



Film 12

IT'S A GIFT

NORMAN McLEOD

USA 1934

PRODUKTION William LeBaron
REGIE Norman Z. McLeod
STORY Charles Bogle (W.C. Fields) und J.P. McEvoy
SCREENPLAY Jack Cunningham
KAMERA Henry Sharp
MUSIK John Leipold
DARSTELLER W.C. Fields (Harold Bissonette),
Kathleen Howard (Amelia Bissonette),
Jean Rouverol (Mildred Bissonette), Julian Madison (John Durston)
Länge 73 Minuten

FRIEDA GRAFE

IN AMERIKA GEBEN DAS SCHÖNSTE BEISPIEL DAFÜR, WIE DIE UNterhaltungsbühne sich durch den Tonfilm hat inspirieren lassen, die Filme mit W.C. Fields. Er hat aller Anpassung an kohärentes, lineares Erzählen und Charakterentwicklung widerstanden und sich den Kinoton zunutze gemacht. 5.157

FIELDS ZERSTÖRT IN SLAPSTICKMANIER MIT DER SPRACHE DAS konventionelle Erzählen. Wörter ballt er zu Knalleffekten, er verdreht den Sinn von Wendungen durch bloße Wiederholung. Er beugt durch Rhythmus und Intonation die Sprache zum ganz persönlichen Gebrauch. Er liebt es zu buchstabieren, was sich zum Demolieren von Wörtern besonders eignet. »Mister Carl LaFong, großes L, kleines a, großes F, kleines o, kleines n, kleines g.« Darüber geht ihm seine Schlafenszeit dahin. Die Wörter sägen an den Nerven. 5.18

WIE BUSTER KEATON AUS SEINER UNERSCHÜTTERLICHKEIT ZIEHT er die besten Effekte aus seiner ihm aus allen Poren dringenden Humorlosigkeit und hinterhältig ist er wie Charlie charmant, ein Selbstversorger und Einzelgänger, bei dem man sich fragt, wie er überhaupt an die Familie, Haustiere inbegriffen, gekommen ist, die ihn so drangsaliert. Ihm verschafft körperliche Lust, was die Gurgel rauf- und runtergeht. Stereotype Versprecher und gemurmelte Auflehnung ist alles, was von action übriggeblieben ist. 5.157

DAS INNENLEBEN EINER KRÄMERSEELE, DIE GANZE SCHWEIGENDE Mehrheit in einer Person. Als in den Sechzigern eine junge Generation diesen vom Leben getretenen widerlichen Typen für sich entdeckte, gab es eine Neuauflage von »Fields for President«, seinen gesammelten Maximen. 11.288



NANNA HEIDENREICH IT'S A GIFT

»Von allen kinematografischen Genres, schreibt Eric Rohmer, ist das komische das aufschlussreichste«, schreibt Frieda Grafe. Ich kann nicht mal einen Witz erzählen, ich kann nur unfreiwillige Komik, Körperkomik, Slapstick: im Kino in der Sitzreihe stolpern, mit den Armen zuerst im Klappsessel landen und da erstmal fest stecken. Die Tüte Gummibärchen so aufreißen, dass sie sich als Springbrunnenfontäne im Kinosaal verteilt. Und dergleichen. Ich bekomme also diesen Film geschenkt – »It's a Gift« – und versuche mich darin, die Komik zu studieren.

Dazu lese ich zunächst weiter bei Frieda Grafe: »Am Anfang war schallendes Gelächter«, so unterteilt sie einen Radiobeitrag von 1995, dem selben Jahr, in dem sie auch ihre 30 Lieblingsfilme auflistete. Sie schreibt darin über W.C. Fields, dass dieser ein Bild vom Ton entstehen lässt, sein Vokabular enorm und in den meisten Wörterbüchern nicht zu finden war, zumal die Worte bei ihm mit dem individuellen Körper verstrickt sind, und nicht, wie eine Rolle, an jemand anderes übergeben werden könnten. Und: die Wörter sind jedoch auch oft nur Intonation, Klang, der Körper als Lautsprecher. Und: Fields zerstöre in Slapstickmanier mit der Sprache das konventionelle Erzählen. So Grafe.

