

Retten

Lebensrettung ist eine Handlungs- oder Ereignissequenz, die einige notwendige, aber variabel zu besetzende Elemente umfasst: Wer oder was rettet wen mit welchen Mitteln aus welcher Gefahr? (Lehmann 2024) Für den Slapstickfilm sind neben den (erweiterten) Liebesmotiven (Mann rettet Frau, Frau rettet Mann, Erwachsene retten Kinder, Sohn rettet Vater etc.) vor allem die verschiedenen Gefahren (Wasser, Feuer, Sturm und menschliche Verfolger) und die zum Einsatz kommenden Rettungsmittel und -gerätschaften von Interesse.

Man kann grundsätzlich drei Typen von Dingen unterscheiden, die vom Slapstick in Rettungsszenen eingesetzt werden. Erstens: klassische Rettungsmittel, d. h. solche Dinge und Gegenstände, die zum Zweck der Lebensrettung typischerweise eigens vorgehalten werden – Rettungsboote, Rettungsreifen und Rettungsanker bei der Wasserrettung, Wasserschläuche, Feuer-spritzen und Sprungtücher bei der Feuerrettung, Seile und Haken bei der Bergrettung (*siehe I, Klettern*). Zweitens solche Rettungsmittel, die zwar nicht unmittelbar zur Rettung vorgesehen sind, aber regelmäßig und schnell dazu improvisierend eingesetzt werden können, wie etwa Wassereimer oder, ich komme darauf zurück, Seile. Drittens: Dinge überhaupt, und darüber hinaus sogar Gegenstände, die wir üblicherweise nicht als Dinge bezeichnen, da sie eigentlich immobil sind, wie insbesondere Immobilien. Die völlige Entgrenzung dessen, was Gefahrenquelle und Rettungsmittel werden kann, geschieht in Naturkatastrophen wie Stürmen oder Fluten, in denen sämtliche Dinge und sogar ganze Häuser aus ihrem festen Zusammenhang gerissen werden und als zusammenbrechende oder umherfliegende zu Gefahren wie zu Rettungsmitteln werden (wie eindrücklich in den letzten zehn Minuten von STEAMBOAT BILL, JR. von 1928 mit Buster Keaton zu sehen). Die Kräfte von Wind und Wasser sind hier so stark, dass alle Dinge in ihren unaufhaltsamen Sog geraten und sich in chaotischen Operationsketten selbstständigen.

So landet beispielsweise ein umherfliegendes Haus exakt über Buster Keaton und bildet, bis es vom Sturm wieder hinweggefegt wird, für einen Moment einen rettenden Schutzraum. Wenn man sagen kann, dass der Slapstick den kausalen, physikalischen Zusammenhang von Dingen und die Übertragung



von Kräften jenseits und unterhalb des menschlichen Handelns in Szene setzt, dann stehen Lebensrettungshandlungen, wenn sie gelingen, dem Slapstick gerade entgegen. Wenn im Slapstick der Einsatz von Gerätschaften zu einem bestimmten

