

“In der Stummheit des Films lag sein wirkender
unerschöpflicher Zauber ...” - Egon Friedell, Hugo
von Hofmannsthal, Alfred Polgar und Robert Musil
über Stummfilm und Stummheit

Klaus Horsten

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	2
2	Egon Friedell: Schweigen - Die energischere Mitteilungs- form	4
3	Hugo von Hofmannsthal: Stummheit - Der Ersatz für Träume	5
4	Alfred Polgar: Der Tonfilm - Zeichen der Apokalypse	8
5	Robert Musil: Sprach“-losigkeit” - Annäherung an den “an- deren Zustand”	9

Lassen Sie sich ein wenig mitreißen von den Bewegungen einer alten Zeit: An der Schwelle vom Stummfilm zum Tonfilm kam es zu heftigen Auseinandersetzungen um die Bedeutung des Schweigens im Stummfilm.

Die einen hießen den neuen Tonfilm begeistert willkommen. Egon Friedell, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Polgar und Robert Musil, diesen großen österreichischen Kulturessayisten der 20er Jahre war es jedoch allen gemeinsam, dass sie die Sprachlosigkeit im Stummfilm als eine neue, intensivere Mitteilungsform betrachten, die mit dem Tonfilm verloren ging oder zerstört wurde.

Egon Friedell sprach als Pragmatiker des Theaters, Hugo von Hofmannsthal als Sozialkritiker, Alfred Polgar vom Standpunkt eines Kulturpessimisten und Robert Musil als Utopisten des “anderen Zustands”.

Dieser Rückblick ist entstanden unter anderem in der Wiener Nationalbibliothek. Gönnen Sie sich doch einmal das Vergnügen, wenn Sie in Wien sind oder nach Wien kommen, und gehen Sie in den alten Zeitschriften-Lesesaal. Nehmen Sie sich eine der Zeitungen, in welchen diese großen Essayisten der 20er geschrieben haben, etwa das “Neue Wiener Journal”. Sie brauchen nur den Namen und das Datum der Zeitung. Lesen Sie die Artikel um das Weltgeschehen, die Lokalnachrichten, die Annoncen, die Stellengesuche, das Wetter - und das Feuilleton. Hier ein paar Anregungen:

- Egon Friedell, Der Laube des Films, in “Neues Wiener Journal”, 7.10.1920.
- Egon Friedell, Film und Kunst, in “Neues Wiener Journal”, 14.10.1920
- Egon Friedell, Das Lebensrezept, in “Neues Wiener Journal”, 29.5.1921

Das ist wie ein Museumsbesuch, und doch etwas unvergleichlich Anderes. Mögen Sie die folgenden Zeilen dazu anstiften!

1 Vorwort

Ehebruch, Giftmischerei, Brandstiftung, Bombenattentate, Verführung, Wahnsinn, Verbrecherkneipen und Hochgericht. Solche Sujets standen hinter Titeln wie “Des Räubers Rache”, “Verloren in der Großstadt” und “Die Schrecken der Inquisition”.

Wir befinden uns mitten am Anfang der Filmgeschichte, gesehen werden Stummfilme.

Joseph Roth gibt uns eine Vorstellung, wie es damals zugegangen sein mag:

