

Béla Balázs und sein Beitrag zur formästhetischen Filmtheorie

Ein Vortrag von Helmut H. Diederichs am 20. Nov. 1997 in Berlin

Im Jahre 1940 schrieb der ungarische Dichter Béla Balázs in sein Tagebuch:

"Ich greife die Positionen der Unsterblichkeit an einer viel zu breiten Front an. Es scheint, als wenn ich in ihre vordersten Stellungen bisher bloß als Filmtheoretiker und Jugendschriftsteller eingedrungen wäre. Und diese Erfolge nicht ausbauen kann, weil es ja nur Nebentalente von mir sind. Nicht das Zentrale - das ja nicht nur Werke zutage fördert, sondern auch mich selber fördert."

Balázs hat also bereits zu einem Zeitpunkt, als erst zwei seiner vier Filmtheoriebücher veröffentlicht waren, erkannt, daß er vor allem als Medienästhetiker, als Filmtheoretiker der Nachwelt ein Begriff bleiben würde. Zusammen mit Rudolf Arnheim, Sergej Eisenstein und Wsewolod Pudowkin gilt Balázs in der Geschichte der filmästhetischen Theorie als einer der klassischen Autoren, die vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren die Theorieentwicklung bestimmten. Von diesen Klassikern nahm jedoch nur Balázs die Gelegenheit wahr, seine filmtheoretischen Arbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal zusammenzufassen: Balázs' Hauptwerk "Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst" ist in sämtlichen Weltsprachen erschienen. Gerade dieses Hauptwerk aber ist mit einer ganzen Reihe von Mängeln verschiedenster Art behaftet. Doch dazu mehr gegen Ende meiner Ausführungen.

Béla Balázs - 1884 im ungarischen Szeged geboren - schrieb in seinen Budapester Jahren bis zum Ersten Weltkrieg, neben einer Doktorarbeit über Friedrich Hebbel, vor allem eine Vielzahl von Gedichten, Novellen, Märchen, einige Dramen sowie Mysterienspiele, die Béla Bartok als Libretti verwendete.

Wie aber wurde aus dem ungarischen Lyriker und Dramatiker Balázs ein deutscher Filmtheoretiker?

Biograph Zsuffa charakterisierte den Balázs der zehner Jahre als "frequent moviegoer". Welche Filme er sich anschaute, ob er bestimmte Vorlieben hatte, ist jedoch nicht bekannt. Auch seine späteren Filmschriften geben hierüber kaum Auskunft.

Erst nach der Emigration von 1919 ließ sich Balázs aus ökonomischen Gründen mit dem Film ein. Um sich und seine Frau im inflationsgeschüttelten Nachkriegs-Wien durchzubringen, nahm er journalistische Aufträge, aber auch erste Drehbuchaufträge an. Und im Herbst 1922 übernahm er die Filmkritik-Spalte der neugegründeten Wiener Tageszeitung "Der Tag". Bis Anfang 1925 entstanden über 200 Filmkritiken.

Balázs blieb jedoch nicht auf der tagesaktuellen Ebene stehen, sondern suchte schon in den Kritiken die theoretische Auseinandersetzung. Ganz folgerichtig kulminierte die kritische Arbeit in seinem ersten filmtheoretischen Werk "Der sichtbare Mensch", der ersten wirklich folgenreichen Filmtheorie, die 1924 in Wien erschien - eine zweite Auflage kam 1926 im Verlag von Wilhelm Knapp in Halle heraus. Natürlich hatte das Buch Vorläufer, vielleicht sogar Vorbilder. Trotz einer Reihe von Übereinstimmungen ist es allerdings nicht sehr wahrscheinlich, daß Balázs beispielsweise Herbert Tannenbaums Broschüre von 1912, "Kino

und Theater", gekannt hat. (Ich habe diese erste größere filmformästhetische Abhandlung in deutscher Sprache zusammen mit weiteren Schriften Tannenbaums vor zehn Jahren in einer Buchreihe des Frankfurter Filmmuseums ediert.)

