

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium
im Fachbereich Filmwissenschaft

der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Thema:

**Béla Balázs' Filmsprachetheorie in ihrem filmgeschichtlichen und
gegenwärtigen filmwissenschaftlichen Kontext**

1. Gutachterin: Prof. Dr. Heide Schlüpmann

2. Gutachter: Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann

vorgelegt von: Inmaculada Cuadrado Luque

aus: Bad Homburg vor der Höhe

Einreichungsdatum: 19. März 2008

Inhalt

I.	EINLEITUNG	S. 2
II.	FILM, SPRACHE UND THEORIE	S. 8
III.	BALÁZS' FRÜHE FILMTHEORIE IN IHREM FILMGESCHICHTLICHEN KONTEXT:	
1.	Der Einzug von Film und Kino ins 20. Jahrhundert	S. 15
2.	Öffentliche Reaktionen auf Film und Kino vor dem Ersten Weltkrieg: Kinoreform-Bewegung, Filmkunst-Debatte und frühe Filmpublizistik	S. 19
3.	Des Dichters Weg zum Film: Balázs als Drehbuchautor und Filmkritiker	S. 32
4.	Balázs' Filmsprachetheorie in <i>Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films</i> (1924)	S. 43
5.	Der „sprechende Leib“: Asta Niensens Körper- und Schauspiel	S. 62
IV.	BALÁZS' FILMSPRACHETHEORIE IN IHREM GEGENWÄRTIGEN FILMWISSENSCHAFTLICHEN KONTEXT	S. 73
V.	ZUSAMMENFASSUNG	S. 81
VI.	FILMOGRAPHIE:	
1.	Filme unter Mitwirkung von Béla Balázs	S. 88
2.	Weitere Filme	S. 90
VII.	BIBLIOGRAPHIE	S. 91
VIII.	ANHANG:	
	Lebenslauf	S. 97
	Erklärung	S. 98

I. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Béla Balázs' erstem filmtheoretischen Buch *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* von 1924¹ und geht der Frage nach, ob und welche „Filmsprachetheorie“ darin entwickelt wird. Dabei wird als Schwerpunkt der filmhistorische Hintergrund zu berücksichtigen sein, vor welchem dieses Buch entstand, andererseits sollen auch ausgewählte aktuelle Stimmen zu Worte kommen, um die Bedeutung von Balázs' früher Filmtheorie in der heutigen Filmwissenschaft zu beschreiben.

Die Erstveröffentlichung von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* fällt in eine Zeit, in welcher der Film bereits auf eine etwa 30-jährige Entwicklung zurückblicken kann. Die einstige Jahrmarkt- und Varietéattraktion ist weltweit sesshaft und zu einem »Machtfaktor im Leben der Gegenwart geworden«.² Ob dieser „Machtfaktor“ eher wirtschaftlicher, künstlerischer oder gesellschaftlicher Natur sei, darüber ist in der Öffentlichkeit der 1910er Jahre lebhaft und kontrovers diskutiert worden. Nachdem filmtheoretische Überlegungen zunächst punktuell behandelt und publiziert worden sind, erscheinen nun die ersten apologetischen filmästhetischen Monographien, die ersten Versuche einer umfassenden „Poetik“ von Film und Kino, zu welchen Balázs' Beitrag von 1924 gehört. Balázs schreibt über den Stummfilm, dessen Ära sich allmählich ihrem Ende zuneigt; der Tonfilm steht vor der Tür.

Zur Einführung in das Thema geben die ersten beiden Kapitel des filmgeschichtlichen Abschnitts dieser Arbeit einen kurzen Überblick über den Einzug

¹ Erstveröffentlichung im März 1924 im Deutsch-Österreichischen Verlag, Wien/Leipzig. Eine zweite Auflage kommt 1926 in Halle heraus. Nach *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* veröffentlicht Balázs drei weitere filmtheoretische Monographien: *Der Geist des Films*, Wilhelm Knapp, Halle 1930; *Iskusstvo Kino* [dt.: *Die Kunst des Films Goskinoizdat*, Moskau 1945]; *Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*, Szikra, Budapest 1948 [deutsche Erstauflage: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien 1949].

² Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Eugen Diederichs, Jena 1914, S. 1.

und die Entwicklung von Film und Kino zu Beginn des 20. Jahrhunderts und über die parallel dazu verlaufenden öffentlichen Debatten im deutschsprachigen Raum. Es folgen ein kurzes biographisches Porträt über Béla Balázs und die Darstellung seiner Hinwendung zum Filmwesen und Arbeit als Filmkritiker, bei welcher er bereits viele Ideen formuliert, die später Eingang in seine Filmtheorie finden. Schließlich wird der Versuch unternommen, seine Filmsprachetheorie von 1924 nachzuzeichnen. Gegenstand von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* ist das narrative Stummfilmkino, mit dem sein ungarischer Autor als Kinogänger, Drehbuchschreiber und Filmkritiker im Wiener Exil eigene Erfahrungen gesammelt hat. Rund 25 Jahre später bewertet Balázs seine erste Filmtheorie folgendermaßen:

»*Der sichtbare Mensch* war eine Liebeserklärung. Es enthielt eine Ästhetik des Stummfilms, die das Stummsein als Wesen dieser Kunst, als ihr Principium stilisationis ansah, welches alle formalen Gesetze des Films bestimmt.«³

