

tete das Institut für Filmwissenschaft. 1946 lud ihm die 'Gesellschaft der Filmfreunde' zu einem Vortrag nach Wien ein.

In dem äußerst arbeitsintensiven Musil-Forschungszentrum Saarbrücken entsteht, wie man hört, eine größere Untersuchung zu Balázs und Musil.

II

CHAPLIN

der amerikansiche Schildbürger

von Béla Balázs

Er wackelt auf seinen verträumten Plattfüßen wie ein Schwan auf dem Trockenen. Er ist nicht von dieser Welt und wirkt vielleicht nur in dieser lächerlich. Die Wehmut eines verlorenen Paradieses dämmert hinter der Komik seines Jammers. Er ist wie ein ausgestoßenes Waisenkind unter fremden und unverwandten Dingen und kennt sich nicht aus. Er hat ein rührendes, verwirrtes Lächeln, das um Entschuldigung bittet, daß er lebt. Doch wenn seine unbeholfene Schwäche unser Herz schon ganz für sich gewonnen hat, dann stellt es sich heraus, daß diese Plattfüße einem ver-teufelt geschickten Akrobaten gehören, sein verlorenes Lächeln zugleich verschmitzt und seine Naivität mit genialer Schlauheit begabt ist. Er ist der Schwache, der nicht unterliegt. Er ist der dritte, der jüngste Sohn der Volksmärchen, den alle verachtet haben und der zuletzt doch König wird. Das ist das Rätsel der tiefen Freude und Genugtuung, die seine Kunst den Völkern aller Länder gibt. Er spielt die siegreiche Revolution der 'Erniedrigten und Beleidigten'.

Chaplins Kunst ist Volkskunst im besten Sinne alter Volksmärchen. (Schon längst trat der Film an Stelle der alten Volkspoesie.) Seine Scherze haben eine verzwickte Technik aber keine komplizierte Psychologie. Er spielt die naive Komik, der unmittelbaren primitiven Lebensmonumente. Denn seine Feinde sind die Dinge. Er hat es immer mit den gewöhnlichsten Gebrauchsgegenständen der Zivilisation zu tun. Die Türe und die Treppe, der Sessel und der Teller, und überhaupt alle Werkzeuge des Alltags werden ihm zu schwierigen Problemen. Er steht ihnen

wie ein Schlemihl, der aus dem Urwald kam, gegenüber, und behandelt sie ganz anders wie sonst normale Stadtleute. Chaplin ist unpraktisch - und darüber lachen die Amerikaner. Doch Amerika ist nicht bloß ein Erdteil sondern ein Lebensprinzip, das auch uns Europäer beherrscht. Auch für uns gibt es nichts Groteskeres als den Fremdling, der unsere Sachen und Werkzeuge unrichtig behandelt. Aber diese Komik ist zweischneidig. Auch jene Sachen und Werkzeuge werden dabei entlarvt.

Der unpraktische Chaplin der modernen amerikanischen Volkspoesie ist eben der amerikanische Schildbürger. Die Märchen von den dummen Bauern, die das Sonnenlicht in Säcken in die fensterlose Kirche tragen wollten, waren Ausdruck eines agrarischen Bauernhumors. Nun, Chaplin als Pfandleiher untersucht die zum Versetzer gebrachte Uhr mit dem Stetoskop und macht sie dann mit dem Kondensöffner auf. Das ist die Schildbürgerkomik der industriellen Großstadt.

