

wenig Krieg und Nervenkitzel, ein Schuß Blut und Grausamkeit, ein bißchen Erotik, ein bißchen Sentimentalität und lyrische Soße — kurz und gut, es muß eben alles dran sein, damit Familie Schneider auch zuhört, wenn sie beim Abendessen sitzt und das Radio einschaltet.“

„Ich hinter meinem Schreibtisch beneide Sie richtig, daß Sie bei diesem Kampf der freien Welt gegen Sklaverei und Unmenschlichkeit dabei sein können. Bericht erstatten von der Verteidigung unserer humanitären Ideale gegen die Barbarei — eine schöne, eine erhebende Aufgabe für einen Journalisten in unserer Zeit ...“

Aber unterm monotonen Schreibmaschinengeklapper beim ersten Schneefall in der öden Novemberlandschaft kommt dem Kriegsberichter Stein langsam das große Kotzen über die zu schildernden Vorgänge und die Art seiner Schreibaufgabe an, und er mixt seinen Kriegsstory-Cocktail dann doch nach einem sehr anderen Rezept: „Geschrieben am 3. November an einem dreckigen Fluß in einem verdammten Land, während früher Schnee fiel, geschrieben zur Verteidigung unserer Ideale von Freiheit und Menschlichkeit.“

„Darum, und nur darum, denn ich weiß, daß irgendwo in der Welt Herr Schneider, wenn er meinen Bericht gehört hat, den Löffel auf den Tisch legen wird und den Teller wegschieben wird und aufstehen wird und sagen wird: ‚Frau‘, wird er sagen, ‚Frau‘, ich habe genug gegessen.“

„Und die Frau, wenn sie meinen Bericht gehört hat, wird die vollen Teller aufeinanderstellen und wird die Bratkartoffeln in die Küche tragen und wird schweigend das Tischtuch abwischen, und sie werden keinen netten Abend haben, wenn sie meinen Bericht gehört haben. Und das wäre schon genug für den müden Mann mit der Schreibmaschine ...“

Hubers Herr Stein irrt nach dem Willen seines Autors. Einzige Reaktion der von Huber eingeleiteten Lautsprecherfamilie: „... Mach mal das Radio leiser oder suche was anderes, Musik oder sowas ... Ich kann das ewige Gequassel nicht mehr hören ... Ich will meine Ruhe haben beim Essen.“

Für Leute, die dieser stilisierten Korea-reportage politische Bedenken entgegensetzen und den Autor kommunistischer Polemik verdächtigen wollen, hat Huber auf der ersten Manuskriptseite vermerkt: „Diesem Hörspiel liegt eine Zeitungsmeldung vom November 1950 zugrunde.“ Vorkommnisse, wie das von Huber Geschilderte, haben vor knapp zwei Jahren die amerikanische Heerführung zum Einschreiten gegen Grausamkeiten der Südkoreaner veranlaßt.

Im übrigen sagt Huber: „Gegen wen wende ich mich denn? Doch nur gegen die Unmenschlichkeit. Daß in diesem Fall die von der westlichen Welt unterstützten Südkoreaner angeklagt sind, ist ja kein Politikum.“

Das fand auch die Dramaturgie beim Sender Zürich, der Hubers Südkoreakritik zuerst brachte. An der Courage der Eidgenossen stärkte sich jetzt der NWDR und erwarb das seinerzeit bereits als „untauglich“ abgelehnte Manuskript zurück.

Inzwischen sucht Heinz Huber, Jahrgang 1922 und auf dem Wäscherhof in Wäschbeuren bei Göppingen zu Hause, sein drittes Hörspiel an den Sender zu bringen. Sein zweites, „12 Uhr zwei Minuten 14 Sekunden“, die akustische Momentphotographie eines Bahnhofs, wird am 10. Dezember von Stuttgart gesendet. „Riga Strand“ aber, die Schilderung der Schicksale dreier Halbwüchsiger in den letzten

Vorkriegstagen, auch nach der freilich unmaßgeblichen Meinung von Lektoratssekretärinnen „toll gemacht“, ist vorläufig noch das, was Hubers Koreabericht zuerst war: Ein Hörspiel, „das keiner haben will“.

Ob diese Unlust der Dramaturgen eine Sache mangelnden Rückgrats oder aber ein Akt publizistischer Klugheit war, wird erst die Sendung selbst akustisch erweisen. Denn in einem Zeitpunkt, da die Kontrastfarben Schwarz und Weiß im weltpolitischen Meinungskampf immer ungemischer herausgestellt werden, kann der Hinweis auf Schmutziggrau wohl nur dann verdienstvoll genannt werden, wenn man derlei heikle Dinge bei aller wünschenswerten Eindeutigkeit doch mit der nötigen Dezenz zu servieren versteht.

MEUTEREI IM MORGENGRAUEN (USA). Zuchthausalltag und Zuchthausrevolte, ein Direktor, der seine Gefangenen heimtückisch belügt und grausam knechtet, und ein Oberaufseher, der faire Behandlung und bessere Küche durchsetzt. Angstliches Bemühen, zum Schluß hervorzuheben, daß in US-Zuchthäusern längst das Gute das Böse besiegt hat. (Warner.)

HEIMWEH NACH DIR (Deutschland). Überangebot an Schlagerstimmen und Musiknummern, von Margot Hielscher über Lieselotte Malkowsky bis zu Rita Paul, Bully Buhlan, Rudi Schuricke (mit Sohn), Friedl Hensch und den Cypris, Helmuth Zacharias usw. usw. Doch weder die Masse der Schallplatten-Prominenz noch die



„Damit habe ich meine Frau beeindruckt“: Londoner Taumel um Chaplin

FILM

Neu in Deutschland

LAND DES LACHELNS (Deutschland). Am Konservatoriums-Flügel, beim Heurigen, vor fernöstlichen Pagoden und Mandelbäumen preßt der schon etwas kurzatmige Jan Kiepura Lehárs „Dein ist mein ganzes Herz“ durch seinen einst legendären Kehlkopf. Martha Eggerth erweist sich heute als die bessere Hälfte des Künstlerpaares. Ihr blondes Haar und ihr rollendes „R“ unterstreichen den fremdländischen Reiz. Einige Minuten schöner Gevacolor-Aufnahmen aus Bangkok werden im herkömmlichen Operetten-Gulasch à la „Schwarzwaldmädel“ verwässert. (Berolina.)

SO IST DAS LEBEN (England.) Zweiter Filmring von short stories des englischen Schriftstellers Somerset Maugham. Zwei anekdotische Charakterstudien umrahmen die Titelstory, eine englisch-gedämpfte Abwandlung des „Zauberbergs“. Jean Simmons war nie besser als hier, in der Rolle eines tub-kranken Mädchens, das eine kurze Ehe mit todsicher tödlichem Ausgang längerem Sanatoriumsleben vorzieht. Störende Zwischentexte von Conférencier Helmuth M. Backhaus. (Rank.)

Sorgfalt des Regisseurs R. A. Stemmle bringen den „neuen deutschen Musikfilm“ in Schwung. Wenn die Tanzkapelle schweigt, reden nur die alleredelsten Seelen von Kameradschaft, Pflichten, Verzicht und dauerhafter Liebe. Erholung von dem feuchten Pathos bietet die berlinische und dabei zaghafte Naturkomik des Walter Gross. Sonst bleibt die Vier-Sektoren-Stadt nur matter Hintergrund, trotz aller sentimentalen Beschwörung. Gute Reklame für die Stars der Polydor-Platte. (Melodie-Film.)

