

6. internationales forum des jungen films

berlin 27.6. – 4.7. 1976



A KING IN NEW YORK

Ein König in New York

Land Großbritannien 1957
Produktion Attica-Archway

Regie, Buch, Musik,
Produktionsleitung Charles Chaplin

Kamera Georges Perinal
Ton Spencer Reeves
Schnitt John Seabourne
Dekor Allan Harris

Darsteller

König Shahdov	Charles Chaplin
Ann Kay	Dawn Addams
Jaume	Oliver Johnston
Königin Irene	Maxine Audley
Ministerpräsident	Jerry Desmonde
Rupert McAbee	Michael Chaplin
Rechtsanwalt Green	Harry Green
Schuldirektor	Phil Brown
McAbee Senior	John McLaren
Schul-Superintendent	Alan Gifford
Sänger	Shani Wallis
Sänger	Joy Nichols
Mona Cromwell	Joan Ingram
Johnson	Sidney James
Liftboy	Robert Arden
Butler	Nicholas Tannar
Schauspieler	Lauri Lupino Lane
Schauspieler	George Truzzi

mit George Woodbridge, MacDonald Parke u.a.

Uraufführung September 1957, London

Format 35mm, schwarz-weiß
Länge 107 Minuten

Zu diesem Film

(...)

Chaplin war schon ein alter Mann, fast siebzig, als er diesen Film drehte. Seit seinem letzten Film hatte er bösertige persönliche Angriffe erlebt in einem Land, das er für so viele Jahre lang als Heimat erwählt hatte, und das er schließlich als Emigrant verließ, ein Opfer der politischen Hysterie jener Zeit.

Diese letzte Erfahrung, die so quälend für ihn war, wollte er durch ein Komödie ausätzen. Er spielt den König Shahdov, einen zentral-

europäischen Monarchen, der in den USA Zuflucht sucht. Seine Ideale von der Neuen Welt werden jedoch ziemlich rasch während einer nächtlichen Tour durch die Stadt zerstört, die einen Besuch im Kino (Cinemascope war noch neu und es gab einen Witz über die Zuschauerköpfe, die wie beim Tennisspiel hin- und herspringen, um das Geschehen verfolgen zu können) und in einem Restaurant einschließt. Charmiert von der schönen jungen Agentin einer Werbeagentur (Dawn Addams) läßt er sich dazu überreden, im kommerziellen Fernsehen aufzutreten, nachdem sein Premierminister mit dem Rest der königlichen Schatzkammer das Weite gesucht hat. Mit Geld scheint das Leben in Amerika doch schöner zu sein, bis er sich dann mit Rupert McAbee (Michael Chaplin), einem zehnjährigen Jungen anfreundet, dem er zuvor als dem schrecklichen Wunderkind einer fortschrittlichen Schule begegnet war. Nun ist das Kind ein Flüchtling. Seine Eltern sind wegen Mißachtung des Kongresses verhaftet worden, nachdem sie die erniedrigende Zumutung abgelehnt hatten, dem Komitee für unamerikanische Umtriebe Namen zu nennen. Wegen seiner eigenen Bekanntheit mit dem Kind wird auch Shahdov vor das Komitee geladen; nach einem farcenhafte Verhör, während dessen er unabsichtlich die Mitglieder mit einem Feuerlöscher bespritzt, wird er entlastet. Er beschließt, nach Europa zu seiner verlassenen Königin zurückzugehen. Beim Abschied von Rupert, den er überredet hat, zur Schule zurückzukehren, macht er die Entdeckung, daß man den Jungen gebrochen hat: um seine Eltern zu retten, hat er die gewünschten Namen genannt. Alles wird vorübergehen, sagt Shahdov in einem vergeblichen Versuch, ihn zu trösten; eines Tages wird die Hysterie ein Ende nehmen ...

(...)

