

DIE FRÜHE FILMTHEORIE VON BÉLA BALÁZS

KÁROLY KÓKAI

Universität Wien
karoly.kokai@univie.ac.at

Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* wurde 1924 publiziert und gilt als das erste systematische theoretische Werk über das Medium Film in deutscher Sprache. Dem Buch wurde daher große Aufmerksamkeit gewidmet und es wurde mehrfach versucht, es im Werk von Balázs zu kontextualisieren. Im Aufsatz *Die frühe Filmtheorie von Béla Balázs* wird angestrebt, die Anfänge von Balázs' Beschäftigung mit dem Film differenzierter darzustellen, als das bislang geschehen ist, um das geistige Milieu und die Diskurskontexte, in denen *Der sichtbare Mensch* entstand, präziser rekonstruieren und einzelne Begriffe und Konzepte des Buches – wie Physiognomik, Sichtbarkeit und Visualität – genauer erfassen zu können. Aufgrund von Berichten in der Wiener ungarischen Migrationspresse lässt sich eine Diskussion über Film nachvollziehen, in der Balázs' erste Versuche auch zu verorten sind. Die Auflistung einiger Aspekte zur Wiener Filmindustrie der 1920er Jahre, filmbezogene Texte in der ungarischsprachigen Wiener Emigrantenzeitschrift *Bécsi Magyar Ujság*, Balázs' Auseinandersetzung mit Mitgliedern einer ebenfalls nach Wien emigrierten ungarischen Avantgardegruppe, der Sprachwechsel eines migrierten Literaturschaffenden und Balázs' Tagebucheinträge machen sichtbar: Der Verstehenshorizont von Balázs' Filmtheorie kann nur vor dem Panorama seiner breiten Interessensgebiete und Erfahrungswelten ausgelotet und bestimmt werden.

Schlüsselwörter: Béla Balázs, Film, Filmkritik, Physiognomik, Ästhetik, 1920er Jahre, Migration, Wien.

Der erfolgreiche Dichter und Journalist Béla Balázs publizierte 1924 mit *Der sichtbare Mensch*, folgt man der Meinung der Filmwissenschaft,¹ das erste systematische theoretische Werk über das Medium Film in deutscher Sprache.² Diese weit verbreitete Einschätzung legt den Schluss nahe, hier sei gleichsam eine fertige, adäquate Theorie vorgelegt worden, die den Grundstein für nachfolgende Diskussionen wie z. B. mit Sergej Eisenstein sowie für weitere eigene Werke gebildet hat, dass damit also 1924 ein in unsere Gegenwart führender Weg eingeschlagen wurde.

Balázs begann im Dezember 1922 Filmkritiken für die Wiener Tageszeitung *Der Tag* zu verfassen. Nach Auffassung von Erica Carter, Hanno Löwy und Helmuth Diederichs³ reifte in diesem Zeitraum, d.h. von seinen ersten Filmkritiken im *Tag* bis zum Erscheinen von *Der sichtbare Mensch* (1924), der Filmtheoretiker heran, den wir heute mit diesem Namen verbinden. So lautet die gegen-

wärtig dominante Forschungsthese denn auch, dass Balázs seine Filmtheorie im Zuge seiner Arbeit als Filmkritiker der Wiener Tageszeitung *Der Tag* seit Ende 1922 entwickelt habe.⁴ In den Jahren zuvor hatte es nur wenige, sichtbare Zeichen seines diesbezüglichen Interesses gegeben – wobei diese wenigen Zeichen natürlich allesamt wichtig sind, um den Entstehungskontext seiner Filmtheorie verstehen und richtig einschätzen zu können. So erwähnt Löwy aufgrund von Balázs' Tagebuch kurz dessen Bemühungen ab 1921, als Drehbuchautor bei der Wiener Filmindustrie einzusteigen.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Anfänge von Balázs' Beschäftigung mit dem Film differenzierter darzustellen, als das bislang geschehen ist, um das geistige Milieu und die Diskurskontexte, in dem *Der sichtbare Mensch* entstand, präziser rekonstruieren und einzelne Begriffe, Konzepte und Argumentationsweisen des Buches genauer erfassen zu können. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass wir diesen Text aus der Perspektive gegenwärtiger theoretischer Erkenntnisse lesen, der Text selbst aber von seinem Autor mit dem ihm zur Zeit der Abfassung zur Verfügung stehenden theoretischen und referentiellen Wissen verfasst wurde – und dass diese beiden Perspektiven mitunter beträchtlich voneinander abweichen können.

So gilt es in Erinnerung zu rufen: Der Film war in der ersten Hälfte der 1920er Jahre künstlerisch und intellektuell umstritten bzw. bei manchen Schriftstellern und Kritikern schlicht verpönt. In der *Bécsi Magyar Ujság*, einer ungarischsprachigen Tageszeitung, die 1919–1923 in Wien erschien und die nicht primär das intellektuell-künstlerische, aber immerhin das allgemein gebildete Publikum ansprechen wollte, wurde über den Film auch in einem eher distanzierten Ton berichtet. Der Autor eines mit „Zoltán Doktor“ gezeichneten Artikels,⁵ ein ungarischer Migrant in Wien, verdingte sich bei den Dreharbeiten des Films *Sodom und Gomorrha* von Mihály Kertész, der es später als „Michael Curtiz“ zu Weltruhm brachte und ebenfalls ungarischer Migrant in Wien war, als Statist. Im ausführlichen – in der Zeitung in Fortsetzungen gebrachten – Bericht schildert „Doktor“ die Schikanen, denen die hungerleidenden Statistenmassen der Wiener Filmindustrie ausgesetzt waren, die Umstände eines Drehtages und rechnet die Ausgaben und Einnahmen und somit den mageren Verdienst eines Arbeiters vor. Er beschreibt ferner die Hierarchien am Set wie die Statistenmenge, den herumkommandierenden Regieassistenten, den Starschauspieler und den Regisseur – also jene Welt, in die Balázs Eingang zu finden suchte. Ein Jahr früher, 1921, hatte ja dieser seine erste Erfahrungen als Drehbuchautor und Regieassistent gemacht und sie folgendermaßen zusammengefasst: „Ich bin zur Regie gegangen für 8.000 Kronen Tagsatz, was damals eine beträchtliche Summe war. Ich habe halbwegs den Beruf des Regisseurs erlernt, ich gewann Einblick in den Betrieb der Filmproduktion, ich eignete mir das ‚Materialgefühl‘ an.“⁶

Und weiters führte er aus: „Ich habe mich in die Kinotechnik ausgezeichnet eingearbeitet. Meine Regiebegabung erwachte und wuchs. (Sie ist auf einem Niveau mit meinen anderen besten Begabungen, und sie ist lebendiger, aktiver und brauchbarer als meine anderen Begabungen. Die dümmste und ödeste Ökonomielosigkeit dieser Welt ist, dass ich nicht der Chefregisseur eines großen Theaters oder eines großen Filmunternehmens bin.)“⁷

