

JÜRG STENZL

CHARLIE CHAPLIN

DIE MUSIK ZU SEINEN
STUMMFILMEN



et+k

edition text + kritik

Charlie Chaplin

Jürg Stenzl

Jürg Stenzl, der 1942 in Basel geboren und bis 2010 an der Universität Salzburg wirkende Musikhistoriker, ist durch seine Veröffentlichungen über die Musik des Mittelalters (etwa die Vertonungen des erotischen *Hohen Liedes*), des 20. Jahrhunderts (insbesondere zum Leben und Schaffen von Luigi Nono) und seine Bücher über die Relationen zwischen Filmen und Musik (Jean-Luc Godard, Dmitrij Kirsanov), die musikalischen Interpretationsgeschichten von Wagner bis Karajan, aber auch als Musikkritiker bekannt.

Charlie Chaplin

Die Musik zu seinen Stummfilmen

Jürg Stenzl

et+k

edition text + kritik

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung der Paris-Lodron-Universität
Salzburg und deren Rektor Prof. Dr. Heinrich Schmidinger.

für Catherine

(angesichts der letzten Szene von Charlie Chaplins *City Lights*)

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-882-1

E-ISBN 978-3-96707-001-9

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: »Charlie Chaplin: the funniest of them all«, 1915.

Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht
ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages.
Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH,

Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

Inhalt

Vorwort 7

Einleitung 10

I. Charlie Chaplin in Frankreich 17

II. Chaplins Filme im Gaumont-Palace 22

III. Die Musik zu den Chaplin-Filmen im Gaumont-Palace 29

IV. Filmische und musikalische Dramaturgien von Paul Fosse
in Chaplins Filmen 79

V. Die beiden Adaptierungen von CHARLOT AU MUSIC HALL
(A NIGHT IN THE SHOW, 1915) 85

VI. Chaplin-Filme in Paris und anderswo 93

Das cue sheet für SHOULDER ARMS von Eugene Conte
und die Adaptierung von Paul Fosse 97

Chaplins Neuedition von SHOULDER ARMS mit seiner eigenen Musik
in THE CHAPLIN REVUE (1959) 107

Drei Adaptierungen von THE PILGRIM: James C. Bradford,
Edward Van Praag und Paul Fosse 112

Die Adaptierungen von A NIGHT IN THE SHOW und THE RINK
durch Paul Fosse und Arthur Kleiner 129

Restaurierungen und Neukompositionen von THE RINK
durch das Paragon Ragtime Orchestra und Carl Davis 141

Eine Klavierbegleitung von Roger Coss für CITY LIGHTS 143

Chaplins »Monodram« ONE A. M. mit präexistenter
und neu komponierter Musik 148

THE KID in Los Angeles und Paris 152

THE PAWNSHOP mit Adaptierungen von Paul Fosse, Arthur Kleiner
und in restaurierten jüngeren Editionen 157

VII. Der Musiker und Komponist Chaplin 166

VIII. Carl Davis: *Charlie und Ich* 195

Musik-Anhang 197

1: James G. Ellis, *Funny Charlie Chaplin*
(»Who is the Idol of the day?«) 197

2: Emile Doloire, *Il a des Moustaches à la Charlot* 201

3: Laurent Halet, *Fringant (Munter Lebhaft)* 203

4: Paul Fosse, *Al Coda, galop* 204

5: Domenico Savino, *Carnival Grotesque* 206

6: George A. Little, *Somebody, Song One-Step*
(»I have been lost in dreams«) 210

7: Cecil Macklin, *Très Moutarde (Too Much Mustard),*
One or Two-Step or Tango 214

Anhang 218

Gesamtübersicht aller für die Chaplin-Filme im Gaumont-Palace
verwendeten musikalischen Werke und ihrer Komponisten 218

Verzeichnis der Komponisten und ihrer Werke in Chaplin-Filmen,
die nicht im Gaumont-Palace musikalisch adaptiert worden sind 225

Chaplin-Filmografie / DVD (Stummfilme) 231

Restaurierte DVD-Editionen 235

Diskografie 237

Bibliografie 239

Vorwort

»Sie können die Bedeutung von Orchesterpartituren für die Filme überhaupt nicht mit zu viel Nachdruck betonen. Ich glaube, dass die Partitur ebenso zu erarbeiten ist wie der Film und dass die Leute nicht ein Jahr für die Herstellung des Films verwenden und dann eine Partitur haben, die innerhalb einer Woche geschrieben wurde. Das ist, wie wenn [die legendäre Tänzerin Anna] Pawlowa sagen würde: ›Ich soll tanzen – und, ach ja, wir sollten auch noch etwas Musik haben.«¹

So hat sich Charlie Chaplin 1928 zum Verhältnis von Bild und Ton in seinen Filmen in einer Zeit geäußert, als das Ende der Stummfilmzeit unmittelbar bevorstand. Dass er seit dem Beginn seiner Filmkarriere 1914 ein umfassender Künstler war, der alles, was seine Filme betraf, selbst bestimmte, fungiert in der Flut der Publikationen über Chaplin als eine Art *cantus firmus* seines Filmverständnisses. Selbstverständlich war Musik für ihn stets auch dann ein integrierter Bestandteil jeder Filmvorführung, wenn sie noch nicht – wie später im Tonfilm – festgelegt war. Wie unterschiedlich gerade nicht »stumme« Filme klangen, wenn sie so weltweit aufgeführt wurden wie diejenigen von Chaplin, kann man heute nur mehr bruchstückhaft zu rekonstruieren versuchen.

Mein Ausgangspunkt ist die umfangreichste musikalische Quelle, das Musikinventar für mehr als 1500 Stummfilme, die im Pariser Gaumont-Palace von 1915 bis 1928 zur Aufführung gelangten und durch Paul Fosse mit Musik versehen, wie er selbst sagte: »adaptiert« wurden. Der Vergleich mit weiteren musikalischen Quellen aus Europa und den USA ermöglicht es, Einblicke in eine Musikpraxis zu vermitteln, die mit dem Durchbruch des Tonfilms ebenso endete wie die Kenntnis des Großteils der damals zur Begleitung von Stummfilmen verwendeten Musik.

Es ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis, all jenen Personen herzlich zu danken, deren Hilfe diese Studie ermöglicht hat: In Wien Angelika Klammer und Claus Tieber, in Salzburg Anna K. Windisch, die Direktorin Eva Schoefer des Austrian Cultural Forum in Washington D. C., in Minneapolis der Direktor Howard Louthan des Center for Austrian Studies, Timothy Johnson in der Arthur Kleiner Collec-

1 Zitiert von Gillian B. Anderson, »The Music of *The Circus*«, in: K. J. Donnelly, Ann-Kristin Wallengren, *Today's Sounds for Yesterday's Films. Making Music for Silent Cinema*, Basingstoke, Palgrave 2016, 64–80, das Zitat 65 aus »Fourth Week for Chaplin«, in: *San Francisco Chronicle*, 19.5.1928, CCC7.

tion of Silent Movie Music und Elmer L. Anderson Library, dem dortigen Curator of Special Collections, in Paris Daniel Banda und José Moure, der Fondation Seydoux-Pathé und deren Direktorin Sophie Seydoux und ihren Mitarbeiterinnen, der Cinémathèque française und ihrem Direktor Frédéric Bonnard und ganz besonders der Bibliothèque nationale de France (BnF) und der British Library in London (BL), ohne deren Online-Kataloge der Großteil der Identifizierung der für diese Filme verwendeten Musik nicht möglich gewesen wäre.

