



Subkultorraumverdichtung Cocl & Seff oder: Die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit beehren sich, ihre Wiederentdeckung anzuzeigen

Günter Krenn

Städte präsentierten sich Anfang des 20. Jahrhunderts als Kulturräumverdichtungen in Form eines geregelten, übersichtlich genormten Ambientes. Das zeitgenössisch jüngste Medium, die Kinematographie, hat sich seit ihren Anfängen immer wieder darum bemüht, das urbane Regelwerk aus der Makroperspektive auf Filmstreifen zu dokumentieren. Moderne Verkehrsmittel befördern darauf Menschen, Leuchtreklamen und Tafeln geben Informationen. Polizisten, Schilder und Lichter regeln den Verkehr, öffentliche Uhren die Zeit. Störungen in der Choreographie dieser Abläufe erzeugen Aufläufe, setzen Routine außer Kraft, werden irritierend oder amüsiert wahrgenommen. Solche Störungen inspirierten die frühe Filmkomödie

und erfreuten damit ein Publikum, das ansonsten unter öffentlichen Malfunktionen meist zu leiden hatte.

Die vergessenen Komiker

Die Namen Fatty Arbuckle, Cocl & Seff, Mack Sennett nennen österreichische Programme gleichberechtigt als Bestandteile eines Filmkomödienabends des Jahres 1923. Während die Amerikaner Cineasten ein Begriff blieben, gerieten Cocl & Seff, der österreichische Beitrag, im Laufe der Jahrzehnte in Vergessenheit. Mit ihnen auch der Umstand, dass bereits ab den 1910-er Jahren in Österreich Filme nach internationalem Vorbild produziert wurden, die Publikumserfolge waren, nun wiederzuentdecken sind und ihren Platz in der internationalen Filmgeschichte rekurrieren. Ein langjähriges Rechercheprojekt des Filmarchiv Austria führte zu erstaunlichen Funden und Wiederentdeckungen, erstmals lässt sich nun ein respektable Korpus österreichischer Stummfilmkomödien wiederherstellen.[1]

„Haben Sie Cocl-Seff noch nicht gesehen?“ fragte man in einem Artikel der „Kinowoche“ aus dem Jahr 1921 und führte aus: „Cocl-Seff-Comedy, die Lustspielabteilung der Sascha-Film-A.-G., ist eine Klasse für sich. Seff, der an Charlie Chaplin gemahnt, mit seiner zwerchfellerschütternden Komik [...] Man muß sie einmal gesehen haben, um sie immer sehen zu wollen, denn mit ihrem goldigen Humor wischen sie uns den Ernst der Zeit aus dem Gesicht und zeigen uns, daß wir noch lachen können.“[2]

Cocl (eigentlich Rudolf Walter, 1885–1950) und Seff (eigentlich Josef Holub, 1890–1965) sind das erste Komikerduo der österreichischen Filmgeschichte und zählen diesbezüglich auch international zu den Pionieren. Die Paarung ergibt ein virtuoses Zusammenspiel doppelter Insuffizienz, die sich durch komödiantische Indolenz im Zusammenprall mit dem Normativen bewährt. Die Zweisamkeit Cocl & Seff vereinigt, wie später Pat & Patachon oder Laurel & Hardy, zwei unterschiedliche Komikertypen, die kinematographische Epigonenliste ließe sich

mindestens bis zu den beiden „Star Wars“-Robotern C-3PO & R2-D2 erweitern.

Woher der Künstlername Cocl stammt, lässt sich nur mutmaßen. Vielleicht hat es mit der französischen Bezeichnung für den Hahn (dem Wappentier der Pathé-Filme), „le coq“, oder deren Verkleinerungsform „coquelet“ zu tun. Kostümiert ist Cocl zumeist wie eine Mischung aus Landstreicher und Clown. Unter seinem Gilet trägt er ein gestreiftes Trikot, manchmal auch ein Hemd, das ihm in Fetzen aus seinen Rockärmeln hängt. Darüber flattert ein ausgedienter Frackrock, dessen pittoreske Flecken sich dem Originalstoff flächenmäßig immer mehr annähern. Vervollständigt wird die Ausstattung durch zu weite karierte Hosen und eine zu kleine abgetragene Melone. Das geräumige Schuhwerk bietet viel Platz für fünf Paar Zehen.