“Sie hängen gelbseidene Lotosblüten-Lampions vor den Eingang, wenn der Film in einem exotischen Lande spielt, wie China zum Beispiel; was sie mit Indien anfangen würden, ist mir ein Rätsel. So wird die Ankündigung pompös, und je pompöser sie ist, desto ärmlischer der Film. Der Superlativ ist schon vor dem Eingang übersteigert. Die Ekstase der Reklame dämpft die Begeisterung des Zuschauers. Schon die lästige, ermüdende Annoncen-Zudringlichkeit vor dem Anfang des Films ist imstande, das Interesse für das Kommende einzuschläfern. Es beginnt mit den “edelsten Likören” und endet mit der patriotischen, alkoholbegeisterten Aufforderung: “Deutsche, trinkt deutsches Bier!”, die übrigens wie ein Witz eines deutschfeindlichen Pariser Blattes klingt. Hierauf senkt sich der Vorhang, dieser Vorhang, der nichts zu verhüllen hat und infolgedessen so aufreizend wirkt wie die Geheimnistuerei eines nichts wissenden Diplomaten. Dann spielt eine sehr mittelmäßige Kapelle Beethoven und, wenn man Glück hat, Richard Wagner. Aber da muss man schon sehr viel Glück haben. Dann erfolgt die Filmwoche, die als eine Fortsetzung jener sympathischen nationalen Forderung, deutsches Bier zu trinken, die Niederlegungen, die Kranzniederlegungen deutscher Generale an irgendwelchen Heldendenkmälern zeigt. Das ermüdet, macht krank, ergeben und gleichgültig. In diesem Zustand befindet man sich, wenn der Film anfängt”. [1]

Im Zuge der Industrialisierung Mitteleuropas ab Mitte des 19. Jahrhunderts kommt es zu einem rapiden Ansteigen der Großstädte und deren Bevölkerungszahlen. Vor allem aus den Großstadtbewohnern rekrutiert sich das Massenpublikum der Kinobesucher.

Bei einem damaligen Zeitgenossen um 1910 heißt es:

“Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt für alle Ausstrahlungen des gesellschaftlichen Lebens bildet, im besonderen auch noch, weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist.” [2]

Wahrnehmungspsychologisch korrespondieren die Strukturen, wie sie in einer Großstadt und im Kino herrschen: ein rascher und ununterbrochener Wechsel äußerer und innerer Eindrücke,

“eine rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, ein schroffer Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen”. [3]

In diesem Sinn hielt Egon Friedell das Kino für die ästhetische Entsprechung der Zeit:

“Zunächst: es ist kurz, rapid, gleichsam chiffriert, und es hält sich bei nichts auf. Es hat etwas Knappes, Präzises, Militärisches. Das passt sehr gut zu unserem Zeitalter, das ein Zeitalter der Extrace ist. Für nichts haben wir heutzutage weniger Sinn als für jenes idyllische Ausruhen und epische Verweilen bei den Gegenständen, das früher gerade als poetische galt”. [4]

In seinem Essay “Film und Kunst”, erschienen am 14. 10. 1920 im “Wiener Journal”, stellt Friedell die Frage, ob Kino Kunst ist. Er beginnt seine Antwort mit einer Beschreibung dessen, was Kunst überhaupt ist, und zählt das Fragmentarische zu ihrem Wesenskern. Es gehört somit nicht nur wesentlich zu einem Stadterlebnis, sondern zudem zur Kunst im allgemeinen wie zur Kinokunst im besonderen.

“Keine Kunst wiederholt die Natur. Sie ist immer ein von einem bestimmten Affekt und Geschmack arrangiertes Stück Wirklichkeit, zumindest ein willkürlicher Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Dieses Grundgesetz aller Kunst lässt sich aber gerade im Kine-matograph aufs vollkommenste und kühnste zur Geltung bringen. Dieser prinzipiell fragmentarische Charakter aller kinematographischen Wirkung, der schon durch die notwendige Kürze der einzelnen Szenen gegeben ist, wird, wie ich glaube, künstlerisch zu wenig eingeschätzt, wohl im ganzen auch zu wenig ausgenutzt. Das Skizzenhafte, Abrupte, Lückenhafte des Kinos ist im Sinne des modernen Geschmacks ein eminentester künstlerischer Vorteil. Die Erkenntnis der Schönheit des Fragments beginnt sich allmählich in allen Künsten Bahn zu brechen. Denn schließlich ist ja jede Kunst nichts anderes, als ein geschicktes und bisweilen ein geniales Auslassen von Zwischengliedern”.

2 Egon Friedell: Schweigen - Die energischere Mitteilungsform

Von hoher Brisanz war in den damaligen Diskussionen um das neu entstandene Massenmedium das Thema der Sprachlosigkeit, besonders, wenn man

bedenkt, was für einen hohen Stellenwert die geschriebene Sprache in Form der Zeitung nicht nur für die Essayisten gehabt hatte.

