amor mio non muore* („Doch meine Liebe stirbt nicht“), eine direkte Anspielung auf den gleichnamigen Film, den die Schauspielerin erfolgreich interpretiert hat. Über Lyda Borelli und das, was sie darstellt, amüsieren sich auch die Futuristen, die sie als Inbegriff der Kinodiva auffassen und strapazieren. So ist in mehreren futuristischen Texten die Rede von einem mißbilligten *Lydaborellismo* (dem Stil Lyda Borellis) zugunsten einer moderneren Schauspielkunst im Theater sowie im Kino.

¹³⁰ S. Abschnitt 3.3.2. b.

¹³¹ Lista, ebd., S. 23.

Per far qualcosa di ameno e gaio
Col babbo morto fo colazione.
[...]
Mi han detto vattene,
con Petrolini, dei salamini.¹³²

Um etwas Erfreuliches zu machen
frühstücke ich mit meinem toten Vater.
[...]
Sie sagten mir „Geh weg,
mit Petrolini, dem von den Würstchen.“

Nach diesen Versen wird der berühmteste Satz aus dem Monolog Hamlets u.a. mit einem futuristischen Stilmittel (s. Herv. d.Verf.) karikiert:

Essere o non essere questo è il problema... e pensare che metà dell' umanità
ha passato la vita a studiare queste parole.
Essere o non essere...
Ed il problema del prima e poi
Studiiooooo, silente, con ogni cura,
dalla natura venimmo noi.¹³³

1913 wollen die Futuristen im Rahmen ihrer Erneuerung des Theaters u.a. „Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto“ („Ganz Shakespeare auf einen Einakter reduzieren“).¹³⁴ 1915 heißt es noch: „Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare, ma tien conto di un pettegolezzo di comici“ („Unser futuristisches Theater pfeift auf Shakespeare, aber legt Wert auf das Geschwätz von einem Komiker“).¹³⁵ Shakespeare und seine Figuren, besonders Hamlet, werden in den Schriften der italienischen Avantgarde stets als Inbegriff des passatistischen, ernsten und erhabenen Theaters verstanden, das sie verspotten und abschaffen wollen. Dazu schreibt beispielsweise Palazzeschi: „Il soliloquio di Amleto, la gelosia di Otello, la pazzia di Lear [...] devono suscitare le più clamorose risate.“¹³⁶ *Amleti-*

¹³² Petrolini: *Amleto*, 1912, zit. nach <http://www.italiamemoria.it/petrolini/amleto.htm> (9.6.2003).

¹³³ Ebd. „Sein oder nicht sein, das ist das Dilemma.../ wenn man bedenkt, daß die Hälfte der Menschheit/ ihr Leben damit verbracht hat, diese Worte zu büffeln./ Sein oder nicht sein.../ Und das Problem des Vorher und Nachher/ **leernee** ich still, mit aller Vorsicht,/ aus der Natur kamen wir.“. (Übers. v.Verf.).

¹³⁴ Marinetti: „Il Teatro di Varietà“, 1913, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 597.

¹³⁵ Marinetti u.a.: „Il Teatro Futurista Sintetico“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 228.

¹³⁶ Palazzeschi: „Il controdolore“, in De Maria: *Marinetti e il futurismo*, S. 132. „Das Selbstgespräch Hamlets, die Eifersucht Othellos, der Wahnsinn König Lears [...] müssten [...] Lachsalven auslösen“. (Übers. von Baumgarth: *Der Gegenschmerz*, S. 257).

co („hamletisch“, „Hamlet-mäßig“) wird schließlich von den Futuristen abwertend (im Zusammenhang mit dem Passatismus) verwendet.¹³⁷

Dabei beschreiben die Futuristen den dänischen Prinzen auf eine ähnliche Weise wie Petrolini: „Si può essere più afflitti, più lagnosi, più melanconici di Amleto?“, sagt der Komiker in seinem Sketch.¹³⁸ Nach Petrolinis Aufführung kommentiert Dessy mit einer futuristischen Variation: „E chi va a sentire *Amleto* poco dopo aver ascoltato la sua geniale parodia deve per forza convenire che la figura del protagonista della tragedia shakespeariana è terribilmente scoccante e lontana dallo spirito moderno.“¹³⁹

Hamlet greifen die Futuristen nicht nur schriftlich an; sie karikieren ihn auch in ihrem ersten Film, *Vita futurista* (1916). Die genaue Rekonstruktion der betreffenden Episode aus diesem verschollenen Spielfilm ist durch die fragmentarischen Zeugnisse der Futuristen möglich. In den Erinnerungen des Regisseurs heißt der Sketch „Karikatur Hamlets als Symbol des pessimistischen Passatismus“; dort wird für diese Episode der Einsatz von verzerrenden Spiegeln erwähnt.¹⁴⁰ In einem Artikel, der sich auf denselben Sketch zu beziehen scheint, wird außerdem die Präsenz von einem Komikerpaar nach dem Muster von Laurel & Hardy angedeutet.¹⁴¹ Eine ungefähre Beschreibung der futuristischen Parodie, die sich aus diesen Elementen zusammenstellen läßt, könnte so lauten: Die Tragödie Hamlets wird mit Hilfe optischer Mittel und einer starken dramaturgischen Synthese in einen lustigen, avantgardistischen Sketch verwandelt.

¹³⁷ Ginna: „Note sul film d'avanguardia *Vita futurista*“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 105.

¹³⁸ Petrolini: *Amleto*, 1912, zit. nach <http://www.italiamemoria.it/petrolini/amleto.htm>, 2003. „Kann man betrübter, jammernder, melancholischer sein als Hamlet?“. (Übers. v. Verf.).

¹³⁹ Dessy: *Petrolini*, 1921, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 73. „Und wer *Hamlet* hören geht, kurz nachdem er dessen genialer Parodie zugehört hat, der muß zwangsläufig zugeben, daß die Protagonistenfigur der Tragödie Shakespeares furchtbar nervig und vom modernen Geist weit entfernt ist.“. (Übers. v. Verf.).

¹⁴⁰ Ginna: „Note sul film d'avanguardia *Vita futurista*“, ebd., S. 105.

¹⁴¹ Marinetti / Pavolini: „Il cinema astratto è un'invenzione italiana“, 1926, ebd., S. 252 f.

b. Politische Satire

Die Analyse der politischen Satire kann leicht zu weiterreichenden Debatten über die Beziehung zwischen den Humoristen und der Macht führen. Hier wird jedoch lediglich ein Vergleich zwischen den satirischen Darstellungen der damaligen Regierenden durch Petrolini und den Avantgardisten gezogen, um festzustellen, ob auch auf dieser heiklen Ebene Parallelen zwischen Varieté-Interpreten und den Futuristen bestehen. Auch die futuristische Auffassung der Politik, mit ihren Konsequenzen bezüglich Krieg, Faschismus usw. würde eine ganze Monographie in Anspruch nehmen, um ausführlich behandelt zu werden.¹⁴² Was in der vorliegenden Abhandlung von Interesse sein kann, ist lediglich die lustige Darstellung politischer Themen durch die Futuristen, d.h. die Karikatur und Satire der damals in Europa regierenden Persönlichkeiten.

In der Zeit des ersten, von den Futuristen heiß ersehnten Weltkriegs¹⁴³ sind vor allem der deutsche und der österreichische Kaiser Ziel der futuristischen Angriffe. Die nationalistische Propaganda von Marinetti und Kameraden gegen Deutschland und Österreich als Symbole des Passatismus und der politischen Unterdrückung Italiens wird parallel auf der literarisch-ernsten Ebene sowie auf der Varieté-Bühne geführt.

In den satirischen Darstellungen heißen Wilhelm II und Franz Josef bei den professionellen Komikern wie bei den Futuristen jeweils *Guglielmo* („Großer Willi“) und *Cecco Beppe* („Fra-Jo“). Im Repertoire Petrolinis ist der öster-

¹⁴² Selbstverständlich gibt es bereits mehrere Monographien über die Beziehung zwischen Futurismus und Faschismus, u.a. Bartsch: *Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus* und Hesse: *Die Achse Avantgarde-Faschismus*. Die politischen Aspekte der italienischen Avantgarde scheinen seit immer, auch in allgemeinen Einführungen zum Futurismus, eine große Aufmerksamkeit zu genießen. Erstaunlich ist aber dabei das fehlende Interesse der Forscher an dem aufschlußreichen Thema der politischen Satire, z.B. an dem problematischen Verhältnis zwischen Futuristen und Komikern wie Petrolini zu jener Zeit.

¹⁴³ „Krieg [...] einzige Hygiene der Welt“ („Manifest des Futurismus“, 1909, in Apollonio: *Der Futurismus*, S. 34), „Unser großer, hygienischer Krieg“ („La cinematografia futurista“, 1916, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 231). Die lange Serie solcher Ausdrücke im Futurismus beginnt schon zu einer Zeit, in der der erste Weltkrieg noch nicht bevor steht.

reichische Kaiser in einer bayerischen Tracht und mit einem Steckenpferd zu sehen, wirkt kindisch durch ein Lätzchen und ist nur durch seinen typischen Bart zu erkennen. Das trifft unmittelbar den Geschmack von Marinetti und Kameraden, wie es sich aus ihren zeitgleichen Beiträgen zum Thema eindeutig erweist. Settimelli lobt die Parodie Petrolinis und phantasiert gerne über ihre dauerhafte Wirkung als politische Propaganda:

È certo che questa continua ridicolizzazione delle due maestà imperiali va imponendo allo spirito del nostro popolo una leggenda che nessuno studio storico saprà più distruggere. [...] Bisogna imporre ai secoli questa verità del nostro disprezzo. Bisogna imporre anche alla storia seria Guglielmo e Cecco Beppe.¹⁴⁴

Settimelli wartet nicht lange, bis er das erleuchtende Beispiel Petrolinis in einer eigenen Produktion aufgreift: Sein Theaterstück *Kaiseriana* lehnt sich am Petrolinis Großen Wilhelm an und wird 1916 inszeniert. Die Satire des deutschen Kaisers weitet sich bei den Futuristen auf einen pauschalen Kampf gegen die deutsche Kultur auch in ihren philosophischen und musikalischen Persönlichkeiten aus.¹⁴⁵ Der deutsche und der österreichische Kaiser werden nun von den Futuristen in ihren Zeitschriften als „Guglielmo il pauroso“ („Wilhelm der Ängstliche“) und „Franz l'indifferente“ („Franz der Gleichgültige“) umgetauft.¹⁴⁶

Besonders scharf ist die Karikatur von Franz Josef als uralte Gestalt, die es als passatistische Verkörperung und Erzfeind Italiens zu vernichten gilt: „Ha ottantacinque anni e non vuole crepare... morirà a cento anni di catarro bronchiale“.¹⁴⁷ Dieser Todeswunsch gehört noch einmal zum futuristischen ma-

¹⁴⁴ Settimelli: „Guglielmo e Cecco Beppe“, in Lista, *Petrolini e i futuristi*, S. 95. „Es ist sicher, daß dieses Lächerlichmachen der beiden kaiserlichen Majestäten auch bei dem Geist unseres Volkes eine Legende gerade durchsetzt, die keine historische Studie mehr zerstören können wird. [...] Man muß den Jahrhunderten diese Wahrheit unserer Verachtung durchsetzen. Man muß auch bei der ersten Geschichtsschreibung den großen Willi und Fra-Jo durchsetzen.“ (Übers. v.Verf.).

¹⁴⁵ Vgl. Lista, ebd., S. 39.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Zit. nach Lista, ebd. „Er ist fünfundachtzig Jahre alt und will nicht krepieren... er wird mit hundert an Bronchialkatarrh sterben“. (Übers. v.Verf.).

kabren Humor und ist auch in diesem Fall symbolisch zu interpretieren: Nicht nur die genannte Person ist hier gemeint, sondern alles, was sie in den Augen der Künstler repräsentiert: die fremde Herrschaft über einen Teil Italiens und die vergangenheitsorientierten Kräfte, die die moderne Entwicklung der Nationen aufs Spiel setzen. So ist auch die vorzeitige *Elogio funebre a Cecco Beppe* („Grabrede für Fra-Jo“) von Domenico De Pietro angesichts vergleichbarer, futuristischer Reden für fiktive passatistische Kritiker zu verstehen.

In diesem Geist schreiben Marinetti und Settimelli die allegorische Theatersynthese *Gorizia uccide Cecco Beppe* („Görz tötet Fra-Jo“), die von der Theatertruppe Zoncada-Masi-Capodaglio auch aufgeführt wird.¹⁴⁸ Die Rückkopplung zum professionellen Theater ist somit vollzogen und der Kreis Varieté / politische Satire / Futurismus geschlossen. Kurz darauf findet die futuristische Behandlung des Themas zusätzlich eine kinematographische Umsetzung in dem Sketch *Perché Cecco Peppe non muore* („Warum Fra-Jo nicht stirbt“) aus dem Kurzfilm *Vita futurista*.¹⁴⁹ Hier wird eine parodistische Version des Totentanzes inszeniert: Die Verkörperung des Todes nähert sich dem Kaiser, wird aber von dessen starkem Gestank abgestoßen, was den Titel des Sketches erklärt.¹⁵⁰

In den Zwanzigern und Dreißigern sieht die geographische und politische Landschaft Italiens ganz anders aus: Mussolini ist für Komiker sowie Künstler zu einer so präsenten Figur geworden, daß er in deren Darstellung alle anderen Regierenden zu überschatten scheint. Mit der Parodie des italienischen Politikers durch Petrolini scheinen die Wege des Komikers und der Futuristen, nach der parallelen Entwicklung im Fall der beiden ausländischen Kaiser, auseinander zu

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ginna: *Vita futurista*, in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, S. 31. In Ginna's späterer Wiedergabe heißt der Sketch „Perché Francesco Giuseppe non moriva“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 106.

¹⁵⁰ Vgl. Verdone, ebd., S. 106. Mehr dazu im Kap. 4.2.1. b.

gehen. An der Front des Varietés persifliert der Komiker die groteske neoklassische Mode des italienischen Diktators in der Maske des römischen Kaisers Nero, auf der intellektuellen Front verteidigen einige Avantgardisten die Würde Mussolinis als modernen und geschmackvollen Führers. Petrolini liefert mit seinem *Nerone* („Nero“, Abb. 52), Aktualisierung seines Sketches von 1915 („Der antike Römer“) und sanfte Parodie des *Duce*, die anhand der Dokumente ihm in politischen Kreisen wenige Probleme bereiten und



seine persönliche Freundschaft zu Mussolini nicht gefährden soll. Die einzigen Angriffe, unter denen Petrolini aufgrund seines *Neros* leidet, scheinen vielmehr die Zweideutigkeit seines Sketches als dessen politische Valenzen zu betreffen. Dabei wird der Komiker durch einige Futuristen weiter unterstützt.¹⁵¹

In einem Manifest schreiben die Avantgardisten:

Noi *disprezziamo in arte, e più particolarmente nel teatro, tutte le specie di ricostruzioni storiche* [...] (Nerone, Giulio Cesare, Napoleone o Francesca da Rimini) [...]. *L'arte drammatica non deve fare della fotografia psicologica, ma tendere invece ad una sintesi della vita nelle sue linee più tipiche e più significative.*¹⁵² [Herv. im O.].

Petrolini kann beide Bedingungen erfüllen: Sein römischer Sketch (Abb. 53) stellt ein klassisches Thema durch seine „synthetische“ Karikatur auf den Kopf, die historische Rekonstruktion erleidet den zahlreichen Anachronismen.

Gaudenzi äußert sich bezüglich dieser Interpretation im Rahmen einer Polemik gegen den von Mussolini ernannten Leiter der *Società Teatro Italiano*, Gaglieno

¹⁵¹ Vgl. Lista, *Petrolini e i futuristi*, S. 45.

¹⁵² Marinetti: „Manifesto dei Drammaturghi futuristi“, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 576. „Wir verachten in der Kunst und besonders im Theater *allerlei historische Rekonstruktionen* [...] (Nero, Julius Cäsar; Napoleon oder Francesca da Rimini) [...] Die dramatische Kunst muß keine psychologische Photographie sein, sondern zu einer *Synthese des Lebens in seinen typischsten und bedeutendsten Linien werden.*“ (Herv. im O., Übers. v. Verf.).

Sinimberghi: „Questo è il modo di risolvere il problema teatrale? Ma la Storia d'Italia, a teatro, la fa Petrolini, con il suo magnifico Nerone, non il signor Sinimberghi“.¹⁵³
 Ähnlich verteidigen weitere Futuristen Petrolini in der



schwierigen Zeit, in der er negativ kritisiert wird und sich von den ehemaligen Freunden und Kollegen allmählich distanziert.¹⁵⁴ Anton Giulio Bragaglia kommentiert z.B. in seinem *Index*: „Il caso Petrolini con la critica è il caso della decadenza stessa del teatro. Una volta la *maschera* aveva il supremo privilegio di sfottere perfino i re: figurarsi quello di discutere la critica!“¹⁵⁵

Einige Futuristen vertreten eine andere politische Meinung, geben aber deshalb ihre Würdigung von Petrolini nicht auf. Sie packen die politischen Umstände etwas direkter an, d.h. ohne das diktatorische Regime nur verschleiert anzudeuten. Bei ihnen sind zwei gegensätzliche Elemente gleichzeitig vertreten: die offene Verehrung von Mussolini und der Kompromißversuch, sowohl den Komiker als auch den *Duce* gleichermaßen zu berücksichtigen und in ein positives Licht zu rücken. Das Ergebnis ist eine für beide Parteien etwas peinliche Darstellung: Mussolini als Futurist, der bei dem Genuß der Sketche Petrolinis

¹⁵³ Gaudenzi, zit. nach Lista, ebd., S. 45. „Ist das die Art, das Theaterproblem zu lösen? Die Geschichte Italiens, im Theater, die macht Petrolini, mit seinem wunderschönen *Nero*, nicht Herr Sinimberghi!“ (Übers. v.Verf.).

¹⁵⁴ Vgl. Lista, ebd.

¹⁵⁵ Bragaglia: *Index Rerum Virorumque Prohibitorum*, 1927, zit. nach Lista, ebd. „Der Fall Petrolinis mit der Kritik ist der Fall der Theaterdekadenz selbst. Einmal hatte die *Maske* das höchste Privileg, sich sogar über die Könige lustig zu machen: umso mehr das, die Kritik zu bestreiten!“ (Übers. v.Verf.).

seine avantgardistische Haltung bestätige: „Questo interessamento, fatto d’istinto, per le forme avanguardistiche in tutte le manifestazioni dell’ arte, è una delle note essenziali di Mussolini: e basta a cattivargli l’amore dell’ intellettualità d’Italia.“.¹⁵⁶ Derselbe Inhalt kennzeichnet 1928 einen Artikel von Buzzi¹⁵⁷ und 1934 eine Erinnerung von Daquanno in seiner Autobiographie.¹⁵⁸

Der Kreis Futurismus - politische Satire - Komiker, der in der Zeit um den ersten Weltkrieg geschlossen ist, ist vor dem zweiten Konflikt wieder ein offener Kreis.

¹⁵⁶ Buzzi: „Petrolini visto dal duce“, ebd., S. 57. „Dieses Interesse [für Petrolini], das aus dem Instinkt für die avantgardistischen Formen aller Kunststoffenbarungen resultiert, ist eins der wesentlichen Merkmale Mussolinis; und es reicht aus, ihm die Liebe der Intellektuellen Italiens zu gewinnen.“ (Übers. v. Verf.).

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Daquanno: *Vecchia guardia*, 1934, zit. nach Lista, ebd., S. 45.

4. FILMKUNST

An das Theater als modernes Medium glauben die Futuristen so sehr, daß sie ihm deutlich mehr Manifeste als dem Kino widmen.¹ Die Bühne sollte ihrer Ansicht nach der Leinwand sogar Konkurrenz machen² und den Film in ihre Medien integrieren.³ Den Futuristen ist es wichtig, daß alle Künste das Publikum so intensiv wie möglich sinnlich anregen und körperlich aktivieren; das gelinge im Theater am besten.⁴ 1915 bekräftigen die Futuristen die Überlegenheit der futuristischen Bühne gegenüber der Leinwand ausdrücklich.⁵ Mehrere Indizien weisen andererseits bereits in diesem Theatermanifest auf die künftige, positivere Auffassung des Kinos hin: Die neuen futuristischen Theaterstücke sollen „atechnisch“, „dynamisch“, „simultan“, „autonom“, „alogisch“, „irreal“ sein, genauso wie später die futuristischen Filme in den betreffenden Manifesten.⁶

1916 erscheint das erste futuristische Manifest über die Filmkunst, in dem von der Konkurrenz zwischen Kino und Theater keine Rede mehr ist bzw. sie zugunsten des Films entscheidet.⁷ Die aktive kinematographische Saison des Futurismus ist zwar intensiv aber äußerst kurz: Sie beginnt 1916 und endet im gleichen Jahr mit den fünf Filmen, die noch heute als futuristisch gelten können

¹ Es gibt mindestens 10 futuristische theaterbezogene Manifeste: *I drammaturghi futuristi* (1911), *Il Teatro di Varietà* (1913), *Il Teatro Futurista Sintetico* (1915), *La Danza futurista* (1917), *Il Teatro Aereo futurista* (1919), *Teatro Visionico* (1920), *Teatro Tattile* (1921), *Il Teatro della Sorpresa* (1921), *Il Teatro Magnetico* (1925), *Il Teatro radiofonico* (1933).

Zu den futuristischen Manifesten über den Film s. 4.1.

² Marinetti u.a.: „Il Teatro Futurista Sintetico“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 226. „Mit dieser essentiellen und synthetischen Kürze wird das Theater die Konkurrenz mit dem *Kinematograph* aushalten und gewinnen können.“ (Übers. v.Verf.).

³ Marinetti: „Il Teatro di Varietà“, in Hulsten: *Futurismo & futurismi*, S. 596.

⁴ Vgl. Ebd.

⁵ Vgl. „Il Teatro Futurista Sintetico“, in Verdone, ebd., S. 225-228

⁶ Ebd.

⁷ Marinetti u.a.: „La cinematografia futurista“, 1916, ebd., S. 231-234.

(*Vita futurista* von Ginna und die umstrittenen vier Filme von A.G. Bragaglia). Ab 1917 engagieren sich die Futuristen kinematographisch nur noch in ihren Filmrezensionen und sonstigen schriftlichen Beiträgen für ein zeitgemäßes Kino. Diese Tätigkeit wird in den Zwanzigern noch sehr leidenschaftlich betrieben, büßt dann in den Dreißigern ein aufgrund der futuristischen Begeisterung für die neuen medialen Möglichkeiten, die das Radio ihnen bieten soll.⁸ 1938 wird ein zweites und letztes Kinomanifest⁹ verfaßt und das Theater bleibt weiterhin ein sehr wichtiger Bezugspunkt für die futuristische darstellende Kunst, die allerdings stets als interdisziplinäre Angelegenheit betrachtet wird.

⁸ Marinetti: „Il Teatro radiofonico“, ebd., S. 236.

⁹ Marinetti / Ginna: „La Cinematografia“, ebd., S. 239-241.

4.1. Komik in der Theorie

Zwei Manifeste überliefern die futuristische Kinoästhetik: *La cinematografia futurista*¹⁰ („Die futuristische Filmkunst) und *La Cinematografia* („Die Filmkunst“).¹¹ Das scheint sehr wenig im Vergleich mit den zahlreichen Manifesten, die die italienische Avantgarde dem Theater widmet. Die große Zahl an Texten, die theaterbezogene Überschriften tragen, darf jedoch von der Tatsache nicht ablenken, daß auch dort der Film vorkommen kann. Das ist der Fall z.B. von *Il Teatro di Varietà*¹², in dem das Kino als ergänzendes Medium zum futuristischen Gesamtkunstwerk betrachtet wird, und in *Il Teatro radiofonico*¹³, in dem es mit dem Rundfunk verglichen wird. Die futuristische Auseinandersetzung mit dem Film setzt sich außerdem in weiteren theoretischen Schriften fort, wie *Musica cromatica* („Chromatische Musik“)¹⁴ und *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana* („Der abstrakte Film ist eine italienische Erfindung“).¹⁵ Schließlich runden zahlreiche Filmrezensionen das Bild der futuristischen Auffassung des Kinos ab.

Auch in der futuristischen Überlegung über die Filmkunst spielt die Komik eine große Rolle. Aspekte wie Spiel, Scherz, Karikatur, Satire, kurz die Komik in mehreren Erscheinungsformen, sind für die Futuristen bei der Herstellung avantgardistischer Filme selbstverständlich. Die futuristische Rekonstruktion des Universums muß laut Marinetti und Kameraden auch in diesem Bereich optimis-

¹⁰ Marinetti u.a.: „La cinematografia futurista“, in Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 231-234.

¹¹ Marinetti / Ginna: „La Cinematografia“, ebd., S. 239-241.

¹² Marinetti: „Il Teatro di Varietà“, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 596 f.

¹³ Marinetti: *Il teatro radiofonico*, 1933, in Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 235-238.

¹⁴ Ginna: *Musica cromatica*, 1912, ebd., S. 242-251.

¹⁵ Marinetti / Pavolini: „La cinematografia astratta è un'invenzione italiana“, 1926; ebd., S. 252 f. „Die abstrakte Filmkunst ist eine italienische Erfindung“ (Übers. v. Verf.).

tisch und lustig sein, da sich der Passatismus im Kino durch pessimistische und langweilige Filme offenbart.

Als exemplarische Texte aus den theoretischen Behandlungen des Futurismus über Film und Komik werden in diesem Kapitel die zwei offiziellen Manifeste dieser Avantgarde zum Thema Film und Marinettis Beitrag über die abstrakte Filmkunst in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. Dabei bildet *La cinematografia futurista* die nachhaltig gültige Basis aller futuristischen Überlegungen über den avantgardistischen Film: Die Themen dieses Manifests werden in dem späteren *La Cinematografia* teilweise auch wörtlich wiederaufgenommen. Dazwischen erscheint der Artikel *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana*, der an bereits realisierte Experimente anknüpft.

4.1.1. Für ein avantgardistisches und lustiges Kino

La cinematografia futurista wird 1916 von mehreren Futuristen verfaßt und ist das wichtigste Manifest, das sie über ihre Vorstellung von Filmkunst geschrieben haben.¹⁶ Es faßt alle Schwerpunkte zusammen, die zu dem von der Bewegung geförderten Erneuerungsprogramm gehören und alle später entstandenen Dokumente beziehen sich mehr oder minder ausdrücklich auf dieses Manifest.

Das Kino wird dort als modernes Medium („*privo di passato e libero da tradizioni*“, „ohne Vergangenheit und frei von Traditionen“) und damit als positiver Gegensatz zum altmodischen Buch und zum traditionellen Theater gesehen: „Il libro, mezzo assolutamente passatista [...] non può divertire né esaltare le nuove generazioni futuriste [...] sempre tedioso e opprimente“.¹⁷ Das neue Medium werde als ein anderer Bereich des Theaters behandelt, da es fälschlicherweise als „*teatro senza parole*“ („wortloses Theater“, Herv. im O.) entstanden sei und „tutte

¹⁶ „La cinematografia futurista“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 231-234. Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

¹⁷ Ebd., S. 231. „Das Buch, absolut passatistisches Medium [...] kann die neuen futuristischen Generationen weder amüsieren noch begeistern [...] immer langweilig und bedrückend“.

le più tradizionali spazzature“ („allen traditionellsten Müll“) des Dramas geerbt habe.¹⁸

Das futuristische Kino wird im Manifest als Beitrag zur „allgemeinen Erneuerung“ und als moderne Reaktion auf alles Langweilige und Altmodische betrachtet, was das zeitgenössische Theater symbolisiere. Die zeitgenössische Kinematographie, wie auch die Dramaturgie, biete „*drammi, drammoni e drammetti passatissimi*“ („großen und kleinen, sehr vergangenheitsorientierten Dramen“, Herv. im O.). Interessant seien lediglich Reise-, Kriegsfilme u.ä., künstlerische Filme gebe es jedoch noch nicht.¹⁹

Wie muß denn der futuristische Film aussehen? Marinetti und Kameraden setzen sich sehr deutlich gegen das ein, was sie als theatralisch, altmodisch, langweilig und somit für die neue Kunst ungeeignet empfinden. Stattdessen solle das Kino *kinematographisch*, modern, amüsan sein. Bezeichnenderweise schlagen aber die Futuristen vor, die avantgardistischen Filme nach der futuristischen bildenden Kunst zu gestalten:

Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: **distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore**, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero.²⁰ [Herv. d.V.].

Demnach sollte der Film weder ernst noch anmutig sein: also spielerisch und möglichst häßlich, wobei die Häßlichkeit im futuristischen Konzept eng mit der Komik zusammenhängt.²¹ Konkret soll jeder Film ein das Gesamtkunstwerk anstrebendes Projekt werden, welches neben musikalischen, photographischen und

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Ebd., S. 232. „Der Film, der im wesentlichen visuell ist, muß vor allem die Entwicklung der Malerei vollziehen: Sich von der Realität und der Photographie, **von dem Anmutigen und dem Ernsten entfernen. Unanmutig, verzerrend**, impressionistisch, synthetisch, dynamisch, freiwörtlich werden.“. Die Tendenz, reines Kino nach dem Vorbild der Malerei wird kurz später auch von anderen Künstlern vertreten.

²¹ Vgl. Palazzeschi: *Il contro dolore*, s. Kap. I. I. I.

psychischen auch verschiedene ausdrücklich lustige Elemente beinhalten soll: Das Kino solle u.a. „deformazione **gioconda** dell’ universo, sintesi **alogica** e fuggente della vita mondiale [...] scuola di **gioia**“ (Herv. d.V.) werden.²²

Mehrere Formen der Komik können zu dieser Botschaft des futuristischen Films beitragen, wie die Parodie: „**Ridicolizzeremo così le opere dei poeti passatisti**, trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed **esilarantissimi**.“ (Herv. d.Verf.).²³ Dieser Punkt wird anhand von zahlreichen Beispielen erläutert, die bereits erste futuristische Gags darstellen. Lustige Genres wie die absurde/surreale Komik sind in diesem Manifest ebenso vertreten: „Esempio: Vogliamo dare una sensazione di **stramba allegria**: rappresentiamo un drappello di seggiole che vola **scherzando** attorno ad un enorme attaccapanni sinché si decidono ad attaccarcisi.“ (Herv. d. Verf.).²⁴ Ein Gag zwischen Karikatur und Alogik gehört ebenso zu den vorgestellten Beispielen: „un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente.“²⁵

Aufgrund dieser Komikelemente, die durch das ganze Manifest vorkommen, kann man dieses Dokument mit Recht als eine wichtige und für die Zeit absolut bahnbrechende Forderung des avantgardistischen Slapstick-Films betrachten. Die Futuristen halten sich an diesen Prinzipien bei mindestens zwei der

²² Marinetti u.a.: „La cinematografia futurista“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 231. „**heitere Verzerrung** des Universums, **unlogische** und flüchtige Synthese des Weltlebens [...] **Schule der Freude**“. (Herv. d.Verf.).

²³ Ebd., S. 233. „Wir werden so **die Werke der passatistischen Dichter lächerlich machen**, indem wir zum größten Vorteil des Publikums die nostalgischsten, monotonsten, weinerlichsten Gedichte in gewalttätige, aufregende und **sehr belustigende Spektakel** verwandeln.“ (Herv. d.Verf.).

²⁴ Ebd., S. 232. „Beispiel: Wir wollen das Gefühl einer **albernen Fröhlichkeit** vermitteln: wir stellen einen Stuhltrupp dar, der **wie im Scherz** rund um einen riesigen Kleiderständer fliegt, bis er sich entschließt, sich daran aufzuhängen.“ (Herv. d.Verf.).

²⁵ Ebd., S. 234. „eine große Nase befiehlt tausend Kongreßfingern still zu sein, indem sie ein Ohr läutet, während zwei Carabinieri-Schnäuzer einen Zahn festnehmen.“

von ihnen realisierten Filme, die deshalb als avantgardistische Kinokomödien gelten können.²⁶ Der Text schließt jedoch die blitzschnelle Epoche der futuristischen Kinematographie endgültig ab, in der die vorgeschlagenen Experimente stattfinden.

4.1.2. Für ein abstraktes und lustiges Kino

Der abstrakte Film ist eine italienische Erfindung, behauptet Marinetti in seiner gewohnt nationalistischen Ausdrucksweise im gleichnamigen Artikel.²⁷ Dieses relativ kurze Schreiben, in dem größtenteils ein Artikel Corrado Pavolinis über Ginna's Experimenten zitiert wird, knüpft an manche Stellen des ersten kinematographischen Manifests an. Die abstrakten Motive der futuristischen Filme werden zusammen mit den witzigen Effekten vorgestellt.

Quei diavoli [Ginna e altri futuristi, d. Verf.] avevano inventato degli effetti, per l'epoca, stupefacenti: raggiunto risultati di una **comicità assurda** che non sembrano esser stati vinti neppure dagli americani. La discussione, ad esempio, tra l'uomo obeso e l'uomo allampanato era una cosa geniale; **spassosa e tragica** ad un tempo. Marinetti l'ottenne cinematografando i due attori dentro due specchi deformanti, concavo l'uno e convesso l'altro. Le figure erano di un **grottesco inarrivabile** [...].²⁸ [Herv. d.V.].

Der Autor bezieht sich offensichtlich auf eine Sequenz aus dem Film *Vita futurista*, in der verzerrende Spiegel eingesetzt werden.²⁹

²⁶ S. 4.2.1. b. und c.

²⁷ Marinetti / Pavolini: „La cinematografia astratta è un'invenzione italiana“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 252 f.

²⁸ Ebd., S. 252. „Jene Teufel [Ginna u.a. Futuristen, d. Verf.] hatten Effekte erfunden, die für die Zeit erstaunlich waren: sie hatten Ergebnisse einer **absurden Komik** erreicht, die nicht einmal von den Amerikanern überholt worden zu sein scheinen. Die Diskussion, beispielsweise, zwischen dem fettleibigen und dem dünnen Mann war etwas Geniales; **Lustiges und Tragisches** in einem. Marinetti erzielte das, indem er die zwei Schauspieler in zwei verzerrenden, einem konkaven und einem konvexen, Spiegel filmte. Die Figuren waren **unerreichbar grotesk** [...].“ (Herv. und Übers. v. Verf.).

²⁹ S. 4.2.1. b.

Das lustige Ergebnis wird hier mit einem Vergleich zu den amerikanischen Sketchen hervorgehoben, die zu den wichtigsten Vorbildern der avantgardistischen Komik zählen.³⁰ Pavolini und Marinetti kommentieren ihren Sketch als genial, lustig, absurd komisch und damit noch zehn Jahre nach seiner Entstehung konkurrenzfähig mit den amerikanischen Sketchen. Mit diesem Artikel zeigen sie sich nicht nur sehr stolz darauf, daß sie Italien auch mit diesem futuristischen Film siegreich unter den europäischen Avantgarden vertreten haben, sondern auch, eine so amüsante Sequenz gedreht zu haben.

4.1.3. Für ein zeitgemäßes und lustiges Kino

Anfangs der dreißiger Jahre erlebt der futuristische Glaube an das Kino eine flüchtige Krise. Im Manifest *Il teatro radiofonico* („Das Radio-Theater“) spielt der Rundfunk laut Marinetti eine größere Rolle als das Kino.³¹ Dieses habe zwar mit dem Tonfilm das Theater besiegt, befinde sich aber selber im Todeskampf: Sentimentalismus, Realismus, technische Komplikationen und Banalität haben es auf das Niveau der gehaßten Theater und Literatur gebracht. Das Radio als neues, futuristisches Medium müsse also die Schwächen des zeitgenössischen Kinos überwinden.³²

Am Ende des gleichen Jahrzehnts findet aber der skeptische Verfasser jenes Manifests erneut das Vertrauen in die filmischen Mittel. Zusammen mit Ginna schreibt Marinetti *La Cinematografia*³³, eine Aktualisierung von *La cinematografia futurista*. Die anhaltende Gültigkeit dieses inzwischen über zwanzig Jahre

³⁰ Vgl. Marinetti: „Il Teatro di Varietà“, 3. I. 2.

³¹ Marinetti: „Il teatro radiofonico“, in Verdone: ebd., S. 235-238.

³² Vgl. ebd., S. 236.

³³ Marinetti / Ginna: „La Cinematografia“, in Verdone: ebd., S. 239-241. Deutsche Übersetzung von Malsch: „Die Filmkunst“, in Malsch: *Künstlermanifeste*, 1997, S. 291-295.

alten kinematographischen Manifests wird durch die wörtliche Wiederholung mehrerer seiner Punkte bestätigt.

Die ideologischen Neuheiten befinden sich fast alle im ersten Teil der neuen Schrift. Der Futurismus paßt seine ästhetischen Ansprüche dem technischen Fortschritt an.³⁴ Gefordert wird deshalb der Ton-, Farb- und 3-D-Film im Sinne der Avantgarde, d.h. psychisch-künstlerisch eher als realistisch-erzählend orientiert.³⁵ Besonders interessant für die vorliegende Forschung sind die Punkte 5, 8 und 9. Außer den rein abstrahierenden Effekten, die dort vorgeschlagen werden, gibt es viele Kontaktpunkte zu den Stummfilmsketchen, die selbst oft zu solchen phantasievollen Motiven greifen.

5) Sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà con probanti effetti drammatici di anni e secoli elastici dal passato al futuro Maneggio dello spazio da spadroneggiare con cieli mari oceanici elastici scomponibili ecc (esempio un bosco in mano un oceano negli occhi)³⁶

In *His prehistoric Past* (1914) von Charlie Chaplin und *The three Ages* (1923) von Buster Keaton (Abb. 56) sehen sich beide Protagonisten auf verschiedene Weise innerhalb kurzer Zeit mit der fernen Vorgeschichte und der harten Gegenwart konfrontiert. Auch die Technik der Doppelbelichtung, die im gleichen Punkt vorgeschlagen wird, setzt Keaton z.B. in *The Cameraman* (1928) bewußt ein (Abb. 54 und 55, 89 und 90).³⁷

³⁴ *La Cinematografia*, S. 239 f., *Die Filmkunst*, S. 291.

³⁵ Vgl. *La Cinematografia*, S. 240, *Die Filmkunst*, S. 292.

³⁶ Ebd. „5. Ausschöpfung aller filmischen Möglichkeiten um die Zeit zu beherrschen und herrschaftlich nach freiem Willen mit überzeugenden dramatischen Wirkungen Jahre und Jahrhunderte umzugehen im fließenden Übergang von der Vergangenheit zur Zukunft. Die Herrschaft über den Raum durch Beherrschung elastischer zerlegbarer Himmel Meere Ozeane usw. (Beispiel ein Wald in der Hand ein Ozean in den Augen)“ (Übers. von Malsch).

³⁷ Keaton (Regie): *The cameraman*, 1928. In diesem Film befindet sich eine experimentelle Sequenz: Aufgrund eines Aufnahmefehlers (Doppelbelichtung desselben Films) des Protagonisten ergibt sich eine sehr eindrucksvolle Sequenz. Zu einer anderen futuristisch kompatiblen Sequenz im gleichen Film s. 4.3.2.



8) Prospettive non scientifiche proporzionate dall'emozione e dal capriccio favorevoli o contrastanti gli effetti drammatici (esempio ingigantimento del pugno di un pugilista - esempio ingigantimento dei personaggi importanti e rimpicciolimento evanescente dei secondari)³⁸

Es handelt sich offensichtlich um lustige, Effekte, die in den Slapstick-Komödien als klassische Gags vorkommen, wenn auch meist basierend auf einem konkreten physischen Kontrast zwischen dem kleinen Protagonisten und seinem übergroßen Feind; auch das ist sowohl bei Chaplin als auch bei Keaton belegt.³⁹



9) Utilizzazione della tecnica dei cartoni animati per dare pure forme astratte in fusione o conflitto e per musiche cromatiche.⁴⁰

³⁸ Marinetti / Ginna: *La Cinematografia*, S. 240. Aufgrund einiger philologischen Ungenauigkeiten in der Übersetzung von Malsch (*Die Filmkunst*, S. 293) wird im folgenden eine Übersetzung der Verfasserin vorgezogen: „8. Unwissenschaftliche Perspektive, die von der Emotion und der Willkür proportioniert werden, um die dramatischen Effekte zu begünstigen oder behindern (Beispiel Vergrößerung der Faust eines Boxkämpfers - Beispiel Vergrößerung von wichtigen Figuren und verschwommene Verkleinerung der sekundären).“.

³⁹ Solche Paare bilden z.B. Charlie Chaplin und Eric Campbell (Abb. 61), Buster Keaton und Joe Roberts.

⁴⁰ *La Cinematografia*, ebd.: „9. Benutzung der Technik der Zeichentrickfilme, um miteinander verschmelzende oder kämpfende, reine abstrakte Formen oder um chromatische Musik zu erzielen.“ (Übers. d. Verf.).

Hier kann man das Interesse für die Technik der Zeichentrickfilme feststellen, die eine größere Handlungsfreiheit ermöglicht und nicht nur abstrakte, sondern auch lustige Motive gestalten läßt. So können z.B. spielerische Sequenzen, die schon im ersten kinematographischen Manifest vorkommen, realisiert werden.⁴¹

⁴¹ Vgl. Marinetti u.a.: *La cinematografia futurista*, ebd., S. 234.

4.2. Komik in der Praxis

Das große ideologische Interesse der Futuristen für lustige Sequenzen und Filme, das aus ihren theoretischen Schriften hervorgeht, wird in ihren konkreten Experimenten durch realisierte Gags bestätigt. Die daraus resultierende Komik scheint eine originell futuristische zu sein und wenig mit fremden Einflüssen (aus dem Varieté, aus dem amerikanischen Slapstick) zu teilen.

Auch in nicht-futuristischen Kinoproduktionen spielt die Komik eine große Rolle für diese Avantgarde: Stars wie Fregoli, Linder, Deed, Fabre und Chaplin bekommen das ausdrückliche Lob der sehr anspruchsvollen futuristischen Rezensenten. Schon geraume Zeit bevor Dadaisten und Surrealisten das Slapstick-Genre und seine künstlerischen Möglichkeiten entdecken, finden die italienischen Futuristen in dem volkstümlichen Unterhaltungskino einen wichtigen Bezugspunkt für ihr avantgardistisches Projekt.

Im folgenden werden deshalb beide Aspekte der Komik aus der kinematographischen Praxis der Avantgarde behandelt. Im ersten Teil wird die futuristische kinematographische Komik vorgestellt: die spielerischen Filmexperimente der Brüder Ginanni Corradini, die von ihnen mitgestalteten, futuristischen Gags und Sketche in *Vita futurista* und die futuristische Filmkomödie *Dramma sull' Olimpo* von A.G. Bragaglia. Im zweiten Teil werden Äußerungen der Futuristen über zeitgenössische Slapstick-Komiker chronologisch zusammengestellt und nach Schauspielern sortiert.

4.2.1. Futuristische Lichtspiele und Gags

a. Frühe Lichtspiele

Die Brüder Arnaldo und Bruno Ginanni Corradini sammeln erste kinematographische Erfahrungen schon vor ihrer offiziellen Teilnahme am futuristischen Abenteuer; als Mitglieder der Avantgarde-Bewegung setzen sie ihre filmische Recherche mit z.T. ähnlichen Mitteln und Zielsetzungen fort. Ihre frühen Experimente können also aufgrund ihrer Ästhetik bereits zu der futuristischen Kinematographie zählen.

In der Zeit zwischen 1910 und 1912 kreieren die Ginanni Corradini abstrakte „Lichtspiele“: *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera*, *Les Fleurs*, *L'arcobaleno*, *La danza*.⁴² Als interdisziplinäre Experimente, die trotz der stummen kinematographischen Kunst eine Verbindung zwischen Musik und Dichtung, Malerei und Kino herstellen wollen, gehören diese Filme zu der sehr futuristischen Kategorie der synästhetischen Kunstwerke. Das Spiel mit verschiedenen Medien bleibt auch später bei ihrer Tätigkeit im Rahmen des Futurismus, zu dessen Kinematographie sie mit einem Kurzfilm (*Vita futurista*) und mehreren Schriften beitragen.

b. Vita futurista - Das lustige Leben der Futuristen

An *Vita futurista* („Futuristisches Leben“) arbeiten dieselben Futuristen als Autoren und Interpreten, die kurze Zeit später das Manifest über die futuristische Filmkunst kollektiv unterschreiben: Marinetti, Ginna, Corra (unter diesen beiden Namen verbergen sich die Brüder Ginanni Corradini), Settimelli und Balla. Der Film ist ursprünglich (je nach Überlieferung) knapp 1000 bis 1200 Meter lang, d.h. er beträgt eine Spieldauer von ungefähr einer Stunde; jedoch mindestens 190 Meter werden von der Zensur geschnitten. Wie mehrere futuristische Filme

⁴² „Farbakkord“ (von einem Bild Segantinis), „Effektstudie unter vier Farben“, „Frühlingslied“ (von Mendelssohn), „Die Blumen“ (aus dem gleichnamigen Gedicht Mallarmés), „Der Regenbogen“, „Der Tanz“. Vgl. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 27. (Übers. v. Verf.).

existiert auch *Vita futurista* heute lediglich in einer fragmentarischen literarischen und photographischen Dokumentation; im Gegensatz zu den anderen Filmen ist dennoch eine detailreiche Rekonstruktion seines Inhalts und Stils mithilfe eines Vergleichs der vorhandenen Dokumente noch möglich.

Es handelt sich um einen experimentellen Episodenfilm über den (fiktiv) typischen Tag der Futuristen. In diesem halbernstesten Bericht werden verschiedene Möglichkeiten der Komik eingesetzt: Parodie und Karikatur, politische Satire und makabrer Humor, absurde Komik und propagandistischer Witz. All dies macht aus *Vita Futurista* eine gelungene Verbindung von avantgardistischer Ästhetik und slapstickreifer Komik. Der ironische Sinn einiger Episoden kommt bereits durch deren Titel hervor; in anderen Fällen hilft die überlieferte Beschreibung dabei, sich die Komik mancher Situationen vorzustellen. Mehrere Sequenzen nennen sich ausdrücklich „Karikatur“: „Deformazione caricaturale“, „Caricatura del passo neutralista“, „Passo del creditore“, „Passo del debitore“, „Caricatura dell' Amleto“.⁴³ „Come dorme un futurista“ und „Esplorazione d'aringhe, di carote e di melanzane“ basieren hingegen auf der futuristischen absurden Komik.⁴⁴

Was ist denn in diesem Prototyp der avantgardistischen Filmkomödie zu sehen? Eine weitgehend zuverlässige Rekonstruktion des Films ist anhand von Photogrammen und mehreren schriftlichen Beschreibungen (Inhaltsverzeichnis des Films, zeitgenössischen Artikeln, Erinnerungen des Regisseurs Arnaldo Ginna) möglich. Nach einer einleitenden „Vorstellung der Futuristen“⁴⁵ beginnt die Präsentation des vermeintlichen „futuristischen Lebens“ durch zahlreiche kurze, meist lustige Sequenzen (Sketche).

⁴³ Vgl. ebd., S. 105-107, und Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, 1975, S. 31. „Karikaturistische Verzerrung“, „Karikatur des Schrittes des Neutralisten“, „Schritt des Gläubigers“, „Schritt des Schuldners“, „Karikatur Hamlets“ und „grausame futuristische Karikatur ‚Warum Franz-Josef nicht stirbt‘“. Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

⁴⁴ Ginna: *Vita futurista*, 1916, in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, S. 31. „Wie ein Futurist schläft“, „Erforschung von Heringen, Möhren und Auberginen“.

⁴⁵ Ebd.

1) „Wie ein Futurist schläft“⁴⁶ ist ein gutes Beispiel der absurden Komik: „In una stanza due persone dormono in letti disposti verticalmente anziché orizzontalmente, seguendo intuizioni psicologiche, dinamiche, in movimenti combinati introspettivi.“⁴⁷

2) „Ginnastica mattutina - Scherma, Boxe - Assalto futurista alla spada fra Marinetti e Remo Chiti - Discussione coi guantoni fra Marinetti e Ungari“⁴⁸ ist auch unter dem Namen *cazzottata futurista* („futuristische Prügelei“) bekannt. Die Sequenz gehört zu den wenigen, die die Inhalte der futuristischen Propaganda wahrscheinlich ganz ohne Witz wiedergeben.

3) „Colazione futurista [...] Intervento di vecchioni simbolici“⁴⁹, später als „Scena al ristorante di Piazzale Michelangelo“⁵⁰ erwähnt, beginnt mit bewußter Satire und endet mit ungewollter Komik:

Un vecchio signore con barba bianca (Lucio Venna) siede ad un tavolo fuori del ristorante. Stava per iniziare il pranzo con un brodino in tazza, quando alcuni giovani futuristi intervennero disapprovando ad alta voce il modo di mangiare del vecchio. Un signore inglese presente alla scena non comprendendo che si trattava di una finzione, volle intervenire apostrofando, arrabbiatissimo, Marinetti: „No fare male ai vecchi“.⁵¹

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ginna: „Note sul film d'avanguardia *Vita futurista*“, 1965, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 105 f. „In einem Zimmer schlafen zwei Menschen in Betten, die stehen anstatt zu liegen, und folgen dabei psychischen, dynamischen Intuitionen mit kombinierten introspektiven Bewegungen.“ Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

⁴⁸ Ginna: „*Vita futurista*“, in *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, S. 31. „Morgengymnastik - Fechten, Boxen - Futuristischer Schwertangriff zwischen Marinetti und Remo Chiti - Boxhandschuhe-Gespräch zwischen Marinetti und Ungari“.

⁴⁹ Ginna, ebd. „Futuristisches Frühstück [...] Einsatz von symbolischen Greisen“.

⁵⁰ Ginna, „Note sul film“, S. 105.

⁵¹ Ebd. „Ein alter Herr mit weißem Bart (Lucio Venna) sitzt an einem Tisch vor dem Restaurant. Er war im Begriff, sein Mittagessen mit einer Tasse Suppe anzufangen, als einige junge Futuristen eingriffen, indem sie laut die Essensweise des Alten mißbilligten. Ein anwesender Engländer, der nicht verstand, daß es eine Fiktion war, wollte eingreifen, indem er sehr verärgert Marinetti ansprach: „Nicht den Alten weh tun“. Der Alte symbolisierte den rückschrittlichen Passatismus, die jungen Futuristen den fortschrittlichen Dynamismus.“.