Schließlich ein besonders herzlicher Gruß an Nina Goslar, deren Passion für Stummfilme und deren Restauration es ermöglicht hat, dass so viele dieser Filme auferstehen und via Fernsehen und DVD erneut Verbreitung finden konnten. Viel verdanke ich Persönlichkeiten wie den Forschern Rick Altman, David Robinson, Gillian B. Anderson, Hans J. Wulff und seinem Kreis der Filmmusikforscher der Universität Kiel und dem verstorbenen Freund Hansjörg Pauli, auch Dirigenten wie Rick Benjamin und Rodney Sauer und deren musikalischen Einspielungen. Dass jemand, der für die Vertonung von Chaplins Stummfilmen so viel getan hat wie Carl Davis mir die Erlaubnis gegeben hat, sein Chaplin-Bekenntnis zu übersetzen und hier abzudrucken, verstehe ich dankbar als einen großzügigen Vertrauensvorschuss. Ohne den Zuspruch meiner Gattin Nike Wagner wäre auch diese Studie nicht entstanden. Ihnen allen fühle ich mich so tief verbunden wie meiner Schwester Catherine in London, die stets einsprang, wenn ich Übersetzungsprobleme hatte.

Die Zusammenarbeit mit dem Verlag edition text + kritik in München war erneut so ideal wie bei den drei zuvor erschienenen Büchern und dafür bin ich vor allem dem dort zuständigen Musiklektor Johannes Fenner so herzlich dankbar wie Christoph Weis in dem Konstanzer Team von Claudia Wild.

Erneut hat der Rektor der Universität Salzburg, Prof. Dr. Heinrich Schmidinger, die Drucklegung auch dieses Buches großzügig unterstützt, kurz bevor er in seinen hoch verdienten Ruhestand getreten ist, der es ihm hoffentlich jetzt endlich erlauben wird, sich durch Chaplin-Filme beglücken zu lassen.

Schon seit einiger Zeit angekündigt, Ausschnitte bereits zuvor im Internet zugänglich gemacht, erschien im Herbst 2018 Jim Lochners gut 400 Seiten umfassendes Buch *The Music of Charlie Chaplin*. Es ist das Ergebnis jahrelanger intensiver Forschung und überhaupt das erste umfassende Buch zu diesem Thema: Eigentlich eine Gesamtdarstellung von Chaplins Filmschaffen, hier allerdings erstmals mit dem Schwerpunkt auf der Musik und, wie zu erwarten, vornehmlich von Chaplins eigener, jedoch auch mit einem 60 Seiten und viele Musikbeispiele umfassenden Kapitel *The Sound of Silents*. Jim Lochners selbstverständlicher Schwerpunkt ist die Musikverwendung in den USA unter einer intensiven

Berücksichtigung eines umfangreichen Quellenmaterials wie der kaum mehr überschaubaren englischsprachigen Sekundärliteratur. Sein Buch wird in Zukunft so zentral für alle sein, die sich mit Chaplins Lebenswerk im Bereich der Musik beschäftigen, wie es David Robinsons Biografie *Chaplin. His Life and Art* seit 1985 längst geworden ist.

Wien und Salzburg, am 16. April 2019,
Charlie Chaplins 130. Geburtstag
JS

Einleitung

Dass das Charlie Chaplin gewidmete Schrifttum immens sei, ist immer wieder und völlig zu Recht festgestellt worden. Daniel Banda und José Moure wiesen in ihrer faszinierenden Textsammlung *Charlot: histoire d'un mythe*² darauf hin, dass Glauco Viazzi in seiner Bibliografie bereits 1955 »mehr als eintausend Bücher und Aufsätze« genannt³ und Timothy J. Lyons in *Charles Chaplin: A Guide to References and Resources* 1979⁴ deren 1700 nachgewiesen habe. In den danach folgenden 40 Jahren hat die Auseinandersetzung mit Charlie Chaplins Persönlichkeit und dessen gut 80 Filmen keineswegs nachgelassen.

Doch wer nach Titeln sucht, die Auskunft über die musikalischen Begleitungen von Chaplins Stummfilmen geben, wird nur wenige konkrete Informationen darüber finden, wie und vor allem mit welcher Art Musik, gar welchen einzelnen Titeln von Musikstücken sie zur Aufführung gelangt sind. Eine der herzerwärmenden Ausnahmen ist der Essay von Matt Powell, »Smile – and Perhaps, a Tear: the Music of Charlie Chaplin«.⁵ Dieser Autor hat die Rolle, die Chaplin der Musik zukommen lässt, intuitiv erfasst. Nur auf die Frage *wie* sie sei, über die Tatsache hinausgehend, dass sie so eigenständig wie »romantisch« sei, konnte er in diesem Essay nicht gehen. Wenn es um Chaplin und Musik geht, wird fast ausschließlich berichtet, wie in der späten Stummfilmzeit seine eigenen Kompositionen in den jüngeren Filmen, aber auch für überarbeitete Stummfilme mithilfe von Assistenten erarbeitet, schriftlich festgehalten, harmonisiert und orchestriert worden sind.⁶

Es ist allerdings schwierig, musikalisch konkretes Quellenmaterial für Chaplins Stummfilme zu finden, auch wenn wir wissen, dass sie weltweit mit größtem Erfolg gezeigt und musikalisch höchst unterschiedlich begleitet worden sind. So scheint es, dass wir weitgehend auf die sehr allgemeinen Darstellungen der Stummfilmbegleitungen in Gesamtdarstellungen der Filmmusikgeschichte ange-

2 Daniel Banda, José Moure, *Charlot: histoire d'un mythe*, Paris, Flammarion 2013, 269.

3 Glauco Viazzi, *Chaplin e la critica*, Bari, Laterza 1955.

4 Timothy J. Lyons, *Charles Chaplin: A Guide to References and Resources*, Boston, Hall 1979.

5 Im Internet unter: <https://humorinamerica.wordpress.com/2014/01/30/smile-and-perhaps-a-tear-the-music-of-charlie-chaplin/> [zuletzt 9.7.2019].

6 Die informativste Quelle ist Eric James, *Making Music With Charlie Chaplin*, Metuchen, NJ, Scarecrow 2000. In *THE CHAPLIN REVIEW* sind 1959 leicht gekürzte Fassungen der Filme *A Dog's Life*, *SHOULDER ARMS* (beide 1918) und *THE PILGRIM* (1923) mit Chaplins eigenen Kommentaren verbunden worden.

wiesen sind. Chaplin ist im musikalischen Bereich der Stummfilme offensichtlich kein Sonderfall, der mit seiner Bedeutung in der Filmgeschichte vergleichbar ist.