Mit ziemlicher Sicherheit hat Balázs dagegen Urban Gads Buch von 1920 gelesen: "Der Film. Seine Mittel - seine Ziele". Gad gab jedoch keine Theorie, schilderte vielmehr seine praktischen Erfahrungen als Regisseur der frühen Asta-Nielsen-Filme. Diese und weitere Zeitgenossen - wie Viktor E. Pordes mit seinem Buch von 1919 "Das Lichtspiel" und Walter Bloem d. J. mit seiner "Seele des Lichtspiels" von 1922, übertrifft Balázs sowohl was die Gedankentiefe als auch die Formulierungskraft angeht.

Hier ist ein Theoretiker und Dichter am Werk, wie schon Robert Musil erkannte:

"Die Fähigkeit aber, das Erlebnis nicht nur scharf, sondern auch zärtlich zu beobachten, die geistreiche Darstellung, welche als gut leitende Atmosphäre sofort jeden Eindruck in Beziehung zu vielen anderen setzt, vor allem aber die klare, tiefe, geordnete Schichtung dieser Atmosphäre sind persönliche Eigenschaften des Dichters Balázs."

Und Erich Kästner bestätigte:

"In ungewöhnlich glücklicher Mischung vereint er in sich die Fähigkeiten des Kritikers mit denen des Dichters, und diese rare Doppelbegabung wirkt sich nicht nur in seinen Filmen, sondern auch in seiner Filmdramaturgie 'Der sichtbare Mensch' aus."

Kästner gab sein Urteil 1928 ab, also zu einem Zeitpunkt, als Balázs sich in Berlin bereits einen Namen als Drehbuchautor gemacht hatte.

Balázs befand nur zwei seiner eigenen Filme für wert, als Exempel in sein zweites filmtheoretisches Werk von 1930, "Der Geist des Films", aufgenommen zu werden: Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines und vor allem Narkose. Wolfgang Gersch, mein Co-Herausgeber unserer zweibändigen Balázs-Filmschriftenausgabe, weist auf Parallelen zwischen dem letztgenannten Film und dem Theoriebuch hin:

"Und wie man Balázs' Buch 'Der Geist des Films' als ein Aufarbeiten erreichter Möglichkeiten, als Installation der Maßstäbe interpretieren kann, so den Film Narkose als den Versuch, dieselben noch einmal praktisch zu demonstrieren. Aber was der Theorie zusteht, nimmt in einem Film des Jahres 1929 sonderliche Züge an: Narkose wirkt an Stellen wie eine Deklinationsübung der optischen Werte der Klassik, des Caligari, des Müden Tods, des Letzten Manns."

Balázs' assoziative Schreibweise, die die Rezensenten des "Sichtbaren Menschen" noch erfreut hervorgehoben hatten, störte den Kritiker- und Theoretikerkollegen Rudolf Arnheim am "Geist des Films" nicht wenig:

"Dieser mehr auf das Sinnliche als auf Ordnung gerichtete Geist ist so gepackt von seinem Stoff, daß er nicht recht wiederpacken kann, er läßt alles gelten, gestaltet alle Erscheinungen in einer leuchtenden Bildersprache, die Spreu und Weizen ziemlich gleichmäßig vergoldet."

Arnheim hatte da bereits sein eigenes - wahrnehmungspsychologisch begründetes - filmästhetisches Modell im Kopf, das er bald darauf in seinem Buch "Film als Kunst" ausführen sollte.

Bereits 1929 war Balázs auf dem ersten internationalen Kongreß des unabhängigen Films in La Sarraz in der Schweiz mit Sergej Eisenstein zusammengetroffen. Eisenstein hatte einige Jahre zuvor den Thesen eines Balázs-Vortrages in einem Artikel widersprochen. Balázs seinerseits kritisierte im "Geist des Films" das Eisensteinsche Konzept des intellektuellen Films. Den Filmregisseur Eisenstein schätzte Balázs jedoch sehr: Er versuchte mehrfach vergeblich, Eisenstein für seine Filmexposés zu interessieren.

Im Oktober 1931 übersiedelte Balázs nach Moskau, eingeladen von der Produktionsfirma Meshrabpom. Im Herbst 1933 begann er an der Moskauer Filmhochschule zu unterrichten.

Wie schon "Der sichtbare Mensch" wurde auch der "Geist des Films" ins Russische übersetzt, doch nicht so rasch und problemlos wie ersteres. Die äußeren Umstände um die 1935 erschienene, leicht bearbeitete russische Ausgabe des "Geist des Films" gaben Balázs einen Vorgeschmack auf die Widrigkeiten, die er mit seinem dritten Filmtheoriebuch erleben sollte. Im Juni 1936 unterzeichnete er den Vertrag für das Buch, doch sollte es noch neun Jahre dauern, bis er es endlich veröffentlichen konnte.