4) Folgende Sequenz wird als „Ricerca introspettiva di stati d'animo“ bezeichnet⁵²:

Ricerche d'ispirazione - Dramma d'oggetti. Marinetti e Settimelli si accostano con ogni precauzione ad oggetti stranamente accozzati per vederli sotto nuovi aspetti. Esplorazione d'aringhe, di carote e di melanzane - Capire FINALMENTE questi animali e queste verdure ponendoli assolutamente fuori del loro ambiente naturale.⁵³ [Herv. im O.].

Die Sequenz wird auch so beschrieben: „A cavalcioni sopra cavalletti di legno in un ambiente scuro di colore violetto, Chiti, Venna e Nannetti fissano in un silenzio che vuole essere soprannaturale il movimento di alcune carote legate ad un filo tenuto tenuto fra l'indice ed il pollice.“⁵⁴ In beiden Beschreibungen wird es klar, daß die Sequenz ein Beispiel der futuristischen absurden/surrealen Komik im Sinne des ersten Manifests über die Filmkunst sein soll.

5) „Si vede intiera per la prima volta, in ogni suo aspetto, una palla di gomma caduta sula testa di una statua e lì rimasta, non nelle mani di un ragazzo che giuoca.“⁵⁵ Diese absurde Sequenz ist ein weiteres Beispiel der futuristisch-surrealen Komik.

6) „Declamazione futurista. Settimelli declama. Ungari esprime le sue sensazioni col gesto, Chiti le sue, disegnando“⁵⁶, zu der wahrscheinlich auch die

⁵² Ginna: „Note sul film“, S. 106. „Introspektive Forschung von geistigen Zuständen“.

⁵³ Ginna: „Vita futurista“, ebd. „Inspirationssuche - Objektdrama. Marinetti und Settimelli nähern sich mit jeder Vorsicht seltsam zusammengestellten Gegenständen, um sie unter neuen Gesichtspunkten zu betrachten. Erforschung von Heringen, Möhren und Auberginen - ENDLICH diese Tiere und diese Gemüse verstehen, indem man sie absolut außerhalb ihrer gewöhnlichen Umgebung stellt.“ (Herv. im O.).

⁵⁴ Ginna: „Note sul film“, S. 106. „Sitzend rittlings auf Holzstaffeleien in einem tiefvioletten Raum, in einer Stille, die übernatürlich sein soll, starren Chiti, Venna und Nannetti die Bewegungen einiger Möhren an, die an einen Faden gebunden sind, der zwischen Zeigefinger und Daumen gehalten wird.“.

⁵⁵ Ginna: „Vita futurista“, S. 31. „Zum ersten Mal sieht man einen Gummiball ganz und von jedem Blickpunkt aus, der auf den Kopf einer Statue gefallen ist und dort bleibt, nicht in den Händen eines spielenden Jungen.“.

⁵⁶ Ebd. „Futuristische Deklamation. Settimelli deklamiert. Ungari drückt seine Gefühle mit Gesten, Chiti seine mit Zeichnungen aus.“.

Sequenz „Poesia ritmata di Remo Chiti“. Declamata con accompagnamento simultaneo di movimenti delle braccia“ gehört.⁵⁷ Auch diese Sequenzen geben die für den Futurismus gewöhnliche Vortragssituation vermutlich ohne intentionale Komik wieder. Da jedoch gerade der Deklamationsstil der Futuristen im Laufe der Soireen Gelächter hervorruft, mag natürlich das Publikum diese stummen Vorträge, deren unfreiwillige Komik hier durch die Abwesenheit des Tons noch unterstrichen wird, als lustiges Spektakel empfunden haben.

7) „Discussione fra un piede, un martello e un ombrello - Trarre partito dalle espressioni umane degli oggetti per lanciarsi in nuovi campi di sensibilità artistica“⁵⁸ ist ein weiteres Beispiel der absurden Komik, die auf Objekten basiert.

8) „Passeggiata futurista. Studio di nuovi passi - Caricatura del passo neutralista [...] Passo interventista [...] Passo del creditore [...] Passo del debitore [...]. Marcia futurista“.⁵⁹ Dabei ist Marinetti in der Darstellung sowohl des langsamen passatistischen als auch des schnellen futuristischen Spaziergangs durch dornige Hecken zu sehen⁶⁰:

Era il ‚passo neutralista‘, ondeggiante, timoroso, amletico, in contrasto col ‚passo interventista‘ che Marinetti realizzava di gran foga, correndo come alla baionetta. Questi due passi caricaturali, dopo tanti fischi del pubblico, furono clamorosamente applauditi.⁶¹

⁵⁷ Ginna: „Note sul film“, S. 106. „Rhythmische Poesie von Remo Chiti. Mit simultaner Begleitung durch Armbewegungen declamiert.“.

⁵⁸ Ginna: „Vita futurista“, ebd., „Gespräch zwischen einem Fuß, einem Hammer und einem Schirm - Von den menschlichen Ausdrücken der Gegenstände ausgehend sich in neue Gebiete der künstlerischen Sensibilität mit Schwung begeben.“.

⁵⁹ Ebd. „Futuristischer Spaziergang. Studie neuer Schritte. Karikatur des Schrittes des Neutralisten [...]. Schritt des Interventisten [...] Schritt des Gläubigers [...] Schritt des Schuldners [...]. Futuristischer Marsch“. (Übers. v.Verf.).

⁶⁰ Vgl. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 106.

⁶¹ Pavolini, in: *Il Tevere*, 1916, zit. nach Verdone, ebd., S. 107. „Das war der ‚Neutralitätsschritt‘, wackelnd, ängstlich, hamletisch, im Gegensatz zum ‚Interventionsschritt‘, den Marinetti voller Eifer realisierte, indem er wie mit einem Bajonett hinter seinem Rücken lief. Diese zwei karikaturistischen Schritte wurden, nach vielen Pfiffen des Publikums, laut beklatscht.“. (Übers. v.Verf.).

Dieser Beschreibung ist nicht nur die lustige Wirkung der satirischen Sequenz zu entnehmen, sondern auch ihr selbstironischer Charakter: Auch der futuristische Schritt wird als Karikatur bezeichnet.

9) „Thè futurista - Invasione di un thè passatista - Conquista delle donne - Marinetti declama fra l'entusiasmo di esse.“⁶² In diesem Fall ist die fragmentarische Beschreibung ausnahmsweise zu lakonisch, um jegliche Interpretation zu veranlassen.

10) „Lavoro futurista - Quadri deformati idealmente ed esteriormente. Balla s'innamora e sposa una seggiola, ne nasce un panchetto“.⁶³ Diese Sequenz wird später von Ginna „il futurista sentimentale“ umbenannt und als eine vergangenheitsorientierte Liebesgeschichte beschrieben, die durch nachträglich eingeführte farbige Effekte (manuelle Colorierung) die psychische Lage des Protagonisten wiedergeben will.⁶⁴ Es handelt sich also dabei um eine surreale Parodie des Passatismus; ihr grotesker Charakter wird von Settimelli bestätigt.⁶⁵ Möglicherweise gehört folgende Szene zum ersten Teil dieser Sequenz: „Balla mostra alcuni oggetti di legno colorato e cravatte pure di legno, magnificandone il contenuto plastico dinamico.“⁶⁶

⁶² Ginna: „Vita futurista“, S. 31. „Futuristischer Tee - Invasion eines passatistischen Tees - Eroberung der Frauen - Marinetti deklamiert unter deren Begeisterung.“

⁶³ Ebd. „Futuristische Arbeit - Ideal und äußerlich verzerrte Bilder. Balla verliebt sich in einen Stuhl und heiratet ihn [auf Italienisch ist *sedia* weiblich, d.Verf.], daraus wird ein Hocker geboren“.

⁶⁴ Ginna, „Note sul film“, S. 105.

⁶⁵ Settimelli: „La prima nel mondo della cinematografia futurista“, 1917, in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, S. 32.

⁶⁶ Ginna, ebd., S. 106. „Balla zeigt einige Gegenstände aus farbigem Holz und Krawatten auch aus Holz, und verherrlicht dabei ihren plastischen dynamischen Inhalt“.

11) „Danza dello splendore geometrico“ („Tanz des geometrischen Glanzes“, Abb. 57)⁶⁷ scheint durch das choreographische Element und die Lichtspiele von Scheinwerfern und den Kostümen aus Alufolien die frühen Lichtspiele der Brüder Ginanni Corradini wieder aufzunehmen.



12) Die „scharfe futuristische Karikatur ‚Warum Fra-Jo nicht stirbt‘“, die von der damaligen Zensur verboten wird, beschreibt Ginna wie folgt:

Una cariatide seduta, che ha l'effigie di Francesco Giuseppe, viene invitata dalla Morte. La Morte è Remo Chiti, vestito di una maglia nera su cui è dipinto uno scheletro. Ma la Morte non riesce a prendere la cariatide dell' Imperatore: sviene per il puzzo che ne irradia.⁶⁸

Als Beweis der Schärfe dieses letzten Stücks, das immerhin knapp 10 Minuten lang ist und ein Fünftel bis ein Sechstel der gesamten Länge beträgt⁶⁹, liegt die damalige Zensurentscheidung vor, die Sequenz ganz herauszuschneiden.⁷⁰ Der groteske Totentanz mit Franz Josef von Österreich wird immerhin noch während des ersten Weltkriegs gedreht.⁷¹

13) „Caricatura dell' Amleto simbolo del passatismo pessimista“ wird bedauerlicherweise nur lakonisch von Ginna beschrieben: „Figure in movimento,

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ginna: „Note sul film“, S. 106. „Eine sitzende „Mumie“, die das Antlitz Franz Josefs hat, wird vom Tod eingeladen. Der Tod ist Remo Chiti, der ein schwarzes Kostüm angezogen hat, auf das ein Skelett gemalt ist. Aber der Tod kann die Kaiser-Mumie nicht mitnehmen: Er fällt wegen des Gestanks um, der aus ihr ausstrahlt.“

⁶⁹ ca. 190 m. von ca. 990 m. oder, je nach Überlieferung, von 1200 m.

⁷⁰ Ginna: „Vita futurista“, S. 30 f.

⁷¹ Weitere Informationen zur Geschichte dieses Sketches in 3.3.2.b.

deformate con specchi concavi e convessi.“⁷² Die Sequenz soll eine lustige Konversation zwischen einem Dicken und einem Dünnen darstellen.⁷³

Hat dieser avantgardistische Film auch auf das nicht-futuristische Publikum eine lustige Wirkung? Stolz berichtet Settimelli nach der „Weltpremiere“ von *Vita futurista*: „Dopo la declamazione fra la più intensa curiosità fu proiettato il film. **Viva ilarità**, grandi discussioni, **non un momento di noia**, sbalordimento per molte audacie tecniche e d’invenzione.“ (Herv. d. Verf.).⁷⁴ Die Komik des Films wird auch von zeitgenössischen Zeitungsartikeln halbernst bestätigt: „Il film che consta di una grande varietà di quadri bizzarri, **grotteschi**, deformati e incomprensibili, interessò e suscitò una **ilarità rumorosa**; e veramente in alcune sue parti è di una **comicità esilarante**.“ (Herv. d. Verf.).⁷⁵

c. Weitere Filme - zwischen Komik und Tragik

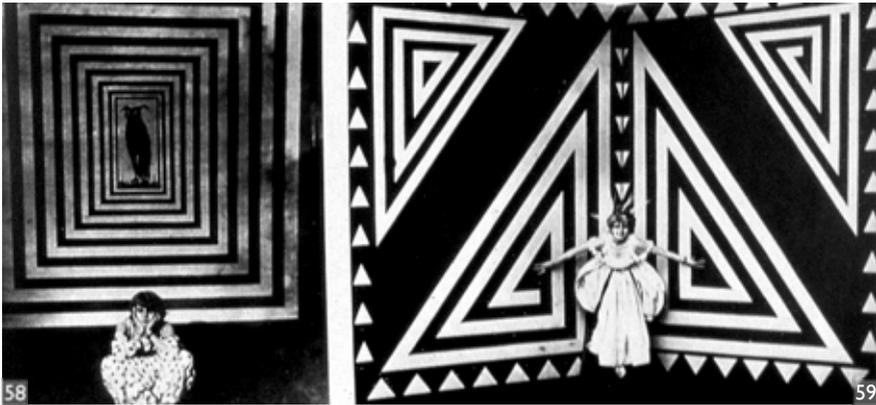
Das Jahr 1916 scheint für die futuristische Kinematographie ein sehr produktives zu sein; jedoch die Filme, die nach *Vita futurista* gedreht werden, zeugen viel weniger von einer Begeisterung für die kinematographische Komik als von einem altmodischen Geschmack. Anton Giulio Bragaglia dreht *Thais* (1916), *Dramma nell’ Olimpo* (*Drama auf dem Olymp*, 1916), *Il mio cadavere* (*Mein Leichnam*, 1917) und *Perfido incanto* (*Perfide Zauberei*, 1917); lediglich ersterer ist noch heute zu sehen.

⁷² Ginna: „Note sul film“, S. 105. „Karikatur Hamlets als Symbol des pessimistischen Passatismus [...] Sich bewegende, durch konkave und konvexe Spiegel verzerrte Figuren.“

⁷³ S. die Rekonstruktion dieses Sketches im Kap. 3.3.2. a.

⁷⁴ Settimelli: „La prima nel mondo della cinematografia futurista“, in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d’avanguardia*, S. 35. „Nach der Deklamation wurde unter sehr intensiver Neugierde der Film vorgeführt. **Laute Fröhlichkeit**, große Diskussionen, **kein Moment der Langeweile**, Stauen vor vielen technischen und Einfalls Kühnheiten.“ (Herv. und Übers. v. Verf.).

⁷⁵ „Gli spettacoli futuristi al ‚Niccolini‘ pro famiglie dei richiamati“, in: *La Nazione*, [1916], zit. nach Verdone, ebd., S. 38. „Der Film, der aus einer großen Vielfalt von skurrilen, **grotesken**, verzerrten und unverständlichen Bildern besteht, interessierte und rief eine **laute Heiterkeit** hervor; und tatsächlich ist er in einigen seiner Teile von einer **zum Lachen anregenden Komik**.“ (Herv. und Übers. v. Verf.).



Der offizielle Text zu *Thais* (Abb. 58 und 59) lautet: „Breve vicenda d’amore a **passaggi ironici** e tragico epilogo, in sequenze figurative surreali e astratte.“ (Herv. d. Verf.).⁷⁶ Protagonistin ist eine Femme Fatale, d.h. eine Figur, die bereits im allerersten futuristischen Manifest und dann in späteren verbannt wird; jeglicher Bezug auf symbolistische Vorbilder wird durch Zitate von Baudelaires Gedichten bestätigt. Die einzigen ironischen Stellen, die im Film mit etwas Mühe zu finden sind, sind durch die vielen emphatischen, melodramatischen Beschreibungen der Zwischentitel gut versteckt: die groteske Darstellung der „Liebesopfer“ der Protagonistin als „Marionetten“ oder als tragikomische naive Menschen. Das von Prampolini entworfene Bühnenbild scheint dabei das ausgeprägteste futuristische Element des Films zu sein, dabei aber kaum zur komischen Wirkung des Films beizutragen.

Bragaglias weitere drei Filme werden noch für verschollen erklärt und sind daher lediglich auf Basis der kargen schriftlichen und teilweise photographischen Zeugnisse etwas schwer zu beurteilen. *Il mio cadavere* und *Perfido incanto* gehören tatsächlich noch zu der symbolistischen Stilrichtung, die auch *Thais* kennzeichnet.

⁷⁶ Vigliani Bragaglia: „Regesto“, in Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*, 1970, S. 144. „Kurze Liebesgeschichte mit ironischen Passagen und tragischem Ende, in surrealen und abstrakten Sequenzen“. (Übers. v. Verf.).

Dramma nell' Olimpo ist hingegen eine *breve comica* („ein kurzer Slapstick-Film“).⁷⁷ Die lakonische Beschreibung, die man dazu noch finden kann, lautet: „**Scene comiche** d'imitazione e **parodia** a canzonatura della recitazione corrente. Lunghezza m 458“ (Herv. d. Verf.).⁷⁸ Es ist also ein Kurzfilm (ungefähre Dauer: 20-25 Minuten) und zwar eine futuristische Komödie mit propagandistischem Inhalt. Wie im Fall von o.g. Sketch über (gegen) Hamlet, handelt es sich erneut um eine Satire des traditionellen Theaters. Darüber hinaus darf aber nach dem aktuellen Stand der Forschung nicht weiter spekuliert werden.

4.2.2. Unrealisierte Sketche

Wie der Futuristen-Experte Mario Verdone mit Recht behauptet, weist nicht nur das Theater dieser Avantgarde, sondern auch die futuristische Literatur „la sua propensione per la cinematografizzazione“ („ihre Neigung zur Kinematographisierung“) auf: „registra la presenza del cinema“, „si impadronisce della sensibilità cinematografica“, „vive in maniera filmica la propria esperienza“.⁷⁹ Es ist nicht nur der ewige Versuch, ein Gesamtkunstwerk zu realisieren: In manchen Fällen besteht der Verdacht, daß gewisse Texte doch als Rohdrehbücher bzw. unter dem Einfluß von Kinobesuchen entstehen.⁸⁰ Interessant sind für die vorliegende Untersuchung besonders zwei kurze Erzählungen, die von zwei engagierten futuristischen Filmemachern verfasst werden und in das kinematographische Genre des

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd. „**Lustige Szenen** mit Imitation und **Parodie** als Persiflage der zeitgenössischen Schauspielart. Länge: 458 m.“ (Herv. und Übers. v. Verf.).

⁷⁹ Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 124. „nimmt die Anwesenheit des Kinos wahr [...] eignet sich die kinematographische Sensibilität an [...] erlebt filmisch die eigene Erfahrung“. (Übers. v. Verf.).

⁸⁰ Verdone faßt als Quasi-Drehbücher Werke von Marinetti, Altomare, Buzzi, Vasari, und Ginna auf.

Slapsticks eingeordnet werden können: *Parigi impazzita* („Paris wird verrückt“)⁸¹ von Corra und *Le guardie di finanza coi pattini a rotelle* („Die Polizisten⁸² auf Rollschuhen“)⁸³ von Ginna.

a. Parigi impazzita

Corra erzählt von einem Tag, an dem alles, was Paris bewohnt (Menschen, Tiere, Pflanzen und sogar Gebäude), verrückt wird; aus dieser Situation ergeben sich verschiedene lustige Szenen. Einige Gags sind nicht nur der futuristischen Komik zuzuordnen, sondern auch in einem Slapstick-Kontext sehr gut vorstellbar.⁸⁴

Gags über die Polizei sind nicht nur typisch futuristische, antiautoritäre Ideen, sondern unverzichtbare Elemente des Slapsticks: Ein Polizist⁸⁵ wirft seine Mütze in die Luft und geht hüpfend fort; der Polizeipräsident und seine Frau gehen nackt spazieren.⁸⁶

Gags gegen Verkörperungen des Passatismus (wie alte Menschen, Theater- und Kino-Divas, vergangenheitsorientierte Künstler usw.) könnten auch sehr gut in die politisch unkorrekten Stummfilmskette passen: Eine berühmte Schauspielerin wird im Morgenmantel auf den Schultern eines sehr alten Grafen getragen; die Statue *Victor Hugo* von Rodin wird stundenlang mit Eiern beworfen.⁸⁷

⁸¹ Corra: „Parigi impazzita“, in Corra: *Sam Dunn è morto*, 1917; in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 277-281.

⁸² *Guardia di finanza* ist ein Beamter vom „Polizeikorps für Zoll- und Steuerkontrolle“ (Reiniger: *Langescheidts Handwörterbuch Italienisch*, 1999).

⁸³ Ginna: *Le locomotive con le calze*, 1919; in Verdone, ebd., S. 282 f.

⁸⁴ Corra: „Parigi impazzita“, ebd., S. 277-281.

⁸⁵ Ebd., S. 277. Im Original heißt es *guardia di città*, was soviel wie „Stadtwachmann“ bedeutet.

⁸⁶ Ebd., S. 278.

⁸⁷ Ist Rodin ein passatistischer Bildhauer? Im Manifest der futuristischen Skulptur wird Rodin zwar nicht als futuristischer Bildhauer verherrlicht, aber auch nicht als ganz passatistischer verpönt. Das Bewerfen mit Eiern ist im Verständnis der italienischen Avantgarde außerdem ein Zeichen des futuristischen Erfolgs, s. 3.2.1. c. Im Zusammenhang der Geschichte Corras handelt es sich jedenfalls um eine absurde Situation, in der die Eier unerklärlich vom Horizont aus fliegend auf die Statue prallen.

Elemente aus den folgenden absurden Gags sind auf jeden Fall auch im Slapstick belegt: Bei einem riesigen Umzug tragen alle ihre Jacke umgekehrt; an diesen Zug schließen sich später auch sämtliche Krankenhausbetten der Stadt an (ein fahrendes Bett ist z.B. in Keatons *Steamboat Bill Jr.*, 1928, zu sehen, Abb. 60).⁸⁸

Gags mit Tieren sind auch typisch in den Stummfilmsketchen: Ein Maulesel fährt sehr schnell Rollschuh, ein kleiner Schoßhund springt von einem Hotelfenster zum Gipfel der Vendôme-Säule. *Parigi impazzita* erinnert sowohl an Slapstick-



Filme als auch an spätere, dadaistische Filmexperimente von René Clair.⁸⁹

b. Le guardie di finanza coi pattini a rotelle

Ginnas Erzählung hat einen noch stärkeren Bezug zum Slapstick-Kino; die Geschichte ist zugleich grotesk und surreal.

Zwei Polizeibeamten halten die erzählende Figur (die hier aus praktischen Gründen Arnaldo bezeichnet wird) im Zentrum von Rom an und verlangen beharrlich seinen Reisepaß. Die zwei Polizisten steigern sich in ihrem absurden Befehl in einer unbegründeten Abwechslung von Wut und Lachanfällen, bis sie anfangen, sich gegenseitig zu prügeln. Basierend auf einem Wortspiel um *riso* (auf Italienisch „Lachen“ aber auch „Reis“), bestreut Arnaldo die beiden mit Reis. Die Polizisten schätzen anfänglich seinen witzigen Einfall, dann streiten sie sich wieder aufgrund eines zweiten Wortspiels (*spirito* als „Witz“ und „Alkohol“). Arnaldo

⁸⁸ Große Menschenansammlungen sind eine oft dargestellte Situation; verkehrt angezogene Menschen sind typisch im Zirkus und im Slapstick-Kino. Fahrende Betten sind auch ein Slapstick-typischer Gag, der bei mehreren Stummfilm-Komikern (Keaton, Semon u.a.) belegt ist.

⁸⁹ Clair (Regie): *Paris qui dort*, 1923 und *Entr'acte*, 1924. In beiden spielt übrigens der Eiffelturm eine wichtige Rolle, wie auch in einer Szene aus Ginnas Text: „der Eiffelturm trieb wie ein Strauch aus, von unten bis oben: das Eisen schüttelte sich, vibrierte, brach, warf Hunderte von enormen Ästen heraus, aus denen metallene Blätter, fächerweise um goldene Blumen gesammelt, gruppenweise herauskamen.“, Verdone, ebd., S. 279 (Herv. im O., Übers. v. Verf.).

ergreift dann die Flucht, wird aber prompt von den beiden verfolgt, die nun Rollschuhe anhaben; die Polizisten fahren schnellstens sowohl bergauf als auch bergab, dabei nutzen sie die Stromkabel der Straßenbahn aus, bis sie nicht mehr bremsen können und in einen Brunnen landen.

Diese Polizisten sind durch ihr absurdes und primitives Verhalten mit den Keystone-Cops aus den Stummfilmsketchen von Sennett verwandt: Auch in seinen Filmen fallen die unbeholfenen Polizisten nach katastrophalen Verfolgungsjagden (mit allen möglichen Verkehrsmitteln) oftmals ins Wasser. Die Rollschuhe als Gag-Element kommen z.B. in *The Rink* von Chaplin vor (Abb. 61)⁹⁰, der Brunnen als Ziel eines lustigen Sturzes ist bei Sennett und Chaplin noch häufiger belegt.



Hinzu kommt das avantgardistische Merkmal der Metakomik: Die verschiedenen Aspekte der Komik (Lachen, Scherz, Witz, grotesker Alptraum), die in der Geschichte auftauchen, werden von den verschiedenen Figuren offen angesprochen, was nicht nur in dieser futuristischen Geschichte vorkommt, sondern auch in mehreren Stummfilmsketchen von professionellen Komikern.⁹¹

⁹⁰ Chaplin (Regie): *The Rink*, 1916. Chaplin produziert sich auch im späteren *Modern Times* auf Rollschuhen.

⁹¹ Z.B. in Chaplin (Regie): *Behind the Screen*, 1916; Keaton (Regie): *Sherlock Jr.* (1924) und *The Cameraman* (1928). Mehr zu Keatons Filmen im Teil „Andere Avantgarden“, Kap. 2.3.1.

4.3. Komiker: von Fregoli bis Chaplin

Auch die von anderen Filmemachern realisierten Filme interessieren die Futuristen. Diese äußern sich darüber durch fachkundige Rezensionen. Auch die Kritik wird von den Futuristen wie eine Kunst reglementiert, weshalb ihr nicht weniger als drei programmatische Schriften gewidmet werden.

Pesi, misure e prezzi del genio artistico („Gewichte, Maße und Preise des künstlerischen Genies“) ist ein Manifest, das nach dem futuristischen (spät-positivistischen) Glauben in der Wissenschaft eine objektive, mathematische Kritik erfordert: Der Wert eines Kunstwerks müsse nach sachlichen Kriterien beurteilt werden.⁹²

Ginna, der als Journalist und Herausgeber der „Theater- und Kinoseiten“ für verschiedene futuristische Zeitungen tätig ist, verfaßt 1932 einen zukunftsweisenden, heute selbstverständlichen Vorschlag: Die „futuristische Kritik“ solle auf einer mathematischen und somit objektiven „Benotung“ basieren.⁹³

Marinetti selbst fordert eine Kritik in Form von „Messung“, die folgende Vorteile hätte: „massima sintesi“, „massima sincerità“, „sintesi chiara“, „fare separatamente giustizia“, „informare rapidamente“, und idealerweise von einer Rubrik über *trovate* („Einfälle“) ergänzt würde.⁹⁴

⁹² Corra / Settimelli: „Pesi, misure e prezzi del genio artistico“, 1914., in Verdone: *Prosa e critica futurista*, S. 276-282. Deutsche Übersetzung in Apollonio: *Der Futurismus*, S. 204-211.

⁹³ Ginna: „Critica futurista“, 1932, zit. nach Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 160 f. Das ist, was in den heutigen Rezensionen unter „Sternchen“ verstanden wird.

⁹⁴ Marinetti, zit. nach Verdone, ebd., S. 162 f. „größte Synthese [...], größte Ehrlichkeit [...] klare Zusammenfassung [...] individuelle, gerechte Behandlung [...], schnelle Information“. (Übers. v. Verf.).

4.3.1. Rezensionen von Slapstick-Filmen

Solche geplanten futuristischen Rezensionen erscheinen (zumindest in den avantgardistischen Zeitschriften) tatsächlich: Verschiedene Autoren, die sich manchmal nur durch ihre Initialen erkennen lassen, teilen sich die verschiedenen Kategorien. *Modern Times* („Moderne Zeiten“) von Chaplin wird beispielsweise in den folgenden Bestandteilen von sechs Kritikern getrennt rezensiert: allgemeines Urteil (Luigi Chiarini), Sujet, Drehbuch und italienische Ausgabe (Jacopo Comin), Regie und Schauspielkunst (Umberto Barbaro), Bühnenbild (Vittorio Nino Novarese), Musik (Antonio Veretti) und Photographie (Gaetano Ventimiglia).⁹⁵



Bis zum ersten Weltkrieg sind einheimische und französische Komiker die Protagonisten des Slapsticks in den italienischen Kinos: Diese Stars heißen Leopoldo Fregoli, Fernand Guillaume, André Deed und Marcel Fabre und ihre Figuren respektive Fregoli, Tontolini/ Polidor (Abb. 62), Cretinetti (Abb. 63), Robinet. Die Futuristen äußern sich in ihren kinematographi-



schen Rezensionen hauptsächlich über diese Namen, die in Italien bis zum ersten Weltkrieg sehr populär sind. Nicht nur genießen die Futuristen die lustigen Kurzfilme dieser Komiker im Kino; sie neigen dazu, deren Einfälle in die eigene künstlerische Produktion zu integrieren.⁹⁶

⁹⁵ In: *Bianco e Nero*, Nr. 4, 1937, zit. nach Verdone, ebd., S. 160-162.

⁹⁶ Besonders Fabre wird in diesem Zusammenhang von der Filmgeschichte und -kritik (z.B. von Verdone und Montanaro) als ein Vorbild der Futuristen wiederholt erwähnt. Das verdankt er seinem Film *Amor pedestre* (1914), einem Drama „nur für Füße“.

Ab den zwanziger Jahren taucht auch Chaplin in den futuristischen Schriften auf. Die Figur Charlies (in Italien als *Charlot* bekannt) soll auch in Kunstwerken von Prampolini, Pannaggi, Palladini und Fillia vorkommen.⁹⁷ Chaplins Filme *The Circus* (1928 von Fortunati rezensiert) und *Modern Times* (1937 kollektiv von Chiarini, Comin, Barbaro, Novarese, Veretti, Ventimiglia rezensiert) bekommen selbst in nationalistischen Zeitungen eine gute Kritik.⁹⁸ Auch Bragaglia schreibt vorübergehend, aber eindeutig positiv über das „strenge und ausgewählte Werk Charlie Chaplins“.⁹⁹

In den futuristischen, in den dreißiger Jahren nationalistisch ausgerichteten Zeitungen finden also auch ausländische Produktionen einen (guten) Platz: Dabei sind experimentelle Filme und Slapstick-Komödien die bevorzugten Produktionen. Ein weiteres Merkmal der futuristischen Kinodebatte ist die intellektuelle Unterstützung des Tonfilms: Jede technische Neuheit ist für die zukunftsorientierten Künstler selbstverständlich willkommen. Ausgenommen den im kinematographischen Bereich eher konservativen Bragaglia, der sich darüber eher skeptisch äußert, sind sich die anderen Futuristen in der Tonfilmkampagne einig.¹⁰⁰ Was die Futuristen in ihren Filmrezensionen kennzeichnet, ist also ein deutliches Interesse sowohl für den zeitgenössischen Avantgardefilm als auch für das Slapstick-Genre. Ihre allgemein positive Haltung gegenüber dem Tonfilm unterscheidet hingegen die italienischen von den anderen europäischen Avantgardisten, die sich ebenso mit Chaplin und anderen Stummfilm-Komikern beschäftigen.

⁹⁷ Vgl. Lista, ebd., S. 16.

⁹⁸ Vgl. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 160-162.

⁹⁹ Bragaglia: *Evoluzione del mimo*, 1930, zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, 1955, S. 399.

¹⁰⁰ Vgl. Verdone, ebd., S. 154-157.

4.3.2. Der Kreis schließt sich

Darüber hinaus gibt es Indizien dafür, daß Futuristen und Kinokomiker noch mehr gemeinsam haben. Ein Klassiker wie die abschließenden Tortenschlachten der Stummfilmskette ist vielleicht eine Parallele zu den Wurforgien anlässlich der futuristischen Soireen. Wenn auch die Futuristen laut Dokumenten mit allen möglichen Lebensmitteln außer Sahnetorten beworfen werden, ist der deutliche Kontaktpunkt zwischen diesen futuristischen und Slapstick-Situationen die Tatsache, daß solche anarchistischen Verhaltensweisen ungeachtet aller gesellschaftlichen Regeln auch im Theater stattfinden und die traditionelle Trennung zwischen passivem Publikum und aufführenden Künstlern zunichte machen.¹⁰¹

Es gibt auch Forschungsansätze, die den direkten Einfluß von Stummfilmsketten auf futuristische Theaterstücke unterstellen.¹⁰² Aus dem Slapstick-Genre scheinen jedenfalls die Futuristen - bewußt oder unbewußt - viel mehr übernommen zu haben, als selbst die offenste Fachliteratur zuzugeben vermag.

Oder haben die Filmkomiker mehrere Elemente aus der Avantgarde im Kino selbst eingesetzt? Mehrere Vorschläge aus den futuristischen Manifesten werden tatsächlich in experimentellen Sequenzen umgesetzt, und zwar nicht nur von Avantgardisten, sondern auch von Komikern. Hier sei nur ein Beispiel erwähnt: „Il cinematografo ci offre [...] anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente sul trampolino.“¹⁰³

¹⁰¹ Das ist z.B. in zwei frühen Kurzfilmen von Chaplin zu sehen: *A Night in the Show* (1915), in dem zwei unruhige Zuschauer die Vorstellungen ständig stören und sogar zum Abbruch führen, und *Behind the Screen* (1916), in dem das Schlachtfeld von einem kinematographischen Set dargestellt wird, auf dem gleichzeitig ein Slapstick- und ein historischer Film erfolglos gedreht werden.

¹⁰² Vgl. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, S. 36 und 46, sowie Montanaro: *L'avanguardia italiana ovvero un'avanguardia inconsapevole*, <http://www.fucine.com/archivio/fm46/carlomontanaro.htm>, 2003.

¹⁰³ Marinetti: „Manifesto tecnico della letteratura futurista“, 1912, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 513. Deutsche Übersetzung von Baumgarth: „Technisches Manifest der futuristischen Literatur“, in Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 169. „Der Kinematograph [...] zeigt uns auch rückwärts den Sprung eines Schwimmers, dessen Füße aus dem Wasser auftauchen und auf das Sprungbrett zurückprallen.“ in: eine solche Sequenz kommt in Buster Keatons *The Cameraman* (1928) und in Man Rays *Les mystères du château de dé* (1929) vor, S. Teil „Andere Avantgarden“, Kap. 2.3.1.

ANDERE AVANTGARDEN

Auch andere europäische Avantgarden beschäftigen sich sehr intensiv mit verschiedenen Formen der Komik sowohl in der Theorie als auch in der Praxis. Dada und dem Surrealismus ist der Humor so wichtig, daß beide eine Umfrage über das Thema initiieren.

Im Dadaismus werden Humor und Spiel unmittelbar ins künstlerische Programm integriert; Alogik und Widersprüchlichkeit sind außerdem typische Kennzeichen der von Dada konkret praktizierten - eher als theoretisch untersuchten - Ironie und Selbstironie. Im Surrealismus werden hingegen einige Formen der Komik (besonders den schwarzen Humor) ausführlich definiert; in der Praxis werden Ironie und Sarkasmus eingesetzt, um externe sowie interne Gegner anzugreifen.

Über den Film äußern sich die Avantgardisten sehr unterschiedlich; allen verbindend ist lediglich die Antipathie gegen historische und experimentelle Produktionen zugunsten der einfachen, unterhaltsamen Filme. Die Sympathie von Dadaisten und Surrealisten für ein volkstümliches Kino resultiert aus der programmatischen Ablehnung eines zu anspruchsvollen und elitären Films und aus dem ideologischen Kampf gegen eine theatralische bzw. malerische, also unreine Filmkunst.

Die gnadenlosen Rezensenten aus beiden Avantgarden bedienen sich (wie ihre Kollegen Futuristen) einer originellen Komiktheorie, nach der die professionellen Komiker der Stummfilmskette für vorbildhafte Dichter und Helden eines erhabenen Humors gehalten werden, während die „ernsten“, akademischen Schauspieler als „lächerlich“, „grotesk“, also ungewollt lustig verpönt werden. In ihren kinematographischen Experimenten setzen Dada und Surrealismus ihre spezifische Komik um und lassen sich dabei auch von den für sie vorbildhaften Stummfilmsketten inspirieren: So werden avantgardistische Gags produziert, die noch heute komisch wirken.

Über die Protagonisten der europäischen und amerikanischen Slapstick-Filme äußern sich Dadaisten und Surrealisten genauer. Der Engländer Charlie Chaplin wird von fast allen bevorzugt; Chaplin ist für die Dadaisten mehr als ein Komiker: Er ist eine Ikone. Als „größter Künstler der Welt“, wie Avantgardisten aus beiden Bewegungen ihn mehrmals nennen, ist er selbstverständlich auch ein guter Kollege. Für die Surrealisten verkörpern auch weitere Komiker wichtige avantgardistische Tugende: Buster Keaton, Harry Langdon und die Marx Brothers.

Aber wie stehen diese Komiker selbst zur Kunst allgemein und zum avantgardistischen Film insbesondere? Die Positionen der Avantgardisten zu Chaplin und Keaton und die Äußerungen der Komiker über Kunst und Kino werden im Anschluß der folgenden Kapitel jeweils gegenübergestellt, um eventuelle Gemeinsamkeiten festzustellen.

I. DADAISMUS

Die Dadaisten halten die Komik für ein sehr wichtiges Element im künstlerischen Ausdruck; das geht sowohl aus ihren theoretischen Schriften als auch aus ihren praktischen Experimenten hervor. Eine teils gedankenlose und spielerische, teils stark parodistische und karikaturistische Haltung ist für sie das Mittel, die bürgerliche Welt zu überraschen, zu verwirren und ggf. zu schockieren. Komiktheorien kommen in den Schriften mehrerer Dadaisten beeindruckend häufig vor und zwar als Überlegungen über das Lachen und das Spiel, den Humor und die Humoristen, die Figuren von Komikern und Clowns. Gemäß der Dada-Philosophie dienen diese halbernstesten Behandlungen natürlich eher der Provokation der Leser als einer seriösen Auseinandersetzung mit dem Thema der Komik.

Die dadaistische Kino-Ästhetik gewinnt hingegen ernstzunehmende und gut identifizierbare Kennzeichen dank kompetenter Kritiker wie René Clair, Jean Cocteau und Philippe Soupault. Aus der Mitarbeit vom erfahrenen Regisseur Clair und frechen Dichter Picabia erblüht deshalb wenig überraschend *Entr'acte*, der erste dadaistische Slapstick-Film. Einem experimentellen und gleichzeitig humorvollen Kino widmen sich auch andere Dadaisten, wie Man Ray und Marcel Duchamp. Als Zuschauer schätzen die Avantgardisten die Stummfilmsketche von Mack Sennett und Charlie Chaplin; besonders diesen bewundern sie, als Künstler und sogar als ebenbürtigen „Kollegen“. Zahlreiche Dadaisten erwähnen ihn beeindruckend oft, jedoch nicht immer in nachvollziehbaren Zusammenhängen. Louis Aragon, Iwan und Claire Goll huldigen ihm hingegen durch Gedichte, die von seinen Filmen ausgehen. Clair, Cocteau und Soupault entdecken den Komiker in ihren zahlreichen Beiträgen nicht nur als herausragenden Schauspieler, sondern auch als vorbildhaften Autor und Regisseur.

Im ersten Teil dieses Kapitels werden theoretische Behandlungen des Themas Komik aus vielfältigen dadaistischen Schriften vorgestellt. Im zweiten Teil wird die Umsetzung der Dada-Komik anhand kinematographischer Beispiele aus den Filmrezensionen und -experimenten der Avantgarde erläutert; besonders

Gags aus dem Kurzfilm *Entr'acte* werden hier ausführlich analysiert. Im dritten und letzten Teil wird die Persönlichkeit eines professionellen Komikers, Charlie Chaplin, durch Äußerungen der Dadaisten und seine eigenen Erklärungen zum Thema Kunst und Avantgarde vorgestellt; seine Dada-Tauglichkeit und damit die Nähe von Avantgarde und Komik wird anhand einer exemplarischen Auswahl von Dokumenten überprüft.

I.1. Komik in der Theorie

Die Produktion von theoretischen Schriften bei Dada bildet unter den historischen Avantgarden eine Ausnahme: Die dadaistischen Manifeste und Essays sind in der Regel nicht ernst gemeint und genau das gehört zu der Dada-Grundstellung. Das betrifft selbstverständlich auch die Texte, die die Komik zum Thema haben.

Geht man von den Inhalten dieser Schriften aus, um eine dadaistische Komiktheorie zu rekonstruieren, kommt man zu sehr interessanten, jedoch widersprüchlichen Ergebnissen. Im folgenden wird davon ausgegangen, daß eine solche Spekulation der Mühe wert ist, da „Lachen“ und „Humor“ in den Dada-Schriften aller Art obsessiv präsent sind und damit eine gute Vorlage darstellen. Außerdem finden solche Theorien ihre praktische Anwendung in der dadaistischen Kunst.

Stellvertretend für die zahlreichen theoretischen Darlegungen Dadas zum Thema Komik werden hier Beispiele von vier Autoren (Tzara, Picabia, Richter und Clair) und vier Literaturgattungen (im ersten Teil Manifeste, Gedichte und Memoiren, im zweiten Teil Filmrezensionen) vorgestellt. Diese Auswahl zeigt, daß die Dadaisten das Thema der Komik sowohl in programmatischen und historischen als auch in poetischen und kritischen Schriften aufgegriffen haben.

1.1.1. Humor in Manifesten, Gedichten und Memoiren

a. Tristan Tzara

Der erste programmatische Text Dadas, das sogenannte *Manifest vom Herrn Antipyrine* (dessen Titel nicht erklärt wird), wird von Tristan Tzara verfaßt.¹ Dort erklärt der Autor als typisch Dada, neben dem Antidogmatismus und der Undiszipliniertheit, der Verachtung des Bürgertums und der anderen Avantgarden, auch einige unernste, spielerische Elemente: „Nous sommes directeurs de **cirque** [...] DADA n'est pas **folie**, ni sagesse, ni **ironie** [...] L'art était un **jeu** noisette [...] l'art n'est **pas sérieux** [...]“ (Herv. v. Verf.).² Damit werden mehrere Aspekte der Dada-Komik in diesem Manifest nicht nur thematisiert, sondern auch im angewandten Stil praktiziert.

Das darauffolgende *Manifest Dada 1918* ist im Vergleich mit dem ersten klarer und systematischer in der Ausführung; Komik-Elemente sind dabei noch vorhanden.³ In diesem zweiten Manifest wird ironisch auf die anderen literarischen und künstlerischen Bewegungen reagiert. Zudem betont Tzara das Element der Freude als programmatisches Merkmal der Dada-Gruppe: „Préparons la **suppression du deuil** et **remplaçons les larmes** par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de **joie intense** et **veufs de la tristesse** du poison.“⁴ (Herv. v. Verf.) Am Ende bleibt jedoch alles wieder offen und widersprüchlich: „Liberté: **DADA DADA DADA**, hurlement des douleurs crispées,

¹ Tzara: *Manifest du M. Antipyrine*, 1916; in Tzara: *Oeuvres complètes*, 1975, Bd. I, S. 357 f. M. Antipyrine kommt in anderen Texten von Tzara vor, wie seinen beiden Dramen *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916, ebd. S. 75-84) und *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1920, ebd. 141-180).

² Tzara: *Manifest du M. Antipyrine*, ebd., S. 357. f.: „Wir sind **Zirkus**direktoren [...] DADA ist weder **Wahnsinn** noch Weisheit noch **Ironie** [...] Die Kunst war ein Haselnuß-**Spiel** [...] Kunst ist **keine ernste Sache** [...]“ (Herv. und Übers. v. Verf.).

³ Tzara: *Manifest dada 1918*, ebd., S. 359-367.

⁴ Ebd., S. 363. „Wir bereiten die **Abschaffung der Trauer** vor und **ersetzen die Tränen** durch Sirenen, die zwischen einem Kontinent und dem anderen verspannt sind. Wimpel **intensiver Freude, von der Traurigkeit** des Gifts **verwitwet**“ (Herv. und Übers. v. Verf.).

entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences: LA VIE.“ (Herv. im O.).⁵ Herrscht also Chaos auch hier, ist doch eins sicher: Zweck der neuen Kunst ist Spaß zu haben und zu verbreiten.

Abgesehen von diesen eher vagen Andeutungen an den Bereich der Komik gibt es im Werk Tzaras auch monographische Behandlungen des Themas. Über den Humor schreibt er spezifisch in seiner Antwort an eine Umfrage⁶: „Je crois qu'il faut inventer de nouveaux mots qui puissent mieux exprimer ce qu'on voudrait entendre par humour. J'ai tenté d'introduire un mot dépourvu de signification: ‚Dada‘.“⁷ Mit diesem Satz verbindet der Autor einmal mehr Dada, Komik und Sinnlosigkeit. Des Weiteren unterscheidet er zwischen „lateinischer“ und deutscher Kunst mithilfe des Merkmals der Spontaneität, die nur der ersteren gehöre.⁸ Schließlich erklärt sich Tzara, und das ist wahrscheinlich seine wichtigste Botschaft in diesem Kontext, gelangweilt von der philosophischen Systematisierung des Humors und der Kunst: Hieraus scheint der authentische Dada-Gedanke nicht nur im Bezug auf die Komik, sondern auch auf die ganze Ästhetik zu bestehen.

Über den Humor schreibt Tzara auch in einem Essay.⁹ Von seinen Widersprüchen zum Zufall zurückgekehrt, werde der Humor die Wahrheit ersetzen; er werde menschlicher und gesellschaftlicher, gleichzeitig universeller und metaphysischer, schließlich ein Teil des Alltagslebens und vielleicht auch der Liebe sein: „Il

⁵ Ebd., S. 367. „Gewirr der Gegensätze und aller Widersprüche, des Grotesken und der Inkongruenz: DAS LEBEN“ (Herv. im O., Übers. v.Verf.).

⁶ Tzara: *Faillite de l'humour - Réponse à une enquête*, ebd., S. 412 f.

⁷ Ebd., S. 412. „Ich glaube, daß man neue Wörter erfinden muß, die das besser ausdrücken können, was man unter Humor versteht. Ich habe versucht, ein Wort ohne Bedeutung einzuführen: ‚Dada‘.“ (Übers. v.Verf.).

⁸ Vgl. ebd. Die Verbindung des Komik-Potenzials mit den lateinischen Völkern und das gleichzeitige Ausschließen dieser Eigenschaft vom deutschen Sprachraum ist auch im Futurismus dokumentiert, vgl. z.B. im Teil „Futurismus“ 3.2.2.

⁹ Tzara: *Grains et issues*, ebd., Bd. III, S. 48 f.

s'agira peut-être de l'amour-humour“.¹⁰ Diese emphatische, fast esoterisch klingende Erklärung scheint wieder eher eine Fopperei des Lesers zu sein als eine ernsthafte Behandlung des Themas.

An anderer Stelle relativiert Tzara den Humor aufgrund der Beziehung dieser Form der Komik zu der Persönlichkeit seines Autors: „[...] l'humour est difficile à définir - sinon impossible - car il y en a autant d'espèces qu'il y a d'humoristes [...]“.¹¹ Alfred Jarry satirisches Theater spiegele z.B. das Lächerliche, Possenhafte und Tragische des Lebens wider; seine Pataphysik sei ein neuer Humor, und zwar nicht lustig, sondern logisch und zugleich widersprüchlich absurd wie die Welt: „L'inventeur de la Pataphysique est à l'origine d'un humour nouveau, un humour qui ne prête pas à rire, un humour machinal, pseudoscientifique, un humour à base de mathématique“.¹² In Jarry werde der Fluch der verdammten Dichter von der Selbstironie ausgeschaltet: „la malédiction, chez lui, est exorcisée par l'auto-ironie“, was ihn Dada nähere.¹³ Apollinaires Humor sei hingegen dichterisch, launenhaft und phantastisch.¹⁴

Rückblickend beschreibt Tzara den dadaistischen im Vergleich zum surrealistischen Humor.¹⁵ Der dadaistische bestehe aus dem konstanten Selbstwiderspruch und aus dem Lächerlichmachen der menschlichen Taten gegenüber der Dimension des Lebens:

Dada a été une source d'humour parce que chaque affirmation, Dada l'accompagnait de sa négation sous-jacente. Parce que devant l'immensité et la beauté de

¹⁰ Ebd., S. 49. „Es wird sich um Liebe-Humor handeln“ (Übers. v.Verf.).

¹¹ Tzara: „L'Humour de Max Jacob“, ebd., Bd.V, S. 322: „der Humor ist schwierig zu definieren - wenn nicht unmöglich, weil es davon so viele Arten gibt wie Humoristen“ (Übers. v.Verf.).

¹² Tzara: „Alfred Jarry“, ebd., S. 358: „Der Erfinder der Pataphysik steht am Anfang eines neuen Humors, der zum Lachen nicht geeignet ist, eines mechanischen, pseudowissenschaftlichen Humors, eines auf der Mathematik basierenden Humors.“ (Übers. v.Verf.).

¹³ Ebd., S. 360.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 363.

¹⁵ Tzara: „Incompatibilité d'humour“, Gespräch mit Georges Charbonnier, ebd., S. 396-398.

la vie, l'action des hommes, telle qu'elle est réduite par la petitesse de leur condition actuelle, ne peut pas apparaître comme ridicule [...].¹⁶

Dem Surrealismus erkennt der Autor zwar seine revolutionären und literarischen Verdienste an, bedauert aber dessen progressiven Verlust an Humor und Selbstironie.¹⁷ Schließlich faßt Tzara seine Auffassung des Humors und dessen Funktion der philosophischen und sozialen Kritik zusammen: „Sans humour, la vie ne serait pas vivable. Je dirais la même chose de la poésie.“¹⁸ So verbindet der Autor noch einmal Kunst und Humor und schreibt ihm eine sehr wichtige Funktion zu.

b. Francis Picabia

Picabia widmet mehreren Aspekten der Komik Gedichte, die jeweils das Lachen¹⁹, das Lächeln²⁰, den Humor und die Komik allgemein thematisieren.

Ein bedeutsames Beispiel ist dabei *Le comique*, in dem er auflistet, was ihn zum Lachen bringt, u.a. „Les courses de ‚toros‘ [...] La guerre [...] Les Drames d'Hauptmann et d'Ibsen [...] Une exécution capitale [...] Une réception à l'Académie“ und, durch eine Andeutung, die Interpretation der Dramen Shakespeares durch Laurence Olivier.²¹ Damit stimmt der Autor der allgemeinen Orientierung der europäischen Avantgarde zu, die das klassische Theater und weitere „ernste“ Angelegenheiten als ungewollt komisch sieht.