David Robinson, A KING IN NEW YORK in: Film Comment, London, September 1972, S. 25 - 26

A KING IN NEW YORK – Wiederbesichtigung nach achtzehn Jahren

Von David Robinson

A KING IN NEW YORK war Chaplins bittere Antwort auf die Verfolgung, der er in Amerika ausgesetzt war. Er gab zu: "Ich war enttäuscht von dem Film. Ich wollte ihn so zeitgemäß und modern machen, aber vielleicht ist es mir nicht ganz gelungen." In seiner Autobiographie wird der Film nicht erwähnt.

Nach achtzehn Jahren erlaubt die Neuaufführung durch das National Film Theatre eine gewisse Neuwertung. Tatsächlich wird die Schwierigkeit, zum ersten Mal in Europa zu arbeiten, ohne die eigenen Studios und das gewohnte Team – und Amerika mit englischen Schauspielern und von London aus darzustellen, allzu klar ersichtlich. Die Satire über zeitgenössische Moden wie Rock and Roll, Fernsehen, CinemaScope, Filme über Sex und Gewalttätigkeit, wirkt jetzt altmodisch und naiv; Ärger und Bitterkeit überdecken mehrfach die Komödie und den Text.

Trotzdem liegt etwas Bewundernswertes in der nackten Grausamkeit. Fetzen einer sentimental Pop-Ballade (gesungen von Chaplin selbst) ertönen ständig aus Radios und Lautsprechern; die einzigen Worte, die man verstehen kann, sind: "Wenn ich an diese Million Dollar denke ... stehen mir Tränen in den Augen." Ein grausiger Gag über kosmetische Chirurgie, die erforderlich wird, um das Gesicht des exilierten europäischen Monarchen für seine neuen amerikanischen Gönner akzeptabel zu machen, stellt eine unheimliche Metapher dar.

Der Film kommt zu sich selbst in seiner zweiten Hälfte, wenn sich die Erzählung auf die Tragödie des Kindes Rupert MacAbee konzentriert, gespielt von Chaplins zehnjährigem Sohn Michael; der Name selbst stammt von einem schottischen Minenbesitzer, einem Freund aus Variétézeiten. Die Gesellschaft verurteilt Rupert zu einem Schicksal, das heimtückischer und grausamer ist als das von *The Kid*, und diesmal unentrinnbar. Zuerst tritt er als frühreifer Balg auf, der jedermann in Hörweite die Prinzipien und Ideale seiner radikalen Eltern vorpredigt. Später erscheint er als Ausreißer und Heimatloser, da seine Eltern wegen Mißachtung des Komitees für unamerikanische Umtriebe verhaftet wurden. König Shahdov gibt ihm Unterkunft, bis Rupert, wie *The Kid*, vom Sheriff abgeführt wird. Shahdov wird wegen seiner Freundschaft mit dem Kind selbst in den Fall mit hineingezogen und vor das Komitee zitiert.

Später, als er Amerika verlassen will, sucht er Ruperts Schule auf und erfährt, daß der Junge sich freigekauft hat, indem er die Namen, die seine Eltern dem Komitee verschwiegen hatten, preisgegeben hat. Das Kind wird hereingebracht, es ist verändert, es spricht niemand mehr an, kann nur noch kindlich weinen. "Wir haben noch immer schlechte Laune", sagt der Schuldirektor aufgeräumt. Kein anderer Filmemacher hätte wahrscheinlich die Kühnheit oder die erzählerische Arglosigkeit besessen, sein Publikum zu quälen, indem er alle Brutalität und Paranoia jener Tage aufzeigte, die auf einen Punkt konzentriert wurde, um einen kleinen und wehrlosen Geist zu brechen.

Der Film ist einzigartig unter Chaplins Werken, weil die Chaplin-Shahdov-Figur nicht mehr Mittelpunkt der Tragödie ist, sondern als Beobachter am Rande steht. Zum Schluß sehen wir ihn im Flugzeug auf der Heimreise nach Europa und zur tröstlichen Häuslichkeit seiner schönen Königin.