Am 11. Juni 1922 erschien in der *Bécsi Magyar Ujság* ein Gespräch zwischen Benő Aczél und Mihály Kertész, dem Chefregisseur der Sascha-Filmfabrik. Die Redaktion kommentierte die Aussagen von Kertész mit eingeklammerten Ruf- und Fragezeichenpaaren und ironischen Zwischenbemerkungen: „Das Theater bleibt hinter dem Film zurück (!?) mit seinen ärmlichen Möglichkeiten und Ausdrucksmitteln (!), räumlichen und zeitlichen Beschränkungen. Glauben Sie, dass die besten Schriftsteller nur wegen des Geldes zum Film kommen? Das zieht sie bestimmt an, aber die größte Anziehungskraft ist die künstlerische Ausdrucksmöglichkeit des Films, seine unendliche Perspektive, beinahe absolute Unbegrenztheit. – Und der Regisseur – entgegnete ich mit der Kühle des sachlichen Journalisten angesichts von so viel Lyrik?“⁸ Oder im folgenden Dialogausschnitt nach einer Schilderung der geplanten echten Feuersbrunst am Set: „Und passieren während dieser furchtbaren Vorstellung keine Unfälle? – In den seltensten Fällen. Es sind alle Schutzvorkehrungen getroffen. Sehen Sie, dort steht der Rettungswagen mit acht Ärzten in Bereitschaft.“ Am 17. September 1922 erschien Balázs' *Gespenster in Wien*.⁹ Der Autor beschrieb darin folgende Begebenheit: „Vor einem Jahr lernte ich die Kinoregie anlässlich eines Filmes über unseren seligen Karl Habsburg.“ Als Statisten wurden fünfzig ehemalige Militäroffiziere angeworben, die ihre eigenen Uniformen mitbrachten. Kaum zogen sie sich um, verwandelten sie sich zurück in die Vertreter einer vor kurzem in einer Weltkatastrophe verschwundenen Welt. Sie spielten nicht mehr eine Statistenrolle für die täglichen 3.000 Kronen, sondern standen der Gestalt ihres echten Herrschers gegenüber: „Denn das war kein Schauspiel, sondern Massenwahn. Das Kleid, das sie auf ihren Körper zogen, verhüllte ihren Geist. Die Vergangenheit ist noch nah, und wir müssen an den Museen feste Schlösser anbringen.“ Im Laufe des Jahres 1922 widmeten sich in *Bécsi Magyar Ujság* mehrere Autoren – wie die vorher zitierten „Zoltán Doktor“ und Benő Aczél – dem Film, und zwar aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Auch Balázs publizierte mit einiger Regelmäßigkeit in dieser Zeitung, und es ist davon auszugehen, dass er sie auch regelmäßig las. So konnte er hier Einblicke in den Filmalltag – wie das in den zitierten Texten von „Doktor“ und Aczél deutlich wird – gewinnen und diese mit seinen persönlichen Erlebnissen vergleichen.

Balázs selbst hatte es dabei auch mit Abenteurern wie Hans Otto Löwenstein zu tun. Die erste Zusammenarbeit der beiden ergab sich im Lauf des erwähnten Films *Kaiser Karl* im Jahr 1921. Balázs schrieb dazu das Drehbuch, Löwenstein

führte Regie: „Ich lernte einen der sonderbarsten bohemienhaften Hochstapler kennen, Hauptmann Löwenstein, Chefregisseur und Kinoorganisator, der meinen Habsburg-Text ruinierte. Er bestellte aber gleich einen anderen Text bei mir, und ich war damit beschäftigt, und dann bestellte er einen dritten. [...]. So hatte ich im Winter Geld.“¹⁰

Balázs lernte Georg Wilhelm Pabst kennen, der damals in Wien als Theaterregisseur tätig war, ab 1923 auch als Filmregisseur arbeitete und 1925 sich mit *Freudlose Gasse* als international anerkannter Filmemacher etablieren konnte. Er wälzte mit dem ebenfalls ungarischen Emigranten Sándor Korda, später bekannt als Alexander Corda, Filmpläne. In diese Zeit fallen auch entscheidende Schritte zum Sprachwechsel. Über einen Auftrag, aus dem wenig später die Märchensammlung *Mantel der Träume* hervorgehen sollte, notiert er: „Am ersten Tag habe ich zwei kurze Märchen auf Deutsch geschrieben – zur Probe.“¹¹ Wenig später, als der Wiener Zweig der internationalen sozialistischen Friedensbewegung Clarté vor die Öffentlichkeit trat, war Balázs auch dabei: „Wir machten Statuten und eine erste öffentliche Versammlung. Mit einigen Tausend Personen, wo ich der erste Redner war, las meinen Text Was ist Clarté? (halb). Ich traute mich nicht – das erste Mal deutsch – ganz frei zu sprechen. Das war falsch. Ich hatte trotzdem einen schönen Erfolg.“¹² Im Herbst 1922 hörte er schließlich auf, Tagebuch zu schreiben, wohl ein Zeichen einer Wende in der intellektuellen Entwicklung von Balázs.

Das Tagebuch, das Balázs 1903–1922 führte, hatte mehrere Funktionen. Er hielt hier wichtige Ereignisse fest, las und besprach es zusammen mit seiner Frau (und verwendete es auch mitunter, ihr sein außereheliches Liebesleben zu schildern, wie das im Tagebuch eingefügte Notizen belegen), und nutzte es als Steinbruch für seine literarische Produktion. Er war sein eigener Eckermann, weil niemand sonst diese Aufgabe wahrzunehmen bereit war. Hier spielte Balázs im Sinn von Versuchsanordnungen wissenschaftliche wie pseudowissenschaftliche Argumente durch, um mit ihnen bei entsprechender Gelegenheit vor ein Publikum zu treten. Die Tagebucheinträge waren dabei keinem präzisen Rhythmus verpflichtet, sie dienten auch gelegentlichen bzw. ausführlichen Rückblicken. Der letzte Eintrag stammt vom 16. Oktober 1922 und umfasst im handschriftlichen Original insgesamt 30 Seiten. Er endet mit der Beschreibung einer Reise nach Kärnten: „Dann mit dem Zug Richtung Velden. [...] Dann der Wörthersee. Der lauwarmer Wasserduft von alten Erinnerungen. Nervenbetörende Güte und Sorglosigkeit. Pension Excelsior, wo wir für zwei Wochen die Gäste von René Spitz sind. Der eleganteste und teuerste Ort. [...] Am Tag, wenn ich nicht todmüde bin, spüre ich die scharfen Sporen der Arbeit. Mein anderes seltsames, starkes Erlebnis war physiognomisch. In der Pension gab es außer uns lauter sehr reiche Menschen. Bankiers und Fabrikanten. Und dabei wurde offensichtlich, dass der Klassenunterschied bereits ein körperlicher Rassenunterschied geworden ist. Ihr Gesicht,

ihr Körper war so feindlich fremd, als seien sie Schwarze oder Chinesen“¹³ An dieser Stelle bricht der Text mitten im Satz ab und bringt einen Begriff ins Spiel, der auch für seine frühe Filmtheorie zentral werden sollte: die Physiognomik.

