

## MUSIL - TEXTE

### Drei Stimmen zur Wirkung Charles Chaplins

Einen heute völlig unbekannten Musil-Text hat der junge Wiener Schriftsteller Werner J. Schweiger bei seiner Arbeit über Robert Müller entdeckt. Schweiger hat den Sonderteil im Heft 12 der Wiener Monatsschrift für Literatur und Kulturpolitik 'Die Pestsäule' zum 50. Todestag Müllers redigiert. Beim Auswerten der von Müller 1923 und 1924 geleiteten 'Muskete' - einem Wiener Pendant des 'Simplizissimus' - kamen Musils 'Eindrücke eines 'Naiven' in der Filmbeilage S. I-II des Bands 36, Heft 14, Alpennummer der 'Muskete' vom Juni 1923 zum Vorschein.

In derselben Filmbeilage findet sich ein Beitrag des ungarischen Schriftstellers Béla Balázs zu Chaplin, besonders zu dem 1921 gedrehten Film 'The Kid', der mit 'The Idle Class' 1974/75 in deutschsprachiger Version zu einem Abendprogramm zusammengefaßt wurde.

Entsprechend dem Vorsatz, Musil

aus der Isolierung des Klassikers zu lösen und die zeitgenössischen Relationen mehr zu betonen als etwa überzeitliche poetische Qualitäten, bringen wir neben dem Balázs-Text schließlich noch einen Brecht-Text aus derselben Zeit zu Chaplin.

Den Entdecker der beiden ersten Beiträge, Werner J. Schweiger, haben wir gebeten, in einem der nächsten Hefte über Musils Bekanntschaft mit Robert Müller zu berichten.

Schweiger gehört zum Literaturkreis 'podium', erhielt mehrere Arbeitsstipendien und Preise, zuletzt 1975 ein Staatsstipendium für Nachwuchsliteratur. Er hat Erzählprosa, Gedichte, Essays, literarhistorische, aber auch Wiener lokalhistorische Arbeiten veröffentlicht. Aus dem geplanten Buch 'Wiener Literatenkaffeehäuser 1720 - 1975' gibt es Vorabdrucke, ebenso aus seinem Peter-Altenberg-Buch.

## I

### EINDRÜCKE EINES NAIVEN

von Robert Musil

*Es war in Berlin; die Wintertheater waren noch nicht eröffnet, die Kinos schnurrten. Was tun? Ich verleugnete mein Leben und ging ins Lichtspiel. Wenn es zwischen Berlin und Charlottenburg, die Entfernung über Eydtkuhnen-Peking-New York genommen, einen Menschen gegeben hatte, der Chaplin noch nicht kannte, so war ich es. Es machte mir Mut, daß inzwischen alles Bedeutende über das Kino schon längst gesagt ist: denn neben dem geschliffenen Geist der Sachverständigen hat sich die Stimme eines, der aus den Wäldern kommt, noch immer gut gemacht. Chaplin hat mich nicht überrascht, das kannte ich schon. Ich habe Chaplins Vater in der Generation*

meiner Väter in der Operette gesehen. Den wundervollen, den glänzenden, den gewissermaßen vor die Säue gestreuten Physiognomiker, mit dem Hauch von Resignation darüber in aller Zappelerei und Dummheit; den Knock about lange bevor es bei uns Knock abouts gab, - zu dem sich eine von Gott geschaffene Seele galgenhumorig einrollte. Ja, es gab gute Komiker, und alle waren sie Akrobaten; vielleicht ist Chaplin besser, aber mich packt sofort das Gemeinsame, die zum Erfolg des Kinos aufgestiegene Linie. Der verdrehte hurtige Gang, die Beweglichkeit, welche über Schränke steigt, als wären sie Schemel, das Umrennen und Umgeranntwerden, die Ohrfeigen, die Verwechslungen, Fußtritte, Rollen über das Genick, Stürze, Deckensprünge; war das nicht immer ein Lebenselixier des Schauspielers, in dem er erst zu seinem vollen Glück aufblühte? Es ist eine uralte Tradition, die mit Hanswurst und den neapolitanischen Masken begann, wenn es nicht überhaupt die Lebenslinie des Theaters ist. Aus dem Ernst eines Gottesdienstes, zu dem die Entwicklung des europäischen Theaters den Schauspieler halb widerwillig zwang, flüchtete er in die Operette, und wird nun vom Kino explosiv befreit.