Dies war schließlich so etwas wie Chaplins eigene Biographie. Nach der Abblende von *The Tramp*, der sich anschickt, den endlosen Weg seines Schicksals einzuschlagen, mit trotzig kleinen Hopsern einer optimistischen Resignation, vollendete Chaplin nun sein eigenes Happy-End. Nach einem turbulenten Privatleben genoß er dreißig Jahre hingebungsvoller Häuslichkeit. Nach der Bitterkeit der Trennung von Amerika erlebte er die weltweite Wiederkehr der Begeisterung für seine alten Filme. (Die anhaltende Gereiztheit über die Sentimentalität seiner großen Filme ist offenbar auf die britischen Kritiker beschränkt). Am wichtigsten für seinen eigenen Stolz und seine Befriedigung ist die Tatsache, daß er immer noch imstande ist, sich Alter und Gebrechlichkeit zu widersetzen und weiterzuarbeiten.

David Robinson, *The Times*, London, 28. Februar 1976

Guido Aristarco über A KING IN NEW YORK

Mit *Rampenlicht* — dem Werk über die Reife des Menschen und des Künstlers — schien Charlie Chaplin alles gesagt zu haben. Daß er solch einem großen, umfassenden Meisterwerk noch etwas hinzuzufügen hätte, schien unwahrscheinlich. Trotzdem kommt der Regisseur und Schauspieler mit EIN KÖNIG IN NEW YORK erneut auf einige seiner Motive zurück und vertieft sie. Das sind gewiß keine nebensächlichen Motive, denn er ist sich bewußt, daß er für einen großen Film ein entsprechendes Thema auswählen muß.

"Das Herz und der Geist, welch Rätsel". Mit diesen Worten endet *Rampenlicht*. Herz und Geist sind auch Grundlage dieses Films, Bestandteile, die den Inhalt des neuen Werks und seine Bedeutung beeinflussen, die, wie wir sehen werden, über die sogenannten persönlichen Ressentiments, die mehr oder weniger direkte Polemik hinausgehen, um in einen Zusammenhang mit den weitreichenden Problemen des zeitgenössischen Lebens zu treten, deren sich der große Regisseur und Schauspieler — oder besser der große Tragiker und Komiker — immer bewußt war.

Die künstlerische Reiseroute Chaplins von seiner Geburt an bis heute ist bestimmt und konsequent und in diesem Sinne in der Geschichte der Filmkunst fast einzigartig. Wenn wir seine Werke anschauen, seine Texte wiederlesen — Novellen, lange Erzählungen und Romane — und sie von den Mythen und Gemeinplätzen befreien, die ein großer Teil der Filmliteratur ihnen angedichtet

hat (eine Literatur übrigens, die erstens zu sehr übertreibt und zweitens verleumderisch ist), dann bemerken wir, wie mit der Perspektive einer solchen Konsequenz der Übergang von Charlot zu Verdoux und dann von Verdoux zu Calvero und zu Shahdov möglich war, sogar unvermeidbar und notwendig.

Chaplin also nicht mehr verschlossen hinter seiner Maske, sondern offen und mit seinem eigenen Gesicht (die Unvermeidbarkeit eines solchen Schicksals, das Nicht-mehr-zurückkehren-können, ist das nicht vielleicht verborgen in der Sequenz des Königs im Nachtlokal, als er frisch nach einer Operation, die ihn nur scheinbar verjüngt hat, nicht lachen kann?)

Den Übergang von Charlot zu Chaplin haben wir schon bei der Rezension von *Rampenlicht* analysiert; hier drängt es uns, andere Elemente einer derartigen Entwicklung und Evolution zu unterstreichen, die an innere Notwendigkeiten von Inhalt und Form gebunden sind (den Ton z.B.). Und es scheint uns angebracht, auf ein Phänomen hinzuweisen, das sie begleitet hat. Die Haltung vieler Kritiker gegenüber allen Chaplin-Werken nach *Goldrausch* ist nicht neu, auch wenn sie stört. Ein sich wiederholendes, fast monotones Phänomen. Und monoton ist, daß mit Erscheinen jedes neuen Films der vorhergehende in einem gewissen Sinne aufgewertet wurde. Das war so mit *Moderne Zeiten* nach *Monsieur Verdoux* und mit *Monsieur Verdoux* nach *Rampenlicht*, und jetzt mit *Rampenlicht*, da es EIN KÖNIG IN NEW YORK gibt. Heute aber, im Vergleich zu EIN KÖNIG IN NEW YORK, wird geradezu das ganze Tonfilmwerk von Chaplin in Zweifel gezogen. Man redet beharrlich von Neige, von Ende, das selbstverständlich auch seine 'Verteidiger' treffen würde. Man sagt: Chaplin ist ein komischer Schauspieler, man erwartet von ihm, daß er die Zuschauer zum Lachen bringt; und hier lacht man wenig und schlecht. "Vielleicht ist es nur ein fauxpas, es könnte aber auch das Ende eines Mythos sein" (zu hören im allgemeinen von englischen Kritikern).