Nun zu meinem Geschenk. Norman Zenos McLeods »It's a Gift« von 1934. Einer von fünf Filmen, die W.C. Fields in diesem Jahr gedreht hat (spätestens 1934 war Fields ein Star), und den er unter einem seiner zahlreichen Pseudonyme mit geschrieben hatte. Sie lauteten unter anderem Mahatma Kane Jeeves und Otis Cribblecoblis. Und mit welchen Namen er für seine Filmfiguren aufgewartet hat! Professor Eustance McGargle, Elmer Prettywillie, Augustus Q. Winterbottom, J. Effingham Bellweather, Rollo La Rue, Egbert Sousè (»accent grave over the e«), Harold Bissonette (»Bis-On-Ay!«), Ambrose Wolfinger, Larson E. Whipsnade, Cuthbert J. Twillie oder T. Frothingill Bellows, um nur einige zu nennen. Das perlt von der Zunge und ins Ohr, da werden Assoziationsketten losgetreten, die nicht wissen, wohin sie rollen, aber umso entschlossener sich fortsetzen. Da passt ein Regisseur, dessen meistens zu einem Z.

ungehörig abgekürzter Mittelname von einem Vorsokratiker stammt, dem nachgesagt wird, er habe die Kunst der Argumentation erfunden und seine Thesen durch Paradoxien und die Struktur des indirekten Beweises ausgeführt, wie die Faust aufs Auge, wie die sich unendlich verbreitende Pointe in Fields Szenarien: endlos ausgeschmückt, endlos unterteilt, der unendliche Regress, die Endlosrekursion. Fields erzählt ja auch keine Geschichten, so Grafe, sondern setzt endlos wuchernde Erläuterungen ins Bild, zumeist ins Tonbild.

W.C. Fields, notorischer (leidenschaftlicher) Trinker, hasste Frauen, Hunde, Kinder. Die natürlich allesamt zu seinem festen Ensemble zählen. Nichts geht ohne. Wie Harold Bissonette (»Bis-On-Ay!«) seiner Tochter weis zu machen versucht: »Listen!! You all gotta realize something. THAT !!« er dreht sich prüfend um, die Schultern zucken zum Ohr, die Hände flapsen herum, erschreckt, ertappt, ein ständiges ihm widerfahren in diesem Film, ein prüfender Blick aus der Küche, in der er steht und sich von seiner Tochter vorhalten lässt, »such an ungrateful father« zu sein, in Richtung seiner Frau, die am Esstisch als Familienvorstand (natürlich) predigt, und weiter im Text, leise und verschwörerisch, die Situation beschwörend, aber ohnehin schon wissend, die Rache folgt auf dem Fuss: »... am the master of this household ...«.

Von wegen. Fields meistert die Nichtmeisterschaft. Das ist natürlich die große Kunst der Komik: Die Heimsuchung als Konsequenz allen Filmischen: jede Einstellung, jeder Filmkader, jeder Dialog, jede Situation, jedes Filmset: alles wendet sich gegen ihn. Und macht ihn damit zum Star. Und beschert uns anarchisches Pläsier: »Nicht gleich auf Umsturz sinnend, aber heilsam destabilisierend und risiko-orientiert, weil ständig lungernd an den Grenzen des guten Geschmacks«, wie Grafe schreibt, beziehungsweise den guten Geschmack als erstes zu Bruch gehen lassend. Und dass das Lachen im Kino sich zwar an ein Massenpublikum wenden mag, aber sich deshalb noch lange nicht gesellschaftsfähig machen lässt. Es kann nämlich nur Komik sein, wo das Lachen jeder Einzelnen aktiviert wird. Dadurch erst, durch die Anarchie der Komik, durch das komische Genre, ist das Publikum als kollektives Einzelnes zu einer Größe im Kino geworden, nicht einfach nur aus kommerziellen Gründen, so Grafe, sondern als ebenso zu denkendes Element im Prozess des Filmemachens wie Licht, Ton, Schnitt usw.: Aktive Rezeption statt passive Abstraktion.