CHAPLIN

Charles, der Einzige

(s. Titel)

Inspektor Hobbs von Scotland Yard arbeitet jetzt seinen Operationsplan für den 16. Oktober aus. An diesem Tag werden schätzungsweise 5000 bis 8000 Londoner sich vor dem „Odeon“-Kino am Leicester Square drängen, um die Auffahrt der Prominenz bei der Weltpremiere*) von Charlie Chaplins neuem Film „Rampenlicht“ (Limelight) zu sehen.

Inspektor Hobbs hofft, mit 250 Polizisten, darunter 20 berittenen, die Ordnung auf-

*) Erstaufführung in New York am 23. Oktober, in Paris Ende Oktober. Der Termin der deutschen Erstaufführung steht noch nicht fest.

rechterhalten zu können. „Ich rechne, es wird eine ebenso große Sache werden wie die alljährliche Hofvorstellung.“

Prinzessin Margaret Rose hat ihr Erscheinen zur Premiere zugesagt. Premierminister Churchill ist eingeladen. Außenminister Eden mußte zu seinem Bedauern absagen, weil er bereits vor Wochen versprochen hatte, an diesem Abend mit Hans Schlange-Schönigen, dem deutschen Geschäftsträger in London, im Piccadilly-Hotel an einem Festessen teilzunehmen. Zwei Herzöge aber, ein Dutzend Markgrafen und die erlauchteste Society der englischen Hauptstadt werden die Aufführung zu einem prunkvollen gesellschaftlichen Ereignis machen.

Noch bevor das Datum der Uraufführung veröffentlicht wurde, waren dreiviertel der 2100 Sitze des Theaters verkauft, zu den gepfefferten Preisen von 12,00 bis 190 DM je Karte. Die hohen Eintrittspreise dienen einem wohltätigen Zweck: der Bruttoerlös der Uraufführung fällt auf besonderen Wunsch Chaplins der Königlichen Gesellschaft für Blinde zu.

Bis zu der mit Spannung erwarteten Uraufführung wird der Londoner Taumel um „Charlie“ weitergehen. Die Kritik spendete zwar noch keine Vorschußlorbeeren, ist aber schon in gehöriger Erregung, und ganz ernsthaft wird die Idee kolportiert, Charlie Chaplin, das Urbild des Landstreichers, in den Adelsstand zu erheben — zum Sir Charles Chaplin.

Über drei Jahre hat Charlie Chaplin an seinem neuen Film gearbeitet, dem Film von Niedergang, Triumph und Tod des alternden, versoffenen Clowns Calvero.

„Wenn mein Publikum“, sagte der weißhaarige Charlie Chaplin nach einer Vorführung des Films vor 200 Filmkritikern und Auslandskorrespondenten in New York, „darin ein wenig Menschentum findet, so bin ich gut belohnt.“ Sein neuester Film hat nichts von der spielerischen Sozialkritik in „Lichter der Großstadt“, nichts von der Bitterkeit seines „Monsieur Verdoux“.

„Rampenlicht“, von Chaplin als „comedy-drama“ etikettiert, ist die autobiographisch angehauchte Geschichte eines alternenden Komödianten, der den vermeintlichen Verlust seiner komischen Potenz mit Trunksucht quittiert. Als er so ziemlich an der Endstation Verkommenheit angelangt ist, begegnet er einer jungen, mit Privat- und Berufsneurosen reichlich ausgestatteten Ballerina, die den richtigen künstlerischen Ansatzpunkt nicht finden kann.

Die beiden Neurosen stürzen ineinander. Münchhausenhaft ziehen sie sich gegenseitig am Schopf aus dem Morast, aber der Komödiant fällt in der Schlußsequenz in die große Trommel in der Orchestergrube und verletzt sich dabei tödlich. Während das Publikum jauchzt, stirbt er hinter den Kulissen. Die Zukunftsprognose für die Ballerina ist beim Abblenden ebenfalls nicht sehr günstig.

Der alternde Chaplin befaßt sich so zum erstenmal mit dem Problem des Todes, und so wie in den meisten früheren Filmen sein Kleiner Mann mit seinem traurigen Lächeln sich stärker erwies als Millionäre und Diktatoren, so triumphiert hier sein Clown Calvero mit einem traurigen Lächeln über den Tod.

Wie um den autobiographischen Charakter des Films zu unterstreichen, hat Chaplin auch seinem Stiefbruder Wheeler Dryden und seinen Söhnen Charles (27) und Sidney (26) Rollen gegeben. Sogar drei Kinder aus seiner letzten Ehe erscheinen flüchtig in einer Straßenszene.

Bei der Charakterisierung des Komödianten machte Chaplin sich die Erfahrungen zunutze, die er vor 40 Jahren selbst als Londoner Music-Hall-Komödiant sammelte. Und die Mutter der „Rampenlicht“-Ballerina ernährt sich, genau wie Chaplins Mutter vor 40 Jahren, durch Nähen.



„Sie ist der Boss“: Chaplin, Frau Oona

In „Rampenlicht“ wird nicht übermäßig viel gesprochen. Chaplin, der große Pantomime, ist noch heute überzeugt: „Eine Filmkomödie lebt von der Handlung, nicht vom Dialog. Den Dialog vergißt man schnell, Handlung aber hinterläßt einen unauslöschlichen Eindruck!“

Der Film wurde, nach dreijährigem Brüten über dem Drehbuch, mit Chaplins Riecher für Reklame lanciert. Sechs Monate vor Drehbeginn veröffentlichte er in einer Tageszeitung in Los Angeles eine Anzeige:

„Gesucht — junges Mädchen für weibliche Hauptrolle in dem neuen Film eines Komödianten, der allgemein als der beste der Welt gilt. Muß 20 bis 24 Jahre alt sein. Bühnen- und Balletterfahrung erwünscht, aber nicht unbedingt erforderlich: Bewerbungen an Charles Chaplin Studios, Hollywood, California. — Photo beilegen.“

Eine Hollywood-Reporterin enthüllte in ihrer täglichen Klatschspalte, der neue

Chaplin-Star müsse „schauspielern wie die Duse und tanzen wie die Pawlowa“, und kurz darauf wurde Chaplin von Schauspieleragenten bestürmt, die humorlos versicherten, die Kombination Pawlowa-Duse in ihrem „Stall“ zu haben.

Chaplin entschied sich aber diesmal nicht, wie allgemein erwartet, für eine anonyme Film-Pygmalion, sondern für die 22jährige englische Schauspielerin Claire Bloom (Spitzname: „Kleine Maus“), die sich in London mit der Interpretation einer Jean-Anouilh-Rolle schon einen Namen gemacht hatte. Chaplin ließ die junge Schauspielerin von London nach New York fliegen, um sie vor der Unterzeichnung des Vertrags persönlich zu inspizieren.