Seff trägt mit Melone, gestärktem Hemdkragen mit Fliege oder Krawatte, etwas bodenscheuen Hosen und Gamaschen, noble Bürgerkleidung, die zumeist arg strapaziert wirkt und manchmal auch nur mehr deren zerlumpte Karikatur ist. Woher er die Inspiration zu seinem Filmcharakter genommen hat, ist nicht überliefert. Eine gewisse Bühnenerfahrung, betrachtet man die Routine mit der er manche Gags anbringt, und pantomomische Geübtheit, darf man voraussetzen. Auch sportliches Training muss er absolviert haben, denn seine Körperbeherrschung ist ungewöhnlich groß und mit der Athletik von Chaplin oder Keaton vergleichbar. 1949 bezeichnet eine heimische Zeitung Josef Holub als „österreichischen Harold Lloyd“^[3], der amerikanische wurde 1893, drei Jahre nach Holub geboren. Aus heutiger Sicht erinnert Seffs drastische Körperkomik auch sehr an den frühen Karl Valentin, der 1913 erstmals im Film zu sehen war.

Die Stadt als Kulisse früher Filmkomik

Figuren wie Cocl & Seff haben keine Geschichte. Sie erscheinen zumeist rein funktional, nur selten sieht man sie in einem sozialen Umfeld, das mehr als Staffage abgibt. In ihren Filmen ist, wie in vielen Produktionen

früher Kinematographie, das Urbane meist auf das Kulissenhafte reduzierbar, müssen Details der Phantasie genügen. Bis 1918 drehen die beiden in ihrer Heimatstadt, dem in Nordböhmen gelegenen Reichenberg / Liberec. Prägnant kommt das dortige Stadtbild dabei ebensowenig vor wie in den ab 1919 in Wien entstandenen Folgeproduktionen. Das System der Guckkastenbühne wird nicht überwunden. Die Hintergrundszenerie dominieren Gebäude aus massiven Steinmauern, an denen entlang sich Dachrinnen aus Metall erden. Ein kunstvoll gestaltetes Haustor, Straßenpflaster, Vorgärten, Häuserzeilen, oder aber barocke Interieurs dienen ohne nähere lokale Erklärung als Schauplatz.

Im ersten erhalten gebliebenen Cocl & Seff Streifen „Der Bauernschreck“ (A 1913), erwachen die beiden durchaus rural in einem Heustadel und lesen dann an einer Plakatwand, dass für die Ergreifung eines Raubtiers eine Belohnung ausgesetzt ist. Ein Bärenfell, das sie in einem Hinterhof an einer Teppichklopfstange hängen sehen, dient ihnen als Verkleidung, mit der sie in gutbürgerliche Salons und moderne Badezimmer eindringen, um die Bewohner zu erschrecken. Ein Jahr vor Chaplin zeigen sich die beiden Österreicher somit als nicht ortsfeste, randständige Personen, die in der urbanen Funktionalität nur als Störfaktoren wahrgenommen werden können. Der Tramp wird später fast ausschließlich mit dem Namen Chaplin verbunden bleiben Sein Kostüm weist auf einen heruntergekommenen Kleinbürger hin, er wird neben Westernheroen und Gangstern zu einem Stereotyp populärer amerikanischer Kultur und erweist sich gleichzeitig als weltweit adaptierbare Vorlage. Winston Churchill legte in einem 1935 geschriebenen Artikel Wert auf den signifikanten Unterschied zwischen europäischen und amerikanischen heimatlosen Vagabunden. Die britischen Tramps, egal ob Akademiker oder Analphabeten zählt er zur „Armee der Resignierten.“ Er unterschied sie grundlegend von den amerikanischen *hobos*, in denen er keine Verstoßenen sondern vielmehr Rebellen sah, die sich sozialen Konventionen und arbeitstechnischer Routine verweigern.[4] Kann man auch in den Cocl & Seff-Filmen zwischen einem europäischen oder amerikanischen Typus unterscheiden oder standen hier doch eher Operetten- und Schwank-Tradition Pate,

zumal die Streifen durchwegs dem Grotesken verhaftet blieben und das Sentimentale vermieden? Für Chaplins modus operandi, der seine Figur sehr früh im Gefühlsbetonten verankerte, galt die Beobachtung: „Nicht Charles Chaplin haben die Zuseher in Charlie gesucht, sondern sich selbst [...]. Nicht Chaplin, sondern sein Publikum hat Charlie zu einer Epochenfigur gemacht, sie gehört nicht Chaplin allein, sondern allen.“[5]

