

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 273

Artikel: Charlie Chaplin in Bildern
Autor: Senn, Doris
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864526>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

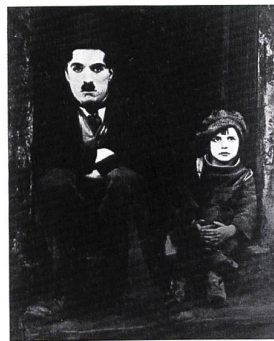
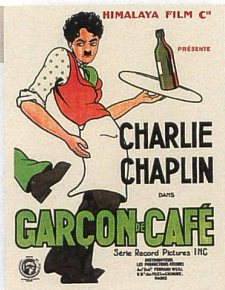
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CHARLIE CHAPLIN IN BILDERN



Die Legende geht so: 1914 soll der damals vierundzwanzigjährige Charlie Chaplin für seinen mutmasslich zweiten Kurzfilm, KID AUTO RACES AT VENICE, in die Requisitenkammer der Keystone Film Company spaziert sein und sich im Nullkommanichts sein fortan klassisches Outfit zusammengestellt haben: ausgebeulte Hosen, knappes Jäckchen, lange Latschen, kleine Melone und einen Schnauzer in Zahnbürostengrösse. Den Watschelgang, die eine Hand am Hut, die andere am wirbelnden Stöckchen, inklusive.

(vorherige Seite, von oben nach unten)

THE RINK (1916, Studioaufnahme)

Charles Chaplin mit Jackie Coogan in THE KID (1921)

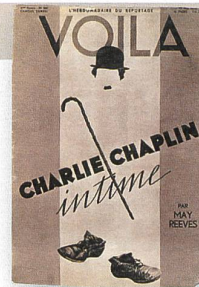
(diese Doppelseite, von oben nach unten)

LIMELIGHT (1952)

THE CIRCUS (1928)

THE IDLE CLASS (1921)

THE CHAMPION (1915)



So wurde aus dem ursprünglich dreisten und rüpelhaften Kerl, der seine Mitmenschen grundlos mit dem Stöckchen traktiert und Frauen piesackt, erst mit der Zeit der romantische, naiv-grossherzige Clochard, wie wir ihn aus THE KID oder CITY LIGHTS kennen.



Die Wahrheit stellt sich mit aller Wahrscheinlichkeit weniger wundersam dar: Chaplin selbst schildert in seiner Autobiografie, wie er sich das Kostüm bereits in Gedanken zurechtgelegt hatte und mit Hilfe der Kollegen, von denen er sich die einzelnen Teile ausborgte, auf dem Set zusammenschusterte. Wobei auch diese Geschichte um einige Einflüsse komplexer sein dürfte. Wie auch immer: Die Figur des kleinen, schmächtigen Tramp war geboren und wurde von nun an sein Markenzeichen. Sie brachte ihm Glück und Erfolg. Und das schnell und viel: Sein Name katapultierte sich in knapp einem Jahr, in dem nicht weniger als fünfunddreissig Filme entstanden, aus dem Nichts auf Platz eins der Beliebtheitsliste des «Motion Picture Magazine». Gleichzeitig vervielfachte sich sein Lohn von ein paar Pfund pro Woche bei der englischen Karo-Slapstick-Gruppe, mit der Chaplin herumzog, bevor er beim Film landete, auf eine Million Dollar für einen Vertrag über acht Kurzkomödien im Jahr 1917. Chaplin gehörte damit zu den meistverdienenden Männern Amerikas. Kein Wunder, dass die Figur im Lauf ihrer zweiundzwanzig Jahre dauernden Karriere kaum mehr Veränderungen erfuhr. Zumindest äusserlich. Denn was das Wesen der Chaplin-Figur betraf, zeichnete sich im Verlauf der rund siebzig Ein- und Zweiakter, die zwischen 1914 und 1920 bei nicht weniger als vier Produktionsfirmen entstanden (Keystone, Essanay, Mutual und Chaplin-First National), eine grosse Wandlung ab. So wurde aus dem ursprünglich dreisten und rüpel-

haften Kerl, der seine Mitmenschen grundlos mit dem Stöckchen traktiert und Frauen piesackt, erst mit der Zeit der romantische, naiv-grossherzige Clochard, wie wir ihn aus THE KID (1919) oder CITY LIGHTS (1931) kennen.



haften Kerl, der seine Mitmenschen grundlos mit dem Stöckchen traktiert und Frauen piesackt, erst mit der Zeit der romantische, naiv-grossherzige Clochard, wie wir ihn aus THE KID (1919) oder CITY LIGHTS (1931) kennen.