Egon Friedell entgegnet auf den Einwand, dass Kino keine Kunst sei, weil ihm die Worte fehlten, und es deshalb nur grobe und primitive Dinge zu schildern vermöge, mit der Feststellung, dass Worte mehr und mehr an Bedeutung verlören.

Worte bekommen für ihn zunehmend etwas “Überdeutliches” und gleichzeitig das Gegenteil, nämlich etwas “merkwürdig Undifferenziertes”. Der Sprecher in seinem Wunsch nach möglichst klarer und adäquater Wiedergabe der Gegenständlichkeit muss an deren Komplexität scheitern. Der sprachlose Ausdruck, die Gebärde, die Gestik, ein Zucken der Wimpern, ein Senken der Lider vermögen oft viel mehr zu sagen als die menschliche Sprache.

“So könnten wir uns denn auch ganz gut vorstellen, dass Walenstein, von einem modernen Dichter gestaltet, seinen ganzen großen Monolog schweigend spricht. Es würde genügen, wenn er etwa nur in tiefes Nachdenken versunken langsam über die Bühne ginge. Er braucht keine Jamben zu reden, die Jamben stören uns, wir wissen Bescheid. Die schönsten und tiefsten Verse können nicht annähernd das ausdrücken, was der einfachste Galeriebesucher stumm und unartikulierte empfindet”.[5]

Für Friedell wird in dem Maße, als die Menschheit zunehmend denkfähiger und vergeistigter wird, alles immer mehr ins Innere verlegt.

“Wir reden weniger, aber nicht weil wir die Fähigkeit, gut zu reden, eingebüßt haben, sondern weil wir weniger Reden nötig haben”.[6]

Schweigen dürfe nicht mit Stummheit verwechselt werden, vielmehr sei es eine andere, viel energischere Mitteilungsform. So wie das Kino nicht der Sprache bedarf, so bedürfen auch Friedells Zeitgenossen demnach zunehmend nicht mehr ihrer, da sie sich in einem fortgeschrittenen Kulturstadium der Vergeistigung und Denkfähigkeit befinden.

3 Hugo von Hofmannsthal: Stummheit - Der Ersatz für Träume

Eine andere Stimme zum Thema “Stummfilm und Stummheit” haben wir in Hugo von Hofmannsthal. Auch für Hofmannsthal stellt sich das Problem

erkenntniskritisch: wie Friedell zweifelt er an der Sprache als ein geeignetes Erkenntniswerkzeug. 1895, in dem Jahr, in dem der erste Stummfilm gezeigt wurde, äußert er einen Gedanken, den er 1911 in anderer Form wiederholen sollte:¹

“Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten: Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt.[...] Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. [...] So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler”. [7]

Hofmannsthal findet nicht wie Friedell Ungenügen an der Sprache aufgrund ihrer groben Inadäquatheit, sensible und feine Strukturen wiederzugeben, vielmehr schiebt sich für ihn die Sprache wie ein Zerrfilter zwischen Erkennenden und Erkanntem, zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt.

Das nach Erkenntnis strebende Denken wird so, noch bevor es den Untersuchungsgegenstand erreichen kann, gehemmt durch massiert auftretende Begriffsbildungen. Man könnte dies einen (versteckten) Intuitionismus nennen, der während der Jahrhundertwende vor allem durch Edmund Husserls Phänomenologie einen großen Aufschwung erfuhr. Intuition - geistiges Sehen, gilt mehr als sprachliches Begreifen.

Explizit Bezug auf das Kino nimmt Hofmannsthal in den 20er Jahren in seinem Essay “Der Ersatz für die Träume”, nun allerdings ins Sozialkritische gewendet.