Bestätigt wird diese Behauptung durch Gillian B. Andersons Katalog *Music for Silent Films 1894–1929*:⁷ Von den 1047 Filmen, für die dort musikalische Quellen in der Library of Congress genannt werden, ist kein einziger ein Film von und, in den allerersten Filmen, mit Chaplin nur als Schauspieler. Hingegen finden sich dort im ergänzend mitgeteilten Verzeichnis der Filmmusikquellen im Nachlass von Arthur Kleiner, der »Arthur Kleiner Collection« im Austrian Institute der University of Minnesota in Minneapolis, immerhin die Nachweise von sieben Partituren, davon jedoch nur ein Teil von Kleiner selbst auch komponiert.⁸ Zudem wies Gillian B. Anderson auf ein *cue sheet* für *SHOULDER ARMS* im Department of Film at the George Eastman House in Rochester hin.

Arthur Kleiner (1903–1980) studierte Klavier und Orgel in Wien und war dort zunächst Theaterkomponist, einige Jahre auch für Max Reinhardt tätig und trat wahrscheinlich bereits als Begleiter von Stummfilmen auf.

1938 emigrierte er – nach dem österreichischen »Anschluss« – in die USA, wo er zunächst als Pianist (u. a. für George Balanchine) tätig war. Danach wurde er Mitarbeiter der Filmabteilung des Museum of Modern Art (MoMA) in New York, wo er während 28 Jahren verantwortlicher Filmmusikarchivar, Begleiter am Klavier von Stummfilmaufführungen und Musikdirektor der MoMA-Filmabteilung war.

Schon in Europa, insbesondere aber in den USA, sammelte Arthur Kleiner »originale« Filmmusikquellen und Partituren. Wenn solche nicht zu finden waren, stellte er selbst etwa 250 eigene »Kleiner Scores« auf der Basis seiner tiefen Filmmusikkenntnisse der Entstehungszeit der Filme zusammen.⁹ Nach dem Zweiten Weltkrieg wirkte er auch als Lehrer und Filmmusikinterpret in Europa.

Sein umfangreicher Nachlass wurde der Universität Minnesota übergeben und ist eine der bedeutendsten Quellen für die Musik in der Zeit der Stummfilme.

7 Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929. A Guide*, Washington D. C., Library of Congress 1988.

8 Die »Kleiner Scores« sind für *ONE A. M.* (Nr. 11) und *THE PAWNSHOP* (Nr. 12), die fünf weiteren für *THE TRAMP* (Nr. 41), *EASY STREET* (Nr. 59), *A DOG'S LIFE* (Nr. 63), *THE BOND* (Nr. 64) und *THE KID* (Nr. 68).

9 Zu Arthur Kleiners Partitur zum Film *LA SOURIANTE MADAME BEUDET* von Germaine Dulac (1923) vgl. Kap. 2 in Jürg Stenzl, *Musik/Film. Konstellationen zwischen Claude Debussy/Dudley Murphy und Hans Werner Henze/Alain Resnais*, München, edition text + kritik 2016, 38–70.

Es hat sich gezeigt, dass sich in weiteren Archiven und Bibliotheken gleichwohl weitere Partituren oder cue sheets finden lassen, selbst wenn wohl kaum eine dieser Quellen in unmittelbarer Verbindung mit Charlie Chaplin entstanden ist. Dass in den 1920er Jahren für eine Reihe seiner Filme durch ihn selbst wenigstens mitbetreute cue sheets gedruckt und zusammen mit den Filmen verbreitet worden seien, musste man bezweifeln, bis Jim Lochner wenige entsprechende Musikzusammenstellungen veröffentlichte.

Umso herausragender ist es infolgedessen, dass es eine Quelle aus einem bedeutenden Pariser Kino, dem Gaumont-Palace (mit über 3000 Sitzplätzen), gibt, in welcher der für die Filmmusik verantwortliche Paul Fosse (1884–1953) in den Jahren 1911–1928 für um die 1600 Stummfilme¹⁰ selbst die weitgehend präexistente Musik Stück für Stück zusammengestellt und schriftlich festgehalten hat. Darunter befinden sich immerhin 31 (davon 28 mit Sicherheit) von und mit Chaplin hergestellte Filme, die im Gaumont-Palace zwischen 1915 und 1925 zur Aufführung gelangt sind.¹¹ Sie reichen von frühen Keystone-Produktionen von 1914 bis zum erstmals am 6. Februar 1921 in den USA zur Aufführung gelangten legendären und vergleichsweise langen Film *THE KID*, also von Eine-Rolle-Filmen (sog. »Einakter«) mit einer Spieldauer von höchstens einer Viertelstunde bis zum 50 Minuten langen *THE KID* und, als jüngster Film, *THE PILGRIM* (1923). Für all diese Filme hat Paul Fosse zwischen 2 und 29 (1918 für *SHOULDER ARMS*) Musiktitel ausgewählt und in seinem zweibändigen Inventar oft auch zahlreiche zusätzliche Koordinationshinweise gegeben. Alle diese Angaben sind häufig auch bei der Identifizierung der Filme, die in seinem Inventar ausschließlich französische Titel aufweisen, hilfreich.

Wir können jedoch das »musikalische Bild«, das sich durch diese Pariser Quelle gewinnen lässt, nicht zu einem generellen Modell musikalischer Begleitung von Chaplin-Filmen (oder vergleichbaren dieses Filmgenres) verallgemeinern. Rick Altman hat in seiner umfassenden Darstellung *Silent Film Sound*¹² herausgearbeitet, wie sehr die musikalische Begleitung von Stummfilmen durch die zur Verfügung stehenden Besetzungen, die Programmabfolge und den Ort, in dem sie zur Aufführung gelangt sind, dessen »soundscape«, ebenso bestimmt waren wie durch die Verhaltensweisen der Zuschauer in den frühen Jahren des Films – bis hin zum Mitsingen bekannter Lieder in den USA und besonders dem Problem des »Silencing the Film Audience«. Gleichzeitig ist zu berücksichtigen, dass im Gaumont-

10 Ob es sich um 1500 oder 1600 Stummfilme handelt, hängt davon ab, ob Film-Serien als ein oder entsprechend mehrere Filme gezählt werden.

11 Diese Quelle ist inventarisiert in Jürg Stenzl, *Musik für über 1500 Stummfilme. Das Inventar der Filmmusik im Pariser Gaumont-Palace (1911–1928) von Paul Fosse*, Wien, Lit 2017.

12 Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, Columbia UP 2004.