Die Entstehung, Wandlung und Popularität des Chaplin-Charakters ist einer der Schwerpunkte der Ausstellung «Chaplin en images», die im Fotomuseum Musée de l'Élysée in Lausanne zu

sehen ist. Diese erste grosse Museumsausstellung über Charlie Chaplin speist sich aus rund zweihundertfünfzig grösstenteils unveröffentlichten Fotografien aus Familienbesitz und dem Keystone-Archiv sowie Filmausschnitten und tourt zurzeit durch Europa. Im Dialog zwischen Fotos und Filmsequenzen werden darin auf erfrischende Art einige Facetten des Slapstick-Genies beleuchtet. Am Anfang der Ausstellung steht programmatisch die Projektion des siebenminütigen KID AUTO RACES AT VENICE. Chaplin thematisiert darin seine Figur und den Beginn seiner Filmkarriere mit viel Ironie gleich selbst: Der neugeborene Tramp drängt sich als wichtigtuersischer Zuschauer eines Seifenkistenrennens immer wieder vor die Kamera eines Teams, welches das Renngeschehen festhalten möchte. Selbstverliebt produziert er sich vor der Linse – rauchend, hin- und herparadierend, den Blick immer direkt auf die Kamera gerichtet –, und wer ihn davon abzuhalten versucht, kriegt eins aufs Dach.

Der nur zwei Tage nach der Premiere von KID AUTO RACES AT VENICE (am 9. Februar 1914) uraufgeführte MABEL AT THE WHEEL, von dem in der Ausstellung ein Ausschnitt zu sehen ist, spielt ebenfalls im Autorennbahn-Ambiente. Mabel ist die Freundin eines Rennfahrers, der von einem Schurken (Chaplin) entführt wird. Doch schon vor diesem «verwerflichen» Akt mogelt er sich handgreiflich durch die Menge, verabreicht Fusstritte, kneift Frauen in die Schenkel, ja ohrfeigt sie, wenn sie sich zur Wehr setzen. Diese eher boshafte, unsympathische Figur sollte Chaplin in der grossen Mehrheit seiner frühen Kurzfilme verkörpern, die nach dem klassischen Slapstick-Muster gebaut waren: als atemlose Aneinanderreihung handgreiflicher Gags – von Verfolgungsjagden über fliegende Torten und Prügeleien bis hin zu den Tücken immer wieder neuer Objekte. In der Gegenüberstellung von Fotogrammen und Filmausschnitten illustriert die Ausstellung, wie zu Beginn die Gestik stereotyp und die Grimassen exzessiv waren – und wie mit der Verfeinerung und Romantisierung des Charakters eine subtilere Mimik einherging, die sich insbesondere von den grimmigen Ge-

sichtsausdrücken verabschiedete. Zu dieser allmählichen Veränderung könnten durchaus – wie Sam Stourdézé, Kurator der Ausstellung, im Katalog «Chaplin et les images» festhält – Anschuldigungen des US-nationalen Komitees zur Wahrung der öffentlichen Moral beigetragen haben, das den negativen Einfluss der neuen Filme auf die Jugend beklagte – insbesondere was den mit Humor dargestellten Diebstahl betraf. So berichtet ein zeitgenössischer Zeitungsartikel 1916 von einem Treffen Chaplins mit einem Vertreter der nationalen Zensurbehörde, in dem Chaplin ankündigte, was er ohnehin vorgehabt haben soll: «Ich versuche jetzt, klar von dieser rohen Form von Farce und Slapstick wegzusteuern, und verwende eine subtilere und feinere Schattierung des Schauspiels.»