Zweck immer wieder und strukturell notwendig missglückt, weil die Dinglichkeit der Dinge, ihre Schwere, Steifheit, Rundheit, Länge, Elastizität, Materialität, Zusammengesetztheit oder sonstige zur Auslösung von unkontrollierten Kausalketten geeigneten Eigenschaften über die Intention der menschlichen Handlungsziele triumphiert (komiktheoretisch reflektiert erstmals in der Romantik bei Stephan Schütze 1817/2022, und prominent verarbeitet von Theodor Friedrich Vischer zur „Tücke des Objekts“), so muss für Lebensrettung der Einsatz der Mittel unter höchstem Zeitdruck so genau, präzise und reibungslos funktionieren, wie eine geölte Maschine, hier muss alles wie am Schnürchen klappen. Während im Slapstick in der Regel immer alles schief geht und mit großer Virtuosität jeweils das Gegenteil vom Gewollten erreicht wird, das Gerät sozusagen wie ein Kobold im Rücken der Handelnden operiert, kommt es beim rettenden Handeln in höchster Gefahr gerade darauf an, dass jeder Handgriff sitzt und jede durch Handlungen angestoßene Kausalkette ineinandergreift und die Kräfte in der richtigen Stärke an die richtigen Stellen transferiert werden. Gelingende Rettungshandlung ist auf der erzählten Oberfläche des Slapsticks zugleich Anti-Slapstick. Oder anders gesagt: Die dem Slapstick zugrundeliegende und gleichsam versteckte Virtuosität im Umgang mit Dingen und ihren Zentrifugal- und Zentripetalkräften im Missglücken des Handelns kann in der gelingenden Rettung gleichsam als sie selbst zum Vorschein kommen. Dieses plötzliche Kippen in die virtuose Körper- und Situationsbeherrschung spielt besonders bei Buster Keaton eine zentrale Rolle – und hier gerade in Rettungsszenen, die jenes Kippen in ein „adaptive intelligence model“ (Carroll 2007, 58) motivieren. Auch hierfür ist der Film *STEAMBOAT BILL, JR.* ein eindruckliches Beispiel: Die plötzliche Souveränität über alle Handlungen zeigt Buster Keaton, dem bisher jede Handlung missglückt war, bei der Rettung des ungeliebten Vaters seiner Geliebten am Schluss. Wie ein flinkes Wiesel erklimmt er stolper- und sturzfrei das Steuerrad auf dem Schiff, souverän hantiert er mit einer Vielzahl von Seilen, mit denen er das Steuerruder

und den Schiffsmotor fernsteuert, so dass er das Schiff exakt in die Nähe des Ertrinkenden manövrieren kann, wo er sich schließlich unfallfrei ein Seil um die Hüfte schlingt und mit einem eleganten Kopfsprung ins Wasser springt und den feindlichen Vater rettet.

Sowohl im missglückenden Handeln der Slapstickkomik als auch im gelingenden Rettungshandeln spielt freilich der Zufall eine große Rolle, der seinerseits als Retter und rettend in Szene gesetzt wird. So kann man im Stolpern gerade dorthin fallen, wo man gerettet ist, kann Buster Keaton im Sturm (in STEAMBOAT BILL, JR., aber ähnlich auch in ONE WEEK) gerade dort stehen, wo die fallende Hauswand eine Fensteröffnung hat, so dass er nicht erschlagen wird (*siehe I, Heim/Haus*). Zufallsketten von Ding-Ding-Kausalitäten, innerhalb derer die sich in diesen Kausalitäten als ihrer Umwelt Bewegenden immer gerade nicht erschlagen, zerquetscht, erschossen oder sonst wie verletzt werden, inszeniert etwa die Kriegsszene in THE CAMERA-MAN (1928), in der Buster Keaton mitten im Gefecht, zwischen Kugeln und Bomben, stets dahin fällt und stolpert, wo er die besten Aufnahmen machen kann, ohne selbst zu Schaden zu kommen.

Ein erstes weites Feld der Slapstick-Rettung ist die Feuerrettung, die in Filmen wie THE FIREMAN (1916), FIRE!! (1926) mit Snub Pollard oder THE GARAGE (1920) mit Roscoe Arbuckle und Buster Keaton sämtliche Rettungsmittel und ihre möglichen Gebrauchsverfehlungen in Szene setzt. In THE FIREMAN wird neben dem Spritzenwagen und dem Feuerwehrschauch ein weiteres klassisches Feuerrettungsmittel vorgeführt, nämlich die Stange, an der die zum Einsatz gerufenen Feuerwehrleute vom Schlaflsaal zu den Feuerwehrwagen herabgleiten, als jenes Ding, das die Kräfte der Feuerwehrleute zum schleunigen Einsatz befördern und versammeln soll (*siehe Rutschen*). Der Film beginnt mit einem entsprechend virtuosen Ballett des Herabrutschens, das nur Chaplin verschläft, später allerdings stürzen und fallen die Feuerwehrmänner an der Stange auf- und übereinander, was statt Schnelligkeit und Effizienz Chaos und Durcheinander stiftet (ganz ähnlich auch in einer kurzen Sequenz in THE GARAGE (1920)).