Aber nochmal zu den Namen, zu den »tönenden Wortbildern«, die allesamt nur darauf angelegt sind, zu verballhornen: »Sie sind ein einziger Hohn auf die Vorstellung, dass der Vatersname mit Ansprüchen auf Recht und Sicherheiten verknüpft sei. Die Namensorgien sind genau gezielte Attacken auf die Familie als Grundstein der herrschenden Ordnung.« schreibt Grafe in der Süddeutschen Zeitung im Juni 1976. Fields, so lehrt mich Grafe, habe sowieso zu allererst den Namen des Vaters zu Grabe getragen und seinen Geburtsnamen einfach zerquetscht, zusammengezogen, neu erfunden.

»It's A Gift«: die Geschichte ist kurz erzählt. Harold Bissonette, geplagter Ehemann, Vater zweier eigenwilliger Kinder, unfähiger Betreiber eines Kaufladens in Wappinger Falls, heimgesucht von unfähigen Assistenten, komplizierten Kunden und natürlich weiteren Kindern (Baby Le Roy, Fields regelmäßiger Baby-Widersacher, der es später nicht in die Erwachsenenpartie schaffte, weil er und seine Karriere vorher wörtlich ins Wasser fiel) träumt von einem Orangenhain in Kalifornien. Nach dem Tod seines Onkels Bean ermöglicht ihm die Erbschaft den Kauf eines ebensolchen. Daraufhin wird die gesamte protestierende Familie in ein wackliges Auto gepackt und mit singenden und picknickenden Zwischenstopps auf unerlaubtem Gelände und den notwendigerweise alles begleitenden Zerstörungsausbrüchen gelangen sie zum Paradies der Träume des »Familienoberhaupts« – einer Wüstenei mit einer verrotteten Bruchbude darauf. Gerade noch rechtzeitig vom neuen Nachbarn, Clarence Abernathy, gewarnt,

treffen Bauspekulanten ein, die in der Gegend eine Pferderennbahn planen und sein wertloses Grundstück am Ende für viel Geld und einen Orangenhain erwerben. Der Film endet mit Bissonettes/W.C. Fields wahrer Bestimmung: die Orangen wachsen nunmehr direkt in seine Longdrinks (auch dies wörtlich hinsichtlich der Menge an Alkohol und der Trinkdauer), während die Familie den neu gewonnen Reichtum dazu nutzt, den Griesgram zu verschonen.

Soweit die Geschichte. Deren Sinn natürlich nicht in der Handlung liegt, sondern irgendwo zwischen den Szenen, in den Auffädelungen der Sequenzen, der Worthaufen, der zuckenden ertappten gebeutelten Schulterarmtänze des leidenden Mr. Bis-On-Ay.