¹⁶ Ebd., S. 397: „Dada war eine Humorquelle, denn Dada begleitete jede Behauptung mit ihrem impliziten Widerspruch. Denn vor der Unendlichkeit und Schönheit des Lebens kann die Handlung der Menschen, so wie sie durch die Kleinlichkeit ihrer aktuellen Beschaffenheit reduziert wird, nicht anders als lächerlich erscheinen [...]“ (Übers. v.Verf.).

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Ebd., S. 398. „Ohne Humor wäre das Leben nicht lebbar. Ich würde das gleiche von der Poesie behaupten.“ (Übers. v.Verf.).

¹⁹ Picabia: „Rire“, in Picabia: *Écrits. 1913-1920*, 1975, S. 90.

²⁰ Picabia: „Mon sourire“, ebd., S. 247.

²¹ Picabia: *Le comique*, ebd., S. 246: „Die Stierkämpfe [...] Der Krieg [...] Hauptmanns und Ibsens Dramen [...] Eine Hinrichtung [...] Ein Empfang bei der Akademie“. (Übers. v.Verf.).

Die professionelle Komik kommentiert er hingegen sarkastisch als zu moderat und daher langweilig:

Les humoristes sont les fleurs artificielles du comique, il cèdent aux spectateurs.
Les clowns sont des humoristes.
Les humoristes sont les pires idiots, ils ne peuvent amuser que celles d'entre vous,
chères lectrices, qui acceptent de porter des ceinture de chasteté.²²

An anderer Stelle äußert sich Picabia noch deutlicher über die hauptberuflichen Humoristen: „Voulez-vous rire? N'allez point au Salon des Humoristes. [...] Rire... est-ce toujours bien amusant?“²³ Dann betrachtet er das Lachen von einem philosophischen Gesichtspunkt aus: „Il y a une maxime qui dit: ‚Le sage ne rit qu'en tremblant.‘ Certes, la vie mêle étrangement le tragique au burlesque. Mais alors, le sage ferait aussi bien de ne trembler qu'en riant...“²⁴ Weiter unterscheidet er verschiedene Arten des Lachens: das „heldenhafte“ und das „bewußte“ Lachen, das die Weisen kennzeichne, außerdem das „physiologische“ Lachen, das aus einem ungewollten, von chemischen Substanzen verursachten Krampf bestehe.²⁵ An dieser spannenden Stelle unterbricht aber Picabia seine Ausführung abrupt und enttäuscht den Leser mit einem typisch dadaistischen Satz: „Pourquoi je m'échine à sonder le mystère du rire?“²⁶

²² Picabia: „Comique et humoristes“, ebd. „Die Humoristen sind die Kunstblumen der Komik/ sie geben den Zuschauern nach./ Die Clowns sind Humoristen./ Die Humoristen sind die schlechtesten Idioten, sie können nur diejenigen unter Ihnen amüsieren, lieben Leserinnen, die akzeptieren, einen Keuschheitsgürtel zu tragen.“ (Übers. v.Verf.).

²³ Picabia: „Carnet d'un sédentaire (III)“, in: *La Forge*, Juni 1919, S. 483-486; ebd. S. 156. „Wollen Sie lachen? Gehen Sie bloß nicht zum Salon des Humoristes [...]. Lachen... ist das immer lustig?“ (Übers. v.Verf.).

²⁴ Ebd. „Eine Maxime lautet: ‚Der Weise lacht nur im Zittern.‘ Gewiß, das Leben mischt seltsamerweise Tragik und Burleske. Aber dann würde der Weise genauso gut nur im Lachen zittern...“ (Übers. v. Verf.).

²⁵ Ebd., S. 156

²⁶ Ebd., S. 157. „Warum verbeiße ich mich in der Erforschung des Geheimnisses des Lachens?“ (Übers. v.Verf.).

c. Hans Richter

Im Kapitel „Das Lachen“ seiner Monographie über Dada beschreibt Richter rückblickend diesen Aspekt der Komik als ein konstituierendes Element von Dada.²⁷ Durch das Lachen definieren sich die Dadaisten und grenzen sich von dem Rest der Welt ab:

An dem Gelächter, das wir ausstießen, erkannten uns die Laien und Kunstgelehrten weit eher als an dem, was wir wirklich taten. [...] So zerstörten, brüskierten, verhöhnten wir - und lachten. Wir lachten alles aus. Wir lachten über uns selbst, wie über Kaiser, König und Vaterland, Bierbauch und Schnuller.²⁸

Nach der Darstellung von Richter wird die Komik von den Dadaisten nicht zufällig, sondern sehr bewußt als Teil der avantgardistischen Ästhetik eingesetzt: „Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst, mit dem wir unsere Anti-Kunst betrieben auf dem Weg zur Entdeckung unserer selbst. Aber das Gelächter war nur der *Ausdruck* des neuen Erlebens, nicht sein Inhalt und *Zweck*.“.²⁹ Neben den ästhetischen betont der Autor auch die gesellschaftspolitischen bis hin zu erzieherischen Aspekte des Lachens Dadas, wobei der Moment des eigenen Spaßes nicht vernachlässigt wird:

Um den Preis, uns selbst mit Vergnügen täglich der Lächerlichkeit darzubieten, durften wir wohl das Recht in Anspruch nehmen, den Spießier einen vollgefressenen Sack und das Publikum einen Stall voll Ochsen zu nennen! [...] Wir wollten eine neue Art von Mensch heraufführen, mit der zu leben wünschenswert wäre, frei von der Diktatur der Vernünftigkeit, der Banalität, der Generäle, Vaterländer, der Nationen, der Kunsthändler, der Mikroben, der Vergangenheit und der jeweiligen Aufenthaltserlaubnis.³⁰

Der Autor gibt Beispiele von improvisierten und geplanten Dada-Provokationen (wie Falschmeldungen und sonstigen Mystifikationen), dann erklärt er, wer durch

²⁷ Richter: *Dada Kunst und Antikunst*, 1964, S. 66-68.

²⁸ Ebd., S. 66.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

diese avantgardistische Komik (die „zu einer selbständigen Kunst entwickelt“ wird) lächerlich gemacht wird:

Man fand schließlich in Berlin, Leipzig, Prag, Paris etc. heraus, daß dem Publikum nichts besser gefällt, als wenn man sich über es lustig macht, es herausfordert und beschimpft. [...]

Neben solchen öffentlichen Beunruhigungen ersparten wir aber auch verehrten Kollegen nicht den zweifelhaften Nachruhm unseres Spottes. [...] Aber oft genug wurde eben das einfache Vorhandensein von Kakao dazu benutzt, irgend jemand hindurchzuziehen, sei es nur, um anderen und uns selbst unsere Respektlosigkeit vor Alter, Ruhm und Namen zu demonstrieren.³¹

Was Richter in seinen Dada-Memoiren erzählt, wird von den anderen deutschen Dadaisten bereits in den zwanziger Jahren ähnlich beschrieben. Georg Grosz schreibt: „Wir sahen damals die irrsinnigen Endprodukte der herrschenden Gesellschaftsordnung und brachen in Gelächter aus“.³² Raoul Hausmann erklärt seinerseits: „Wir haben das Recht zu jeder Belustigung, sei es in Worten, in Formen, Farben, Geräuschen; dies alles aber ist ein herrlicher Blödsinn, den wir bewußt lieben und fertigen - eine ungeheure Ironie, wie das Leben selbst: die exakte Technik des endgültig eingesehenen Unsinn als Sinn der Welt!“³³ „Wir wollen lachen, lachen und tun, was unsere Instinkte uns heißen“.³⁴

Über den Humor führt Dada schließlich (wie später der Surrealismus) eine Umfrage: *Faillite de l'humour?* („Versagen des Humors?“).³⁵

³¹ Ebd., S. 68.

³² Grosz u. Wieland Herzfelde: *Die Kunst in Gefahr*, Berlin, 1925, S. 24 (zit. nach Bergius: *Das Lachen Dadas*, 1989, S. 9).

³³ Hausmann: „Der deutsche Spießler ärgert sich“, in *Dada Berlin*, S. 67 (zit. ebd., S. 11).

³⁴ Hausmann: *Am Anfang*, S. 76 (zit. ebd. S. 18).

³⁵ Tzara: „Faillite de l' humour?“, 1921, S. 26 ff.

1.2. Humor im Kino: Dada-Rezensionen

Mehrere Dadaisten sind im kinematographischen Bereich als Theoretiker und/oder Filmemacher tätig: u.a. Clair, Cocteau und Soupault; in ihren Beiträgen spielt die Analyse der Komik im Kino eine sehr große Rolle. Da Cocteau und Soupault im bezug auf dieses Thema überwiegend über Chaplin schreiben, werden ihre Rezensionen im letzten Teil dieses Kapitels (1.3.1.) vorgestellt.

René Clair ist in den zwanziger Jahren als Filmkritiker sowie als avantgardistischer Regisseur aktiv; mit seiner filmbezogenen Tätigkeit engagiert er sich für ein reines, „kinematographisches“ Kino. Er erläutert seine ideologische Position in zahlreichen Artikeln und Rezensionen, die sowohl die Komik im Film allgemein als auch spezifische Komödien und Komiker betreffen.

1923 initiiert Clair eine interessante Umfrage unter verschiedenen Avantgardisten (darunter den Dadaisten Aragon, Cocteau und Birot), um zu erfahren, „welche Art Filme sie bevorzugten und was für Filme ihrer Meinung nach gedreht werden sollten“.³⁶ Die Antworten der befragten Künstler geben ihm recht: „Der Film ist ein autonomes Ausdrucksmittel, das seine Zukunft in sich selbst trägt“, wie er selbst zusammenfaßt.³⁷ Eine weitere Übereinstimmung zwischen ihm und mehreren Befragten stellt die besondere Wertschätzung des lustigen Genres dar.³⁸

Der avantgardistische Filmemacher schätzt besonders das Slapstick-Kino, weil in ihm eine heroisch-komische Lyrik und eine unlogische Psychologie zu finden seien; die lustigen Verfolgungsjagden der Filme von Mack Sennett und Charlie Chaplin seien vielen langweiligen und lächerlichen verfilmten Romanen

³⁶ Clair: *Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, 1952. Deutsche Übersetzung von Fehlsenbecker: *Vom Stummfilm zum Tonfilm - Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films*, 1952, S. 17. Alle weiteren Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

³⁷ Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, ebd.

³⁸ Vgl. ebd., S. 17 f.

und Dramen zu bevorzugen.³⁹ Auf dieses Thema der ungewollten Komik der präventiösesten Filme (sowie der entsprechenden Bücher und Theaterstücke) kommt der Autor öfters zurück.

Clair lobt zwar vorwiegend die amerikanischen Slapstick-Filme, vernachlässigt jedoch nicht die französischen Stummfilmsketche, wie *L'arroseur arrosé* von den Brüdern Lumière und *Le voyage dans la Lune* von Méliès.⁴⁰ Sein Ziel ist es, durch solche unkomplizierten Beispiele den richtigen Weg des Films zu zeigen: „Der sogenannte ‚Kunstfilm‘ ist eine Verirrung. Man kann nicht von Kunst sprechen, ehe es den Film überhaupt gibt. [...] Zunächst muß es den Film überhaupt einmal geben. Die Kunst wird sich dann schon einstellen.“⁴¹ Hiermit polemisiert der Autor gegen die damaligen Versuche, das Kino durch ihm fremde Elemente zu veredeln. „Als die Brüder Lumière ihre Entdeckung vorführten, projizierten sie nicht etwa leblose Landschaften oder Gespräche zwischen stummen Partnern.“⁴² Die primitiven Stummfilmkomödien werden auch an anderer Stelle von Clair als einziges positives Beispiel erwähnt: „Das Kino kann auf einige Werke zählen, die seine Würde vertreten: *L'arroseur arrosé* (gegen 1900), *Le voyage dans la Lune* (gegen 1904) und gewisse amerikanische Stummfilmsketche. Die anderen Filme (einige Millionen Kilometer) wurden mehr oder minder von dem Kunstzwang verdorben“.⁴³

Seine nostalgische Haltung zeigt Clair des weiteren in der Sorge vor einer übertriebenen Aufmerksamkeit für die technischen Aspekte des Kinos zuungunsten der erzählerischen: man suche die kinematographische Avantgarde an der falschen Stelle:

³⁹ Ebd., S. 67.

⁴⁰ Ebd., S. 60.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 61.

⁴³ Clair: „Entr'acte“, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, S. 241. (Übers. v. Verf.).

Immer wieder hört man, der Film habe keine Avantgarde. Die Unken, die ein solches Gerede im Umlauf setzen, scheinen nicht zu wissen, daß der Film selbst eine Avantgarde ist.⁴⁴ [...] ‚Vorhut‘ können jedoch nur die wirklich Fortschrittlichen genannt werden, und solche gibt es. Chaplin [...] führt sie an.⁴⁵

Eine Hürde für den Qualitätsfilm identifiziert Clair in der immer kurzsichtigeren Kapitalverwaltung durch die Produzenten, die kein Risiko mehr eingehen, um sich sichere Einnahmen zu garantieren und somit den Aufstieg neuer Talente der Kinoerneuerung wie Chaplin verhindern.⁴⁶

Clairs Engagement für einen wirklich künstlerischen Film, der sich an dem zu unrecht unterschätzten Slapstick-Genre ein Beispiel nehmen soll, manifestiert sich außerdem in seiner Kampagne gegen das Einfügen von vermeintlich humorvollen, von ihm als überflüssig wahrgenommenen Zwischentiteln in die importierten Stummfilmsketche aus Übersee: „Man kennt diese Kalauer: sie erzielten einst einen Höflichkeitsapplaus. Hier schütteten sie Öl auf die Wogen der Heiterkeit und brachten diese zum Verebben. Ein Erfolg mehr für den Film.“⁴⁷

An der kinematographischen Debatte beteiligen sich auch weitere Dadaisten, wie Picabia, der mit Clair den experimentellen Kurzfilm *Entr'acte* produziert (s. I.2.2.). Er drückt seine Vorliebe für amüsante und nicht theatralische Filme ironisch aus: Zweck dieser Kunst sollte es nicht sein, schöne Bilder herzustellen, sondern schwindelerregende Empfindungen hervorzurufen.⁴⁸ Im Kino seien Internationalität, Modernität und Spaß zu berücksichtigen: Hier stehen die Ameri-

⁴⁴ Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 79.

⁴⁵ Ebd., S. 84.

⁴⁶ Vgl. Clair, *Hollywood gestern und heute*, ebd., S. 129-132.

⁴⁷ Clair, ebd., S. 32.

⁴⁸ Picabia: „Istantanéisme“, 1924, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, S.238.

kaner an erster Stelle, an ihnen sollten sich die Franzosen und Deutschen ein Beispiel nehmen.⁴⁹

Der wichtigste Punkt der dadaistischen Überlegung über die Komik im Kino ist, daß gerade die Slapstick-Filme, die intentional lustig und technisch einfach sind, zu den reinsten Kinoprodukten zählen sollen, während die „ernsten“ Filme, die ihre Schönheit unter den Ressourcen des Theaters oder der modernen Technik suchen, im Vergleich grotesk erscheinen. Insofern fehle den Stummfilmsketchen nichts - weder Ton, noch Farben, noch Zwischentitel - außer der Gunst des anspruchsvolleren Publikums.

⁴⁹ Ebd., S. 239.

1.2. Komik in der Praxis

Ihre Liebe für die Komik im Kino erklären die Dadaisten auch auf der praktischen Ebene. Einerseits betonen sie in ihrer Filmkritik die für sie auffälligen Kontaktpunkte zwischen dem Slapstick-Kino und ihrer Kunst, was sie oft zu ausdrücklichen Bezeichnungen der Stummfilmskette als avantgardistische Filme veranlaßt. Andererseits produzieren sie selbst Filme, die sowohl die avantgardistische Ästhetik als auch verschiedene Aspekte der Slapstick-Komik widerspiegeln.

In der Regel erklären die Dadaisten nur vage, was sie an den Slapstick-Filmen so fasziniert. Alle stimmen in Hinblick auf einige für die avantgardistische Kinoästhetik wichtige Punkte überein: die Abwesenheit der Sentimentalität und der psychologischen Komplikationen, der Abstand von der Realität und die Nähe zum Traum, die technische Einfachheit und, als immer wieder betontes Hauptmerkmal, die ausgeprägte Poesie. Dabei muß wenigstens einmal daran erinnert werden, daß sie mit diesen wohlwollenden Ausdrücken von den Possen sprechen, in denen wilde Sahnortenschlachten stattfinden und die berühmten Verfolgungsjagden durch unbeholfene Polizisten (*Keystone Cops*) mit Unfällen und Wasserorgien aller Art enden.⁵⁰

Im folgenden werden zuerst allgemeine Merkmale und besondere Gags vorgestellt, die die Dadaisten an den Stummfilmsketten von Sennett und Chaplin begeistern. Aus der Dada-Kinematographie wird dann der Kurzfilm *Entr'acte* analysiert, in dem eine breite Palette an Gags einen idealen Vergleich zwischen der dadaistischen und der professionellen Komik erlaubt.

⁵⁰ Ob sich die Dadaisten auch deshalb zu Hause fühlen, wenn sie im Kino diese Filme anschauen?

1.2.1. Avantgardistische Gags im Slapstick-Kino

Desnos nennt die Elemente, die ihm bei Sennett besonders gut gefallen: „Erotik, Sinnlichkeit, komisches und poetisches Wunderbares“⁵¹, sowie „anmutige Badende, die auf Sandstränden laufen, verlaufene Meerjungfrauen, zarte Verliebte, verrückte Erfindungen [...]“.⁵² Hiermit deutet der Autor das Sennett-typische Motiv der *Bathing Beauties* („badenden Schönheiten“) an, die in der Regel gruppenweise seine Stummfilmsketche bevölkern. Sennetts Poesie ist laut Desnos „weder Komik noch Tragik“.⁵³

Clair schreibt über Sennett, „Dichter, Herr über Licht und Schatten, unbesorgt um die Handlung und einzig seiner visuellen Beute auf der Spur.“⁵⁴, daß seine Slapstick-Komödien „Phantasiegedichte“ seien,

deren immer wiederkehrende, in jeder neuen Kombination gleich komische und bestrickende Requisiten der Clown, die Badende, das Auto, das Hündchen, der Milchkrug, Himmel, Meer und Dynamit sind. Mit burschikoser, agiler Lyrik zaubert er eine beschwingte Welt, in der Bewegungsfreude die Schwerkraft ersetzt.⁵⁵

Das Konzept von Sennett als Dichter wiederholt Clair gerne in mehreren Rezensionen. Er kritisiert hingegen dessen letzten Produktionen, die von wachsender Konventionalität und abnehmender Qualität gekennzeichnet seien: „Zur Zeit widmet er sich ganz der dramatischen Filmkomödie, was wir bedauern.“⁵⁶

⁵¹ Desnos, in: *Journal Littéraire*, 1924, in Mazzoni: *Robert Desnos e il meraviglioso moderno*, 1995, S. 63.

⁵² Desnos: „Mack Sennett liberatore del cinema“, 1927, ebd., S. 63. (Übers. v.Verf.).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Clair, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 43

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

Während die Dada-Fans so gut wie keinen Titel von Sennett erwähnen, nennen sie mehrere Stummfilmskette von Chaplin ausdrücklich: *The Floorwalker*⁵⁷ (1916), *Shoulder arms*⁵⁸ (1916), *The Immigrant*⁵⁹ (1917), *A Dog's Life*⁶⁰ (1918) und *Pay Day*⁶¹ (1922); außerdem erwähnt Clair *A woman of Paris*⁶² (1923), *The Adventurer*⁶³ (1917) und *A Day's Pleasure*⁶⁴ (1914), Soupault *A Night in the Show*⁶⁵ (1915), *Sunnyside*⁶⁶ (1919) und *The Kid*⁶⁷ (1921).

Gelegentlich kommt es jedoch auch zu genaueren Hinweisen auf besondere Gags, die einzelne Avantgardisten begeistern. René Clair und Jean Cocteau erläutern in ihren Texten über Chaplin durch positive und negative Beispiele, was ein Dadaist für gelungene Sketche hält. Hier beschreibt Cocteau den Gag der Baumverkleidung, der in *Shoulder Arms* von Chaplin zu sehen ist:

Mais saluons au passage la fable même de la guerre: Charlot camouflé en arbre fait une reconnaissance. On le découvre. Il se sauve, un formidable ennemi à ses trousses. La galopade du petit arbre qui sautille, joue à cache-cache dans une forêt

⁵⁷ Aragon: „Charlot mystique“, 1918, in Virmaux: *Les surréalistes et le cinéma*, 1976, S.120; Soupault: „A l'abri des lois“, in Soupault: *Ecrits de cinéma 1918-1931*, 1979, S. 44.

⁵⁸ Soupault, ebd.; Cocteau: *Carte blanche*, 1919, in Cocteau: *Le rappel à l'ordre*, 1928, S. 94; Heartfield, zit. in Verdone: *Le avanguardia storica del cinema*, S. 93.

⁵⁹ Clair, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 43; Soupault, ebd.

⁶⁰ Soupault: „L'exemple de Charlie Chaplin“, 1924 und in „A l'abri des lois“, ebd.; Desnos: „Charlot“, 1925, in: Mazzoni: *Robert Desnos*, S. 47.

⁶¹ Clair, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 42 f.; Desnos: „Charlot“, in: *Journal Littéraire*, 13.06.1925.

⁶² Clair, ebd., S. 74.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Clair, ebd., S. 107 f.

⁶⁵ Soupault: „A l'abri des lois“.

⁶⁶ Soupault: „,Une idylle aux champs', Charlie Chaplin“, 1920, in Soupault: *Ecrits de cinéma*, S. 48.

⁶⁷ Soupault: „Chaplin: ‚The Kid'“, 1922, ebd., S. 54.

avec ce gros Wotan, c'est épique. Nous vîmes ,l'esprit de légèreté' vaincre ,l'esprit de lourdeur'.⁶⁸

Shoulder Arms „serait une manière de chef-d'œuvre si on ne diminuait pas sa bouffonnerie en la mettant sur le compte du rêve.“⁶⁹ Ein anderer Punkt der Kritik Cocteau's ist der sich an das Theater anlehrende Film; selbst der sonst vollkommene *A Dog's Life* von Chaplin stelle dabei keine Ausnahme dar.⁷⁰

Clair schreibt über die Gags in Chaplins *A Day's pleasure*:

Aus einem Klappstuhl, den er aufzustellen versucht, seinem feuerspeienden kleinen Auto, einem Haufen dampfenden Teers holt er alle Komik heraus, die ihnen, ohne daß das Gleichgewicht der Farce gestört wird, abzugewinnen ist. Man sperre Chaplin in einen Keller, einen Kramladen, ein leeres Zimmer; ich wette, er würde auch hier sein Weltpublikum zu Lachorgien hinreißen.⁷¹

Auch eins der typischsten Motiven der Slapstick-Filme, die Verfolgungsjagd, gefällt Clair sehr gut:

Nur das Bild selbst kann Lyrik erzeugen, neuartige, schwer definierbare Lyrik. [...] Man erinnere sich auch der heroisch-komischen Lyrik Douglasscher Kletterpartien, des Schwungs der Mack-Senett-Girls [sic] und des richtungslosen Ausreißen Charlies vor einem Polizisten oder dem Schicksal.⁷²

Zusammenfassend kann man den Erklärungen der Dadaisten entnehmen, daß sie vor allem auf der eigentümlichen, verrückten, freien Poesie der Stummfilm-sketche Wert legen. Bei der Verherrlichung dieser Filme und ihrer Komik kommt

⁶⁸ Cocteau: „Carte blanche“, in Cocteau: *Le rappel à l'ordre*, S. 94. „Begrüßen wir doch im Vorübergehen das wahre Kriegsmärchen: Charlot, als Baum getarnt, macht eine Erkundung. Man entdeckt ihn. Er rettet sich, von einem gewaltigen Feind verfolgt. Der Galopp des Bäumchens, das hüpfte, mit einem großen Wotan in einem Wald versteckt spielt, ist episch. Wir haben den ‚Geist der Leichtigkeit‘ den ‚Geist der Schwere‘ besiegen sehen.“ (Übers. v. Verf.).

⁶⁹ Ebd.: „wäre eine Art Meisterwerk, wenn seine Possenhaftigkeit nicht davon verringert würde, daß sie dem Traum zugeschrieben wird“ (Übers. v. Verf.).

⁷⁰ Cocteau: Antwort auf die Umfrage von Clair, 1923, in Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 17 f.: „Schon am ersten Tag, als noch die Erfindung blendete, griff der Irrtum um sich: man fotografierte Theater. Mit der Zeit ist daraus verfilmtes Theater geworden, aber nie echter Film. Fortschritte in dieser Richtung können nur verhängnisvoll sein. Es wird immer toller werden: erst Relief, dann Farben, dann Ton. Bald wird unser Film ebenso trostlos wie unser Theater sein.“

⁷¹ Clair, ebd., S. 74 f.

⁷² Ebd., S. 67.

es oft sogar zu einer Gegenüberstellung von Slapstick- und Avantgarde-Filmen, mit einer Tendenz, die im Surrealismus fortgesetzt wird. *Entr'acte* wie *L'arroseur arrosé*, Clair wie Sennett und Chaplin sind dabei eindeutig positiv gemeinte Vergleiche (nicht nur von „Komik“, sondern auch von „Vollkommenheit“, „Lyrik“ usw. ist die Rede), von denen beide Parteien profitieren sollen.⁷³

Ein Film ist nach der avantgardistischen Logik gelungen, wenn er „rein kinematographisch“ ist, d.h. die Ressourcen des Kinos mediengerecht (weder theatralisch noch übertrieben experimentell) ausnutzt; dabei komme es gar nicht darauf an, ob der Film sich in dem Slapstick- oder Avantgarde-Genre einordnen läßt.

1.2.2. Slapstick-Gags im Dada-Kino

Die Vollkommenheit eines Films besteht also für die Dadaisten in einem Werk, das in sich das Beste aus dem Medium Kino trägt, gleichgültig ob es aus dem volkstümlichen oder intellektuellen Genre stammt. In diesem Geist arbeiten Clair und Picabia an dem wohl berühmtesten dadaistischen Film, *Entr'acte*, dessen Gags den Stil der Avantgarde und den der Stummfilmskette gekonnt kombinieren. Das Drehbuch schreibt Picabia, die Regie führt Clair, der die entfes-selten dadaistischen Ideen des Kollegen kinematographisch geschickt umsetzt. Im Originalvorschlag Picabias sind folgende Sequenzen (Sketche) für den Film vorgesehen, wobei die erste (Abb. 64) dem Titel vorangestellt ist:



⁷³ Z.B. in Desnos: „Entr' acte“, 1924, ebd., S. 43.

Charge d'un canon au ralenti par Satie et Picabia [...].

1° Assaut de boxe par des gants blancs, sur écran noir [...].

2° Partie d'échecs entre Duchamp et Man-Ray, jet d'eau manœuvré par Picabia balayant le jeu [...].

4° Chasseur tirant sur un oiseau sur jet d'eau [...] se poser sur la tête du chasseur; un deuxième chasseur tirant sur elle, tue le premier chasseur: il tombe, l'oiseau s'envole [...].

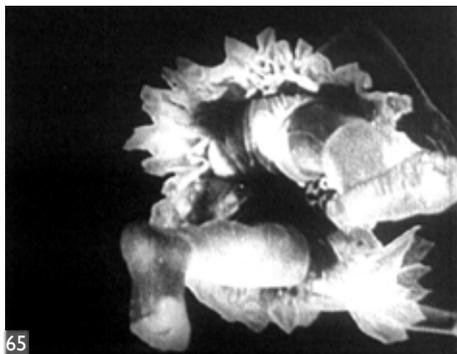
5° 11 Personnes couchées sur le dos, présentent le dessous de leur pieds. [...].

6° Danseuse sur une glace transparente, cinématographiée par en-dessous [...].

7° Gonflage de ballons et paravents de caoutchouc, sur lesquels seront dessinées des figures accompagnées d'inscriptions [...].

8° Un enterrement: corbillard traîné par un chameau, etc. [...].⁷⁴

In diesem Entwurf von *Entr'acte* werden bereits mehrere Aspekte der Komik



durch verschiedene Gags vertreten, beispielsweise Spiel und Scherz (2. Sequenz) sowie Absurdität (4. und 8. Sequenz). Die typisch dadaistische Provokation drückt sich durch unerwartete Sichtweisen (5. und 6. Sequenz, Abb. 65) und scheinbar belanglose Einstellungen (1. und 7. Sequenz) aus.

Auch das gehört im Sinne des Autors

zur avantgardistischen Komik: „*Entr'acte* ne croit pas à grande chose, au plaisir de la vie peut-être; il croit au plaisir d'inventer, il ne respecte rien si ce n'est le désir

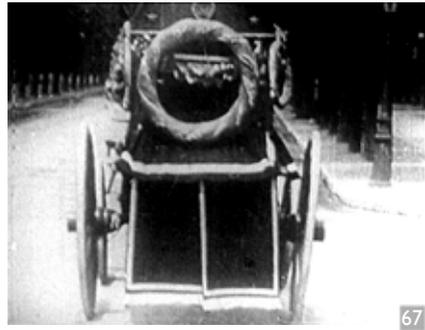
⁷⁴ Picabia: Brief an René Clair, 1924, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, S. 167.

„Eine Kanone wird in Zeitlupe von Satie und Picabia geladen [...]. 1. Box-Kampf mit weißen Handschuhen auf schwarzem Hintergrund [...]. 2. Schachpartie zwischen Duchamp und Man Ray, Wasserspritzer, geführt von Picabia, spült das Spiel fort [...]. 4. Jäger schießt auf ein Vogelstraußei, das von einem Wasserspritzer gestützt wird, aus dem Ei kommt eine Taube, die sich auf den Kopf des Jägers setzt, ein zweiter Jäger schießt, tötet den ersten Jäger; er fällt, der Vogel fliegt fort [...]. 5. Elf Menschen, liegend auf dem Rücken, zeigen ihre Fußsohlen [...]. 6. Tänzerin auf transparentem Glas, von unten gefilmt [...]. 7. Luftballons beim Aufgeblasenwerden und Gummiparavents, auf denen Figuren und Schriften gezeichnet sind [...]. 8. Eine Beerdigung; Trauerwagen wird von einem Kamel gezogen usw. [...]“. Der in dieser Ausgabe fehlende Punkt 3. ist „Jongleur und Vater Lacolique“, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, S. 237. (Übers. v. Verf.).

d'éclater de rire, car rire, penser, travailler ont une même valeur et sont indispensable l'un a l'autre“ (Herv. im O.).⁷⁵

Clair hält sich in der filmischen Umsetzung von *Entr'acte* an die Anregungen Picabias und bereichert sie bildlich mit den kinematographischen Mitteln der Doppelbelichtung, der Verlangsamung, der Beschleunigung und des Rückwärtslaufs. Im fertigen Film sind außerdem weitere Gags zu sehen, z.B.: Streichhölzer entzünden sich über dem Kopf eines Mannes, der sich daraufhin die Haare kratzt; die Tänzerin wird auch frontal gezeigt, dabei sieht man, daß sie Brille und... Vollbart trägt.

Die Beerdigungssituation wird ausgearbeitet und bildet schließlich einen wichtigen Teil des Films (die ganze zweite Hälfte). Dieser Teil besteht aus mehreren, typisch dadaistischen Gags:



- Am Anfang der Beerdigung hebt ein frecher Windzug die Röcke der trauernden Frauen.
- Einige Trauergäste essen von den Trauerkränzen, die aus Brot sind.
- Ein Dromedar geht dem Wagen voran (Abb. 66).
- Die Trauergäste folgen dem Wagen laufend (zunächst verlangsamt, dann beschleunigt, Abb. 68.).
- Der ganze Trauerzug geht um eine Eiffelturm-Miniatur.

⁷⁵ Picabia / Clair: „Entr'acte“, Auszug aus dem „Programme de Relâche“, 1924; in Rondolino, ebd. 89. „Entr'acte glaubt an wenig, vielleicht an die Lebenslust, die Erfindungslust; er respektiert nichts Anderes als den Wunsch, in Lachen auszubrechen, denn Lachen, Denken, Arbeiten haben den gleichen Wert und sind einander unentbehrlich“ (Übers. v. Verf.).

- Der Wagen macht sich selbständig und rollt erst langsam, dann immer schneller davon (Abb. 67).
- Der Trauerzug läuft hinter dem Wagen her; ein Mann schiebt sich erst auf einem Rollbrett, dann steht er auf und läuft mit den eigenen Beinen weiter.
- Der Wagen fährt sehr schnell auf der Straße, dann auf einer Achterbahn (Abb. 69).
- Der Sarg fällt vom Wagen, daraus steigt ein Magier, der alle Anwesenden und anschließend sich selbst verschwinden läßt.⁷⁶



Aus der ernsten Situation der Beerdigung macht Clair eine absurde und lustige, zugleich bewußt avantgardistische und slapstickreife Verfolgungsjagd.⁷⁷ Das implizit Groteske der Trauerzüge, das von den Futuristen schriftlich und szenisch

⁷⁶ Picabia (Drehbuch) / Clair (Regie): *Entr'acte*, 1924, mit F. Picabia, E. Satie, M. Duchamp, Man Ray u.a.; vgl. Rondolino, ebd., S.167-174.

⁷⁷ Hier ist sich die Kritik einig, vgl. z.B. Mitry: *Le cinéma expérimental*, S. 31: In *Entr'acte* werden „die Verlangsamung und die Beschleunigung für komische Wirkungen“, zum Zweck der gesellschaftlichen Parodie eingesetzt. Die Komik des Dadaismus drücke sich durch Dissonanzen, Grotesk und Spiel mit dem Absurden aus. *Entr'acte* sei ein Meisterwerk, weil er „die vollkommene Verbindung des Surrealismus und der akrobatischen Verfolgungsjagden, die Mack Sennett gern hatte“ harmonisch verwirklichte.

Das „Lachen als Befreiung und Ironie“, „Fratzen, marionettenhafte Gestik (mit Szenen à la Sennett)“, „die fröhliche Oberflächlichkeit der Erfindung, der Gags, der Posse“ gehören laut Bertetto zum Kurzfilm, in dem das Absurde, das Unlogische und das Sinnlose herrschen (*Il cinema d'avanguardia*, S. 81 f.). Der Geschmack Picabias für das Absurde und den Nonsense wird mit der ordentlichen Regie Clairs verglichen, der lieber die Regeln des komischen Genres achtete. Vom Geist Dadas nutzen beide Autoren vor allem die „weniger radikale und kritische, die erfinderischere und spielerischere Form“. (Übers. v.Verf.).

Nach Elsaesser zerstöre *Entr'acte* mittels der Satire und der Parodie die kinematographischen Konventionen durch „Formen, die selbst aus dem Kino (z.B. dem amerikanischen Slapstick) ausgeliehen sind“ (Elsaesser: „Dada/Cinema?“, in Kuenzli: *Dada and surrealist Film*, S. 20.).

mehrmals hervorgehoben wird, wird hier dadaistisch interpretiert.⁷⁸ Dem kinematographischen Gespür Clairs ist es zu verdanken, daß die komische Wirkung der Verfolgungsjagd von der Abwechslung zwischen Verlangsamung und Beschleunigung profitiert, was eine sehr originelle stilistische Variation dieses klassischen Slapstick-Motivs darstellt.

Wenigstens zwei Momente von *Entr'acte* können außerdem mit einer gewissen Sicherheit als Clairs Hommagen an die primitiven französischen Stummfilmskette, die er mehrmals erwähnt, verstanden werden: der Wasserstrahl am Anfang (vielleicht eine Erinnerung an *L'arroseur arrosé* der Brüder Lumière) und der Magier-Trick am Ende (wie in mehreren Kurzfilmen von Méliès).

An kinematographischen Versuchen beteiligen sich weitere Dadaisten, die Avantgarde und Komik kombinieren. Keiner der dadaistischen Experimente kommt jedoch der Komplexität und Vielfalt von Komik-Motiven und der technischen Überlegenheit des Werks von Clair nah.

Man Rays *Le Retour à la raison*⁷⁹ zeichnet sich durch einen raffinierten Humor aus, der auf dem Spiel (mit dem Zufall) sowohl in der Aufnahme- als auch in der Schnittphase basiert. Marcel Duchamp realisiert den Kurzfilm *Anémic cinéma*⁸⁰, der sich der Wortspiele und überraschenden optischen Effekten auf rotierenden Scheiben bedient.

⁷⁸ Vgl. z.B. die Beerdigungssituationen in *Controdolore* (Teil I, 1.1.1.) und in der futuristischen Aufführung in der Galerie Sprovieri (Teil I, 3.1.2.).

⁷⁹ Man Ray (Regie): *Le retour à la raison*, 1923.

⁸⁰ Duchamp, (Regie): *Anémic cinéma*, 1925.

I.3. Ein Komiker: Charlie Chaplin

Die Dadaisten zeigen eine ausgeprägte, jedoch etwas konfuse Begeisterung für Chaplin bzw. Charlot, wie sie ihn üblicherweise nennen, ohne zwischen seiner Figur und Person zu unterscheiden und manchmal auch ohne sich auf seine Filme und Leben zu beziehen. Einerseits beinhaltet diese widersprüchliche Beziehung in gewissen Fällen eine ausdrückliche Anerkennung der Nähe Chaplins zu Dada, andererseits wird der Name Chaplins wiederholt ohne jeglichen Bezug zu seiner Person bzw. Figur erwähnt, ja zum Zweck der Werbung mißbraucht.

Drei Dadaisten rezensieren regelmäßig und mit ausgezeichnete kinemographischer Kompetenz die Filme Chaplins: Jean Cocteau, René Clair und Philippe Soupault. Ihre authentische kritische Bewunderung für den amerikanischen Slapstick allgemein und für den Komiker insbesondere bringen sie nach ihrer dadaistischen Periode weiter in ihre surrealistische Militanz ein. Anliegen dieser Rezensenten ist es nicht, zu demonstrieren, daß Chaplin ein Dadaist, sondern daß er allgemein ein Avantgardist sei.

I.3.1. Dada und „Charlot“ Chaplin

a. Hommagen

Die Zeitschrift *Littérature* veröffentlicht die Ergebnisse eines Dada-Bewertungsspiels, in dem berühmte Persönlichkeiten aus der Geschichte und der Gegenwart von den Dadaisten Noten von 0 bis 25 bekommen.⁸¹ Charlie Chaplin bekommt mit seiner Figur „Charlot“ die Note 16,09, die in der gesamten Bewertung einen sehr guten Durchschnitt darstellt; dabei wird er fast so hoch wie die Dadaisten

⁸¹ In: *Littérature*, Nr. 18, März 1921, S. 1-7, 24, in Tzara: *Oeuvres Complètes*, Bd.V, S. 545 f.

Breton (16,85) und Soupault (16,30), sogar höher als Éluard (15,10) eingestuft.⁸² Was bedeutet dieses Ergebnis? Ein Dada-Hinweis warnt vor ernstesten Interpretationen der veröffentlichten Rangliste.⁸³

John Heartfield erzählt, daß die Dadaisten den Komiker als Ehrenvorsitzende ihrer Veranstaltungen sehen und vom Film *Shoulder Arms* als von einem zu ihrer Ideologie passenden Werk reden.⁸⁴ Benjamin Fondane bestätigt diese Idee: „Et cependant voilà des images, quelques-unes entre mille, de Charles Chaplin et qui font rigoler au cinéma aussi bien le boucher du coin que le poète dadaïste, de l'esthétique du quel, sans aucune doute, ces images relèvent“.⁸⁵

Nach den Informationen in den offiziellen Dada-Zeitschriften⁸⁶ und -Flugblättern⁸⁷ heißt es, daß Charlie Chaplin zur Künstlerbewegung beigetreten sei oder als Gast an Veranstaltungen der Gruppe teilnehmen werde. Man Ray bestätigt diesen Brauch in seiner Autobiographie bezüglich einer dadaistischen Soiree: „Ayant déjà assisté à des représentations similaires, je savais fort bien que les dadaïstes avaient coutume d'annoncer la participation, fort improbable, d'une

⁸² Tzaras Note für Chaplin ist überraschenderweise die schlechteste (10), während die beste (20) von Buffet und Drieu de la Rochelle und nicht, erwartungsgemäß, von den begeisterten Chaplin-Fans, Soupault (11) und Aragon (16) vergeben wird. Selbst Breton, der sich so gut wie nie im kinematographischen Bereich engagiert, stuft Chaplin besser ein (17).

⁸³ „Solches schulische System, das uns sehr lächerlich erscheint, hat den Vorteil, möglichst einfach unseren Standpunkt zu präsentieren. Andererseits legen wir Wert darauf, bemerken zu lassen, daß wir uns keine neue Werteordnung vornehmen, denn unser Zweck ist nicht zu klassifizieren, sondern zu entklassifizieren [...]“, in Schwarz: *Almanacco Dada*, 1976, S. 294. (Übers. v.Verf.).

⁸⁴ Heartfield, zit. nach Verdone: *Le avanguardia storica del cinema*, S. 93.

⁸⁵ Fondane: „Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma“, 1929, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, S. 152. „Hier sind Bilder, wenige unter Tausenden, von Charles Chaplin, die im Kino sowohl den Metzger um die Ecke als auch den dadaistischen Dichter amüsieren, für dessen Ästhetik diese Bilder zweifelsohne ein Indiz sind“. (Übers. v.Verf.).

⁸⁶ Z.B. in: *Dada*, Nr. 1, 1916: „Charlot Chaplin nous a annoncé son adhésion au Mouvement Dada“.

⁸⁷ Z.B. in einem *Papillon Dada*: „Ont adhéré au Mouvement Dada: Louis Aragon. [...] Charlie Chaplin. - G. De Chirico. [...]“, in Hugnet: *Dictionnaire du dadaïsme*, S. 261.

persönlichkeit bien connue: Charlie Chaplin, par exemple“.⁸⁸ Louis Aragon berichtet über eine ähnliche Situation (die Veranstaltung am 05.02.1920 im Grand Palais), die die „allgemeine Indignierung“ verursacht.⁸⁹ Tristan Tzara erzählt seinerseits zu dem gleichen Anlaß:

Pour la manifestation du Salon des Indépendants, nous avons annoncé la participation de Charlie Chaplin qui, disions-nous, venait d'adhérer au mouvement Dada. Une foule considérable envahit la salle du Grand-Palais. Quant à Charlie Chaplin, il était loin de se douter de notre mystification. La séance se déroula, si l'on peut dire, dans la plus grande confusion. Mais c'est surtout la presse qui prit fort mal l'affaire.⁹⁰

Der Name Charlot bzw. Chaplin taucht auch in anderen dadaistischen Zusammenhängen völlig unbegründet auf: in Gedichten, Dramen, Briefen usw., in denen der Star doch eher die Rolle eines Gasts spielt denn als Lockvogel ausgenutzt wird.

Picabia schreibt z.B. folgenden Vers: „DADA songe à Shakespeare et à Charlot Chaplin.“⁹¹, in dem auch die typisch dadaistische Verwechslung zwischen Figur und Interpret deutlich wird. In beiden Versionen eines anderen Gedichts Picabias kommt folgender enigmatischer Vers vor: „77 rayons x Charlot“.⁹²

⁸⁸ Man Ray: *Self-Portrait*, 1963, zit. in Rondolino, *L'occhio tagliato*, S. 69. „Da ich bereits ähnliche Darstellungen beigewohnt hatte, wußte ich sehr gut, daß die Dadaisten die Gewohnheit hatten, die vollkommen unwahrscheinliche Teilnahme einer sehr bekannten Persönlichkeit anzukündigen, z.B. Charlie Chaplin“. (Übers. v.Verf.).

⁸⁹ Aragon, zit. nach Verdone: *Le avanguardie storiche del cinema*, S. 93 f. „die große Presse, derer Vertreter und Photographen zu den Indépendants gekommen waren, um einen Vortrag von Charlie Chaplin über dieses enigmatische Dada zu hören [...], fragte die Behörde nach einer Erklärung für die Verwendung von öffentlichen Monumenten für fragwürdige Aufführungen“. (Übers. v.Verf.).

⁹⁰ Tzara: „Entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes“, in Tzara: *Oeuvres Complètes*, Bd. V, S. 403. „Für die Veranstaltung am Salon des Indépendants hatten wir die Teilnahme Charlie Chaplins angekündigt, der, wie wir sagten, in Begriff war, der Dada-Bewegung beizutreten. Eine beträchtliche Menschenmenge stürmte den Saal des Grand-Palais. Was Charlie Chaplin angeht, hatte er keine Ahnung unserer Mystifizierung. Die Sitzung fand, wenn man so sagen darf, in der größten Konfusion statt. Aber besonders die Presse hat es sehr übel genommen.“. (Übers. v.Verf.).

⁹¹ Picabia: „Dada philosophique“, in: *Ecrits (1913 - 1920)*, S. 225.

⁹² Picabia: (Sans Titre) und „DADA-MADRID“, ebd., S. 268.

Paul Éluard beschreibt Breton in der Zeit seiner dadaistischen Militanz auf folgende Weise: „Breton, tragischer Charlot, Breton, elf kleine Tote“.⁹³ Louis Aragon setzt unter die Protagonisten seines Dramas *Aniceto* (zu denen auch die Dadaisten Cocteau und Breton zählen) selbstverständlich auch Charlie Chaplin.⁹⁴

Paul Citroën phantasiert in einem Brief an Huelsenbeck eine dadaistische, also sehr kreative Biographie Chaplins:

Vous savez sans doute que le père de Charlie Chaplin se nommait Adolf Zeppelin, né à Mannheim, sans être pour autant apparenté au Graf Zeppelin, la fameuse dirigeable [...]. A l'époque des folles spéculations, Adolf émigra en Amérique. Il s'installa à Chicago dans la fameuse Easystreet où il devint propriétaire d'un petit bar. Il eut un fils qu'il nomma Charlie. A trois ans Charlie fut volé par un cirque ambulante; on lui apprit le métier d'acrobate. Plus tard il vint en Angleterre, y fut engagé par L. Weinbergen pour sa firme cinématographique à Washington U.S. Il retourna donc en Amérique où il est devenu l'artiste de cinéma le mieux payé. C'est ainsi que, logique du dadaïsme, le simple petit Charles Zeppelin devint Charlie Chaplin, le plus grand artiste du monde.⁹⁵

Im gleichen Dokument schreibt Citroën weitere lustige Zeilen über Dada und Chaplin: „Dans toute la Hollande il n'y a que trois vrais dadaïstes les deux autres se nomment Bloomfield et Sieg van Menk. (Vie très modeste. Du fromage essentiellement. Vaquent tout tranquillement à leurs occupations. Ne manquent jamais un film de Chaplin).“⁹⁶

⁹³ Éluard: „Présentation de circonstance“, zit. nach Sanouillet: *Dada à Paris*, 1965, S. 209.

⁹⁴ Ebd., S. 314.

⁹⁵ Citroën: „Une voix de Holland“, 1920, in Hugnet: *Dictionnaire du dadaïsme*, 1976, S. 76. „Zweifelsohne wissen Sie, daß der Vater von Charlie Chaplin Adolf Zeppelin hieß, in Mannheim geboren, ohne deshalb mit dem Graf Zeppelin verwandt zu sein, dem berühmten Luftschiff [...]. In der Zeit der irren Spekulationen emigrierte Adolf nach Amerika. Er ließ sich in Chicago, in der berühmten Easystreet nieder, wo er Besitzer einer kleinen Bar wurde. Er bekam einen Sohn, den er Charlie nannte. Mit drei Jahren wurde Charlie von einem Wanderzirkus entführt; sie brachten ihm das Handwerk des Akrobaten bei. Später kam er nach England, dort wurde er von L. Weinbergen für seine kinematographische Firma in Washington U.S. angeheuert. Dann kehrte er nach Amerika zurück, wo er der bestbezahlte Kino-Künstler geworden ist. Und so, nach dadaistischer Logik, wurde der einfache kleine Charles Zeppelin Charlie Chaplin, der größte Künstler der Welt.“ (Übers. v. Verf.).

⁹⁶ Citroën, ebd. „In ganz Holland gibt es drei wahre Dadaisten: die anderen heißen Bloomfield und Sieg van Menk. Leben ganz bescheiden. Käse hauptsächlich. Gehen ganz ruhig ihrem Beruf nach. Besuchen eifrig alle Charlie Chaplin Films.“ (Übersetzung in Bergius: *Dadas Lachen*, S. 281).

Die Dadaisten engagieren sich andererseits gerne für den „Kollegen“ Chaplin: Mit einer Unterschriftensammlung, die in einer deutschen Dada-Zeitschrift erscheint, protestieren sie gegen ein Chaplin-Filmverbot: „Die Int. Dada-Company, Berlin sendet Charlie Chaplin, dem größten Künstler der Welt und guten Dadaisten, Sympathiegrüße. Wir protestieren gegen die Ausschließung der Chaplin-Films in Deutschland.“⁹⁷ Den Protest unterschreiben (in der Reihenfolge) Grosz, Heartfield, Huelsenbeck, Hausmann, Bloomfeld [sic], Picabia, Guttmann, Arp, Tzara, Serner, Switters [sic], Ernst, Kobbe, Herzfelde, Archipenko, Chirico, Hustædt, Noldan, Piscator.⁹⁸

Blumenfeld, alias Bloomfield (der den Protest gegen das Verbot der Filme Chaplins als „Bloomfeld“ signiert), unterstreicht sehr deutlich die Nähe der Dadaisten zum Komiker: „Charlie Chaplin, Friedrich Nietzsche und ich! Wir drei sind nämlich die großen Lacher. Die Spiessierwelt hat sich das Epos der Clownstragik ausgedacht, wahrscheinlich als Rache. Die einzige kleine Tragödie des Clowns ist das Publikum.“⁹⁹ Bei Blumenfeld geht die Leidenschaft zu Chaplin so weit, daß er sich in einer Photomontage „Dada Chaplinist“ und „Bloomfield President [sic] Dada Charlotin“ umtauft.¹⁰⁰

Iwan Goll läßt sich von Chaplins melancholischer Philosophie für ein pathetisches „kinematographisches Poem“ inspirieren: *Die Chaplinade*.¹⁰¹ Im Laufe dieses dadaistischen Abenteuers beschwert sich Charlot wiederholt über seine Beschaffenheit als eines unglücklichen Komikers: Seine große Ambition wäre es,

⁹⁷ In: *Der Dada* 3, 1920, S. 437 l. Kat.-Nr. 64, in: *John Heartfield*, 1991, S. 78, Abb. 6 b.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Blumenfeld, 1921, in: Kat. Erwin Blumenfeld: *Collages Dada 1916-1931*, 1981, S. 16; zit. nach Bergius: *Dadas Lachen*, S. 281.