Der Film THE FIREMAN inszeniert zugleich einen Versicherungsbetrug, indem der Vater einer jungen Frau diese dem Chef der Feuerwehr als Braut verspricht, wenn er sein Haus, das er selbst anzünden will, nicht löscht. Allerdings ist die Tochter gerade im Haus, als der Vater das Feuer legt, und die Versuche des Vaters, als er die Gefahr für seine Tochter bemerkt, nun doch die Feuerwehr zu rufen, die gerade anderweitig mit dem Wasserschlauch

gegen einen Brand kämpft, schlägt insofern fehl, als einzig Chaplin zum brennenden Haus rast, dabei aber die Pferde so antreibt, dass der Spritzenwagen zurückbleibt und Chaplin die Frau schließlich mit einer virtuellen Kletterpartie aus dem brennenden Haus rettet. Rettung und Liebe glücken, da hier sozusagen alle dinglichen Rettungsmittel im wahrsten Sinne des Wortes hinter sich gelassen werden.

Eine weitere Reflexion auf das Spiel mit Rettungsrufen, die diese unwirksam machen, zeigt der Film *FIRE!!* (1926) mit Snub Pollard. In einer wilden Verfolgungsjagd durch die Zimmer eines Hotels versucht ein eifersüchtiger Ehemann den „Fireman“ zu töten. Um ihn herbei zu rufen, schreit er immer wieder „Feuer!“ Als ihm das Streichholz aufs Bett fällt und wirklich Feuer ausbricht, hat sich der Ruf vollends verbraucht. Am Schluss rückt die professionelle Feuerwehr aus und es beginnt ein wildes Spiel sowohl mit dem Wasserschlauch, dessen Druck sich nicht regieren lässt und statt des Feuers alles andere unter Wasser setzt, als auch mit Wassereimern, mit denen Pollard, schwungholend, im immer gleichen falschen Rhythmus den Hotelbesitzer übergießt, statt das Feuer zu löschen. Das Spiel mit dem Feuerwehrschauch, dem Rückstoß des Wasserdrucks und der Problematik von Fernwirkung und Kontrolle wird auch in *THE GARAGE* (1920) mit Roscoe Arbuckle und Buster Keaton weidlich ausgeschlachtet (*siehe I, Wasserschlau- che*). Fernwirkungen anderer Art werden in *THE GARAGE* auch mittels des Sprungtuches vorgeführt. Zum einen, indem die Position des Sprungtuchs von dem springenden Mann, der sich zum Anlauf ins Zimmer rückwärts bewegt, zur Frau verrückt wird, die just in diesem Augenblick am Nachbarfenster erscheint, so dass die Verbindung von Sprungbewegung des Mannes und Sprungerwartungshaltung der Feuerwehrleute, also zwischen Sender und Empfänger, entkoppelt wird und er ins Leere springt, zum anderen, indem der glückende Sprung der Frau ins Tuch, durch dessen Elastizität und einen im Slapstick häufig genutzten Rebound-Effekt, wieder hochgeschleudert wird, und zwar so hoch, dass die Frau in einem anderen Fernwirkungsmedium landet, nämlich den Telegrafenleitungen. Aus diesen retten sie Arbuckle und Keaton in einem veritablen Drahtseilakt und fahren mit ihr davon – das Feuer ist vergessen.

Das zweite große Feld der Rettung ist die Wasserrettung, in der Schiffe und Rettungsboote, Rettungsreifen und Anker eine Rolle spielen. In dem Film *THE BOAT* (1921) mit und von Buster Keaton wird das Rettungsboot gleich zu Beginn in Form einer Badewanne eingeführt. Beim Herausziehen des