Palace an der Place Clichy ein Filmorchester mit 50 oder mehr Musikern, gelegentlich auch Sängern oder sogar einem Chor zur Verfügung standen, während in kleineren Städten und Kinos anstelle eines Orchesters eine Gruppe von drei bis allenfalls um die zehn Musiker spielte¹³ – sehr häufig auch nur ein Pianist resp. der Spieler einer Kinoorgel. Dabei steht zumeist nicht fest, welche Art präexistenter Musik diese Musiker auf welche Weise verwendet haben oder ob ein einziger Musiker in erster Linie (und auf welcher musikalischen Basis) improvisiert hat. Selbst angesichts des enormen Notenmaterials, das Paul Fosse im Gaumont-Palace offenbar zur Verfügung stand und das er auch öfters mit eigenen Kompositionen (auch solchen seines Vaters und der beiden ebenfalls komponierenden Brüder) ergänzt hat, lässt sich erkennen, dass er für »Durchschnittsfilme« eher auf ein beschränktes Teilrepertoire zurückgegriffen hat; künstlerisch anspruchsvolle Filme verstand er jedoch ganz ausgesprochen als – auch musikalische – Herausforderungen und adaptierte für sie ein breites, auch musikalisch anspruchsvolles rezentes Musikschaffen, das ungleich stärker auf die bewegten Bilder bezogen war. Das hat, wie wir noch sehen werden, bereits Jérôme Fronty in seinem Buch über Paul Fosse überzeugend dargelegt und dabei auch unterstrichen, welche wichtige Rolle dabei die Filmgattungen gespielt haben.¹⁴

Innerhalb der hier dokumentierten Chaplin-Filme besteht zwischen den frühen Slapstick-Komödien und *THE KID* ein breites sowohl filmisches wie auch musikalisches Spektrum. Wie weit und auf welche Art Paul Fosse und seine Mitarbeiter darauf reagiert haben, wird sich im Vergleich von deren durchaus unterschiedlichen »adaptations« zeigen. In dieser Hinsicht verstehe ich diese Studie der Chaplin-Filme innerhalb der »adaptations musicales« von Paul Fosse auch als eine erste Erweiterung jener zehn Filme unterschiedlicher Regisseure, deren Musik ich als *Supplement*-Beispiele im Inventar-Band dieser Quelle vorgestellt habe.¹⁵ Zudem sind die Chaplin-Filme nicht nur weitgehend alle erhalten, sondern auch in verlässlichen restaurierten Fassungen auf DVD zugänglich, während man sonst davon ausgehen muss, dass weniger als 20 Prozent der Stummfilme – in welchem

13 Ein »Orchester von zehn Musikern« beispielsweise in Saint-Étienne im Jahre 1909 im Gaumont (zunächst Freiluft-)Kino Impérial Cinéma Novelty, vgl. Frédéric Zarch, *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la première guerre mondiale*, Saint-Étienne, Publications de l'Université 2000, 93.

14 Jérôme Fronty, *De la fosse à l'écran: les musiques de film à la Bibliothèque nationale de France*, Mémoire d'étude, Diplôme de conservateur de bibliothèque, Université de Lyon 2001, online unter: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/49227-de-la-fosse-a-l-ecran-les-musiques-de-film-a-la-bibliotheque-nationale-de-france> [zuletzt 9.7.2019].

15 In Stenzl, *Musik für über 1500 Stummfilme* (Anm. 11), 131–149. Vgl. auch Michaël Andrieu, »Quand l'utilisation de musique préexistente donne naissance à une forme musicale spécifique: La musique des films muets entre 1895 et 1927«, in: Philippe Lalitte (Hrsg.), *Influences & modèles. Actes de la journée du 21 mars 2007*, Paris, Paris-Sorbonne 2008, 53–61.

Zustand auch immer – erhalten geblieben sind, deren Musik im Gaumont-Palace wir paradoxerweise weitgehend auch dann rekonstruieren könnten, wenn es den Film selbst nicht mehr gibt.

Gleichzeitig ist das Zusammentreffen des Musikers Paul Fosse mit dem Filmmacher und Schauspieler Charlie Chaplin, der in Paris stets »Charlotte« genannt wurde, auch ein eindringliches Zeugnis für die enorme Popularität und Wirkung, die Chaplins Filme besonders in Frankreich soweit gehabt haben, sodass man schon Ende 1915 von einer eigentlichen »Chaplimania« und einem »Charlotte-Mythos« sprach. Bereits 1915 dichtete und komponierte James G. Ellis seinen Song *Who is the Idol of the day! Funny Charlie Chaplin*, und 1916 folgte – neben einer ganzen Reihe vergleichbarer – George Boyden mit *Charlie Chaplin. The Funniest of them All*, der von der Walker Music Co. in Mansfield, Massachusetts veröffentlicht wurde¹⁶ (siehe Musik-Anhang 1, S. 197–200).

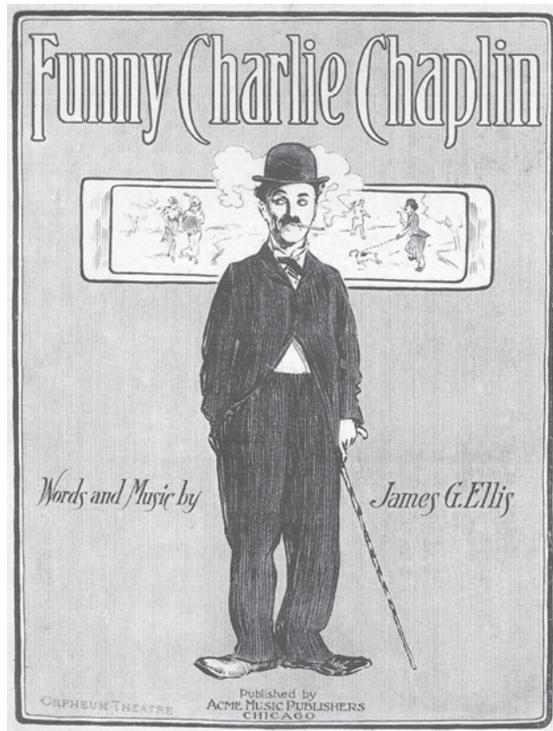
Who is the Idol of the day? Funny Charlie Chaplin.	He has a style that's all his own, Funny Charlie Chaplin.
Who is it drives the blues away? Funny Charlie Chaplin,	He has a smile I'd like to own, Funny Charlie Chaplin,
If you've never seen this clown, You must have lived in some rube town,	With his little black mustach, and hat and cane he cuts a dash,
For he has won a great renown, so get your hat and gown.	And on the girls he makes a mash, Altho' he's often rash.

CHORUS: And come with me and I'll show you just the place to go,
Just follow me for we're going to a movie show,
I'm goin' to give you a most peculiar laughing treat,
Show you a man with a fortune in his feet,
And when he walks with those funny itchy twichy strides,
You'll laugh so hard that you'll have to hold on to your sides,
When he trips on his toes, falls on his nose,
Then you'll know that's Funny Charlie Chaplin.
So come with me ...