"Iskusstwo Kino", auf deutsch "Filmkunst", darf als die Summe von Balázs' Lehrtätigkeit an der Moskauer Filmhochschule gelten. Das Ursprungsmanuskript war wohl 1937 bereits fertiggestellt. Die Umarbeitungen und Korrekturen, die Balázs aus politischen Gründen vornehmen mußte, sind dem Buch sicher nicht bekommen. Als es 1945 endlich erschien, wurde es von den sowjetischen Filmkünstlern recht gleichgültig aufgenommen, wie Jurenew in der Einleitung zur russischen Ausgabe von "Der Film" berichtet: Das Buch sei schlecht redigiert, schlecht übersetzt und stark gekürzt worden. Wohlbekannte Filmklassiker seien auf merkwürdige Weise umgetitelt worden - eine für Balázs allerdings nicht untypische Praxis. Balázs habe die alte idealistische Terminologie beibehalten. Diesen Vorwurf erhob bereits die zeitgenössische Kritik, die ihn überdies des Formalismus und ideologischer Mängel zieh. "Iskusstwo Kino" erschien nicht in anderen Sprachen, das hat Balázs offenbar bewußt verhindert. Er zog es vor, ein neues, viertes Filmtheoriebuch zu schreiben.

Im Balázs-Nachlaß in Budapest befindet sich ein deutsches Manuskript von "Iskusstwo Kino", bei dem es sich aber kaum um Balázs' Original handeln kann, vielmehr um eine Nachkriegsübersetzung, deren Anlaß nicht bekannt ist. Immerhin scheint es eine verlässliche Übersetzung zu sein, wie eine stichprobenartige Überprüfung ergab. Auf dieses deutsche Manuskript stützen sich meine weiteren Aussagen über "Iskusstwo Kino".

Balázs' Wunsch, nach der Rückkehr nach Budapest 1945 am kulturellen sozialistischen Wiederaufbau Ungarns mitzuarbeiten, stieß auf Desinteresse und Widerstand in der Partei. Im Ausland in den folgenden Jahren als führender marxistischer Filmtheoretiker und -praktiker hochgeschätzt, galt Balázs bei seinen ungarischen Parteigenossen als bürgerlicher Abweichler. So bekam er bei den Budapester Filmoffiziellen kein einziges von etwa einem Dutzend vorschlagener Filmexposés durch.

Balázs hatte seine ersten drei filmtheoretischen Werke auf deutsch geschrieben, das vierte jedoch verfaßte er in ungarisch und gab ihm den Titel: "Filmkultúra. A film művészeti filozófiája" ("Filmkultur. Die Kunstphilosophie des Films"). Die deutsche Übersetzung besorgte Alexander Sacher-Masoch. Wer den Titel "Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst" festlegte, ist mir nicht bekannt. Es ist wahrscheinlich, daß Balázs die deutsche Ausgabe - als einzige Übersetzung vor seinem Tode 1949 - noch autorisiert hat. Die meisten der weiteren Übersetzungen übernehmen nicht den ungarischen Titel, sondern den deutschen samt Untertitel; das hat seinen Grund darin, daß sie aus dem Deutschen

weiterübersetzt wurden, so die italienische, spanische, französische, japanische und auch die russische Ausgabe. Sogar die Ungarn titelten die Neuausgabe von "Filmkultúra" im Jahre 1961 um in "A film", allerdings ohne Unterzeile. Die ebenfalls 1961 erschienene zweite Auflage der deutschen Ausgabe von "Der Film" ist eine teilweise recht eigenmächtige Bearbeitung durch Edmund Theodor Kauer und Tibor Barta, auf die noch einzugehen sein wird.