Bootes aus dem Haus, in dem es gebaut wurde, bricht dieses völlig zusammen (weil das Boot größer ist als das Tor), und aus seinen Trümmern zieht Keaton die Badewanne und zwei Ruder als Rettungsboot heraus. Man ahnt, dass es zum Einsatz kommen wird. Dass ein Wasserbehälter zugleich schwimmen und – in Umkehrung seiner eigentlichen Funktion – auch als Boot dienen kann, ist eine, bis auf den Abfluss, taugliche Analogie, die zudem im Englischen im Begriff ‚Vessel‘ für Schiff *und* Gefäß besonders naheliegend ist. Als der nächtliche Gewittersturm dann aufzieht und das Boot sich mehrmals dreht, kommt die eigentliche Gefahr dennoch weniger vom Sturm, als vielmehr daher, dass Buster das Boot behandelt als sei es eine Badewanne. Buster kämpft im Inneren der Kajüte mit einem Wasserstrahl, der durch ein Loch in der Wand eindringt, das er selbst gebohrt hatte. Während das Spiel mit dem Wasserdruck in den Feuerrettungsfilmen mit Schläuchen und Spritzen als Mitteln der Löschung in Szene gesetzt wird, ist es hier nun genau umgekehrt so, dass das eindringende Spritzwasser die Gefahr ist, und dessen Strahl, ähnlich wie bei geplatzten Schläuchen, irgendwie aufgehalten werden muss. Da das scheitert, soll das Wasser aus dem Inneren des Bootes wieder herausgelassen werden, wozu Keaton ein weiteres Loch bohrt, nun in den Schiffsboden, so dass sofort ein weiterer ungleich stärkerer Wasserstrahl ins Innere dringt etc.



Der Innenraum des Schiffes inszeniert auf diese Weise das kognitiv ausgeblendete Umgebensein von Wasser durch den Wasserdruck, der durch jene Öffnungen als Kraft sichtbar wird, die Keaton selbst macht, weil er der Logik des Wasserbehälters und nicht der des Schiffes folgt. Die Verkehrung von Wasserbehälter, dessen Inhalt man ablaufen lassen kann, und dem Schwimmfahrzeug, für welches das Wasser das Außen ist, wird dann im Kleinen mit der Badewanne als Rettungsboot wiederholt. Eines der Kinder zieht den Stöpsel der Wanne, worauf sie trotz hektischer Bemühungen unerbittlich

vollläuft und sinkt. Rettungsglück für die Familie, dass das Ufer bereits erreicht ist.

Mit einer demgegenüber logisch konsistenteren Verkehrung von Boot und Wasser – „If the boat will not go to the water, the water shall go to the boat“ – schlägt Keaton in *THE LOVE NEST* (1923) ein Loch in den Rumpf des Schiffes, um das kleine an Deck stehende Rettungsboot durch das steigende Wasser zum Schwimmen zu bringen. Wasserrettungen mit Rettungsbooten gibt es bei Keaton schließlich auch im Miniaturmaßstab. Im Film *THE PLAYHOUSE* (1921) muss ein riesiger gläserner Wasserbehälter in einem Variété eingeschlagen werden, weil die Frau, die in ihm ihre Tauchkünste vorführt, nicht mehr rauskommt: Das Wasser flutet das ganze Theater, der Orchestergraben läuft voll, wo nun aus umherschwimmenden Pauken und Kontrabassen Rettungsboote werden.

In sehr großem Maßstab sind Szenen der Seenotrettung schließlich auch verknüpft mit dem Politischen, dem Fernen und den kolonialen Phantasien von ‚primitiven‘ Kannibalen. In *THE NAVIGATOR*, von der Forschung treffend als „großer filmischer Bruder“ von *THE BOAT* bezeichnet (Maurer 2010, 81), treiben zwei junge Reiche, Buster Keaton als Rollo Treadway und Kathryn McGuire als Betsy O’Brien, die Rollos Heiratsantrag abgelehnt hat, allein auf einem riesigen Ozeandampfer führungslos durch die Weltmeere. Nachdem sie zunächst mit den ihnen ganz ungewohnten Alltagsdingen der Kombüse kämpfen (siehe hierzu Murphy 2012, 47) und nachts Gespenster sehen, kommt es zu einigen Mann- bzw. Frau-über-Bord-Szenen, in denen verschiedene Rettungsmittel zum Einsatz kommen, Rettungsreifen, die Keaton auf den Kopf treffen, ein Rettungsboot, das mit Schwierigkeiten zu Wasser abgeseilt wird, um ein vorbeifahrendes Schiff einzuholen, und anderes mehr. In der eigentlichen Rettungssequenz am Ende müssen sich die Beiden, da sie Land erreicht haben, vor als ‚Cannibals‘ bezeichneten schwarzen, wenig bekleideten Inselbewohnern retten, die erst die Frau entführen, und die, nachdem Keaton sie befreien und wieder an Bord bringen konnte (die ‚Wilden‘ haben Angst vor Keaton, der in einem Tiefseetaucheranzug wie ein Außerirdischer an Land der Insel steigt), nun versuchen, mit einer sehr großen Menge von angreifenden Männern das Schiff zu entern. Mit großer Schnelligkeit und Geschicklichkeit manövrieren die Inselbewohner ihre Kanus an das Schiff und behände erklimmen sie die Schiffsleiter oder die eigens zum Entern mitgebrachte große Palme – und immer nur in letzter Sekunde können die beiden gerade noch das Seil der Schiffsleiter kappen,