Dass Kino um 1922 in Intellektuellen- und Künstlerkreisen verpönt war, motivierte auch Balázs' Entscheidung. Diese wurde weder geplant noch gleich getroffen, sondern nach Widerständen und mit Verzögerungen angenommen. Er schrieb u.a. für die *Bécsi Magyar Ujság* Gedichte, Märchen, Kritiken, Kommentare und beteiligte sich an verschiedenen zeitaktuellen Diskussionen. Der Film war dabei als eines der zahlreichen Großstadtphänomene, auf die er dabei zu sprechen kam. So auch am 28. August 1920 in dem Chaplin thematisierenden Text *Sichtbare Poetik*,¹⁴ wobei Sichtbarkeit offenbar eine der Kategorien bildete, die ihm bezüglich des Films aussagekräftig erschienen.

Unter den zahlreichen Diskussionen, an denen Balázs in der ersten Hälfte der 1920er Jahre aktiv teilnahm, ging es auch um die Avantgarde. Lajos Kassák, die zentrale Figur der ungarischen Avantgarde seit 1915 in Budapest und ab 1919/1920 in Wien, veröffentlichte in der *Bécsi Magyar Ujság* am 10. September 1920 einen *Brief über die Kunst*. Anlass war die Kritik an einer Gedichtveröffentlichung Kassáks.¹⁵ In die nachfolgende Diskussion¹⁶ schaltete sich auch Balázs ein.¹⁷ Die versöhnlich gemeinten Ausführungen von Balázs gingen Kassák allerdings viel zu wenig weit. Letzterer verlangte ein eindeutiges Bekenntnis zur neuen Kunst und lehnte jede gelehrte Diskussion ab, was eine Zusammenarbeit zwischen Kassák und Balázs jedoch nicht von vornherein verunmöglichen sollte. So publizierte Balázs in Kassáks Zeitschrift *2x2* im Jahr 1922 immerhin vier Gedichte.¹⁸ Nichtsdestotrotz boten die Diskussionen mit Kassák genug Konfliktstoff, sodass sich Balázs entsprechende Gegenstrategien überlegte: „Wenn ich so den Kassáks gegenüberstehe, erwacht in mir mein alter Hochmut, ein intellektueller aristokratischer Hochmut. Soll ich sie treten? Reicht meine bisherige sanfte und bescheidene Stille nicht? Oder aber ich dürfte mich gar nicht mit ihnen beschäftigen. Ihnen lediglich in einem scharfen und endgültigen Text für immer meinen Rücken kehren und dann arbeiten und durch die Arbeit die Wahrheit aufzeigen.“¹⁹

In *Bécsi Magyar Ujság* wurde also Kassák und somit der Avantgarde das Wort gegeben, es wurde auch über diese berichtet. So veröffentlichte die ebenfalls zu dieser Zeit in Wien lebende Schriftstellerin Zsófia Dénes eine Reportagereihe über Atelierbesuche bei den beiden damals bekanntesten ungarischen Avantgardekünstlern in Wien, Béla Uitz²⁰ und Sándor Bortnyik²¹.

Es sind dabei nicht nur die Texte Kassáks, die Diskussion zwischen Kassák und Balázs und die Atelierberichte von Dénes hier von Relevanz, sondern auch die filmbezogenen Texte jener Zeitschrift, in der Kassák, Uitz und Németh publizierten: die Zeitschrift *Ma*. In *Ma* ist der Avantgardefilm ein Thema wie beispielsweise die Filme *Diagonal Symphonie* von Viking Eggeling und *Rhythmus 21* von Hans Richter am 1. August 1921 oder Ludwig Hilberseimers

Text *Bewegungskunst* am 15. März 1923. Die Bedeutung der Diskussion zwischen Balázs und Kassák ist also nicht allein im Bezug auf Balázs' Stellung zur Avantgarde aufschlussreich, sondern auch hinsichtlich seiner Wahrnehmung des Avantgardefilms. Durch *Ma* musste Balázs Kenntnis von der einschlägigen Filmproduktion und der theoretischen Diskussion haben – auch wenn davon in seinen filmbezogenen Texten keine Spuren zu finden sind.

Die Auflistung einiger Aspekte zur Wiener Filmindustrie der 1920er Jahre, filmbezogene Texte in der ungarischsprachigen Wiener Emigrantenzeitschrift *Bécsi Magyar Ujság*, Balázs' Auseinandersetzung mit Mitgliedern einer ebenfalls nach Wien emigrierten ungarischen Avantgardegruppe, der Sprachwechsel eines migrierten Literaturschaffenden und der in Tagebucheinträgen durchscheinende Komplex von persönlichen Eigenschaften Balázs' machen eines sichtbar: Der Verstehenshorizont von Balázs' Filmtheorie kann nur vor dem Panorama seiner breiten Interessensgebiete und Erfahrungswelten ausgelotet und bestimmt werden. Erst aus dieser Vielfalt wird ein Werk, dessen erste große Manifestation *Der sichtbare Mensch* war, verständlich. Der Weg von Balázs war dabei weder konsequent noch logisch, sondern von einem komplizierten Suchen geprägt, das nur in der Ausdifferenzierung jener Komplikationen beschreibbar wird. Wesentliche Charakteristika von Balázs waren, wie bereits angedeutet, Sensibilität und Wandlungsfähigkeit. Er war fähig, neue Ideen aufzugreifen und bereit, in neue Welten einzudringen. Die materielle Fülle und Heterogenität, die den Weg von Balázs 1919–1924 begleitet, ist im Grunde das, worum es hier geht. Sie ermöglichen es ihm, jenen Schritt zu tun – d.h. Filmtheoretiker zu werden –, der sich nachhaltig und im Rückblick als bedeutungsvoll erweisen sollte. Reduziert man aber Balázs' Tätigkeit auf diesen einen Aspekt, geht die Grundlage verloren, diesen für die Filmwissenschaft und Kulturgeschichte bedeutungsvollen Schritt zu verstehen. Mit jener Reduzierung verschwindet exakt das, was hier formierend war: der Widerspruch, die Brisanz, der Konflikt.

Daher ist es wesentlich, sich anzuschauen, wo genau die Anfänge von Balázs' Beschäftigung mit dem Kino liegen, oder zumindest, wo die ersten Versionen der Texte, die in *Der Tag* und dann in *Der sichtbare Mensch* abgedruckt wurden, zu finden sind. Ein filmbezogener Text von Balázs erschien im *Bécsi Magyar Ujság* am 17. und 18. Mai 1922 mit dem Titel *A látható ember*,²² was übersetzt „Der sichtbare Mensch“ heißt. Vergleicht man diesen zweiteiligen Text mit dem Beitrag *Kinokritik!*²³ in der Zeitschrift *Der Tag*, so fällt auf, dass zahlreiche Passagen wörtliche Übersetzungen aus dem Ungarischen sind. Betrachtet man den ersten Abschnitt des Buches aus 1924, der genauso wie das gesamte Buch den Titel *Der sichtbare Mensch*²⁴ trägt, dann fällt weiter auf, dass dieser Buchabschnitt noch ausführlichere wörtliche Übersetzungen aus dem *Bécsi Magyar Ujság*-Text mit demselben Titel enthält, als es bei *Kinokritik!* der Fall war. Balázs hat also 1924 nicht auf seinen Text aus *Der Tag* vom Dezember 1922, sondern auf seinen

Text in der *Bécsi Magyar Ujság* vom Mai desselben Jahres zurückgegriffen. Das Buch *Der sichtbare Mensch* trägt also ebenfalls Spuren des Sprachwechsels von Balázs. Er adaptierte nicht nur seine deutschsprachigen Filmkritiken aus *Der Tag*, sondern übersetzte seine ungarischen Texte.