Bei der Herstellung von „Rampenlicht“ hat Chaplin womöglich noch mehr Funktionen auf sich vereinigt als bei seinen früheren Produktionen: In „Rampenlicht“ ist er sein eigener Produzent, Regisseur, Autor, Dialogspezialist, Komponist, Choreograph, Kostümzeichner, Schminkmeister und Star. Ohne fachmännische Hilfe arbeitete er ein eigenes Ballett („Der Tod der Columbine“) mit allen choreographischen Einzelheiten aus. Er tritt als Geigenvirtuose auf. Und er singt in hohem Falsett drei eigene Lieder: „Das Sardinienlied“, „Das Lied vom Tierbändiger“ und „Der Lenz ist da.“

Beim Komponieren der Filmmusik ließ sich Chaplin, der keine Noten kennt und nur nach dem Gehör spielen kann, von einem jungen Pianisten namens Ray Rasch helfen. Rasch kam jeden Tag von 17 bis 19 Uhr in Chaplins Haus in Beverly Hills — neun Monate lang, die Stunde zu 5 Dollar. Während Chaplin Melodien summend im Zimmer auf und ab ging, mußte Rasch die Melodien auf dem Klavier nachspielen. Mitunter änderte Chaplin die Routine, indem er die Töne auf der Couch liegend brummte.

„Zuerst“, erzählte Pianist Rasch, „glaubte ich mich in der Gesellschaft eines Verrückten. Das konnte einfach kein Genie bei der Arbeit sein. Er bellte Noten ununterbrochen stundenlang — und was ich hörte, war ein sinnloser Geräusch-Dschungel. Aber dann plötzlich traf er eine Note oder sogar eine ganze Phrase und schrie mir zu, sie zu spielen und die Noten niederzuschreiben. Es war ein großes Erlebnis — und ich lernte viel Neues über Musik.“

Für „Rampenlicht“ hat Chaplin auch zum erstenmal mit seinem Grundsatz gebrochen, seine Filme nur unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu drehen. Bisher hatte er stets vorgegeben, daß er nur dann seine Ideen wirksam vor Diebstahl schützen könne, wenn er die Presse aus den Studios verbanne. Bei den Aufnahmen zu „Rampenlicht“ konnten Reporter den großen Chaplin zum erstenmal bei der Arbeit erleben.

Die Zeitungsleute beobachteten fasziniert, wie Chaplin in komödiantenhafter Begeisterung jedem Schauspieler, auch dem unbedeutendsten Statisten, jeden Auftritt, jede Handbewegung vorspielte, wie er unbewußt jeden Tanzschritt, jede Ballettfigur mitmachte, als der „Tod der Columbine“ gefilmt wurde. Sie sahen, wie er Modelle der Bauten begutachtete, wie er sich jedes einzelne Kostüm vorführen ließ, die Statisten auswählte, Lichteffekte mit den Be-

leuchtern diskutierte und die Kulissen inspizierte.

Als „Rampenlicht“, ein Film mit einer Spieldauer von 2 Stunden 25 Minuten, nach 50 Tagen abgedreht war, stellten die Zeitungsleute bewundernd fest: „Alles in diesem Film — ob gut oder schlecht — ist von Chaplin geschaffen.“ Und die „New York Times“ bestätigte: „... ein Genie bei der Arbeit.“

Chaplins 81. Film (wenn auch erst der vierte in den letzten zwanzig Jahren) wird in vielerlei Hinsicht über sein künstlerisches Schicksal entscheiden. Ein psychoanalytisch begabter Kritiker sprach unlängst von der „künstlerischen Rückentwicklung“ Chaplins in seinen letzten „ideologischen“ Filmwerken.

- „Modern Times“, einer Satire auf die Maschinentzivilisation,
- „The Great Dictator“, einer Satire auf die Machtpolitik,
- „Monsieur Verdoux“, einer Satire auf die Welt der „Modern Business“.

Das amerikanische Publikum und ein Teil der Kritiker jedenfalls haben Chaplin den Tod von Charlie, dem unverwundlichen Tramp, und den Sündenfall in die „existentialistische“ Kunst nie vergeben. Chaplin aber verteidigt die Radikalisierung seines filmischen „Zweiten Ichs“ und dessen überraschende Verwandlung in den Frauenmörder Verdoux mit dem Hinweis auf die „echte Gefahr“, daß der Kleine Mann zu liebenswürdig und jedermanns kleiner Sonnenstrahl wird*.

Chaplin betrachtet „Monsieur Verdoux“ noch immer als seinen besten Film — zumindest bis zum Erscheinen von „Rampenlicht“. Den Publikumsboykott, der in Amerika gegen „Monsieur Verdoux“ betrieben wurde, führte er zunächst auf außerfilmische, moralisierende Affektreaktionen amerikanischer Spießer zurück und auf den Anti-Chaplin-Kreuzzug der Inquisitoren des Amerikanismus, die ihn als Kommunisten betrachteten.

Später gestand Chaplin dem Publikum jedoch weniger dämonische Beweggründe zu: „Die Leute wollten einfach den komischen kleinen Mann wiedersehen. Sie waren schockiert und konnten sich nicht umstellen. Sie wollten wissen, wo die großen Schuhe hingekommen waren.“

Die Vitalität des kleinen Mannes mit den zu großen Schuhen erwies sich erneut vor zwei Jahren, als Chaplin nach langem Zögern den 20 Jahre alten Stummfilm „Lichter der Großstadt“ zur Wiederaufführung im New Yorker Globe-Kino freigab. Noch einmal wurde der Film, mit einer von Chaplin komponierten Musik unterlegt und einem von Chaplin gesprochenen Kommentar versehen, ein Kassenschlager.

Die neu herangewachsene Fernsehgeneration, für die der Name Charles Chaplin nur noch ein vager filmhistorischer Begriff war, stand vor den Kassen des Globe Schlange. Die notorisch flatterhafte Kritikerzeitung vergaß sogar für eine Weile Chaplins politische und amouröse „Unsittlichkeit“ und feierte dithyrambisch „Charles, den Ersten und Einzigen“. Eine neue, wenn auch kurze Chaplin-Hausse setzte ein.

Der populäre Karikaturist Al Capp schrieb im „Atlantic Monthly“, einer in Amerika bekannten Wochenzeitung: „Es ist ein Verbrechen, daß unsere Bibliotheken

und Schulen keine Kopien von den Werken Chaplins haben, ähnlich wie von den Werken Michelangelos und Mozarts. Sie sollten den Studenten zugänglich sein... wie alle Meisterwerke.“ Die Millioner-Illustrierte „Life“ kommentierte, man könne auf Chaplin „beinahe ebenso wenig eifersüchtig sein wie auf Gott.“

Der renommierte Schriftsteller Robert Payne erhob Charlie zum direkten Abkömmling des großen Pan, „halb Gott, halb Mensch, und immer Vagabund, Bruder des Heiligen Franziskus und des Mondes, das Lebenswürdigste Ding, das jemals die Leinwand begnadete — gleich Don Quijote einer der großen heroischen Archetypen...“

Der englische Gesellschaftskritiker Somerset Maugham maß mit trainiertem Auge das literarische Profil der „großen Archetype Chaplin“: „Er hat ein angeneh-