Dem komischen Schauspieler, dem Lachen — Chaplin wird, wie man sieht, eine einseitige Bedeutung gegeben. Vergessen wird, daß der Komiker Chaplin lebensnotwendig eng mit der Tragödie verbunden ist. Man vergißt die Zusammenhänge, die tiefgründige Verwandtschaft Chaplins zu Molière und Melville und ganz besonders zu Shakespeare. Was Charlot angeht, so ist der Mythos gebrochen, das ist wahr (abgesehen davon, daß auch Charlot durch seine Größe und Natur tragisch und lebensverbunden war). Wem es gefällt, seine eigenen Mythen in Watte zu packen, will nicht zugeben, daß gerade der Mythos prädestiniert ist, einzustürzen — und wehe, wenn das nicht so wäre.

Angeichts der vergangenen und gegenwärtigen Ereignisse können und müssen wir ein Bekenntnis Chaplins verstehen: Daß alle seine unterdrückten Wünsche im Schreiben, Inszenieren und Spielen in Werken wie *Der große Diktator* und jetzt EIN KÖNIG IN NEW YORK erfüllt wurden, sowie sein Unvermögen, tragische und komische Rollen noch auseinanderzuhalten. Der Schluß mit dem 'Appell an die Menschen' — literarisch gesehen eine der schönsten und tiefgehendsten Seiten — hat einen tiefen inneren Ursprung: "Sie haben gelacht und waren vernügt, jetzt verlange ich, daß sie zuhören. Den Film habe ich für die Juden in der ganzen Welt gemacht. Ich wollte, daß die Ehrlichkeit und die Güte wieder auf die Erde zurückkehren. Ich bin kein Kommunist, ich bin nur ein menschliches Wesen, das für dieses Land eine wahre Demokratie und die Befreiung von einer höllischen Disziplinierung fordert, welche auf der ganzen Welt um sich greift." Der Ursprung des Films EIN KÖNIG IN NEW YORK ist identisch. Sie haben gelacht (besonders über die Anspielungen im ersten Teil des Films), jetzt verlange ich, daß sie zuhören. Es macht nichts, nur innerhalb bestimmter Grenzen vielleicht, wenn ich mißverstanden werde oder Mißerfolg habe — mehr in Amerika als in Europa — mit *Monsieur Verdoux* (in Chaplins Werk ein ganz besonderer Film, dessen Ursprung wir zu erkennen versucht haben, indem wir über *Rampenlicht* gesprochen haben, der unter anderem in einigen Situationen und Dialogen jenen Mißerfolg und jenes Unverständnis widerspiegelt, vergegenwärtigt).

In bezug auf das Unverständnis der Kritik von damals und heute ist das, was nach *Der große Diktator* geschrieben wurde, bezeichnend: Daß Chaplin seine eigenen Grenzen überschritten habe, daß für eine solche Aussage ein Voltaire nötig gewesen wäre und nicht

ein kleiner, bezaubernder Clown. Es ist also nicht verwunderlich, wenn die lange Schlußrede – sechs Minuten – als außerhalb des Films stehend betrachtet wird, als losgelöst, nicht als integrierter Teil, und andere Rollen als propagandistisch und auch banal abgewertet werden.¹

Die gleichen Ursprünge verbinden EIN KÖNIG IN NEW YORK (und andere Filme des Autors) und *Der große Diktator*; analog die Beschuldigungen zu dem einen wie dem anderen Werk: Chaplin sei ein Autodidakt, kulturell begrenzt.