¹⁰⁰ Blumenfeld, in: *Dadaglobe*, in Bergius: *Dadas Lachen*, ebd.

¹⁰¹ Goll: *Die Chaplinade*, 1920; ital. Übersetzung in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, S. 94-112. Der Vorname des Dichters wird selbst in seinen gesammelten Werken auf drei verschiedene Weisen geschrieben: „Yvan“, „Ivan“, „Iwan“. Dabei handelt es sich immer um einen Künstlernamen.

Dichter zu werden.¹⁰² Deshalb fährt er zum Parnaß und übt sich mit kleinen extemporanen (avantgardistischen!) Gedichten. Absurde Abenteuer, halluzinierende Begegnungen und sinnlose Dialoge wiederholen sich; dabei ist Charlot immer wieder der hysterischen Menge oder der Einsamkeit ausgeliefert. Schließlich muß er seine poetische Inspiration aufgeben: Nachdem er ausdrücklich mit Buddha und Jesus verglichen wird, wird er auf Plakaten „gekreuzigt“ und muß trotz anhaltender Traurigkeit für die unglückliche Menschheit ewig lächeln. Das Poem wird mit Charlot-Zeichnungen vom Kubisten Fernand Léger versehen (Abb. 70 und 71.).¹⁰³



Claire Goll widmet Jeanne und Fernand Léger ein Gedicht, *Pathé-Woche*, in dem verschiedene Inhalte einer Wochenschau und augenscheinlich ein Charlie-Kurzfilm vorgestellt werden.¹⁰⁴

Dann: ‚Charlot-Marquis‘.
Über zwanzig Kilometer Leinwand
Im steifen Hut und Engelsflügeln
Wandelt St. Charlot,
Der Geliebte der Welt
Und bringt ihr Lachen,
Das internationale,
erlösende Lachen.¹⁰⁵



¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Léger: *Charlot cubiste*, 1920; dieselben Zeichnungen werden auch für zahlreiche anderen Kontexten verwertet, u.a. für die Chaplin-Ausgabe von *Le Disque vert* (1924) und für Légers experimentellen Film *Ballet mécanique* (1924), in dem sie in einem kurzen, einleitenden Zeichnentrickfilm als bewegte Bilder zu bewundern sind.

¹⁰⁴ Goll: „Pathé-Woche“, in: *Lyrische Films*, 1922.

¹⁰⁵ Ebd., zit. nach Schultz: „Poeten im Kino. Eine kleine Filmgeschichte in Gedichten“, in Schultz: *Die Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall und andere Essays*, 1999, S. 27.

In diesem Gedicht wird wahrscheinlich vom Kurzfilm *The Count* ausgegangen, Details wie die Bezeichnung „St. Charlot“ und die „Engelsflügel“ deuten jedoch darauf hin, daß der Autorin die Verherrlichung Chaplins/Charlies als Heiliger wichtiger sei.¹⁰⁶

Louis Aragon dichtet als einziger Dadaist über Chaplin mit Rücksicht auf dessen Filme: *Charlot sentimental*¹⁰⁷ und *Charlot mystique*¹⁰⁸ spiegeln den hektischen Rhythmus und den unlogischen Schnitt seiner ersten Kurzfilme. Im ersten Gedicht gibt es typische Chaplin-Situationen wie Charlies nicht erwiderte Liebe und seine Flucht vor der Polizei. Das zweite Gedicht ist an den Film *The Floorwalker* angelehnt, dessen lustige Sequenzen der Rolltreppe, der Puppe, in die sich Charlot verliebt, des Verkäufers mit dem komischen Schnurrbart und des Koffertausches integriert werden: Die letzten Verse lauten enigmatisch: „keine Maß/ und keine Logik“: ein Schlüssel für die Interpretation der Beziehung zwischen Charlie und Dada?

Pierre-Albert Birot antwortet der Umfrage von Clair, daß seine Vorliebe den komischen Filmen gelte. Bereits drei Jahre zuvor schreibt er: „die amerikanischen Regisseure sind die einzigen, die kinematographische Absichten haben und der Engländer Chaplin hat darunter die besten“.¹⁰⁹ Doch Birot steht mit seiner kritischen Position bezüglich des kinematographischen Werts Chaplins allein innerhalb der Dada-Bewegung: Der Komiker habe „Clownerien aus dem Zirkus

¹⁰⁶ Schultz' Verbindung der geflügelten Figur Charlots mit dem Film *The Kid* ist zwar durch die passende Traumsequenz begründet; seine Interpretation berücksichtigt aber den Titel *Charlot-Marquis* nicht. Als Anlaß zu einer Heiligsprechung Charlots braucht schließlich auch Iwan Goll keinen konkreten Bezug zu den Filmen Chaplins. Wenn man Claire Golls Gedicht wörtlich nehmen wollte, müßte man auch die „über zwanzig Kilometer Leinwand“ beachten, die als kinematographischer Film übersetzt die Spieldauer von ungefähr 16 Stunden ergeben würden. Es handelt sich also wieder offensichtlich um Dada-Logik.

¹⁰⁷ Aragon: „Charlot sentimental“, 1918, in Virmaux: *Les surréalistes et le cinéma*, S. 119 f.

¹⁰⁸ Aragon: „Charlot mystique“, 1918, ebd., S. 120.

¹⁰⁹ Birot: *Poèmes dans l'espace*, 1920, zit. nach Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, S. 57. (Übers. v.Verf.).

auf die Leinwand übertragen“ und er sei dabei nicht der beste Clown.¹¹⁰ Diese aus dem Chor herausfallende Stimme bestätigt mit ihrem Ausnahmecharakter die Tatsache, daß die meisten Äußerungen der Dadaisten über Chaplin entschieden positiv sind.

b. Rezensionen

Cocteau präsentiert 1919 Chaplin geheimnisvoll als ein „fantôme [...] sans couleurs [...] célèbre par sa moustache“.¹¹¹

Charlie Chaplin ou Charles Chaplin, ou Charlot, ou Karl ou Chap, selon les pays et les classes, mérite à lui seul une longue étude que je me réserve d'écrire. Ce comédien, tragédien, mime, acrobate, joue partout à la fois. On annonce souvent sa mort. Il est peut-être mort. Est-il Anglais, Américain, Espagnol, Français, Russe? Les peuples se disputent sa naissance.¹¹²

Der von ihm versprochene monographische Essay kommt zwar nicht zustande, dafür schreibt Cocteau seitdem immer wieder über Chaplin. Vom Komiker unterstreicht er die Universalität und reine Filmkunst:

Le meilleur, c'est sans conteste, Charlie Chaplin. Ses films ne relèvent ni du film-théâtre où le spectateur a la sensation d'être sourd, ni du film-Far-West où le paysage se mêle au drame, ni du film-feuilleton [...]. Chaplin, c'est le guignol moderne. Il s'adresse à tous les âges, à tous les peuples. Le rire espéranto. [...] Chacun y cherche son plaisir pour des raisons différentes.¹¹³

¹¹⁰ Ebd. „Der Zirkus ist Zirkus. Das Kino muß Kino sein, darum sage ich, daß es noch kein Kunst-Kino gibt [...]. Was Chaplin angeht [...], hat er den Verdienst und das Glück gehabt, als erster eine künstlerische Note auf die Leinwand zu bringen, ich erkenne das gerne an, aber in ihn ein Genie sehen kann ich nicht, ich habe immer diesen Einwand gemacht trotz der Begeisterung vieler Geister, die ich schätze, und noch heute sage ich, daß Charlot deshalb glänzt, weil er sich in der Dunkelheit bewegt“ (Übers. v.Verf.).

¹¹¹ Cocteau: *Carte blanche*, in Cocteau: *Le rappel à l'ordre*, S. 89. „farbloser [...] für seine Schnäuzer berühmtes [...] Gespenst“ (Übers. v.Verf.).

¹¹² Ebd., S. 90.

¹¹³ Cocteau, ebd., S. 57 f. „Der Beste, das kann man nicht bestreiten, ist Charlie Chaplin. Seine Filme sind weder vom Theater-Film, wo man den Eindruck hat, taub zu sein, noch vom Western-Film abgeleitet, wo sich die Landschaft mit dem Drama mischt, noch vom Feuilleton-Film [...]. Chaplin ist der moderne Guignol. Er wendet sich an alle Altersstufen, an alle Völker. Das Esperanto-Lachen. [...] Jeder sucht in ihm sein Vergnügen aus verschiedenen Gründen.“ (Übers. v.Verf.).

Im Tagebuch seiner im Jahre 1936 unternommenen Reise um die Welt erzählt Cocteau auf eine geradezu mystische Weise die unerwartete Begegnung mit dem von ihm verehrten Komiker und Regisseur (s. I.3.2. b., Abb. 72.).

In späteren Interviews ergreift der Autor nochmals die Möglichkeit, an seine geistige Verbindung mit Chaplin zu erinnern. Der Titel eines frühen Amateur-Kurzfilms von Cocteau hätte z.B. *Jean Cocteau fait du cinéma* lauten sollen, genau wie der gleichnamige, nach Charlot genannte Kurzfilm.¹¹⁴



René Clair bezieht sich auf Chaplin in zahlreichen Rezensionen und Artikeln, die er in den 1920er Jahren schreibt; er betätigt sich selbst als kinematographischer Regisseur und sein Zugang zum filmischen Werk des Komikers ist ein sehr professioneller.¹¹⁵ Kern der kinematographischen Kritik Clairs sind einige grundsätzliche Thematiken der damaligen Filmdebatte: Stumm- und Tonfilm, experimentelle und kommerzielle Filme, außerdem die auch von anderen französischen Intellektuellen lancierte Kampagne für die Anerkennung von Chaplin nicht nur als begnadetem Komiker sondern auch als wegweisendem, ja avantgardistischem Autor und Regisseur.¹¹⁶

¹¹⁴ Cocteau: *Entretiens autour du Cinématographe*, 1954. Deutsche Übersetzung von Leonhard: *Gespräche über den Film*, 1954, S. 26 f.. André Fraigneau fragt Cocteau: „Nun denn, sprechen wir also von Ihrer ersten Kurbeldrehung. [...] Was für Abenteuer! Und vor allem, was für Mißgeschicke! Die Geschichte war so lustig, daß Sie sich vorgenommen hatten, wenn der Streifen jemals aufgeführt würde, ihm den Titel zu geben: „Jean Cocteau macht Kino“ - im Stil der Chaplin-Titel jener Zeit [...]“.

¹¹⁵ Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*.

¹¹⁶ Auch der Zeitgenosse Louis Delluc, Ideologe der kinematographischen „Photogenie“ und Gründer des sog. „Purismus“, der reine Filme herstellen will, ist mit Clair unter den engagiertesten Intellektuellen Frankreichs in der Wiederaufwertung Chaplins als Autor und Regisseur.

Clair sieht in den volkstümlichen Erfolgen Chaplins wahre Meisterwerke, die auch der Elite gefallen; der Komiker erziele seine komische Wirkung aus visuellen Motiven, die nicht nur Menschen, sondern auch Gegenstände involvieren und von denen er alle kinematographischen Möglichkeiten ausnutze.¹¹⁷ Wenige Jahre später behauptet er sogar, daß Chaplin als Regisseur die echte, neue kinematographische Avantgarde anführe, die nicht aus prunkvollen historischen Rekonstruktionen, sondern aus kleinen, bedeutsamen Details bestehe.¹¹⁸ Er unterstützt damit Chaplin gegen die verbreitete Kritik an seinen Handlungen: Was zähle, das sei die Art, wie der Autor die Szenen von der Realisierung bis zum Schnitt betreue.¹¹⁹ Clair verherrlicht den Komiker wiederholt nicht nur als Schauspieler, sondern auch und besonders als kinematographischen Dramaturgen und vom Hollywood-Business unabhängigen Künstler:

Der Schauspieler Chaplin kennt jedes Kind, vom Autor Chaplin wissen kaum die Kompetenten [...].

Chaplin gibt uns Vertrauen und macht uns zu Filmbesessenen. Er ist ein Beispiel dafür, daß er den Geist mit der Industrie, mit Fließband und Dollarbilanz aufnehmen kann. [...] Deshalb können wir ihn unsere Liebe, Ehrfurcht und Dankbarkeit nie genug versichern.“¹²⁰

Clair schreibt oft über *A Woman of Paris* („Die Nächte einer schönen Frau“, 1923), „einen dramatischen Film, der von dem größten Komiker unserer Zeit kreiert wurde.“¹²¹ Das Genie Chaplins könne die Herausforderung der Tragik meistern und ein fast so „reines“ Werk wie die ersten Stummfilmsketche hervorbringen.¹²² Clair verteidigt den Komiker gegen die negativen Kritiken an Unwahrscheinlichkeiten und Macken der Handlung: Wichtiger sei die psychologi-

¹¹⁷ Vgl. Clair, ebd.

¹¹⁸ Clair: „Sünde wider den Geist“, 1927, ebd., S. 84.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 108-110.

¹²¹ Ebd., S. 74.

¹²² Ebd., S. 75.

sche Wahrheit der Figuren, die realistischer und komplexer seien als die früheren, und die Leistung Chaplins als geschmackvoller und aufmerksamer Regisseur. Schließlich polemisiert Clair gegen die zeitgenössischen französischen Experimente, die ein übertriebenes Interesse für Technik und Form zeigen: „Technisch ist *A woman of Paris* höchst unkompliziert und unterscheidet sich nur unwesentlich von den ältesten Filmen.“¹²³ Noch Jahre später unterstreicht er die andauernde Modernität des Films und Chaplins unterschätztes kinematographisches Talent.¹²⁴ Ein weiterer Aspekt des Engagements Clairs für den Komiker ist seine Kampagne gegen das Einfügen von Zwischentiteln in die französische Fassung dessen Filme.¹²⁵ Sarkastisch schreibt er, daß diese angeblich lustigen Zwischentitel das Lachen des Publikums unterbrechen würden:

Kürzlich sah ich Charlie Chaplins jüngsten Film, *Pay-Day* Während des ersten Teils der Vorführung wogte der Saal unter frenetischem Gelächter, das, kommend und gehend, ruckweise den Vorgängen auf der Leinwand folgte, als ständen Projektionsgerät und Gehirne in direkter Verbindung. Dazwischen gab es kurze Pausen, in denen die Leute zu Atem kamen. Diese Augenblicke der Entspannung aber fielen mit der Projektion ‚komischer‘ Zwischentexte zusammen, mit denen der Produzent Chaplins Farce zu würzen für nötig gehalten hatte.¹²⁶

Worte, so Clair, seien kalt und können die Ausdruckskraft von Charlot einfach nicht wiedergeben: Das Bild beeindrucke die Vorstellungskraft des Publikums immer besser als jegliche Zwischentitel.¹²⁷

Des weiteren protestiert Clair (wie Chaplin, s. 1.3.2.) gegen den Tonfilm: Manchmal werde die Begeisterung für neue kinematographische Techniken von keinem rationalen oder künstlerischen Gebrauch derselben gerechtfertigt: „Inmitten des allgemeinen Tonfilmtaumels und des Frohlockens mittelmäßiger Künstler, die in dem neuen Genre eine Möglichkeit sehen, ihre Talentlosigkeit zu

¹²³ Ebd., S. 52.

¹²⁴ Ebd., passim.

¹²⁵ Z.B. ebd., S. 80.

¹²⁶ Ebd., S. 52 f.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 101 f.

verbergen, erheben sich zwei Stimmen des Einspruchs: Charlie Chaplin und Erich von Stroheim lehnen die *Talkies* ab.“¹²⁸ Bezüglich der nachträglichen Vertonung von Stummfilmen (u.a. *Zirkus* von Chaplin) fragt er sich: „Wiedergeburt oder Tod? Man kann’s nicht wissen“.¹²⁹

Wir wollen nicht das Applausgeräusch hören, wenn wir die klatschenden Hände sehen. Wenn wir erst die Periode der plumpen und überflüssigen Toneffekte hinter uns haben, werden sich talentierte Regisseure wohl der Stummfilme Chaplins erinnern, der, um die Ankunft eines Zuges zu suggerieren, den Schatten der Waggon über ein Gesicht huschen ließ.¹³⁰

In Clairs Umfrage über das Kino nennt der Dadaist Philippe Soupault die Filme von Charlie Chaplin an erster Stelle.¹³¹ Auch später bestätigt er seine Bewunderung für den englischen Komiker: In bezug auf *Sunnyside* deutet er die poetische und tragische Komik Chaplins: „Les poètes savent faire des additions sans avoir jamais rien appris [...]. Nous rions aux larmes“.¹³² In Zusammenhang mit *The Kid* schreibt Soupault, daß der Film ein richtiges Meisterwerk sei, obwohl Symptome einer wachsenden Sentimentalität zu spüren seien, die dem Einfluß der in Paris getroffenen Intellektuellen (Jacques Copeau und Jules Romains) zu verdanken sei.¹³³

Das Leitmotiv in Soupaults Aussagen über Chaplin ist die vermeintliche Undankbarkeit der Zeitgenossen gegenüber dem englischen Autor und Regisseur.¹³⁴ Der Wert seiner Filme, in denen Kraft, Gewalt, Rührung und Tragö-

¹²⁸ Ebd., S. 103.

¹²⁹ Ebd., S. 91.

¹³⁰ Ebd., S. 99.

¹³¹ Soupault: Antwort auf die Umfrage von Clair, 1923, in Clair: ebd.

¹³² Soupault, 1920, in Soupault: *Ecrits de cinéma 1918-1931*, S. 48.

¹³³ Soupault, 1922, ebd., S. 54 f.

¹³⁴ Soupault: „L'exemple de Charlie Chaplin“, 1924, S. 12 f., in Soupault: „A l'abri des lois“, in Soupault: *Ecrits de cinéma*, S. 43. Der Autor ignoriert dabei die Tatsache, daß zu dem Zeitpunkt (frühe Zwanziger) Chaplins selbst mit zwei autobiographischen Büchern zur umgekehrten Tendenz schon beigetragen hat.

die zu erkennen seien, werde von keiner angemessenen Bibliographie geehrt.¹³⁵ Die Poesie Chaplins bringe Erneuerung mit sich, werde aber trotzdem von Journalisten und Schriftstellern weiter ignoriert; man sollte sich um dessen Glorie kümmern, damit er nicht in Vergessenheit gerate.¹³⁶

Dieses Konzept wiederholt Soupault in der phantasievollen Biographie, die er 1931 schreibt und bezeichnenderweise *Charlot* betitelt.¹³⁷ Chaplins Komik sei erhaben, skandalös, tragisch und beängstigend; als eigener Regisseur habe er Filme geschaffen, die wahre Dramen, vielleicht die einzigen dauerhaften seien.¹³⁸ Soupault wird von *A Dog's Life* und *The Immigrant* so beeindruckt, daß er dazu sogar einige poetische Zeilen schreibt.¹³⁹ Wie das U.S. amerikanische Kino der Welt die technische Perfektion gegeben habe, so habe Chaplin seinerseits den Film erneuert und noch edler gemacht. Nach seiner führenden Rolle würde nun Hollywood sich dem *Caligari* zuwenden, einem laut Soupault sehr schlechten Vorbild, das das amerikanische Kino kompromittieren könnte.¹⁴⁰

1.3.2. Chaplin und die Avantgarde

Einige wichtige Themen, die von der Avantgarde in bezug auf das Kino angesprochen werden, teilt auch Chaplin in seinen Schriften: Die Kampagne gegen zu viel Technik und Kunst im Kino sowie gegen den Tonfilm ist auch bei dem Komiker ein Leitmotiv.

¹³⁵ Soupault: „L'exemple de Charlie Chaplin“, ebd., S. 12.

¹³⁶ Soupault: „A l'abri des lois“, in Soupault: *Ecrits de cinéma*, S. 43 ff.

¹³⁷ Soupault: *Charlot*, 1931. Spätestens zu dem Zeitpunkt, in dem diese Biographie veröffentlicht wird, vermißt man keine Biographie von Chaplin mehr: Allein in Frankreich erscheinen vor Soupaults Werk mindestens zwei anspruchsvolle Monographien: Henry Poulailles *Charlie Chaplin* und Edouard Ramonds *La Passion de Charlie Chaplin*, beide 1927.

¹³⁸ Soupault, ebd., S. 44.

¹³⁹ Ebd., S. 44 f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 45 f.

a. Bildende und darstellende Kunst

Als er in England seine ersten Bühnenerfolge erntet, spürt Chaplin das Bedürfnis, sich in der Freizeit zu bilden, indem er viel liest¹⁴¹: Über seine philosophischen Lektüre berichtet er stolz in seiner Autobiographie.¹⁴² In Amerika lerne er zahlreiche interessante Leute kennen; nach der Begegnung mit der New Yorker Gesellschaft sehne er sich nach den Intellektuellen vom Greenwich Village.¹⁴³ Chaplin brüstet sich mit den abendlichen „fesselnden Symposien“ bei Waldo Frank, an denen er teilnimmt: „Ebenso wie die anderen war ich intellektueller Mitläufer.“¹⁴⁴ Rückblickend äußert er sich über Künstler folgendermaßen:

Maler sind langweilig, denn die meisten von ihnen möchten einen glauben machen, größere Philosophen als Maler zu sein. Dichter sind zweifellos eine Klasse für sich und als Individuen angenehm im Umgang, tolerant und sehr kameradschaftlich. Ich glaube jedoch, Musiker im Ensemble zeigen mehr Gemeinschaftssinn als jede andere Klasse.¹⁴⁵

Über die Kunst schreibt er noch: „Es scheint, als fände ich jedesmal, wenn von Kunst die Rede ist, eine neue Definition für sie. [...] Kunst sei Arbeit, die man mit Gefühl und verhaltener, kontrollierter Erregung tut.“¹⁴⁶ Über das Theater äußert Chaplin sich sehr oft und mit ähnlichen Aussagen wie über das Kino. Seine Einstellung Shakespeare gegenüber scheint hier für einen Vergleich mit der Avantgarde angebracht zu sein, da die Futuristen Shakespeare als Symbol des passatistischen Theaters erwähnen, während andere Avantgardisten ihn als die richtige Vergleichsperson für das Genie Chaplins nehmen.

¹⁴¹ Vgl. Chaplin: *My Autobiography*, 1964., deutsche Übersetzung von Danehl / von Koskull: *Die Geschichte meines Lebens*, 1998, S. 135. Alle Angaben beziehen sich auf diese deutsche Ausgabe.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 248 f.

¹⁴³ Ebd., S. 248.

¹⁴⁴ Ebd., S. 248 f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 401 f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 402.

Ich kann nicht behaupten, daß ich Shakespeare gerne im Theater sehe. Mein Gefühl ist zu sehr in der heutigen Zeit verwurzelt. Shakespeare verlangt ein exaltiertes Spiel, das ich nicht mag und das mich nicht interessiert. Ich habe dabei das Gefühl, einer Schülerdeklamation zuzuhören. [...] Zudem sind mir die Themen bei Shakespeare unsympathisch, die sich mit Königen und Königinnen, hochgeborenen Personen und ihren Ehrengangelegenheiten beschäftigen.¹⁴⁷

b. Treffen mit Avantgardisten

Unter den unzähligen Berühmtheiten, die ihn kennenlernen wollen, trifft Chaplin auch verschiedene Vertreter der europäischen künstlerischen Avantgarden: Maler, Filmemacher, Schriftsteller, Tänzer.

1936, als er sich mit Paulette Goddard auf einem Schiff befindet, auf dem zufällig auch Jean Cocteau und sein Freund Marcel Khill fahren, ergibt sich für Chaplin ein unvorhergesehenes Treffen mit seinem französischen Fan. Cocteau freut sich besonders über diese Begegnung und beschreibt sie ausführlich in seinem Reisetagebuch¹⁴⁸, wie Chaplin in seiner späteren Autobiographie. Das bietet die hervorragende Möglichkeit, die beiden Erzählungen genau zu vergleichen. Der Franzose schreibt, daß viele Leute vergeblich schon versucht haben, ihn und Chaplin zusammen treffen zu lassen, deshalb komme für ihn die Nachricht, daß sein kinematographisches Idol an Bord ist, total unerwartet und sogar bestürzend; Cocteaus Erzählung ist durchgehend begeistert und stellenweise auch sehr poetisch:

Zwei Dichter folgen der geraden Linie ihres Schicksals. Plötzlich geschieht es, daß sich diese beiden Linien schneiden und der Schnittpunkt bildet ein Kreuz oder, wenn sie es lieber mögen, einen Stern. Meine Begegnung mit Charlie Chaplin bleibt das faszinierende Wunder dieser Reise.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ebd., S. 257 f.

¹⁴⁸ Cocteau: *Mon premiere Voyage*, 1936. Alle Zitate stammen aus der deutschen Übersetzung von Hagen: *Meine Reise um die Welt in achtzig Tagen*, 1991.

¹⁴⁹ Cocteau: *Meine Reise um die Welt*, S. 112.

Cocteau behauptet auch, daß das Interesse an diesem Treffen gegenseitig sei.¹⁵⁰

In Chaplins nüchterner, stellenweise sogar kalter Beschreibung des Treffens, die nur teilweise mit der Cocteaus übereinstimmt, bleibt von der ihm zugeschriebenen Begeisterung fast nichts übrig:

Am ersten Tage der Reise wurde mir ein kurzer Brief gebracht, in dem ich las, daß sein Schreiber und ich viele gemeinsame Freunde hätten. Seit Jahren hätten wir es versäumt, einander kennenzulernen, nun aber mitten im Indischen Ozean, ergäbe sich dazu eine ausgezeichnete Gelegenheit. Die Unterschrift hieß ‚Jean Cocteau‘. [...] Ich glaubte sofort, es sei ein Hochstapler. Was tat dieser urbane Pariser mitten auf dem Indischen Ozean? Doch er war es wirklich. Cocteau reiste für die französische Zeitung ‚Figaro‘.¹⁵¹

Abgesehen davon, daß die gemeinte Zeitung von Cocteau als *Paris-soir* wiedergegeben wird, berichtet auch der Franzose ähnlich von seinem Brief und Chaplins Ungläubigkeit.¹⁵² Das folgende Treffen wird hingegen von den zwei Künstlern wesentlich anders wiedergeben. Cocteau erzählt, daß die Sprachschwierigkeiten keine unüberwindbare Hürde seien:

Chaplin [...] wiederholte: ‚Is it not marvellous? Is it not marvellous?‘ Ich spreche kein Englisch. Chaplin spricht kein Französisch. Und wir unterhalten uns ohne Mühe. Was geschieht? Welche Sprache ist das? Es ist die lebendige Sprache, die lebendigste von allen, die aus dem Willen, um jeden Preis zu kommunizieren, entsteht, die Sprache der Mimen, die Sprachen der Dichter, die Sprache des Herzens [...].¹⁵³

Dank ihrer Französischkenntnisse könnte Paulette als Dolmetscherin zwar dem Gespräch helfen, aber sie wolle nicht, daß die beiden sich in den Einzelheiten verlieren, da sie sich schon gut um das Wesentliche verstehen.¹⁵⁴ Die neue Sprache, die aus diesem Treffen entstehe, wird von Chaplin so beschrieben:

¹⁵⁰ Ebd., S. 113.

¹⁵¹ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 392-394.

¹⁵² Cocteau, ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 114.

¹⁵⁴ Ebd., S. 115.

Weder konnte Cocteau ein Wort Englisch sprechen, noch beherrschte ich das Französische, doch sein Sekretär sprach ein wenig Englisch, wenn auch nicht sehr gut, und half uns als Dolmetscher aus. Unser Gespräch dauerte bis tief in die Nacht, und wir redeten über Kunst und über unsere Auffassungen vom Leben. Unser Dolmetscher sprach langsam und zögernd, während Cocteau, der seine schönen Hände vor der Brust spreizte, mit der Geschwindigkeit eines Maschinengewehrs auf mich einredete. [...] Dann war ich an der Reihe, und ich versenkte mich in Philosophie und Kunst. Wenn wir unsere Übereinstimmung feststellten, umarmten wir uns, während der kühl dreinschauende Dolmetscher zusah.¹⁵⁵

Thema der Konversation sei laut Cocteau weniger Philosophie als Kunst: Chaplins kinematographische Projekte (die nie mehr realisierten Geschichten über Napoleon und die Kreuzigung¹⁵⁶, einen Bali-Film mit Paulette sowie eine Clownstragödie) und letzte Erfolge (*The Goldrush*, *Modern Times*); außerdem vertraue ihm der Engländer seine Einsamkeit und seinen Pessimismus an.¹⁵⁷

Diese Konversation wird in Cocteaus Erzählung als der Anfang einer spontanen Freundschaft bezeichnet, die sich in den nächsten Tagen verlängere; die Nähe zwischen den beiden sei solche, daß Chaplin ernsthaft vorschläge, Marcel in seinem nächsten Film als Paulettes Partner spielen zu lassen.¹⁵⁸ Cocteau kommentiert noch:

Wir hatten uns dermaßen daran gewöhnt, zusammen zu leben, daß uns die Trennung in San Francisco weh tat. Unsere Begegnung ist nicht nur die zweier Künstler gewesen, die voneinander neugierig waren. Wir waren brüderliche Freunde, die sich wiederfinden und verstehen.¹⁵⁹

Jede Episode dieses Treffens klingt in Chaplins Worten ganz anders und die künstlerische Affinität zwischen den beiden Reisepartnern rückt in seiner Autobiographie bald in den Hintergrund¹⁶⁰:

¹⁵⁵ Chaplin, ebd., S. 392.

¹⁵⁶ S. I.3.2. c.

¹⁵⁷ Cocteau, ebd., S. 115.

¹⁵⁸ Ebd., S. 118.

¹⁵⁹ Ebd., S. 156 f.

¹⁶⁰ Chaplin, ebd., S. 392.

Auf diese exaltierte Art setzten wir das Gespräch bis vier Uhr früh fort und versprachen uns dann, um ein Uhr zusammen zu Mittag zu essen.

Doch unsere Begeisterung hatte ihren Höhepunkt erreicht, und wir fühlten uns am Ende. Keiner von uns hielt die Verabredung ein. Unsere Entschuldigungsbriefe am Nachmittag müssen sich gekreuzt haben, denn sie stimmten in ihrem Inhalt völlig überein. Beide waren voller Ausflüchte, vermieden aber peinlich eine neue Verabredung. Wir hatten mehr als genug voneinander.¹⁶¹

Von diesem Punkt an neigt Chaplin dazu, seinen Reisepartner zu blamieren, indem er ihn als eine lächerliche und aufdringliche Figur beschreibt; an manchen Stellen erreicht seine lustige Erzählungsweise sogar den Stil der Slapstick-Komödien:

Am nächsten Morgen ging ich allein an Deck spazieren. Plötzlich tauchte zu meinem Schrecken Cocteau an einer entfernten Ecke auf und kam auf mich zu! Mein Gott! Ich sah mich schnell nach einem Fluchtweg um, doch als er meiner gewahr wurde, verschwand er wie der Blitz in dem großen Salon. Das beendete unsere Morgenpromenade.¹⁶²

Seitdem würden beide absichtlich vermeiden, einander zu treffen; Cocteaus empfindliche Wahrnehmung registriert sofort die Änderung in Chaplins Haltung: „Ich spüre deutlich, daß er sich wieder abschloß und nach der anfänglichen Aufwallung sozusagen den Rückzug antrat.“¹⁶³ Nur beim Besuch in China seien sie längere Zeit zusammen.¹⁶⁴

Die unglaubliche Geschichte eines „lebenden Buddhas“, die in Cocteaus Tagebuch als Erzählung von Bekannten dargestellt wird¹⁶⁵, gibt Chaplin als Märchen des Franzosen wieder.¹⁶⁶ Nicht schmeichelhafter ist Chaplins Fassung der Episode von Cocteaus Heimchen Microbus.¹⁶⁷

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., S. 393.

¹⁶³ Cocteau, ebd., S. 115.

¹⁶⁴ Cocteau, ebd., S. 122 f.; Chaplin, ebd., S. 393.

¹⁶⁵ Cocteau, ebd., S. 123.

¹⁶⁶ Chaplin, ebd., S. 393 f.

¹⁶⁷ Cocteau, ebd., S. 146-149.

In Tokio hatte Cocteau einen zahmen Grashüpfer gekauft, den er in einem kleinen Käfig gefangenhielt und oft feierlich in meine Kabine brachte. ‚Er ist sehr intelligent‘, sagte er, ‚und er singt jedesmal, wenn ich mit ihm rede.‘ Er entwickelte ein solches Interesse für das Tier, daß es zu unserem Hauptgesprächsthema wurde. ‚Wie geht es Pilou heute morgen?‘ fragte ich gewöhnlich. ‚Nicht sehr gut‘, antwortete er dann ernst. ‚Ich habe ihn auf Diät gesetzt.‘¹⁶⁸

Schließlich kommt es Laut Cocteau zu einem Abschied, an dem die beiden fast geweint hätten.¹⁶⁹ Chaplin scheint hingegen froh, den Franzosen endlich los zu werden, und schließt seine Erzählung mit einer witzigen Anekdote ab:

Als wir in San Francisco ankamen, bestand ich darauf, daß er mit uns im Auto nach Los Angeles kam, denn wir hatten eine Limousine an den Hafen bestellt. Auch Pilou war mit von der Partie. Während der Fahrt begann er zu singen. ‚Sehen Sie‘, sagte Cocteau, ‚es gefällt ihm in Amerika.‘ Plötzlich öffnete er das Fenster des Wagens und auch die Tür des kleinen Käfigs und schüttelte Pilou hinaus. Ich war schockiert und fragte: ‚Warum haben Sie das getan?‘ ‚Er gibt ihm Freiheit‘, sagte der Dolmetscher. ‚Aber‘, meinte ich, ‚er ist ein Fremder in einem fremden Land - und er beherrscht nicht einmal die Sprache.‘ Cocteau zuckte die Achseln. ‚Er ist schlau, er wird sie bald aufschnappen.‘¹⁷⁰

Charlie Chaplin trifft in den dreißiger und vierziger Jahren weitere europäische Avantgardisten.

Luis Buñuel erzählt in seiner Autobiographie einige Details seiner Begegnung mit dem Komiker.¹⁷¹ 1930 ist der Spanier in den U.S.A., um ein Regiepraktikum unter dem Tutorium Chaplins zu machen.¹⁷² Während dieses Aufenthalts geschehe vieles: Der Engländer lade Buñuel oft ein und sei mit ihm sehr

¹⁶⁸ Chaplin, ebd., S. 393 f.

¹⁶⁹ Cocteau, ebd., S. 156 f.

¹⁷⁰ Ebd., S. 394. In Cocteaus Erzählung ist es Marcel, der Microbus die Freiheit zurück gibt, ebd., S. 162.

¹⁷¹ Buñuel: *Mon dernier soupir*, 1982; alle Angaben beziehen sich auf die italienische Ausgabe: *Dei miei sospiri estremi*, 1983. Alle hier verwendeten Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

¹⁷² Buñuel: *Dei miei sospiri estremi*, S. 125 f.

gastfreundlich.¹⁷³ Trotzdem zeigt sich der Spanier von seinem als oberflächlich beschriebenen Tutor nicht begeistert: Chaplin begreife die kinematographischen und politischen Ansichten Buñuels nicht, daher sei keine tiefgehende Kommunikation zwischen den beiden möglich. Die Wertschätzung des surrealistischen Films *Un chien andalou* von Buñuel (s. Kap. 2.2.2.) scheint bei Chaplin lediglich darin zu bestehen, daß er der Tochter Geraldine einige Szenen davon erzählt, um sie zu erschrecken.¹⁷⁴ Der einzige Kontaktpunkt zwischen den beiden Regisseuren sei reinem Zufall zu verdanken: ein Gag, der von Buñuel geträumt worden sei, erscheine fast identisch in *The Dictator*: die Kugel, die aus dem Kanonenrohr herunterfällt, anstatt geschossen zu werden.¹⁷⁵

Buñuel, Chaplin und Clair begegnen sich anlässlich der Vorschau einiger vom Spanier für ein amerikanisches Komitee neumontierter Nazi-Propagandafilme:

Ihre Reaktionen waren entgegengesetzt. René Clair, von der Macht der Filme entsetzt, sagte mir: „Lassen Sie nie solche Sachen sehen, sonst sind wir verloren!“. Chaplin hingegen lachte wie verrückt. Vor lautem Lachen ist er sogar vom Stuhl gefallen. Warum? Ob es wegen dem *Großen Diktator* war? Ich habe es nie verstehen können.¹⁷⁶

Von sämtlichen Situationen, die der Spanier erzählt, ist in Chaplins Autobiographie überhaupt keine Rede; der Name Buñuels (sowie der Clairs) wird nicht einmal erwähnt.

Louis Aragon zählt sowohl in seiner dadaistischen als auch in seiner surrealistischen Militanz zu den engagiertesten Unterstützern Chaplins.¹⁷⁷ Dieser scheint nichts davon zu wissen, da er in einem gemeinsamen Treffen mit Picasso und Sartre den beiden anderen Gästen wesentlich mehr Aufmerksamkeit

¹⁷³ Ebd., S. 51, 128, 131 f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 132.

¹⁷⁵ Ebd., S. 175.

¹⁷⁶ Ebd., S. 176 f.

¹⁷⁷ S. z.B. 2.3.2. a.

schenkt. Bei dieser internationalen Begegnung wiederholt sich anfangs dieselbe wie mit Cocteau erlebte Situation:

Nur Aragon konnte Englisch, und eine Unterhaltung durch einen Dolmetscher gleicht einem Scheibenschießen auf ein sehr entferntes Ziel, bei dem man auf das Ergebnis der Schüsse lange warten muß.

[...] Bevor wir an jenem Abend auseinander gingen, nahm uns Picasso in sein Atelier auf dem linken Seineufer mit [...]. Ein Stoß alter, verstaubter Bilder ohne Rahmen lehnte an der Wand. Er hob eins davon auf - ein Cézanne, und zwar ein sehr schöner. Er zog einen anderen hervor, dann noch einen. Es müssen etwa fünfzig Meisterwerke gewesen sein, die wir ansahen. Ich war versucht, ihm für alle zusammen eine runde Summe anzubieten - nur damit er sie loswurde. Hier war Gorkis ‚Nachtasyl‘ - eine Goldgrube.¹⁷⁸

Nach diesem Treffen hat Chaplin weitere Kontakte mit europäischen Avantgardisten und insbesondere mit Picasso.

Die koordinierte Aktion von Chaplin und avantgardistischen Künstlern im Fall Eisler könnte sogar Anlaß für enthusiastische Schlußfolgerungen über den Komiker als Avantgardist sein. Als 1947 seinen Freund und Mitarbeiter Hans Eisler eine Ausweisung aus den U.S.A. droht, schickt Chaplin folgendes Telegramm an Picasso:

CAN YOU HEAD COMMITTEE OF FRENCH ARTISTS TO PROTEST TO AMERICAN EMBASSY IN PARIS THE OUTRAGEOUS DEPORTATION PROCEEDINGS AGAINST HANS EISLER HERE AND SIMULTANEOUSLY SEND ME COPY OF PROTEST FOR USE HERE, GREETINGS
CHARLES CHAPLIN [...].¹⁷⁹

Dem Telegramm folgt tatsächlich die geplante Aktion: Achtzehn französische Künstler (u.a. Picasso selbst, Cocteau, Aragon und Éluard) unterschreiben einen Protestbrief an den Botschafter der Vereinigten Staaten.¹⁸⁰ Gleichzeitig bildet Chaplin in Amerika ein zweites Komitee mit Thomas Mann, dem Komponisten Copland, Albert Einstein und weiteren Intellektuellen. Auch Strawinsky beteiligt

¹⁷⁸ Chaplin, ebd., S. 483 f.

¹⁷⁹ Chaplin: Telegramm an Pablo Picasso, 1947

¹⁸⁰ Ebd.

sich an der Aktion, indem er ein besonderes Konzert zu Ehren Eislers organisiert.¹⁸¹

Die Bedeutung dieser von Chaplin initiierten Aktion sollte jedoch nicht überschätzt werden: Der Komiker scheint sich nur dann an die Avantgardisten zu erinnern, wenn er sich von solchen Kontakten einen (finanziellen, sozialen) Gewinn oder eben die Rettung eines Mitarbeiters verspricht. Chaplin weiß zu dem Zeitpunkt sehr wohl, daß die Surrealisten zwanzig Jahre vorher anlässlich seines aufsehenerregenden Scheidungsprozesses aus eigener Initiative und ohne abzusehenden Nutzen ein Plädoyer-artiges Manifest zu seiner Verteidigung veröffentlichten (s. 2.3.2.).¹⁸²

c. Kino, Kunst und Avantgarde

Über Kunst im Kino will Chaplin ungern schreiben: „Selbstverständlich macht jeder angehende Komiker eine Phase durch, in der er philosophische Gemeinplätze über sein Fach von sich gibt.“¹⁸³ Trotz dieser Polemik hinterläßt er weit mehrere filmtheoretische Aussagen als beispielsweise sein zeitgenössischer Kollege Buster Keaton.

Chaplin sei schon seit der Zeit der ersten Stummfilmskette ein sehr wählerischer und selektiver Regisseur gewesen.¹⁸⁴ In Bezug auf seine Inspiration, verrät er, daß ihre Quelle normalerweise die Musik sei¹⁸⁵; das bestätigt er auch in späteren Aussagen.¹⁸⁶ Chaplin wünscht sich, daß die Filmtheorie nur eine technische Anregung und keine hemmende oder beeinflussende Doktrin wäre: „Wenn

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Aragon u.a.: „Hands off Love“, 1927.

¹⁸³ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 212.

¹⁸⁴ Chaplin: „What People Laugh at“, 1918; in Viazzi: *Chaplin e la critica*, S. 276.

¹⁸⁵ Chaplin: „Inspiration“, 1928; ebd., S. 281.

¹⁸⁶ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 212.

ein Amateur schöpferisch begabt ist, bedarf er nur der einfachsten technischen Grundkenntnisse. [...] Es wird immer das Beste bleiben, wenn man sich um größtmögliche Einfachheit bemüht.“¹⁸⁷ Wie mehrere Avantgardisten polemisiert auch Chaplin gegen eine Art sogenanntes künstlerisches Kino, das auf komplizierter Technik basiert, und unterstützt eine natürlicher wirkende Regie. Interessanterweise fühle er sich jedoch dabei alles andere als ein Avantgardist: Er wirft sich häufig vor, altmodisch zu sein. Andererseits scheint dem unabhängigen Regisseur eine Priorität zu sein, die eigene Originalität entgegen den vergänglichen Moden zu bewahren:

Ich wundere mich, daß einige Kritiker behaupten, meine Kameratechnik sei altmodisch und gehe nicht mit der Zeit. Mit welcher Zeit denn? Meine Technik ist das Ergebnis eigenen Nachdenkens, eigener Logik und Auffassung; sie wurde von niemandem geborgt. Wenn man in der Kunst mit der Zeit gehen muß, dann wäre Rembrandt nicht mehr als ein Vorläufer von van Gogh.¹⁸⁸

Gegen eine zu raffinierte Filmästhetik im experimentellen Kino äußert sich Chaplin in den Zwanzigern sehr explizit: „Ich gaube, sagen zu können, daß das Kino in Europa unter einem Übermaß an Kunst in ihrem intellektuellsten Sinne und einem Mangel an Kunst in ihrem technischen Sinne leidet.“¹⁸⁹ Für Chaplin ist es zwar undenkbar, kommerzielle Filme herzustellen; das heißt für ihn aber lediglich, in seinen Stummfilmsketchen der Psychologie mehr Platz einzuräumen und weder „Monsterfilme“ noch Experimente anzustreben; besonders von letzteren nimmt er in seinen Aussagen wiederholt Abstand. Doch selbst seine nicht allzu anspruchsvolle Kunst sei unter Verträgen mit den herkömmlichen Produktionsfirmen unmöglich, weil der Einfluß ihres kaufmännischen Denkens immer zu schwer wiege.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Ebd., S. 254.

¹⁸⁸ Ebd., S. 254 f.

¹⁸⁹ Chaplin, in: *Le Journal*, 9.10.1921; zit in Viazzi: *Chaplin e la critica*, S. 277.

¹⁹⁰ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 223.

Um dieser Logik zu entkommen, entschließt sich Chaplin, zusammen mit Mary Pickford, Douglas Fairbanks Jr., David W. Griffith und William Hart, eine unabhängige Filmgesellschaft zu gründen: die *United Artists* („Vereinte Künstler“).¹⁹¹ Dabei handelt es sich zwar um keine Avantgardegruppe im engeren Sinne, dennoch wird in der Gründungsaussage der Gesellschaft unterstrichen, daß ihr Zweck sei, die künstlerische Entwicklung des Films zu fördern und dem Publikum bessere Streifen als die mittelmäßigen anzubieten, die von den großen Produktions-Trusts serienmäßig angefertigt werden.¹⁹² Nach zwanzig Jahren mit wechselndem Glück müssen Chaplin und Pickford (die letzten Aktionäre) die Gesellschaft verkaufen, um sie vor der Pleite zu retten; doch das Engagement Chaplins für ein unabhängiges, künstlerisches Kino hält konsequent an.

Im Laufe der Jahre beteuert er seine Überzeugung: Man brauche eine Filmproduktion, die Qualität anstatt Quantität anstrebe, damit die Zahl künstlerischer Werke zunehme.¹⁹³

Hollywood hat nichts mehr mit dem Kino gemeinsam, das hingegen eine Kunst ist. In Hollywood bestehe die Arbeit nur daraus, Kilometer Film herzustellen, und einem ist der Erfolg unmöglich, wenn man sich als Erneuerer vorstellt, der sich dazu traut, die Regeln der großen kinematographischen Geschäftsleute herauszufordern.¹⁹⁴

„Hollywood“, das in den Schriften der französischen Avantgardisten positiv gemeint ist und soviel wie „amerikanisches Kino“ bedeutet, steht hier offensichtlich abwertend für das kommerzielle Kino; Chaplin versteht sich als einen „Erneuerer“ nur insofern, als er „antikommerziell“ (weder „amerikanisch“ noch „avantgardistisch“) eingestellt ist. Die Produzenten denken, den Geschmack des Publikums zu kennen und ihm genau anzubieten, was es möchte; Chaplin hingegen behauptet anhand seiner Erfahrung, daß diese Phantasie-hemmende Tendenz

¹⁹¹ Chaplin, Pickford, Fairbanks und Hart, 1920, zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, ebd., S. 276 f.

¹⁹² Vgl. ebd.

¹⁹³ Chaplin: „We have come to stay“, 1922, zit. ebd., S. 277.

¹⁹⁴ Chaplin: „I Declare War on Hollywood“, 1947, zit. ebd., S. 286 f.

gefährlich sei, da die Zuschauer selbst nicht wissen, was sie genau wollen.¹⁹⁵ Chaplins Auffassung eines künstlerischen Kinos bedeute einfach, gute Filme herzustellen, die nicht nur von einer Elite, sondern von allen verstanden werden können. Die Volkstümlichkeit eines Films bringe nicht mit sich, daß er nicht künstlerisch sei, weil die wahre Kunst aus Gefühlen bestehe, die alle ansprechen können.¹⁹⁶ Damit stimmt seine mit Clairs Meinung (und Interpretation des filmischen Werks Chaplins!) überein.

Das Gefühl, das in meinem Leben und in meiner Arbeit immer alles überwogen hat, ist die Menschlichkeit. Die Pflicht des Menschen und deshalb des Künstlers, ist genau, die wahrhaftigsten Gefühle der menschlichen Seele aufzuwerten und unser Bestes zu tun, um sie durch die Kunst und die Wissenschaft zum besten Fortschritt der Menschheit wieder inVorschein zu bringen.¹⁹⁷

Kunst in Verbindung mit dem Fortschritt ist hier ein von Chaplin mit etwas Leichtigkeit gebrauchter Ausdruck und kann nicht zum Schluß veranlassen, daß er damit die Avantgarde gemeint habe.

Ein weiteres kinematographisches Thema, bei dem der Komiker die Position mehrerer Avantgardisten teilt, ist die Frage der Worte im Kino. Clair, Cocteau und Chaplin setzen sich lange gegen die Einführung von überflüssigen Zwischentiteln, später des Tonfilms ein; die Avantgardisten geben jedoch im Gegensatz zum Komiker ihren Widerstand schon nach wenigen Jahren auf.¹⁹⁸

In einem bekannten Interview erklärt der Komiker anhand zahlreicher Argumente, die alte Kunst der Pantomime, die hervorragend alle Gefühle und Gedanken ausdrücken könne, und die Schönheit der Stille würden verdorben,

¹⁹⁵ Chaplin: „Does the Public Know What it Wants?“, 1924, zit. ebd., S. 278.

¹⁹⁶ Chaplin: „Can Art be Popular?“, 1924, zit. ebd., S. 278 f.

¹⁹⁷ Chaplin: „Oggi più di ieri ho bisogno di verità“, 1953; zit. nach Viazzi, ebd., S. 292 f. (Übers. v. Verf.).

¹⁹⁸ Clairs erster Tonfilm ist *Sous les toits de Paris* (1930), Cocteaus *Le sang d'un poète* (1930), Chaplins *The Dictator* (1940).

wenn überflüssige Wörter hinzugefügt würden.¹⁹⁹ Mit seinem neuen Stummfilm, *A Woman of Paris* (1923) will Chaplin das Gegenteil beweisen:

Es gab Kritiker, die behaupteten, daß man im Stummfilm keine psychologischen Probleme darstellen könne. Im Stummfilm könne man nur ganz vordergründige Handlungen zeigen [...]. ‚A Woman of Paris‘ war daher für mich eine Herausforderung. Ich beabsichtigte psychologische Dinge durch ein subtiles Spiel sichtbar zu machen. [...] Bei Kennern hatte dieser Film einen großen Erfolg. Es war der erste Versuch, im Stummfilm Ironie und Psychologie auszudrücken.²⁰⁰

Die Tradition des Stummfilms habe sich gerade auf der Leinwand etabliert, und ausgerechnet jetzt baue der Tonfilm das Kino ab, um mit einer neuen Technik, die bereits modisch aber noch unbefriedigend sei, alles wieder vom Anfang zu beginnen.²⁰¹ Chaplin setzt seinen z.T. sarkastischen Protest fort und kompromittiert sich dabei mit einer gewagten Voraussage: „Je weiter der Film lief, desto komischer wurde der Dialog, doch nicht so komisch wie die Nebengeräusche. [...] Zu Anfang hatte man noch keine Ahnung von der Regelung der Lautstärke [...]. Als ich das Theater verließ, war ich davon überzeugt, daß die Tage des Tonfilms gezählt seien.“²⁰²

Das Publikum brauche laut Chaplin keine Ton-, Farb- oder Stereofilme (wie auch Cocteau schreibt), sondern einfach den Spaß eines Abends, den seine stummen Komödien noch anbieten würden; Er werde nie Wörter, sondern lediglich eine synchronisierte musikalische Begleitung nutzen.²⁰³ Worte können eben seiner drolligen Figur nichts hinzu-fügen, denn sie sei „kein wirklicher Charakter, sondern eine humoristische Idee, eine komische Abstraktion“.²⁰⁴ Das Kino habe mit dem Theater nichts zu tun, dessen zwei-dimensionaler Ersatz es nicht zu

¹⁹⁹ Chaplin: „Charlie Chaplin attacks the Talkies“, 1929.