Er spricht von den Massen der Industriearbeiter, die vor der Mechanik und Verödung ihres Daseins “in den finsternen Saal mit den beweglichen Bildern” flüchten, um “den Ersatz für die Träume zu suchen”:

“Dass diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume. Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft. [...] Diese Sprache der Gebildeten und Halbgebildeten, ob gesprochen oder geschrieben, sie ist etwas Fremdes. Sie kräuselt die Oberfläche, aber sie weckt nicht, was in der

¹1911 heißt es in seinem Essay “Über die Pantomime”: “Enthüllt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise? Entlädt sie sich nicht hier wie in Tönen, aber noch unmittelbarer, noch zusammengefaßter der inneren Fülle?”

Tiefe schlummert. Es ist zuviel von der Algebra in der Sprache, jeder Buchstabe bedeckt wieder eine Ziffer, die Ziffer ist die Verkürzung für eine Wirklichkeit, all dies deutet von fern auf irgend etwas hin, auch auf Macht, auf Macht sogar, an der man irgendwelchen Anteil hat; aber das alles ist zu indirekt, die Verknüpfungen sind zu unsinnlich, dies hebt den Geist nicht wirklich auf, trägt ihn nicht irgendwo hin. All dies läßt eher eine Verzagt-heit zurück, und wieder dies Gefühl, der ohnmächtige Teil einer Maschine zu sein, und sie kennen alle eine andere Macht, eine wirkliche, die einzige wirkliche: die der Träume”.[8]

Kräuseln der Oberfläche, Nicht-in-die-Tiefe-Gehen, mathematische Unanschaulichkeit, Reduzierung der Wirklichkeit und Reduzierungen der Reduzierungen, Mangel an sinnlicher Nähe, Verschwommenheit und Unklarheit im Modus des Irgendetwas und indirekten Irgendwelchen - die Leute fürchten diese Sprache, es ist die Sprache derer, die eine Ausbildung genossen haben.

Aber sie fürchten nicht nur diese besondere Art von Sprache, sie flüchten auch überhaupt weg von der Sprache hin zu den beweglichen Bildern, sie flüchten zu ihnen, weil sie stumm sind.

Die Sprache ist das verknechtende Werkzeug der Gesellschaft. In der Sprache ist Wissen, Wissen bedeutet Macht. Die Macht wird ihnen durch das Wissen vermittelt - aber, muss man annehmen, nicht so, dass ihnen neue Machtmittel zur Verfügung stehen würden, die ihnen nützlich sein könnten, sondern vielmehr so, dass sie über die Sprache durch den Machtarm der Gesellschaft greifbar werden. Oder vielleicht wäre ihnen auch die durch die Sprache vermittelte Macht nützlich, doch führt sie dieser Nutzen weg vom eigentlichen, vollen Leben.

Das sprachlose Kino ist ein Ersatz für die sprachlosen Träume. In den Bildern der Träume und der Kinos ist

“Lebensessenz zusammengefasst; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen”.[9]

Hofmannsthal fügt also, im Gegensatz zu Friedell, ein eskapistisches Moment hinzu: Die Menschen haben den Wunsch aus der Verknechtung und Lebensleere zu flüchten, sie gehen ins Kino, das ihnen einen Ersatz für ihre Träume bietet; dieser funktioniert nur, so Hofmannsthal, weil er ohne Sprache ist.

4 Alfred Polgar: Der Tonfilm - Zeichen der Apokalypse

Wie Friedell, gesteht auch Alfred Polgar der Sprachlosigkeit des Stummfilms eine besondere Aussagekraft zu, so in seiner essayistischen Kritik des Films "Panzerkreuzer Potemkin" (1926):

"Da stehen sie in Reih' und Glied. Der Kapitän! Eine Sekunde lang Starrheit und Schweigen. Ich hätte nie geglaubt, dass ein Film, der doch ohnehin stumm ist, noch so verstummen, dass Lautlosigkeit in so tiefes Schweigen stürzen kann".[10]

Und an anderer Stelle heißt es:

"Dieses historische Geschehen erzählt der Film wieder, in einer Bildersprache von hinreißender Gewalt. Kein Herz bleibt ihrer Stummheit taub".[11]

Drei Jahre später muss Polgar das Debut des Tonfilms schmerzlich beklagen. Er stellt sich in bewussten Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, für die die Sprachlosigkeit des Stummfilms ein Manko bedeutet.