Abgesehen davon, daß es eine humanistische und eine menschliche Kultur gibt, haben wir gesehen, wie wichtig ihm die 'Klassiker' sind, die seine bevorzugten Autoren wurden – außer unter gewissen Aspekten Molière und Dickens – Shakespeare und Melville, besonders durch den Einfluß, den der erste auf den zweiten ausübte. An diesem Punkt können wir wiederholen, was Dryden über Shakespeare sagte: "Diejenigen, die ihm mangelnde Doktrin vorwerfen, halten die größte Lobrede auf ihn: Natürlich war er ein Gelehrter; er hatte nur keine Lesebrille nötig, um die Natur zu sehen; er schaute in sich hinein und fand sie."

EIN KÖNIG IN NEW YORK zeigt durchaus und beweist größtes Bewußtsein des Hamlet-Problems, gerade in bezug auf Melville oder Dos Passos, die 'zwei Nationen'. Chaplins Ehrgeiz, den Hamlet zu spielen, ist alt – und es wurde einst darüber gesprochen im Zusammenhang mit den geplanten Filmen *Life* und *Napoleon und Christus* –; nicht zufällig beendet er jetzt in EIN KÖNIG IN NEW YORK, gerade eine der humorvollsten und satirischsten Sequenzen mit dem berühmten Monolog. Welche Funktion, welche Rolle nimmt er im Aufbau des Werkes ein? Will er nur als Vorwand für einen Effekt stehen, für ein Resultat größerer Komik und Satire, oder geht nicht etwas Tieferes daraus hervor und überschreiten nicht die Zusammenhänge mit der Eröffnung die Grenzen derselben Sequenz? Hier wird die Frage zu einer ausgedehnten dialektischen Aussage, die nicht nur das betrachtet, was scheint und was ist, sondern das vorhandene und das was gemacht werden mußte, um zwei Grenzen zu überwinden, Schein und Realität, in einem einzigen und neuen Schicksal.

Wie auch immer der in EIN KÖNIG IN NEW YORK eingeflochtene Hamlet-Monolog interpretiert werden mag, das Problem nimmt nach und nach Gestalt an in unserer Vorstellung, je mehr Erfahrung wir aus dem Drama sammeln.

Kraft der von Shahdov gesetzten Perspektive sind jene scheinbaren Wiederholungen neue Elemente, oder enthalten eine neue Dimension und Funktion: Von der hydraulischen Pumpe – was nichts gemein hat mit Lumière – zur Tragödie des Menschen, selbst der König Opfer der plastischen Chirurgie: als andere Erklärung dessen, wie man erscheint und was man ist, in der Verfälschung des Individuums (in diesem Fall ist die Würde des Alters mit im Spiel).

Je mehr Erfahrung wir aus dem Drama sammeln, desto erheblichere Bedeutung enthält das Problem – ganz besonders die Erfahrung von Rupert, der in diesem Sinne Hauptperson des Films ist. Rupert hat nichts mehr von dem romantischen 'Lausbuben': *The Kid* ist mit Charlot zusammen verschwunden, er wurde weggefegt von den modernen Zeiten, der Identifikationsprozeß mit den typischen Charakteren einer neuen Generation hat ihn zu einem Geschöpf gemacht, dem bestimmte Emotionen und bestimmte Handlungsweisen heute nicht mehr möglich wären. Und in der Tat ist dieser Junge, an der Schwelle zur Reife in seinen tiefsten Gefühlen frustriert, eine der typischsten und gleichzeitig tragischsten Persönlichkeiten, die das große Kino und die große erzählende Literatur geschaffen hat. Die Figur ist einer tatsächlichen Begebenheit entnommen – wie viele andere in Chaplins Werken –, inspiriert durch Julius und Ethel Rosenberg.