²⁰⁰ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 303.

²⁰¹ Chaplin, 1929.

²⁰² Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 330.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

werden brauche; es sei hingegen der Musik ähnlich, ohne deswegen aus Liedern bestehen zu müssen. Mit der theoretischen Ablehnung eines Theater-ähnlichen Kinos ist Chaplin der Ästhetik Cocteau viel näher, als er zu ahnen scheint.

Ein Jahr darauf wiederholt Chaplin das Argument, daß keine Wörter seinen Stummfilmkomödien hinzuzufügen seien, deren beste Szenen sie verderben könnten;²⁰⁵ damit ist er auf der gleichen Linie wie Clair.²⁰⁶ Auch in den folgenden Jahren verteidigt der Komiker den Stummfilm und greift den Tonfilm an; die kinematographische Kunst sei stumm geboren und müsse auch stumm bleiben, um sich nicht zu widersprechen.²⁰⁷ Mit der Zeit wird Chaplin mit seiner konservativen Stellungnahme allmählich isoliert: 1930 arbeitet er an seinem neuen Stummfilm, *City Lights* („Lichter der Großstadt“), ohne die gewöhnliche Unterstützung der Produzenten und unter schwierigen Bedingungen.

Trotz allem war ‚Lichter der Großstadt‘ ein idealer Stummfilm, und nichts konnte mich davon abhalten, ihn fertigzustellen. Doch ich mußte dabei verschiedene Probleme überwinden. Seit der Tonfilm erschienen war, und das waren nun schon drei Jahre, hatten die Schauspieler es fast verlernt, etwas durch die Pantomime auszudrücken.²⁰⁸

Trotz des Erfolges von *Lichter der Großstadt* im Zeitalter des Tons hat Chaplin Angst, altmodisch zu wirken:

Ein guter Stummfilm war zwar künstlerischer, doch mußte ich zugeben, daß der Ton die Personen lebendiger erscheinen ließ. Gelegentlich dachte ich daran, einen Tonfilm zu drehen, doch dieser Gedanke machte mich krank, weil ich erkannte, daß ich damit niemals den Rang meiner Stummfilme erreichen würde. Es würde bedeuten, daß ich mich von der Rolle des Tramps ein für allemal lösen müßte.²⁰⁹

²⁰⁵ Chaplin: „Charlie Chaplin’s Defense of Silent Pictures“, 1930.

²⁰⁶ Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, passim.

²⁰⁷ Chaplin: „The Suicide of the Movies“, 1935, zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, S. 283 f.

²⁰⁸ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 330 f.

²⁰⁹ Ebd., S. 371.

Erst 1935 erklärt sich Chaplin für ein Kompromiß bereit: Sowohl Stumm- als auch Tonfilm als Künste anzuerkennen und ihre gleichzeitige Gegenwart zu akzeptieren, wenn die Pantomime durch dieses Opfer auf der Leinwand überleben könnte. Wichtig sei ihm, daß die Geschichten an die jeweiligen Eigenschaften von Stumm- und Tonfilm angepaßt werden und er kündigt sogar an, selbst einen Tonfilm drehen zu wollen.²¹⁰ Das von ihm angedeutete Projekt wird zwar nicht mehr weitergeführt, dafür werden aber in *Modern Times*, jenseits der üblichen von Chaplin komponierten Musik, vereinzelt Toneffekte (der Tramp singt!) eingeführt. Es handelt sich um eine sehr schwere Entscheidung für Chaplin, der nicht nur technisch, sondern auch ideologisch an das Stummfilmszeitalter stark gebunden ist.

Der Tonfilm existiert nun seit fast einem Jahrzehnt und Chaplin läßt sich von immer drängenderen Fragen quälen: „Ich hatte mir überlegt, wie der Tramp sprechen könnte, ob ganz einsilbig oder vielleicht nur im Flüsterton, doch das half alles nichts. Wenn ich sprach, dann war ich ein Schauspieler wie jeder andere.“²¹¹ Ein weiterer Grund für Chaplins Skepsis gegenüber dem Tonfilm ist die damals sehr aufwendige, störende technische Ausrüstung für die Tonaufnahme: „Das war alles sehr kompliziert und niederdrückend. Wie konnte man noch schöpferisch arbeiten, wenn alle diese technischen Dinge sich um einen häuften?“²¹²

Der entscheidende Schritt, um zum Tonfilm zu wechseln, erscheine erst in der Idee zum Film *The Dictator* („Der große Diktator“, 1938-40):

Als Hitler konnte ich die Massen großtuerisch in ihrem Jargon bearbeiten und soviel sprechen, wie ich wollte. Als Tramp konnte ich dann mehr oder minder still bleiben. In einem Hitler-Film konnte ich Burleske und Pantomime miteinander verbinden.“²¹³

²¹⁰ Urban: „I talked with Charlie Chaplin“, 1935.

²¹¹ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 394.

²¹² Ebd., S. 385.

²¹³ Ebd., S. 398 f.

Gute zehn Jahre nach der Einführung des Tonfilms ist die Technik inzwischen so ausgereift, daß selbst der Perfektionist Chaplin mit der Wirkung seiner karikierten Reden als „Hynkel“ (Abb. 73) zufrieden sein kann, die noch heute genossen werden können.



Wo sich aber die avantgardistische Seite Chaplins am meisten zeigt, sind seine (der Avantgarde meist unbekannt!) unrealisierten Projekte. Einige davon enthalten Ideen, die teilweise in späteren Komödien wieder aufgenommen werden, aber die zwei berühmtesten haben mit der Figur Charlies nichts zu tun, sondern mit Napoleon und mit Jesus. In seiner Autobiographie offenbart Chaplin:

Schon 1916 hatte ich eine Reihe von Ideen für Spielfilme. Einer davon sollte eine Reise zum Mond darstellen, ein Lustspiel, in dessen Verlauf die Olympischen Spiele da oben abgehalten werden sollten, was Gelegenheit geboten hätte, mit dem Gesetz der Schwerkraft herumzualbern. Es wäre eine Satire auf den Fortschritt geworden. Dann schwebte mir eine Ernährungsmaschine vor, und ich dachte an einen radioelektrischen Hut, der Gedanken registrieren kann, besonders jene, die mir durch den Kopf gehen, während ich der aufreizenden Gattin des Mannes im Mond vorgestellt werde.²¹⁴

Fast zwanzig Jahre später wird der futuristische Gag der Futtermaschine in *Modern Times* umgesetzt (Abb. 74). Weiter verrät Chaplin eine Szene, die für *Shoulder Arms* zwar gedreht wird, die aber in der endgültigen Fassung des Films nicht erscheint:



In der nächsten Folge wird Charlot auf Tauglichkeit untersucht und muß sich spliternackt ausziehen. Auf einer Glastür sieht er den Namen ‚Dr. Frances‘. Ein Schatten nähert sich, um die Tür zu öffnen; Charlot, der den Schatten für eine Frau hält, flüchtet durch eine andere Tür, und findet sich in einem Labyrinth von

²¹⁴ Ebd., S. 212.

Glaskäfigen, in denen Buchhalterinnen an der Arbeit sind. Eine dieser Damen blickt auf, und er versteckt sich hinter einem Schreibtisch, wo er jedoch einer anderen sichtbar wird. Schließlich entweicht er durch eine Tür in weitere, durch Glasscheiben abgeteilte Büros, entfernt sich immer mehr von seinem Ausgangspunkt und gelangt am Ende auf einen Balkon, wo er, immer noch nackt, auf eine belebte Straße hinunterschaut.²¹⁵

Chaplins Interesse an solchen surrealen Sequenzen bleibt jedoch im Entwurfzustand. Im Laufe der Jahre denkt der Autor an anspruchsvollere Themen.

Sein Projekt „Napoleon“ beginne zufällig in den frühen Zwanzigern, als Chaplin einen Film für die ehemalige Slapstick-Partnerin Edna Purviance schreiben will: Sie soll Josephine Beauarnéais darstellen.

Doch je tiefer wir in das Leben Josephines eintauchten, desto mehr stellte Napoleon sich uns in den Weg. Dieser Feuergeist faszinierte mich derartig, daß die Filmidee über Josephine als blasser Schatten erlosch, während Napoleon sich als Rolle, die ich selbst spielen könnte, in den Vordergrund schob. Der Film sollte ein Bericht über seinen italienischen Feldzug werden: Eine epische Geschichte von dem Willen und Mut eines sechszwanzigjährigen jungen Mannes, der die ungeheure Opposition und Eifersucht alter, erfahrener Generäle überwindet. Doch mein Enthusiasmus kühlte sich ab, und so wurde nichts aus Napoleon und nichts aus Josephine.²¹⁶

Doch in den Dreißigern ist wieder die Rede von Napoleon: 1935 in einem Interview kündigt Chaplin an, einen Tonfilm drehen zu wollen, in dem er als ein pazifistischer Napoleon zu sehen sei.²¹⁷

My story fancies that Napoleon did not die on St. Helena, but only his double. Imagine that one day there appears in Napoleon's residence a man amazingly resembling him and says: Sire, I want to sacrifice myself for you. I shall stay here and you go back to France to save our beautiful country. [...] Napoleon comes to France, which is slowly healing the wounds inflicted upon her by the Napoleonic wars. Seeing what terror his wars caused, Napoleon searches his heart and decides to try this time to conquer the world peacefully without any violence. He becomes a pacifist.²¹⁸

²¹⁵ Ebd., S. 221.

²¹⁶ Ebd., S. 301.

²¹⁷ Urban: „I talked with Charlie Chaplin“, S. 20 f.

²¹⁸ Ebd., S. 20.

Die Rolle gefällt ihm offenbar so gut, daß er bereits im Kostüm der Titelrolle posiert, bevor das Projekt anläuft. Noch 1936 erzählt er Cocteau während der gemeinsamen Reise seine Napoleon-Phantasie: Der Held arbeite nun in der Elba-Periode als Geheimagent der Polizei.²¹⁹ In den späten Dreißigern wird das Projekt nicht vollständig fallen gelassen: Chaplin, der die Anklänge seiner Geschichte an die zeitgenössische Politik bereits im Laufe des o.g. Interviews erkennt, verwertet die Idee des Doubles eines tyrannischen Herrschers und der Rettung der Welt durch eine überraschende pazifistische Erklärung in seiner ab 1938 erarbeiteten antifaschistischen Satire *The Dictator*.²²⁰

1925 zeigt Chaplin sich an der *Storia di Cristo* vom ehemaligen Futuristen Giovanni Papini interessiert, um daraus einen Film zu machen; er würde Jesus nicht als die „traditionelle, blasse Figur des Menschen-Gottes“, sondern als eine ganz menschliche darstellen.²²¹

Jesus war sicher ein sozial sehr charismatischer und gar nicht humorloser Mann. In der Bibel wird er als verehrter Gast bei der Tafel sowohl der Reichen als auch der Armen vorgestellt. Trotzdem war er immer allein. Er hat versucht, seine Botschaft der Welt zu senden, und keiner hat ihn verstanden. Da ist die höchste Tragödie.²²²

Dieser Entwurf entwickelt sich im Laufe der Jahre zu einem ambitionierten Projekt. 1936 spricht Chaplin mit Cocteau darüber, eine Kreuzigung in einem Tanzlokal filmen zu wollen.²²³ 1939 solle es wie ein satirisch-allegorisches Bild aussehen, um zu zeigen, „wie zynisch und konventionell die Welt in ihrem Bekenntnis zum Christentum geworden ist“:

Bei einem Abendessen in meinem Haus schlug Igor Strawinsky vor, wir sollten zusammen einen Film machen. ‚Er soll surrealistisch sein‘, sagte ich. ‚Ich stelle mir

²¹⁹ Cocteau: *Mon premiere Voyage*, ebd., S. 144.

²²⁰ Chaplin (Regie): *The Dictator* (1940), mit C. Chaplin, P. Goddard.

²²¹ Chaplin: „Charlie explains Charlie“, 1925; zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, S. 280.

²²² Ebd.

²²³ Cocteau: *Meine Reise um die Welt*, S. 144.

einen dekadenten Nachtclub vor mit kleinen Tischen um das Tanzparkett, an jedem Tischchen Gruppen oder Paare, die die irdische Welt verkörpern - an einem Tisch die Gier, am anderen die Heuchelei, wieder an einem anderen die Unbarmherzigkeit. Als floor show wird die Passion gegeben, und während die Kreuzigung des Heilands vor sich geht, sehen die Gruppen an den Tischchen teilnahmslos zu. [...] Im weiteren Verlauf tritt auf einer anderen Ebene ein Betrunkenener auf. Er sitzt allein da, fängt an zu weinen und ruft laut: ‚Seht, sie kreuzigen Ihn! Und niemand kümmert sich darum!‘ [...] Ihr seid mir schöne Christen!²²⁴

Dieser Beschreibung ist es nicht so klar zu entnehmen, worin der Surrealismus des Films bestehen soll. Jedenfalls werde das Projekt nicht weiter geführt, weil Strawinsky es sofort als gotteslästerlich ablehne.²²⁵ Später soll der Komponist Chaplin wieder kontaktiert haben, um die Idee wieder aufzunehmen, aber diesmal sei es letzterer selbst, der an dem Projekt kein Interesse mehr habe.²²⁶

Hat denn die Welt avantgardistische Filme von Chaplin verpaßt?

Dadaisten und Surrealisten selbst scheinen diese möglichen Meisterwerke nicht vermißt, vielmehr avantgardistische Tugenden in den von Chaplin realisierten Filmen erkannt zu haben. Die Nähe zwischen dem Komiker und der Avantgarde scheint jedenfalls viel eher in den jeweiligen, voneinander unabhängigen Filmauffassungen zu liegen als in einer Chaplin bewußten Teilnahme an der avantgardistischen Ästhetik oder in einem gelungenen Austausch zwischen ihm und den Intellektuellen, die in ihm einen Kollegen sehen.

²²⁴ Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*, S. 402 f.

²²⁵ Ebd., S. 403.

²²⁶ Ebd., S. 403 f.

2. SURREALISMUS

Auch in dieser Avantgarde, die 1924 aus der Asche des Dadaismus entsteht, spielt die Komik sowohl in der Literatur als auch im Kino eine große Rolle: Dabei ziehen die Surrealisten die Form des schwarzen Humors vor. Diesen beißen den bis makabren Humor setzen sie bewußt in ihren polemischen Schriften sowie in ihren Filmen zum Zweck der Satire ein. Beim Gebrauch dieser sehr starken Waffe schrecken die Autoren nicht einmal vor dem Tod zurück, vielmehr spielen sie mit diesem Motiv.

Wo sie eine surrealismusnahe Komik in literarischen und kinematographischen Werken identifizieren, die nicht von der Avantgarde stammt, fühlen sich die Surrealisten dazu veranlaßt, deren Autoren enthusiastisch als Kollegen oder sogar Meister aufzufassen.

Mehrfach beschäftigen sich die Surrealisten mit der Frage von Avantgarde und Komik im Film. Das Ergebnis, zu dem die Gruppe kommt, ist auf einer Linie mit dem von Dada: Vertreter des echten künstlerischen, ja surrealistischen Kinos seien die Komiker aus dem Slapstick, während manche avantgardistischen Experimente als Beispiele der jeweils bewußten oder unbewußten Komik im Film gesehen werden. Da die Avantgardisten die Komik in der Kunst wieder aufwerten, ist es für sie keine Schande, besonders die lustigen Stummfilmsketche zu schätzen und selbst welche drehen zu wollen. Hingegen ist für sie alles nicht nur unkinematographisch, sondern sogar lächerlich, was übertriebene künstlerische Ansprüche umsetzen will. Am volkstümlichen Genre des Slapsticks orientieren sich deshalb die Surrealisten bewußt in ihren Filmen, wenn sie Avantgarde und Komik verbinden wollen.

Im Kino übernimmt nicht nur eine Person / Figur die Rolle des Liebling-Komikers: Die Rede ist nun, neben Charlie Chaplin, von Buster Keaton, Harry Langdon und den Marx Brothers. Die spanischen Surrealisten „entdecken“ in Keaton einen seelenverwandten Künstler und bevorzugen ihn dem immer sentimentaleren Chaplin. Keaton selbst äußert sich seinerseits sehr sparsam und be-

scheiden über sein Kino- und Kunstverständnis. Seine Nähe zur Avantgarde wird anhand der relativ seltenen Indizien überprüft, die auf sein Interesse an einer surrealistischen Kunst hinweisen können. In der Zeit des Tonfilms und des Verfalls der Stummfilmskette erben die Marx Brothers die surrealistische Gunst. Die Avantgardisten rezensieren enthusiastisch die neuen Komödien, die sich auf Dialoge, Musik und Gesang stützen und Dalí schlägt den Komikern ernsthaft sogar eine Mitarbeit in einem surrealistischen Film vor.

2.1. Komik in der Theorie

Die Komik im Surrealismus offenbart sich sehr oft als schwarzer Humor. Diese besondere Art der Komik ist zwar auch bei vorsurrealistischen Autoren vorhanden, wird jedoch erst mit der *Anthologie de l'humour noir* („Anthologie des schwarzen Humors“, 1966) vom Gruppenideologen Breton systematisch präsentiert und in einem theoretischen Teil und praktischen Beispielen erläutert.

Wie der Dadaismus initiiert auch der Surrealismus eine Umfrage über den Humor, wobei die Wandlung von einer anfangs psychoanalytischen in einer eher politisierenden Interpretation des Humors als revolutionäre Waffe festzustellen ist. Darüber hinaus gehören zu der surrealistischen Komik auch die Formen des Spiels, der Ironie und der Parodie, die hier an die Bereiche der kindischen Naivität oder des Wahnsinns angrenzen. Die Komik sehen die Surrealisten als auf allen Gebieten des Lebens gültig, nicht nur in literarischen und künstlerischen Bereichen.

Über die Komik im Kino äußern sich die Surrealisten besonders in bezug auf drei Namen: Charlie Chaplin, Buster Keaton und die Marx Brothers. Auch beim Surrealismus wie bei Dada besteht ein wesentlicher Teil dieser Filmkritik darin, die avantgardistischen Aspekte der Slapstick-Filme hervorzuheben. So ergibt sich bei mehreren Rezensionen die Schlußfolgerung, daß Keaton in seinem filmischen Werk surrealistisch und Sennett sogar ein Vorläufer des Surrealismus sei. Chaplin als Meister der Surrealisten in *Sache Liebe* und *Moral* werden mehrere Schriften (u.a. ein Manifest) gewidmet. Die Marx Brothers seien im Kino sogar surrealistischer als die Surrealisten selbst. Das bedeutet, daß die Avantgardisten in den Slapstick-Komikern eine Seelenverwandtschaft und sogar eine Inspirationsquelle sehen; um diese Gemeinsamkeit zu beweisen, beschreiben sie die Komik ihrer Lieblingsinterpreten (oft unterschwellig) als schwarzen Humor.

Trotz der Fortsetzung der Vertonungspolemiken in den späten Zwanzigern zeigen sich die Surrealisten allmählich freundlicher gegenüber dem Tonfilm. Zwei Filme der Marx Brothers (*Animal Crackers* und *Monkey Business*) feiern sie

aufgrund des unlogischen, ungehemmten, zerstörerischen und befreienden Humors und zwar ohne zu zögern. Die Avantgardisten sehen in dieser „multimedialen“ Komik die Möglichkeit, die geplante surrealistische Revolution in der Logik und in der Moral nicht nur physisch sondern auch verbal auszudrücken. Dabei denken die Surrealisten sogar daran, selber Filme herzustellen, die sich an dem Slapstick-Genre ein Beispiel nehmen.

2.1.1. Surrealistischer Humor in programmatischen Schriften

André Breton erläutert im ersten *Manifeste du Surréalisme* die wesentlichen Elemente dieser von ihm gegründeten Avantgardebewegung.¹ Bereits in dieser ersten offiziellen Schrift tauchen mehrere Formen der Komik als konstituierende Aspekte der surrealistischen Ästhetik auf: das Spiel und die Freiheit von Regeln bis hin zur Verrücktheit.²

Surrealismus definiert der Autor wie folgt:

SURRÉALISME, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, **en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.**

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au **jeu désintéressé de la pensée.** Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. (Herv. d. Verf.)³

Damit wird der Surrealismus mit dem Konzept der „Abwesenheit von jeglichen von der Vernunft geübten Kontrollen, jenseits jeder ästhetischen oder moralischen Bedenken“ (s. Herv.) verbunden, psychoanalytisch mit den Bereichen des

¹ Breton: „Manifeste du Surréalisme“, 1924, in: *Manifestes du Surréalisme*, 1962. Alle hier verwendeten Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

² Ebd.

³ Ebd., S. 40.

Wahnsinns, des Traums und des Witzes assoziiert. Das wird im zweiten Abschnitt des Zitates bestätigt, in dem Breton Traum und Spiel (das „desinteressierte Spiel des Denkens“, s. Herv.) ausdrücklich erwähnt. Selbst die typisch surrealistische, von Breton ernst gemeinte Übung der *écriture automatique* („automatischen Schreibweise“) wird im ersten Manifest als *jeu surréaliste* („surrealistisches Spiel“) bezeichnet⁴, dessen Ergebnisse u.a. auch *d'une bouffonnerie aigue* („sehr posenhaft“) wirken können.⁵

So wie die automatische Schreibweise sind auch weitere psychoanalytische Konzepte im ersten Manifest des Surrealismus wieder anzutreffen, u.a. der Wahnsinn als geistiger Zustand, in dem die menschlichen Vorstellungskraft, Freiheit und Glück noch intakt zu sein scheinen. Das Absurde, das aus der bewußten Aufhebung des kritischen Urteils resultiere, könne im Theater, in der Philosophie und in der Wissenschaft angewandt werden. Wahnsinn, Traum und Absurdität bereichern die surrealistische Auffassung der Kunst und der Komik.⁶

Ein halbernte Teil des Manifests verrät außerdem die „Geheimnisse der magischen surrealistischen Kunst“, „um sich in Gesellschaft nicht mehr zu langweilen“, „um Reden zu halten“, „um falsche Romane zu schreiben“, „um eine Passantin positiv zu beeindrucken“ (hier sind bezeichnenderweise einzig fünf Zeilen Pünktchen zu finden) und schließlich „gegen den Tod“.⁷ Dieser Teil des Manifests verweist offensichtlich auf die praktische Anwendung der Komik in der Avantgarde durch die ersten surrealistischen Gags.⁸

⁴ Ebd., S. 45.

⁵ Ebd., S. 37.

⁶ Vgl. ebd., passim.

⁷ Ebd., S. 44-47.

⁸ Ebd., S. 33-36.

Bereits in der ersten Ausgabe des *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* („Kurzes Lexikon des Surrealismus“) ist die Komik als Thema nicht zu übersehen.⁹ Humor und Lachen, sowie zwei Kino-Komiker (Charlie Chaplin und Mack Sennett), sind dort vertreten.

Die surrealistische Definition des Humors entwickelt sich aus aufgeführten Zitaten, die z.T. später auch in Bretons einführendem Text zur *Anthologie de l'humour noir* erwähnt werden: Vachés pessimistische Auffassung, Hegels Konzept des objektiven Humors und Freuds Theorie des Humors als befreiend und erhaben:

HUMOUR - „Je crois que c'est une sensation - j'allais dire un SENS - aussi - de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout" (Jacques Vaché). „Si l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure, et qu'en même temps l'humour, tout' en conservant son caractère subjectif et réfléchi , se laisse captiver par l'objet et sa forme réelle, nous obtenons dans cette pénétration intime un humour en quelque sorte objectif." (Hegel). „L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, mais encore quelque chose de sublime." (Freud)¹⁰

Das Lachen wird ebenso mit den Worten von Autoren definiert, die für den Surrealismus bedeutsam sind: Es handelt sich dabei um ein schmerzhaftes Lachen (Froneret) bzw. um die Notwendigkeit, beim Lachen gleichzeitig zu weinen (Isidore Ducasse / Lautréamont):

RIRE - "Si l'on riait de tout ce qui donne à rire, à commencer par celui qui survit à ce qui l'amait, - vraiment notre bouche serait comme une plaie toujours ouverte et saignante." (Froneret) "Riez, mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez; mais, j'avertis qu'un liquide quelconque est nécessaire, pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire, aux traits fendus en arrière." (Lautréamont).
[Herv. im O.]¹¹

Die Komik besteht nach dem surrealistischen Lexikon aus Vorstufen des schwarzen Humors und aus bitterem Lachen. Unter den teilweise sehr kurzen (einzeiligen) und aberwitzigen Definitionen des *Dictionnaire* bildet die Komik mit solchen

⁹ Breton: *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, 1938.

¹⁰ Breton: *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, erw. Ausgabe, 1969, S. 14.

¹¹ Ebd., S. 24.

ausführlichen Definitionen einen besonderen Bereich, der von den Surrealisten offensichtlich sehr ernst behandelt wird.

In der *Anthologie de l'Humour noir* erläutert Breton die typischste surrealistische Form der Komik.¹² Die Definition des Humors im allgemeinen übernimmt er dabei ausdrücklich von anderen („vorsurrealistischen“) Autoren.¹³ Besonders scheint er die Komiktheorien zu bevorzugen, die den Humor inmitten des Konfliktes zwischen dem Geist und der äußeren Welt sehen.¹⁴ „Schwarzer Humor“ sei hingegen eine völlig neue Wortverbindung, die von den Surrealisten selbst stamme: Dazu gebe es noch keine theoretischen Modelle, allerdings mehrere praktische Beispiele selbst in den vorsurrealistischen Werken.

Die Textanthologie zeigt entsprechende Ausschnitte aus der Literatur von der Aufklärung bis zum zweiten Weltkrieg, in denen dieser „surrealistische“ Humor einen vorbildhaften Ausdruck findet.¹⁵ Zu den von Breton vorgestellten Autoren zählen u.a. Jonathan Swift, der Marquis de Sade, Thomas De Quincey, Isidore Ducasse (Lautréamont); unter den Avantgardisten werden u.a. Alfred Jarry, Salvador Dalí und Leonora Carrington ausgewählt.

Die Einleitungen zu jedem literarischen Auszug ergeben progressiv die Beschreibung dessen, was unter dem schwarzen Humor fällt. Dazu können Formen der Komik wie Wortspiele, rhetorische Mittel, phantastische und absurde Erfindungen, typographische Extravaganzen, nicht aber klassische Witze zählen, seien sie naiv oder vulgär, verzweifelt oder optimistisch. Der Sarkasmus scheint vom schwarzen Humor ausgeschlossen zu sein, während soziale Satire sowie

¹² Breton: *Anthologie de l'humour noir*, 1966. Wo nicht anders angegeben beziehen sich alle Zitate auf die italienische Ausgabe: *Antologia dello humour nero*, 1970. Alle hier verwendeten Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

¹³ Von Léon Pierre-Quint den Humor als „eine obere Geistesrevolte“, von Hegel den „objektiven Humor“, von Freud als Selbstverteidigung vor psychischen Traumata, ebd., S. 12-15.

¹⁴ Vgl. Ferroni: *Il comico nelle teorie contemporanee*, S. 96-104.

¹⁵ Breton: *Antologia dello humour nero*, S. 19-365.

schockierende Situationen, ob tragikomisch oder düster, in diesem Kontext durchaus vorkommen.¹⁶

Der echte schwarze Humorist müsse in der Lage sein, die traditionellen moralischen und rationalen Hemmungen zu überwinden, um einen kindischen, halluzinativen oder zumindest über das Erlebte erhabenen Geisteszustand zu erreichen. „Zartheit“, „panische Freude“ und damit ein unbestimmtes Gefühl der „permanenten Revolution“ sowie die fassbare Anwesenheit des Zufalls seien dabei nicht ausgeschlossen.¹⁷ Der schwarze Humorist selbst sei in seinem Stil weit vom Spaß entfernt, vielmehr der Gleichgültigkeit nah. In manchen Fällen werde das von seiner psychischen Komplexität, ggf. von geistigen Krankheiten (wie der gespaltenen Persönlichkeit) begünstigt. Die vorgestellten Autoren streben laut Breton danach, eine neue „moralische Wissenschaft zu gründen“, also von jeglichem existierenden Gesetz abzusehen; deren antikonventioneller Stil entspreche jedoch unerwartet oft einer unauffälligen Existenz.¹⁸

In der *Anthologie de l'humour noir* wird der schwarze Humor als eine besondere Form der Komik gesehen, als ein intellektuelles Spiel, das eigene Regeln respektiert und weniger mit dem Zweck des Spasses als mit einer moralischen Funktion zu tun hat. Obwohl der schwarze Humor seine Wurzeln in bestimmter Literatur des XVIII. Jahrhunderts hat, stellt er eine Form der Komik dar, die sich für den surrealistischen Ausdruck besonders eignet.

Einer surrealistischen Umfrage über den Humor antwortet Marco Ristich mit einer Komiktheorie, die vom marxistischen Standpunkt ausgeht.¹⁹ Seine Position entspricht dem politischen Engagement der Avantgarde zu dieser Zeit eher als

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ristich: „L'humour, attitude morale“, in: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Nr. 6, S. 36-39.

dem anfänglichen Interesse an der Psychoanalyse: Von Freud faßt er lediglich wenige Konzepte zusammen.²⁰

Den Humor als moralische Haltung erklärt der Autor anhand seiner Kategorien der „*morale normative bourgeoise*“, der „*morale réelle* (la morale du desir)“ und der „*morale moderne* (l’attitude révolutionnaire ,dépendante de la dialectique sociale)“.²¹ Der Humor sei moralisch, selbst wenn er eine unmoralische Haltung darstelle, weil er außerhalb dieser moralischen Kategorien liege. Einem von der Geschichte abstrakten Humor zieht der Autor einen modern verstandenen Humor vor, d.h. einen sozialen Humor. „*Révolutionnaire parce que moral; moral parce que (peut être considéré comme) révolutionnaire [...] l’humour est moral, tout comme la folie, la poésie, l’amour*“.²² Damit bestätigt der Autor die in der Avantgarde typische Verbindung von Komik, Verrücktheit und Poesie, die auch in den kinematographischen Schriften der Surrealisten auftaucht (s. 2.1.2.).

Der marxistischen steht die konservative Sichtweise des moralischen Humors gegenüber, wobei erstere höher angesetzt wird.²³ Ristich formuliert also eine Definition des modernen Humors als eine gesellschaftlich engagierte Form der Komik, die selbstverständlich marxistisch orientiert sein solle. Er verbindet außerdem den Humor mit dem Surrealismus dank eines gemeinsamen revolutionären Ziels: „*L’humour [...] peut être une arme à ne pas négliger*“.²⁴

²⁰ Ebd., S. 36 f.

²¹ Ebd., S. 37.

²² Ebd., S. 38. „Revolutionär weil moralisch, moralisch weil (betrachtbar als) revolutionär [...] der Humor ist moralisch, genauso wie der Wahnsinn, die Poesie, die Liebe.“ (Übers. v. Verf.).

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 39: „Der Humor kann eine nicht zu unterschätzende Waffe sein“ (Übers. v. Verf.).

2.1.2. Komik im Kino - zwischen Slapstick und Avantgarde

a. Profi-Komiker als Avantgardisten

Wenn man dem Zeugnis Georges Sadouls glauben will, „le surréalisme n'eut pas, à proprement parler, de doctrine cinématographique“:

D'accord, au moins en principe, sur quelques films, et d'abord sur Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett [...], nous étions en profond désaccord sur les programmes de la semaine. [...] le cinéma fournissait des motifs à discussions passionnées, mais sans conclusions définitives. Nous étions allés, trois ou quatre fois, conduits par Jacques Prévert, manifester dans un ciné-club [...], mais André Breton jugea bientôt cette aventure inopportune.²⁵

André Breton scheint das kinematographische Interesse der Surrealisten aktiv und wiederholt gedemütigt zu haben. An der Wende zu den Dreißigern trennt sich die um ihn kreisende orthodoxe Gruppe ausgerechnet von den kinematographisch engagiertesten Mitgliedern.²⁶ Das Haupt der Bewegung schreibt äußerst selten über das Kino und vermittelt dabei den Eindruck, ohne eigene Kompetenz fremde Aussagen bloß anklingen zu lassen, wie mehrere einleuchtende „Tipfehler“ vermuten lassen:

Les premières comédies de Mack Sennett, certains films de Chaplin [...], les inoubliables Fatty et Picratt commandent la ligne qui doit aboutir en toute rigueur à ces déjeuners de soleil de minuit que sont One Million Dollar Legs et Animal Crackers et à ces excursions en pleine grotte mentale, tant de Fingalls que de

²⁵ Sadoul: *Souvenirs d'un témoin*, 1965, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, S. 105. „Einverstanden über einige Filme und vor allem über Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett [...] waren wir zutiefst uneinig über das Programm der Woche“; „das Kino bot Themen leidenschaftlicher Diskussionen jedoch ohne endgültige Schlußfolgerungen. Von Jacques Prévert geführt haben wir ein paar Mal in einem Cineclub manifestiert [...], aber André Breton verurteilte bald dieses Abenteuer als unangebracht.“ (Übers. v. Verf.)

²⁶ In seinem „Deuxième Manifeste du Surréalisme“ (1929, in Breton: *Manifestes du Surréalisme*) verabschiedet sich Breton auf polemische Weise von mehreren Mitgliedern der Bewegung, die auf diese regelrechte Exkommunizierung mit dem Pamphlet *Un cadavre* (s. 2.1.2.) reagieren. Unter diesen 1929 verstossenen Surrealisten sind Artaud, Soupault und Desnos. Kurz darauf, und wieder von Breton unterstützt, treten auch Buñuel und Dalí aus der Bewegung aus.

Pozzuoli, que sont Le chien andalou [sic] et L'âge d'or de Buñuel et Dalí, par Entracte [sic] de Picabia.²⁷

Das Interesse Bretons für die Komik im Kino knüpft zwangsläufig an das für den (schwarzen) Humor an, wie man dem Vorwort seiner *Anthologie* entnehmen kann: „Le cinéma [...] devait rencontrer l'humour presque d'emblée.“²⁸ Den gleichen Abschnitt verwertet Breton in einer surrealistischen Zeitschrift mit einer geringfügige Ergänzung am Ende.²⁹

An anderer Stelle erklärt er sich snobistisch nicht allzu sehr vom Kino enttäuscht, obwohl dessen Produktion so beklagenswert sei, und beschreibt den typisch surrealistischen, Zapping-artigen Genuß des Kinos³⁰; Ausnahme seien dabei wenige Filme, u.a. aus dem Slapstick-Genre. Breton bestätigt ironisch die Tendenz der Avantgarde, Stummfilmkomödien als ernst und andere Filme als ungewollt komisch zu betrachten:

Il advenait, toutefois, à certaines bandes ‚comiques‘ de fixer notre attention: c'étaient, comme de juste, les Mack Sennett, les premiers ‚Charlot‘, certaines ‚Picratt‘. [...] Je tiens beaucoup, pour ma part, au scénario français et à l'interprétation française: avec cela du moins on est sûre de pouvoir s'égayer bruyamment (à

²⁷ Breton: *Anthologie de l'humour noir*, S. 19. „Die ersten Komödien Mack Sennetts und gewisse Filme Chaplins [...], die unvergesslichen Fatty und Picratt führen die Linie an, die mit der größten Strenge in den bei der Mitternachtsonne schmelzenden Schnee mündet, *One Million Dollar Legs* und *Animal Crackers*, und in jene Ausflügen in den geistigen Grotten, sowohl Fingalls als auch Pozzuolis, *Un chien andalou* und *L'âge d'or* von Buñuel und Dalí, über *Entr'acte* von Picabia“. (Übers. v.Verf.).

²⁸ Ebd., S. 19: „Der Film [...] mußte den Humor fast auf Anhieb treffen.“ (Übers. v.Verf.).

²⁹ Breton, in: *Minotaure* Nr. 10, S. 2.

³⁰ Breton: „Comme dans un bois“, 1951, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, S. 90. „Ich pflegte nicht das Wochenprogramm nachzuschlagen, um zu wissen, welcher Film wahrscheinlich der beste war, noch informierte ich mich über die Zeit, wann dieser und jener Film anfang [...] Wenige Stunden eines Sonntags reichten aus, um alles zu erschöpfen, was in Nantes lief: Hauptsache man ging für ein paar Tage ‚aufgeladen‘ heraus; Urteile über die Qualität waren verbannt, obwohl es überhaupt keine absichtliche Entscheidung war.“ (Übers. v.Verf.).

moins, bien entendu, qu'il ne s'agisse d'un film ‚comique‘, en sorte que l'émotion humaine, dans son besoin d'exteriorisations extrêmes, s'y retrouve).³¹

Breton zeigt sich sonst von den Problemen nicht betroffen, die damals die Kinodebatten unter den französischen Intellektuellen, darunter vielen Surrealisten, beleben. Er erkennt im Film ein prädestiniertes surrealistisches Medium und bedauert dessen Unterforderung, läßt jedoch beide Konzepte im Vagen.³²

Unter diesen Umständen setzen die Ex-Dadaisten ihre filmbezogene Tätigkeit in ihrer surrealistischen Zeit ohne Unterbrechung fort.

René Clair, Robert Desnos, Philippe Soupault rezensieren weiterhin Filme von Charlie Chaplin und seinem Meister Mack Sennett, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre kann man jedoch ein wachsendes Interesse für weitere Slapstick-Komiker feststellen. Dabei nimmt Buster Keaton in den Augen vieler an Wichtigkeit zu; mehrmals werden u.a. seine Spielfilme *Sherlock Jr.* (1924) und *The Cameraman* (1928) von Surrealisten positiv rezensiert (s. 2.3.1.). Weitere Stummfilm-Komiker (Harry Langdon, Harold Lloyd, Larry Semon) tauchen in den avantgardistischen Rezensionen auf, sie werden aber seltener erwähnt (s. 2.3.2. a.). In der Zeit des Tonfilms sind so gut wie alle Surrealisten von den Marx Brothers begeistert: in den Dreißigern ist nur noch die Rede von *Monkey Business* und *Animal Crackers* (beide 1930, s. 2.3.2. b.).

Chaplin schätzen die Surrealisten nicht nur als genialen Künstler, der Komik und Poesie zu verbinden weiß, sondern auch als Menschen, dem sie ihre intellektuelle Sympathie offiziell bekunden. Von Keaton sind zuerst nur die spanischen Künstler begeistert, während die französischen etwas später die mechanische Komik des Amerikaners dem pathetischeren Stil von Chaplin vorziehen. Die

³¹ Ebd., S. 90 f. "Es passierte, daß wir unsere Aufmerksamkeit auf gewisse ‚komische‘ Filme konzentrierten: Das waren, wie es sich gehört, die Mack Sennett, die ersten ‚Charlot‘, manche ‚Picratt‘ [...]. Was mich angeht, lege ich viel Wert auf den französischen Film und auf die französische Interpretation: Zumindest ist man damit sicher, sich schallend amüsieren zu können (es sei denn, wohl verstanden, daß es sich um einen ‚komischen‘ Film handelt, so daß man in ihm die menschliche Emotion in ihrem Bedürfnis nach sehr extremen Äußerungen wiederfinden kann)." (Übers. v.Verf.).

³² Vgl. ebd., S. 92.

Marx Brothers werden nicht nur als Clowns, sondern auch als vollkommene Interpreten des surrealistischen Humors betrachtet.

Laut Artaud sollen der Sinn eines Films und die von ihm hervorgerufenen Gefühle allein durch die Bilder, d.h. unabhängig von den Zwischentiteln wahrgenommen werden: Die in diesem Sinne am besten gelungenen Filme seien die ersten von Keaton und diejenigen von Chaplin, die „am wenigsten menschlich“ seien und „einen gewissen Humor“ besäßen.³³ „Das von Träumen übersäte Kino [...] triumphiert in dem übertriebensten Humor“; dort sei eine Realität, „die sich zu zerstören scheint, und zwar mit einer Ironie, in der man die äußersten Enden des Geistes schreien hört.“, was als Umschreibung des surrealistischen Humors verstanden werden kann.³⁴

Anders lautet die Meinung Cocteau's, der die Stummfilmskette unter dem Aspekt der Komik zu moderat findet.³⁵ Einen skrupelloseren Humor, der dem Tragischen statt dem Komischen diene und somit ein „schiefes“ oder „grausames Lachen“ im Publikum auslöse, würde der Autor vorziehen.³⁶ Damit deutet er an, wie im Laufe des selben Textes zu verstehen ist, daß die Komik des Slapstick-Kinos durch den schwarzen Humor z.B. aus den surrealistischen Filmen Buñuels zu verbessern sei.³⁷

Im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* erscheinen wenig überraschend unter typisch surrealistischen Schlagwörtern und Künstlern auch drei Slapstick-Komiker: Charlie Chaplin und Mack Sennett als definierte Artikel, Harpo Marx in einem

³³ Artaud: „Cinéma et réalité“, 1927 (Übers. v.Verf.).

³⁴ Ebd.

³⁵ Cocteau: „Le sang d'un poète“, 1930; in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia*, S. 298 f. „Keine Freiheit in dieser Zone der perfekten Freiheit! Und wenn große Dichter wie Chaplin oder Keaton es wählen, wird ihr Vorwand sein, das Lachen hervorzurufen“. (Übers. v.Verf.).

³⁶ Ebd., S. 298.

³⁷ Vgl. ebd.

Bild.³⁸ Überraschenderweise ist vielleicht nur, daß in diesem gegenüber dem Slapstick-Kino so offenen Werk weder ein Wort über Buster Keaton noch ein Bild von ihm vorkommt, der in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren von mehreren Surrealisten offenkundig geschätzt wird.

Die Definition von Chaplin ist ein Zitat aus dem kollektiven (jedoch Aragon zugeschriebenen) surrealistischen Plädoyer für den Komiker anlässlich seines Scheidungsprozesses (s. 2.3.2.); die Definition von Sennett stammt hingegen von Breton, der dessen Vornamen wenig verwunderlich falsch schreibt.

CHAPLIN (Charlie), né en 1888 - "Merci à celui qui sur l'immense écran occidental fait aujourd'hui passer vos ombres, grandes réalités de l'homme." (Hands off love, manifeste surréaliste, 1927).³⁹

SENNETT (Mac) [sic] - "Ces vieilles carrioles des Mac [sic] Sennett comédies d'où l'on voit le monde comme de nulle part." (A. B.)⁴⁰

Außerdem taucht einer der Marx Brothers in einem Bild neben der Definition von Salvador Dalí auf. Dort ist ein Photo von dem Künstler, der dabei ist, Harpo Marx zu porträtieren, während ihm gegenüber der Komiker an einer Harfe sitzt.⁴¹ Kurz vor dem Erscheinen des Lexikons realisiert Dalí mehrere Porträts von Harpo Marx (Abb. 75).



Nicht nur literarische Hommagen widmen die Surrealisten ihren Slapstick-Helden; diese gehören zur avantgardistischen Bilderwelt genauso wie andere surrealistische Themen. So inspirieren beispielsweise Mack Sennett und Harpo Marx die Künstler der Bewegung zu Bildern, die gar

³⁸ Breton: *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, ebd.

³⁹ Ebd., S. 6 f.

⁴⁰ Ebd., S. 25.

⁴¹ Ebd., S. 9.

nicht oder nur teilweise einen Bezug zu ihrer kinematographischen Realität ausweisen.

Sieben Jahre nach seinem *L'ésprit du comique* („Der Geist des Komischen“, Abb. 76), widmet René Magritte dem Meister der Slapstick-Komik ein surrealistisches Bild, *Hommage à Mack Sennet* (sic, Abb. 77), das seine - auch mündlich erklärte⁴² - Liebe für dessen Komödien bestätigt. In dem Bild scheint er die moderate Erotik der Keystone-Kurzfilme (insbesondere der legendären *Bathing Beauties*) mit surrealistischen Mitteln anzudeuten: Unter einem weißen, teilweise durchsichtigen Gewand, das in einem offenen Schrank hängt, kann man einen weiblichen Körper erkennen.



Salvador Dalí kontaktiert zwischen 1936-37 die Marx Brothers, um ihnen ein eigenes, surrealistisches Filmprojekt vorzuschlagen (s. 2.3.2. b.). In dieser Zeit entstehen mindestens zwei Bilder von Harpo Marx⁴³, mit dem Dalí inzwischen persönlich befreundet ist: ein Porträt (Abb. 75) und eine Studie zu dem geplanten surrealistischen Film *Giraffes on Horseback Salads* (s. 2.3.2. b.).

⁴² Vgl. De Haas: *Cinéma integral*, 1985, S. 117.

⁴³ Dalí: *Portrait Harpo Marx* und *Harpo Marx mit brennenden Giraffen*, beide 1937.

b. Profi-Avantgardisten als Komiker

Für die Surrealisten können nicht nur die professionellen Komiker als Avantgardisten gelten; umgekehrt ist für sie auch möglich, daß Surrealisten zu Slapstick-Autoren werden. Mehrere Autoren sehen in einem Kompromißgenre zwischen Avantgarde und Komik die Lösung aller kinematographischen Problemen der Zeit.

Avantgarde und Komik als nebeneinander stehende und sich gegenseitig befruchtende Konzepte verbindet Artaud in mehreren Schriften über das Kino, u.a. in einem "Entwurf für die Gründung einer Gesellschaft mit dem Ziel, Kurzfilme zu produzieren, die schnell und sicher amortisierbar seien".⁴⁴ Diese Gesellschaft würde es erlauben, „Filme einer besonderen Art, sogenannte avantgardistische Filme“ nach einer Formel zu produzieren, die „sich vor allem für komische Filme eignen“ würde.⁴⁵ Auf diese Art, so die Theorie, wären die geförderten Kurzfilme sowohl qualitativ hoch als auch wirtschaftlich rentabel. Eine solche utopische Lösung des kinematographischen Problems erläutert Artaud ernsthaft weiter:

Dem französischen Kino, dem jederlei Film fehlt, mangelt es besonders an komischen Filmen. Es gibt in der Komik eine Ader, die hier sozusagen noch nicht ausgenutzt worden ist und die den französischen Drehbuchschreibern bemerkenswerte Gelegenheiten anbieten könnte.

Es ist sicher, daß das Publikum sehr gierig auf dieses Filmgenre wäre und sehr schätzen würde, in der französischen Produktion eine Entsprechung der amerikanischen Komödien der Art von Mack Sennet [sic] zu finden.⁴⁶

In derartigen Stummfilmsketten könnte man den amerikanischen Slapstick-Stil, der so viel Erfolg auch in Europa genießt, mit einer „Art von typisch französischem Humor“ verbinden, der „im Kino überhaupt nicht vorhanden ist.“⁴⁷ Ar-

⁴⁴ Artaud, 1930, in Artaud: *A propos du cinéma*, 1961. Alle Angaben beziehen sich auf die italienische Ausgabe: *Scritti di cinema*, 1981, S. 45-47. Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

⁴⁵ Artaud: *Scritti di cinema*, S. 46 f.

⁴⁶ Ebd., S. 47.

⁴⁷ Ebd.

taud erkennt im komischen Filmgenre kinematographisches Gespür für die surrealistisch relevanten Prinzipien des Geheimnisses und des Zufalls.⁴⁸ Die von Artaud vorgeschlagene Filmgesellschaft wird aber nicht gegründet, so daß der Kreis Avantgarde und Komik auf eine andere Weise geschlossen werden muß.

Desnos wünscht sich eine Art buchstäblich surrealistischen Kinos: „Trotz zahlreicher Versuche konnten wir noch kein auf die Leinwand umgesetztes Drehbuch sehen, das von den menschlichen Gesetzen frei wäre. Besonders Träume werden dort vollkommen verunstaltet“.⁴⁹ Im Laufe weiterer Beiträge identifiziert der Autor diese Art von wundervollen und poetischen Kino in den amerikanischen Stummfilmsketchen vielmehr als in den avantgardistischen Experimenten. Ausnahme sei hier lediglich *Entr'acte* von Clair: Diesen Film verherrlicht Desnos in einigen Artikeln als gleichzeitig komisch und lyrisch, d.h. mit einem typischen Kompliment, das die Avantgarde für den ihrer Ansicht nach besten Slapstick anwendet.⁵⁰ Die Nähe dieses dadaistischen Kurzfilms mit den Komödien Sennetts, Chaplins und Keatons betont Desnos in einem späteren Artikel noch ausdrücklicher.⁵¹

Kritisch sieht Desnos den Kontakt zwischen Intellektuellen und Komikern: Erstere seien oft „kleinliche Wesen“, die nach anfänglicher Mißachtung der „grogen Farcen“ aus Amerika diese jetzt bewundern. Sie hätten sogar den Anspruch, deren Ästhetik zu beeinflussen, mit dem einzigen Ergebnis, die Slapstick-Autoren herabzuwürdigen. Von dieser Erniedrigung würden sich noch Keaton, Chaplin und wenige mehr retten, die Dichter geblieben seien, auch ohne Kontakte mit „Snobs und Literaten“ zu haben.⁵²

⁴⁸ Artaud: „La vecchiaia precoce del cinema“, 1933, ebd., S. 58.

⁴⁹ Desnos: „Il sogno e il cinema“, 1923; in Mazzoni: *Robert Desnos*, S. 37 f.

⁵⁰ Desnos: „Entr'acte“, 1924; ebd., S. 43.

⁵¹ Desnos: „René Clair e il nuovo cinema“, 1925, ebd., S. 44.

⁵² Desnos: „Charlot“, 1925, ebd., S. 47-49.