Rückentwicklung: Chaplin einst und heute („Rampenlicht“)

mes Äußeres. Die Figur ist glänzend proportioniert. Hände und Füße sind wohlgeformt und klein. Die Züge sind gut: Die Nase ziemlich groß, der Mund ausdrucksvoll und die Augen schön, — das Haar wellig und dicht. Seine Bewegungen sind unvergleichlich graziös. Eine Spur Cockney-Englisch, Reliquie der Kindheit, färbt seine Aussprache... In kongenialer Gesellschaft kann er den Spaßmacher mit berückender Selbstvergessenheit spielen. Sein pantomimischer Erfindungsreichtum ist unerschöpflich, seine Lebhaftigkeit praktisch unversieglich.“

Nach Maughams Beobachtung ist Chaplins Humor, wie bei den meisten professionellen Spaßmachern, „mit Traurigkeit gefüttert“. Chaplins periodisch auftretende Depressionen, während derer er sich tagelang in seinem Zimmer einschließt und kaum ein Wort spricht, deutet Maugham als „Heimweh nach den Slums“. Maugham sieht in Chaplin eine Art sozialen DP, der sich aus den sterilen maurischen Villen von Hollywood nach dem pulsierenden Leben in den Slums des Londoner Stadtteils Kennington zurücksehnt, wo „man durch den

morschen Fußboden die Nachbarn beim Auskleiden bespähen konnte“.

„Chaplin ist eine außerordentlich komplizierte Persönlichkeit“, gesteht sogar sein Biograph, der prominente amerikanische Filmhistoriker Theodore Huff. „Über seine Herkunft, seine Familie, seine Kindheit und seine frühe Jugend ergeht er sich nur in rätselhaften Andeutungen.“

So gibt Chaplin an, am 16. April 1889 in London geboren zu sein. Aber Biograph Huff*) hat herausgefunden, daß auf den englischen Geburtsurkunden, die alle im Londoner Somerset-House aufbewahrt werden, der Name Charles Chaplin nicht erscheint. „Das legt nahe, daß Chaplin vielleicht nicht sein wirklicher Name ist.“

Huff berichtet, Chaplins Vater entstamme einer anglisierten französisch-jüdischen, seine Mutter Hannah einer spanisch-irischen Familie. Beide waren „Variété-künstler“. Bald trennten sie sich, und der junge Charles, damals fünf Jahre alt, war in den Slums von Kennington zu einer elenden Oliver-Twist-Existenz verurteilt. Als Straßentänzer, Verkäufer von Spielsachen und Einseifer in einem Friseurladen durchhungerte er einige Jahre.

Mit acht Jahren stand er als akrobatischer Tänzer mit den „Acht Lancashire-Jungen“ auf der Bühne. Seinen ersten großen Publikumserfolg stahl er in einer Hunde-Imitation durch ein improvisiertes Schnüffel-intermezzo. Mit zehn Jahren spielte er in dem Tränenstück „Giddy Ostend“ den von aller Welt verlassen Straßenwaisen, der es zum englischen Gegenstück des Dollarprinzen bringt. Die Kritik pries seinen „Realismus“. Das relativ große Honorar ging für die Anschaffung eines Dandy-Anzugs und eines zisierten Spazierstocks drauf.

Chaplins Schauspielkarriere, durch ständige Hungerpausen unterbrochen, führte ihn schließlich durch Vermittlung seines ebenfalls schauspielernden Bruders Sydney zu der damals bekannten Karno-Truppe. Bei Karno bekam Chaplin eine professionelle Grundlage in allen Sparten des Music-Hall-Metiers: Akrobatik, Jonglieren, Rad-schlagen, Mimik, Pantomime, Gesang, Tanz und Posse. Bei Karno lernte Chaplin die Kunst des „Gag“ und die Finessen der Lachpsychologie.

Karno war eine Brutstätte für talentierte Nachwuchskomiker**). Das in Amerika damals aufstrebende neue Medium des Films verschluckte heißhungrig alle hoffnungsvollen jungen Talente, so daß Karnos Ensembles niemals vollzählig von den Amerikareisen zurückkehrten.

Bevor also Karno seinen Musterschüler Chaplin 1910 auf Amerika-Tournee gehen ließ, warnte er ihn eindringlich vor dem Sirenenangewand von Hollywood. Chaplin beruhigte den Boß: er könne sich nicht vor einer Kamera clownend vorstellen; außerdem wisse er, was er seinem Protektor schuldig sei. Doch auf der zweiten Gastspielreise durch die USA (1913) erlag Chaplins Lehnstreue einem unwiderstehlichen Angebot Hollywoods: einem Jahreskontrakt mit 150 Dollars Wochengehalt. (Bei

*) Theodore Huff: „Charlie Chaplin“, Cassel, London, 25 sh.

**) Zusammen mit Chaplin lernte unter Karno der junge Arthur Stanley Jefferson, der spätere „Dof“ des „Dick-und-Dof“-Zweigespanns.

Karno verdiente Chaplin 50 Dollar die Woche.)

Ende 1913 traf Chaplin in Kalifornien ein. Die Ateliers in Hollywood waren damals nicht viel mehr als offene Freiluftplattformen, die durch Musselinvorhänge gegen grelles Sonnenlicht abgeschirmt wurden.

Chaplins erster Boss war Mack Sennett, der Vater der amerikanischen Filmkomödie. Sennetts filmhistorisches Verdienst war die Übersetzung des „slapstick“, der ganz auf grobe Situationskomik gestellten Farce, in *die Sprache des neuen Mediums*. Als erster schlichtete er virtuos die Möglichkeit der filmischen Verfolgungsjagd aus und führte die Badeschönheiten (Bathing Beauties), die Vorläuferinnen der Pin-up-Girls, auf der Leinwand ein. Mit Hilfe seiner bärbeißerischen, gummiknüppelschwingenden „Keystone Cops“ (Polizisten mit topfförmigen Helmen und gehrockähnlichen Uniformen), löste er das Geschehen auf der Leinwand in wilde Bewegung auf.

Das Engagement Chaplins schien zunächst nichts weiter als ein kostspieliger Fehlgriff. Chaplin war deprimiert; die Atmosphäre Hollywoods und die zerhackte Arbeitsprozedur des Films waren ihm zuwider, sein scheues Talent war den neuen Kollegen unwillkommen. In seinem ersten Film erschien er in Frack und Zylinder, mit einem wehenden Walroßbart und einem Monokel. Erfolg: gleich Null.

Da verhalf der Zufall ihm zu seinem berühmten Kostüm.

Produzent Sennett erfuhr, daß in der nahegelegenen kleinen Stadt Venice ein Seifenkistenrennen veranstaltet werden sollte. Er entsandte ein Kamera-Team und seine Komiker Lehrmann und Chaplin, um vor dieser bewegten Kulisse einen kurzen „Füller“ zu drehen. Chaplin sollte in einem „lustigen Kostüm“ erscheinen. Er griff, was er in der Garderobe herumliegen sah: die übergroßen, ausgebeulten Hosen seines Kollegen Arbuckle, die ausgelatschten Elbkahnstiefel seines Kollegen Ford Sterling (Chaplin mußte sie auf die falschen Füße ziehen, weil sie sonst heruntergefallen wären), einen Wespentailenrock, den zu kleinen Derby, ein Bambusstöckchen und den Zahnbürstenschnurrbart.