Nicht dieser Ausgangspunkt und dieser zufällige Bericht sind die entscheidenden typischen Merkmale, so wie Charlot oder Verdoux, oder Calvero und König Shahdow nicht durch ähnliche Ausgangspunkte gleichzeitig typisch sind. Chaplin, als authentischer und großer Realist, steht über der Chronik, über dem Durchschnitt, das heißt über dem täglichen Leben. In Rupert, wie in Shahdov, treffen und verflechten sich in lebendiger, widersprechender Einheit, wie Lukács sagen würde, alle hervorstechenden Züge jener

dramatischen Einheit, in der die wahre Literatur und somit das wahre Kino das Leben widerspiegeln, alle sozial, moralisch und psychologisch wichtigsten Widersprüche einer Epoche.

In Rupert fließen schließlich Bestrebungen, Frustrationen, verworrene, zerstreute Zeichen, das Schicksal einer neuen Generation zusammen.

Zuerst sehen wir Rupert in einer Modellschule, die der menschlichen Persönlichkeit Möglichkeit zum Entfalten geben mußte. Er unterscheidet sich vom Durchschnitt, von den anderen Schülern; er wird sogar geradezu als Genie angesehen: Er leitet die von der Schule herausgegebene Zeitung, liest Marx, und ist ein Antikonformist, er scheint selbstsicher zu sein, moralische, soziale und politische Prinzipien zu haben, die er dem König zuschreit, ohne ihm dabei Zeit und Möglichkeit zum Reden zu lassen. Dann flüchtet der Junge von der Schule, wird von Shahdov aufgelesen; Tränen bedecken sein Gesicht, als er von der Verhaftung seiner Eltern erfährt. Das polemische Ungestüm des Jungen und sein Antikonformismus schottischen Ursprungs, sein schnelles Sprechen, einem Gedanken nach dem anderen nachlaufend, und das Heben eines Fingers, als wollte er ermahnen, jenes Mann-sein-wollen, verschwinden in den letzten Bildern.

Psychologischem Druck unterworfen, hat er nach einem Kollaps nachgegeben und geredet: Um seine Eltern zu befreien, hat er Namen verraten, die die Eltern verweigerten.

Er fühlt sich schuldig; er ist sich bewußt, den König enttäuscht zu haben. Das Drama hat sich verstärkt, Shahdov ist erschüttert (– "Seid Ihr nicht glücklich?" fragt ihn der Botschafter, als bekannt wird, daß die Königin, die viel jünger ist als er und die er liebt, die Scheidung verweigert. "Ich weiß es nicht, vielleicht." Und Irene, die andere Elemente aus Chaplins Leben zurückholt, ist eine der schönsten leidenden Frauenfiguren, die er geschaffen hat.)

Das Herz und der Geist, welch Rätsel, Das Herz, das Gefühl Ruperts haben die Vernunft überrumpelt. Warum? Offenbar wird den Grenzen des Rätsels hier eine besondere Bedeutung gegeben, sie sind gebunden an andere Widersprüche, außer den genannten. In der Sequenz der Schule definiert Rupert sich selbst als Anarchist, in Wirklichkeit überzeugter Kommunist. Welchen Kommunismus spiegelt er wider? Seine Ideen sind verworren, schematisch, mechanisch, und schematisch und mechanisch ist seine Art, sie wiederzugeben. Es ist deutlich zu erkennen, daß er das wiederholt, was er von seinen Eltern und seinen Freunden gehört hat, daß seine politische Erziehung äußerlich ist und mit ihrer Äußerlichkeit, der Unreife und einer gewissen intellektuellen linken Tendenz anfällig ist für Fehler und Defekte und zusammenfällt. Andererseits steht Rupert einem ganz anderen Komplex von Phänomenen gegenüber, der die anderen Jungen dazu treibt, nur an Rauchwölkchen und an Cowboys zu denken. Mit anderen Worten, die moralische Schlacht Chaplins entwickelt sich an zwei Fronten; er bekämpft sowohl die offizielle Gesellschaft, als auch die inoffizielle mit ihren negativen Seiten, Fehlern und Defekten.