Die Freiheit und Poesie dieser „außerordentlichen Komiker“ und die Rolle Chaplins ihnen gegenüber wird auch später betont; damit bestätigt der Autor die Verbindung der Komik aus den Stummfilmsketchen mit der Ästhetik des Surrealismus.⁵³ Auch im Zusammenhang mit echten surrealistischen Filmen (z.B. von Buñuel) erwähnt Desnos wie selbstverständlich die Slapstick-Helden: „Der tragische Humor Charlots, der poetische Humor Mack Sennetts, die dieser exstummten Kunst den Schlüssel neuer Träume angeboten haben, bleiben unerklärliche Phänomene“.⁵⁴

Luis Buñuel schreibt in seiner Autobiographie oft über seine „leidenschaftliche Liebe“ zum komischen Kino, besonders dem von Buster Keaton und von den Marx Brothers.⁵⁵ Der Spanier ist 1929 der Initiator einer anthologischen Projektion von Stummfilmsketchen bei einem Cineclub mit Kurzfilmen u.a. von Ben Turpin, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Buster Keaton und Harry Langdon. Die Vorführung präsentiert Buñuel als „das repräsentativste Kinoprogramm, der reinsten aller bisher gemachten Avantgardeversuche. Für die Minderheit und die Mehrheit, für die von dem Erhabenen und der Kunst nicht verdorbenen. Die besten Poemen des Kinos.“⁵⁶ Über die komischen Filme als rein und künstlerisch insistiert der Autor am Ende des Artikels:

Die Leute sind so idiotisch und haben so viele Vorurteile, zu glauben, daß der Faust oder der Potemkin usw. edler seien als diese Possen, die hingegen für mich keine Possen sind, vielmehr würde ich sie die neue Poesie nennen. Die entsprechende surrealistische Poesie im Kino befindet sich allein in diesen Filmen. Viel surrealistischer als die von Man Ray.⁵⁷

⁵³ Desnos: „I sogni della notte trasportati sullo schermo“, 1927, ebd., S. 51 f.

⁵⁴ Desnos: „Un chien andalou“, 1929, ebd. S. 86-88.

⁵⁵ Buñuel: *Dei miei sospiri estremi*, S. 220. (Übers. v. Verf.).

⁵⁶ Buñuel: „Le comique dans le cinéma“, 1929, in *Opera letteraria*, 1984. Alle Angaben beziehen sich auf die italienische Ausgabe: *Scritti letterari e cinematografici*, 1996, S. 166. Alle hier verwendeten Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

⁵⁷ Ebd., S. 167.

Salvador Dalí setzt die Polemik seines Landsmannes fort, indem er avantgardistisches und kommerzielles Kino gnadenlos vergleicht: Nur letzteres erreiche die wahre kinematographische Kunst.⁵⁸

Der antikünstlerische Filmemacher ignoriert die Kunst, filmt auf eine reine Art und Weise, indem er nur den technischen Befehlen seines Geräts und dem kindischen, sehr fröhlichen Instinkt seiner Sportphilosophie gehorcht [...] nur das antikünstlerische Kino und insbesondere das komische produziert immer perfektere Filme, in denen die Emotion unmittelbarer intensiv und lustig ist.⁵⁹

Der Mangel des künstlerischen Kinos sei die Langeweile und die Traurigkeit; selbst in den besseren Versuchen Man Rays und Légers gebe es den Fehler, das Gefühl unter erfundenen Bildern, im Reich der Malerei anstatt in der von den Gegenständen ausgehenden Phantasie zu suchen. Dalí schlägt als Alternative ein „stummes, taubes, blindes Kino“ vor, d.h. ein von den Sinnen unabhängige Filme. In einem anderen Text bedauert er die Grenzen des Kinos bezüglich des psychischen Ausdrucks:

nur die komischen Filme einer irrationellen Neigung weisen auf den echten Weg der Poesie hin. Nehmt jene seltsamen Filme Mack Sennetts, mindere Komödien mit fast unbekanntem Schauspielern ohne besonderes Talent, sowie diejenigen, die von dem Genie von jemandem wie z.B. Harry Langdon oder William Powell bedingt werden, der so viel oder so wenig komisch ist wie Langdon.⁶⁰

Alle Künstler sehen nur einen einzigen Ausweg aus der vermeintlichen Kinodekadenz: avantgardistisch-komische Filme zu fördern, sei es durch die publizistische Verbreitung der surrealistischen Interpretation der vorhandenen Slapstick-Meisterwerke oder durch eigene Experimente, die die avantgardistische Komik dieser Vorbilder durch einen bewußteren und gezielteren Einsatz des schwarzen Humors noch mehr betonen sollen.

⁵⁸ Dalí, Salvador: „Film-arte, film anti-artístico“, 1927, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia*, S. 263-266. Alle hier verwendeten Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

⁵⁹ Ebd., S. 264.

⁶⁰ Dalí: „Abrégé d'une histoire critique du cinéma“, in *Babaouo*, 1923, S. 2-21. (Übers. v.Verf.).

2.2. Komik in der Praxis

2.2.1. Literatur: polemische Schriften

Bereits im ersten Jahr seiner Existenz übt der Surrealismus die Form des schwarzen Humors als Waffe, das sich gegen einen Nicht-Surrealisten ausrichtet: Das Pamphlet *Un cadavre* („Ein Leichnam“) ist eine Sammlung von kurzen Beiträgen zum Tode des Schriftstellers Anatole France.⁶¹ Die gnadenlos ironische Darstellung des Verstorbenen ist ein gutes Beispiel dafür, was die Surrealisten unter Komik verstehen. Die boshaften Titel der verschiedenen Beiträge sind bereits ein Indiz für den Geist, nach dem die Texte verfaßt sind: Es handelt sich um surrealistische Parodien der emphatischen Nachrufbeiträge des von den Avantgardisten gehaßten Anatole France.

„Der Fehler“ eröffnet Soupault mit einer paradoxen Aussage: „Anatole France ist nicht tot: er wird nie sterben. In ein Dutzend Jahren wird ein geschickter Schriftsteller einen neuen Anatole erfunden haben. Es gibt Leute, die auf eine so komische Figur nicht verzichten können“.⁶² Weiter beschreibt der Autor zwei Szenen, die er als „echt lustige Spektakel“ empfunden habe: Totengräber, die vor einem Sarg laufend untereinander streiten und eine Frau in Trauerkleidung, die ihren sterbenden Mann im Krankenhaus besucht, um ihm ihre gerade gekauften Kleider zu zeigen.⁶³

In „Ein Greiser wie die anderen“ wendet sich Éluard direkt an den Verstorbenen: „Deine Ähnlichen, oh Leichnam, gefallen uns nicht. [...] Die Schönheit, oh Leichnam, kennen wir gut [...] Die Skepsis, die Ironie, die Feigheit, oh

³⁷ Breton u.a.: *Un cadavre*, 1924; in Nadeau: *Histoire du Surréalisme - suivie de documents surréalistes*, 1964, S. 197-200. Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

⁶² Soupault: „L'erreur“, ebd., S. 197.

⁶³ Ebd., S. 198.

France, der französische Geist, was ist denn all das?“⁶⁴ Hier ist der Ruf „oh France“ möglicherweise als Wortspiel zu interpretieren: als Familienname des Schriftstellers und als „Frankreich“, da die beteiligten Verfasser damit übereinstimmen, daß der Verstorbene eine Schande für das Land sei.

Bretons „Ablehnung der Beerdigung“ erinnert an zwei weitere Berühmtheiten, die im gleichen Jahr verstorben sind: „Loti, Barrès, France [...] der Idiot, der Verräter und der Polizist“; in France beschimpft Breton die Verkörperung von „List, Traditionalismus, Patriotismus, Opportunismus, Skepsis und Mangel an Mut“.⁶⁵ Die Bestattung dieser „bißchen menschlichen Unterwürfigkeit“, des Komplizen der „schlimmsten Komödianten“ sei Grund genug zum Feiern; der Autor schließt seinen Beitrag mit dem Wunsch ab, France in einen Buchkasten zu schließen und ihn in die Seine zu werfen: „Nicht einmal tot muß dieser Mann Staub machen.“⁶⁶

„Haben Sie schon einen Toten gehrfeigt?“ fragt Aragon in seinem Text zu Anatole France.⁶⁷ „Er schrieb sehr schlecht, ich schwöre es Euch, dieser Mann der Ironie und der Vernunft, dieser arme Büber der Angst vor dem Lächerlichen“; weiter wird der Schriftsteller als „fluchwürdiger Komödiant“ bezeichnet.⁶⁸

Breton, Mitverfasser des letztgenannten Werkes, wird trotz seiner theoretischen Mühe um den schwarzen Humor und praktischen Anwendung der surrealistischen Komik von den Ex-Kollegen als humorloser Mensch kritisiert. Ein beißendes Pamphlet gegen ihn wird 1930 (als Reaktion zu seinem umstrittenen *Zweiten*

⁶⁴ Éluard: „Un vieillard comme les autres“, ebd.

⁶⁵ Breton: „Refus d'inhumer“, ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 199.

⁶⁷ Aragon: „Avez-vous déjà giflé un mort?“, ebd., S. 182-184.

⁶⁸ Ebd.

*Manifest des Surrealismus*⁶⁹) geschrieben und ausgerechnet *Un cadavre* betitelt.⁷⁰ In dieser Schrift kann man feststellen, wie die Avantgardisten ihren schwarzen Humor aus ätzender Ironie auch für den Angriff gegen interne Feinde einsetzen.

Genauso wie das vorherige, gleichnamige Pamphlet wird auch dieses mit einem Zitat des Angegriffenen eröffnet; dabei handelt es sich ausgerechnet um einen Satz Bretons aus seinem Beitrag zum ersten *Un cadavre*: „Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière“ („Nicht einmal tot muß dieser Mann Staub machen“).⁷¹ Das neue Pamphlet ist also eine bewußte, parodistische Wiederaufnahme eines surrealistischen Textes, in der die Wirkung des schwarzen Humors dadurch noch verstärkt wird, daß die satirische Grabrede für den vermeintlichen Toten noch zeit seines Lebens veröffentlicht wird. Wie Breton im *Zweiten Manifest* sich von mehreren Mitgliedern der Bewegung boshaft verabschiedet, halten einige Surrealisten im neuen Pamphlet ebenso eine Grabrede für ihren symbolisch verstorbenen Leiter.

Robert Desnos beschreibt Breton als stinkendes Gespenst, das sich durch seine religiöse Umkehrung einen Platz im Paradies geschaffen habe.⁷² Baron nennt Breton „stolzen Revoluzzer“, „strengen Moralisten“, „Hofästheten“ und „kaltblütiges Tier“.⁷³ Roger Vitrac wertet dessen literarische Verdienste folgendermaßen ab: „Was seine Ideen angeht, glaube ich nicht, daß jemand sie jemals ernst genommen hätte, außer einigen wohlwollenden Kritikern, die er einschleimte, einigen dekadenten Schülern und einigen Gebärenden mit Lust auf

⁶⁹ Breton: „Deuxième Manifeste du Surréalisme“, 1929, in Breton: *Manifestes du Surréalisme*, ital. Ausgabe *Manifesti del Surrealismo*, S. 57-116.

⁷⁰ Desnos u.a.: „Un cadavre“, 1930, in Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, S. 300-303. Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

⁷¹ Ebd., S. 300.

⁷² Desnos: ebd., S. 304.

⁷³ Baron: ebd.

Monster.“⁷⁴ Gegen die doppelte Moral Bretons, gegen seine Neigung zum polizeimäßigen Vorgehen und zur papstmäßigen Selbstinszenierung insistieren auch die anderen Autoren in ihren Beiträgen.

Georges Ribemont-Dessaignes kommentiert das zweite Manifest als „keine Entdeckung, aber einen guten Erfolg [...] im heuchlerischen, verräterischen, einschleimenden [...] polizeimäßigen und priesterlichen Genre.“⁷⁵ Der Autor unterstreicht dabei die Darstellung Bretons als Pope bereits im Titel seines Beitrags: „Papologie d’André Breton“ (unübersetzbares Wortspiel aus *Apologie*, „Verteidigung“, und *Pape*, „Papst“).⁷⁶

Jacques Prévert betitelt seinen Beitrag „Tod eines Herrn“: Dort nennt er Breton „den edlen Bauern des Abendlandes, der mich so sehr zum Lachen brachte“, „düster witzig, peinlich zum Sehen aber immer sehr würdig“.⁷⁷ Er demaskiert ihn ironisch als einen unbeholfenen Mogler, einen „Fregoli, der sich den falschen Bart des okkulten Christus zurecht rückt“ und sich hinter großgeschriebenen Wörtern (Liebe, Revolution, Poesie, Reinheit und auch Humor) verbirgt. Die Inszenierung des falschen Klugen Breton bezeichnet Prévert sogar als „eine große Farce“.⁷⁸

Das Pamphlet gegen Breton ruft die entsetzte Reaktion der Presse hervor. Das „Opfer“ selbst veröffentlicht Zitate der angreifenden Surrealisten vor und nach dem *Zweiten Manifest*, aus denen hervorgeht, daß sie ihre Haltung ihm gegenüber

⁷⁴ Vitrac: ebd.

⁷⁵ Ribemont-Dessaignes: ebd., S. 300 f.

⁷⁶ Ebd., S. 301 f. „Bruder Breton, der uns eine Figur des Senf-Priesters aufischt, spricht nie mehr außer vom Pult. [...] Er spuckt auf die schwarzen Talare, weil er selber einen weißen haben will. [...] Falscher Bruder und falscher Kommunist, falscher Revoluzzer aber echter Komödiant, Vorsicht Guillotine, was sage ich, man guillotiniert kein Leichnam“. (Übers. v. Verf.).

⁷⁷ Prévert: „Mort d’un monsieur“ ebd., S. 302 f.

⁷⁸ Ebd., S. 303.

drastisch verändert haben.⁷⁹ Die Zeitung *Paris-Midi* verteidigt den Ideologen des Surrealismus in der Rezension über das Pamphlet: „Sans qu'on voit clairement ce qu'il a pu faire, le pauvre André Breton est fort maltraité“.⁸⁰

Daraufhin reagiert Desnos mit dem sog. „Dritten Manifest des Surrealismus“: In diesem zugleich rational argumentierenden und ironisch beißenden Artikel erklärt er die Gründe, die ihn und die anderen Surrealisten zum Freundschaftsbruch mit Breton bewegt haben.⁸¹ Dabei karikiert er den Leiter der Bewegung gnadenlos, indem er gerade auf die Humorlosigkeit Bretons eingeht.⁸² Er deutet außerdem ironisch Bretons Gewohnheit an, sich zu widersprechen.⁸³

Schließlich, nach dem Scherzen mit allen möglichen inneren und äußeren Feinden, macht die Avantgarde Witze über sich selbst. Dennoch unter dem Aspekt der Komik enttäuscht die anonyme *Définition humoristique du Surréalisme*: Im Telegrammstil beschreibt sie die chaotische Situation der Avantgarde im Jahre 1929: mit einem sauren und kontrastreichen, zynisch-sarkastischen, keineswegs humoristischen Stil. Ein Hinweis auf die Autorschaft?⁸⁴

Le Surréalisme en 1929

les objets bouleversants,
le cassage des gueules,
la peinture fantastique,
le genre mal élevé,
les révolutionnaires de café,

⁷⁹ Breton, in: Nadeau: *Storia del Surrealismo*, S. 311 f. Andererseits gilt dies auch bezüglich Bretons, der im Vergleich zu seinem ersten im zweiten Manifest eine andere Linie fährt.

⁸⁰ Sabord: „Compte rendu de *Un cadavre*“, 1930, ebd., S. 306. „Der arme Breton wird stark malträtet, ohne daß man versteht, was er gemacht haben mag.“ (Übers. v.Verf.).

⁸¹ Desnos: „Troisième Manifeste du Surréalisme“, ebd., S. 306-310.

⁸² Ebd. „Ernst wie ein Papst, voller Würde wie ein Magier [...] dieser Pope, der nie lacht, der nicht weiß, was Lachen ist, so sehr wird er vom Neid gefressen“. (Übers. v.Verf.).

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Anonym: „Définition humoristique du surréalisme“, 1929, ebd., S. 256.

le snobisme de la folie,
l'écriture automatique,
l'anticlericalisme primaire,
la discipline allemande,
l'exhibitionnisme,
les plaisanteries pas drôle.⁸⁵

2.2.2. Kino: surrealistische Gags

Zwei von Buñuel und Dalí geschriebene, vom ersteren gedrehte Filme bieten hervorragende Beispiele der bewußten Mischung von Suggestionen aus der Slapstick-Komik und aus dem surrealistischen schwarzen Humor: *Un chien andalou* („Ein andalusischer Hund“)⁸⁶ und *L'âge d'or* („Das goldene Zeitalter“)⁸⁷.

a. *Un chien andalou*

Buñuels kinematographisches Debüt als Regisseur und Schauspieler ist ein Kurzfilm, der den surrealistischen Geschmack für die satirischen, oft schockierenden Gags, kurz den Sinn für (schwarzen) Humor spiegelt.⁸⁸

Verblüffende, unheimliche bis gruselige Sequenzen kommen in *Un chien andalou* vor, u.a.:

- das Auge der Protagonistin wird mit einem Rasiermesser durchgeschnitten (Abb. 78);



⁸⁵ Ebd. „Der Surrealismus 1929 / die schockierenden Gegenstände, / das Hauen in die Schnauze, / die phantastische Malerei, / das unhöfliche Genre, / die Kaffeehaus-Revolution, / der Snobismus des Wahnsinns, / die automatische Schreibweise, / der elementare Antiklerikalismus, / die deutsche Disziplin, / der Exhibitionismus, / die nicht lustigen Kalauer.“ (Übers. v. Verf).

⁸⁶ Buñuel (Regie): *Un chien andalou*, 1928, mit P. Batcheff, S. Mareuil, L. Buñuel, S. Dalí.

⁸⁷ Buñuel (Regie): *L'âge d'or*, 1930, mit G. Modot, L. Lys, M. Ernst.

⁸⁸ Buñuel: „Un chien andalou“, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, S. 210-222.

- der Protagonist fällt von seinem Fahrrad und bleibt liegen (Abb. 79);
- ein Mädchen steht mitten auf der Straße und wird von einem Auto überfahren (Abb. 80);



- der Protagonist zieht mit Hilfe von Seilen einen Kürbis, zwei Seminaristen und zwei Konzertpianos, in denen tote Esel liegen (Abb. 81 und 82).⁸⁹



Besonders erstere und letztere Sequenz gehen in die Filmgeschichte als berühmte surrealistische Gags ein.

Die Absurdität dieser Situationen wird von dem Einsatz sinnloser Zwischentitel betont: „Il etait une fois...“, „Huit ans après“, „Vers trois heures du matin“, „Seize ans avant“, „Au printemps“.⁹⁰ Mit diesen bedeutungslosen und

⁸⁹ Ebd., S. 217.

⁹⁰ Ebd., „Es war einmal...“, „Acht Jahre später“, „Gegen drei Uhr morgens“, „Sechzehn Jahre zuvor“, „Im Frühling“. (Übers. v.Verf.).

handlungsfremden Sätzen scheinen die Autoren die überflüssigen Zwischentiteln parodieren zu wollen, die besonders in Zusammenhang mit den Stummfilmsketten durch mehrere Avantgardisten kritisiert werden.⁹¹

b. L'âge d'or

1930 realisiert Buñuel einen neuen Avantgarde-Film, *L'âge d'or*, bei dessen Konzeption Dalí erneut mitwirkt. Ausgehend von „einem Dutzend Ideen, Gags“ schürt Buñuel ein neues Beispiel des schwarzen Humors im Kino.⁹²

Mit Gags meint er Sequenzen wie:

- „ein Wagen voller Arbeiter, der durch ein bürgerliches Wohnzimmer fährt“;⁹³
- „ein Vater, der seinen Sohn erschießt, weil er die Asche seiner Zigarette fallen ließ“ (Abb. 83).⁹⁴



In diesem Sinne hebt Cocteau zwei weitere Gags, die Sequenzen „der Kuh und des Dirigenten“ als „tragische Gags“ hervor:⁹⁵

- Eine Kuh liegt ruhig auf dem Himmelbett der Protagonistin, die ihr durch ihren Gesichtsausdruck vermittelt, daß sie das Bett verlassen sollte, was die Kuh daraufhin tut, dabei läutet ihre Glocke (Abb. 84);

⁹¹ Finkelstein unterstreicht hingegen den gesellschaftskritischen Bestandteil von *Un Chien andalou*, „der durch die Parodie der Konventionen des Familienfilms und das stumme Melodrama akzentuiert wird. [...] Buñuel [...] ist sich des ungewollten komischen Potentials vollkommen bewußt, der im melodramatischen Schauspielstil steckt“ (Finkelstein, Haim: „Dali and *Un Chien andalou*: The Nature of a Collaboration“, in Kuenzli: *Dada and surrealist Film*, S. 132 f.).

⁹² Ebd., S. 112.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Cocteau: „Le sang d'un poète“, in Bertetto: *Cinema d'avanguardia 1910-1930*, S. 298.

- Während die zwei Hauptfiguren sich im Park lieben, spielt ein Orchester das Liebsthema aus *Tristan und Isolde* von Wagner; plötzlich verläßt der Dirigent das Podium mit schmerzverzerrtem Gesicht, die Hände an den Schläfen haltend, und geht zu dem Paar; das Mädchen verläßt ihren Geliebten, eilt zum Dirigenten und küßt ihn mehrmals leidenschaftlich auf den Mund (Abb. 85).



Weitere Gags, die den Humor Buñuels widerspiegeln, sind folgende antikerikale Sequenzen:

- Vier Bischöfe sitzen auf einem Felsen und beten (Abb. 86.); kurz danach werden vier bischöflich angezogene Skelette auf dem gleichen Felsen gezeigt (Abb. 87).



- Der Protagonist wirft in seiner Wut mehrere Gegenstände aus dem Fenster seines Zimmers: einen brennenden Nadelbaum, einen Pflug, eine Giraffenattrappe, weiße Federn und sogar einen (lebendigen) Erzbischof, der den Sturz überlebt und weg geht (Abb. 88).

Es handelt sich also nochmals um einen Humor, der der provokanten Komik von *Un Chien andalou* ähnlich ist. Das Ziel Buñuels scheint, die noch gesellschaftlich zulässige Komik der Stummfilmskette in einen möglichst antikonventionellen und schockierenden Humor umzuwandeln. Die anfängliche Syntonie zwischen Buñuel und Dalí ändert sich im Laufe der zweiten Mitarbeit, nach dem Zeugnis des letzteren, genau aufgrund des angewandten, oft antiklerikalen Humors.⁹⁶ Seine Aversion gegen diese Art von Gags überrascht, da er noch zwei Jahre davor als Seminarist verkleidet in dem Sketch von *Un chien andalou* mitspielt (Abb. 82), in dem der Protagonist u.a. zwei Konzertpianos hinter sich zieht.⁹⁷ Dalí bleibt jedenfalls mit seiner negativen Kritik an dem Film in der surrealistischen Gruppe isoliert.



Daß *Un chien andalou* und *L'âge d'or* für einen Surrealisten nicht nur Meisterwerke des avantgardistischen Kinos sind, sondern auch eine komische Wirkung haben, zeigt sich durch zahlreiche schriftliche Zeugnisse, die Buñuel mit den favorisierten Slapstick-Autoren gleichstellen. Außerdem beziehen sich die Kollegen ausdrücklich auf den schwarzen Humor als Quelle dieser surrealistischen Filme.

Desnos hebt in seiner Rezension von *Un chien andalou* dessen schwarzen Humor hervor, der ein noch unbestimmtes Gefühl, eine Tugend sei, die nur bei

⁹⁶ Dalí: *Vita segreta di Salvador Dalí*, 1949, S. 227. „Buñuel, mit seiner Naivität, seiner Sturheit eines echten Aragonesen, war immer bereit, meine Inspirationen in einen flachen, vulgären Antiklerikalismus umzuwandeln. Ich mußte ihn immer bremsen, indem ich sagte: ‚Nein, nein! Keine Komödie! Mir gefallen die Erzbischöfe! Setzen wir doch ein paar gotteslästerliche Szenen, wenn du soviel Wert darauf legst, aber mögen sie mit dem Fanatismus erfüllt sein, der die Grandiosität eines richtigen, echten Sakrilegs vervollständigt!‘ “. (Übers. v.Verf.).

⁹⁷ Vgl. 2.2.2. a.

gewissen Leuten vorhanden wäre, so daß nur manche Komiker dazu zählen⁹⁸: „Der Humor ist nur mit der Gunst einer fast absoluten Geistesfreiheit möglich, aber auch durch einen tiefen Pessimismus. Man muß viele Hoffnungen nähren, um zu lachen, weinen, sich zu empören, also stürmische Gefühle zu zeigen“.⁹⁹ Die Verlegenheit der anderen Rezensenten gegenüber dem Film würde also durch die von Buñuel angewandte neue Form der Komik verursacht, die als „morbid“ bezeichnet werden könnte: „Es gibt nichts Morbides, wenn die Abwesenheit von Grenzen zwischen Gesundheit und Krankheit festgestellt worden ist“. Das Publikum werde von Buñuel tief und traumatisch involviert, indem er es „gnadenlos auszieht, enthäutet, seziert“. Sein Humor sei schließlich mit der Poesie eng verbunden, was im Sinne der Avantgarde auch das größte Kompliment ist, das Kinokomikern gemacht werden kann. Wie in den Stummfilmsketchen von Sennett und Chaplin erkennt Desnos die Elemente Humor und Poesie auch in *Un chien andalou* als untrennbar verbunden: „Es ist eine neue Form des Humors, die Luis Buñuel inspiriert [...]. Es gibt in diesem Film nichts, das mit dem Humor und der Poesie dicht miteinander verbunden etwas nicht teilt.“¹⁰⁰

Kollektiv unterschreiben die Surrealisten ein Manifest, um Buñuel zu unterstützen, der von einem Skandal anlässlich seines Films *L'âge d'or* überwältigt wird. Dieses Verhalten der avantgardistischen Gruppe erinnert an ihre Reaktion anlässlich des Skandals um den Scheidungsprozeß Chaplins, als sie ein kollektives Manifest unterschreiben, um ihn öffentlich zu verteidigen.¹⁰¹ In ihrem zweiten Manifest zur Unterstützung eines gleichgesinnten Filmemachers stellen die Surrealisten *Un chien andalou* und *L'âge d'or* auf die gleiche Ebene wie, „manche Komödien Mack Sennetts“ und die Filme Chaplins, die wiederum in einem Zug

⁹⁸ Desnos: „Un chien andalou“, 1929, in Mazzoni: *Robert Desnos*, S. 86-88.

⁹⁹ Ebd., S. 86 f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 87.

¹⁰¹ Aragon u.a.: *Hands off Love*, 1927, s. 2.3.2. a.

mit avantgardistischen Filmen von Clair (*Entr'acte*) und Eisenstein (*Panzerkreuzer Potemkin*) erwähnt werden.¹⁰²

Auch Cocteau sieht eine Verbindung zwischen avantgardistischem und komischem Kino. Seinen surrealistischen Streifen *Le sang d'un poète* präsentiert er als „Film, wie Chaplin ihn versteht“, obwohl dort keine Einflüsse von den Stummfilmsketchen auffallen.¹⁰³ Im gleichen Text schreibt er auch über eine andere Form der Komik, einen skrupellosen Humor, der dem Tragischen statt dem Komischen dient und somit ein „schiefes“ oder „grausames Lachen“ beim Publikum auslöst - offensichtlich eine Umschreibung des surrealistischen, schwarzen Humors. Dieser wäre seiner Ansicht nach bereits in kinematographischen Bereich zu finden: „Szenen wie die der Kuh und des Dirigenten in *L'âge d'or* von Buñuel können als ein Hauptereignis betrachtet werden, und zwar als das Erscheinen des tragischen Gags“.¹⁰⁴

¹⁰² Aragon u.a.: „Manifeste des Surréalistes à propos de “L'âge d'or”“, 1930, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia*, S. 269-276.

¹⁰³ Cocteau: „Le sang d'un poète“, 1930, ebd., S. 298 f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 298.

2.3. Komiker: Stumm- und Tonfilm

Nicht nur in einem, sondern in mehreren Slapstick-Komikern erkennen die Surrealisten Kollegen: Darin unterscheidet sich ihre kinematographische Kritik von der dadaistischen. Sennett wird nur noch von den Nostalgikern Clair und Desnos geachtet, die ihn als Dichter und vorsurrealistischen Autor sehen. Chaplin bleibt nachhaltig die Maßlatte, an der die Avantgardisten das Talent anderer Slapstick-Komiker messen.

Jedoch kommen in den späten Zwanzigern weitere Stummfilmkomiker hinzu: Buster Keaton, Harry Langdon, Larry Semon und weitere Namen, die eher flüchtig erwähnt werden. 1930 bieten dann die erfolgreichen Marx Brothers den Surrealisten einen idealen Anlaß, unbeachtet ihrer bis dahin betriebenen Politik auf die neue Technik des Tonfilms umzusatteln und sich für die gesprochene Komik zu begeistern.

2.3.1. Buster Keaton

Buster Keaton ist in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre der neue Bezugskomiker für die Surrealisten, der besonders die spanischen Avantgardisten zu enthusiastischen Rezensionen und poetischen Hommagen inspiriert. Als sich die französischen Surrealisten für ihn vorsichtig interessieren, ist das goldene Zeitalter seiner Stummfilme fast schon zu Ende. Im Gegensatz zu Chaplin habe Keaton in den späten Zwanzigern nicht das unverzeihbare Verbrechen begangen, in einen reaktionären Sentimentalismus zu verfallen. Die Begeisterung der Avantgardisten für Keaton erreicht zwar nicht das Niveau der dadaistischen Verehrung für „Charlot“, dennoch wird dem amerikanischen Komiker durch verschiedene literarische Hommagen, vor allem durch Rezensionen und Gedichte, gehuldigt.

Besonders drei seiner Spielfilme werden von den Surrealisten angepriesen: *Sherlock Jr.* (1924), *College* (1927) und *The Cameraman* (1928). Ein Bild aus dem Kurzfilm *One Week* (1920) wird außerdem in der Zeitschrift *La Révolution*

surréaliste als unkommentierte Abbildung eines Artikels von Aragon veröffentlicht, in dem andererseits weder über Keaton noch über seinen Film geschrieben wird.¹⁰⁵ Im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* kommt Buster Keaton andererseits weder als Artikel noch als Bild vor, als wäre er im Laufe der Dreißiger vollkommen vergessen worden.

Weder bezeichnet sich Keaton als Surrealisten, noch beschreibt er Treffen mit Avantgardisten; in seinem kinematographischen Werk gibt es jedoch zahlreiche Indizien dafür, daß er mehrere avantgardistische Elemente in das Reich des Slapsticks überträgt. Spätestens durch seine Interpretation des kinematographischen Experiments *Film* von Beckett wird Keatons surrealistische Natur auf der Leinwand offenbart.¹⁰⁶

Soupault, der wie Clair dauerhaft seine Vorliebe für Chaplin zeigt, erkennt einige Verdienste Keatons in seiner Rezension von *The Cameraman*.¹⁰⁷ Dieser Film wird andererseits durch den Vergleich mit vorherigen Werken Keatons und noch mehr durch die Gegenüberstellung seines „unmenschlichen“ Stils mit dem „natürlichen“ Stil von Chaplin und Langdon herabgewürdigt: Keaton wird Oberflächlichkeit und Mechanizität vorgeworfen.¹⁰⁸ Soupault mag Buster Keaton und Harold Lloyd, beide „excellents acteurs“, aber unterstützt ihre standardisierte Technik nicht: „Pour faire un film, ils groupent le plus grand nombre de scènes comiques, de gags comme l'on dit en argot cinématographique et américain, et ils cousent un scénario autour de ces broderies.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Aragon: „L'ombre de l'inventeur“, in: *La révolution surréaliste*, Nr. 1, S. 22.

¹⁰⁶ Schneider (Regie): *Film*, 1965, mit B. Keaton. Drehbuch von S. Beckett.

¹⁰⁷ Soupault: „L'Opérateur par Buster Keaton“, 1930, in Soupault: *Ecrits de cinéma*, 1979, S. 102 f. Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

¹⁰⁸ Ebd., S. 102.

¹⁰⁹ Ebd. „Um einen Film zu machen, sammeln sie möglichst viele komische Szenen, Gags wie man im amerikanischen Kinojargon sagt, und nähen ein Drehbuch um diese Handlungen“.

Soupault findet außerdem peinlich, daß die „unbeholfene, verliebte, verfolgte“ Figur Keatons so oft an die von Charlie erinnere; darüber hinaus weist er auf die mangelnde Internationalität des Komikers hin.¹¹⁰ „Mais sa grande force est qu’il ne craint pas de se moquer beaucoup de lui-même. Charlot reste toujours sympathique, même dans ses maladresses. Quand nous assistons aux gaffes de Buster Keaton, nous ne pouvons nous empêcher de penser: ‚C’est bien fait.‘.“¹¹¹ In seinem Kommentar zu einem späteren Film verliert Soupault auch das übrige Verständnis: „Commençons par le détestable: c’est Buster Keaton dans une parodie de danse orientale. Quand un homme comme Buster Keaton se trompe, il dépasse les autres. Sa danse est inexistante, sa parodie lugubre.“¹¹²

Der Autor lobt hingegen überzeugt mehrere „alte“ Stummfilme von Keaton: *Battling Butler* (1926)¹¹³ *Our Hospitality* (1923), *The General* (1927). Er betrachtet den Komiker als „einen absolut bemerkenswerten Schauspieler“ selbst in Zeiten seiner Dekadenz.¹¹⁴ Soupault schreibt den Verfall Keatons der Ankunft des Tonfilms und der Inkompetenz der Regisseure zu, unter deren Leitung er spielt:

Une des principales victimes fut Buster Keaton dont certaines films anciens étaient des manières de chefs-d’oeuvre comiques [...].
Le malheureux Buster Keaton, qui est resté un acteur tout à fait remarquable, semble complètement paralysé. Il lutte en vain contre lui-même, car il ne peut

¹¹⁰ Ebd., S. 103.

¹¹¹ Ebd., S. 103 f. „Aber seine große Stärke ist, daß er keine Angst hat, sich über sich selbst lustig zu machen. Charlot ist immer sympathisch, auch wenn er unbeholfen ist. Wenn wir Buster Keatons Fauxpas sehen, müssen wir denken: «Gut so».“

¹¹² Soupault: „Hollywood-Revue“, 1930, ebd., S. 153. „Beginnen wir mit dem häßlichsten: Es ist Buster Keaton in der Parodie eines orientalischen Tanzes. Wenn einer wie Buster Keaton irrt, überholt er die anderen. Sein Tanz ist nichtssagend, seine Parodie düster.“

¹¹³ Soupault: „L’Opérateur par Buster Keaton“, 1930, ebd., S. 102; Soupault: „Deux films-opérettes: Buster Keaton dans *Le Metteur en scène* - Boucot dans *Arthur*“, 1931, ebd., S. 185 f.

¹¹⁴ Soupault: „Deux films-opérettes“, ebd.

s'évader de l'intrigue stupide et de l'atmosphère irrespirable créée par le metteur en scène.¹¹⁵

Luis Buñuel bevorzugt Keaton in dem Vergleich mit Chaplin genau aus den Gründen, aus denen Soupault zu der umgekehrten Schlußfolgerung gelangt. Er bestätigt diese Vorliebe bis zum Ende seiner Tage.¹¹⁶ Die Welle der Keaton-Begeisterung, die erst die anderen spanischen Surrealisten, dann auch die französischen erreicht, scheint von ihm auszugehen; über seinen Liebling schreibt er mehrmals in den Zwanzigern.¹¹⁷

Oft zitiert ist Buñuels surrealistische Rezension von *College*:

Asepsie. Désinfection. Libérés de la tradition nos regards se regaillardissent dans le monde juvénile et tempéré de Buster, grand spécialiste contre toute infection sentimentale. Le film était beau comme une salle de bains: d'une vitalité d'Hispano. Buster ne cherchera jamais à nous faire pleurer, parce qu'il sait que les larmes faciles sont périmées. Il n'est pas, toutefois, le clown qui nous fera rire à gorge déployée. Pas un instant nous ne nous arrêterons de sourire, non de lui mais de nous-mêmes, du surire de la santé et de la force olympique.¹¹⁸

Hier wird Buñuels eindeutige Polemik gegen die sentimentale Tragikomik Chaplins deutlich ausgedrückt. Die „eintönige“ Schauspielkunst Keatons (*expression monoorde*) wird der theatralischen (*infinitésimale*) der europäischen Kinohauptdarsteller vorteilhaft gegenüber-gestellt: „École de Jannings: école européenne:

¹¹⁵ Ebd., S. 185. „Eins der wichtigsten Opfer war Buster Keaton, von dem manche alte Filme eine Art komische Meisterwerke waren [...]. Der unglückliche Buster Keaton, der immer noch ein bemerkenswerter Schauspieler ist, scheint vollkommen gelähmt zu sein. Er kämpft vergebens gegen sich selbst, weil er aus der blöden Intrige und aus der unerträglichen, vom Regisseur geschöpften Stimmung nicht fliehen kann.“

¹¹⁶ Buñuel: *Dei miei sospiri estremi*, S. 220.

¹¹⁷ Ebd., S. 87.

¹¹⁸ Buñuel: „*Sportif par amour* de Buster Keaton“, 1927; in Kyrou: *Luis Buñuel*, 1962, S. 93. „Asepsis. Desinfektion. Von der Tradition befreit, erfrischt sich unser Blick in der jugendlichen und gemäßigten Welt von Buster, großem Spezialisten und Gegner jederlei sentimentaler Infektion. Der Film war so schön wie ein Badezimmer: Er hat die Lebendigkeit eines Hispano Wagens. Buster wird nie versuchen, uns weinen zu lassen, weil er weiß, die einfachen Tränen sind außer Mode geraten. Er ist jedenfalls nicht der Clown, bei dem wir uns kaputt lachen werden. Für keinen Augenblick hören wir mit dem Lächeln auf, und zwar nicht über ihn sondern über uns selbst, über das Lächeln der Gesundheit und der olympischen Kraft.“. Alle hier verwendeten Übersetzungen ins Deutsche sind von der Verfasserin.

sentimentalisme, pré-préjugé [sic] d'art et de littérature, tradition, etc. [...] École de Buster Keaton: école américaine: vitalité, photogénie, manque de culture et tradition novice“.¹¹⁹ Dabei sei erwähnt, daß das Konzept der Photogenie in den frühen Zwanzigern von einer kinematographischen Avantgarde (dem sog. *Visualismus* oder *Impressionismus* von Louis Delluc) eingeführt wird.

In Keaton erkennt Buñuel mehrere kinematographische Vorzüge. Der Autor wertet dabei auch einen Aspekt auf, der von den übrigen surrealistischen Kritikern üblicherweise vernachlässigt wird, d.h. seine außerordentlichen Gaben bezüglich Regie und Schnitt:

Ce sont des rares, qui doivent accomplir leur mission dans l'engrenage rythmique et architectonique du film. Le montage - clé d'or du film - est ce qui combine, commente et unifie tous ces éléments. Peut-on atteindre plus de vertu cinématographique!¹²⁰

Buñuel preist sogar Keatons natürliche, unauffällige und trotzdem bewußte Regie, sowie dessen Menschlichkeit an: zwei Argumente, die von anderen Avantgardisten für Chaplin und gegen Keaton eingesetzt werden.

Keaton est chargé d'humanité: mais en outre d'une récente et inédite humanité, d'une humanité à la mode, s'i l'on veut. On parle beaucoup de la technique des films comme *Metropolis*, *Napoléon*... Jamais l'on parle de celle de films comme *Sportif par amour* et c'est que celle-ci est si indissolublement mêlée aux autres éléments qu'on ne s'en rend même pas compte [...].¹²¹

¹¹⁹ Ebd., S. 94 f. „Schule Jannings: europäische Schule: Sentimentalisten, Kunst- und Literaturvorurteile, Tradition [...] Schule Buster Keatons: amerikanische Schule: Lebendigkeit, Photogenie, Kulturabwesenheit und neue Tradition“.

¹²⁰ Ebd., S. 94. „Selten sind diejenigen, die ihre Mission in dem rhythmischen und architektonischen Getriebe des Films durchführen können. Der Schnitt - goldener Schlüssel des Films - ist es, der alle diese Elemente kombiniert, kommentiert und einigt. Ist es möglich, eine größere kinematographische Tugend zu erreichen?“.

¹²¹ Ebd. „Keaton ist voller Menschlichkeit: jedoch einer neuen und noch nicht geschaffenen Menschlichkeit, einer modischen Menschlichkeit, wenn man so will. Man spricht so sehr über die Technik von Filmen wie *Metropolis*, *Napoleon*... Man spricht nie über die Technik von Filmen wie *Der Musterschüler*, weil diese so unzertrennlich mit den anderen Elementen des Films verbunden ist, daß man sie kaum wahrnimmt [...].“.

Federico Garcia Lorca veröffentlicht 1928 ein Gedicht, *El paseo de Buster Keaton* („Buster Keatons Spaziergang“)¹²², ein imaginäres, surrealistisches Abenteuer des Komikers, das aufgrund mancher Bilder (das Fallen vom Fahrrad, die grauen Schmetterlinge) sogar an den im gleichen Jahr entstandenen *Un chien andalou* von Buñuel erinnert.

Unmittelbar nachdem er die Bühne betreten hat, tötet Keaton seine vier Kinder und fährt mit einem Fahrrad davon; dabei preist er den schönen Abend und den angenehmen Gesang des Uhus an. Es folgt eine lyrische Abschweifung über das Fahrrad Keatons

(Pause. Buster Keaton fährt unbeschreiblich durch die Binsen und das Roggenfeldchen. Die Landschaft macht sich zwischen den Rädern ganz klein. Das Fahrrad hat nur eine Dimension. Es kann in ein Buch hineinfahren und im Brotbackofen sich ausstrecken. Buster Keatons Fahrrad hat weder einen Sattel aus Karamellen noch Pedale aus Zucker, wie böse Menschen das gern mögen. Es ist ein Rad wie alle, aber das einzige, das durch und durch voller Unschuld ist. Adam und Eva würden erschrocken fortrennen, sähen sie ein mit Wasser gefülltes Glas, aber Buster Keatons Fahrrad würden sie zärtlich streicheln.)¹²³

Der Protagonist schreit dann „O Liebe, Liebe!“ und fällt vom Fahrrad, das weiter hinter zwei grauen Schmetterlingen her fährt. Eine zweite lyrische Abschweifung unterbricht erneut die Handlung bzw. bereichert sie um weitere poetischen Gedanken.

(Er geht weiter. Seine Augen, unendlich und traurig wie die eines neugeborenen Tieres, träumen von Lilien, Engeln und Seidengürteln. Seine Trinkglasböden-Augen. Seine Dummkinder-Augen. Die sehr häßlich sind. Die sehr schön sind. Seine Vogelstrauß-Augen. Seine menschlichen Augen im sicheren Gleichgewicht der Melancholie. In der Ferne sieht man Philadelphia. [...]).¹²⁴

¹²² Garcia Lorca: „El paseo de Buster Keaton“, in Garcia Lorca: *Teatro breve*, 1928, in Garcia Lorca: *Obras Completas*, 1974, S. 233-236. Deutsche Übersetzung von Beck: „Buster Keatons Spaziergang“, 1956, in Belach / Jacobsen: *Buster Keaton*, 1995, S. 67-69.

¹²³ Ebd., S. 67 f.

¹²⁴ Ebd., S. 68.

Buster Keaton trifft schließlich zwei Frauen (eine davon hat übrigens einen Vogelkopf wie manche Gestalten von Max Ernst), mit denen er sinnlose Dialoge führt; das Abenteuer endet dann so abrupt wie es begonnen hat.¹²⁵

Rafael Alberti widmet dem Komiker sogar zwei Gedichte seiner Sammlung *Yo era un tonto y lo que ho visto me ha hecho dos tontos*.¹²⁶ Diese Gedichte trägt er anlässlich der von Buñuel organisierten Vorführung einer Anthologie von Stummfilmketchen vor.

Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca (poema representable) ist offenbar von *Go West!* abgeleitet, von dem es quasi eine surrealistische Fortsetzung darstellt.¹²⁷ In Keatons Film wählt der Protagonist als Belohnung die Kuh „Brown Eyes“ statt der Tochter des Bauern, für den er gearbeitet hat. In Albertis Erzählung versucht der Protagonist, seine Verlobte Georgina beim Verfolgen von Fußabdrücken und Fragen an die Bäume zu finden. Georgina wird zwar nicht ausdrücklich vorgestellt, man entnimmt aber den benutzten Ausdrücken, daß sie eher ein Tier als ein Mensch sein sollte. Am Ende fragt sich Buster Keaton besessen, was seine Verlobte sei: „¿Una niña o una vaca?“ („ein Mädchen oder eine Kuh?“), um melodramatisch zu schließen: „Adiós, Georgina/ ¡Pum!“.¹²⁸

Noticario de un colegial melancólico ist vermutlich von *College* abgeleitet, in dem Keaton in der Rolle eines College-Studenten spielt.¹²⁹ In diesem Film muß der Protagonist mehrere sportliche Prüfungen bestehen, um seine Angebetete zu

¹²⁵ Ebd., S. 69.

¹²⁶ Alberti: „Yo era un tonto y lo que ho visto me ha hecho dos tontos“, in Alberti: *Obras Completas*, 1972, Bd. I, S. 415-432. Alle hier verwendeten Übersetzungen sind von der Verfasserin.

¹²⁷ Alberti: *Buster Keaton sucht im Wald nach seiner Verlobten, die eine richtige Kuh ist (spielbares Poem)*, ebd., S. 418-420.

¹²⁸ Ebd., S. 420.

¹²⁹ Alberti: *Notizen eines melancholischen College-Studenten*, ebd., S. 424.

erobern. Die Phantasie Albertis geht nochmals über jedes filmische Vorbild hinaus: in seinem Gedicht lernt der Protagonist traurig die (spanische) Deklination des Wortes „Schnee“:

NOMINATIVO:	la nieve.
GENITIVO:	de la nieve.
DATIVO:	a o para la nieve.
ACUSATIVO:	a la nieve.
VOCATIVO:	¡oh la nieve!
ABLATIVO:	con la nieve de la nieve en la nieve por la nieve sin la nieve sobre la nieve tras la nieve ¹³⁰

Dann vermischt sich die Konjugation in der Ausführung des Protagonisten mit einer melancholischen Landschaft: mit dem Mond, mit dem Fluß und mit den Bäumen. Der Name „Buster Keaton“ schließt das Gedicht wie eine Unterschrift ab.

Buster Keaton selbst bestätigt seinerseits seine seelische Verwandtschaft mit der Avantgarde nicht. In seiner Autobiographie sowie in den vielen Interviews erwähnt er nie Surrealisten oder andere Avantgardisten. Doch seine Filme selbst (besonders diejenigen, die von den Surrealisten so enthusiastisch rezensiert werden) bieten zahlreiche Beweise dafür, daß er den avantgardistischen Geist auf seine Weise verinnerlicht und ausgedrückt hat. *Sherlock Jr.* und *The Cameraman* sind metakinematographische Filme: Dort wird das Kino im Kino dargestellt, was einem für die historische Avantgarde sehr wichtigen Konzept entspricht.

The Cameraman wird von mehreren Surrealisten zitiert.¹³¹ Es handelt sich um ein brillantes Beispiel des metakinematographischen Films: Thema dieses

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Soupault: „L'Opérateur par Buster Keaton“, in Soupault: *Écrits de cinéma*, S. 730 f.; Cocteau: *Gespräche über den Film*.

Spielfilms ist die Arbeit eines unerfahrenen Kameramanns, der anfangs alles falsch filmt und erst durch die Hilfe eines kleinen Affen brauchbare Aufnahmen zeigen kann. Die fehlerhaften Sequenzen, die er einmal vorführen läßt, erinnern an mehrere kinematographische Ideen der Avantgarden:

- Eine Frau taucht vom Sprungbrett ins Wasser; dann kommt aus dem Wasser wieder heraus und landet auf dem Sprungbrett.¹³²
- Mehrfachbelichtungen von Straße und Meer; Autos und Schiffe (Abb. 89 und 90).¹³³



In seiner ausführlichen Rezension beschreibt Soupault diese Avantgarde-Fragmente jedoch auf folgende, ernüchternde Weise: „Die Filme, die er bringt, sind lächerlich und unbeholfen.“. Nach seiner Filmzusammenfassung kommentiert er die avantgardistischen Einlagen von *The Cameraman* gar nicht.¹³⁴

Sherlock Jr. wird ebenso von den Surrealisten erwähnt.¹³⁵ Auch hier ist ein metakinematographisches Motiv das Thema der Handlung: Ein romantischer Filmvorführer träumt, in einen von ihm projizierten Kriminalfilm einzusteigen

¹³² Eine solche rückwärts vorgespielte Sequenz wird bereits 1914 in einem futuristischen Manifest vorgeschlagen, s. Teil I, Kap. 4.3.2., außerdem 1929 in „Les mystères du château de dé“ (Regie von Man Ray) realisiert.

¹³³ Diese Überblendungen erinnern an futuristische Vorschläge für poetische Effekte im Kino und an in den frühen Zwanzigern realisierte Effekte, beispielsweise von Clair in *Entr'acte*.

¹³⁴ Soupault: *Écrits de cinéma*, S. 730 f.