die Eindringlinge mit Kokosnüssen bewerfen, den Baumstamm zurückstoßen oder die Angreifer mittels abgebrannter Pyrotechnik, die wie Kanonen am Bordrand aufgebaut werden, zurücktreiben. Besonders intrikat ist eine Szene, in der Keaton eine kleine, mit einem Seil zum Hinterherziehen ausgestattete Spielzeugkanone lädt und sie auf den Angreifer richten will, der gerade im Begriff ist, die Bordwand zu erklimmen. Doch Keaton verheddert sich mit dem Fuß in dem Seil und zieht unwillentlich die Kanone immer so hinter sich her, dass sie genau auf ihn selbst zielt. Als sie schließlich losgeht, ist Keaton gerade stolpernd hingefallen, so dass die Kugel exakt den in diesem Moment über ihm an der Reling auftauchenden Eindringling trifft.

Einerseits bilden in dieser Schlusszene des Films die Angriffstechnik der Eingeborenen und die Rettungstechnik der Verfolgten ein homogenes Feld, denn beide besteigen Leitern, nutzen Ruderboote, verwenden Stangen zum Heraufsteigen und Stangen zum Herabstoßen, werfen Kokosnüsse und nutzen ein gespanntes Seil vom Kanu zum Schiff wie eine Art Hosenboje zum Entern bzw. zur Flucht. Andererseits stehen sich technologische Moderne und Vormoderne gegenüber, kämpfen die zahlenmäßig unterlegenen weißen Europäer mit technischen Gerätschaften, mit Äxten, Seilen, Minikanonen und Böllern, verheddern sich aber immer wieder in den Kausalketten, die sie unwillentlich auslösen. Versehentlich brennen sie eine ganze Kiste Pyrotechnik ab, trifft Keaton mit der Axt nicht das Seil der Schiffsleiter, sondern sich selbst und verheddert sich in der Schnur der Spielzeugkanone. Als die Eindringlinge schließlich doch alle an Deck kommen, retten sich die beiden durch das Seil der Hosenboje auf eines der feindlichen Kanus. Dieses geht aber sogleich unter, es bleibt ihnen nur ein Rettungsring, den sie aber resigniert loslassen, als die Feinde in Massen auf sie zu rudern. Vor dem Untergang gerettet werden beide schließlich durch ein plötzlich unter ihnen aufsteigendes U-Boot, das sie gerade noch rechtzeitig aufnimmt. Die Kolonisierung der Unterwasserwelt durch technologische Schutzräume, die be-



reits im Tiefseetauchgang Keatons und dem Taucheranzug motivisch anklang, rettet sich und seine Begleitung nun ein weiteres Mal im letzten Moment vor den halbnackten, schwimmenden Erdlingen, die sich dem U-Boot nähern.