16 Chicago, Acme Music 1915, online unter: <http://www.sfsma.org/wp-content/uploads/2016/02/Funny-Charlie-Chaplin.pdf> [zuletzt 9.7.2019] und der zweite Song unter: <http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll6/id/340/rec/45> [zuletzt 9.7.2019]. – Vergleichbar u. a. Roy Barton, Wm. A. Downs, *The Charlie Chaplin Walk* (»A funny step, a funny step has just struck town«), Chicago, Rossiter 1915 und Gordon Strong, *The Charlie Chaplin glide for piano*, London, Wright 1915. Zur US-Chaplimania u. a. Michael J. Hayde, *Chaplins Vintage Year. The Story of the Mutual-Chaplin Specials*, Albany, BearManor Media 2013, 25–63.

Abb. 1:

James G. Ellis, *Funny Charlie Chaplin* («Who is the Idol of the day?»), Chicago, Acme Music Publishers, Titelblatt



In den Jahren des Ersten Weltkrieges wurden zudem ab 1917 Filme in 1200 mobilen Kinos für die französischen Soldaten im Felde (wie auch bei den britischen Truppen) gezeigt.¹⁷ Die bedeutendste intellektuelle Auseinandersetzung mit Charlot war bereits 1921 das Buch des Kritikers und Filmregisseurs Louis Delluc; Donna Kornhaber erkannte darin den eigentlichen Beginn einer internationalen Filmwissenschaft.¹⁸

¹⁷ Ulrike Oppelt, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*, Stuttgart, Steiner 2002, 147. Laurent Véray, *La Grande guerre au Cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay 2008, 85, Anm. 62 datiert »la distribution des premiers films de Charlie Chaplin en France au printemps 1915«.

Über die französischen Filmzeitschriften und deren Verbindungen zu den Soldaten an der Front Emmanuelle Champonnier, »Les liens singuliers tissés par la presse cinématographique avec les »poilus du cinéma«, online unter: <http://centenaire.org/fr/espace-scientifique/societe/les-liens-singuliers-tisses-par-la-presse-cinematographique-avec-les> [zuletzt 9.7.2019].

¹⁸ Louis Delluc, *Charlot*, Paris, de Brunoff 1921, englisch von Hamish Miles als *Charlie Chaplin*, London, John Bodley Head 1922. Donna Kornhaber, »Charlot as Cinema: Louis Delluc and Charlie Chaplin at the Dawn of Film Criticism«, in: *Film History: An International Journey* 27 (2015), Nr. 2, 140-159.

I. Charlie Chaplin in Frankreich

Es ist unbestritten, dass es die junge französische Filmindustrie war, die »almost singlehandedly created Film comedy«,¹⁹ in erster Linie zwischen 1906 und 1914 in Form von mehr als 50, hauptsächlich von Pathé und Gaumont produzierten Serien, in deren Mittelpunkt ein bekannter charakteristischer Schauspieler stand: Für Pathé beispielsweise die Clowns André Deed als Boireau und Charles Seigneur als hilfloser Rigadin, danach vor allem der »bon vivant Max«, Max Linder. Bei Gaumont waren Hauptdarsteller u. a. der gewichtige Léonce Perret (als Léonce), Jean Durand in den ONÉSINE-Folgen sowie zahlreiche weitere in den Filmen des künstlerischen Direktors Louis Feuillade wie die BOUT-DE-ZAN- und LA VIE DRÔLE-Reihen.

Der Ausbruch des Weltkrieges im August 1914 hatte für die französische Filmindustrie einen katastrophalen Einbruch zur Folge. Zunächst wurden alle Kinos geschlossen und erst ab November sukzessive wieder geöffnet. Dies geschah nicht nur, weil zahlreiche zentrale Personen Kriegsdienst zu leisten hatten. Die Filmindustrie litt unter Materialmangel, und bereits im Laufe der Kriegsjahre arbeiteten zudem französische Regisseure und Schauspieler in den USA; andere Regisseure drehten in Frankreich vornehmlich kurze und viele »patriotische« Filme. Folge davon war ein offenbar unbegrenzt massiver Import ausländischer, vornehmlich amerikanischer Filme. Zusammen mit Chaplin auch Grottesken-Filme wie jene mit (und von) Mabel Normand, Roscoe »Fatty« Arbuckle, Ben Turpin und vielen anderen.²⁰

Der Weltruhm von Chaplins Filmen begann mit den zwischen dem 14. Januar und dem 7. Dezember 1914 für die Keystone Film Company gedrehten 35 Eine-Rolle-Kurzfilmen, die im Laufe des Jahres 1915 nach Europa gelangten und sowohl in England wie in Frankreich und weiteren Ländern in kürzester Zeit außerordentlich populär geworden sind.²¹

19 Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915–1929*, New Jersey, Princeton UP 1984, ²1987, 220.

20 Eine Gesamtdarstellung von Jean-Jacques Couderc, *Les Petits maîtres du burlesque américain 1909–1929*, Paris, CNRS 2000.

21 Zur französischen Rezeption von Chaplin: Libby Murphy, »*Charlot Français: Charlie Chaplin, The First World War, and the Construction of a National Hero*«, in: *Contemporary French and Francophone Studies* 14 (2010), Nr. 4, 421–429 und weitgehend gleichlautend das letzte Kapitel in ihrem Buch *The Art of Survival. France and the Great War Picaresque*, New Haven, Yale UP 2016, 198–215 und 244–247. Géraldine Rodrigues, »Early Chaplin films in France: the discovery of Charlot«, conférence du 26 au 28 Juin 2014, in: *Birth of the Tramp Celebration, Cineteca di Bologna*, online unter: https://www.academia.edu/10190963/Early_Chaplin_films_in_France_the_discovery_of_Charlot [zuletzt 9.7.2019] sowie Sherwin Simmons, »The Montage Man: Charlie

In Paris war es der junge, im (damals französischen) Tunesien geborene Jacques Haïk (1893–1950), der bereits als 17-Jähriger für die englische Filmgesellschaft Western Import Company arbeitete und ab 1913 zunächst britische, dann vor allem amerikanische, ab Mai 1915 erstmals auch Chaplin-Filme der Keystone-Produktion in Frankreich einführte.²² Er versah sie mit französischen Titeln und Zwischentiteln, zumeist, wie bei den älteren französischen Comedy-Filmen üblich, mit dem Namen des Hauptdarstellers Charlot im Filmtitel. Haïk war es auch, der diesen französischen Namen für Chaplin nicht nur einführte, sondern auch, nicht zuletzt zum Schutz vor Chaplin-Imitatoren, als Markennamen eintragen ließ. In einer Anzeige im *Cinéjournal* im Frühjahr 1915 erwähnt er Chaplins LES MÉSAVENTURES DE CHARLOT, GARÇON DE CAFÉ (den zwölften Keystone-Film CAUGHT IN A CAFÉ), den er habe beschlagnahmen lassen, da er nicht über die von ihm allein vertretene Western Import erworben worden war.