Bereits in diesem Beitrag vom 1. Dezember 1922, in dem er die zukünftig regelmäßig erscheinende Filmkritik-Spalte mitankündigte, formulierte Balázs Eckpunkte seiner Theorie. In *Kinokritik!* bezeichnet Balázs Film als die Kunst des Volkes, und zwar die der städtischen Bevölkerung. Die zwei Wissenschaften, die sich mit ihr zu beschäftigen hätten, seien die Kulturgeschichte und die Völkerpsychologie. Worum es bei der Filmkritik gehe, sei die Volksgesundheit. Hierzu will Balázs auch seinen Beitrag leisten, indem er Filmkritik schreibt. Film sei die neue Kunst einer neuen Kultur, deren Ästhetik noch zu schreiben sei.²⁵ Balázs unterscheidet drei Perioden der europäischen Kultur: Mittelalter, Neuzeit und Gegenwart. Mit der Erfindung des Buchdrucks um 1450 sei aus der visuellen eine begriffliche Kultur geworden. Mit dem Film breche nun die Epoche einer neuen visuellen Kultur an. Um den Film verstehen zu können, müsse die Sprache der mimischen Ausdrucksbewegung erlernt werden – und wir müssten uns dafür dem wieder sichtbar gewordenen Menschen, dem Filmschauspieler, zuwenden. Was Balázs hier aufzählt, sind also die Kategorien und Themen, mit denen er sich dem Phänomen Film annähert. Es sind nicht so sehr die Montage oder die Kritik an der Massenkultur – zwei Konzepte, die in den folgenden Jahrzehnten von Sergej Eisenstein respektive Siegfried Kracauer elaboriert vorgelegt wurden –, sondern Völkerpsychologie, eine Besinnung auf das Gesamtkunstwerk des Mittelalters und der Beschluss, Mimik und Gestik des Stummfilmschauspielers lesen zu lernen, was ihn besonders interessierte.

Die mehrmals wiederholte Behauptung (*Látható ember, Kinokritik!, Der sichtbare Mensch*), dass auf die Buchkultur die visuelle Kultur folge (womit Balázs 1922–1924 allerdings eine Art Wiederkehr der Gotik meinte; dieser Begriff hat nichts mit der in den 1990er Jahren im englischsprachigen Raum erarbeiteten wissenschaftlichen Disziplin zu tun), bedeutete im Falle des Schriftstellers Balázs, dass er nicht mehr als Literat im Zentrum stand. Er argumentiert dabei zuallererst mit dem Vokabular, den Begriffen und Konzepten seiner bis dahin entwickelten Ästhetik, die eine Theorie der „Seele“ ist: „Die Seele, die unmittelbar zum Körper wurde, konnte in ihrer primären Erscheinungsform gemalt und gemeißelt werden. Doch seit der Buchdruckerei ist das Wort zur Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch geworden. Im Wort hat sich die Seele gesammelt und kristallisiert. (...) Nun, der Film ist dabei, der Kultur wieder eine so radikale Wendung zu geben. (...) Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Wortersatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele. Der Mensch wird wieder sichtbar werden.“²⁶

Somit setzt er nicht nur einen nächsten, sondern, bezogen auf seine eigene ästhetische Theorie, einen konsequenten weiteren Schritt. Denn was wir hier sehen, kommt einer Wende gleich: Balázs positioniert sich neu. Was im Mai 1922 noch eine von zahlreichen Ideen war, gewann durch den anhaltenden Erfolg bis 1924 klare Konturen.

Mit Ästhetik hatte sich Balázs wiederholt und nachhaltig beschäftigt. 1908 veröffentlichte er *Metaphysische Theorie der Tragödie*²⁷ und *Todesästhetik*²⁸; 1918 erschien *Dramaturgie*.²⁹ Dieser Text wurde 1922 in Wien als *Die Theorie des Schauspiels*³⁰ nochmals herausgegeben. 1923 erschien in der ungarischsprachigen Wiener Zeitschrift *Diogenes* in insgesamt acht Folgen ein Beitrag *Über die lyrische Sensibilität*.³¹ Im ersten Teil seiner Ausführungen überblickt Balázs die Geschichte der Dichtung von ihren Anfängen – Indien, antikes Griechenland – bis zur Lyrik der Avantgarde – Futurismus, Dada, Aktivismus des *Ma*-Kreises. Im zweiten Teil erörtert er die drei Techniken der Dichtung: Benennung, Auslassung und akustischer Effekt. Merkwürdig sind diese Erläuterungen von September bis November 1923 insofern, als sie mit den ästhetischen Ausführungen der wohl gleichzeitig entstandenen Filmtheorie von *Der sichtbare Mensch* (abgeschlossen im Januar 1924) konzeptuell nichts zu tun haben.³² Der Leser bekommt den Eindruck, dass Balázs in *Diogenes* eine theoretische Zusammenfassung seiner Erfahrungen als Dichter als Gegenentwurf zur gleichzeitig formulierten Filmtheorie veröffentlichen würde. Und somit die Ästhetik der unübersetzbaren Dichtung – etwa des im Text angeführten ungarischen Volksliedes – der Ästhetik der internationalen Filmsprache gegenüberstellen würde.

Balázs publizierte 1919–1924 in *Bécsi Magyar Ujság*, *Blätter des Burgtheaters*, *Der Tag*, *Diogenes*, *Rote Fahne*, *Tűz* und *Weltbühne*. All diese Zeitschriften und Zeitungen sind jeweils spezifische soziale Welten. *Diogenes* war z. B. eine Zeitschrift des Freidenkers Samu Fényes. *Bécsi Magyar Ujság* war eine Zeitschrift der sozialistisch und bürgerlich gesinnten Redakteure Lajos Róna, Jenő Lázár und Oszkár Jászi. *Rote Fahne* war eine kommunistische Zeitschrift in Berlin, mit Béla Fogarasi als einem der Redakteure. Jenő Gömöris *Tűz* erschien in Bratislava und Wien als kulturelle Revue. Balázs platzierte seine ästhetischen Theorien, literarischen Beiträge, Filmkritiken gleichzeitig und parallel. Diese Texte ergeben erst in ihren Fragmenten und in ihrem Zusammenhang, gleich Mosaiksteinen, ein Bild, in dem sein zumindest seit 1920 nachweisbarer Versuch, eine Filmtheorie zu erarbeiten, zu verorten ist.