Balázs charakterisierte die Abfolge seiner vier filmtheoretischen Werke im Vorwort zu "Filmkultúra" (nach "Der Film", 1961, S. 8):

"Mein erstes Buch vom Film - "Der sichtbare Mensch" war eine Liebeserklärung. Es enthielt eine Ästhetik des Stummfilms, die das Stummsein als das Wesen dieser Kunst, als ihr Principium stilisationis ansah, welches alle formalen Gesetze des Films bestimmt. Mein Buch konnte eine Kunst prophezeien - nicht aber eine Technik. Man hat den Tonfilm entdeckt. Der Stummfilm war eine eigene, große Kunst, aber er ist gestorben. Mein zweites Buch, 'Der Geist des Films', hat die große kritische Wendung des Tonfilms theoretisch eingeleitet und begleitet. Dieses Buch kann das theoretische Tagebuch eines Augenzeugen und Teilnehmers genannt werden. Mein drittes Buch, das zuerst in Moskau erschienen ist - 'Iskustwo Kino' - ... ist eine reguläre kunsthistorisch-theoretische Arbeit. Das will dieses Buch auch sein. Es ist historisch, weil es die neuen Formen einer vor unseren Augen entstandenen und sich entwickelnden neuen Kunst in ihrem herausgebildeten Verlauf analysiert. Aber der Leser darf in ihr keine historische Vollständigkeit suchen. Mittels der analysierten historischen Vorgänge will ich nur in die ästhetischen Gesetze hineinleuchten."

Balázs bleibt in der Selbstcharakterisierung seiner Filmbücher allzu plakativ, geht vor allem mit keinem Wort auf die inneren Zusammenhänge, die Kontinuität der vier Bücher ein. Bevor ich hier an einigen Beispielen die innere Entwicklung der Balázsschen Filmtheorie aufzeige, will ich ihren Standort in einem äußeren, systematischen Rahmen der Filmtheorieentwicklung allgemein bestimmen. Die ersten drei, vier Jahrzehnte filmästhetischer Theorie waren geprägt von der Erforschung der Formmittel des Films. Diese Entwicklung läßt sich in drei Phasen gliedern:

Als erste eigenständige formästhetische Filmtheorie darf die Schauspielertheorie gelten, die davon ausging, daß das Künstlerische eines Films sich vor der Kamera abspiele, in der künstlerischen Szene bestehe und daß die mimische und gestische Kunst des Schauspielers von der Kamera bloß reproduziert werde. In der zweiten Phase der Formtheorie erkannte man die Möglichkeiten, mit der Kamera, mit den Mitteln der Großaufnahme, des Einstellungswechsels und vor allem der Montage Filmkunst zu schaffen; nennen wir diese deshalb die Phase der Kameratheorie. Den dritten Entwicklungsschritt stellte - unter dem Einfluß des Tonfilms und unter Einschluß der Tonfilmtheorie - die Entwickelte Formtheorie dar; hier suchte man als Synthese der vorhergehenden Phasen die Mittel des Schauspielers mit den Kameramitteln gleichberechtigt zu verbinden.

Schauspielertheorie - Kamera- oder Montagetheorie - Entwickelte Formtheorie, zu allen drei Entwicklungsphasen der formästhetischen Filmtheorie hat Balázs zentrale Beiträge geliefert.

"Der sichtbare Mensch" ist das Hauptwerk der Schauspielertheorie, zu der beispielsweise noch "Seele des Lichtspiels" von Walter Bloem d.J. sowie "Der Film" von Asta-Nielsen-Regisseur Urban Gad zu zählen sind. Der Kameratheorie sind zunächst die frühen Schriften der russischen Regisseure und Montagetheoretiker Eisenstein und Pudowkin zuzurechnen. Doch auch Balázs' "Geist des Films" gehört, wie Arnheims "Film als Kunst", zu den

wesentlichen Werken dieser Theoriephase. So wie sich in "Der sichtbare Mensch" mit den Kapiteln "Großaufnahme" und "Bilderführung" Übergangssymptome von der Schauspieler- zur Kameratheorie finden, so lassen sich im "Geist des Films" mit den Tonfilmkapiteln Übergangssymptome von der Kameratheorie zur Entwickelten Formtheorie feststellen. Das international verbreitetste Buch der entwickelten Formtheorie ist Balázs' "Filmkultúra/Der Film". Es vereinigt bearbeitete Teile von "Der sichtbare Mensch" und "Der Geist des Films" mit "Iskusstwo Kino" in erweiterter Form.

Wie hat sich nun Balázs' Filmtheorie von 1924 bis 1948 - von "Der sichtbare Mensch" bis zu "Filmkultúra" - entwickelt?