¹³⁵ Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 68 f.

und so seiner Angebeteten aus einer kniffligen Angelegenheit helfen zu können. Bei dieser Situation ergeben sich trickreiche Sequenzen, in denen der Protagonist in die Leinwand einsteigt, als wäre sie eine Bühne, und mit den Figuren des Films sowie mit den abwechselnden Hintergründen interagiert. Nur Clair scheint die avantgardistischen Züge dieses Films zu erkennen:

Ist der Film auch kein perfektes surrealistisches Ausdrucksmittel, so stellt er doch ein unvergleichliches surrealistisches Betätigungsfeld für den Geist des Zuschauers dar. Der glänzende Sherlock Holmes Junior von Buster Keaton ist eine Art dramatischer Kritik dieser Filmspezialität, ähnlich derjenigen Pirandellos am Theater.¹³⁶

In seiner Autobiographie und in den zahlreichen Interviews äußert sich Keaton über sein Kino in der Regel sehr sachlich. In bezug auf seine kinematographischen Tugenden zeigt er sich eher bescheiden und beschränkt sich auf die Erklärung einiger technischer Aspekte seiner Filme; dabei vermittelt Keaton den Eindruck, zwar auf seine gelungenen Gags stolz zu sein, aber keinesfalls sich für einen Avantgardisten zu halten. Er stellt sich gerne als bewußten Autor dar und untermauert somit sein Verständnis durch die Avantgardisten (besonders durch Buñuel) eher indirekt: „Erstens war ich praktisch in allen Stummfilmen mein eigener Regisseur. [...] Außerdem habe ich alle selber geschnitten: alle meine Filme.“¹³⁷

In bezug auf *The Three Ages* (1923, s. Abb. 56) spricht Keaton sogar von einer bewußten Parodie auf einen ambitionierten und melodramatischen Kinoerfolg der Zeit:

Ich dachte an *Intolerance*, als ich ihn drehte. Ich habe die drei verschiedenen Geschichten ebenso erzählt wie Griffith. Natürlich habe ich mir dabei ein paar Freiheiten herausgenommen. Eigentlich war es mehr eine Travestie als eine Burleske. Deshalb benutzte ich eine Sonnenuhr als Armbanduhr.¹³⁸

¹³⁶ Clair, ebd., S. 68.

¹³⁷ Bishop u.a.: „Interviews“, in Tichy: *Buster Keaton*, 1980. S. 43. Deutsche Übersetzung von Mabile.

¹³⁸ Ebd., S. 46.

Eine zweite *Intolerance*-Parodie, etwas unauffälliger, befindet sich in *Go West* (1925), in dem die Protagonistin (eine Kuh) den gleichen Namen (*Brown Eyes*) trägt wie die Protagonistin einer Episode aus Griffiths Film.¹³⁹ Interessanterweise scheinen die Surrealisten beide Griffith-Parodien nicht bewußt wahrgenommen zu haben. Nicht einmal die Parallele zu einem Gag aus Buñuels *L'âge d'or* (in dem auch eine Kuh spielt, s. 2.3.2.) wird von den Surrealisten hervorgehoben.¹⁴⁰

Ein wichtiges Thema in der avantgardistischen Auseinandersetzung mit dem Kino als Medium, die Vertonungsdebatte, behandelt Keaton etwas widersprüchlich. Bereits 1929 steigt er mit dem Musical *The Hollywood Revue* ins neue Geschäft ein. Über die Ankunft des Tonfilms spricht sich Keaton auch rückblickend eher tolerant aus:

Das störte mich überhaupt nicht. [...] Das einzige, was wir bei der Vorbereitung unseres Materials berücksichtigten, war, daß wir nach Handlungsgags, statt Dialoggags suchten. [...] Da waren alle diese Autoren, die über nichts anderes nachdenken konnten als über Wortspäße und -spiele. Ich habe versucht, sie auszuschalten.¹⁴¹

Vierzig Jahre nach seinen Stummfilmerfolgen zeigt sich Keaton trotz seines Pragmatismus doch etwas nostalgisch: „Ich würde zu meinem alten Stil zurückkehren - zu der Art, wie ich früher Filme gemacht habe. Allerdings habe ich keine Absicht, so etwas zu tun. Ich glaube einfach nicht, daß es sich noch lohnt.“¹⁴²

Auch im Fall Keatons, sowie bei Chaplin, scheint die Nähe zwischen Avantgarde und Komik von beiden Seiten eher unbewußt und zufällig zu sein. Nach dem aktuellen Stand der Forschung scheinen die surrealistischen Spekulationen über Keaton und dessen eigene kinematographische Arbeit parallel zu verlaufen, ohne sich zu berühren.

¹³⁹ Vgl. Tichy: *Buster Keaton*, S. 71.

¹⁴⁰ Vgl. Benayoun: *Le regard de Buster Keaton*.

¹⁴¹ Bishops u.a.: „Interviews“, in Tichy: *Buster Keaton*, S. 59 f. Deutsche Übersetzung von Mabelle.

¹⁴² Ebd., S. 61.

2.3.2. Andere Komiker

a. Stummfilm: Sennett, Chaplin, Langdon

Bezüglich Sennett, der Chapin und weitere Komiker zum Welterfolg verhilft, prophezeit Desnos: „Nah ist der Moment, in dem das Kino endgültig aus dem Realen ausbrechen wird, wie die Komödien von Mack Sennett schon vorhersehen lassen, in denen das echte Genie des Kinos zu begrüßen ist“¹⁴³. So bezeichnet er die Keystone-Kurzfilme als Vorboten einer surrealistischen Filmkunst. Sennett als „Befreier des Kinos“ lobt er in einem Artikel, in dem er ihn mit dem Marquis de Sade gleichstellt, der bekanntlich zu den Helden der Surrealisten zählt: „Alle exemplarischen Leben teilen diese tragische Burleske, diesen lyrischen Humor, sodaß die Burleske letztendlich nichts Anderes als die verblüffendste Form des Lyrismus ist.“¹⁴⁴ Desnos insistiert auf dieser Gleichstellung von Komik und Poesie und ist sich dabei bewußt, eine noch nicht verbreitete Auffassung der Komik zu vertreten:

So empfindet die durchschnittliche Kritik [...] nichts als Verachtung für die burlesken Filme und dieses Adjektiv wird ein Schimpfwort durch ihre Feder. Daher ist es angemessen, den Schöpfer des burlesken, lyrischen und sinnlichen Kinos, Mack Sennett, sehr hoch, auf die gleiche Ebene von Charlie zu heben.¹⁴⁵

Der Vergleich mit Chaplin ist hier selbstverständlich als ein großes Kompliment zu verstehen. Komik-Autoren sollen konsequent bei ihrem Genre bleiben, ohne sich in Slapstick-fremden Experimenten zu versuchen: „Solange sie Dichter bleiben, drücken sie auf eine einfache Weise eine hohe Lebens- und Leidenschaftsmoral aus [...]. Sobald sie sich auf der Ebene der reinen Moral entwickeln wollen, füllen sie sich mit Psychologie, was gerade der Gipfel des Horrors ist.“¹⁴⁶

¹⁴³ Desnos, 1924, in Mazzoni: *Robert Desnos*, S. 63 (Fußnote).

¹⁴⁴ Desnos, 1927, ebd., S. 63.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 64.

Die Surrealisten, die zum Teil Ex-Dadaisten sind, schreiben über Charlie Chaplin in den 1920er und 1930er Jahren noch viel. René Clair lobt *The Circus* (1927)¹⁴⁷ und Philippe Soupault *City Lights* („Lichter der Großstadt“, 1931).¹⁴⁸ In den Rezensionen der Avantgardisten breitet sich zwar allmählich ein gewisses Mißtrauen aufgrund der wachsenden Sentimentalität seiner Filme, die Chaplin-Fans verteidigen ihn aber noch lange. Mitte der Zwanziger beschreibt Desnos Chaplin als „Meister“ aller Komiker und als „Moralist“, polemisiert aber gegen die „Snobs und Literaten“, die neuerdings die Komiker preisen und sogar deren Ästhetik beeinflussen wollen.¹⁴⁹ Wenige Jahre später bevorzugt er die „ehrlichen“ Filme Clairs, Buñuels und Stroheims („echten Genies wie Charlot“), die ihn „direkter berühren“ als die von Chaplin.¹⁵⁰

Diesem Komiker werden weiterhin Hommagen gewidmet: Soupault schreibt eine fiktive Chaplin-Biographie, die auf seiner Phantasie und seinen kinematographischen Erinnerungen basiert und nicht zufällig *Legende de Charlot* heißt.¹⁵¹ René Crevel schreibt einen offenen Brief an Charlot, in dem er die traurige Seite der Figur unterstreicht und die zeitgenössische Tendenz kritisiert, den Humor streng zu klassifizieren und Charlot ungetrennt von seiner Komik zu sehen.¹⁵² Maxime Alexandre bezeichnet in seinen Memoiren die Filme Chaplins als einen wichtigen Kontaktpunkt zwischen ihm und den anderen Surrealisten,

¹⁴⁷ Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 91.

¹⁴⁸ Soupault: „Éloge des dessins animés et sonores“, 1931, in Soupault: *Écrits de cinéma*, S. 204 f.; 1931, ebd., S. 221-223.

¹⁴⁹ Desnos: „Charlot“, 13.06.1925; in Mazzoni: *Robert Desnos*, S. 48.

¹⁵⁰ Desnos: „Cinéma d'avant-garde“, 1929; in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, S. 234 ff.

¹⁵¹ Soupault: *La légende de Charlot*, 1931.

¹⁵² Crevel: „Bonjour, Charlot“, 1924, in Virmaux: *Les surréaliste et le cinéma*, S. 121 f.

dann erwähnt er Charlots Liebe auf den ersten Blick und beschreibt schließlich zwei Sequenzen aus *The Pilgrim*.¹⁵³

Künstler spanischer Herkunft schreiben über Charlie Chaplin fast nie. Rafael Alberti widmet ihm lediglich eins seiner depressiven Gedichte aus seiner bereits zitierten kinematographischen Sammlung: *Cita triste de Charlot*.¹⁵⁴ Luis Buñuel zeigt sich kritisch gegenüber Chaplin wegen dessen Pathos: „Der Charlot von vor zehn Jahren konnte uns eine große poetische Freude bereiten. Heute kann er nicht mehr mit Harry Langdon wetteifern. Ihn haben die Intellektuellen der ganzen Welt verdorben und deshalb versucht er jetzt, uns durch die listigsten Klischees des Gefühls weinen zu lassen.“¹⁵⁵ Es wundert deshalb nicht, daß Buñuel in seiner Autobiographie eine Reihe von z.T. auch tragikomischen Treffen mit Chaplin mit etwas Abstand wiedergibt.¹⁵⁶

1927 unterstützen die Surrealisten den Komiker in einer brisanten Angelegenheit, seinem skandalösen Scheidungsprozeß, bei dem viele Einzelheiten über Chaplins angeblich unmoralische sexuelle Gewohnheiten der Öffentlichkeit preisgegeben werden.

Georges Sadoul beschreibt in seinen Erinnerungen, wie die Surrealisten mit einem Solidaritäts-Manifest auf den öffentlich gewordenen Prozeß reagieren.¹⁵⁷ In seiner *Vie de Charlot*, einer apologetischen Biographie, in der er Chaplin als „Genie-Künstler, großen Bürger, ehrlichen Menschen“ bezeichnet, bietet Sadoul auch eine soziologische Interpretation der Ereignisse: Dort polemisi-

¹⁵³ Alexandre: *Mémoires d'un surréaliste*, 1968, in Virmaux, ebd., S. 70-72.

¹⁵⁴ Alberti: „Yo era un tonto“, in Alberti: *Obras Completas*, 1974, Bd.I.

¹⁵⁵ Buñuel: „Le comique dans le cinéma“, in Buñuel: *Scritti letterari e cinematografici*, S. 166 f.

¹⁵⁶ Buñuel: *Dei miei sospiri estremi*, S. 126-132, S. 176.

¹⁵⁷ Sadoul: *Souvenirs d'un témoin*, 1965, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, S. 105.

siert er gegen die Intoleranz und Heuchelei der U. S. amerikanischen Gesellschaft.¹⁵⁸

Hands off love, das zur Verteidigung Chaplins von Aragon verfaßte und von den Surrealisten kollektiv unterschriebene Manifest, stellt einen richtigen Plädoyer dar, in dem, nach avantgardistischer Logik, die Plätze im Prozeß getauscht werden: Nicht nur die klagende Frau, sondern auch die Richter und die ganze U.S. amerikanische Gesellschaft werden wegen der Heuchelei und Gemeinheit angeklagt und verurteilt, Chaplin als Gleichgesinnter der Avantgardisten in Sache Liebe und Moral freigesprochen.¹⁵⁹

1927 leistet Desnos, der das kollektive Manifest mit unterschreibt, auch einen persönlichen Beitrag zur surrealistischen Reaktion auf den Skandal: den Artikel „Charlot vor den Puritanern - Der Prozeß gegen Charlie Chaplin ist auch der Prozeß gegen die Moral“, in dem er einige Themen mit dem kollektiven Manifest teilt, sich aber gleichzeitig durch einen sehr originellen Umgang mit den eingesetzten Argumenten unterscheidet.¹⁶⁰

Auch Harry Langdon genießt die Gunst der surrealistischen Filmkritiker.

Desnos beschäftigt sich umfassend mit dem Komiker in einer langen Rezension: Der Film *Long Pants* sei „einer der schönsten Filme, die jemals projiziert wurden“ mit seiner Mischung aus „Tragischem und Burleskem für die größte Glorie der Poesie.“¹⁶¹ Das Talent des Komikers werde trotz seiner „technischen Perfektion“ und dem einzigen Mangel des „simplen Symbolismus“ nicht

¹⁵⁸ Sadoul: *Vie de Charlot*, 1952. Aus dem Kap.VII, „Vor der Öffentlichkeit“ (S. 125-141 der ital. Ausgabe: *Vita di Charlot*, 1952): „Der triviale Ehestreit stellte für das puritanische Amerika und die großen Pressekreise eine günstige Gelegenheit dar, ein für allemal den Autor des *Pilgrim* zu bestrafen.“

¹⁵⁹ Aragon u.a. „Hands off love“, 1927, in Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, S. 258-266. (Übers. v.Verf.).

¹⁶⁰ Desnos, 1927, ebd., S. 50. (Übers. v.Verf.).

¹⁶¹ Desnos: „*Papa d'un jour* mit Harry Langdon“, 1929; in: Mazzoni: *Robert Desnos*, S. 79 f.

anerkannt.¹⁶² Über seine Tragikomik schreibt er, daß bei ihm „das Rabelais'sche menschliche Lachen [...] von dem Schauspiel des menschlichen Leidens ausgelöst wird.“¹⁶³ Der Artikel ist des weiteren Anlaß zu einem Protest gegen die grassierende Filmvertonung:

Harry Langdon ist das perfekte Sinnbild des Menschen, der zum Lachen bringt, aber dessen Herz still blutet. Er spricht nicht, wozu denn? Der Tonfilm würde in ihm einen sehr schlechten Interpreten finden. Er braucht nur mit seinen großen, unschuldigen Augen zu schauen, um Gefühle jenseits der Bedeutung der Wörter auszudrücken. Und ist es vielleicht nicht wahr, daß der Mensch in den großen Momenten seiner Existenz schweigt und die Ereignisse mit ihrer außergewöhnlichen Stimme für ihn sprechen läßt! Wenn ein Mensch leidet, braucht er weder es zu sagen noch zu weinen, damit man das erfährt.¹⁶⁴

Rafael Alberti widmet Langdon zwei Gedichte: *Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña*¹⁶⁵ und das *Telegrama a Ben Turpin*.¹⁶⁶ In beiden herrscht eine absurde Stimmung und die Zusammensetzung von verschiedenen Elementen (Personen, Tieren und Gegenständen) wird keinesfalls begründet.

Salvador Dalí erwähnt den Komiker in Zusammenhang mit seinen Fauxpas: „Wie der Komiker Harry Langdon kam ich immer an Orte an, wo ich nie hätte hingehen sollen“.¹⁶⁷ Der gleiche Schauspieler wird von ihm unter den kinematographischen Genies, neben Mack Sennett und den Marx Brothers aufgelistet.¹⁶⁸

¹⁶² Ebd., S.

¹⁶³ Ebd., S. 79 f.

¹⁶⁴ Ebd., S. 80.

¹⁶⁵ Alberti: „Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña“, in Alberti: *Yo era un tonto*, in Alberti: *Obras completas*, Bd. I, S. 422.

¹⁶⁶ Das Telegramm erscheint am Anfang von „A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna“, ebd. S. 425; taucht dann in „Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirigió a Ben Turpin“ wieder auf, ebd., S. 426.

¹⁶⁷ Dalí: *Journal d'une Génie*, 1964, S. 135 der ital.Ausgabe: *Diario di un genio*, 1996, S. 135.

¹⁶⁸ Dalí: „Abrégé d'une histoire critique du cinéma“, in Dalí: *Babaouo: scénario inédit*, 1933, in Hammond: *The Shadow and its Shadow*, S. 74.

Harold Lloyd, Larry Semon, Stan Laurel und Oliver Hardy bekommen seltener kritische Aufmerksamkeit und werden öfter nur vorübergehend erwähnt.

Mit Harold Lloyd befassen sich Soupault und Alberti etwas ausführlicher. Ersterer rezensiert auf surrealistische Weise *Chop Suey and Co.*¹⁶⁹ Alberti widmet dem Komiker ein sogenanntes „inszenierbares Poem“: *Harold Lloyd, estudiante*, ein absurdes Gedicht, das wahrscheinlich an den Film *The Freshman* angelehnt ist.¹⁷⁰ In einem zweiten Gedicht erwähnt er den amerikanischen Komiker lediglich im Titel: *Telegrama de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd.*¹⁷¹

Von Larry Semon spricht Clair als Beispiel der Lyrik im Kino und der Entbehrlichkeit der Zwischentitel, die in die amerikanischen Stummfilmsketche hinzugefügt werden:

Im komischen Film wirkt der Zwischentext besonders deplaziert, denn er stört das Lachen, und welcher geschriebene Geistesblitz könnte es beispielsweise mit Larry Semons toller Jagd über das Dach eines Zuges in *Zigoto* hinter den Kulissen aufnehmen? Der geistvolle Elan dieses Films ist nur einem heftigen lyrischen Erguß vergleichbar: unerbittlich und meteorhaft rast die Handlung auf die Zufallskatastrophe zu, das unausbleibende Ende von soviel Tempo, Verwegenheit und Tohuwabohu.¹⁷²

Alberti betitelt nach Semon ein kurzes Gedicht, *Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirige a Ben Turpin*, in dem außer den bei dem Dichter üblichen makabren Darstellungen und absurden Sätzen auch Wortspiele vorkommen.¹⁷³ Petr Král beschäftigt sich mit Semon in einer psychoanalytischen Deutung dessen angeblich zweideutigen Humors.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Soupault: „Harold Lloyd: „*Le beau policeman*“, 1920, in Soupault: *Ecrits de cinéma*, S. 52.

¹⁷⁰ Alberti: „Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirige a Ben Turpin“, in Alberti: *Obras Completas*, Bd. I, S. 416 f.

¹⁷¹ Ebd., S. 423 f.

¹⁷² Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, S. 40.

¹⁷³ Alberti: *Obras completas*, Bd. I, S. 426.

¹⁷⁴ Král: „Die Botschaft von Larry Semon“, 1969; in Hammond: *The Shadow and its Shadow*, S. 175-182.

Laurel und Hardy, das in Deutschland als „Dick und Doof“ bekannte Komikerpaar, sind Protagonisten eines weiteren Gedichts von Alberti: *Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automoviles*, in dem sinnlose Sätze gesprochen werden und eine depressive Stimmung herrscht.¹⁷⁵

Weitere Stummfilm-Komiker, wie Roscoe Arbuckle (Fatty), Mabel Normand und Edna Purviance (die ersten zwei kinematographischen Partnerinnen Chaplins) werden selten von den avantgardistischen Künstlern erwähnt. Luise Fazenda und Bebe Daniels werden hingegen von Alberti durch eine Form des Gedichts erwähnt, die ihm besonders passend ist: das *Telegrama de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd*.¹⁷⁶

b. Tonfilm: die Marx Brothers

In den Dreißigern zeigen sich die Surrealisten sehr begeistert für die Marx Brothers; dabei beziehen sie sich besonders auf zwei ihrer Filme: *Animal Crackers* und *Monkey Business* (beide 1930). Auch bei der Kritik dieser Tonfilm-Komiker werden die üblichen Argumente gebraucht, um die Clowns als Surrealisten dank ihrer Poesie und ihrem Humor zu bezeichnen.

Antonin Artaud schätzt beide Filme aufgrund ihrer Originalität und ihres unheimlichen Humors als avantgardistische Produkte.¹⁷⁷ Bei den Marx Brothers sei „das Üben einer Art von intellektueller Freiheit“ vorhanden und die Rache des Unbewußten durch einen tiefgreifenden Humor (was man in anderen Wörtern

¹⁷⁵ Alberti: „Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automoviles y luego afirman que todo tuvo la culpa una cascara de platano (poema representable)“, in Alberti, ebd., S. 427 f. „Stan Laurel und Oliver Hardy brechen lustlos 75 oder 76 Automobilen und behaupten dann, daß eine Bananenschale an allem schuld war“ (Übers. v.Verf.).

¹⁷⁶ Alberti: „Telegrama de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd“, in Alberti: *Obras Completas*, Bd. I, S. 423 f.

¹⁷⁷ Artaud: „Deux notes - I. Les frères Marx“, in Artaud: *Le Théâtre et son double*, in Artaud: *Oeuvres complètes*, 1964, Bd. IV, S. 165-168.

surrealistische Aktivität bezeichnen könnte), revolutionäre Witze und zerstörerische Poesie.¹⁷⁸

Animal Crackers bezeichnet er als „etwas Außergewöhnliches“ und Teil der echten Surrealismus in der Poesie und im Humor. Revolutionäre Komik und Poesie vermischen sich laut Artaud auch im zweiten erwähnten Film. Von *Monkey Business* schätzt Artaud u.a. den unheimlichen und tragischen (also schwarzen) Humor sowie die halluzinierte Verfolgungsjagd am Schluß.¹⁷⁹

Soupault beschreibt dieselben beiden Filme als Ausdruck einer „wundervollen Phantasie“, „lustig“ und „unwiderstehlich“ trotz den sprachlichen Schwierigkeiten: „Les frères Marx [...] ont apporté au cinéma leur étonnante fantaisie. Leur films sont drôles, irrésistibles, même pour ceux qui ne peuvent comprendre le prodigieux argot new-yorkais.“¹⁸⁰ In *Monkey Business* findet Soupault ein Kompromiß zwischen einer noch theatralischen Schauspielkunst und einer effektiven Traumdarstellung. Dank der Übertreibung und der Alogik seien die Filme der Marx Brothers mit den Zeichentrickfilmen vergleichbar. Ihre grausame, verrückte, freie und alogische, Komik gleicht in der Beschreibung des Autors dem surrealistischen Humor: „Leur comique est parfois cruel, parfois proche de la folie. Il ne peut être limité par des règles strictes. Il est avant tout dirigé contre la logique.“¹⁸¹

Paul Gilson erwähnt dieselben Filme und vergleicht die Marx Brothers ebenso mit den Zeichentrickfiguren.¹⁸² Über den Humor von *Animal Crackers* schreibt er,

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Soupault: „*Monkey Business*, avec les frères Marx - *Sur le Don paisible*, un film russe“, 1931, in Soupault: *Ecrits de cinéma*, S. 285.

¹⁸¹ Ebd., S. 285 f.

¹⁸² Gilson, Paul: in *Ciné-Magic*, 1951; in: Virmaux: *Le surréalistes et le cinéma*, 1976.

daß er sich durch eine allgemeine Parodie, in einer totalen Konfusion der Ereignisse, Wörter und sogar Charakter ausdrückt. In bezug auf *Monkey Business* vergleicht der Autor die Marx Brothers mit Clowns und erwähnt unter den Gags „eine Verfolgungsjagd, die die Regeln des Versteckspiels erneuert“ sowie die absurden Gags des stummen Harpos. Die Komik der Marx Brothers erklärt Gilson mit Argumenten, die aus den Komikern Avantgardisten machen.¹⁸³

Schließlich schreibt Salvador Dalí über *Animal Crackers*: „in diesem bewundernswerten Film gipfelt ein Wunsch nach systematischer und konkreter Irrationalität, der in allen komischen Filmen latent ist“.¹⁸⁴

Dalí schlägt sogar den Marx Brothers ein surrealistisches Filmprojekt:

From a previously unpublished film script by Salvador Dali, written in 1937 for the Marx Brothers. Dali, who was a fan of the comedians, had befriended Harpo Marx the year before. The film, entitled *Giraffes on Horseback Salads*, was never made, reportedly because MGM, which had an exclusive contract with the Marx Brothers, felt it was too surreal. The script, which Dali wrote in English, was recently discovered among Dali's papers; it is owned and was made available by the Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres, Spain. Apart from roles for the Marx Brothers, the script includes a character called the 'Surrealist woman' and a Spanish businessman named Jimmy.¹⁸⁵

Tatsächlich zeigt das wieder gefundene Drehbuch von Dalí eine Filmgeschichte, die ein Kompromiß zwischen den typischen, teilweise schon avantgardistischen Komödien der Marx Brothers und den zwei kinematographischen Experimenten von Dalí und Buñuel darstellt.

¹⁸³ Ebd. „Sie erreichen die edelste Form der Satire, indem sie enthüllen, was Chesterton eine ‚göttliche Leichtfertigkeit‘ nannte. Sie machen nämlich Witze nur über seriöse Themen. Mit ihnen dringt man in eine Welt, in der man vor einer Dame die Weste statt dem Hut zieht, um den eigenen Respekt besser zu betonen. Stellen die Marx Brothers die Welt auf dem Kopf? Vielmehr, sie entdecken die Welt auf der rechten Seite. Wenn sie in ein Wohnzimmer wie in eine Manege auftreten, ist es nicht, weil sie die Gesellschaft leicht behandeln, sondern weil sie den Zirkus zurecht ernst nehmen.“ (Übers. v.Verf.).

¹⁸⁴ Dalí: *Abrégé d'une histoire critique du cinéma*, in Dalí: *Babaouo: scénario inédit*, 1933; in Hammond: *The Shadow and its Shadow*, 1991, S.74.

¹⁸⁵ *Harper's Magazine*, Mai 1996, zit. nach <http://www.miskatonic.org/dali-marx.html>, 18.6.2004.

ERGEBNISSE

Daß Avantgarde und Komik sich nicht gegenseitig ausschließen, daß sie vielmehr einander ergänzen, steht schon lange nicht mehr zur Diskussion. Wie weit geht aber diese Beziehung? Ist sie wechselseitig? Welche Formen nimmt sie an? So könnten die Ausgangsfragen der vorliegenden Dissertation zusammengefaßt werden.

Insbesondere sollte die Arbeit zur Beantwortung zweier Fragestellungen beitragen: wie sich die Komik in die verschiedenen avantgardistischen Ästhetiken einfügt und ob die professionellen Komiker, die für Futurismus, Dada und Surrealismus Vorbilder darstellen, eine künstlerische Affinität mit der Avantgarde haben.

Im folgenden wird diese Beziehung erst bei jeder einzelnen Avantgarde zusammenfassend dargestellt, dann wird die betreffende Komik in einem gruppenübergreifenden Vergleich thematisch sortiert.

I. Zusammenfassung

I.1. Futurismus

Der italienische Futurismus, Avantgarde des Optimismus und der Freude an der Modernität, verleiht sich die Komik vom Anfang seiner Existenz an seine Ästhetik und künstlerische Praxis ein. Je nach Persönlichkeit der Künstler bekommt dieser entmystifizierende und propagandistische Humor verschiedene Merkmale. Formen der Komik wie Ironie, Alogik, Übertreibung, Clownerie werden in theoretischen Schriften thematisiert und in der futuristischen Praxis als Stilmerkmale umgesetzt.

Die Ironie und die Selbstironie, das Spiel und das Lachen sind für diese Avantgarde wesentliche Elemente nicht nur der Kunst sondern auch des modernen Lebens. Die Komik setzen die Futuristen sowohl zum Spaß als auch für ästhetische und politische Zwecke ein: Witze und Sarkasmus, Parodie und Satire

tragen zur Bekämpfung der Passatisten und Ex-Futuristen sehr effektiv bei. Nach außen stärkt sich die Avantgarde paradoxerweise durch ihre Selbstironie in Wort und Bild, die die Peinlichkeit ihrer ungewollt lustigen Auftritte entschärft. Die Logik wird umgekippt, nach der der Künstler sich über ausgelachte Auftritte schämen sollte: Das Auspfeifen durch das Publikum wird demonstrativ als Erfolgsbekundung empfangen.

Im literarischen Bereich verwirklicht sich die futuristische Komik u.a. durch fröhliche Gedichte, satirische Verse und ironisch-polemische Artikel. In der bildenden Kunst wird die Grenze zwischen Porträt und Karikatur (sowie zwischen Selbstporträt und -karikatur) aus ideologischen Gründen ignoriert. Auch im Kino fällt das futuristische Interesse für die Komik auf: Die Avantgardisten planen und realisieren lustige Filme, rezensieren außerdem gerne zeitgenössische Stummfilmsketches. Im Theater sind sie dennoch aktiver und schreiben Komödien, die auch für die Inszenierung durch professionelle Schauspieler gedacht sind.

Variété-Komiker sind für die Futuristen sehr wichtige Vorbilder und zugleich langjährige Mitarbeiter. Mit Ettore Petrolini erreichen sie einen solch tiefgreifenden künstlerischen Austausch, daß man ihn als den besten Beweis der Verwandtschaft von Futurismus und Komik in der Literatur, im Theater und im Kino betrachten kann.

1.2. Dada

Im Dadaismus ist die Komik sowohl im literarischen als auch im künstlerischen Ausdruck sehr wichtig: Das beweisen nicht nur der durchgehende Einsatz mehrerer Formen der Komik in den Werken und Aufführungen Dadas, sondern auch seine auffällige theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema des Humors. Das Spiel wird als unverzichtbares Element ins künstlerische Programm integriert: als Wortspiel, Spiel mit der Logik usw. Kennzeichnend für diese Künstlerbewegung ist der ständige, beabsichtigte Selbstwiderspruch und damit eine paradoxe, auf ihre Weise sehr konsequente Komik. Die Selbstironie Dadas wird oft

von einer nach außen gerichteten Komik begleitet: gesellschaftliche Satire, Humor gegen andere Avantgarden usw. Alternative Logik und Alogik, intellektueller Humor und kindisches Spiel sind die wesentlichen Elemente der dadaistischen Komik, die jedoch auf der theoretischen Ebene aus Prinzip nicht eindeutig definiert wird.

In den kinematographischen Experimenten Dadas ist eine zum Teil naive und spielerische, zum Teil entschieden parodistische und karikaturistische Haltung das Mittel, die konservative Welt zu kritisieren und so eine zeitgemäße Kunst zu schaffen. Unter den professionellen Komikern wählen die Dadaisten wie selbstverständlich und mit einer exklusiven Vorliebe Charlie Chaplin/ Charlot als Leitfigur: Sie huldigen ihm als Vorbild und oft sogar als Kollegen oder sie nennen ihn einfach zum Zweck der Werbung, für ihre eigene Propaganda. Chaplin selbst scheint sich hingegen nicht soviel für die Avantgarde zu interessieren.

I.3. Surrealismus

Der Surrealismus setzt, trotz unterschiedlicher philosophischer und stilistischer Voraussetzungen, das dadaistische Konzept der Komik fort. Eine ausgefallene Logik, die mehrere überlieferte Denkweisen umkehrt, und der ausgeprägte Geschmack für die Absurdität gehören auch zur surrealistischen Komik. Dazu dienen sich die Surrealisten der von ihnen bevorzugten Form des schwarzen Humors in Theorie und Praxis als rhetorische Waffe, mit der sie die (externen und internen) ideologischen Gegner der Avantgarde angreifen.

Die Surrealisten räumen den ihrer Ansicht nach psychoanalytisch verwertbaren literarischen und kinematographischen Werken besondere Aufmerksamkeit ein. Die sehr scharfsehenden surrealistischen Kinokritiker und Filmemacher wissen eine Kontinuität zwischen ihrer avantgardistischen Ästhetik und dem Genre der Slapstick-Komik zu entdecken. Dabei schätzen zwar die Surrealisten das kinematographische Werk Chaplins, ziehen aber die weniger sentimentale Komik Buster Keatons vor; mit der Ankunft des Tonfilms suchen und finden sie in

den Komödien der Marx Brothers eine passendere surrealistische Komik. Zu einem Austausch mit den genannten Komikern kommt es aber nie.

2. Schlußfolgerungen

Futuristen, Dadaisten und Surrealisten beschäftigen sich sehr intensiv mit der Komik in der Theorie und in der Praxis. Trotz der ästhetischen Unterschiede haben alle drei Avantgarden gewisse Motive sowie Einsatzgebiete der Komik gemeinsam. Durch ihre Komik wollen sich diese Künstler sowohl positiv definieren als auch von ihren Gegnern deutlich abgrenzen.

Als Teil des Inhalts und der Form des avantgardistischen Ausdrucks trägt die Komik nicht nur zu einer unkonventionellen Charakterisierung, sondern auch zur aktiven Provokation bei. Die Avantgarden wollen mit der Auffälligkeit ihrer Auftritte nicht nur eine neue Welt ankündigen, sondern zu deren Gestaltung beitragen, indem sie die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich ziehen und das Publikum aktivieren.

Das Spiel beginnt bereits in den programmatischen Schriften: Ironie, Satire und Alogik kommen in Manifesten aller drei Avantgarden vor. Diese und weitere Formen der bewußten Komik werden gerne auch in der literarischen und künstlerischen Praxis von Futurismus, Dada und Surrealismus umgesetzt.

Verschiedene Formen der Komik, von den ironischen Manifesten zu den Falschmeldungen, werden effektiv zu propagandistischen Zwecken eingesetzt. Die für die Verbreitung und Verteidigung der eigenen Ideen bewußt gewählten Komik-Formen haben gleichzeitig angreifende und verteidigende Funktionen: Parodie und Karikatur helfen dabei, jeden Gegner lächerlich zu machen und symbolisch auszuschalten.

Durch ihr Verhalten geben sich jedoch die Avantgardisten wiederholt dem öffentlichen Spott preis: Sie werden selbst von Außenstehenden und sogar von Mitstreitern leicht ironisch bis gnadenlos satirisch angegriffen. Die Reaktion der

bloß gestellten Avantgardisten gestaltet sich je nach Persönlichkeit unterschiedlich und reicht von der überlegenen Selbstironie bis zur sarkastischen Polemik.

Mit der Bewunderung namhafter Komiker und sogar der ausdrücklichen Anerkennung deren Seelenverwandtschaft mit der eigenen Avantgarde beweisen Futuristen, Dadaisten und Surrealisten eine Kompatibilität ihrer Ästhetik mit der Komik auf einer weiteren Ebene. Der Kreis „Avantgarde und Komik“ schließt sich, wenn die Künstler ihre favorisierten Komiker als Vorbild betrachten und unter ihren Eindruck avantgardistische Kunst produzieren.

2.1. Bewußte Komik: Das Spiel

Spielen geht bei der Avantgarde mit dem Konzept des Spaßes mit oder ohne Spielsachen einher: Auch in diesem Bereich erweisen sich Futuristen, Dadaisten und Surrealisten als sehr kreativ und einfallsreich.

Wortspiele werden bei literarischen Werken aller drei Künstlerbewegungen beeindruckend oft eingesetzt. Außerdem realisieren die Futuristen passendes Spielzeug zu ihrer optimistischen Ästhetik und die Surrealisten neue, intellektuelle Brett- und Kartenspiele. Bei den Dadaisten werden Literatur und Kunst schlechthin als eine einzige spielerische Angelegenheit betrachtet.

Im Umgang der Avantgarde mit eigener und fremder Kunst spielt der Spaßfaktor eine große Rolle: Literatur sowie bildende und darstellende Kunst sollte, wenn nicht das große Publikum, doch wenigstens den Künstler vergnügen, um als gut eingestuft zu werden. Die Langeweile steht für die Avantgardisten oft nicht nur als eine subjektive Empfindung, sondern als ein ästhetisch und ethisch negativer Wert, der sich den positiven Inhalten der eigenen Bewegung widersetzt.

Andererseits bedeutet das Spiel für die analysierten Künstlerbewegungen auch den freien Umgang mit Kunst- und Literaturgattungen und darüber hinaus mit der gesamten überlieferten Kultur. Futurismus und Dada definieren und praktizieren eine spielerische, bewußt lustige Kunst, um auf die zeitgenössische

„passatistische“ bzw. „Spießer“-Welt zu reagieren; sie berücksichtigen dabei keine fremden Regeln und spielen gerne auch mit Tabus. Auch im Surrealismus hat das vorurteilslose Spiel einen wichtigen Platz, dabei scheint aber der Respekt von einheitlichen (ästhetischen wie politischen) Regeln in den Vordergrund zu treten, so daß mehr als von freiem Spaß von starrem Konformismus die Rede sein könnte.

Beim ketzerischen Spiel mit den Kunstformen und mit den Genres allgemein will jede neue Ästhetik zum Zusammenbruch der traditionellen Grenzen nicht nur zwischen den Gattungen, sondern auch zwischen den Begriffen von „ernst“ und „unernst“ beitragen. Insofern betrachten Futuristen, Dadaisten und Surrealisten ihre erneuernde Aktion nicht zwangsläufig als eine im herkömmlichen Sinne ernste Angelegenheit.

In ihrem Zugang zu diesem Aspekt der Komik nähern sich die historischen Avantgarden den zeitgenössischen psychoanalytischen Theorien: Durch ihren Humor befreien die Künstler primitive, unschuldige wie aggressive Instinkte und erreichen einen hemmungslosen Zustand zwischen dem Traumhaften, dem Kindlichen und dem Törichten. So wird das Spiel das Mittel, eine spontane, ungezwungene Inspiration zu erreichen, der den echten avantgardistischen Ausdruck erst ermöglichen kann.

2.2. Ungewollte Komik und bewußte Selbstironie

Zur avantgardistischen, nach einer selbständigen Logik funktionierenden Komik gehört auch die Theorie, nach der Ernst und Unernst, Komik und Tragik die Positionen wechseln können. So werden z.B. professionelle Komiker für ebenbürtige Künstler und Vertreter des höchsten Humors gehalten, während die berühmtesten, akademischen Schauspieler als „lächerlich“, „grotesk“, also unfreiwillig lustig gelten.

Lächerlich sollen also in den Augen der Avantgardisten sämtliche Vertreter der altmodischen und langweiligen Kultur sein (oder eben gemacht werden), der

sie sich entgegensetzen wollen. Auch der makabre/ schwarze Humor wird im Krieg gegen die Gegner der eigenen Avantgardebewegung als Waffe eingesetzt: So werden interne und externe Feinde noch zu Lebzeiten für tot erklärt: Satirische Grabreden werden gesprochen und symbolische Beerdigungen inszeniert. Die Motive des Todes, sowie des Altseins und der Langeweile werden als negative Symbole dessen benutzt, was es zu vernichten gilt bzw. was ideologisch bereits beseitigt worden ist.

Selber wollen Futuristen, Dadaisten und Surrealisten weder langweilig, geschweige denn lächerlich auftreten; bei den Auftritten aller wird jedoch eine ungewollte Komik vom Publikum oder sogar von den eigenen Mitstreitern hervorgehoben. Den Avantgardisten ist es jeden Moment sehr bewußt, was die Lächerlichkeit an Erfolg kosten kann, deshalb reagieren sie prompt, indem sie selbst zur Komik greifen. Dabei verteidigen sie sich entweder durch eine entwaffnende Selbstironie (Futurismus, Dadaismus) oder attackieren ihrerseits den Gegner mit verstärkter Ironie: So entstehen z.B. Ketten von polemischen Schriften (Futurismus, Surrealismus). Zur avantgardistischen Satire gehört deshalb sowohl die Karikatur als auch die Selbstkarikatur, die sich aufgrund der in allen Künstlergruppen ästhetisch begründeten Deformation sehr leicht in den jeweiligen Ausdruck einfügen lassen.

2.3. Karneval, Zirkus und Varieté

Wenn die Avantgardisten die Welt mit ihren Kategorien und Hierarchien auf den Kopf stellen, bieten sie keine unerhörte Revolution an, sondern erstrecken das Konzept des Karnevals über das ganze Jahr und respektlos auf alle Kategorien. Dieselbe Situation einer verkehrten Welt finden Futuristen, Dadaisten und Surrealisten im Zirkus und im Varieté.

Zirkus und Varieté-Theater sowie das volkstümliche Kino sind die von Futuristen, Dadaisten und Surrealisten bevorzugten Arten der Unterhaltung. Nach der o.g. Logik zerreißen sie alle ernsten, „akademischen“ Theaterstücke

und Filme als "lächerlich" und "grotesk", während sie die professionelle Komik von Bühne- und Leinwandkomikern durch die Benennung "poetisch", "lyrisch", „avantgardistisch“ (und sogar spezifischer „futuristisch“, „dadaistisch“, „surrealistisch“) adeln.

Die komikbezogenen Darstellungsformen des Zirkus, des Varietés und des Slapstick-Films, bei denen der Akzent ständig auf Clowns und Komiker gelegt wird, werden von den Avantgardisten so ernst genommen, daß sie selber an vergleichbaren Aufführungsformen arbeiten. Man kann andererseits im Fall der futuristischen und dadaistischen Soireen und Theaterauftritte sowie der humoristischen Filme aller drei Avantgarden nicht unbedingt wie von damals erfolgreichen Komödien reden. Es sei denn, der lebhaft bis gewalttätige Protest des Publikums wird als ein Zeichen der gelungenen avantgardistischen Unterhaltung verstanden.

2.4. Slapstick-Film

Konsequent ist der Slapstick das von den Avantgarden bevorzugte kinematographische Genre, dessen implizite Poesie sowie technische Reinheit sehr geschätzt werden. Die ausgelassene und unlogische Phantasie sowie die vorurteilslose Satire jener Kurzfilme verwirklichen außerdem eine stilistische und moralische Revolution, mit der sich Futuristen, Dadaisten und Surrealisten als Zuschauer sowie als Künstler im Einklang fühlen.

Die gemeinsame Orientierung der Avantgarden auf die lustigen und absurden Filme und gegen die historischen und anspruchsvollen Kinoproduktionen hat weitere Gründe, besonders die Bevorzugung eines mediumgerechten und universell verständlichen anstatt eines theatralisch-malerischen und elitären Films. Die leidenschaftliche Unterstützung der Slapstick-Komik durch die Avantgardisten wirkt zwar oft wie eine typische Provokation, resultiert aber vielmehr aus dem gewissenhaften Engagement für die kinematographische Qualität gegen Tendenzen wie Kommerzialisierung sowie Ästhetisierung der Leinwand. Der Versuch, der vermeintlich entarteten Produktion zu widerstehen, konkretisiert

sich auch durch die Gestaltung von eigenen futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Filmen, die Avantgarde und Komik gleichermaßen berücksichtigen; die Künstler selbst bringen ihre kinematographischen Experimente ausdrücklich in Verbindung mit den Slapstick-Komödien. Avantgardistische und professionelle Kino-Komik haben tatsächlich mehrere Gemeinsamkeiten; bei typisch futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Gags kann man sogar lachen.

Die Welt Darstellung in den Stummfilmsketchen paßt in die avantgardistische Ästhetik als Karikatur der zivilisierten Gesellschaft (Sahnetortenschlachten, Wasserspritzer usw.) und Gestaltung einer alternativen, chaotischen Welt, in der die Instinkte unvermittelt dargestellt werden und die Anarchie herrscht: Polizisten und Feuerwehrleute sind ständig orientierungslos, die unendlichen Verfolgungsjagden bleiben ohne Aussicht usw. Dort handeln die Leute teils tierisch teils mechanisch, die Welt besteht oft aus lebhaften und boshaften Gegenständen, die sich gerne selbständig machen, und aus manchmal alptraumhaften Umgebungen. Das dargestellte Leben wird also von einer sinnlosen und oft sadistischen Schicksalhaftigkeit geregelt, die sich nur durch unbeschreibliche Akrobatik und Anstrengungen sowie den Verlust an Persönlichkeit und Würde beherrschen läßt. In dieser Welt ist die Harmonie fremd, das Lachen aber selbstverständlich; sowohl als kranke Phantasterei als auch als vorsätzliche Satire kommt diese Darstellung allen Avantgarden entgegen. Wenn sie die Slapstick-Komik in avantgardistischen Experimenten umsetzen, übernehmen Futuristen, Dadaisten und Surrealisten Aspekte und Techniken wie Karikatur und unlogische Erzählweise. Neben der Unterhaltung wird dennoch stets auf die ästhetische Botschaft geachtet.

Besonders einleuchtend ist der Unterschied zwischen der professionellen und der avantgardistischen Komik am Beispiel von *Vita futurista*, *Entr'acte*, *Un chien andalou* und *L'âge d'or*. In diesen Filmen ist die Einfachheit der Psychologie und des Filmschnitts zu finden, die die irrealen Stimmung der Kurzfilme von Sennett, Keaton und dem frühen Chaplin kennzeichnen. Besonders in den surrealistischen Filmen Buñuels wird die unschuldige Seite des Slapsticks bewußt verwandelt, indem alle übrigbleibenden psychoanalytischen Komplexe befreit und die

Instinkte geschärft werden. Sarkasmus und schwarzer Humor werden zum Nachteil des kindisch-verrückten Spiels betont, eine unzensurierte Sexualität nimmt den Platz der spätviktorianischen Keuschheit der Slapstick-Figuren ein, die mörderische Spannung zwischen den Figuren verletzt und tötet, anstatt nur harmlose Fußtritte oder lustige Stürze zu verursachen. Das mehr oder minder unbewußt Surreale wird schließlich vom bewußt Surrealistischen ersetzt: Die Unmenschlichkeit wechselt von amüsan zu unheimlich und der Gag, wie Coc-teau richtig sagt, wird tragisch.

2.5. Profi-Komiker als Kollegen

Jede Avantgarde sucht Bezugsfiguren in zeitgenössischen, sehr populären Komikern; alle sehen in Charlie Chaplin und seiner Figur *Charlot* eine lobenswerte Verkörperung vertretbarer ästhetischer Ideale. Jedoch konzentriert sich die futuristische Aufmerksamkeit auf Theater-Komiker und insbesondere auf einen Variété-Star, Ettore Petrolini; die Surrealisten bevorzugten ihrerseits Kino-Clowns wie Buster Keaton und die Marx Brothers.

Die intellektuelle Unterstützung dieser Persönlichkeiten geht so weit, daß sie oft enthusiastisch als Avantgardisten, sozusagen als Kollegen bezeichnet werden. Petrolini, Chaplin und Keaton werden auch ausdrücklich jeweils als futuristisch, dadaistisch und surrealistisch bejubelt. Die Avantgardisten suchen teilweise auch den direkten Kontakt mit den Komikern (Ettore Petrolini, Charlie Chaplin, Harpo Marx), z.B. indem sie ihnen eine Mitarbeit an experimentellen Projekten konkret vorschlagen. Teilweise weist sich jedoch die Erwähnung des Namens eines berühmten Komiker in Texten der Avantgarde lediglich wie ein Werbe-Gag aus.

Ihrerseits vermeiden diese Komiker, trotz gelegentlicher Kontakte mit Futuristen, Dadaisten und Surrealisten, direkte Aussagen über ihre avantgardistische Beteiligung zu machen, oder zeigen sogar, daß sie über das Interesse der Avantgardisten für ihre Komik nichts wissen. Sich selbst betrachten sie weniger

als Avantgarde- denn als Komik-Profis (Petrolini, Chaplin, Keaton) oder entkräfteten ihre eventuelle Anerkennung einer Nähe zur Avantgarde mit ihrem widersprüchlichen Verhalten (Petrolini, Chaplin).

3. Desiderata

Die vorliegende Arbeit hat mehrere Kontaktpunkte zwischen Avantgarde und Komik anhand von repräsentativen Beispielen erläutert. Die Ergebnisse dieser Forschung beleuchten aber zwangsläufig lediglich einen Teil dieses Phänomens. Selbst beim umfangreicheren Teil über den italienischen Futurismus kann die Behandlung der Beziehung dieser Avantgarde zur Komik nicht als ausführlich bezeichnet werden.

Offen bleiben außerdem mehrere Fragen zur Vertiefung der Beziehung zwischen Avantgarde und Komik in einzelnen Literatur- und Kunstgattungen oder in einem fachübergreifenden Vergleich. Das hier nicht in Betracht gezogene Gebiet der Musik könnte das Thema einer neuen Untersuchung darstellen: z.B. anhand einer Analyse des literarischen, bildnerischen und musikalischen Werks von dem Dada-nahen Komponisten Eric Satie.

Petrolini, Chaplin und Keaton, Bezugskomiker für die jeweiligen Künstlerbewegungen, sind zwar sehr exemplarische Fälle der dokumentierten Nähe zwischen Avantgarde und Komik, schöpfen aber das Gebiet noch lange nicht aus, zumal auch andere, bestimmte Theater- und Kino-Komiker in Frage kommen: Mateldi und De Angelis für die Futuristen, Karl Valentin für die Dadaisten, Harry Langdon und die Marx Brothers für die Surrealisten. Die Gegenüberstellung von Avantgardisten und Komikern könnte systematischer und auf Basis einer breiteren Dokumentation durchgeführt werden.

Selbstverständlich können noch weitere Fragen als Ausgangspunkt weiterer (fachspezifischer wie interdisziplinärer) Recherchen dienen. Die Situation der analysierten Avantgarden scheint sich auf andere Künstlerbewegungen (z.B. mehrere russische Avantgarden) übertragen zu lassen; dabei sind eventuelle gemein-

same Nenner sowie spezifische Merkmale zu überprüfen. Die in letzter Zeit anlaufende Forschung über Avantgarde und Komik verfügt über eine beträchtliche Menge an geeignetem Material, um die Beziehung dieser als miteinander komplex vernetzten Bereiche jenseits der überlieferten Vorurteile aufzuzeigen.

BIBLIOGRAPHIE

I. Schriften von Avantgardisten und Komikern

Alberti, Rafael: „A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna“, in Alberti: *Yo era un tonto y lo que ho visto me ha hecho dos tontos*, in Alberti: *Obras completas*, 1972, Bd. I, S. 425.

Alberti, Rafael: „Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca (poema representabile)“, ebd., S. 418 ff.

Alberti, Rafael: „Cita triste de Charlot“, ebd., S. 415 f.

Alberti, Rafael: „Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña“, ebd., S. 422.

Alberti, Rafael: „Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirigió a Ben Turpin“, ebd., S. 426.

Alberti, Rafael: „Noticiero de un colegial melancolico“, ebd., S. 424.

Alberti, Rafael: „Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automoviles y luego afirman que todo tuvo la culpa una cascara de platano (poema representabile)“, ebd., S. 427 f.

Alberti, Rafael: *Yo era un tonto y lo que ho visto me ha hecho dos tontos*, in Alberti: *Obras Completas*, 1972, Bd. I, S. 415 ff.

Alberti, Rafael: *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1972.