Grundlagen seiner Filmästhetik diskutierte Balázs also nicht nur in seinen deutschsprachigen Tageskritiken, sondern auch in seinen ungarischen Zeitschriftenbeiträgen, wie z. B. in einem Artikel über Physiognomie vom Juli 1923: „Das Gesicht vermag aber nicht alles auszudrücken – lautete der Einwand meines Freundes –, denn die Seele kann niemals restlos in einem Gesicht erscheinen, ihr tiefster Grund bleibt Geist, der nur mit Worten zu fassen ist.“³³ Bereits dieser

erste Satz des Aufsatzes bündelt Themen und Argumente, die Balázs seit beinahe 20 Jahren beschäftigten: Der Dialog als literarische Form, tiefster Grund der Seele, Seele und Geist, wie und was in Worte zu fassen ist, was begrifflich und was visuell fassbar ist sowie die Physiognomie bilden eine Themenreihe, die eben nur als Reihe interpretierbar ist. Sie führt zu den gerade aktuellen Interessen Balázs', zum Thema Physiognomie – zu der zentralen begrifflichen Kategorie des Buches *Der sichtbare Mensch*. Mit der Physiognomie befindet sich Balázs in den pseudowissenschaftlichen Tiefen seiner Zeit: „Die feste Physiognomie drückt die Natur eines Menschen aus, seinen Charakter, der der Rasse entspricht, und das, was ihm sein Schaffen im Leben erbracht hatte. Wie sich die geerbten Rasseneigenschaften zu der Absicht der Seele des Individuums verhalten, so verhält sich die Mimik zu der festen Physiognomie.“ Und er legt sogar noch nach, indem er Erkenntnisse der Chiromantie heranzieht und die wissenschaftstheoretisch bemerkenswerte Behauptung aufstellt: „Die Chiromantie ist übrigens auch Physiognomik. Sie liest bloß nicht die Physiognomie des Gesichtes, sondern die der Hand.“ Was Balázs hier vorschlägt, ist, „die Physiognomie wirklich systematisch zu untersuchen“, ein Anliegen, das er im Bereich des Films mit *Der sichtbare Mensch* dann auch umgesetzt hat.

Was bedeuten also die zentralen Begriffe Physiognomik, Sichtbarkeit und Visualität? Sie alle beziehen sich auf die Überzeugung von Balázs, die neue Kunstform Film sei aufgrund der systematischen Analyse der Gebärden des Stummfilmschauspielers fassbar. Diese Gebärde und Mimik drückten die Seele aus, worum es in jeder Kunst gehe. Kunst sei nämlich erst dann Kunst, wenn sie einen Zugang zu der ansonsten unzugänglichen Seele schafft.

Warum ist es wichtig, zu wissen, ob Balázs vor seiner Mitarbeit bei der Zeitung *Der Tag* bereits im *Bécsi Magyar Ujság* über Kino schrieb? Wie *Kinokritik!* ist auch der Text, der diesem unmittelbar vorangeht, *Gespenster in Wien*,³⁴ eine Adaptierung mit demselben Titel aus der ungarischen Zeitung vom September desselben Jahres. Es ist deshalb wichtig, weil wir auf diese Weise sehen können, wie Balázs' Texte über den Film in den kulturellen Kontext einzuordnen sind, in dem sie entstanden waren und in dem sie gelesen wurden. So wird z. B. verständlich, warum Balázs bei der neu gegründeten deutschsprachigen Wiener Tageszeitung *Der Tag* den Einstieg rasch geschafft hat: Weil er nämlich schnell und gut geschriebene, bereits andernorts erprobte Texte aus dem Ärmel zaubern konnte. Daher sind wir auch in der Lage einzuschätzen, inwiefern seine Texte über den Film innovativ und inwiefern sie eben nicht innovativ, sondern das Gegenteil, also konservativ, waren oder gar einen Schritt zurück bedeuteten. Diese Entwicklungen spielten sich nicht im abgeschlossenen Feld der Filmästhetik ab, sondern innerhalb der Migration, also innerhalb der migrationsbedingten existenziellen Situation, mit wenigen offenen und umso mehr durch Hürden erschwerten und von Gatekeepern versperrten Wegen der Innovation und der Tradition, verbunden

mit einem Sprachwechsel, was für einen ungarisch schreibenden Literaten ein zentrales Problem darstellt. Daher müssen sie auch aus den Bedingungen und Umständen der Migration, insbesondere unter Berücksichtigung von Balázs' gesamter publizistischer Tätigkeit, erklärt werden.

Um *Der sichtbare Mensch* richtig einschätzen zu können, ist allerdings ein weiterer Perspektivenwechsel notwendig. Bis Anfang 1924, bis zum Erscheinen dieses Textes, hatte das Medium Film bereits eine mehrere Jahrzehnte lange Geschichte hinter sich und somit seine Entstehungszeit und Formationsjahre längst verlassen, mehrere Entwicklungswenden durchgemacht, zahlreiche Diskussionen erlebt, und nicht zuletzt großartige Ergebnisse hervorgebracht, die bis heute zu den Höhepunkten der Filmgeschichte gerechnet werden. Die Wunder der bewegten Bilder, die technischen Entdeckungen Edisons, die Erschütterung des Publikums bei den ersten Lumière-Vorführungen, die Phantasiewelten von Méliès lagen 1924 bereits beinahe drei Jahrzehnte zurück. Inzwischen gab es mit *Quo Vadis* 1913 und *Cabiria* 1914 den italienischen Monumentalfilm, mit Griffith (*Birth of a Nation* 1915, *Intolerance* 1916, *Way Down East* 1920, *Orphans of the Storm* 1922) und Stroheim (*Blind Husbands* 1918, *Foolish Wives* 1921, *Merry-go-round* 1923, *Greed* 1923) in den USA sowie Sjöström (*Berg-Eyvind och hansustru* 1917, *Karin Ingmarsdotter* 1918, *Körkarlen* 1921) in Schweden großartige Regiepersönlichkeiten. Es gab nicht nur Stars wie Max Linder, Henny Porten und Lilian Gish, sondern auch Entwicklungen, die es ermöglichten, dass Mary Pickford, Charlie Chaplin und Douglas Fairbanks 1919 gemeinsam United Artists gründeten. Serien wie *Fantomas* 1914 und *Les Vampires* 1915 waren etabliert, Urban Gad drehte mit Asta Nielsen 1910 *Afgrunden*, 1913 *Engelein*, 1915 *Vordertreppe Hintertreppe*. Dziga Vertov machte seit 1918 *Kinopravda* und *Kinonedalja*, Robert Flahertys *Nanook of the North* wurde 1921 gezeigt. Abel Gance drehte 1922 *La roue*. Mit Hans Richters *Rhythmus* 1921 und Man Rays *Le retour a la raison* 1923 gab es den Avantgardefilm. 1923 entstanden Filme wie *Die Straße*, *Statschka*, *Safety Last*, *The Ten Commandments*, *Gösta Berlings saga*, *The pilgrim* und *Our hospitality*. Angesichts dieser Liste lässt sich sagen: Bis Ende 1923 war Film ein seine Grenzen auslotendes künstlerisch, kommerziell und technisch sowohl radikales als auch erfolgreiches Medium in seiner vollen Blüte. Das Faszinosum dieser Filme hat bis heute nicht nachgelassen. *Foolish Wives* ist z. B. schlicht atemraubend. Der bisher gar nicht erwähnte Friedrich W. Murnau ist der größte Filmemacher aller Zeiten. Was hat nun Béla Balázs in all dem gesehen?

Er hat einige von diesen Filmen gesehen, aber bei weitem nicht alle, da die Verleihpolitik der 1910er und 1920er Jahre das Zeigen von „künstlerisch wertvollen Filmen“ nicht vorsah. Die folgenden kurzen Zitate aus Balázs' Tageskritiken verdeutlichen nicht nur seine Sicht auf diese Filme, sondern geben Beispiele über seine Attitüde als Kritiker. „Quo vadis war seinerzeit ein Meisterwerk.