Ein eher amüsanter Beispiel ist die wundersame Verwandlung eines russischen Gutsverwalters in einen englischen Kolonialbeamten: Im "Geist des Films" erzählt Balázs die sicherlich fiktive, vom ihm gleichwohl als wahr behauptete "Geschichte vom russischen Gutsverwalter", der 15 Jahre in keiner Stadt gewesen war, zum ersten Mal einen Film sieht und dessen Handlung nicht begreift, weil er die neue Sprache des Films nicht zu verstehen gelernt hat.

In "Iskusstwo Kino" erzählt Balázs dieselbe Geschichte - macht aber aus dem Protagonisten, wohl mit Rücksicht auf sein Gastgeberland, einen englischen Kolonialbeamten, der viele Jahre in Zentralafrika ... usw. usw. Ich habe bisher nicht überprüfen können, ob nicht vielleicht bereits in der russischen Fassung des "Geist des Films" aus dem russischen Hinterwäldler ein Engländer geworden war. Auch in "Filmkultúra" bleibt Balázs bei der Version vom Engländer aus den Kolonien. Doch in einer Art gerechtem Ausgleich gibt er ein weiteres Beispiel für die Notwendigkeit des Lernens der Filmsprache und wählt wieder eine sowjetische Protagonistin: ein Mädchen aus Sibirien, daß vorgeblich die Groß- und Detailaufnahmen des Films nicht verstand und nur in Stücke gerissene Menschen gesehen haben soll. Bleibt als Ergebnis festzuhalten: Balázs' Umgang mit vermeintlich empirischen Belegen ist kaum ein wissenschaftlicher, eher ein dichterischer. Das gilt auch für viele seiner Begriffe.

Die Geschichte vom russischen Gutsverwalter ist möglicherweise die Paraphrase einer ganz ähnlichen Begebenheit, die Margit Vészi im Februar 1914 im "Pester Lloyd" (einer deutschsprachigen Budapester Tageszeitung) veröffentlichte (die Balázs also gelesen haben könnte). Vészi erzählte von einem intelligenten, auf allen Gebieten gebildeten, stark überdurchschnittlich lesenden 'alten Herrn', der auf einem einsamen Gut, fern vom Berliner Lärm, lebe - und in seinem Leben noch keine Kinovorstellung gesehen habe. Balázs verwendete die Geschichte jedoch nicht im selben filmästhetischen Kontext, wie Vészi, nicht als Beispiel für die Existenz einer Gebärdensprache des Films - dann hätte er sie bereits in "Der sichtbare Mensch" als Exempel verwenden müssen.

Es kann nicht verwundern, daß Balázs die Kernaussagen der Schauspielertheorie in "Der sichtbare Mensch" weder in "Der Geist des Films" noch in "Iskusstwo Kino" fortführt. Erst in "Der Film", im Kapitel "Das Gesicht des Menschen", bezieht sich Balázs wieder auf seine frühe Theorie. Kernaussage der Schauspielertheorie ist beispielsweise, daß Balázs Schauspieler und Regisseur als die eigentlichen Dichter des Films bezeichnet, als Urstoff und poetische Substanz des Films die "sichtbare Gebärde" benennt. Die entsprechenden Passagen kommen in "Filmkultúra" nicht vor; erst die Bearbeiter der 61er Ausgabe von "Der Film" haben sie ohne Nachweis an recht willkürlicher Stelle hinzugefügt.

Im Mittelpunkt der Balázsschen Schauspielertheorie steht der Physiognomiebegriff:

"Eigentlich spreche schon die ganze Zeit darüber, daß die Dinge im Film eine symbolische Bedeutung haben. Man könnte einfach 'Bedeutung' sagen. Denn 'symbolisch' heißt ja soviel wie Bedeutung haben, über seinen eigenen Sinn hinaus noch einen weiteren Sinn meinen. Das Entscheidende dabei für den Film ist, daß alle Dinge, ohne Ausnahme, notwendigerweise symbolisch sind. Denn alle Dinge machen auf uns, ob es uns bewußt ist oder nicht, einen physiognomischen Eindruck. Alle und immer. Wie Zeit und Raum eine Kategorie unserer Wahrnehmung, also aus unserer Erfahrungswelt niemals auszuschalten sind, so haftet das Physiognomische jeder Erscheinung an. Es ist eine notwendige Kategorie unserer Wahrnehmung. Der Regisseur kann also nicht wählen zwischen einer sachlich-objektiven und einer physiognomisch-bedeutsamen Darstellung der Dinge, sondern nur zwischen einer Physiognomik, die er beherrscht und bewußt nach seinen Absichten benützt, oder einer, die, dem Zufall überlassen, ihm wider alle Striche läuft."