Rettungshandlungen sind außerdem – nicht nur im Slapstickfilm – Elemente innerhalb sozialer Gefüge. Ob überhaupt eine Rettungshandlung stattgefunden hat und wenn ja, wer der Retter eigentlich ist, kann nur entschieden werden, wenn die Rettungshandlung beobachtet und wenn sie *als* Rettungshandlung *anerkannt* wird. Hierfür zwei Beispiele: In *THE LITTLE TEACHER* (1915) mit Mack Sennett, Mabel Normand und Roscoe Arbuckle rettet Mabel Normand als Lehrerin Arbuckle und einen weiteren Schüler mit einem mutigen Sprung von der Brücke aus in den Fluss, aber niemand außer den geretteten ‚Kindern‘ hat es gesehen. Als sie wenig später ihre nassen Kleider auszieht und nun in weißer Unterwäsche beobachtet wird, entsteht zunächst, ob des Ausziehens der Anschein des Anzüglichen, bis die Mutter des einen ‚Kindes‘ das Missverständnis aufklärt und sich bei der Lehrerin als Retterin bedankt. In *THE CAMERAMAN* rettet Keaton, der gerade ein rasendes Motorboot filmt, aus dem ein Mann und eine Frau ins Wasser stürzen, die Frau (seine Angebetete) vor dem Ertrinken, anstatt die Szene einfach weiter zu filmen. Er trägt die Ohnmächtige an Land, während ihr männlicher Begleiter (Keatons Konkurrent um die Frau und die Kamerakunst) feige nur sich selbst in Sicherheit gebracht hatte. Der gibt sich vor der allein zu sich kommenden Frau als Retter aus, was erst ans Licht kommt, als die Rettungs- und Nicht-Rettungsszene im Film gezeigt wird, da der kleine Affe des Kameramannes an der Kurbel einfach weiter gedreht hatte. Erst im Film, heißt das, wird die eigentliche Rettung gerettet, tritt die wahre Rettung aus dem Dunkel ins Licht auf die Leinwand.

Eine besondere Rolle spielen bei Rettungsszenen im Wasser und am Berg (und auch sonst im Slapstick) Seile. Geht es bei Slapstick ganz grundsätzlich um die physikalisch-materiellen Medien von Kraftwirkung und Kraftübertragung und darum, mittels Gegenständen oder Körpern Kräfte zu verteilen, zu übertragen, zu balancieren, zu hemmen etc., dann kann man zwei prinzipiell verschiedene Kraftübertragungsmedien unterscheiden: starre und lose. Starre Medien sind etwa Leitern (*siehe I, Leiter*), Stangen aller Art (etwa das Kameragestänge, das in *THE CAMERAMAN* immer wieder gerade dorthin seine Kraft und Starrheit überträgt, wo sie nicht hingehören, oder auch Vorhangstangen wie in *THE CURTAIN POLE* (1909), Masten, (Dreh-)Türen (*siehe I, Drehtür*), Wände, Gewehrkolben, Äxte – einfach alles, was Kraft durch Starrheit überträgt. Lose Medien sind demgegenüber flexibel und beweglich, aber dennoch geeignet, Kräfte zu übertragen oder zu binden. Ihr Paradigma

sind Seile oder Schnüre, die für den Slapstick gerade in ihrer Nicht-Starrheit und Beweglichkeit interessant sind.

Zugkraft und Bindekraft von Seilen spielen sowohl zusammen als auch gegen einander. Seile verbinden in der Regel zwei fernliegende Objekte, weshalb sie für den jeweiligen Zweck jeweils eine bestimmte Länge und eine bestimmte Stärke voraussetzen. Das richtige Seil muss zum einen auf richtige Weise an das richtige Objekt angebunden und zum anderen auf richtige Weise an der anderen Seite befestigt werden. Seile tendieren aber zur Verknotung und zur Verschlingung, sie sind gerade aufgrund ihrer Losigkeit schwer zu kontrollieren oder sie lassen sich umgekehrt nicht mehr schnell genug lösen. Ihre Fähigkeit der Kraftübertragung ist in vielfacher Weise störungsanfällig, Seile können reißen, sich verheddern, sich verknoten, im falschen Moment gekappt werden, am falschen Objekt hängen bleiben, so dass ihre Kraftübertragung sich verselbständigt, wenn sie nicht mehr entknotet werden können etc. – und so changieren Seile in besonderer Weise zwischen ihrer Rolle als Rettungsmittel und als Fallen und Gefahr. Sie dienen einerseits zur Sicherung am Berg, als Rettungsmittel bei der Bergung von Schiffbrüchigen (Hosenboje, siehe *THE NAVIGATOR*), als Abschleppseil, als Bindemittel gegen die Strömung (vgl. *OUR HOSPITALITY* von 1923, wo sich Keaton selbst an einen Baumstamm fesselt), als Ariadnefaden zur Orientierung etc. Andererseits ist das verknotete oder im Gerät sich verheddernde Seil eine unmittelbare Gefahr (wie in *THE NAVIGATOR*, als sich Keaton im Seil der Minikanone verheddert).