Ohne es gewahr zu sein, hatte er aus den einzelnen Schauspielerrequisiten eine symbolische Figur geschaffen, wenn er auch noch Jahre brauchte, um die einzelnen Gegenstände zu der Einheit des verbeulten kleinen Tramps zusammenzuschweißen, dessen Make-up-Psychologie er später einmal wie folgt erklärte:

„Das Kostüm drückt meine Idee des Kleinen Mannes aus. Der Derby, zu klein, strebt nach Würde. Der Schnurrbart ist Eitelkeit. Der eng geknöpfte Rock, der Bambusstock und die ganze Manier bemühen sich um Galanterie, Schwung, Fassade. Er will der Welt tapfer begegnen, er blüfft — und er weiß es. Er weiß es so gut, daß er sich selbst belächeln — und sich eine Spur bemitleiden kann.“

In diesem Kostüm wurde er die Attraktion von Keystone. Produzent Sennett erkannte bald, welche Fähigkeiten in dem jungen Engländer steckten. Er ließ ihm freie Hand: von seinem dreizehnten Film ab schrieb und dirigierte Chaplin seine Filme selbst.

Als er 35 Filme — einen je Woche — hinter sich gebracht hatte, lief sein Jahresvertrag mit Keystone ab. Chaplin wechselte zur Konkurrenz Essanay hinüber, denn Essanay bot ihm einen für damalige Verhältnisse fabulösen Jahreskontrakt mit 1000 Dollar Wochengehalt. Chaplin schloß aber erst ab, nachdem man ihm 1075 Dollar

die Woche garantiert hatte. Als der Kontrakt unterzeichnet war, erkundigte sich der Essanay-Agent, warum Chaplin ausgerechnet auf der ungeraden Zahl von 1075 Dollar bestanden habe. „Die 75 Dollar brauche ich zum Leben“, gestand Chaplin, „die tausend gehen aufs Sparkonto.“

Bei Essanay erwarb der Tramp, bis dahin eine reine Possenfigur, den poetisch-tragischen Unterton. Er wurde zur Symbolgestalt, in der sich die fürchterliche Distanz zwischen Wirklichkeit und Traumwelt des Kleinen Mannes verkörpert — des Kleinen Mannes, der beim Erwachen aus dem Traum entdeckt, daß er statt der schönen Bankierstochter nur den Aufwaschbesen umarmt hat.

Chaplins zierliche Statur machte ihn für die Personifizierung des „kleinen“ Mannes wie geschaffen. „Wäre ich nur drei Zoll größer“, bemerkte der 1,60 m kleine Chap-

lin später, „wäre es für mich unmöglich gewesen, diese symbolische Figur zu verkörpern.“ Diese Figur, die gleichzeitig Sympathie und Gelächter weckt, die tragikomische Gestalt des Immer-vom-Schicksal-Herumgestoßenen, der mit seiner Behendigkeit und lebenserfahrenen Gewitztheit gelegentlich Siege erringt, wenn auch diese Siege nur von kurzer Dauer sind und er dann — mit einem Achselzucken — als einsame Gestalt auf endloser Straße neuen Abenteuer entgegenzieht.

Schon 1915 war Charlie Chaplin die populärste Erscheinung des amerikanischen Films. Damals entdeckte er seine erste Filmgeliebte: Edna Purviance, eine Bergmannstochter aus Nevada, arbeitete in Los Angeles als Stenotypistin, bevor Chaplin sie auf einer Hollywood-Party kennenlernte. Sie war der Prototyp der bei aller Niedlichkeit etwas blassen und phlegmati-

NACH GEBRAUCH
NESCAFÉ
GUT SCHLIESSEN

NESTLE
KOFFEINFREI

..auch koffeinfrei
schmeckt er köstlich

Wußten Sie schon

daß NESCAFÉ KOFFEINFREI trotz des Koffeinentzuges nichts von seinem feinen Aroma einbüßt, und daß er deshalb von dem koffeinhaltigen NESCAFÉ nicht zu unterscheiden ist? Das ist der Grund, der in so einmaliger Weise für dieses köstliche Getränk spricht.

Abgesehen davon, ist NESCAFÉ KOFFEINFREI in Sekunden zubereitet, das ist wichtig, denn um so länger ist ja die Zeit, die zum Genießen bleibt.

... selbst abends vor dem
Schlafengehen

Boornkaat



aus
Kornsaat

seit 1806 in Norden

DEUTSCHLANDS GRÖSSTE KORNBRENNEREI

Comi soit qui mal y pense



Die reizendste Angelegenheit
in Hamburg.



Hauptkatalog 1952
kostenlos

über Luftgewehre, Jagdgewehre, Klein-
kalibergewehre, Abwehrpistolen, Mu-
nition, Zielfernrohrmontage, Gewehr-
überholung und Reparaturen

Karl Burgmüller-Senior
Kreiansen 306, Br. Z.



VW-Wein

*macht die Herzen froh
wo immer sie ihn trinken*

**VEREINIGTE
WEINGUTS-BESITZER**
Weingroßhandlung
Sektellerei G.m.b.H.
KOBLENZ

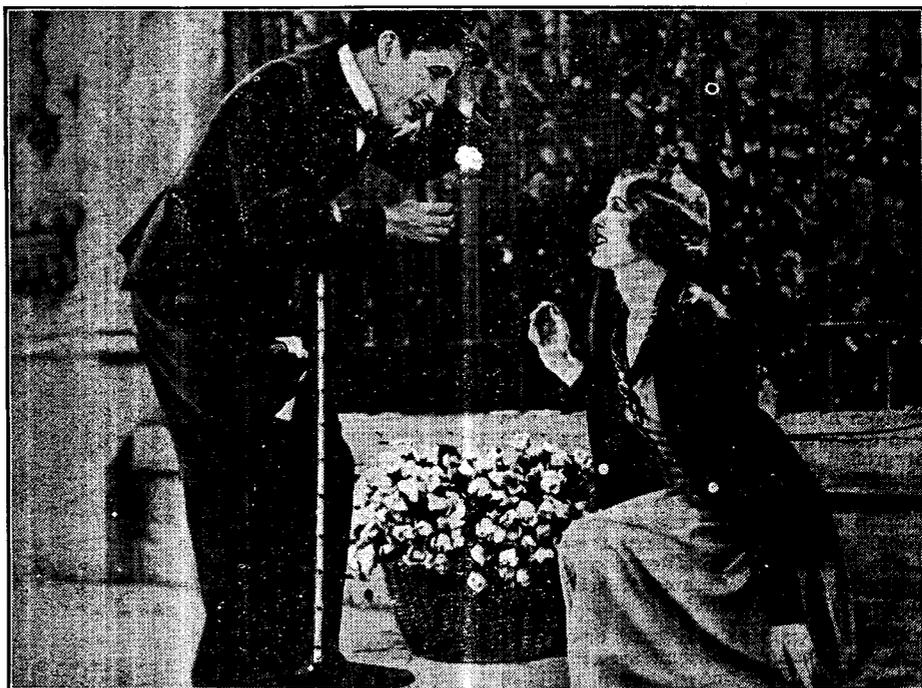
schen Chaplin-Partnerin, die eine wirkungsvolle Folie für die energiegeladenen Evolutionen des kleinen Mannes abgab. In Chaplins Freundeskreis wurde sie lange als seine inoffizielle Frau akzeptiert, bis sie durch seine Überraschungsheirat mit der 16jährigen Statistin Mildred Harris in den Hintergrund rückte.