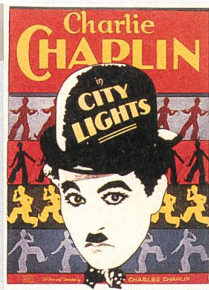
Je grösser sein Erfolg als «Chaplin», umso mehr Nachahmer fanden sich in seinem Fahrwasser, von denen die ersten bereits um 1915 auftauchten. (Chaplin mokierte sich über diese Mode in seinem Film THE FLOORWALKER von 1916, in dem er als aufässiger Kunde seine Rolle mit dem Ladenaufseher, der sein Doppelgänger ist, tauscht). Einer der erfolgreichsten Imitatoren war Billy West (ein grosses Plakat von 1920, das für Wests Filme in Frankreich Werbung machte, zeigt ihn als täuschend ähnlich aussehenden Tramp). Chaplin selbst bezugte dem talentierten Billy



West gegenüber Respekt, der das Original beinahe zu übertreffen schien. Auf jeden Fall schrieb ein Chaplin-Bewunderer an denselben, dass er seine Filme liebe, «sie aber sicher noch mehr schätzen würde, wenn er mehr sich selbst wäre und nicht ständig Billy West nachahmen würde...».

Drei Fotos von Chaplin und seinen typischen Posen, auf Millimeterpapier aufgezogen, dienten jedenfalls 1925 vor Gericht als «Beweisstücke A bis C», um die Originalität der Chaplin-Figur gesetzlich zu sanktionieren und sie gegen unläutere Plagiate zu schützen. Diese Massnahme wurde gegen die immer dreister agierenden Imitatoren ergriffen – darunter etwa Charles Amador, der unverfroren als «Charlie Aplin» klägliche Imitationen von THE KID lieferte. Das Hohe Gericht des Staates Kalifornien schützte fortan tatsächlich die Figur «Charlie





CITY LIGHTS
(1931)

MODERN
TIMES (1936)

CITY LIGHTS
(1931, bei den
Dreharbeiten)

Für die Bilder aus der Sierra Nevada wurden nicht weniger als sechshundert Statisten ins Gebirge gekarrt und ein siebenhundert Meter langer Weg durch den Schnee gegraben (für eine Szene, die später nur wenige Sekunden zu sehen ist).

– the Tramp» und deklarierte sie als Chaplins geistiges Eigentum, was zur Folge hatte, dass sein Name nicht mehr als Pseudonym verwendet werden durfte und die Nachahmerfilme verboten wurden.

«Chaplin en images» beschäftigt sich aber auch mit Chaplin als Regisseur und Produzent, was durch eine Reihe von Set-Fotos und Filmausschnitten vorgeführt wird, die ihn nicht nur hinter verschiedenen Kameras im Laufe der Zeit, sondern auch bei der Eröffnung seines eigenen Filmstudios oder beim Proben mit seinen Darstellern zeigen – etwa

im humoristischen kurzen Dokumentarfilm *HOW TO MAKE MOVIES* (in der sechzehnminütigen Version von Kevin Brownlow und David Gill, die den Film 1981 erstmals montierten). In der Art eines Slapstick gedreht aus Anlass der Eröffnung des

Chaplin-eigenen Studios 1918 (die Bühnenarbeiter arbeiten nur, wenn der Boss – Chaplin – in der Nähe ist ...), präsentiert Chaplin darin die einzelnen Phasen der Filmherstellung – vom Kulissenaufbau über das Proben der Gags bis zur Sichtung der ersten Muster im eigenen Labor. Darin zu sehen ist auch das, was zu einer Manie des «One-Man-Show-Chaplin» geworden war: Seit Zeiten der Karno-Komödientruppe war er es gewohnt, in verschiedenen Rollen aufzutreten und diese auch zu beherrschen (weil in der Not jeder jeden ersetzen musste). Auf dem Set nun behielt er diese Angewohnheit bei, und da meistens ohne Drehbuch gedreht wurde, spielte er die verschiedenen Parts vor den Augen der Darsteller. Dies ist sowohl in einer Episode von *HOW TO MAKE MOVIES* zu sehen als auch auf einem Making-of-Foto zu *CITY LIGHTS*, in dem Chaplin augenscheinlich in die Rolle des blinden Mädchens schlüpfte. Dass er in späteren Jahren damit

aber eine hoffnungslos veraltete Methode zelebrierte, stiess bei seiner Crew auf immer weniger Verständnis. So erzählt etwa Tippi Hedren, die Darstellerin aus *BIRDS* und *MARNIE*, die auch in Chaplins Spätwerk *A COUNTESS FROM HONG KONG* (1967) mitspielte: «Die Art, wie er Regie führte, unterschied sich von allem, was ich je gesehen hatte. Er spielte alle Rollen selber. Zuerst übernahm er den Part von Sophia [Loren], dann von Marlon [Brando], dann von Sydney [Chaplin], dann meinen und sagte dann: «Ok, jetzt könnt ihr loslegen.» Aber es war unmöglich, es ihm nachzumachen ... Marlon hat es gehasst.»