Die Stummheit des Films,

"die nicht, wie Unverständige schmähen, eine Schwäche des Films war, sondern dessen eigentliche Stärke, seine magische Stütze, die Wolke gewissermaßen, die ihn trug und hochhob in ungemeinere Sphäre und erlöste vom Übel der Schwerkraft". [12]

Für Polgar bedeutet die Abwesenheit von Sprache die Öffnung eines freien Raumes der Phantasie und der Imaginierungen, die eine zusätzliche Ästhetisierung des bildlichen Filmerlebnisses bedeutet. Diese Möglichkeit wird vom Tonfilm zerstört. Er scheitert an seinem Unvermögen, die Klänge und Geräusche der Natur wie der Lebenswelt in befriedigender Adäquatheit wiederzugeben.

Die Elementargeräusche,

"mit denen der Tonfilm die Arbeit unserer Einbildungskraft zu nichte macht, sind zwiefach vorgetäuscht: die echten Stimmen der Natur kann er nämlich gar nicht wiedergeben, weil sie sich in seiner Apparatur kläglichst verwandeln, er muss sie, um halbwegs glaubwürdige Farben auf seine Geräusch-Platte zu bekommen, erst nachahmen, mit Wind und Regenmaschinen arbeiten, ganz wie das hilflose Theater".[13]

Der Film ist dazu verurteilt, seine Wirksamkeit im zweidimensionalen Raum (das gilt nur für damals) zu entfalten. Für Polgar bedeutet das Fehlen der dritten Dimension keinen Mangel, da sie durch die Sprachlosigkeit und mittelbar der durch sie initiierten Imaginationsmöglichkeiten einen gleichrangigen Ersatz gefunden hat. Dieses ausgewogene Verhältnis wird durch den Tonfilm gestört.

“In der Stummheit des Films lag sein wirkender unerschöpflicher Zauber, da waren die Wurzeln seiner Kraft, die Ratio für das Irrationale der bewegten Schattenbilder, die Rechtfertigung für das Fehlen einer dritten Dimension. Im Tonfilm wird dieses Fehlen unerträglich”. [14]

In der Entwicklung vom zaubrischen Stummfilm hin zum kläglichen Tonfilm sieht Alfred Polgar ein Zeichen eines allgemeinen Kulturniedergangs, dessen Ausdruck aber nicht nur die neuen Möglichkeiten der ausgereifteren Technik sind, sondern auch die Existenz des Kinos überhaupt.

“Die Vorstellung, dass der Kretinismus, der bisher stumm an Kino-Wänden sich austobte, nun auch zu klingen und zu sagen anheben soll, hat etwas Apokalyptisches”. [15]

5 Robert Musil: Sprach“-losigkeit” - Annäherung an den “anderen Zustand”

Für Robert Musil bedeutet die Sprachlosigkeit ein Versuch der Emanzipation hin zum “anderen Zustand”. Der “andere Zustand” ist ein Begriff, ein Schlüsselwort bei Musil. Es bezeichnet das Zentrum seiner Utopie, jenen Fluchtpunkt im Bildnis seines Daseins, wohin seine Sehnsucht virtuell strebt. “-losigkeit” und “anderer Zustand” sind, wie ich es in dem Titel symbolisch andeute, gleichzusetzen. Wenn man den “anderen Zustand” beschreiben will, dann am treffendstem, indem gesagt wird, was er nicht ist, welche Abwesenheiten und Depravationen er besitzt. Das ist so, wie wenn man einen Mann beschreibt, indem man sagt: “Er war weder groß noch klein, weder dick noch dünn und er wirkte weder unscheinbar noch imposant ...” - Da wird nur negativ beschrieben und doch positiv ausgesagt. Aber dazu gleich mehr.