Nach Ablauf des Essanay-Kontraktes war Chaplin so berühmt, daß er seine eigenen Bedingungen diktieren und sein Einkommen abermals mehr als verzehnfachen konnte. Das höchste Angebot kam von der Mutual Company, die dem ehemaligen Armenhändler ein Wochengehalt von 10 000 Dollar und eine zusätzliche Sonderprämie von 150 000 Dollar garantierte. Chaplin war überwältigt. Unablässig befragte er den sechsstelligen Prämien-scheck: „Laß uns feiern“, jubilierte er seinem Bruder und Geschäftsmanager Syd zu, „laß uns feiern! Das können sie mir nicht nehmen. Selbst wenn ich nie mehr einen Penny erhalte — jetzt bin ich sicher.“

Bei der Herstellung dieser Filme entwickelte sich Chaplins Arbeitsweise zu ihrer unorthodoxen Blüte. Als Millionär, der unabhängig in seinen eigenen Studios arbeitete, nicht der Routine großer Filmfabriken unterworfen war und einem kleinen Stab keine Traumgehälter zahlte, konnte Chaplin sich die ungewöhnlichste Arbeitsweise leisten, die die Filmindustrie bis heute aufzuweisen hat — er konnte sich Zeit lassen und nach seinen Launen arbeiten.

Chaplin begann einen neuen Film mit einer nur sehr vagen „Idee“. Erst im Verlauf der Dreharbeiten ließ er sich die weitere Handlung einfallen. Oft improvisierte er vor der Kamera neue „Gags“, die ihm gerade in der Mittagspause eingefallen waren.

Im Projektionsraum ließ er sich dann die ersten Kopien vorführen, diskutierte mit seinen Freunden den möglichen weiteren Handlungsablauf, verwarf bereits fertiggestellte Szenen, spann neue Konflikt-



Monate an einer Szene gebastelt: Der Tramp und das Blumenmädchen

Der Rest ist Filmgeschichte. Es folgte der berühmte Millionen-Dollar-Kontrakt mit der First National Company, der Chaplin verpflichtete, acht Filme von beliebiger Spieldauer in einem Zeitraum von achtzehn Monaten herzustellen. Es folgte der triumphale Europatrip, die Englandreise, auf der er von H. G. Wells, Lloyd George, Bernard Shaw („Chaplin ist das einzige Genie der Leinwand“), Winston Churchill, Lady Astor und Mitgliedern der königlichen Familie gefeiert wurde, der Abstecher nach Paris, wo „Charlot“ populärer war als der Marschall Foch, und der Besuch in Berlin, wo sich im Palais Heimroth die vielbesungene Romanze mit der exotischen Pola Negri anbahnte.

Es kamen die häuslichen Katastrophen, die Blitz-Ehen mit der 16jährigen Mildred Harris und der 16jährigen Lita Grey (Chaplin: „Ich habe nun mal eine Schwäche für ganz junge Mädchen; sie erwecken so väterliche Gefühle!“), und die Blitzscheidungen mit ihren Boudoirdetails.

Es entstanden, durch immer längere Brutzeiten voneinander getrennt, seine heute filmhistorischen Werke „The Kid“, „The Pilgrim“, „The Gold Rush“, „City Lights“ und „Modern Times“.

lösungen aus, oder warf alles Gedrehte weg und begann wieder von vorn. So arbeitete er einmal mit der gesamten Belegschaft drei Wochen lang an einer einzigen Tanzszenen; in einem anderen Film ließ er viele Einstellungen in immer anderen Variationen bis zu fünfzigmal drehen, eine besonders schwierige Szene zweihundertmal. Kein Wunder, daß die Filme nachher ganz anders aussahen als Chaplins ursprüngliche „Idee“.

In „City Lights“ arbeitete er sogar Monate an einer nur wenige Sekunden langen Szene: der Begegnung zwischen dem Tramp und dem blinden Blumenmädchen. In dieser Szene sollte der Zuschauer erkennen, warum das Mädchen den Tramp für einen Millionär hält. Wochenlang ließ Chaplin die bereits gedrehten Variationen seinen Freunden, Besuchern und Zeitungsleuten vorführen, um in anschließenden Diskussionen nach immer neuen Gestaltungsmöglichkeiten zu suchen. Der „rasende Reporter“ Egon Erwin Kisch hat in seinem „Paradies Amerika“ berichtet, wie fanatisch Chaplin damals an dieser einen Szene herumbastelte. (Vergleiche Buch-Auszug auf Seite 31.)



Die Evolution des Kleinen Mannes: Der Tramp, der Diktator, der Frauenmörder, der Clown

Aber im allgemeinen unterlag seine Arbeit seinen Launen. Auf Wochen begeisterter Wühlerei folgten Tage tiefer Depressionen. Dann warteten Stars, Kameramänner, Beleuchter, Statisten und Bühnenarbeiter oft untätig bis mittags, bevor der Boss kam. Es konnte aber auch passieren, daß er überhaupt nicht erschien: entweder hatte er sich dann in seinem Zimmer eingeschlossen oder war angeln gegangen, um über neuen Einfällen zu brüten.

Solche kostspielige Extravaganz konnte sich nur ein Mann von Chaplins Popularität leisten, einer Popularität, die ihm den Absatz seiner Filme von vornherein garantierte. In Hollywood schätzt man, daß jeder Chaplin-Film von 300 Millionen Menschen gesehen wurde. Allein von den Einspielergebnissen eines Films in Japan konnte Chaplin jeweils einen neuen Film finanzieren. Und keiner seiner Filme war ein Verlustgeschäft (spätere Ausnahme: „Monsieur Verdoux“).

Aber selbst auf ihrem Höhepunkt stieß die Woge der Chaplinschen Popularität auf die Gegenströmung eisiger Ablehnung. Während des ersten Weltkriegs wurde Chaplin (erwiesenermaßen zu Unrecht) beschuldigt, er habe sich vom Militärdienst in der britischen Armee drücken wollen. Sein unkonventionelles Privatleben lieferte den Sittenschnüfflern beinahe unerschöpflichen Entrüstungsstoff.

Schließlich wurde Chaplin, der im Anfang seiner Bühnenkarriere das Rollenfach des jugendlichen Liebhabers hatte ergreifen wollen, zu einem Napoleon der Unzucht aufgeblasen, der es sich angelegen sein ließ, die Seelen und Leiber halbwüchsiger junger Mädchen zu vergiften. In dem Prozeß mit der jungen Schauspielerin Joan Barry, die ihn als Vater ihres damals ungeborenen Kindes beklagte, bezeichnete Miß Barrys Anwalt den großen Chaplin als „einen Meistermechaniker in der Kunst der Verführung“.

Anfang der dreißiger Jahre lernte der verführerische „Meistermechaniker“ das 19jährige Revuegirl Paulette Goddard kennen. Bald darauf zog die platinblonde, grünäugige Schönheit ungeniert in seine Villa in Beverly Hills ein. Jahrelang wohnen sie zusammen, von einer Heirat wurde nichts bekannt, und die Klatschjournalisten konnten die entrüstete Öffentlichkeit mit immer neuem Material über Chaplins unzüchtigen Lebenswandel versorgen.