Die Definition des Begriffes "physiognomisch" als "symbolisch" bzw. "Bedeutung tragend" ermöglicht es Balázs, auch von der Physiognomie der Landschaft zu reden, den Begriff auf Milieu, Dinge, Tiere im Film zu übertragen - vom Gesicht auch auf das Umfeld des Filmdarstellers. Die zentrale Bedeutung des Physiognomiebegriffes geht in "Filmkultúra/Der Film" weitgehend verloren. Balázs erklärt nun: "Die Entdeckung des Menschengesichtes im Film war viel bedeutungsvoller als die Entdeckung des Gesichtes der Dinge." Das las sich 1924 noch anders, denn im Stummfilm waren Menschen und Dinge gleichberechtigt in ihrer gemeinsamen Stummheit. Es gelingt Balázs 1948 nicht annähernd, eine der Analyse von Typus und Physiognomie, Mimik und Gestik des Stummfilms vergleichbare Theorie der Filmspielerei im Tonfilm zu entwerfen. Allenfalls stellt er Stummfilmmimik und Tonfilmmimik einander gegenüber, beispielsweise in bezug auf die jeweilige Mimik der Sprache.

Bereits in "Der sichtbare Mensch" erkannte Balázs die Großaufnahme als das eigenste Gebiet des Films; er betonte ihren Zeigefingercharakter, der Regisseur führe mit der Großaufnahme das Auge des Beschauers. Doch ordnete er sie hier noch der Mimik unter, sah die Großaufnahme als (bloße) technische Bedingung der eigentlichen Filmkunst des Mienenspiels. Im "Geist des Films" rückte die Großaufnahme dagegen ins Zentrum seiner Theorie der "produktiven Kamera":

"Wodurch wird der Film zu einer besonderen eigenen Sprache? Durch die Großaufnahme. Durch die Einstellung. Durch die Montage. Aus der mikroskopischen Nähe, in der uns die Großaufnahme die Dinge zeigt, können wir sie natürlicherweise 'in Wirklichkeit' niemals sehen. Durch den besonderen Ausschnitt, durch die besondere Perspektive der Einstellung erscheint erst im Bilde der subjektive Deutungswille des Regisseurs. Erst in der Montage, im Rhythmus und im Assoziationsprozeß der Bildfolge, erscheint das Wesentliche: die Komposition des Werkes." (S. 9)

In "Iskusstwo Kino" überschrieb Balázs das kameraästhetische Kapitel bereits ganz selbstverständlich: "Die Kunst des Films", gliederte es in die Abschnitte "wechselnde Distanz", "wechselnde Einstellung", "Montage" und "sonstige Ausdrucksmöglichkeiten der Kamera".

In "Filmkultúra/Der Film" schließlich suchte Balázs die Begriffe und Thesen seiner früheren Bücher zu vereinigen - was kaum der Klarheit und Eindeutigkeit seiner Theorie diene. Übersetzer und Bearbeiter taten das Ihrige (Irrige). So wurde aus der produktiven Kamera die schöpferische Kamera, aus der Großaufnahme die Nahaufnahme und aus der Montage der Schnitt. Und aus den drei Grundbestandteilen der Filmsprache im "Geist des Films"

(Großaufnahme, Einstellung, Montage) machte Balázs in "Der Film" gleich deren fünf: die wechselnde Entfernung, das Detailbild (Teilbild), die Nahaufnahme (Premierplan '49), die wechselnde Einstellung, der Schnitt. Daß es in "Der Film" Nahaufnahme statt Großaufnahme heißt, ist meines Erachtens ein weiterer eklatanter Übersetzungsfehler. Ganz davon abgesehen, daß beide Begriffe natürlich nicht den gleichen Sachverhalt bedeuten, ist "Nahaufnahme" ein bloßer terminus technicus, "Großaufnahme" dagegen ein theoretischer Begriff mit einer reichen Geschichte, die bis in die zehner Jahre zurückzuverfolgen ist, als man zunächst nur zwischen der Bühnentotale und der staunenswerten Neuerung der Großaufnahme unterschied.