In durchaus gelungen angelegten Schnittstellen von statischem und bewegtem Bild illustriert dieser Ausstellungsteil auch das Arbeiten am Set. So sind etwa Castingfotos für *MODERN TIMES* zu sehen, die bei der Suche nach einer drallen Frau mit der «richtigen» Silhouette entstanden. Im Abspann vermerkt als «Frau mit zugeknöpftem Mieder», sollte diese ein Kleid mit Knöpfen auf Busenhöhe tragen und als wandelnde Versuchung für Chaplin und seinen Schrauben-Anzieh-Tick dienen. Andererseits veranschaulichen Aufnahmen vom Set für *THE GOLD RUSH* den enormen Aufwand hinter den Kulissen für diesen Klassiker. Für die Bilder aus der Sierra Nevada wurden nicht weniger als sechshundert Statisten ins Gebirge gekarrt und ein siebenhundert Meter langer Weg durch den Schnee gegraben (für eine Szene, die später nur wenige Sekunden zu sehen ist). Der Aufbau der Kulissen im Studio, für deren Schnee Hunderte von Tonnen Gips, Salz, Mehl und Konfetti verbraucht wurden, war nicht minder verschwenderisch angelegt. Überhaupt hatte sich

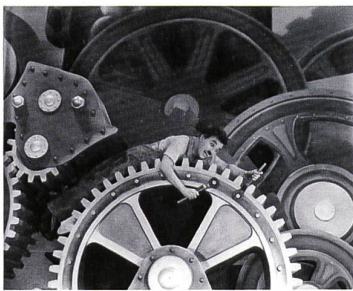
Chaplin längst zu einem kostspieligen Perfektionisten entwickelt (das lässt sich auch an den immer längeren Produktionszeiten für

die einzelnen Filme ablesen): Er liess Szenen Dutzende Male wiederholen und produzierte eine riesige Menge an Ausschuss, so soll er – um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen – bei *THE GOLD RUSH* für drei Minuten Film mehr als drei Monate Drehzeit verbraucht haben.

Chaplins Stärke war und blieb die Pantomime. Diesem Thema widmet «Chaplin en images» eine ganze Reihe von Filmausschnitten, die seine «Bewegungschoreografie» illustrieren sollen: so etwa die Inszenierung des Kampfs von Boxer

Charlie mit seinem Kontrahenten und dem Schiedsrichter in *CITY LIGHTS*, in dem sich ein leichtfüssiges «ballet à trois» ergibt. Oder die als Triptychon arrangierten Leinwände, auf denen zahlreiche Ausschnitte aus seinen Kurzfilmen zwischen 1914 und 1919 manchmal parallel, manchmal als Kanon sein ganzes Bewegungsrepertoire aus verschiedenen Filmkontexten nebeneinander zeigen. In einer kleinen Projektion à part ist eine für *CITY LIGHTS* gedrehte, aber nicht verwendete Episode zu sehen, in der Chaplin mit den Tücken eines Holzstöckchens zu kämpfen hat: Das gute Stück hat sich in einem Gitter verfangen und will partout nicht zwischen den Eisenstäben durchrutschen. Unter der wachsenden Aufmerksamkeit von Umstehenden und der Anleitung eines hilfsbereiten Schaufensterdekorateurs arbeitet Chaplin sich an dem kleinen Ding ab, erfolglos selbstverständlich. Bis am Schluss ein anderer es wie von selbst versenkt – ein kleines Meisterstück an Situationskomik.

Dass sich Chaplins Stärke – die Körpersprache – mit Aufkommen des Tonfilms zu einer Schwäche entwickeln sollte, ist bekannt. Dessen war sich auch Chaplin bewusst: «Ich glaube nicht, dass meine Stimme meinen Komödien gut tut. Im Gegenteil, sie würde die Illusion, die ich erschaffen möchte, zerstören», meinte er in einem Interview von 1929 und thematisierte das auch in seinen Filmen: Bereits in *THE GOLD RUSH* (1925) hatte er sich von der peniblen Pflicht einer Tischrede mit seinem genialen Brötchentanz befreit. Und auch in seinen beiden letzten grossen