Erst nachdem die Goddard die weiblichen Hauptrollen in zwei Chaplin-Filmen („Modern Times“, „The Great Dictator“) gespielt hatte, ließ Charlie sich 1940 zu der lakonischen Bemerkung hinreißen: „Sie ist meine Frau.“ Da auch die hübsche Paulette derartige Andeutungen fallen ließ, nahm

man schließlich an, daß die beiden seit langem heimlich verheiratet seien. Aber bald darauf trennten sie sich, von einer Scheidung wurde nichts bekannt, und wieder gab es von dem moralisch unmöglichen Charlie zu berichten. (Heute bereist die Goddard in Gesellschaft von Erich Maria Remarque die Kontinente.)

Die bunten Stories über Chaplins verworrenes Privatleben ließen puritanische Babbittseelen ununterbrochen kochen, um so mehr, als Charlie die Amerikaner tief in ihrem Nationalstolz kränkte: er weigerte sich, die Staatsbürgerschaft von „Gottes eigenem Land“ anzunehmen. Chaplin begründete sein Verhalten mit Weltbürgertum: „Ich bin kein Superpatriot. Wenn ich je eine Nationalität erwerben sollte, dann nur die von Andorra, dem kleinsten und unbedeutendsten Land der Welt!“ Das mußte die Amerikaner ebenso schmerzen wie der Hinweis: „Ich bin Gast — aber zahlender Gast!“

Dazu kam Charlies unglücklicher, beinahe pathologischer Weltverbesserungst tick, der ihn zu den ungeschicktesten Unternehmungen und Äußerungen verleitete. So hat man ihm nie verziehen, daß er in „The Immigrant“ die amerikanische Version des Ahnenkults und in „Modern



Seelen junger Mädchen vergiften
Paulette Goddard, Chaplin

Times“ die Maschinenanbetung lächerlich gemacht hat.

Im Juli 1942 forderte Chaplin etwas vorzeitig die Eröffnung der Zweiten Front und erklärte, „daß auf dem Schlachtfeld Rußland die Demokratie siegen oder sterben wird“. Das brachte ihn später in den Geruch des Prokommunismus, und natürlich half es seiner Popularität in den USA nicht, daß die Russen 1946 Chaplin-Festspiele organisierten. (Bei der Eröffnung dieser Festspiele machte der sowjetische Theatergewaltige Mikhoels für Chaplins Schwierigkeiten ausgerechnet die Trotzlisten verantwortlich, „die Chaplins Namen moralisch beschmutzen wollen, um die Macht seiner Ideologie zu neutralisieren“.)

1947 versuchte Chaplin die Deportation des deutschen Kommunisten Hanns Eisler zu verhindern, der durch die Intervention Eleanor Roosevelts sein amerikanisches Visum erhalten hatte. Chaplin ermutigte Picasso telegraphisch, im Namen eines französischen Künstlerkomitees bei der US-Botschaft in Paris zu protestieren.

Der massenwirksame amerikanische Lärmjournalist Westbrook Pegler kommentierte in seiner täglichen Spalte im „New York Journal“ hämisch: „Dies war der Versuch eines Ausländers, der, seit über 35 Jahren hier ansässig, eines Grades moralischer Korruption schuldig ist, der ihn für die amerikanische Staatsbürgerschaft disqualifiziert — der in flagranti beim versuchten Steuerbetrug ertrappt wurde, sich in beiden Weltkriegen drückte, obwohl er im letzten mit den Kommunisten um die Wette nach einer Zweiten Front schrie —, der Versuch eines Ausländers, eine künstliche politische Demonstration französischer Kommunisten gegen die USA zu provozieren, als Repressalie gegen eine legale Aktion der gewählten Repräsentanten des amerikanischen Volkes.“

Der rabulistische Kongreßmann Rankin, ein Republikaner, forderte daraufhin die Deportation Chaplins, dessen Hollywooder Lebensstil „dem moralischen Charakter der USA schädlich“ sei. Durch die Deportation Chaplins könne man die Augen der amerikanischen Jugend vor seinen „ekelhaften Filmen“ bewahren.

Entschieden hat sich Chaplin dagegen gewehrt, als Kommunist abgestempelt zu werden. „Ich bin kein Kommunist — ich bin Friedenshüter!“ Er bezeichnete sich als Proindividualist und Antibürokrat. Sein langjähriger Mitarbeiter Jim Tully: „Chaplin wurde von den Berufsrevolutionären häufig wegen mangelnden Radikalismus kritisiert... Er durchschaute die Dinge schnell — erkannte den Snob in Karl Marx, die Heuchelei in Napoleon und die Konfusion in sich selbst... Wenn er die Armen

in den Salons der Reichen bemitleidete, dann häufiger aus verletztem Selbstinteresse als aus echtem Mitleid.“

Die „New York Times“ meditierte: „Ob Chaplin aufrichtig ist, wenn er gewisse Phasen des Sozialismus diskutiert, ist zweifelhaft. Er stand lange im Ruf des Salonbolschewismus... doch die Jahre und die Verantwortlichkeiten des Reichtums haben ihn wohl konservativer gemacht...“

Als der 54jährige Chaplin im Juni 1943 die 18jährige Oona O'Neill, die Tochter des berühmten Dramatikers Eugene O'Neill („Trauer muß Elektra tragen), gegen den Willen ihres Vaters heiratete, waren die *Zukunftsprognosen* sehr ungünstig. Den Kassandrarufer zum Trotz scheint sich aber die vierte Ehe Chaplins, die zuerst nach einem weiteren typischen Chaplin-Experiment aussah, gefestigt zu haben.

Auch Oona O'Neill, eine reizvolle Erscheinung, hat die phlegmatische, etwas infantile Plastizität, die Chaplin instinktiv bei seinen Partnerinnen zu suchen scheint, aber ihr seelisch-intellektuelles Register ist größer als das ihrer Vorgängerinnen. Als ein Reporter sie am Vorabend der Hochzeit taktlos fragte, warum sie einen dreimal so alten, bereits dreimal geschiedenen Mann von skandalösem Leumund heiratete, erwiderte sie mit Chaplinscher Ironie: „Unsere Verbindung ist esoterisch.“

Der 63jährige Chaplin ist silberhaarig und eine Spur korpulenter als der Tramp. Aber er hat nichts von seiner Beweglichkeit, Grazie und Ausdrucksfähigkeit verloren. Trotz seiner nervösen Hypersensibilität besitzt er noch immer die Energie eines amerikanischen Industriekapitäns, der seine Mitarbeiter und sich selbst im Atelier bis zum Umfallen antreibt.

In seinen persönlichen Beziehungen ist er stabiler, in seinen künstlerischen Konzeptionen weniger aggressiv geworden. Versöhnlich versucht er sogar der verachteten Technik heute einen größeren Platz in seinem früher ganz von *ästhetischen* Imperativen geleiteten Schaffen einzuräumen: In seinen letzten drei Filmen hat er sich der Betriebsroutine moderner Tonfilmateliers unterworfen.