Doch ist Chaplin zwar unpraktisch - aber ungeschickt ist er garnicht. Im Gegenteil. Ein Akrobat kämpft da mit den ihm dämonisch unbekannten, fremden Dingen der Zivilisation, so daß dieser Kampf zu einem aufregenden heroischen Duell wird, indem Chaplin endlich doch immer siegt. Und dies ist das Bedeutendste an seiner Kunst, das ist das Wesentliche, daß er eine einfältige Natürlichkeit einer raffinierten Künstlichkeit gegenüberstellt, aber immerhin Natur gegen Zivilisation. In seinem schwierigen aber siegreichen Kampf gegen die Gebrauchsgegenstände liegt eine groteske und spöttische Empörung gegen unsere naturfremde Werkzeugzivilisation überhaupt. Das rührend Menschliche seiner ganzen verträumten Einfältigkeit besteht darin, daß es ein kindlich-ursprüngliches Menschentum inmitten einer "verdinglichten" (siehe Marx: "Das Kapital") maschinentoten Zivilisation darstellt. Bei diesem plattfüßigen Akrobaten, verschmitzten Schlemihl, schlauen Tep hat man, auch bei dem größten Unsinn, den er treibt, immer die Empfindung, daß er irgendwie, irgendwo doch recht hat.

Bedeutender als Chaplin, der Filmschauspieler, ist Chaplin, der Filmdichter. Seine Kindlichkeit gibt ihm hier jene Perspektive der Welt, durch die sie filmmäßig poetisch wird. Das ist die Poesie des kleinen Lebens, das ist das stumme Leben der kleinen Dinge, das sind die Abenteuer der Lebensatome die er mit der scharfen Linse des Aufnahmeapparates entdeckt, das ist jene Poesie des kleinen Lebens, welche nur aus der näheren Perspektive der kleinen Leute, den Dingen noch nahen Kinder, sichtbar ist. Denn die Erwachsenen, nach fernen Zielen eilend, schreiten über die Intimitäten der Winkelerlebnisse

hinweg. Denn Menschen, die schon wissen, was sie wollen - die wissen nur dieses Eine und sonst nichts. Nur verirrte Kinder und ziellose Strolche verweilen sinnend bei Einzelheiten. Und gerade dieses Verweilen ergibt die reichste Filmpoesie. Mark Twain hätte sicherlich unübertreffliche Filmtexte geschrieben.

Chaplin hat das Meisterwerk "The Kid" gedichtet. Die Freundschaft eines Stromers mit einem Kind, das er auf der Straße fand. Das ist so recht und echt angelsächsisch. Bei uns in Europa gibt es eine Verschiedenheit und einen Kampf der Generationen, der erbitterter geführt wird als der Klassenkampf. Drüben scheint eine demokratische Gleichheit unter den Generationen zu herrschen. Freilich vertragen sich auch die Erwachsenen Dostojewskys mit den Kindern. Aber das kommt daher, weil bei ihm auch die Kinder ernst und eigentlich erwachsen sind. Die Basis aber, auf welcher sich der erwachsene Amerikaner mit dem Kinde verständigt, ist die Kindlichkeit. Diese Welt nun der anintellektuellen Naivität, die keine begrifflichen Abstraktionen, sondern nur unmittelbar-sichtbare Erlebnisse kennt, das ist die Heimat der Filmpoesie.

Darum ist Chaplin vor allem der Meister jener unliterarischen, spezifischen "Filmsubstanz", von der kluge europäische Theoretiker träumen. Er bringt nie eine fertig ausgedachte, fest komponierte Fabel, die er dann nachträglich mit den realen Einzelheiten des Lebens füllen sollte (wie man etwa die flüssige Bronze in die fertige Form gießt). Er fängt nicht mit der Idee, nicht mit der Form, sondern mit der lebendigen Materie der Einzelwirklichkeiten an. Er dichtet nicht deduktiv sondern induktiv. Er formt sein Material nicht, sondern läßt es wachsen und sich entfalten, wie eine lebendige Pflanze. Er pfropft sie mit seinem Herzblut, züchtet und veredelt sie zu tieferer Bedeutung. Er ist kein Bildhauer der toten Materie, sondern ein Kunstgärtner des lebendigen Lebens.