Die Ambivalenz von Rettungsmittel und Gefahr des Seils wird in dem Langfilm *OUR HOSPITALITY* (1923) mit Buster Keaton in einer spektakulären Wasserfallrettungsszene am Ende als Interaktion von starren und losen Medien durchgespielt. Im Rahmen einer Geschichte zweier historisch verfeindeter Familien kommt Buster, der von der Feindschaft nichts weiß, aus New York in die Südstaaten, um sein Erbe anzutreten, trifft hier aber auf die feindliche Familie, die ihn, bis auf die Tochter, mit der Keaton ein Liebesverhältnis eingeht, aus Erbrache töten zu müssen glaubt. Einer der Söhne verfolgt mit seinem Revolver Keaton in den Bergen, der an einem Abgrund über einem Fluss klettert. Der Sohn ist über ihm auf dem Felsen, erbittet bei einem Bauern mit den Worten „Lend me your rope – I want to swing a man over where I can get a better shot at him“, ein Seil, schlingt es sich um die Hüfte und wirft es zu Buster hinab, um ihn, Bergrettung simulierend, aus seinem Versteck zu locken. Keaton ergreift das Seil,

schlingt es sich ebenfalls mit vielen Knoten um die Hüfte – und nun beginnt ein langes Spiel, in dem die Kräfte an beiden Enden des Seils permanent die Positionen des Ziehens und Gezogenwerdens tauschen, also die vom Seil übertragene (Schwer-)Kraft zwischen Sender und Empfänger oszilliert. Da Keaton stolpert und fällt, reißt er den oben stehenden Sohn durch die Kraftübertragung des Seiles herunter – woraufhin er an Buster vorbei in den Abgrund fällt und dadurch wiederum Buster am Seil hinter sich herreißt. Der Sohn landet auf einem aus dem Felsen ragenden Baumstamm und kann sich hier kurz festhalten, während nun wiederum Keaton am Seil an ihm vorbeistürzt und den Sohn vom Baum hinab in die Tiefe reißt, so dass beide gemeinsam in den Fluss stürzen. Das Seil changiert auch im Folgenden zwischen kräftebindendem Rettungsmittel und gefährlicher Bindekraft. Nachdem ein Zug am Ufer des Flusses das Seil zwischen Verfolger und Verfolgtem gekappt hatte, verheddert sich das Ende von Keatons Seil in eben diesem Zug und unerbittlich wird er von der Kraft der Zugmaschine durch das Seil hinter ihr hergezogen.

Dann – nächste Situation – landet Keaton wieder im Fluss, der mit gewaltiger Strömungskraft auf einen Wasserfall zutreibt. An einer Stelle bindet er sich mit dem Seil an einen Baumstamm fest, um sich gegen die Kraft der Strömung zu stemmen und nun kommt es zu einem virtuoson Zusammenspiel von starrem und losem Medium und der Dialektik, dass auch das starre Medium sich lösen und das lose fest werden kann. Der Baumstamm löst sich und reißt Buster mit sich, der nun gleichsam von Strömung und Stamm, an den er festgebunden ist, in Richtung Wasserfall gezogen wird. Kurz vor dem Wasserfall verhakt sich der Stamm am Ufer, ragt in seiner Starrheit über den Wasserfall hinaus, so dass das Seil, das eben noch höchste Gefahr in der Bindung an den Stamm bedeutete, zum Rettungsmittel wird, an dem Buster, wie ein Trapezkünstler über dem Abgrund schwingend sich halten kann, bis er zum Stamm hinaufklettert und sich ans Ufer rettet.