Einbrüche des Vagabundesken in prächtiges großbürgerliches Interieur bietet auch „Cocl als Hausherr“ (A 1913). Die Szenerie wird in der ersten Einstellung festgelegt. Hinter einer kunstvollen, städtische Innovation verkörpernden, Straßenlaterne lungern zwei Landstreicher, die einen gut gekleideten Herr dabei beobachten, wie er sein Gartentor absperrt und ein Auto besteigt, in dem der Fahrer bereits wartet.[6] Einer Notiz entnehmen sie, der Hausbesitzer begeben sich auf Urlaub, seine Villa stehe also leer. Nachdem sie erfolgreich eingebrochen sind, inszenieren sich die neuen Hausherrn im bürgerlichen Boudoir. Statuen, Vasen, ein Telefon, Alkohol und Zigarren in präsentabler Form, noble Kleidung für extern und intern, signalisieren materiellen Wohlstand, den sich die beiden Tramps in Sympathie mit dem Publikum aneignen.

Urbane Ordnung kann jedoch auch durch jemanden dekonstruiert werden, der eigentlich in ihrem Sold steht. In „Seff als Boy“ (A 1920) geschieht dies in der Atmosphäre eines noblen Stadthotels durch einen Angestellten, weshalb man den Sketch auch „Groteske Menschen im Hotel“ benennen könnte. In die merkantile Welt führt „Seff kostet 24,50 Dollar“ (A 1920), der Film spielt größtenteils vor den Auslagen eines noblen Herrenbekleidungsgeschäfts, in dessen Auslage eine elektrisch betriebene Lampe hervorsteht. Inwieweit der moderne Mensch im Dienste der Textilindustrie zur Kleiderpuppe degradiert wird, ist dabei nur eine der (mehr oder weniger) vergnüglichen Interpretationsmöglichkeiten. „Cocl und Seff im Tingl-Tangl“ (A 1921) verweist an einen Ort, an dem sowohl Slapstick-Komik als auch frühe Filmprojektion heimisch waren. Er spielt an der urbane Peripherie, im Precinema-Bereich einer Music Hall, wie den Lettern über dem Etablissement zu entnehmen ist. Das Ambiente ist präzise nachgestellt:

Ein Ausrufer neben dem Kassahäuschen, Alt und Jung drängt sich nach dem Erwerb einer Karte an den Abreißern vorbei auf die Einlass-Vorhänge zu. Auch der Innenraum mit der Bühne und den Tischen, an denen die Zuseher essen, trinken und per Zuruf an den Darbietungen teilnehmen können, ist authentisch. Seltsam mutet nur an, dass Cocl & Seff ihr Auto im Saal parken. Fast alle Aufschriften sind auf Englisch, von „Pay office“ über „for gentlemen“, „dogs not allowed“ bis hin zum Markennamen „Cocl Comedy“, was entweder auf ein Abzielen auf den englischen Markt oder ein Imitat desselben schließen lässt.[7] Auch das wie für eine Minstrel-Show als Farbige geschminkte Dienstmädchen passt in dieses, für zwei Komiker aus Reichenberg eher exotische Schema.

„Seff als Athlet“ (A 1923) gibt ebenfalls Einblicke in Bühnenbild und Inszenatorik des Vaudevilles und auch der Kinosaal kommt in den Filmen vor. In „Onkel Cocl am Gänsehäufel“ (A 1912) ist er, wie später bei Laurel & Hardys „Sons Of The Desert“ (USA 1933), der Ort, an dem die Ehefrau in Dokumentaraufnahmen vorgeführt bekommt, dass ihr Gatte sich anderorts aufhielt als er ihr gegenüber vorgab. In der Zensurkarte zu „Seff als Reporter“ (A 1924) findet sich die Zeile „Ich habe das Glück, Sie in diesem Film zu lieben.“ Der Filmstar Asta Nielsen wird in Bourgeois-Theaterambiente als „Asta Pilsen“ parodiert („Wie aus Cocl Asta Pilsen wurde“, A 1913).