Das krasse Gegenteil zu dieser französischen Erfolgswelle waren Deutschland und Österreich (Österreich-Ungarn). Für deren »feindliche Staaten« USA, England und Frankreich gab es ausschließende Export- wie Import-Regelungen. Norbert Aping hat auf der Basis einer enormen Quellenerfassung dargestellt, wie es in Deutschland zwar nach dem Ende des Weltkrieges in Künstlerkreisen und der Filmindustrie eine wachsende Neugier und auch partielle, im Ausland erworbene Kenntnisse von Chaplin und seinen Filmen gab. Die erste gesicherte deutsche öffentliche Chaplin-Premiere fand jedoch erst am 30. August 1921 im Berliner Ufa-Palast am Zoo mit CHAPLIN LÄUFT ROLLSCHUH (THE RINK) statt, fünf Jahre nach der Erstaufführung in den USA.²³

In Frankreich dagegen hatte die »Chaplimania« bereits 1915/16 schnell so gewaltige Ausmaße angenommen, dass man, wie Yvan Goll berichtet hat, 1920 allein in Paris in 25 der (über 170) Kinos gleichzeitig Chaplin-Filme sehen konnte. Der Beginn im Mai 1915 war hingegen für den Vertrieb, wie Jacques Haïk selbst berichtet hat, zunächst schwierig:

Chaplin's Reception by the European Avant-Garde«, online unter: www.academia.edu/11094235/The_Montage_Man_Charlie_Chaplins_Reception_by_the_European_Avant-garde [zuletzt 9.7.2019].

- 22 Daniel Banda teilte mir freundlicherweise mit, dass sich in der Presse bereits am 26.2.1915 ein Hinweis auf MABEL MARCHANDE AMBULANTE (MABEL'S BUSY DAY) findet. Die erste Aufführung eines Chaplin-Films im Gaumont-Palace erfolgte hingegen erst ein halbes Jahr später am 10.9.1915 mit CHARLOT À L'HOTEL, auch als L'ÉTRANGE AVENTURE DE MABEL (MABELS STRANGE PREDICAMENT), der in den USA seit dem 9.2.1914 zu sehen war.
- 23 Norbert Aping, *Charlie Chaplin in Deutschland. 1915–1924: Der Tramp kommt ins Kino*, Marburg, Schüren 2014, bes. Kap. 6, 75–90, auch über Chaplins Berlin-Besuch Ende September 1921. Leider gibt es m. W. weder für England noch Frankreich vergleichbar detaillierte Darstellungen der frühen Chaplin-Rezeption. Vgl. neben dem bereits erwähnten Buch von Delluc (Anm. 18) Pierre Leprohon, *Charlot ou la naissance d'un mythe*, Paris, Corymbe 1935, zuletzt Paris, Séguier 1988.

»Der Markt verwarf diese Produktionen, und ich war gezwungen, sie allen Verleihern zu zeigen, ohne dadurch die geringsten Einnahmen zu haben. Ich ging zu diesen Treffen mit einer Rolle in meiner Mappe, doch die Antwort war immer dieselbe: ›Das wird nicht ankommen.«

Diese erfolglosen Versuche entmutigten mich nicht, denn ich hatte selbst großes Vergnügen, die Entwicklung von Charlie Chaplin auf der Leinwand zu verfolgen. Mit Hilfe meines Mitarbeiters Monsieur Paroldi versah ich diese Filme so gut ich konnte mit [französischen] Zwischentiteln. Dann überlegte ich, wie ich den Helden dieser kleinen Sketchs taufen könnte und deponierte danach den Namen ›Charlot‹, der jenen Erfolgsweg gegangen ist, den man kennt. In der gleichen Weise habe ich William Hart, der beim breiten Publikum völlig unbekannt war, mit dem Namen Rio Jim versehen.

Doch kommen wir auf Charlie Chaplins erste Filme zurück. Da offensichtlich niemand von ihm etwas wissen wollte, erhielt ich von Herrn Fournier die Erlaubnis, einen dieser kurzen Filme gratis und zusätzlich im Programm des Kino Lutétia vorzuführen. Ich muss sagen, dass das Publikum ungleich enthusiastischer als die Leute vom Fach reagierte. Die Folge war, dass mich eine Woche später die Käufer aufsuchten.

Diese Filme wurden den Veranstaltern zum eigenen Besitz für die bescheidene Summe von 1,25 Francs pro Meter Film verkauft; zudem hatten sie noch einen Rabatt von 10%. Herr Louis Aubert, die Herren Astaix, Castor und Lallemand, Herr Bonaz und Herr Adam waren die wichtigsten Käufer, und ich glaube, dass sie diesen Handel nie bereut haben.

Das Kino Colisée und Max Linder waren die ersten Säle, welche die Filme des damals noch unbekannteren Komikers, den ich Charlot getauft habe, zeigten, ohne wirklich zu glauben, dass dieser kleine Name weltumspannend werde.«²⁴

Doch bereits ab dem 3. Juni 1915 wurde Chaplins CHARLOT DANS LES COULISSES (THE PROPERTY MAN), der 21. Keystone-Film, gleichzeitig in fünf Pariser Kinos gezeigt (Lutetia Wagram, Colisé, Ciné Max Linder, Cinéma Demours und Ambassadeur Cinéma). Ab August übernahm die Agence Générale Cinémathographique den französischen Vertrieb der Essanay Film Manufacturing Company, des Produzenten der – bezeichnenderweise mit THE NEW JOB einsetzenden – 14 Chaplin-Filme der Jahre 1915/16.

Die Amerikanerin Libby Murphy begann ihren Aufsatz »*Charlot français: Charlie Chaplin, the First World War, and the Construction of a National Hero*«²⁵ mit

24 Zitiert von Leprohon, *Charlot ou la naissance d'un mythe* (Anm. 23), 250f. Teilweise auch in Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)*, Paris, CNRS 1995, 2002, 424f. – Ich danke Daniel Banda herzlich für diese Informationen.

25 Murphy, »*Charlot Français: Charlie Chaplin, The First World War, and the Construction of a National Hero*« (Anm. 21).

einem Zitat aus Henry Poulailles Rückblick von 1927 über das Erscheinen von Charlot in Frankreich während des Krieges.²⁶ Soldaten in Uniform und Zivilisten an der Heimatfront »wurden wild auf Charlot. Es war schiere Verrücktheit. Leute rasierten ihre Schnurrbärte wie den von Charlot, er war das, worüber jedermann reden konnte.« Wie so viel Aktuelles fand auch die Charlot-Begeisterung ihren Niederschlag in Gedichten und Chansons wie beispielsweise im 1919 veröffentlichten Chanson *Il a des moustaches à la Charlot* von André Decaye mit der Musik von Emile Doloire (1877–1924), mit dem der Chansonnier Geogel (1884–1945) seit 1919 großen Erfolg hatte, nachdem er bereits 1913 mit *Sous les ponts de Paris* von Jean Rodor und dem Komponisten Vincent Scotto in die Chansongeschichte eingegangen ist. Hier hat ein Gigolo begriffen, dass man eine Charlot-Imitation sein muss, um bei den Damen Erfolg zu haben (siehe Musik-Anhang 2, S. 201 f.). Der Refrain (*Mouvement de Polka*) lautet:

Il a des moustach's à la Charlot	Il a des moustach's à la Charlot
Mon gigolo c'est lui l' plus beau	C'est rigolo. D' la Port' Maillot
D' la Port' Maillot	A Turbigo
J' suis fou d'sa pomme	On se l'arache.
Un complet d' cinq thun's sur le dos	Et les femm's lui dis'an dans un baiser
Un p'tit m'lon et deux vieux croqu'nots	Ah! n' te les fais jamais couper
Avec sa canne il jett' de la gomme.	T'es p'tit's moustach's En vach's Charlot
	Oh! oh! oh! oh!