BRECHT ÜBER CHAPLIN

Als Brecht die unten abgedruckte Tagebuch-Notiz schrieb, genau ein Jahr vor der ersten Uraufführung eines Stücks - 'Trommeln in der Nacht', München 1922 - war er außer in Münchner und Augsburger Theater- und Literatenkreisen und außer für die Leser des Septemberhefts 1921 des 'Neuen Merkur', in dem die Männerliebesgeschichte 'Bargan läßt es sein' erschienen war, ganz unbekannt.

Er hatte als Gymnasiast und Student für die Schülerzeitschrift 'Ernte', für die 'Augsburger Neuesten Nachrichten' und für die 'München-Augsburger Abendzeitung' geschrieben und mochte in Augsburg durch seine Kritiken in der Tageszeitung der USPD, dem 'Volkswillen', bekannt geworden sein, die vom Oktober 1919 bis Januar 1921 erschienen.

Veröffentlichungen in Buchform waren zunächst schwierig für Brecht. Lion Feuchtwanger setzte sich 1919 beim Musarion-Verlag für 'Baal' ein, den er höher einschätzte als das ebenfalls vorliegende Stück 'Spartakus/Trommeln in der Nacht'. Im Juli lehnte der Verlag ab.

Im Juli 1920 lagen beim Verlag Georg Müller die Druckfahnen für 'Baal' vor, nachdem eine Aufführung abgelehnt worden war wegen eines voraussehbaren Skandals. Aus demselben Grund und aus Angst vor einem Gerichtsverfahren entschied sich der Verlag Georg Müller im Dezember, 'Baal' nicht auszudrucken.

Auch die Kontakte mit Theaterleu-

ten und Journalisten brachten keine Arbeitsmöglichkeiten für Brecht, der zu dieser Zeit kaum noch studierte. Im März 1921 arbeitete er mit Caspar Neher an einem Film. Er las amerikanische Romane, besuchte häufig die Pinakothek, Kinos und Theater. Im September erschien die 'Bargan'-Geschichte in dem vom Lektor des Verlags Georg Müller, Efraim Frisch, redigierten 'Neuen Merkur', die bei den Lesern ein gewisses Aufsehen erregte.

Die Notiz vom 29. Oktober 1921 entnehmen wir mit freundlicher Erlaubnis des Suhrkamp-Verlags dem neuen Band: Bertolt Brecht. Tagebücher 1920 - 1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920 - 1954. Frankfurt/M 1975. S. 170 - 171

III

BERTOLT BRECHT

Dann sehe ich einen kleinen Einakter mit Charlie Chaplin. Er heißt "Alkohol und Liebe", ist das Erschütterndste, was ich je im Kino sah, und ganz einfach. Es handelt sich um einen Maler, der in eine Schenke kommt, trinkt und den Leuten, "weil ihr so freundlich zu mir wart", die Geschichte seines Ruins erzählt, die die Geschichte eines Mädchens ist, das mit einem reichen Fettwanst abrückte. Er sieht sie wieder, schon vertrunken und recht abgerissen, und "das Ideal ist beschmutzt", sie ist dick und hat Kinder, und da setzt er den Hut schief auf und geht nach hinten ab, ins Dunkle, schwankend wie ein auf den Kopf Geschlagener, ganz schief, großer Gott, ganz schief, wie vom Wind umgeblasen, ganz windschief, wie kein Mensch geht. Und dann wird der Erzählende immer betrunkenener und sein Mitteilungsbedürfnis immer stärker und verzehrender, und er bittet um "ein Stück der Kreide, mit der ihr die Queues eurer Billards einreibt", und malt auf den Fußboden das Bild seiner Geliebten, aber es werden nur Kreise. Er rutscht so darauf herum, er gerät in Streit mit allen, er wird hinausgeworfen und zeichnet auf dem Asphalt weiter, immer Kreise, und wird hineingeworfen und zeichnet drinnen weiter und wirft alle hinaus, und sie strecken ihre Köpfe zum Fenster herein,