Die Popularität von Cocl & Seff führte auch dazu, dass man sie zu Werbezwecken nutzte. Schon die Zensurkarte zu „Seff als Bücherwurm“ (A 1921) lässt diesen als eine Art Reklamefilm erscheinen, in dem für Tätigkeiten wie Lesen und Arbeiten zur Minderung von (Nach)Kriegsnot und Leid plädiert wird. Definitiv zu Werbezwecken gedreht wurde „Seff auf dem Wege zur Kraft und Schönheit“ (A 1926), dem der

Frühkinoexperte Tom Gunning „den Rang eines kleinen Meisterwerkes und einzigartigen Films“[8] einräumt. Besonders in Szenen, in denen Seff in einer mechanisierten Milchfabrik gegen technische Geräte kämpfen muss, per Förderband für Milchdosen reist und sich dadurch Gefahren aussetzt, werden Ideen für „Modern Times“ (USA 1936) vorweggenommen. Wie Charles Chaplin zehn Jahre später, gerät Seff als Prototyp des modernen Menschen ins technische Räderwerk, blockiert dadurch die Industrialisierung, durch die moderner Urbanismus überhaupt erst praktizierbar wurde. Das Publikum im Kinosaal lachte darüber, bis sich der Komiker wieder aus seiner, die Norm störenden, Position entfernte. Am Ende der Vorstellung wünschte man den Zusehern einen guten Heimweg durch die Stadt, ohne Störung, also ohne jene Dinge, über die sie sich zuvor auf der Leinwand amüsiert hatten.

Motion vor Emotion

Nur vergleichsweise wenige Titel der Cocl & Seff-Serie scheinen sich erhalten zu haben, dürfen als vollständig angesehen werden, manchmal fehlen Filmmeter, oft sind nur Fragmente überliefert. Zumeist sind die Streifen simpel in der Gestaltung, scheinen oft grob, die Motion wichtiger als die Emotion. Die Grundideen mussten prägnant sein, die Handlung rudimentär, aufgebaut auf Situationskomik im Stile amerikanischer Grotesken, die sich jeglichen Einfall der Beteiligten zunutze machte. Die komischen Ideen entstehen bei Cocl und Seff zwar im Kopf, zielen aber oft auf andere Körperregionen, die im Zentrum manches derben Scherzes stehen. Dies war freilich keine originäre Idee ihrerseits. Der amerikanische Schauspieler, Humorist und Kritiker Robert Benchley lehnte Chaplins frühe, meist noch für die Keystone-Studios gedrehten Filme ab, weil ihm „Charlie's ass-kicking humor“[9] darin missfiel und tatsächlich macht der Starkomiker in dieser Zeit ungebührlich viel Gebrauch davon, besagte Körperteile anderer Menschen pedaler Haptik zu unterziehen.

Sehgewohnheiten und Perzeption des Publikums haben sich seit der Zeit von Cocl & Seff gewandelt, nicht alle der damaligen Einfälle halten

heutiger Akzeptanz statt ohne dass die historische Distanz miteinbezogen werden muss. Es gibt aber auch Verbindungsbögen. Den in vielen Szenen von einer statischen Kamera abgefilmten Bühnenraum, das an der Rampe spielen, findet das zeitgenössische Publikum in den TV-Sitcoms wieder. Es ist ein weiter Weg von der „singender Umzug“ bedeutenden griechischen *kōmōidía* bis zur Comedy moderner Unterhaltungsformate; von der *vox populi* zur *voix de ville*, aus der sich Vaudeville herleiten soll. Vieles tradierte sich in zeitgemäßer Veränderung weiter, anderes änderte seine Bedeutung. Dante Alighieri nannte sein um 1300 geschriebenes Hauptwerk lediglich *Commedia*, der Titel sollte eine gewisse Einfachheit der Bauart symbolisieren, in der ein drastischer Beginn auf ein gutes Ende hinsteuert. Erst im 16. Jahrhundert ergänzte man den Titel um das Adjektiv *divina*, sowie um Enzyklopädien sowohl an Miss- als auch Verständnis.

Ins Divine zu gelangen braucht es für das Komödiantische demnach oft Jahrhunderte, die Kanonisierung ist mitunter ein langwieriger Prozess.