Alexandre, Maxime: *Mémoires d'un surréaliste*, 1968, zit. in Virmaux: *Les surréalistes et le cinéma*, 1976, S. 70-72.

Anonym: „Resoconto sintetico (fisico e spirituale) della battaglia“, in: *Lacerba*, Jg. I, Nr. 24, 15.12.1913, in Brandt: *BRAVO! & BUM BUM!*, 1995, Abb. Nr. 1.

Anonym: maltusiano („È Bragaglia quella cosa“), in: *Lacerba*, o.J., in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 122.

Anonym: maltusiano („Giubbe Rosse è quella cosa“) in: *Lacerba*, Nov. 1913, in Rinaldi: „Storie d'un verso interruptus“, 2003.

- Anonym: maltusiano („È Lacerba quella cosa“), in: *Almanacco purgativo 1914*, 1914, ebd.
- Anonym: maltusiano („Marinetti è quella cosa“), 1914, ebd.
- Anonym: maltusiano („Socialista è quella cosa“), 1914, ebd.
- Anonym: „Organigramma dei Cervelli del Movimento Futurista di Marinetti“, in: *Rovente*, 1923, zit. in *Lista: Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 44.
- Anonym: „Définition humoristique du surréalisme“, in: *Variété*, Numéro surréaliste, 1929, in Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, 1964, S. 256.
- Aragon, Louis: „Charlot sentimental“, in: *Le Film*, 18 .3.1918, in Virmaux: *Les surréalistes et le cinéma*, 1976 S. 119 f.
- Aragon, Louis: „Charlot mystique“, in: *Nord-Sud*, Nr. 15, Mai 1918, ebd., S. 120.
- Aragon , Louis u.a.: „Hands off Love“, in: *La révolution surréaliste*, Nr. 9, 1927, S. 1-6, in Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, 1964, S. 258-266.
- Aragon, Louis u.a.: „Manifeste des Surréalistes à propos de 'L'âge d'or'“, 1930, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, 1983, S. 269 ff.
- Aragon, Louis: „L'ombre de l'inventeur“, in: *La révolution surréaliste*, Nr. 1, S. 22.
- Artaud, Antonin: „Cinéma et réalité“, in: *La Nouvelle Revue Française*, 1.11.1927.
- Artaud, Antonin: „La vecchiaia precoce del cinema“, 1933, in Artaud: *A propos du cinéma*, 1981, S. 58 f. der ital. Ausgabe.
- Artaud, Antonin: „Deux notes - I. Les frères Marx“, in Artaud: *Le Théâtre et son double*, 1964, in Artaud: *Oeuvres complètes*, 1964, Bd. IV, S. 165 ff.
- Artaud, Antonin: *A propos du cinéma*, Paris: Gallimard, 1961 (Ital. Übersetzung von Enrico Fumagalli: *A propos du cinéma - scritti di cinema*, Florenz: Liberoscambio Editrice, 1981).
- Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1964.
- Balla, Giacomo: „Per comprendere il pianto - sintesi teatrale“, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 264.
- Balla, Giacomo u.a.: „La pittura futurista - Manifesto tecnico“, 1910, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, 1986, S. 506.

- Balla, Giacomo und Fortunato Depero: „Ricostruzione futurista dell' Universo“, 1915, ebd., S. 560.
- Biro, Pierre-Albert: *Poème dans l'espace*, 1920, zit. in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, 1975, S. 57.
- Boccioni, Umberto u.a.: „Manifesto dei Pittori futuristi“, 1910; in Hulten: *Futurismo & futurismi*, 1986, S. 505 f.
- Boccioni, Umberto u.a.: „La pittura futurista“, 1910, ebd., S. 506.
- Boccioni, Umberto: „Il cerchio non si chiude“, I.3.1914, in Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, 1958, S. 191 f.
- Bontempelli, Massimo: „Il più grande artista contemporaneo“, in: *Gli avvenimenti*, [vor 1923], in Petrolini: *Abbasso Petrolini!*, 1922, S. 95.
- Bot, Oswaldo: „Omaggio a Petrolini“, 1935, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 50 ff.
- Bragaglia, Anton G.: *Index Rerum Virorumque Prohibitorum*, 1927, zit. ebd., S. 45.
- Bragaglia, Anton G.: „Evoluzione del mimo“, 1930, zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, 1955, S. 399.
- Bragaglia, Anton G.: *Fotodinamismo futurista*, Turin: Einaudi, 1970.
- Breton, André: „Manifeste du Surréalisme“, 1924, in: *Manifestes du Surréalisme*, 1962.
- Breton, André u.a.: „Un cadavre“, 1924, in Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, 1964, S. 197-200.
- Breton, André: „Deuxième Manifeste du Surréalisme“, 1929, in Breton: *Manifesti del Surrealismo*, 1987, S. 57-116.
- Breton, André (Hrsg.): *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, 1938; erw. Ausgabe: 1969.
- Breton, André: „Comme dans un bois“, in: *L'age du cinéma*, Nr. 4-5, 1951, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, 1975, S. 90.
- Breton, André: *Manifestes du Surréalisme*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962 (Ital. Übersetzung von Liliana Magrini: *Manifesti del Surrealismo*, hrsg. von Guido Neri, Torino: Einaudi, 1987).

- Breton, André: *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966 (Ital. Übersetzung von Mariella Rossetti und Ippolito Simonis: *Antologia dell' humour nero*, Turin: Einaudi, 1970).
- Buñuel, Luis: „Sportif par amour de Buster Keaton“, in: *Cahiers d'art*, Nr. 10, 1927, in Kyrou: *Luis Buñuel*, 1962, S. 93.
- Buñuel, Luis: „Le comique dans le cinéma“, in: *La Gaceta Literaria*, Nr. 56, 15.4.1929, in Buñuel: *Scritti letterari e cinematografici*, 1996, S. 166.
- Buñuel, Luis: *Mon dernier soupir*, Paris: Robert Laffont S.A., 1982 (Ital. Übersetzung von Dianella Selvatico Estense: *Dei miei sospiri estremi*, Mailand: Rizzoli, 1983).
- Buñuel, Luis: *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid: Aguilar, 1984.
- Buñuel, Luis: *Obra literaria*, hrsg. von Agustín Sánchez Vidal, 1984 (Ital. Übersetzung von Donatella Pini Moro: *Scritti letterari e cinematografici*, Venedig: Marsilio, 1996).
- Buzzi, Paolo: „Petrolini“, 1919, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 53.
- Buzzi, Paolo: „Il Mistero di Petrolini“, in: *Il Giornale del Veneto*, 2.2.1926.
- Buzzi, Paolo: „Petrolini visto dal Duce“, in: *L'Impero*, 23.10.1928, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 57.
- Cangiullo, Francesco und Ettore Petrolini: *Radioscopia di un duetto - simultaneità drammatica del varietà*, 1917, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 61 ff.
- Carrà, Carlo: „La pittura dei suoni, rumori e odori“, 1913, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, 1986, S. 443.
- Carrà, Carlo: „Guerrapittura“, 1915, in Apollonio: *Der Futurismus*, 1972, S. 240 ff.
- Chaplin, Charlie: „What People Laugh at“, in: *American Magazine*, Bd. 86, Nr. 5, Nov. 1918; zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, 1955, S. 276.
- Chaplin, Charlie, Artikel in: *Le Journal*, 9.10.1921; zit. ebd., S. 277.
- Chaplin, Charlie: „We have come to stay“, in: *Ladies Home Journal*, Bd. 39, Okt. 1922; zit. ebd., S. 277.
- Chaplin, Charlie: „Does the Public Know What it Wants?“, in: *The Adelphi*, Nr. 1, Jan. 1924; zit. ebd., S. 278.
- Chaplin, Charlie: „Can Art be Popular?“, in: *Ladies Home Journal*, Bd. 41, Okt. 1924; zit. ebd., S. 278 f.

- Chaplin, Charlie: „Charlie explains Charlie“, in: *Motion Picture*, Bd. XXX, Nr. 4, Nov. 1925, zit. ebd., S. 280.
- Chaplin, Charles: *My wonderful Visit* (Hrsg. und deutsche Übersetzung von Charlotte und Heinz Poll: *Hallo Europa!*, Leipzig: Paul List Verlag, 1928).
- Chaplin, Charlie: „Inspiration“, in: *Los Angeles Times Annual Review*, Apr. 1928; zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, 1955, S. 281.
- Chapin, Charlie: „Charlie Chaplin attacks the Talkies“, in: *Motion Picture Magazine*, Bd. 38, Nr. 4, New York, Mai 1929.
- Chaplin, Charlie: „Charlie Chaplin’s Defense of Silent Pictures“, in: *Motion Picture Classic*, Bd. XXI, Aug. 1930.
- Chaplin, Charlie: „The Suicide of the Movies“, in: *Variety*, Sep. 1935, zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, 1955, S. 283 f.
- Chaplin, Charlie: „I Declare War on Hollywood“, in *Reynolds News*, Dez. 1947; zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, 1955, S. 286 f.
- Chaplin Charlie: Telegramm an Pablo Picasso, in: *Les Lettres Françaises*, VII, Nr. 184, 27.11.1947.
- Chaplin, Charlie: „Oggi più di ieri ho bisogno di verità“, in: *Cinema Nuovo*, II, 3, 15.1.1953; zit. in Viazzi: *Chaplin e la critica*, 1955, S. 292 f.
- Chaplin, Charlie: *My Autobiography*, Charlie Chaplin, 1964 (Deutsche Übersetzung von Günther Danehl und Hans Jürgen von Koskull: *Die Geschichte meines Lebens*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1964).
- Chiarini, Luigi, Umberto Barbaro u.a.: Rezension von *Modern Times*, in: *Bianco e Nero*, Nr. 4, 1937, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 160 ff.
- Chiti, Remo: „Programma“, 1933, zit. in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 45.
- Citroën, Paul: „Une voix de Holland“, Brief an Huelsenbeck, Mai 1920, in Hugnet: *Dictionnaire du dadaïsme*, 1976, S. 76
- Clair, René: Artikel in: *Théâtre et Comoedia illustré*, Nr. 15, März 1923, in Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 1952, S. 17.
- Clair, René und Francis Picabia: „Entr’acte“, 1924, in Bertetto: *Il cinema d’avanguardia 1910-1930*, 1983, S. 241.

- Clair, René: „Sünde wider den Geist“, 1927, in Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 1952, S. 84.
- Clair, René: *Hollywood gestern und heute*, in Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 1952, S. 129 ff.
- Clair, René: *Reflexion faite: notes pour servir a l'histoire de l'art cinematographique de 1920 a 1950*, Paris: Gallimard, 1951. (Deutsche Übersetzung von Eva Fehsenbecker: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München:Verlag C.H. Beck, 1952).
- Cocteau, Jean: „Carte blanche“, 28.4.1919, in Cocteau: *Le rappel à l'ordre*, 1928, S. 94 ff.
- Cocteau, Jean: „Le sang d'un poète“, in: *Le Figaro*, 9.11.1930, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, 1983, S. 298 f.
- Cocteau, Jean: *Mon Premier voyage (Tour du monde en 80 jours)*, Paris: Gallimard, 1936 (Deutsche Übersetzung von Friedrich Hagen: *Meine Reise um die Welt in achtzig Tagen*, Leipzig: Reclam, 1991).
- Cocteau, Jean: *Le rappel à l'ordre*, Paris: Librairie Stock, 1948.
- Cocteau, Jean (hrsg. von André Fraigneau): *Entretiens autour du Cinématographe*, Pierre Belfond, 1973 (Deutsche Übersetzung von Kurt Leonhard: *Gespräche über den Film*, Esslingen: Bechtle Verlag, 1954).
- Corra, Bruno und Emilio Settimelli: „Pesi, misure e prezzi del genio artistico“, 11.3.1914, in Verdone: *Prosa e critica futurista*, 1973, S. 276 ff.
- Corra, Bruno: „Da Cristo a Petrolini“, in: *L'Italia futurista*, Jg. I, Nr. 3, 10.7.1916, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 67.
- Corra, Bruno: „Parigi impazzita“, in Corra: *Sam Dunn è morto*, 1917, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 277 ff.
- Corra, Bruno: „La risata italiana“, zit. ebd., S. 35.
- Crevel, René: „Bonjour, Charlot“, in: *Le Disque Vert*, Nr. 4-5, 1924, in Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, 1976, S. 121 f.
- Dalí, Salvador: „Film-arte, film anti-artistico“, in: *La Gaceta Literaria*, Nr. 24, 15.12.1927, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, 1983, S. 263-266.

- Dalí, Salvador: „Abrégé d'une histoire critique du cinéma“, in Dalí: *Babaouo: scénario inédit*, 1933, in Hammond: *The Shadow and its Shadow*, 1991, S. 74 ff.
- Dalí, Salvador: *The secret life of Salvador Dali*, London: Vision, 1949.
- Dalí, Salvador: *Journal d'une Génie*, Éditions de la table ronde, 1964. (Ital. Übersetzung von Fausto Gianfranceschi: *Diario di un genio*, Mailand: SE, 1996).
- Desnos, Robert: „Il sogno e il cinema“, in: *Paris Journal*, 27.4.1923, in Mazzoni: *Robert Desnos e il meraviglioso moderno*, 1995, S. 37 f.
- Desnos, Robert: Artikel in: *Journal Littéraire*, 15.11.1924, ebd., S. 63 (zit. in Fußnote).
- Desnos, Robert: „Entr' acte“, in: *Journal Littéraire*, 13.12.1924, ebd., S. 43.
- Desnos, Robert: „Charlot“, 13.06.1925, ebd., S. 48.
- Desnos, Robert: „René Clair e il nuovo cinema“, in: *Journal Littéraire*, 21.3.1925, ebd., S. 44.
- Desnos, Robert: „Charlot“, in: *Journal Littéraire*, 13.6.1925, ebd., S. 47 ff.
- Desnos, Robert: „I sogni della notte trasportati sullo schermo“, in: *Le Soir*, 5.2.1927, ebd., S. 51 f.
- Desnos, Robert: „Mack Sennett liberatore del cinema“, in: *Le Soir*, 15.4.1927, ebd., S. 63.
- Desnos, Robert: „Cinéma d'avant-garde“, in *Documents*, Nr. 7, 1929, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, 1983, S. 234 ff.
- Desnos, Robert: „Papa d'un jour mit Harry Langdon“, in: *Le Merle*, Nr. 2, 26.4.1929, in Mazzoni: *Robert Desnos e il meraviglioso moderno*, 1995, S. 79 f.
- Desnos, Robert: „Un chien andalou“, in: *Le Merle*, Nr. 11, 28.6.1929, ebd., S. 86 ff.
- Desnos, Robert u.a.: *Un cadavre*, 1930, in Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, S. 300 ff.
- Dessy, Mario: „Petrolini“, 1921, zit. in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 71 ff. und in Petrolini: *Abbasso Petrolini!*, 1922, S. 105.
- Folgore, Luciano: maltusiano („Padreterno è quella cosa“), in: *Lacerba*, März 1913, in Rinaldi: „Storie d'un verso interruptus“, 2003.
- Fondane, Benjamin: *Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma*, 1929, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, 1972, S. 152.

- Garcia Lorca, Federico: „El paseo de Buster Keaton“, in Garcia Lorca: *Teatro breve*, 1928, in Garcia Lorca: *Obras Completas*, 1974, S. 233 ff., deutsche Übersetzung von Enrique Beck in Belach / Jacobsen: *Buster Keaton*, 1995, S. 67 ff.
- Garcia Lorca, Federico: *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1974.
- Gilson, Paul: Beitrag in *Ciné-Magic*, 1951, in Virmaux: *Le surréalistes et le cinéma*, 1976.
- Ginna, Arnaldo: *Vita futurista*, 1916, in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, 1975, S. 31.
- Ginna, Arnaldo: „Le guardie di finanza con i pattini a rotelle“, in Ginna: *Le locomotive con le calze*, 1919, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 282 f.
- Ginna, Arnaldo: „Critica futurista“, in: *Futurismo*, 20.11.1932, zit. ebd., S. 160 f
- Ginna, Arnaldo: „Note sul film d'avanguardia *Vita futurista*“, 10.5.1965, ebd., S. 105.
- Goll, Claire: „Pathé-Woche“, in Goll: *Lyrische Films*, 1922, in Schultze: *Die Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall*, 1999.
- Goll, Claire: *Lyrische Films*, Basel: Rhein Verlag, 1922.
- Goll, Yvan: „Die Chaplinade“, 1920, in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, 1975, S. 94-112.
- Grosz, George u. Wieland Herzfelde: *Die Kunst in Gefahr*, Berlin, 1925, zit. in Bergius: *Das Lachen Dadas*, 1989, S. 9.
- Hausmann, Raoul: „Der deutsche Spießler ärgert sich“, in *Dada Berlin*, S. 67, zit. in Bergius: *Das Lachen Dadas*, 1989, S. 11.
- Huelsenbeck, Richard (Hrsg.): *Dada. Eine literarische Documentation*, Hamburg: Rowohlt, 1964.
- Illari, Piero: „Ho intervistato Petrolini“, in: *Rovente*, Nr. 2, 15.2.1923, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 79.
- Král, Petr: „Die Botschaft von Larry Semon“, in: *Positif*, Nr. 106, Juni 1969, in Hammond: *The Shadow and its Shadow*, 1991, S. 175-182.
- Manolo, M.: *Vita e... miracoli del teatro futurista*, 1915, zit. in: http://www.sintesinet.com/PDF/NewsLetter/NewsLetter_21.pdf, 15.7.2004.

- Marinetti, Filippo T.: „Manifesto del Futurismo“, 1909, in De Maria: *Marinetti e il futurismo*, 1981, S. 5-9.
- Marinetti, Filippo T.: „Le impressioni di Marinetti sulla serata“, in: *La Stampa*, 9.3.1910, in De Ponte: *Aktion im Futurismus*, 1999, S. 263.
- Marinetti, Filippo T. u.a.: „I Drammaturghi futuristi“, 1911, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, 1986, S. 576.
- Marinetti, Filippo T.: „Manifesto tecnico della letteratura futurista“, 1912, ebd., S. 513.
- Marinetti, Filippo T.: „Il Teatro di Varietà“, 1913; in De Maria: *Marinetti e i futuristi*, 1994, S. 112 ff.
- Marinetti, Filippo T., Enrico Settimelli und Bruno Corra: „Il Teatro Futurista Sintetico“, 1915, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 225 ff.
- Marinetti, Filippo T.: „La nuova religione morale della velocità“, 1916, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, 1986, S. 602 ff.
- Marinetti, Filippo T., Bruno Corra, Enrico Settimelli u.a.: „La cinematografia futurista“, 1916, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 231.
- Marinetti, Filippo T., Bruno Corra u.a.: „La risata italiana di Petrolini“, 1.7.1917, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 84.
- Marinetti, Filippo T.: „8 anime in una bomba“, 1919, zit. ebd., S. 39.
- Marinetti, Filippo T. und Francesco Cangiullo: „Il teatro della sorpresa - Manifesto futurista“, 1921, in Hulten: *Futurismo & futurismi*, 1986, S. 439 f.
- Marinetti, Filippo T. und Corrado Pavolini: „La cinematografia astratta è un'invenzione italiana“, in *L'Impero*, 1.12.1926; in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 252 f.
- Marinetti, Filippo T.: „Il teatro radiofonico“, 1933, ebd., S. 235 ff.
- Marinetti, Filippo T. und Arnaldo Ginna: *La Cinematografia*, 1938, ebd., S. 239 ff.
- Morpurgo, Nelson: „Canzone di Fortunello“, 1922, zit. in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 92.
- Palazzeschi, Aldo: „E lasciatemi divertire!“, 1910, in De Maria: *Marinetti e il futurismo*, 1981, S. 401 ff.

- Palazzeschi, Aldo: „Il controdolore“, 1913, ebd., S. 128 ff.
- Papini, Giovanni: „Il cerchio si chiude“, in: *Lacerba*, 15.2.1914, in Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, 1958, S. 189 f.
- Papini, Giovanni: „Cerchi aperti“, in: *Lacerba*, 15.3.1914, ebd., S. 193 ff.
- Pavolini, Corrado, Artikel in: *Il Tevere*, in Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, 1968, S. 107.
- Petrolini, Ettore: maltusiano („Marinetti è quella cosa“) in Fano: *Tessere o non tessere*, 1999, S. 31.
- Petrolini, Ettore: *Amleto*, 1912, in: <http://www.italiamemoria.it/petrolini/amleto.htm>, 9.6.2003.
- Petrolini, Ettore: *Ti à piaciato?*, Sesto S. Giovanni: Casa Editrice Madella, 1915, zit. in <http://www.italiamemoria.it/petrolini/libri.htm>, 9.6.2003.
- Petrolini, Ettore: *Fortunello*, 1915, in: <http://www.italiamemoria.it/petrolini/fortunello.htm>, 9.6.2003.
- Petrolini, Ettore (Hrsg.): *Abbasso Petrolini!*, Siena: Tipografia Cooperativa, 1922.
- Petrolini, Ettore: maltusiano („Petrolini è quella cosa“), in Petrolini: *Abbasso Petrolini!*, 1922.
- Picabia, Francis: Brief an René Clair, 1924, in Rondolino: *L'occhio tagliato*, 1972, S. 167.
- Picabia, Francis und René Clair: „Entr'acte“, 1924, Auszug aus dem „Programme de Relâche“, in: *La Dance*, Nov. 1924, ebd., S. 89.
- Picabia, Francis: „Le comique“, in Picabia: *Écrits. 1913-1920*, 1975, S. 246.
- Picabia, Francis: „Comique et humoristes“, ebd.
- Picabia, Francis: „DADA-MADRID“, ebd., S. 268.
- Picabia, Francis: „Dada philosophique“, ebd., S. 225.
- Picabia, Francis: „Mon sourire“, ebd., S. 247.
- Picabia, Francis: „Rire“, ebd., S. 90.
- Picabia, Francis: (Sans Titre), ebd., S. 268.
- Picabia, Francis: „Carnet d'un sédentaire (III)“, in: *La Forge*, Juni 1919, S. 483 ff., ebd., S. 155 ff.

- Picabia, Francis: „Istantanéisme“, in: *Comoedia*, 21.II.1924, in Bertetto: *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, 1983, S. 238.
- Picabia, Francis: *Ecrits - 1913-1920*, Paris: Belfond, 1975.
- Pinoso, E. (Luciano Folgore): „Intervista col più intelligente degli idioti“, in: *Noi e il Mondo*, I.6.1920, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 75 ff.
- Ray, Man: *Self-Portrait*, 1963, zit. in Rondolino: *L'occhio tagliato*, 1972, S. 69.
- Richter, Hans: „Avant-Garde Film in Germany“, in Manvell: *Experiment in the Film*, 1949, S. 219 ff.
- Richter, Hans: *Dada - Kunst und Antikunst*, Köln: Dumont-Schauberg, 1964.
- Ristich, Marco: „L'humour, attitude morale“ (Réponse à l'enquête „L'humour est-il une attitude morale?“), in: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Nr. 6, S. 36 ff.
- Rosai, Ottone: Brief an Primo Conti, 29.3.1919, in Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, Bd. I, 1958, S. 381.
- Sadoul, Georges: *Vie de Charlot. Charlie Chaplin, ses films et son temps*, Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1952.
- Sadoul, Georges: *Souvenirs d'un témoin*, 1965, zit. in Rondolino: *L'occhio tagliato*, 1972, S. 105.
- Settimelli, Emilio: „Guglielmone e Cecco Beppe“, in: *L'Italia futurista*, Jg. I., Nr. 2, 15.6.1916, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 95.
- Settimelli, Emilio: „La prima nel mondo della cinematografia futurista“, in: *L'Italia futurista*, 10.2.1917, in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, 1975, S. 32.
- Settimelli, Enrico: „Petrolini e compagni“, in: *Inchiesta sulla vita italiana*, 1919; in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 97.
- Settimelli, Emilio: „Petrolini“, in: *La Testa di Ferro*, Jg. I, Nr. 41, 19.12.1920, ebd., S. 98 ff. und in Petrolini: *Abbasso Petrolini!*, 1922, S. 101 ff.
- Settimelli, Emilio: „Ettore Petrolini“, in: *Gli Odi e gli amori*, 1928, in Lista: *Petrolini e i futuristi*, 1981, S. 103.
- Soffici, Ardengo: *Primi principi di una estetica futurista*, 1920; in Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, 1958, S. 557 ff.

- Soupault, Philippe: „Une idylle aux champs', Charlie Chaplin“, Feb. 1920, in *Ecrits de cinéma*, S. 48.
- Soupault, Philippe: „Chaplin: ‚The Kid' “, 1.3.1922, ebd., S. 54.
- Soupault, Philippe: „L'exemple de Charlie Chaplin“, in: *Le Disque Vert*, Nr. 4-5, 1924 und in Soupault: „A l'abri des lois“.
- Soupault, Philippe: „A l'abri des lois“, in: *Le cinéma U.S.A.*, 1919-1924, in Soupault: *Ecrits de cinéma*, 1979, S. 43-47.
- Soupault, Philippe: „L'Opérateur par Buster Keaton“, 10.05.1930, in: *L'Europe Nouvelle*, Nr. 639, S. 730 f., ebd., S. 102 f.
- Soupault, Philippe: „Hollywood-Revue“, 4.10.1930, in: *L'Europe Nouvelle*, Nr. 660, S. 1433 f., in Soupault: *Ecrits de cinéma*, 1979, S. 153.
- Soupault, Philippe: *Charlot*, Paris: Plon, 1931.
- Soupault: „Deux films-opérettes: Buster Keaton dans *Le Metteur en scène - Boucot dans Arthur*“, 17.01.1931, in: *L'Europe Nouvelle*, Nr. 675, S. 80 f., in Soupault: *Ecrits de cinéma*, 1979, S. 185 f.
- Soupault, Philippe: „Éloge des dessins animés et sonores“, 28.2.1931, ebd., S. 204 f.
- Soupault, Philippe: „*Monkey Business*, avec les frères Marx - *Sur le Don paisible*, un film russe“, 21.11.1931, in: *L'Europe Nouvelle*, Nr. 719, S. 1563 f., ebd., S. 285.
- Soupault, Philippe: *Ecrits de cinéma 1918-1931*, Paris: Editions Plon, 1979.
- Tzara, Tristan: „Manifest du M. Antipyrine“, 1916, in Tzara: *Oeuvres complètes*, 1975, Bd. I, S. 357 f.
- Tzara, Tristan: „La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine“, 1916, ebd., S. 75 ff.
- Tzara, Tristan: „La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine“, 1920, ebd., S. 141 ff.
- Tzara, Tristan: „Manifest dada 1918“, ebd., S. 359 ff.
- Tzara, Tristan: „Faillite de l'humour? - Réponse à une enquête“, in: *Aventure*, Nr. 1, Nov. 1921, S. 26 ff., ebd., S. 412 f.
- Tzara, Tristan: „Grains et issues“, ebd., Bd. III, S. 48 f.

Tzara, Tristan: „L'Humour de Max Jacob“, ebd., Bd.V, S. 322.

Tzara, Tristan: „Incompatibilité d'humour“, Gespräch mit Georges Charbonnier, ebd., Bd. I, S. 396 ff.

Tzara, Tristan: „Entretiens avec Georges Ribemont-Dessaignes“, ebd., Bd.V, S. 403.

Tzara, Tristan (hrsg. von Henri Béhar): *Oeuvres Complètes*, Flammarion, 1975.

Vergani, Orio: „Petrolini attore italiano“ in: *L'idea nazionale*, 24.7.1922, in Petrolini: *Abbasso Petrolini!*, 1922, S. 113 f.

2. Schriften über Avantgardisten und Komiker

Anonym: „Gli spettacoli futuristi al ‚Niccolini‘ pro famiglie dei richiamati“, in: *La Nazione*, [1916], in Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, 1975, S. 38.

Apollonio, Umbro: *Der Futurismus - Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918* (Deutsche Übersetzung von Christa Baumgarth und Helly Hohenemser), Köln: M. Dumont Schauberg und Mailand: Gabriele Mazzotta Editore, 1972.

Bartsch, Ingo: *Die Malerei des Futurismus in Italien und ihre Beziehung zum Faschismus*, Berlin: 1977 (Dissertation, Freie Universität Berlin).

Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*, Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt, 1966.

Belach, Helga und Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *Buster Keaton*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Argon Verlag, 1995.

Benayoun, Robert: *Le regard de Buster Keaton*, Paris: Editions Herscher, 1982. (Ital. Übersetzung hrsg. von Giannalberto Bendazzi: *Lo sguardo di Buster Keaton*, Milano: Emme Edizioni, 1982).

Bergius, Hanne: *Das Lachen Dadas: die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen: Anabas Verlag, 1989.

Bertetto, Paolo (Hrsg.): *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venedig: Marsilio, 1983.

- Bishops u.a.: „Interviews“, in Tichy: *Buster Keaton*, 1980 S. 43 ff.
- Bisanti, Tatiana: „Traditionsbruch und Poetik des Vergnügens in der frühen Lyrik Aldo Palazzeschis“, in Scherer / Lohse: *Avantgarde und Komik*, 2004, S. 55 ff.
- Brandt, Sylvia: *BRAVO! & BUM BUM! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus; eine vergleichende Untersuchung*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995 (Dissertation, Universität Frankfurt am Main, 1992).
- Brunius, Jacques: „Experimental Film in France“, in Manvell: *Experiment in the Film*, 1949, S. 60 ff.
- Chiancone, Donatella: *Il cinema allo specchio - avanguardie storiche e comico*, Venedig: 1999 (unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Ca' Foscari, Venedig).
- Chiancone-Schneider, Donatella: „Futurismus und Komik“, in Scherer / Lohse: *Avantgarde und Komik*, 2004, S. 75 ff.
- Christie, Ian: „French Avant-garde Film in the Twenties: from ‚Specificity‘ to Surrealism“, in: *Film as Film*, 1979, S. 37 ff.
- Convents, Ralf: *Surrealistische Spiele - Vom „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996 (Dissertation, Universität Köln, 1995).
- Cremonini, Giorgio: *Il comico e l'altro - il comico nel cinema americano*, Bologna: Cappelli, 1978.
- Curtis, David: *Experimental Cinema. A fifty-year Evoution*, London: Studio Vista Limited, 1971, New York, Universe Books, 1971.
- De Maria, Luciano (Hrsg.): *Marinetti e il futurismo*, Mailand: Mondadori, 1981.
- De Maria, Luciano (Hrsg.): *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, 1994.
- De Micheli, Mario: *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Mailand: Feltrinelli, 1981.
- De Ponte, Susanne: *Aktion im Futurismus - Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von ‚Verlaufsformen‘ der Kunst*, Baden Baden: Verlag Valentin Koerner, 1999 (Dissertation, Universität Nürnberg, 1998).
- Drudi Gambillo, Maria und Teresa Fiori (Hrsg.): *Archivi del futurismo*, Rom: De Luca, Bd. I, 1958.

- Drudi Gambillo, Maria und Teresa Fiori (Hrsg.): *Archivi del futurismo*, Rom: De Luca, Bd. II, 1962.
- Elsaesser, Thomas: „Dada/Cinema?“, in Kuenzli: *Dada and surrealist Film*, 1987, S. 20.
- Fano, Nicola: *Tessere o non tessere: i comici e la censura fascista*, Florenz: Liberal Libri, 1999.
- Ferroni, Giulio: *Il comico nelle teorie contemporanee*, Rom: Bulzoni, 1974.
- Film as Film. Formal experiment in film - 1910-1975*, London: The Arts Council of Great Britain, 1979.
- Finkelstein, Haim: „Dali and *Un Chien andalou*: The Nature of a Collaboration“, in Kuenzli: *Dada and surrealist Film*, 1987, S. 132 f.
- Giraffes on Horseback Salads*, in: <http://www.miskatonic.org/dali-marx.html>, 18.6.2004.
- Guaragnella, Pasquale: „Il riso e l'allegria in Aldo Palazzeschi“, in: *Italienisch - Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, Nr. 49, Mai 2003, S. 26 ff.
- Haas, Patrick De: *Cinéma integral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, 1985.
- Hammacher, A.M. (Hrsg.): *René Magritte*, Köln: DuMont, 1975.
- Hammond, Paul (Hrsg.): *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, Edinburgh: Polygon, 1991.
- Hereth, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Dada-Parodien*, Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 1998.
- Hesse, Eva: *Die Achse Avantgarde-Faschismus - Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich: Die Arche.
- Hugnet, Georges: *Dictionnaire du dadaisme 1916-1922*, Jean-Claude Simoën, 1976.
- Hulten, Ponthus (Hrsg.): *Futurismo & futurismi*, Mailand: Bompiani, 1986.
- Italienisch - Zeitschrift für italienische Sprache und Kultur*, Nr. 49, Mai 2003, Frankfurt: Verlag für deutsch-italienische Studien Sauerländer.
- John Heartfield*, Katalog, Köln: DuMont, 1991.

- Kovacs, Yves (Hrsg.): *Surréalisme et cinéma*, I, in: *Etudes cinématographiques*, 38-39, 1965.
- Kovacs, Yves (Hrsg.): *Surréalisme et cinéma*, II, in: *Etudes cinématographiques*, 40-41, 1965.
- Kuenzli, Rudolph (Hrsg.): *Dada and surrealist Film*, New York: Willis Locker & Owens, Cambridge, Massachusetts: MIT Press edition, 1987.
- Kyrou, Ado (Hrsg.): *Luis Buñuel*, Paris: Seghers, 1962.
- Kyrou, Ado: *Le Surréalisme au cinéma*, Paris: Arcanes, 1953; Paris: Le Terrain Vague, Eric Losfeld, 1963.
- Lange, Elisabeth: „Das Komische als Symptom - das Beispiel Eric Satie“, in Scherer / Lohse: *Avantgarde und Komik*, 2004, S. 117 ff.
- Lawder, Standish Dyer: *The cubist Cinema*, New York: New York University Press, 1975 (Ital. Übersetzung von Maria Flora Giubilei und Clario di Fabio: *Il cinema cubista*, Genua: Costa & Nolan, 1983).
- Le Grice, Malcolm: *Abstract Film and Beyond*, London: Studio Vista, 1977.
- Lista, Giovanni: *Petrolini e i futuristi*, Salerno: Taide, 1981.
- Malsch, Friedrich Wilhelm: *Künstlermanifeste - Studie zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1997 (Dissertation, Universität Bonn, 1994).
- Manvell, Roger (Hrsg.), *Experiment in the Film*, London: The Grey Walls Press, 1949 (Ital. Übersetzung von Paolo Gobetti: *Nascita del cinema*, Mailand: Il Saggiatore, 1961).
- Matthews, Joseph H.: *Surrealism and Film*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, Don Mills, Canada: Longman Canada Limited, 1971.
- Mazzoni, Riccardo (Hrsg.): *Robert Desnos e il meraviglioso moderno: una poetica surrealista del cinema [1923-1930]*, Pisa: ETS, 1995.
- Mitry, Jean: *Le cinéma expérimental: histoire et perspectives*, Paris: Seghers, 1974 (Ital. Übersetzung von Giulio Stocchi und Carole Aghion: *Storia del cinema sperimentale*, Mailand: Mazzotta, 1971).
- Montanaro, Carlo: „Futurismo...“, in: *La cosa vista*, Nr. 4, 1986, S. 2 ff.

Montanaro, Carlo: „Giornate del cinema muto“, Interview von Farida Monduzzi und Giacomo Botteri, <http://www.l6noni.it/cinema/s/sacile1.htm>, 27.3.2003.

Montanaro, Carlo: „Avanguardie inconsapevoli“, Interview von Martina Palaskov Begov, http://www.fucine.com/archivio/fm46/carlo_montanaro.htm, 27.3.2003.

Morteo, Gian Renzo e Ippolito Simonis (Hrsg.): *Teatro Dada*, Turin: Einaudi, 1969.

Nadeau, Maurice: *Histoire de Surréalisme suivie de documents surréalistes*, Paris: 1945-1948, Paris: Editions du Seuil, 1964.

„Petrolini: il percorso di un comico - Nerone - Dall' Antico Romano a Nerone“, in: *Mostra dedicata ad Ettore Petrolini dalla Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo in occasione della donazione dell'archivio Ettore Petrolini*, <http://www.theatrelibrary.org/petrolini>, 13.4.2004.

Poetter, Jochen (Hrsg.): *Jean Cocteau*, Köln: DuMont, 1989.

Poulaillie, Henry: *Charlie Chaplin*, Paris: Grasset, 1927.

Ramond, Edouard: *La Passion de Charlie Chaplin*, Paris: Librairie Baudinière, 1927.

Reiniger, Anton (Hrsg.): *Langescheidts Handwörterbuch Italienisch*, Berlin und München: Langescheidt, 1999.

Rinaldi, Pier Paolo: „Storie d'un verso interruptus“, in *Golem*, <http://www.enel.it/it/enel/magazine/golem/ArchivioGolem/Golem19/FArtStorieDUnVerso.htm>, 9.6.2003.

Roma Capitale del Cinema - Dagli albori agli anni '20, Rom: Cosmopoli, 1993.

Rondolino, Gianni (Hrsg.): *L'occhio tagliato. Documenti del cinema dadaista e surrealista*, Turin: Martano, 1972.

Sabord, Noël: „Compte rendu de *Un cadavre*“, in: *Paris-Midi*, 23.1.1930, in Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, 1964, S. 306.

Sanouillet, Michel: *Dada à Paris*: Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965.

Scherer, Ludger und Rolf Lohse (Hrsg.): *Avantgarde und Komik*, Amsterdam: Rodopi, 2004.

Schings, Hubert: *Narrenspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt - Studien zu Mythos und Mythopoiese im Dadaismus*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996 (Dissertation, Universität Saarbrücken, 1994).

- Schultz, Joachim: *Die Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall und andere Essays*, Bayreuth: Edition Schultz & Stellmacher, 1999.
- Schultz, Joachim: „Poeten im Kino. Eine kleine Filmgeschichte in Gedichten“, in Schultz: *Die Geburt der Avantgarde*, 1999, S. 27 ff.
- Schwarz, Arturo (Hrsg.): *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, Mailand: Feltrinelli, 1976.
- Tichy, Wolfram (Hrsg.): *Buster Keaton*, Carl Hanser Verlag, 1980.
- Tichy, Wolfram: *Buster Keaton - mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg: Rowohlt, 1983.
- Urban, A. J.: „I talked with Charlie Chaplin“, in: *Intercine*, VII, Okt. 1935.
- Verdone, Mario: *Gli intellettuali e il cinema*, Rom: Bianco e Nero, 1952.
- Verdone, Mario (Hrsg.): *Antologia di Bianco e Nero*, 1964, Bd.I (Scritti teorici).
- Verdone, Mario: *Cinema e letteratura del futurismo. Con una antologia di testi di Arnaldo Ginna Bruno Corra F.T. Marinetti Emilio Settemelli Giacomo Balla Remo Chiti Paolo Buzzi Edmondo De Amicis Libero Altomare Ruggero Vasari*, Rom: Bianco e Nero, 1968.
- Verdone, Mario (Hrsg.): *Prosa e critica futurista*, Mailand: Feltrinelli, 1973.
- Verdone, Mario (Hrsg.): *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Rom: Officina, 1975.
- Verdone, Mario: *Le avanguardie storiche del cinema*, Turin: Società Editrice Internazionale, 1977.
- Viazzi, Glauco: *Chaplin e la critica. Antologia di saggi, bibliografia ragionata, iconografia e filmografia*, Bari: Laterza, 1955.
- Vigliani Bragaglia, Antonella: „Regesto“, in Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*, 1970, S. 144 ff.
- Virmaux, Alain e Odette: *Les surréalistes et le cinéma*, Paris: Seghers, 1976.

ANHANG

I. Filmographie

1895:

L'arroseur arrosé (Brüder Lumière).

1902:

Voyage dans la lune (G. Méliès).

1910-1912:

Accordo di colore, Studio di effetti tra quattro colori, Canto di primavera, Les Fleurs, L'arcobaleno, La danza (A. Ginna / B. Corra).

1914:

His Prehistoric Past (C. Chaplin), *Amor pedestre* (M. Fabre).

1915:

A Night in the Show (C. Chaplin).

1916:

Vita futurista (A. Ginna); *Thais, Perfido incanto, Il mio cadavere, Dramma sull' Olimpo* (A. G. Bragaglia); *The Floorwalker, The Count, Behind the Screen, Shoulder Arms, The Rink* (C. Chaplin).

1917:

Easy Street, The Immigrant, The Adventurer (C. Chaplin).

1918:

A Dog's Life (C. Chaplin).

1919:

Sunnyside (C. Chaplin).

1920:

One Week (B. Keaton), *Mentre il pubblico ride* (M. Bonnard).

1921:

The Kid (C. Chaplin).

1922:

Pay Day (C. Chaplin).

1923:

Paris qui dort (R. Clair), *Retour à la raison* (Man Ray); *Our Hospitality*, *The Three Ages*

(B. Keaton); *The Pilgrim*, *The Circus*, *A Woman of Paris* (C. Chaplin).

1924:

Ballet mécanique (F. Léger), *Entr'acte* (R. Clair / F. Picabia), *Sherlock Junior* (B. Keaton).

1925:

Anémic cinéma (M. Duchamp); *Go West* (B. Keaton); *The Gold Rush* (C. Chaplin).

1926:

Battling Butler (B. Keaton).

1927:

The General, *College* (B. Keaton).

1928:

Un chien andalou (L. Buñuel / S. Dalí); *Steamboat Bill Junior*, *The Cameraman* (B. Keaton).

1929:

Les mystères du château de dé (Man Ray).

1930:

L'âge d'or (L. Buñuel / S. Dalí), *Le sang d'un poète* (J. Cocteau), *Sous les toits de Paris* (R. Clair), *Animal Crackers*, *Monkey Business* (Marx Brothers), *Nerone* (A. Blasetti).

1931:

City Lights (C. Chaplin).

1936:

Modern Times (C. Chaplin).

1940:

The Great Dictator (C. Chaplin).

1965:

Film (S. Beckett / A. Schneider / B. Keaton).

2. Abbildungennachweis

1. Anonym: *Le cortège des futuristes en marche vers une ère nouvelle*, in: *Le Journal*, Nr. 2, 1912 (De Ponte: *Aktion im Futurismus*, S. 356).
2. Giovanni Manca, *Après une grande assemblée futuriste*, in *Il Pasquino*, Turin, und *Poesia*, 1909 (ebd., S. 355).
3. Francesco Cangiullo: *Viva il futurismo!*, o.J., (Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 540).
4. Umberto Boccioni: *La risata*, 1911 (ebd., S. 121).
5. Umberto Boccioni: *Antigrazioso*, 1912 (ebd., S. 131).
6. Giacomo Balla: *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912 (ebd., S. 71).
7. Giacomo Balla: *Panciotto*, 1920 (ebd., S. 325)
8. Giacomo Balla: *Autoritratto futurista*, 1926 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 41).
9. Giacomo Balla: *Il poeta Buzzi*, 1926 (ebd., S. 54).
10. Fortunato Depero: *Panciotto*, 1924 (Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 329).
11. Fortunato Depero: *Rinoceronte e orso - Giocattoli*, 1923 (ebd.).
12. Giacomo Balla: *Ritratto di Silvio Mix*, 1926 (Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 520)
13. Ardengo Soffici: *Caricatura di Russolo* 1914 (ebd., S. 564).
14. Enrico Prampolini: *Ritratto futurista del poeta Luciano Folgore* (ebd., S. 199).
15. Carlo Carrà und Ardengo Soffici: *Caricatura di G. Papini*, 1914 (ebd., 535).
16. Francesco Cangiullo: *Balla futurista*, 1919 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 18).
17. Carlo Carrà: *Caricatura di Boccioni*, 1911 (Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 428).
18. Giacomo Balla: *Depero*, 1925 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 34).
19. Giacomo Balla: *Jannelli*, 1925 (ebd., S. 41).
20. Giacomo Balla: *Prampolini a Parigi*, 1925 (ebd., S. 21).
21. Giacomo Balla: *Marinetti*, 1924 (ebd., S. 34).
22. Giacomo Balla: *Ritratto di Marinetti*, 1926 (ebd., S. 87).
23. Umberto Boccioni: *Caricatura di Severini* (Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, Bd. II, S. 206).
24. Umberto Boccioni: *Caricatura di Carrà*, (ebd.).
25. Umberto Boccioni: *Caricatura di Russolo* (ebd.).

26. Umberto Boccioni: *Caricatura di Mazza* (ebd.).
27. Umberto Boccioni: *Caricatura*, (ebd., S. 207).
28. Neri Nannetti: *Caricatura sintetica di Settimelli*, 1916 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 102)
29. Neri Nannetti: *Caricatura sintetica di Bruno Corra*, 1916 (ebd., S. 68).
30. Neri Nannetti: *Caricatura sintetica di Marinetti*, 1916 (ebd., S. 88).
31. Ivo Pannaggi: *Astrazione grafica di Folgore*, 1913 (ebd., S. 17)
32. Ivo Pannaggi: *Astrazione grafica di A.G. Bragaglia*, 1923 (ebd.).
33. Ivo Pannaggi: *Astrazione grafica di Soffici*, 1924 (ebd., S. 29).
34. Giacomo Balla: *Autoritratto*, (Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, Bd. II, S. 118).
35. Giacomo Balla: *Autoritratto*, 1926 (ebd., S. 118).
36. Giacomo Balla, *Autoritratto*, 1925 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 34).
37. Boccioni: *Autocaricatura BOCCIONI più BOCCIONI uguale BOCCIONI* o. J. (Drudi Gambillo / Fiori: *Archivi del futurismo*, Bd. II, S. 206).
38. Boccioni: *Autocaricatura BOCCIONI par BOCCIONI*, o. J. (ebd., S. 206).
39. Boccioni, o. T., in: *Uno, due... tre*, 17.06.1911 (De Ponte: *Aktion im Futurismus*, S. 327).
40. Enrico Prampolini: *Autocaricatura*, 1931 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 33).
41. Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni: *Caricatura puntinista*, (Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 579).
42. Anonym: *I „futuristi“ al „Lirico“*, 15.02.1910 (De Ponte: *Aktion im Futurismus*, S. 323).
43. Giovanni Manca: *L'epica serata dei futuristi al politeama Chiarella*, in: *Il Pasquino*, 08.03.1910 (ebd., S. 324).
44. Gerardo Dottori: *Marinetti declama versi a una serata futurista nel teatro Turreno di Perugia*, 09.04.1914 (ebd., S. 340).
45. Ottorino Manciole: *Serata futurista al Circuito lirico di Poesia*, 1930 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 81).
46. Onorato: *Caricatura di Marinetti*, 1927 (ebd., S. 87).

47. Francesco Cangiullo: *Ritratto di Marinetti con l'alfabeto a sorpresa*, 1927 (ebd.).
48. Filiberto Mateldi: *Marinetti alla serata futurista*, 1921 (ebd., S. 88).
49. *Wandanschlag zu den Vorträgen von Marinetti*, 1913 (De Ponte: *Aktion im Futurismus*, S. 332).
50. Mario Castagneri: *Le mani di Petrolini*, 1933 (Lista: *Petrolini e i futuristi*, S. 101).
51. Petrolini als *Fortunello* (<http://www.theatrelibrary.org/petrolini/fortunello>).
52. Petrolini als *Nerone* (<http://www.theatrelibrary.org/petrolini/nerone>).
53. Petrolini in *Nerone*, (ebd.).
54. Buster Keaton in *The Cameraman*, 1928 (Standbild).
55. Buster Keaton in *The Cameraman*, 1928 (Standbild).
56. Buster Keaton in *The Three Ages*, 1923 (Standbild).
57. Arnaldo Ginna: *Vita futurista* (Standbild, Hulten: *Futurismo & futurismi*, S. 449).
58. Thais Galitzky *Thais*, 1916 (Standbild, ebd., S. 145).
59. Thais Galitzky in *Thais*, 1916 (Standbild, ebd.).
60. Buster Keaton in *Steamboat Bill Jr.*, 1928 (Standbild).
61. Charlie Chaplin in *The Rink*, 1916 (Standbild).
62. Ferdinand Guillaume als Polidor (*Roma Capitale del Cinema*, S. 151).
63. André Deed als Cretinetti (ebd., 148).
64. Eric Satie und Francis Picabia in *Entr'acte*, 1924 (Standbild).
65. René Clair: *Entr'acte*, 1924 (Standbild).
66. René Clair: *Entr'acte*, 1924 (Standbild).
67. René Clair: *Entr'acte*, 1924 (Standbild).
68. René Clair: *Entr'acte*, 1924 (Standbild).
69. René Clair: *Entr'acte*, 1924 (Standbild).
70. Fernand Léger: *Charlot cubiste*, 1920 (Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, S. 96).
71. Fernand Léger: *Charlot cubiste*, 1920 (ebd., S. 98).
72. Jean Cocteau: *Portrait Charlie Chaplin*, 1936 (Poetter: *Jean Cocteau*, S. 368).
73. Charlie Chaplin in *The Dictator*, 1940 (Standbild).
74. Charlie Chaplin in *Modern Times*, 1935 (Standbild).

75. Salvador Dalí: *Harpo Marx*, 1937, in: *Theatre Arts Monthly*, Okt. 1939 (<http://www.marx-brothers.org/living/harpo.htm>, 18.6.2004).
- 70 René Magritte: *L'ésprit du comique*, 1927 (Hammacher: *René Magritte*, S. 79).
77. René Magritte: *Hommage à Mack Sennet*, 1934 (ebd., S. 99).
78. Luis Buñuel und Simone Mareuil in *Un chien andalou*, 1928 (Standbild).
79. Luis Buñuel: *Un chien andalou*, 1928 (Standbild).
80. Luis Buñuel: *Un chien andalou*, 1928 (Standbild).
81. Luis Buñuel: *Un chien andalou*, 1928 (Standbild).
82. Salvador Dalí (rechts) in *Un chien andalou*, 1928 (Standbild).
83. Luis Buñuel: *L'âge d'or*, 1930 (Standbild).
84. Luis Buñuel: *L'âge d'or*, 1930 (Standbild).
85. Luis Buñuel: *L'âge d'or*, 1930 (Standbild).
86. Luis Buñuel: *L'âge d'or*, 1930 (Standbild).
87. Luis Buñuel: *L'âge d'or*, 1930 (Standbild).
88. Luis Buñuel: *L'âge d'or*, 1930 (Standbild).
89. Buster Keaton: *The Cameraman*, 1928 (Standbild).
90. Buster Keaton: *The Cameraman*, 1928 (Standbild).