



geprägt vom 19. Jahrhundert, auf Vermittlung und nicht auf Brüche aus. Er bindet das „von Grund aus“ Neue des Films an die machtvolle Tradition des organischen Kunstwerks, an die klassisch-romantische Überlieferung, die für seine Lyrik und seine Dramen ohnehin bestimmend blieb. Das Eine muß selbstverständlich aus dem Anderen hervorgehen, eine „organische Kontinuität“ verlangt Balázs denn auch von der filmischen Inszenierung, von der „Bilderführung“, die bewußt vom Begriff der „Montage“ abgesetzt ist, die Kategorien wie „Plötzlichkeit“ und „Schock“ abwehrt.

Nicht zufällig wird Goethe für den Film reklamiert und auch die anderen Meisterdenker des 19. Jahrhunderts sind in diese Filmtheorie eingegangen. Der Kinematograph - so behauptet Balázs - arbeite an der Ausformung eines nietzscheanischen Übermenschen, der als „Synthese aus den verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird“. Sogar Darwins Prinzip der „Zuchtwahl“ wird bemüht, um die bis ins Genetische reichende Kraft des vom Film propagierten „einheitlichen Schönheitsideals“ zu beschwören. Im Schlußkapitel unterwirft Balázs den Film der Marxschen Dialektik. Dieses Medium sei ohne Zweifel das Produkt der „kapitalistischen Großindustrie“, aber als Medium des „Konkreten“ und des „Sichtbaren“ trage es den Keim zur Überwindung der kapitalistischen „Abstraktion“ und der gesellschaftlichen Entfremdung in sich.

Damit ist die Grundthese des Buches ins Soziale und Politische gewendet. Balázs feiert den Film als revolutionäres Medium der Sichtbarkeit, als eine „von Grund auf neue Offenbarung des Menschen“, wie es im Bibelton heißt. Das Kino bedeute eine epochale Wende der Kulturgeschichte, ja der Menschheitsgeschichte. Während der Mensch hinter den Abstraktionen der Schrift verschwunden sei, kehre er nun auf der Leinwand in seiner ganzen „Leibhaftigkeit“ wieder, sei auch hier die Dingwelt ganz nah und ganz unmittelbar neu zu sehen.

Diese Begründung ist ganz deutlich ein Reflex auf die gerade tobende Kino-Debatte, in der Balázs nun die äußerste Position bezieht. Den Vorwürfen der Mechanisierung und Verflachung, die immer wieder von den „Gebildeten“ gegen den Film erhoben werden, stellt er provokativ eine Philosophie des Films gegenüber, erklärt ihn zum neuartigen Instrument der Selbst- und der Welterkenntnis, führt das Pathos der expressionistischen Verkündigung ins Feld. „Mensch“ und „Seele“ werden so zu Zentralkategorien. Balázs will die Kino-Maschine „beseelen“ und verlebendigen. Seine Theorie ist daher anthropomorph, das Technische wird weitgehend verleugnet, das Maschinelle dem Organischen anverwandelt. Balázs adaptiert Georg Simmels Begriff der „Seele“, um eine immaterielle, transzendente Schicht des Filmbildes zu behaupten.

Auf diese Grundgedanken ist die Theorie mit bewundernswerter Konsequenz aufgebaut. Der Mensch ist nach Balázs das Zentrum der kinematographischen Operation, das menschliche Gesicht der Angelpunkt der Apparatur. So rückt die Großaufnahme in den Mittelpunkt seiner filmdramaturgischen „Skizzen“, die „Bilderführung“ muß folglich der unauslotbaren Vieldeutigkeit des mensch-

lichen Gesichts, den organischen Übergängen, dem „Legato der Gefühle“ angemessen sein.

Übersetzt man den Begriff „Seele“ in die nüchternen Kategorien Polyvalenz, Mehrdeutigkeit, sieht man damit das Inkommensurable des Bildes erfaßt und ausgedrückt, so wird sofort klar, daß dieses Buch keineswegs überholt ist. Als Theorie der Sichtbarkeit ist die „heftige Proklamation“ bis heute aktuell geblieben, auch wenn es sich um eine reine Stummfilm-Theorie handelt. Als Konsequenz seiner Definition mußte Balázs die stummen Bilder verabsolutieren, auf der „reinen ungemischten Visualität“ als Grundelement des Films bestehen. Den Farbfilm hat er 1924 begeistert begrüßt, das technisch eigentlich Näherliegende, sprechende und tönende Bilder, waren für ihn dagegen unvorstellbar.

Dennoch hat Béla Balázs die Bedeutungsproduktion, die sich in den filmischen Bildern vollzieht, in wunderbarer Klarheit charakterisiert. Er betont das Gemachte der Schattenbilder. Der Film ist für ihn ein „Text“, eine „Textur“ aus „Gruppierungen“, „Gebärden“, „Perspektiven“ und „Beleuchtung“. Film definiert er prägnant als „Flächenkunst“, alle „sinnfälligen Erscheinungen“ lägen „restlos an der Oberfläche“. Somit wird alles im Filmbild Sichtbare zeichenhaft, wird „Ausdrucksfläche“, muß also auf diese Zeichenhaftigkeit hin „restlos“ und genau organisiert werden. „Der Operateur hat ein bewußter Maler zu sein“, heißt es im Kapitel „Von der Photographie“.

Bei aller kategorialen Klarheit ist *Der sichtbare Mensch* eine offene Filmtheorie, die skizzenhaft und fragmentarisch angelegt ist. Balázs war ein viel zu leidenschaftlicher Filmkritiker und Kinogänger, um in eine starre Regelpoetik zu verfallen. Seine jahrelange Seherfahrung als Filmkritiker der Wiener Tageszeitung *Der Tag* ist das Fundament seiner Filmtheorie. Immer wieder illustriert er seine Thesen an faszinierend verlebendigten Filmimpressionen, die durch ihre Genauigkeit erstaunen. Dieses Ineinander von Kritik und Theorie, von konziser Begrifflichkeit und poetischer Kraft ist nach wie vor eine Herausforderung. Für eine Filmtheorie, die der blassen Formelhaftigkeit entgehen will, und für eine Filmkritik, die sich nicht in einer begrifflosen Paraphrase erschöpft, ist *Der sichtbare Mensch* aus dem Jahre 1924 auch heute noch ein Vorbild und eine Quelle der Inspiration.

Karl Prümm (Marburg/Berlin)