Libby Murphy stellte dar (421 f.), wie eng und grundsätzlich die Verbindung von Chaplin und den Franzosen in den Kriegsjahren und unmittelbar danach gewesen ist. Mehr noch: Viele Autoren während und nach dem Kriege hätten den Charakter von Charlot und den Filmemacher Chaplin innerhalb eines feinen, stabilen Modells französischer Charakteristika gesehen. Was an Charlot gefeiert wurde – Mittellosigkeit, Großzügigkeit, die Weigerung, das Leben allzu ernst zu nehmen –, entsprach einem idealisierten Bild der französischen Infanteriesoldaten, der »poilus«, und erweitert einer Selbstcharakterisierung vieler Franzosen. »Charlot kam in genau dem Moment nach Frankreich, als die Franzosen darum rangen, sich zu modernisieren und die militärische Identität zu demokratisieren.« (422) Vergleichbare Reaktionsweisen ließen sich sowohl in England wie in Spanien und später in der Sowjetunion feststellen, das, was Jean Cocteau als »rire espéranto« bezeichnet hat. Blaise Cendrars, der aus der französischen Schweiz

26 Henry Poulaille, *Charles Chaplin, précédé de Un soir avec Charlot à New York par Paul Morand*, Paris, Grasset 1927, 119.

stammende und ab 1910 in Paris lebende Schriftsteller, behauptete sogar: »Frankreich hat den Krieg gewonnen dank Père Pinard [also dem ›Vater Wein‹] und Charlot«²⁷, die Deutschen ihn dagegen verloren, »weil sie Charlot nicht rechtzeitig getroffen haben«.

Dass ein Engländer wie Chaplin in Hollywood durchaus eine Herausforderung des französischen Selbstverständnisses war, verhinderte diese Identifizierung mit Charlot nicht, sondern verweise viel mehr auch auf eine (in dieser Zeit doch fast unglaubliche) »fundamentale Irrelevanz des Nationalen als einer sinnvollen Kategorie der Modernisierung«.²⁸ Dem ist allerdings beizufügen, dass auch Louis Deluc Charlot-Porträt von einer »nationalen Übernahme« keineswegs frei war.

Nicht weniger bedeutend blieb, dass Chaplins Filme klassenübergreifend rezipiert wurden und eine optimale, von Sprachkenntnissen weitgehend unabhängige Ausdrucks- und Darstellungsweise aufwiesen, ein Faktum, auf das französische Texte von Anfang an hingewiesen haben. Gleichzeitig hatten sie jedoch auch eine weit reichende Resonanz in Künstlerkreisen.²⁹

27 Blaise Cendrars, »[ohne Titel]«, in: *Le Disque vert* 4/4 (1924), 78, bei Murphy, »Charlot Français: Charlie Chaplin, The First World War, and the Construction of a National Hero« (Anm. 21), 423.

28 Murphy, »Charlot Français: Charlie Chaplin, The First World War, and the Construction of a National Hero« (Anm. 21), 424.

29 Dazu zahlreiche Dokumente in der Anthologie von Banda, Moure, *Charlot: histoire d'un mythe* (Anm. 2) und der Vortrag von Simmons, »The Montage Man« (Anm. 21) sowie Noah Teichner, »A Poet In Tramp's Clothing: Surrealist Writers And Charlie Chaplin (1918–1953)«, online unter: http://www.cinetecadibologna.it/files/festival/Sotto_le_stelle/2014/100charlot/atti/teichner.pdf [zuletzt 9.7.2019] sowie *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*, hrsg. von Dorothee Kimmich, Frankfurt/M., Suhrkamp 2003 (*suhrkamp taschenbuch*, 3452) und Alexander Gaude, »Leur Charlie et notre Charlot«. Zu Yvan Golls und Fernand Légers Chaplin-Rezeption«, in: Hermann Gätje, Pikanter Singh (Hrsg.), *Konjunktionen: Yvan Goll im Diskurs der Moderne*, Tübingen, Narr Francke-Atempo 2017, 101–123.

II. Chaplins Filme im Gaumont-Palace

Dass es »das größte Kino der Welt« sei, war sogar auf der Fassade des Gaumont-Palace in der Pariser Rue Caulaincourt 1 an der Place Clichy zu lesen. Diese Bezeichnung traf angesichts der über 3000 Sitzplätze, darunter eine ganze Reihe an Tischen, auch zu. Vor allem besaß dieses Kino ein Orchester mit um die 50 Musikern, die Paul Fosse dirigierte. Auf einer in Jean-Jacques Meusys Band *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)* veröffentlichten Fotografie dieses Orchesters sind, der Dirigent Paul Fosse eingeschlossen, allerdings nur deren 42 zu sehen.³⁰ Nicht sichtbar ist ein Organist, der das nachweisbar vorhandene Instrument spielte. Allerdings ist es denkbar, dass für die (außer *THE KID* und *THE PILGRIM*) nur ein oder zwei Rollen umfassenden Chaplin-Filme nicht immer das vollständige Orchester spielte. Für nicht wenige in den Kinos verwendete Musikstücke wurden in Paris Partituren und Stimmen für ein im Vergleich zur Originalbesetzung reduziertes Orchester mit einer »piano conducteur«-Stimme gedruckt und sind deshalb insbesondere in der Pariser Bibliothèque de France (BnF) auch vorhanden. Die »piano conducteur«-Stimme ist eine Art Klavierauszug, in den beispielsweise Einsatzstellen für Bläser in einer Weise enthalten waren, dass sie ohne Weiteres auch als Dirigierpartituren Verwendung finden konnten.

Die nachstehende Übersicht erfasst sämtliche im Gaumont-Palace gezeigten Chaplin-Filme. Deren Identifizierung ist größtenteils durch die Verwendung des Namens Charlot im französischen Titel unproblematisch. Vorsicht ist allerdings geboten, denn es gab auch Imitationen von Chaplin-Filmen, bei denen die Verwendung des juristisch geschützten Namens Charlot untersagt war. Auffallend ist, dass es für einen Film gelegentlich mehrere französische Titel gibt, was wohl auf unterschiedliche Importeure verweist. Bei nicht völlig gesicherten Originaltiteln werden bei den jeweiligen Darstellungen der einzelnen Filme entsprechende Angaben gemacht.