Warum erscheint Chaplin in der Eigenschaft eines Königs, eines abgesetzten Königs im Exil? "Chaplin ist kein Bolschewik, er ist weder Kommunist, noch Revolutionär, wie ich ihn sagen gehört habe" – schrieb die Bildhauerin Clare Sheridan in ihrem Amerikanischen Tagebuch. Er ist ein intoleranter Individualist, wie jeder Künstler, er ist ignorant, armselig in seinen Vorurteilen und seiner Falschheit. Intolerant in diesem Sinne ist Shahdov, und er liebt das Leben: ein außergewöhnlicher König, gut und demokratisch, der an ein neues Leben glaubt, an eine bessere Welt, an den anständigen und friedlichen Gebrauch der atomaren Energie – im Gegensatz zu seinen Ministern.

Ergeben die Worte, die Chaplin, von der Presse und vom Kongreß des Kommunismus beschuldigt, Shahdov in den Mund legt, nicht eine direkte Antwort? "Soviel Dummheit kann es gar nicht geben: Ein kommunistischer König, die können wirklich nur erfinden".

"Ich bräuchte drei Stunden für eine Antwort, ob ich mich für einen Mann der Linken halte", hat er in diesen Tagen erklärt, "aber um es in zwei Worten zu sagen, ich bin Nonkonformist".

Über Chaplin kann man sagen, was über Mann gesagt wurde: Er ist ein Bourgeois und ein solcher geblieben, der als große Persönlichkeit

und Künstler dennoch erkennt, daß die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft mit romantischer antikapitalistischer Kritik nicht mehr gelöst werden können, aber durch Sozialismus, und in dem spezifischen Fall durch einen Sozialismus, den er als anarchistisch definiert.

Von hier aus gehe ich gleich über zu den neuen Fragen der Zeit. Wie frisch ist die Aufnahmefähigkeit Chaplins, seine ewig junge Natur. Shahdov und Rupert sind die typischen Charaktere und deshalb außergewöhnlich, sie spiegeln einen Grad der historischen Entwicklung wider, wodurch EIN KÖNIG IN NEW YORK zum 'aufrührerischsten Film' bzw. zu einem der aufrührerischsten Filme Chaplins geworden ist.

¹ Diese Angaben, wie auch andere dieser Art, stammen aus dem Buch 'Charlie Chaplin' von Theodore Huff, Mailand, Bocca, 1955

Aus: Cinema nouvo, Nr. 127, Mailand 1957, S. 230 ff. (Auszug)

Biofilmographie

Charles Spencer Chaplin, geboren am 16. April 1889 in London. Mit 12 Jahren zum Theater. 1909 erstes Auftreten in Paris, 1910 und 1912 erste Amerika-Tourneen. 1914 erster Filmvertrag mit Keystone, 1915 Vertrag mit Essanay, 1916 mit Mutual, 1917 mit First National. 1919 gründet er mit D.W. Griffith, Douglas Fairbanks und Mary Pickford die Gesellschaft 'The Big Four', die bald den endgültigen Namen 'United Artists' bekam. 1920 der erste abendfüllende Spielfilm *The Kid*. In den zwanziger und dreißiger Jahren zahlreiche Reisen in verschiedene Länder, mehrere Ehen und Skandale. Ab 1947 wird Chaplin wegen seiner politischen Überzeugungen immer stärker angegriffen und mehrmals vor den Ausschuß für Unamerikanische Umtriebe geladen. Als er 1952 nach Europa reist, wird ihm die amerikanische Staatsbürgerschaft entzogen. Erst am 3. April 1972 fährt Chaplin wieder in die USA, um in Hollywood einen Ehren-Oscar in Empfang zu nehmen.

Filme

1914 35 Filme für Keystone

1915/16 14 Filme für Essanay

1916/17 11 Filme für Mutual

1918/23 9 Filme für First National, darunter *The Kid* (1921)

1923 *A Woman of Paris*

1925 *The Gold Rush*

1928 *The Circus*

1931 *City Lights*

1936 *Modern Times*

1940 *The Great Dictator*

1947 *Monsieur Verdoux*

1952 *Limelight*

1957 A KING IN NEW YORK

1966 *A Countess from Hongkong*