Es war der erste Großfilm, mit dem die italienische Cines-Gesellschaft das künstlerische Prestige für den Film überhaupt erworben hat.⁴³⁵ Zu Griffith hatte Balázs eine differenzierte Meinung. Bezüglich *Broken Blossoms* bemerkt er: „Was dieser meisterhafte Film enthält: das vollständige Mienenspiel des Entsetzens“⁴³⁶, bezüglich *Intolerance*: „Ich habe vor einigen Wochen begeistert über dieses herrliche Meisterwerk des D.W. Griffith berichtet.“⁴³⁷ Zu *Way Down East* schreibt er, er „ist von einer so erschütternden Gewalt, dass es schon ein, für den Film ganz hoffnungsloser Literat sein muss, der da nicht bekennt, die heilige Vollendung der mimischen Kunst erlebt zu haben.“⁴³⁸ Und zu *Orphans of the Storm*: „Den Namen werden wir uns wohl alle merken müssen: Lilian Gish. Denn Asta Nielsen ist nicht mehr das einzige absolute Genie der Filmkunst.“⁴³⁹ Betreffend *Birth of a Nation* übt hingegen Balázs scharfe Kritik am Rassismus des Films.⁴⁴⁰ Eine differenzierte Meinung hatte er auch zu Stroheim. *Foolish Wives* sei „ein Bluff bester amerikanischer Sorte“⁴⁴¹, zu *Merry-go-round* hingegen meint er: „Dieser entzückende Film legt ein besonderes Zeugnis für die schöpferische Bedeutung der Kinematographie ab.“⁴⁴² Er schätzt einige der Werke wie *Gösta Berlings saga*: „Der schwedische Regisseur Mauritz Stiller hat drei Jahre lang gesucht, bis er einen Darsteller für seinen Gösta Berling fand. (...) Es ist die Kunst der Auswahl, diese neue, spezifische Filmkunst, um die es sich hier vor allem handelt. Und es ist die besondere poetische Bedeutung der bloßen Physiognomie.“⁴⁴³ Zu *La roue* bemerkt er: „Auch der genial-originelle französische Regisseur Abel Gance, der Meister des *Germinal*-Films, hat mit seinem neuen Werk (*Das Rad*) keinen Erfolg in seiner Heimat. Auch der wird nur durch die Deutschen groß werden.“⁴⁴⁴ Bezüglich *Die Straße* schreibt er: „Wir sehen eine neue Kunst entstehen.“⁴⁴⁵ Murnaus *Nosferatu* lobt Balázs zwar: „Das Neue, bisher Unübertroffene dieses Films ist, dass er die latente Poesie der Natur sich zu Dienste macht. Das ist auch seine besondere künstlerische Bedeutung“, Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* aus 1920 sei aber „künstlerisch origineller und vollendeter“⁴⁴⁶. Zu Murnaus *Phantom* heißt es hingegen: „Ein Akt dieses Films heißt der ‚taumelnde Tag‘. (...) Es ist ein geniales Meisterwerk poetischer Filmkunst. Dieser Akt wird in der Geschichte der Filmregie unvergessen bleiben“, ohne dabei den Namen des Regisseurs zu erwähnen.⁴⁴⁷ Und er irrt sich ab und zu gewaltig: z. B. wenn ihm *Nanook of the North* bloß als „mittelmäßiger Urania-Lehrfilm“ erscheint.⁴⁴⁸

Bereits diese kurzen Zitate aus den Tageskritiken zeigen, dass Balázs insofern als der erste Höhepunkt der Filmkritik bezeichnet werden kann, als er sich der Wirkung des Films aussetzte und für die Beschreibung seiner Filmerlebnisse eine inspirierte Sprache benutzte. Zweitens hat Balázs in *Der sichtbare Mensch* den Versuch unternommen, über Film systematisch nachzudenken bzw. zu schreiben, indem er mit kurzweiligen und eindringlichen Argumenten den Leser durch die Welt des Films führte – insgesamt ein Novum, was ihm eben einen besonderen Platz zuweist.

Inwiefern geht *Der sichtbare Mensch* über die bis dahin in Zeitungen und Zeitschriften verstreut publizierten filmbezogenen Texte von Balázs, vor allem über die Tageskritiken von *Der Tag*, hinaus? Es ist faszinierend, wie Balázs aufgrund des Fundus seines angesammelten Wissens über den Film, basierend auf genauer Kenntnis zahlreicher Filme, den Film allgemein beschreibt, über ihn als Möglichkeit spricht. Balázs taucht in die Welt des Films ein, durchmisst sie und kommt mit *Der sichtbare Mensch* wieder heraus. Seinem Leser wird offenbar, was im Film alles sichtbar ist: eine neue Kunst eben. Genau wie Balázs das in seinen unzähligen Tageskritiken versprochen hat. Aura, Landschaft, Masse bekommen neue Bedeutungen. Film und Kino wird zu Kultur, zu einer ganzen, eigenständigen Welt. Was an *Der sichtbare Mensch* fasziniert, ist somit genau das, was über die Einzelkritiken hinausgeht. Dass die einzelnen Filme bloß Erscheinungen von etwas Größerem, also die Möglichkeit einer unendlichen Zukunft, sind. Systematik bedeutet hier nicht, dass aufgrund innerer Gesetzmäßigkeiten ein logisches Ganzes aufgebaut wäre, sondern dass Balázs eine Materialfülle ordnet. So kommt er auch auf filmspezifische Themen zu sprechen wie visuelle Kontinuität, Großaufnahme, Massenszenen, Bildführung, Zwischentitel, Photographie und Begleitmusik, diese sind aber nach Gesetzen der Assoziation angeordnet und nicht nach einer inneren Logik der Sache. Systematisch heißt hier umfassend, detailliert, assoziationsreich. Die bereits öfter erwähnte Physiognomie des Gesichts, der Dinge, der Landschaft erscheint als Leitmotiv. Nach dem kritischen Vermessen der Welt des Films kommt Balázs auch auf den ideologischen Hintergrund des Films (auf die Weltanschauung des Kapitalismus) zu sprechen. So ergibt *Der sichtbare Mensch* eine Monographie, die der Diskussion um Kino neue Maßstäbe gab.

All das zeigt, was Film und Filmkritik Anfang der 1920er Jahre war. Es gab eine Aufbruchstimmung. Es tummelten sich die Glücksuchenden. Man fischte im Trüben und drängte sich ins Rampenlicht. Die Welt des Films war mondän, vulgär, schnell, offen, das Eintauchen in sie machte Spaß. Und sie war eine intellektuelle Herausforderung, die auf denjenigen wartete, der bereit war, sich ihr zu stellen.

Balázs' Hinwendung zum Film ist zu erklären aus dem Spannungsfeld der Moderne der Wiener Zwischenkriegszeit, mit ihren fort- und rückschrittlichen Tendenzen, aufeinander prallenden politischen und kulturellen Kräften, lokalen und migrantischen Gemeinschaften. Balázs' Filmtheorie entsprang der österreichischen Moderne der Zwischenkriegszeit. Sie ist durch diese Moderne geprägt und prägt sie zugleich. Film als neues Medium, als bestimmende Kunst des 20. Jahrhunderts erhielt ja seine Ästhetik wesentlich durch das theoretische Wirken von Béla Balázs, der sie eben in diesem Milieu formulierte.