Die Längenangaben der Filme (in Fuß) sind der Filmografie von David Robinsons grundlegender Chaplin-Biografie entnommen und in Meter umgerechnet worden (1 ft. = 30,48 cm). Allerdings ist zu beachten, dass, wenn heute mehr als eine Kopie eines Filmes überliefert ist, diese kaum je dieselbe Länge aufweisen, demnach eine Längenangabe nur einen relativen Wert darstellt, was selbstverständlich auch angesichts der Spieldauer des Films gilt, insbesondere, weil wir über die damals noch nicht vereinheitlichten Abspielgeschwindigkeiten eines

30 Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)* (Anm. 24.), 287.

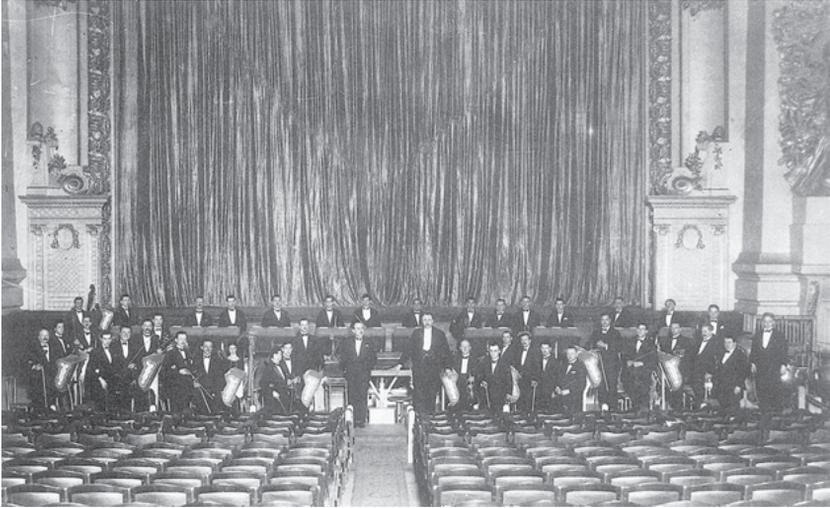


Abb. 2: *Das Orchester des Gaumont-Palace*, aus Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894–1918)*, Paris, CNRS 1995, 2/2002, aus Collection Gianati mit dem Dirigenten Paul Fosse

Films (auch eines restaurierten) keine Informationen besitzen, was normalerweise der Fall ist. Auch die beigegefügte zeitlichen Dauern restaurierter Editionen zeigten diese Diskrepanzen beim Vergleich von Filmen mit vergleichbaren Fuß/Meter-Längen.

Das Musikinventar von Paul Fosse umfasst zwei Bände. Im ersten Band wurden zunächst 1911–1917 nur die ungeraden Seiten 1–397 (I/1), danach 1918/19 die geraden 2–396 (I/2) und schließlich fortlaufend 398–436 die restlichen Filme eingetragen. Auf den einzigen Eintrag eines Chaplin-Filmes im von 1920 bis 1928 reichenden zweiten Band (II), *THE KID* (Erstaufführung in New York am 21. Januar 1921) für Mitte Mai 1925 auf S. 107, folgten bis zum Ende im Juni 1928 keine weiteren Charlot-Filme. Naheliegend ist, dass die Konkurrenten von Gaumont, also in erster Linie wohl Pathé, mit den Rechteinhabern der späteren Chaplin-Filme Exklusivverträge abgeschlossen hatten, an denen Gaumont nicht beteiligt war. Ob sich das nach Einführung des Tonfilms im Neubau des Gaumont-Palace geändert hat, bleibt vorerst eine offene Frage.

Nr./S	Filmtitel Paul Fosse Länge	Mus.- Nrn	Originaltitel	Produktion, Erstaufführung USA, [Film-Nr.]/im GP
I/1				
1. 245	CHARLOT À L'HOTEL ³¹ 1016 ft. = 323,4 m ³²	4	MABEL'S STRANGE PREDICAMENT	Key, 9.2.1914, [3] ³³ / GP: 10.9.1915
2. 249	CHARLOT DÉBUTE AU CINÉMA 1020 ft. = 324,6 m	2	A FILM JOHNNIE	Key, 11.2.1914, [5] / GP: 1.10.1915
3. 285	CHARLOT ET LA DANSE ³⁴ 734 ft. = 223,7 m	2	TANGO- TANGLES	Key, 9.3.1914, [6] / GP: 4.2.1916
4. 319	CHARLOT AU MUSIC HALL 1735 ft. = 528,8 m	7	A NIGHT IN THE SHOW, vgl., I/2, 318	Ess, 20.11.1915, [47] / GP: 9.6.1916
5. 353	UNE ADMIRATRICE DE CHARLOT	7	TONI ³⁵	GP: April 1917
6. 383	TIPSY, TOSPY ET LE VOLEUR	10	THE ROUND- ERS [?] ³⁶ [vgl. unten, I/2, 282]	Key, 7.9.1914, [26] / GP: ab Juli 1917
7. 397	CHARLOT CHEF DE RAYON 1734 ft. = 528,5 m	3	THE FLOOR- WALKER	Mut, 15.5.1916, [51] / GP: 4.1.1918

31 Regie: Mabel Normand. Üblicher Titel: L'ÉTRANGE AVENTURE DE MABEL.

32 Die Längenangaben nach David Robinson, *Chaplin. His Life and Art*, London, Penguin 2001. Zum »Problem: Länge der Chaplin-Filme« siehe Aping, *Charlie Chaplin in Deutschland. 1915–1924* (Anm. 23), 78 f. und Lyons, *Charles Chaplin* (Anm. 4), 37–81.

33 Die Zahlen in [] entsprechen der Werkzählung in der Chaplin-Monografie von David Robinson.

34 Üblicher französischer Titel: CHARLOT DANSEUR.

35 TONI = Titre original non identifié / Originaltitel nicht identifiziert.

Dieser Film ist, wie Rodrigues erkannt hat (Anm. 21), nicht von Chaplin, sondern einer, in dem er als Person von einem anderen Schauspieler verkörpert wird. Er ist bisher nicht identifiziert worden, wurde in Paris aber ab dem 31.3.1917 gespielt. Géraldine Rodrigues zitierte eine Kritik aus dem *Courrier Cinématographique* mit demselben Datum.

36 Üblicher französischer Titel: CHARLOT ET FATTY EN BOMBE.

Auf der Doppel-DVD *Charlie Chaplin XXL*, DVD-Video Nr. 100203 und der 3-DVD-Antologie *Charlie Chaplin, Collectors Edition* wurde ein Film mit dem vielleicht deutschen Titel TIPP, TAC, TOE (Dauer: 8'03) veröffentlicht. Es handelt sich dabei um eine um ein Drittel gekürzte Version von THE ROUNDERS. Einen »voleur« gibt es in THE ROUNDERS jedoch nicht, allenfalls zwei Diebe, die den Handtaschen ihrer Gattinnen Geld entnehmen.