Ähnliches gilt auch für die Ersetzung des theoretischen Begriffes "Montage" durch die technische Bezeichnung "Schnitt". Balázs hat in "Filmkultúra/Der Film" offenbar selbst die Kapitelüberschrift "Schnitt" gewählt, schreibt jedoch gleich zu Beginn des Kapitels, daß "Montage" eigentlich angemessener wäre. Im "sichtbaren Menschen" gab es diese Begriffe noch nicht, und Balázs behalf sich mit dem Terminus "Bilderführung". Immerhin erkannte er 1924 bereits die Notwendigkeit der visuellen Kontinuität und der Stimmungskontinuität. Im "Geist des Films" sprach Balázs von der "dichtenden Schere" und davon: Die Bedeutung eines Bildes werde letztenendes von dessen Position zwischen den anderen Bildern entschieden. In den beiden folgenden Büchern veränderte sich Balázs' Montageauffassung nicht substantiell. Das gilt auch für seine Kritik an der Eisensteinschen "intellektuellen Montage", denn Balázs warnte in diesem Zusammenhang schon 1930 vor der Gefahr von Hieroglyphenfilmen und gestellten Bilderrätseln.

Überwog bei den bisherigen Beispielen für die Binnenentwicklung der Balázsschen Filmtheorie eher die Kontinuität, so läßt sich in der Frage der absoluten, der surrealistischen, abstrakten Filme ein Wechsel in der Bewertung feststellen. Noch im "Geist des Films" untersuchte Balázs voller Sympathie und Neugierde die formästhetischen Neuerungen in den Filmen von Ivens, Basse, Man Ray, Bunuel und anderen; den rein abstrakten Produktionen von Eggeling etc. gestand er immerhin als Experimenten ihre Berechtigung zu. In "Iskusstwo Kino" und in "Filmkultúra" dagegen ist vom "Formalismus" der "sogenannten" Avantgarde die Rede, vom absoluten Subjektivismus dieser Filme als ideologischer Flucht vor der Wirklichkeit, die charakteristisch sei für solche niedergehenden, dekadenten Künste. Diese politische Bewertung der absoluten Filme hatte sich allerdings bereits im Schlußkapitel des "Geist des Films" - "Ideologische Bemerkungen" - angekündigt.

Ich kann an dieser Stelle nur einige wenige Beispiele dafür geben, wie Balázs seine Filmtheorie von Buch zu Buch verändert, erweitert, weiterentwickelt hat. Ein nächstes, besonders prägnantes Beispiel wäre das Kapitel Tonfilm, bei dem sich Balázs ganz zwangsläufig mehr als bei der Behandlung der visuellen Ausdrucksmittel jeweils um Aktualität bemühen mußte. Die Reihe der Beispiele ließe sich ferner mit jenen Themen fortsetzen, die Balázs erst in "Iskusstwo Kino" aufgriff und sämtlich in "Filmkultúra/Der Film" wieder aufnahm, also: das Drehbuch, die Theorie des Stiles und die musikalischen Genres (der Filmoper und Filmoperette). Wohl nur ein einziges Kapitel hat Balázs für "Filmkultúra" völlig neu geschrieben: das allerletzte Kapitel "Wege und Ziele des Sowjetfilms", das mit einer Eloge auf Stalin endet (*und das Bearbeiter Kauer in der deutschen 61er Ausgabe gestrichen hat*).

Wenn ich meine Ausführungen mit einer entschiedenen Kritik an Balázs' letztem Filmtheoriebuch "Der Film" beschließe, so beziehe ich mich dabei weniger auf Balázs selbst, auf seine theoretischen Positionen und politischen Widersprüche. Schärfste Kritik ist vielmehr an der deutschen-österreichischen Übersetzungs- und Editionspraxis zu üben.