Die österreichische Moderne der Zwischenkriegszeit war eine Umbruchzeit, wo nachträglich und dementsprechend künstlich als positiv und negativ ausdifferenzierbare Entwicklungen und Phänomene auf widersprüchliche und durch

diese Widersprüchlichkeiten die Ereignisse formierende, bestimmende, vorantreibende Weise ineinander verwoben existierten. So auch Balázs' innovative und zukunftsweisende Wende zur Filmtheorie, die zugleich durch die pseudowissenschaftlichen Überlegungen einer rassentheoretisch gefärbten Physiognomik geprägt war. Dieses Amalgam aus Kommerz, Kitsch (beide beispielsweise in der lokalen Filmproduktion) und Avantgarde (etwa um Lajos Kassák), aus den verschiedenen Versionen des Sozialismus (Balázs' diesbezügliche Palette reichte von Diskussionen mit den Vertretern der exilierten ungarischen Kommunisten, vor allem Georg Lukács, bis zum österreichischen Wirtschaftswissenschaftler Carl Grünberg, den er im Umfeld der Clarté-Bewegung kennenlernte), mit ihren diversen volksaufklärerischen Tendenzen (so war es dezidiertes Ziel von Balázs, Film in diesem Sinne einzusetzen), aus den Resten einer idealistischen Ästhetik, den existenzbedrohenden Stürmen der Inflation (Balázs lebte etwa monatelang als Gast von Genia Schwarzwald und verkehrte zusammen mit den restlichen Emigranten in Gemeinschaftsküchen, bis Karin Michelis ihm seinen Beitrag zu einem gemeinsam verfassten Buch abkaufte) und der Bedrohung durch bewaffnete Konflikte in unmittelbarer Nähe (ungarische Milizen im Burgenland und französische Besetzung des Rheinlandes) ergab in der ersten Hälfte der 1920er Jahre ein Umfeld, das in seinen Details zu beschreiben, aber keinesfalls in positive und negative Teile zu sortieren ist. Was also hier mit „verdrängter Moderne“ bezogen auf die Zwanzigerjahre in Österreich gemeint ist, ist nicht alleine eine Moderne, die vom darauffolgenden Sieg der Antimoderne in den Dreißigerjahren verdrängt wurde, sondern auch der gegenwärtige und vielfach zu beobachtende Versuch, die konstituierenden und daher unreduzierbaren Widersprüchlichkeiten der Moderne der 1920er Jahre zu verdrängen. Es ist nämlich exakt diese widersprüchliche Moderne das, aus dem sowohl die Katastrophe als auch die diese Katastrophe überwindende Lösung hervorgingen.

Quellen

- Benő Aczél (1922): *A filmrendezés művészete. Beszélgetés Kertész Mihállyal, a Sascha filmgyár főrendezőjével* [Die Kunst der Filmregie. Ein Gespräch mit Mihály Kertész, dem Chefregisseur der Sascha Filmfabrik] in: *Bécsi Magyar Ujság* 11. 6. 1922 S. 7.
- Béla Balázs (1908a): *A tragédiának metafizikus teóriája a német romantikában és Hebbel Frigyes* [Die metaphysische Theorie der Tragödie in der deutschen Romantik und Friedrich Hebbel] in: *Nyugat* 1908.2 S. 87-90.
- Béla Balázs (1908b): *Halálesztétika* [Todesästhetik]. Budapest: Deutsch Zsigmond és társa 1908.
- Béla Balázs (1918): *Dramaturgia* [Dramaturgie]. Budapest: Benkő Gyula könyvkereskedése 1918.
- Béla Balázs (1920a): *Látható poézis* [Sichtbare Poetik] in: *Bécsi Magyar Ujság* 28. August 1920 S. 3.
- Béla Balázs (1920b): *Belezólás* [Einwand] in: *Bécsi Magyar Ujság* 11. September 1920 S. 3
- Béla Balázs (1920c): *Befejezésül* [Zum Schluss] in: *Bécsi Magyar Ujság* 14. September 1920 S. 5.

- Béla Balázs (1922a): *A színjáték elmélete* [*Theorie des Schauspiels*]. Wien: Európa könyvtár 1922.
- Béla Balázs (1922b): *Férfiének* [Männergesang], *Hiszek a hitben* [Ich glaube an den Glauben], *Nászdal* [Hochzeitslied], *Oh én tüzem* [Ah, mein Feuer] in 2x2 1922.1 S. 10-12.
- Béla Balázs (1922c): *A látható ember* [Der sichtbare Mensch] in: *Bécsi Magyar Ujság* 17. Mai 1922 S. 5 und 18. Mai 1922 S. 5.
- Béla Balázs (1922d): *Kisértetek Bécsben* [Gespenster in Wien] in: *Bécsi Magyar Ujság* 17. September 1922 S. 6.
- Béla Balázs (1922e): *Gespenster in Wien* in: *Der Tag* 29. November 1922 S. 3.
- Béla Balázs (1922f): *Kinokritik!* in: *Der Tag* 1. Dezember 1922 S. 5f.
- Béla Balázs (1922g): *Napló* [Tagebuch] im Archiv der MTA Budapest; Ms 5023/21.
- Béla Balázs (1923a): *Das neueste Verbrechen im Film* in: *Der Tag* 2. März 1923.
- Béla Balázs (1923b): *Nosferatu* in: *Der Tag* 09. März 1923.
- Béla Balázs (1923c): *Der Schreiber von Paris* in: *Der Tag* 20. April 1923.
- Béla Balázs (1923d): *Phantom* in: *Der Tag* 20. April 1923.
- Béla Balázs (1923e): *Fiziognomia* [Physiognomie] in: *Tűz* 23. Juli 1923.
- Béla Balázs (1923f): *Nanuk der Eskimo* in: *Der Tag* 31. August 1923.
- Béla Balázs (1923g): *A lírai érzékenységről* [Über die lyrische Sensibilität] in: *Diogenes* 8. September 1923 S. 7-12, 15. September 1923 S. 4-9, 22. September 1923 S. 4-8, 29. September 1923 S. 4-6, 13. Oktober 1923 S. 9-11, 3 November 1923 S. 8-11, 10. November 1923 S. 4-6, 17. November 1923 S. 4-10.
- Béla Balázs (1923h): *Närrische Frauen* in: *Der Tag* 12. Oktober 1923.
- Béla Balázs (1923i): *Mädchenlos* in: *Der Tag* 16. Oktober 1923.
- Béla Balázs (1923j): *Zwei Waisen im Sturm der Zeiten* in: *Der Tag* 7. Dezember 1923.
- Béla, Balázs (1924a): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag 1924.
- Béla Balázs (1924b): *A hasonlat* [Der Vergleich] in *Diogenes* 19. Januar 1924 S. 11-17.
- Béla Balázs (1924c): *Die große Sonate der Angst* in: *Der Tag* 29. Januar 1924.
- Béla Balázs (1924d): *Die Straße* in: *Der Tag* 18. März 1924.
- Béla Balázs (1924e): *Prater. Eine Entdeckung Wiens* in: *Der Tag* 23. September 1924.
- Béla Balázs (1924f): *Quo vadis?* in: *Der Tag* 30. September 1924.
- Béla Balázs (1924g): *Der Nibelungenfilm* in: *Der Tag* 2. Dezember 1924.
- Béla Balázs (1925) *Die Geburt einer Nation. Eine Frage an die Zensur* in: *Der Tag* 13. Januar 1925.
- Béla Balázs (1982): *Napló* [Tagebuch]. Budapest: Magevető 1982, S. 496.
- Erica Carter (2010) (ed.): *Béla Balázs. Early Film Theory*. New York: Berghahn Books 2010.
- Zsófia Dénes (1922a): *Uitz* in: *Bécsi Magyar Ujság* 8. Februar 1922 S. 5.
- Zsófia Dénes (1922b): *Bortnyik műhelyében* [Im Atelier von Bortnyik] in: *Bécsi Magyar Ujság* 17. Februar 1922 S. 5.
- Helmuth Diederichs (1982) u.a. (Hg.): *Béla Balázs. Schriften zum Film*. Band I. *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. Budapest: Akadémia 1982.
- Zoltán Doktor (1922): *A mozisztizta kálváriája* [Kreuztragung des Kinostatisten] in: *Bécsi Magyar Ujság* 18. Mai 1922., S. 5 und 31. 5. 1922 S. 6.
- Lajos Kassák (1920a): *Az idő szomorúságában* [In der Trauer der Zeit] in: *Bécsi Magyar Ujság*, 5. 9. 1920 S. 3.
- Lajos Kassák (1920b): *Levél a művészetről I-V* [Brief über die Kunst I-V] in: *Bécsi Magyar Ujság* 10. September 1920 S. 5, 12. September 1920 S. 3, 16. September 1920 S. 5, 19. September 1920 S. 5, 26. September 1920 S. 3.
- Hanno Loewy (2003): *Béla Balázs. Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 2003.