In seinem Essay “Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films” aus dem Jahre 1925 sieht Musil im Stummfilm einen Ausbruchversuch der Seele aus einem sinnentleerten Wortgefängnis:

“Blickt man aber einige Jahrzehnte weiter zurück, so erkennt man, dass dieser gegen den “Verstand” gerichtete Ausbruchsversuch der “Seele”, der ihr zu unmittelbarerem Ausdruck verhelfen möchte, als es das entleerte und von Begrifflichkeit vergitterte Wort erlaubt, und den menschlichen Geist auf allen Nebenwegen, nur nicht auf dem Hauptweg ins Freie führt, auch zu jener Zeit schon war”. [16]

Ich möchte im folgenden versuchen zu zeigen, was der “andere Zustand” ist, was sein Gegenteil, also der Zustand in dem Musil, seine Zeitgenossen und, ich nehme an, auch wir uns befinden, und aufzuzeigen, weshalb der Stummfilm trotz seiner Sprachlosigkeit nicht imstande ist, den “anderen Zustand” in uns zu erzeugen.

Positiv beschreibt Musil den “anderen Zustand” als einen Zustand der Liebe,

“der Güte, der Weltabgekehrtheit, der Kontemplation, des Schauens, der Annäherung an Gott, der Entrückung, der Willenlosigkeit, der Einkehr und vieler anderer Seiten eines Grunderlebnisses, das in Religion, Mystik und Ethik aller historischer Völker ebenso übereinstimmend wiederkehrt, wie es merkwürdig entwicklungslos geblieben ist”. [17]

An Stelle der Beziehungen “Maß-Genauigkeit”, “Zweck-Ursache”, “Gut-Böse”

“tritt ein geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen”. [18]

Doch fehle noch eine positive Wesensbestimmung des “anderen Zustands”. Musil versucht sich noch von einer anderen Seite der Beschreibung dieses Zustandes anzunähern - durch eine Bestimmung ex negativo. Auf gleiche Weise beschrieb etwa Martin Heidegger im gleichen Jahrzehnt in “Sein und Zeit” das Man:

“Das Wer ist nicht dieser und nicht jener, nicht man selbst und nicht einige und nicht die Summe Aller. Das ‘Wer’ ist das Neutrum, das Man”. [19]

In dieser Art des negativen Umschreibens dominieren Begriffe mit den Endungen -los und -frei. So ist es nicht verwunderlich (und doch paradox), dass es gerade die Sprachlosigkeit ist, welche den Wortkünstler Musil so

anspricht. Er schwärmt darüber hinaus von der zweckfreien Bewegung des Tanzes, vom gegenstandsfreien Sehn der revolutionären Malerei, vom Begriff der zwecklosen Schönheit und Kunst überhaupt. Er sieht in den unterschiedlichsten Künsten “-freie” Versuche, die alle auf eine eigentümliche, vom Verstand unabhängige Welt zu verweisen scheinen, in der reines Empfinden und Fühlen herrschen.[20]

Im “anderen Zustand” ist nicht mehr

“der Unterschied im Spiel zwischen begrifflicher und ohne Begriffe gemachter Erfahrung (Affektspuren, Gewöhnen, Imitation), die ja beide Erfahrung werden, sondern es handelt sich [...] um ein anderes Verhältnis des Erlebenden zum Erlebnis, dessen Inhalt sich nicht zu ändern braucht, aber gewissermaßen ein Lagezeichen, einen Vektor, eine andere Richtung enthält”. [21]

Doch wenn die Sprache dem “anderen Zustand” widerspricht, wie können wir dann zuständiglich erfahren, was er ist oder sein mag?

Jede reine Zuständlichkeit ist

“ohne Zusammenhang mit anderen; gewinnt sie ihn aber, so ordnet sie sich den bewussten Erfahrungen ein oder sie verknüpft sich durch Bahnung mit dem übrigen Ich, mit einem Wort, sie verliert gerade den Charakter, auf den es ankommt. Das ist natürlich nur eine abstrakte Fiktion, aber praktisch entspricht ihr, dass wir die Erlebnisse gehobener Zuständlichkeit als Vergnügen, Erholung, Ausspannung, Entrückung, mit einem Wort nur als Unterbrechung gebrauchen. Wie merkwürdig wird dadurch, dass wir dennoch die Tendenz haben, sie als Bruchstücke einer anderen Totalität zu bewerten, als Elemente eines Erlebens, das sich in einer andern Dimension erstreckt als das der Erfahrung und ihnen seine Richtung leiht; denn dies setzen alle Versuche voraus, die eine andere Innerlichkeit, eine **Welt ohne Worte** [Hervorhebung von mir], eine unbegriffliche Kultur und Seele als erreichbar hinstellen”. [22]

Nachdem nun der andere Zustand grob umrissen wurde, muss man sich fragen, was denn sein Gegenteil ist.