Die deutsche Ausgabe, "Der Film", erschien erstmals 1949 und erscheint bis heute in Nachauflagen im Parteiverlag der Kommunistischen Partei Österreichs, dem Wiener Globus-Verlag, der damals vom österreichischen Buchhandel boykottiert wurde und das Buch über seine Buchgemeinschaft absetzen mußte. Die erste Auflage betrug 3.300 Exemplare. 1961 brachte man eine zweite - von Edmund Theodor Kauer und Tibor Barta bearbeitete - Auflage in Höhe von 3.800 Exemplaren heraus. Diese 61er Bearbeitung weist im Vergleich zur 49er Erstausgabe eine Reihe von Veränderungen auf, darunter einige eklatante Eigenmächtigkeiten, die es lohnen, näher betrachtet zu werden:

1. Es ist lobenswert, daß zahlreiche Druck- und Namensfehler korrigiert und die Selbstzitate Balázs' aus früheren Werken, die Sacher-Masoch 1949 einfach mitübersetzt hatte, im deutschen Original eingefügt wurden.
2. Es ist durchaus in Ordnung, im Anhang Kapitel aus "Der sichtbare Mensch" und "Der Geist des Films" nachzudrucken. Denn 1961 war überhaupt nicht abzusehen, daß diese beiden Bücher in den 70er und 80er Jahren wieder aufgelegt würden.
3. Es mag noch angehen, die Übersetzung in einzelnen Formulierungen zu korrigieren, obwohl mir die meisten diesen Korrekturen eher läppisch erscheinen und der wichtigste Übersetzungsfehler im Text belassen wurde: Der Begriff "Filmquadrat" übersetzt wörtlich aus dem Ungarischen, wo es richtig "Einstellung" (im Sinne des englischen "shot") hätte heißen müssen.
4. Es ist jedoch nicht in Ordnung, mitten im Text von "Der Film" Abschnitte aus dem "sichtbaren Menschen" und dem "Geist des Films" ohne jede Kennzeichnung einzufügen (S. 33-35, 136f., 167-169, 171f.).
5. Und es ist schlicht ein Skandal, daß Bearbeiter Kauer den ursprünglichen Text um mehr als 15 Seiten (das sind fünf Prozent) gekürzt hat. Meistens sind es Halbsätze, Einzelsätze, mehrere Sätze im Zusammenhang, die Kauer offenbar für unwichtig hielt und einfach strich. Es fehlen aber auch etliche Absätze, ja ganze Abschnitte, die Balázs mit eigenen Zwischenüberschriften versehen hatte. Einige Regelmäßigkeiten in Kauers Zensurakt lassen sich feststellen: Er strich häufiger politische und allgemein kunsttheoretische Bezüge sowie einige der sowjetischen Filmbeispiele; - und einige Male strich er offenbar deshalb, weil er das, was Balázs da geschrieben hatte, einfach nur für falsch oder überholt hielt.

Wer war dieser Edmund Theodor Kauer? Möglicherweise hat ihn der Verlag für die Bearbeitung angeheuert, weil er im Dritten Reich ein Buch mit einem inzwischen wohlvertrauten Titel verfaßt hatte: "Der Film. Vom Werden einer neuen Kunstgattung". (Zur Erinnerung: Balázs' Buch heißt: "Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst") Kauers Buch hat mit Filmtheorie freilich wenig zu tun, ist eher eine allgemeine Einführung mit Schwerpunkt auf filmtechnischen Problemen. In seinem Nachwort zur 61er Ausgabe von Balázs' "Der Film", schildert Kauer zwei persönliche Begegnungen mit Balázs, erwähnt seine Streichungen aber mit keinem Wort. Mit seiner Prognose allerdings hatte er nicht ganz Unrecht, "daß dieses Buch in ... sagen wir: vierzig Jahren, wenn in einer großartig veränderten Welt die Tonbildsprache überall gesprochen und verstanden werden wird, nicht nur ein klassisches Buch sein wird, sondern auch dann noch, aus seinem Wesen heraus, ein aktuelles".

Das gesteigerte Filmtheorieinteresse in den zurückliegenden Jahrzehnten führte schon in den 70er Jahren zu vier weiteren Nachauflagen von Balázs' "Der Film", das bis Ende der 80er Jahre in einer deutschen Gesamtauflage von fast 13.000 Exemplaren erschienen war. Gerade der relativ große Bekanntheitsgrad macht die eklatanten Schwächen und unübersehbaren Fehler des Buches noch gravierender. Die Notwendigkeit einer korrekt übersetzten und wissenschaftlich kommentierten Neuausgabe von "Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst" steht außer Zweifel.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!