Doch nicht nur Keaton ist im Fluss, sondern auch seine Geliebte, die auf einem Ruderboot, um ihn zu retten, hinter ihm hergefahren ist, allerdings längst aus dem Boot ins Wasser gefallen ist und nun ebenfalls unerbittlich von der Kraft der Strömung in Richtung Abgrund gezogen wird. Verzweifelt versucht Keaton, als er sie sieht, das Seil, das ihn an den Baumstamm bindet, zu lösen, aber der Knoten geht nicht auf und auch mit einem Stein lässt es sich nicht durchtrennen. Wieder ist das Seil Fesselung und Freiheitsberaubung und hindert Keaton daran, seine Geliebte zu retten – doch



im letzten Moment kommt er auf die geniale Idee, das ‚lose‘, bewegliche Seil, das am ‚starren‘ Stamm und an ihm festgebunden ist, sozusagen als Trapez zu nutzen. Wiederum im Sinne eines virtuosen, für Keaton in Rettungsszenen typischen, „bodily coping“ (Carroll) schwingt sich Keaton im genau richtigen Moment an dem am Baumstamm festgemachten Seil vom Ufer in Richtung Wasserfall, wo eben jetzt die Geliebte in den Abgrund stürzen würde, wenn er sie nicht festhielte. Beide schwingen nun über dem Abgrund, gehalten von Baumstamm und Seil: Rettung als ultimativer Anti-Slapstick.

Johannes F. Lehmann

Literatur

- Carroll, Noël: *Comedy Incarnate Buster Keaton, Physical Humor, and Bodily Coping*. Oxford 2007.
- Lehmann, Johannes F.: *Die Strategie der Rettung. Geschichte und Gegenwart eines machtpolitischen Konzepts*. Stuttgart 2024
- Maurer, Roman: Der rollende Raum. Bildwitz und Körperpoetik im maritimen Slapstick. In: Ders. (Hg.): *Das Meer im Film. Grenze, Spiegel, Übergang*. München 2010, 74–89.
- Murphy, Paul Vincent: *The new era: American thought and culture in the 1920s*. Lanham 2012.
- Schütze, Stephan (2022): *Versuch einer Theorie des Komischen*. Mit weiteren komiktheoretischen Texten Schützes, Einleitung, Schriftenverzeichnis und Anmerkungen hg. von Alexander Kling und Johannes F. Lehmann. Hamburg [Leipzig 1817].

Michael Niehaus (Hg.)

Slapstick

Ein Kompendium Teil II

Michael Niehaus (Hg.)

Slapstick

Ein Kompendium Teil II

H | S

**Schriften zur Literatur- und
Medienwissenschaft**

Herausgegeben vom Institut für
Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft
der FernUniversität in Hagen

Band 9

Slapstick

Ein Kompendium Teil II

herausgegeben von
Michael Niehaus

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung der FernUniversität in Hagen.

Redaktion: Rebekka Röttger
Titelgrafik und Layout: Nils Jablonski

Druck: CPI Druckdienstleistungen GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

1. Auflage 2025

ISSN 2751-4145 (Print)
ISSN 2751-4153 (Online)
ISBN 978-3-98767-504-1 (Print)
ISBN 978-3-98767-033-6 (E-PDF)
DOI 10.57813/20250801-095338-0



Der Text dieser Publikation wird unter der Lizenz Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht.

Hagen UP (Hagen University Press)
FernUniversität in Hagen
Feithstraße 152
58097 Hagen

Inhaltsverzeichnis

Einleitung (Michael Niehaus)	7
Aufzug (Jessica Güssen)	21
Baustelle (Alexander Kling)	37
Boxkampf (Claudia Sassen)	53
Cross-Dressing (Roxanne Philipps)	73
Fast Food (Claudia Sassen)	97
Lokomotive (Michael Niehaus)	109
Malträtieren (Claudia Sassen)	123
Rauchen (Judith Niehaus)	137
Retten (Johannes Lehmann)	151
Rutschen (Michael Niehaus)	163
Schienen (Michael Niehaus)	177
Spazierstock (Sandra Fluhrer)	187
Springen (Michael Niehaus)	197
Straßenbahn (Michael Niehaus)	207
Stürzen (Alexander Raabe)	225
Tablett (Rebekka Röttger)	243
Trittbettfahren (Claudia Sassen)	253
Trunkenheit (Henrik Wehmeier)	269
Verstecken (Gwendolin Lennartz)	279
Werfen (Michael Niehaus)	289
Würfeln (Michael Niehaus)	307
Filmographie	313
Beiträgerinnen und Beiträger	323