Andor Németh (1920): *Levél a művészetről vagy a teoria csődje. Hozzászólás [Brief über die Kunst oder der Bankrott der Theorie. Wortmeldung]* in: *Bécsi Magyar Ujság* 12. September 1920, S. 3.

József A. Strofer (1920): *Művészet és forradalom. Még egy hozzászólás [Kunst und Revolution. Noch eine Wortmeldung]* in: *Bécsi Magyar Ujság* 15. September 1920 S. 5.

Anmerkungen

- 1 So beispielsweise Hanno Loewy (2003) S. 9 und Erica Carter (2010) S. xxiii.
- 2 Der Verfasser dankt Heinz Primus Kucher für ausführliche Diskussionen in den Jahren 2014 und 2015.
- 3 Helmuth Diederichs (1982).
- 4 Diederichs etwa versucht das nachzuweisen, indem er zahlreiche relevante Texte abdruckt und Zusammenhänge zwischen Zeitungskritik und Buchtext aufzeigt.
- 5 Zoltán Doktor (1922).
- 6 Béla Balázs (1982) S. 496. Übersetzung Károly Kókai.
- 7 Ebd. S. 521. Übersetzung Károly Kókai.
- 8 Benő Aczél (1922) S. 7. Übersetzung Károly Kókai.
- 9 Béla Balázs (1922d). Übersetzung Károly Kókai..
- 10 Béla Balázs (1982) S. 496f. Übersetzung Károly Kókai.
- 11 Ebd. S. 493. Übersetzung Károly Kókai.
- 12 Ebd. S. 513. Übersetzung Károly Kókai. Sprachwechsel hieß im Falle von Balázs nicht, dass er vorher nicht Deutsch gesprochen hätte, sondern dass er in seiner literarischen Sprache – also in der Sprache, in der er seine literarischen Texte verfasste – vom Ungarischen zum Deutschen wechselte.
- 13 Béla Balázs (1922g) S. 180 verso.
- 14 Béla Balázs (1920a).
- 15 Lajos Kassák (1920a).
- 16 Siehe Lajos Kassák (1920b), Andor Németh (1920), József A. Strofer (1920).
- 17 Béla Balázs (1920b-c).
- 18 Béla Balázs (1922b).
- 19 Béla Balázs (1982) S. 438. Übersetzung Károly Kókai.
- 20 Zsófia Dénes (1922a).
- 21 Zsófia Dénes (1922b).
- 22 Béla Balázs (1922d).
- 23 Béla Balázs (1922f).
- 24 Béla, Balázs (1924a) S. 23-31.
- 25 Eine Behauptung übrigens, die bereits im Text *Látható poézis* 1920 aufgestellt wurde.
- 26 Béla Balázs (1924a): 24f. Das Konzept der Seele, auf das Balázs hier referiert, bildete den Gegenstand langer Diskussionen des Umfeldes von Balázs der 1910er Jahre, u.a. mit Georg Lukács und Lajos Fülep. Auf diese vielfach fragmentarische Diskussion kann hier nicht eingegangen werden. Festzuhalten ist jedoch dass Balázs Konzepte aus dieser Diskussion in seine Filmtheorie übernahm, so in Bezug auf die Erklärung der Entwicklung der Kultur, in der die neue Kunst des Films einen Wendepunkt bedeutete.
- 27 Béla Balázs (1908a).
- 28 Béla Balázs (1908b).
- 29 Béla Balázs (1918).

- 30 Béla Balázs (1922a).
- 31 Béla Balázs (1923g). Der am 19. Januar 1924: 11-17 ebendort erschienene Text *A hasonlat* [*Der Vergleich*] ist vermutlich ein Nachtrag zur im November abgeschlossenen Textreihe. Zumindest legen das die inhaltlichen und formellen Merkmale nahe.
- 32 Was nicht bedeutet, dass es nicht Stellen gibt, die wörtliche Übereinstimmungen aufweisen, so “Denn wie der Ausdruck eines Gefühls die Züge eines Gesichts verschiebt und seine Normalform ändert, so scheint der Gesichtsausdruck der Dinge ihre Normalform zu verändern. Je leidenschaftlicher der Ausdruck, um so verzerrter wird das Gesicht der Menschen – und der Dinge” Béla Balázs (1924a) S. 88 und “Denn die ‘Expressio’, der Ausdruck verzerrt das Gesicht und verrückt die Formen aus ihrem Ort. Und die Bilder der Natur sind auch verzerrt, wenn sie die Physiognomie meiner Gefühle aufnehmen.“ Balázs in: *Diogenes* 13. Oktober 1923 S. 10. Übersetzung Károly Kókai.
- 33 Béla Balázs (1923e) übersetzt von Péter Zalán; hier zitiert nach Helmuth Diederichs (1982) S. 205-208.
- 34 Béla Balázs (1922e).
- 35 Béla Balázs (1924e) – diese und die folgende Zitate aus Balázs‘ Tageskritiken wurden von Helmuth Diederichs (1982) übernommen.
- 36 Béla Balázs (1924c).
- 37 Béla Balázs (1923a).
- 38 Béla Balázs (1923i).
- 39 Béla Balázs (1923j).
- 40 Béla Balázs (1925).
- 41 Béla Balázs (1923h).
- 42 Béla Balázs (1924e).
- 43 Béla Balázs (1924g).
- 44 Béla Balázs (1923c).
- 45 Béla Balázs (1924d).
- 46 Béla Balázs (1923b).
- 47 Béla Balázs (1923d).
- 48 Béla Balázs (1923f).