Meine Lieblingsszene ist gleich am Anfang. Der Badezimmertanz. Fields ist dabei, sich zu rasieren, als seine große Tochter Mildred (Jean Rouvenol, die später Drehbuchautorin wurde und Kommunistin und einige Jahre in Italien und Mexiko im Exil lebte, auf der Flucht vor Repressalien durch das HUAC, das House Committee on Un-American Activities), sich dazu gesellt, um sich zurecht zu machen. Ein stummer Tanz entspannt sich, um den Blick in den Spiegel, und den Versuch, unfallfrei das Rasiermesser einzusetzen. Natürlich eigentlich um Ort und Gewicht der »Hauptfigur«. Der Soundtrack, zu dem getanzt wird: Gurgeln, Klappern, Stolpern, Verschlucken, Quieken. Bissonette/W.C. Fields ist nicht nur nicht »the master of this house«, er hat noch nicht mal sein Spiegelstadium im Griff: Wenn er sich erblicken will, verschwindet alles, verschwindet das Bild, oder es taucht seine Tochter darin auf. Das Rasiermesser macht klar: Hauptfigur sein und komisch zudem, das ist eine Sache auf Leben und Tod. Und die Szene macht einen weiteren, von Grafe benannten Unterschied deutlich: andere Komiker inszenieren Sex, ihre Gags sind durch »zwanghafte Lustsuche« gekennzeichnet. Bei Fields sei das vielmehr autark, so Grafe, »ihm verschafft körperliche Lust, was die Gurgel rauf- und runtergeht.« Ich meine jedoch, es wird ihm zum entleerten Zitat. Die sexuellen Anspielungen, das Sprachspiel, das sexual innunendo, ist da, aber es ist nicht DA. Es hat sich längst aufgelöst, wie der Sinn für Ordnung per se, auch für Geschlechterordnung, auch wenn die Gags natürlich auf der Saat stereotypen Geschlechterklischees gedeihen und sprießen. Im Badezimmer verschluckt sich Bissonette/W.C. Fields an einem Haar seiner Tochter, die vor ihm steht und ihm sein Spiegelbild verstellt, sich die Haare kämmt und schwungvoll die Locken nach hinten wirft. Bissonette/W.C. Fields röhelt und quiekt, und versucht verzweifelt, das Haar aus seinem Rachen zu fischen, wo es ihn triezt und würgt. Ich kann mir nicht helfen, ich sehe ein Verschlucktes-Schamhaar-Szenario. Nur ohne jede Elektrakomplex-Insinuation. Ebenfalls voller sexueller Nichtanspielung ist die Kumquats-Szene im Laden: der erste Kunde des Tages möchte zehn Pfund erwerben. Die Bissonette/W.C. Fields zwar nicht vorrätig hat, die er auch nicht kennt und die nie über den Ladentisch wandern werden. Ständig kommt etwas und vieles dazwischen. Was bei Fields natürlich nur weitere Gelegenheiten sind, das Wort, dieses tolle GETÜM, auszuwalzen, auszubreiten, zu vervielfältigen, bis wirklich niemand mehr kleine orangene Zitrusfrüchte damit assoziiert: CUM-QUATS, C-U-M, quats, quats, t-s-t-s-t-s. »Er liebt es zu buchstabieren, was sich zum Demolieren von Wörtern besonders eignet«, schreibt Grafe. Unendlich komisch auch die Romeo-und-Julia-Szene, ohne Romeo, ohne Julia, aber mit Bissonette/W.C. Fields, der im Morgengrauen (und hier stellt sich die Frage nach Nachtigall oder Lärche nicht, hier sind es Kokosnüsse, Wäscheleinen, Milchmänner und Baby Le Roy) mit einem Versicherungsvertreter ein wortreich-lautstarkes Stelldichein hat, der auf der Suche nach »Carl LaFong, capital L, small a, capital F, small o, small n, small g« ist. Und so singen sie sich Wörterersetzerien zu, die nur die Ehefrau, Amelia Bissonette, gespielt von Kathleen Howard, als Liebesszenario zu deuten vermag.

Dieser Austausch ist Teil der ebenfalls unglaublich langen Verandaszene, und damit die Ursprungsszene, der Ort, an dem »It's a

Gift« offenbar geboren wurde. Ausgetestet hat Fields sie angeblich bereits in »The Old Army Game« (A. Edward Sutherland, USA 1926), einem Film mit Louise Brooks an seiner Seite.