Die letzten zwanzig Jahre hat Chaplin in derselben Beverly-Hills-Villa mit dem napfförmigen Swimming-Pool und dem zementierten Tennisplatz gelebt. In den kleinen Lebensgewohnheiten ist der frühere Bohemien heute beinahe pedantisch konservativ, bis hinab zur ängstlich eingehaltenen „High Tea“-Stunde. Sein Hobby ist Tennis, mit dem er sich körperlich fit hält, seine große Liebe ist die Musik, die er mit der in seinem Heim eingebauten Orgel aktiv ausübt.

In den letzten Jahren also bot Charlie Chaplin — wenn er nicht gerade einen Film drehte — das ziemlich unerwartete Bild eines in seinem Heimleben aufgehenden Familienvaters.

Die Ruhe wurde 1947 für eine Weile durch den Wirbel um seinen „Monsieur Verdoux“ unterbrochen, als der Film wegen seiner sozial aggressiven These, nach der Massenmord in der modernen Gesellschaft im biedereren Geschäftsstil betrieben werden kann, von katholischen und anderen Organisationen in den USA boykottiert wurde. (Chaplin: „Clausewitz bezeichnete den Krieg als logische Fortsetzung der Diplomatie; Monsieur Verdoux ist der Auffassung, daß Mord die logische Fortsetzung von business ist.“) Der Boykott war so wirksam, daß Chaplin den Film in den Vereinigten Staaten zurückziehen mußte. Erbittert untersagte er auch die Aufführung seiner

früheren Filmwerke in amerikanischen Kinos.

„Binnen kurzem“, schrieb er schon damals, „werde ich vielleicht die USA verlassen, obwohl sie mir in moralischer und materieller Hinsicht soviel geboten haben. Ich, Charlie Chaplin, erkläre, daß Hollywood im Sterben liegt. Hollywood kämpft jetzt seine letzte Schlacht, und es wird sie verlieren, wenn es nicht ein für alle Male auf die Standardisierung seiner Filme verzichtet — und wenn es nicht erkennt, daß Meisterwerke nicht am Fließband im Atelier produziert werden können wie Traktoren in der Fabrik.“

In Filmkreisen munkelt man deswegen seit langem, daß Chaplin, von der ameri-



Nicht tot, nur ausrangiert
Neue Ideen für Chaplins Tramp

kanischen Filmindustrie zum „besten Schauspieler der letzten fünfzig Jahre“ gewählt, Hollywood den Rücken kehren wolle. Seine Europareise und die Tatsache, daß er nach Beendigung von „Rampenlicht“ seine Ateliers für 70 000 Dollars zum Verkauf anbot, gaben den Gerüchten einen Schimmer von Glaubwürdigkeit.

Seit Amerikas neuer Justizminister, James P. McGranery, aber erklärt hat, daß Chaplins Wiedereinreisevisum in Frage gestellt sei, kämpft Chaplin von London aus verbissen um die Erlaubnis, nach eben jenem Hollywood zurückkehren zu können, über das er sich oft mokiert hat.

Als getreuer Untertan Ihrer Majestät Elisabeth II. könnte er sogar das englische Außenamt ersuchen, ihm bei der Rückkehr nach den USA behilflich zu sein. Unter dem Druck der öffentlichen Meinung Englands würde das Außenamt sogar etwas unternehmen müssen. Aber Chaplin will Whitehall nicht behelligen. „Ich glaube, ich kann diese Sache allein wieder in Ordnung bringen“, sagt er.

In England spekuliert man trotzdem schon darauf, daß der Künstler sich in seiner alten Heimat niederlassen wird — nicht aus Zwang, sondern in freier Entscheidung. Aber obwohl Chaplin heute noch mit bestem englischem Akzent spricht,

in Hollywood nach englischer Art Fisch zum Frühstück isst und ab und zu echtes Heimweh nach England empfindet, dem er in „Rampenlicht“ ein Denkmal setzt — praktisch geht es mit seiner Anhänglichkeit an England nicht sehr weit.

Vor Jahren sagte er einmal ausdrücklich: „Man spricht von meinen Pflichten gegenüber England — welchen Pflichten eigentlich? Als ich in England lebte, kümmerte sich kein Mensch um mich. Damals war ich ein ebenso guter Künstler, aber ich schuffete und hungerte für ein paar Schilling die Woche.“

Chaplin zeigte sich aber doch tief gerührt, als am Tage seiner Ankunft seine Landsleute sich zu Tausenden vor dem Bahnhof Waterloo und dem Hotel Savoy am Themse-Ufer drängten, um „unseren Charlie“ zu begrüßen. „Damit habe ich auf meine Frau tiefen Eindruck gemacht“, witzelte er später.

Über seine Reisepläne in Europa berichtete er, nach England wolle er Irland besuchen, die Heimat der Ahnen seiner jetzigen Frau, außerdem auch den europäischen Kontinent, Frankreich etwa und Italien. Ob er auch nach Deutschland kommen werde, hänge von seiner jungen Frau ab, die Europa noch nicht kennt. „Sie ist der Boss. Ich bin nur der gute Geist, der den Ring dreht.“

„Natürlich wollen wir auch nach Deutschland fahren“, erklärte daraufhin Oona Chaplin, 27, und Mutter von vier Kindern. „Wir bleiben ja acht Monate in Europa. Aber was wir uns in Deutschland ansehen, und wann, das weiß ich noch nicht.“

Chaplins Auftreten bei einem Empfang für die Presse in London schien von sehr viel Selbstvertrauen zu zeugen: Auf den ersten Blick wirkte er wie ein Zahnarzt, der den Patienten durch Unbekümmertheit aufmuntern will. Erst oben auf dem Podium wurde er langsam schüchtern, steckte in der bekannten Charlie-Pose die Hände hinter den Rücken, wand sich und schwankte. Die Journalisten bemerkten: der Ellbogen seines etwas abgetragenen dunkelblauen Zweireihers war gestopft, zwei dunkle Knöpfe an der Manschette waren abgerissen und unordentlich durch helle ersetzt worden.

Der kleine Mann mit weißem Haar, der zuerst so adrett gewirkt hatte, verwandelte sich aus dem Zahnarzt in den altbekannten Landstreicher.

Schüchtern berichtet er von einem neuen Projekt: „Ich möchte einen Film über New York drehen. Er handelt von einem DP, der in der Neuen Welt eintrifft. Wegen einer Kopfwunde leidet er an einer Krankheit namens Kryptosthenie. Diese Krankheit bringt es mit sich, daß er nur noch eine klassische Sprache sprechen kann. Efellegueta, sagt er zum Beispiel in Beantwortung von Fragen der Einwanderungsbehörden. Niemand versteht ihn, aber sie denken, es sei griechisch, und so lassen sie ihn durch.“

Ob es wirklich zu diesem Film kommt, ist äußerst ungewiß. Chaplin hat in seinem Leben schon Dutzende von Projekten angekündigt, aus denen später nichts geworden ist.

Aber eines versicherte Chaplin in London mit Nachdruck: daß sein „Kleiner Mann“ mit dem Stöckchen und den großen Schuhen, den er zum letzten Male 1936 auftreten ließ, nicht tot ist. „Gegenwärtig habe ich ihn ausrangiert, aber ich habe viele Ideen für ihn.“