Ich sah dann auch einen weiblichen Chaplin, eine amerikanische Schauspielerin; in Rücken scheinbar belanglos, aber sie zog einen alten Herrenanzug an: beim Kragenknopf gibt es die erste Katastrophe. Der Finger greift von oben, der Knopf geht nicht zu; der Finger greift von unten, es schließt sich nicht; aus gehobenen Ellenbogen tauchen beide Hände in den Hals, schlüpfen von unten an ihm empor, winkeln um die Ecke, während sich der Kragenknopf selbstverständlich nicht schließen läßt und solange nicht, bis das ganze kleine Menschengebilde ein in Krämpfen des Zorns und der Ohnmacht wirbelndes Bündel zusammenprallender und auseinanderrennender Körperteile ist, die sich über, neben, in, unter Betten, Schränken, Ecken und Stühlen treffen, bis - ja nun, bis mit einmal eben der Knopf geschlossen ist, und eine sanfte Brise den glühenden Zuschauer anweht. Das ist amerikanisch in seinem schauspielerischen Präzisionsstil, aber geboren ist es in einem deutschen Busch, der Wilhelm hieß.

Man zeigte mir zwischendurch auch einen Schauspieler, der in einem Sommertheater, also dreidimensional und leiblich auftrat. Er persiflierte dort einen Faustkampf. Auch er stieg über Tische, Schränke, Rücken und auch er hatte das leise Elegische, das zur Komik des körperlichen Exzesses gehört. Wir waren erst im Augenblick seiner Szene in die Loge getreten und verließen sie mit dem letzten Schlag: so stand er aus einem Nichts herausprojiziert genau so vor uns wie auf der magischen Leinwand, und dennoch blieb er (wenn auch köstlich sanft verdünnt)

Limonade. Woran liegt das? Ich glaube, nun vor allem glaube ich allerdings nicht an die dramaturgische Philosophie des Kinos (die allmählich beliebt wird), sondern an seine Technik, und so betrachtet, liegt es wohl an nichts anderem als: Dieser Schauspieler spielt das Gleiche fünfhundertmal, und ich sehe ihn einmal, so daß die Wahrscheinlichkeit, daß ich seine beste Leistung erwische, ein Fünfhundertstel ist; der Filmregisseur dagegen ließe den gleichen Vorgang, wenn es nottäte, fünfhundertmal kurbeln, und die Wahrscheinlichkeit, daß der Besucher den besten Moment sieht, ist bei ihm unter allen Umständen gleich der Gewißheit. Darin liegt Überlegenheit. Ich hatte mir auch eingebildet, schon schwere Raufereien mitgemacht zu haben, aber eine solche, wie ich sie damals im Kino sah, war nicht darunter: selbst wir Zuschauer flogen durch die Luft, so flogen die im Bilde und so sausend war das Tempo; man konnte in sich selbst nicht mehr unterscheiden, ob man der angegriffene menschliche Eber war oder einer der von ihm durch die Luft geschleuderten Schweißhunde. Eine andere Frage ist es ja, wozu das in uns gut sein mag, mit dem diese Technik spielt? Ich weiß es nicht. Aber es ist da.

Ferner wozu Worte? Ich sah einen deutschen Film, der einen elenden Kitschroman verkurbelte. Ein solcher Ablauf von Geschehnissen, der Übelkeit verursacht, wenn man sich ihn - lesend-vorstellen muß, wird geschluckt, wenn er vor einen hingestellt wird. Man sitzt ja schließlich auch stundenlang in Straßenbahnwagen, Wartesälen und Zimmern, mit noch viel langweiligeren Geschehnissen vor Augen und hätte schon längst Selbstmord begangen, wenn nicht eben die Augen viel geduldiger, abgehärteter und dankbarer wären als die Ohren; sie amüsieren sich leichter. Und zwischendurch - in diesem Film - zwischendurch, wo ein Mädel einem Mann sagt, komm mit mir ins Wasser oder -, wo ihre Haare im Wind flattern, ihre Finger sich in seine Ärmel krampfen und ihre Augen schreien, das alles auf einer Düne, im steifen Wind, lächerlich groß vor der kleinen Unendlichkeit der unten rollenden See: zwischendurch gehört es zu den Eindrücken, die man nicht vergißt. Es ist vielleicht gar nicht schlecht, wenn man zu der Frage gezwungen wird: wozu eigentlich Worte? Striche man bloß auf dem Theater alle Worte weg, die nicht mehr sagen, als der Zuschauer auf den ersten Blick errät! Die Theater kämen freilich um ihre bestbezahlten Plätze, die Gemeinplätze.