„Warum werden sie ‚kleine Komiker‘ genannt, wo sie doch zu ihrer Zeit häufig genauso erfolgreich waren wie die sogenannten ‚großen?‘“, fragte der Filmhistoriker Paolo Cherci-Usai anlässlich der Präsentation in Vergessenheit geratener Stummfilm-Komiker bei Festival von Pordenone 1985, deren Wiederentdeckung von der Fachwelt gefeiert wurde. Wie die in den Kanon bis dato aufgenommenen Kolleginnen und Kollegen hatten auch sie „Tausende vergängliche Monumente der schwierigen Kunst, andere zum Lachen zu bringen. Tausende verfehlte Meisterwerke, ‚Pochades‘, in Hast und Eile geschaffen, Tausende von Beispielen, wie man einen vergnüglichen Sketch entwickelt (oder auch nicht) und ihn in bewegte Bilder verwandelt.“[10]

Eine gewisse „Archäologie des Sehens“ ist erforderlich, dann kann die Kinematographie mit ihren konservatorischen Möglichkeiten mithelfen, den Satz von Jorge Luis Borges zu verwirklichen, wonach das Vergessen lediglich das tiefste Tal des Gedächtnisses ist.

[1] Neben einigen, bis dato verloren geglaubten Filmen von Cocl & Seff konnten auch Produktionen anderer österreichischer Serienkomiker der Stummfilmzeit wie Longinus Länglich, Francis oder Raymond Dandy aufgefunden und gesichert werden. Siehe dazu: Krenn, Günter; Wostry, Nikolaus (Hg.): Cocl & Seff, die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit, Wien: verlag filmarchiv austria 2010.

[2] Die Kinowoche, Nr. 34/35, 14. Oktober 1921, S. 7.

[3] Reichenberger Zeitung, Weihnachtsausgabe 1960, S. 4.

[4] Siehe dazu: Churchill, Winston: „Everybody’s language“, in: McCaffrey, Donald W.: Focus on Chaplin, New Jersey: Prentice Hall 1971, S. 74.

[5] Wiegand, Wilfried, Über Chaplin, Zürich: Diogenes 1978, S. 10. Bereits ab dem Jahr 1915 wurde die Chaplin-Figur in Form von Spielzeug, Comics, Spielen und Büchern industriell verwertet. Auch Österreich hat sich an der illegitimen Vervielfältigung des Serienkomikers Chaplin beteiligt. In einem aus dem Jahr 1922 stammenden Film von Frank Ward Rossak, dessen Titel sich nicht überlieferte (der angenommene lautet „Meisterschaftskampf zwischen Fußballklub ‚Fliegengigerl‘ und Sportklub ‚Haudaneben‘“) agiert ein namentlich nicht bekannter Darsteller in Chaplins Maske.

[6] Das schon früh zum Statussymbol des 20. Jahrhunderts gewordene Automobil wird immer wieder in die komische Handlung der Cocl und Seff-Filme integriert.

[7] Zu diesen Beispielen gehören auch das „Connecticut Yankee“- und das „Kitty Mine“-Plakat. Schon in Der Bauernschreck gibt es englische Inschriften, wie etwas das grammatikalisch inkorrekte „d’ont smoke“-Schild, »no smoking« Inschriften und »Sleepingroom Hotel«. Die Namen der mitspielenden Figuren sind jedoch mit Agathe und Moses noch eher lokal gewählt. Seffs Preis rechnet sich in einem anderen Film nicht umsonst in Dollar, zu Beginn des Streifens trifft er einen Cowboy, der Colt und Lasso trägt. Seff im Arrest (A 1923) enthält ebenfalls englische Zitate, sowie das mit Kreide an die Kerkerwand gemalte „Cocl Comedy“.

Polizisten in diesem und anderen Streifen erinnern an anglikanische Vorbilder. Die Cocl & Seff-Filme sind zudem frühe Beispiele von Product Placement in eigener Sache. Im 3. Akt von Seff als Athlet prangt ein Cocl & Seff-Werbeplakat mit dem Konterfei der beiden an der Wand.

[8] Gunning, Tom, „Seff und die Stummfilmtradition der grotesken Körper“, in: Krenn Günter, Wostry Nikolaus (Hg.), Cocl & Seff, die österreichischen Serienkomiker der Stummfilmzeit, Wien: verlag filmarchiv austria 2010, S. 24.

[9] McCabe, John, Charlie Chaplin, New York: Doubleday 1978, S. 61.

[10] Belach, Helga; Jacobsen, Wolfgang (Hg.), Slapstick & Co., Berlin: Argon 1995, S. 90.