Aber ich sollte nicht »unglaublich lange« schreiben. Unglaublich bedeutet hier nicht, dass die Szenen zu lang sind, sondern dass das vielleicht bemerkenswerteste dieses Films in seinem Umgang mit Zeit und Zeitlichkeit liegt. Es wird in »It's a Gift« zwar auch gestolpert, gefallen, knapp an der Katastrophe vorbeigeschrappt und zusammengebrochen (Autos, Häuser, Ordnungen), es gibt Zerstörungorgien (allerdings doch relativ zahm – der Picknickszene fallen nur ein paar Rasensprenger und eine Statue zum Opfer), die Elemente klassischen Slapsticks sind also vorhanden. Aber der Film selber stolpert nicht, er beeilt sich nicht, er hält immer wieder inne und breitet sich aus. Die Badezimmerszene zum Beispiel hat geradezu epische Qualitäten – sie ist ruhig auch im wörtlichen Sinn (wie überhaupt die Ruhe der Tonebene diesen zelebriert: jedes Geräusch wird gewürdigt und damit dem Zu/Hören generell und ganz besonders dem Ton, der Tonspur, dem Sound im Kino gehuldigt). Die Wiederholungen der komischen Elemente wird so exzessiv, der Wiederholung selbst wird so viel Zeit gegeben, dass sich hier, so hat mir Gili Ben-Zvi vor Augen geführt, eine andere Zeitformation auftut: statt Tempo Wiederholung und Verzögerung. Statt voranzutreiben wird angehalten. Und so lange ausgebreitet, bis sich nicht nur die stabile Ordnung durch die gelöste Zunge W.C. Fields aufgeweicht hat, sondern auch die von Linearität, von Ursache-Wirkung und der Idee, Zeit sei etwas Konsequentes.

Konsequent ist der Film jedoch darin, Erwartungen zu erfüllen, indem er sie einfach gar nicht aufbaut. Von Anfang an ist der Film eine failure, ein Versagen, verkörpert durch Bissonette/W.C. Fields. Er ist nicht der master of this – oder irgendeines anderen – households. Kein Wunder also, dass Mildred/Jean Rouvenol in den nächsten Jahrzehnten erfolgreich un-amerikanisch werden wird: bei dem Vater! Irrelevanz statt Logik und Anschlussfähigkeit, lange Einstellungen statt große Bewegungen: traumhafte Selbstverständlichkeiten. Wir wissen alle, dass das ja nichts werden kann, und daher müssen wir auch nicht mehr darauf warten, was passieren könnte, oder irgendwelche Hoffnungen auf ein zielgerichtetes Leben, eine zielorientierte Geschichte hegen, sondern uns einfach vollständig dem Genuss des Lachens hingeben, alle zusammen, aber anarchisch, ungeordnet, und bloß nicht gesellschaftsfähig. »It's a Gift« – Das ist geschenkt.

Les Statues Meurent Russi ALAIN RESNAIS + CHRIS MARKER 1953	La Grammaire de ma grand-mère JEAN-PIERRE BEKOLO 1996
Let me Die a Woman DORIS WISHMAN 1965	Passing Drama ANGELA MELITOPOULOS 1999
Now! SANTIAGO ALVAREZ 1965	HOP DOMINIQUE STANDAERT 2002
La Battaglia di Algeri GILLO PONTECORVO 1966	Madame Satã KARIM AINOUIZ 2002
Fly YOKO ONO 1970	Sud sanaaha APICHA TPONG WEERASETHAKUL 2002
Tahia ya didou! MOHAMED ZINET 1971	Mein Leben Teil 2 ANGELIKA LEVI 2003
Line Describing a Cone ANTHONY MCCALL 1973	What I'm Looking For SHELLEY SILVER 2004
Marylin Times Five BRUCE CONNER 1973	Before Vanishing JOUDE GORANI 2005
Die allseitig reduzierte Persönlichkeit HELKE SANDER 1977	Caché MICHAEL HANEKE 2005
Bildnis einer Trinkerin ULRIKE OTTINGER 1979	2006 - 1892 - 114 ans BRIGITTA KUSTER + MOISE MABOUNA 2006
Hexenschuss RIKI KALBE 1979	The Halfmoonfiles PHILIP SCHEFFNER 2007
Born in Flames LIZZIE BORDEN 1983	Green Dolphin OLIVER HUSAIN 2008
La Petite Bande MICHEL DEVILLE 1983	O Quam Tristis MAITE ABELLA 2009
Lettre d'un Cinéaste CHANTAL AKERMAN 1984	Sweetgrass LUCIEN CASTAIGN-TAYLOR 2009
C'mon babe (Danke schön) SHARON SANDUSKY 1988	Dejeuner chez Gertrude Stein ISABELLE PRIM 2013