(von oben nach unten)

THE GREAT DICTATOR (1940)

A KING IN NEW YORK (1957)

Buster Keaton und Charles Chaplin in LIMELIGHT (1952)

THE PILGRIM (1922)

Charles Chaplin und Paulette Goddard in MODERN TIMES (1936)



Meisterwerken, in deren Entstehungszeit der Tonfilm sich bereits etabliert hatte, umging er clever seine Not mit der Sprache: In MODERN TIMES (1936) lässt er den Arbeiter (Chaplin), der kurzfristig zum Kellner geworden ist, seinen Song vor dem Restaurantpublikum

lautmalerisch improvisieren – hat er doch die Manschetten, auf denen der Text notiert war, in hohem Flug unwiederbringlich durch die Luft geschickt: «Sing! Never mind the words!», lässt ihm seine Partnerin als Botschaft zukommen, und das tut er denn auch. Ebenfalls durch geniale Nonsens-Rhetorik löste Chaplin das «Problem» mit der Ansprache Hynkels – die erste Filmfigur Chaplins, die in seinen Filmen wirklich spricht! – in THE GREAT DICTATOR. Hier zeigt die Ausstellung im Kontrast jedoch keinen Filmausschnitt, sondern veranschaulicht seine ausdrucksstarke Gestik in Szenenfotos aus dem Film, die Chaplins Gebärdenspiel in einer Reihe von Phasenbildern aufzeigen.



wo Chaplin seit den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts lebte, verweigert worden. Auf die Frage eines Journalisten in A KING IN NEW YORK, ob er seinem Gastland USA, in das er gerade einreist, etwas sagen möchte, setzt Chaplin zu einem wunderbar ironischen Speech über die Freiheitsliebe Amerikas an, das die Verfolgten dieser Welt mit offenen Armen empfangen...

Ein paar kurze Ausschnitte aus Super-8-Homemovies zeigen schliesslich den ergrauten Chaplin, wie er seine Gags im Park seiner Villa in Vevey, wo er seit 1953 – nach der Ausweisung aus den Staaten – wohnte, seinen Kindern vorführt: Er setzt sich, Gänseblümchen essend, in die Wiese, tollt mit der noch kleinen Geraldine herum, kriecht mit den Söhnen durch die Büsche oder lässt seine zahlreiche Familie aus leeren Tellern Suppe löffeln. Ein versöhnlich ausklingendes Bild des Menschen Charlie Chaplin, dem offensichtlich bis ins hohe Alter der Sinn für Humor und Selbstironie erhalten blieb.

Doris Senn

«Chaplin en images», Musée de l'Elysée, 18, avenue de l'Elysée, Lausanne. www.elysee.ch

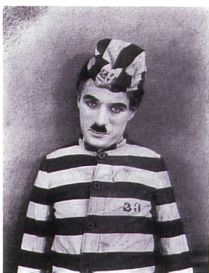
Ausstellung: 22. Juni bis 24. September 2006.

Öffnungszeiten: täglich von 11 bis 18 Uhr

«Chaplin et les images» (Ausstellungskatalog), Patrice Blouin, Christian Delage, Sam Stourdzé (Ed.), NBC Editions 2005

«Chaplin», Magazine Beaux Arts hors-série, Paris 2005

Vorträge (um 18.30 Uhr):
Radu Stern: Chaplin et l'avantgarde (24.8.)
Roland Cosandey: Charlot dans tous ses états (31.8.)
Yves Debraine: photographe de Chaplin (7.9.)
Sam Stourdzé: Chaplin politique (21.9.)



Ein letzter Fokus der Bilderschau liegt auf der Konfrontation von Chaplins realem Leben und seiner Umsetzung in den Filmen (die man gerne noch um ein paar Beispiele mehr illustriert gesehen hätte). Exemplarisch steht dabei das Foto Chaplins, das ihn 1944 wegen einer Vaterschaftsklage – der Joan-Barry-Affäre – bei der Abnahme von Fingerab-

drücken zeigt und der identischen Szene in A KING IN NEW YORK (1957), in der Chaplin bei seiner Einreise in die USA erkenntnisdienlich registriert wird. Inzwischen war ihm während einer Englandreise – aufgrund einer verleumderischen Medienkampagne und dem Vorwurf mutmasslich kommunistischer Umtriebe – die Rückkehr in die Staaten,