Aus dem gerade Gesagten geht hervor, dass es der Zustand ist, in den die “Erlebnisse gehobener Zuständlichkeit” eingebettet sind, Musil nennt ihn den “mittleren, gewöhnlichen Zustand”. Seine nach Musil wichtigste Eigentümlichkeit ist, dass wir Erfahrungen erwerben. Dabei besteht ein beson-

deres Verhältnis zwischen der Erfahrung, die man macht, und den Begriffen, mit deren Hilfe man sie macht:

“Jede neue Erfahrung sprengt die Formel der bisher erworbenen, wird aber zugleich in ihrem Sinn gemacht. Das gilt für die Ethik genau so wie für die Physik oder Psychologie”. [23]

Wir erfahren die Dinge in einer gewissen Formelhaftigkeit, nehmen sie wahr durch die Brille einer ungenauen Typizität. Bei neuen Erfahrungen herrscht ein wechselseitiges, interdependentes Verhältnis: wir nehmen die Dinge nur aufgrund der vorhandenen Typizität wahr, gelangen also mittels unserer Wahrnehmung gar nicht an das An-sich-Aussehen der Dinge, gleichzeitig wird aber diese Typizität von den neuen Erfahrungen verändert.

Die entlastende Mechanisierung unseres Daseins, deren Überwindung ein Konstitutivum des “anderen Zustands” darstellt, hat also ihre Ausläufer auch in unserer Art, Dinge wahrzunehmen.

Wir erfahren sie aufgrund unserer Begrifflichkeit, die in der Sprache aufgehoben ist, in vorbestimmten Weisen. Ein Sprengen dieser Wort- und Erfahrungsgitter würde ein Erreichen des anderen Zustands bedeuten. Die Sprach-“losigkeit” beim Betrachten eines Stummfilms müsste somit einer Annäherung an den anderen Zustand gleichkommen, dies passiert jedoch nicht. Weshalb?

“Es gibt neue Erlebnisse, aber keine neue Art des Erlebens. [...] Diese Gefahr ist natürlich auch die des Films. Das präventios Formelhafte der Gebärden macht zum großen Teil den Kitsch im Film aus, wie es ebenso den höheren Kitsch im Tanz bildet; das Unerträgliche in Film und Tanz [...] beginnt dort, wo Zorn Augenrollen wird, Tugend Schönheit und die ganze Seele eine Steinallee bekannter Allegorien. [...] In der Schau entfaltet der Film [...] die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welche alles Daseiende hat gleichsam unter Glas gesetzt dadurch, dass man es nur sieht; in der Verbindung und Verarbeitung der Eindrücke dagegen ist er scheinbar stärker als jede andere Kunst an die billigste Rationalität und Typik gekettet. Er macht die Seele wohl scheinbar unmittelbar sichtbar und den Gedanken zum Erlebnis, in Wahrheit hängt dabei die Interpretation jeder einzelnen Gebärde aber von dem Reichtum an Interpretationshilfen, den der Beschauer mitbringt, die Verständlichkeit der Handlung wächst mit ihrer Undifferenziertheit, die Ausdruckskraft also mit

der Ausdrucksarmut, und die Typik des Films ist nichts als der vergrößernde Zeiger von der des Lebens”.[24]

Der Zuschauer versteht also vom Film nur so viel, wie er an Interpretationen mitbringt, die ihn überhaupt erst zur erkennenden Wahrnehmung befähigen. An der Formelhaftigkeit hat sich nichts geändert. Das Fehlen von Sprache im Stummfilm ist dem Betrachter äußerlich, es bedeutet nicht die Abwesenheit der typisierenden Betrachtung im Zuschauer.

Der Film wird so für Musil zum intensivierten Abbild des Lebens, der Kultur und Zivilisation, in die er gestellt ist. So wie der Film durch seine Sprach-”losigkeit” Tendenzen zum anderen Zustand zeigt, so gibt es auch im Leben Annäherungen an diesen, und so wie der Film diese selbst wieder aufhebt, heben wir den anderen Zustand im gleichtypischen Erfahren der Alltäglichkeiten stets wieder auf.

Zur Literatur: Es wurden vornehmlich solche Primärwerke der 20er Jahre herangezogen, welche greifbar waren. Es ist nicht wichtig, dass Sie die unten erwähnten Quellen benutzen. Nehmen Sie, was Sie finden können und wessen Sie habhaft werden. Die einzige Sekundärliteratur ist die “Kino-Debatte” von Kaes. Eine kurze Recherche im Internet überzeugt davon, dass sie immer noch im Gebrauch und, so nehme ich an, anerkannt ist, obwohl das Erscheinungsjahr schon etwas zurückliegt. Die hier geschilderte Beobachtung, dass die renommierten Kulturessayisten der 20er Jahre in Österreich den Einzug des Tonfilms bedauerten, ist eine authentische Beobachtung, welche sich keiner Sekundärliteratur verdankt.

Literatur

- [1] Roth, J.: Werke IV (Amsterdam, Allert de Lange 1976), Hrsg. v. H. Kesten, S. 488.
- [2] Kaes, A.: Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929 (Tübingen, Max Niemeyer 1978), S. 6.
- [3] Kaes, A.: Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929 (Tübingen, Max Niemeyer 1978), S. 6.
- [4] Kaes, A.: Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929 (Tübingen, Max Niemeyer 1978), S. 7.
- [5] Egon Friedell in “Prolog vor dem Film”, zitiert nach Kaes, A.: Kino-Debatte (Tübingen, Max Niemeyer 1978), S. 45.

- [6] Egon Friedell in "Prolog vor dem Film", zitiert nach Kaes, A.: Kino-Debatte (Tübingen, Max Niemeyer 1978), S. 45.
- [7] Kaes, A.: Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929 (Tübingen, Max Niemeyer 1978), S. 19.
- [8] Hofmannsthal, H.v.: Prosa IV (Frankfurt a. M., Fischer 1966), S. 45 ff.
- [9] Hofmannsthal, H.v.: Prosa IV (Frankfurt a. M., Fischer 1966), S. 44.
- [10] Polgar, A.: Taschenspiegel (Wien, Löcker 1979), hrsg. von Ulrich Weinzierl, S. 49.
- [11] Polgar, A.: Taschenspiegel (Wien, Löcker 1979), hrsg. von Ulrich Weinzierl, S. 47 f.
- [12] Polgar, A.: Zum Thema: Tonfilm. In: Taschenspiegel (Wien, Löcker 1979), hrsg. von Ulrich Weinzierl, S. 53.
- [13] Polgar, A.: Taschenspiegel (Wien, Löcker 1979), hrsg. von Ulrich Weinzierl, S. 54.
- [14] Polgar, A.: Taschenspiegel (Wien, Löcker 1979), hrsg. von Ulrich Weinzierl, S. 54.
- [15] Polgar, A.: Taschenspiegel (Wien, Löcker 1979), hrsg. von Ulrich Weinzierl, S. 55.
- [16] Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1145.
- [17] Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1144.
- [18] Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1144.
- [19] Heidegger, M.: Sein und Zeit (Tübingen, Max Niemeyer 1963), S.126.
- [20] Vgl. Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1147.
- [21] Vgl. Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1152.

- [22] Vgl. Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1152 f.
- [23] Vgl. Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1151 f.
- [24] Vgl. Musil, R.: Gesammelte Werke 8 (Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978), hrsg. v. Adolf Frise, S. 1148 f.