Zur Veranschaulichung des Themas dient das Kapitel über die dänische Schauspielerin Asta Nielsen. Anhand zweier ausgewählter Filme soll überprüft werden, ob sich in ihrem Körper- und Schauspiel Balázs' Idee einer neuen Sprache im Film wiederfinden und sehen lässt. Zum Vergleich herangezogen werden dabei *DER FREMDE VOGEL* von 1911, ein Film aus Niensens Anfangszeit als Filmdarstellerin, und *DER ABSTURZ* von 1922, aus einer Zeit also, in welcher sie längst zu einem der ersten weltweit bedeutenden „Filmstars“ avanciert ist.⁴ Der Film *DER ABSTURZ* veranlasst Balázs zu einer überschäumenden Lobeshymne auf die „unvergleichliche“ und „unerreichte“ Kunst der schon zuvor von ihm bewunderten Schauspielerin.⁵

³ Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien 1961, S. 8.

⁴ *DER ABSTURZ* ist zudem der letzte von insgesamt drei Filmen, bei denen die Nielsen als Produzentin auftritt. Zuvor hat sie *HAMLET* (1920/21) und die Strindberg-Verfilmung *FRÄULEIN JULIE* (1921) produziert.

⁵ Siehe Béla Balázs, „Asta Nielsen“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1, Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, hrsg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, Gemeinschaftsausgabe des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, Berlin (DDR), des Carl Hanser Verlages, München und des Akadémiai Kiadó, Budapest 1982, S. 159-161 [zuerst in: *Der Tag*, 05.01.1923].

Gesichtet wurden die beiden ausgewählten und weitere Filme mit Asta Nielsen im Rahmen der umfassenden Filmretrospektive in Frankfurt am Main mit dem bezeichnenden Titel „Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910-1933“, vom 26. April bis 9. Juni 2007.⁶

Das letzte Kapitel dieser Arbeit stellt Balázs' Filmtheorie von 1924 in Beziehung zu drei Aspekten (Internationalität, Formtheorie und Filmwahrnehmung) der heutigen Filmwissenschaft.

Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf das zugängliche deutschsprachige Material. Ausnahme bildet Joseph Zsuffas umfassende und kenntnisreiche Biographie *Béla Balázs. The Man and the Artist*,⁷ die einen guten Überblick über Leben und Werk bietet. Da der hier unternommene Versuch, Balázs' Filmsprachetheorie nachzuzeichnen, nah an seinem Text erfolgen soll, bildet die von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy herausgegebene zweibändige Sammlung seiner filmtheoretischen Schriften die zentrale Quelle.⁸ Einen weiteren unerlässlichen und aktuellen Fundus liefert Hanno Loewy mit seiner Monographie *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*⁹ und seinem Versuch einer kritischen Biographie und ideengeschichtlichen Deutung. Außerhalb Ungarns kommt Loewy neben Zsuffa eine Vorreiterrolle zuteil, indem er Balázs' filmtheoretisches und

⁶ Das Projekt der Kinothek Asta Nielsen e.V., in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Filminstitut – DIF / Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, schauspielFrankfurt und ZDF/ARTE, zeigte alle 38 derzeit verfügbaren Filme der Nielsen. Vom 26. April bis 29. April 2007 fand das internationale Symposium „Krise und Aufbruch. Asta Nielsen als Protagonistin der Moderne“ statt, veranstaltet vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der J.W.Goethe-Universität Frankfurt am Main, Filmprofessur, und Kinothek Asta Nielsen e.V. in Zusammenarbeit mit Deutsches Filminstitut - DIF / Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main. Siehe: <http://www.kinothek-asta-nielsen.de>.

⁷ Joseph Zsuffa, *Béla Balázs. The Man and the Artist*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1987.

⁸ Béla Balázs, *Schriften zum Film. Band 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, hrsg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy; und ders., *Schriften zum Film. Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*, hrsg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, Gemeinschaftsausgabe des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, Berlin (DDR), des Carl Hanser Verlages, München und des Akadémiai Kiadó, Budapest 1982 und 1984. Für diese sorgfältig kommentierte und editierte Ausgabe waren ursprünglich vier Bände geplant.

⁹ Hanno Loewy, *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Vorwerk 8, Berlin 2003. Diese Publikation basiert auf Loewys Dissertation *Medium und Initiation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino*, 1999 vorgelegt an der Universität Konstanz. Internetquelle: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/400/>.

literarisches Werk in Beziehung setzt.¹⁰ Zudem sind seine Bemühungen begrüßenswert, Balázs im deutschsprachigen Raum als literarischen und dramatischen Schriftsteller, Dichter, Märchenautor und Novellist bekannt zu machen. Seit 2001 gibt er im Berliner Verlag Das Arsenal ausgewählte literarische Werke von Balázs in Einzelausgaben heraus.¹¹ Die übersichtliche deutschsprachige Literatur über Balázs nimmt diesen in erster Linie als Filmtheoretiker, -kritiker und Drehbuchautor wahr, so zum Beispiel Massimo Locatellis Monographie *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films*.¹² Die Rolle der Physiognomik in Balázs' Filmtheorie wird unterschiedlich diskutiert in den Essays von Michail Jampolski, Gertrud Koch und Heide Schlüpmann.¹³ Die verschiedenen Publikationen von Helmut H. Diederichs über Balázs zielen darauf ab, seine filmtheoretischen Schriften in eine Phasenentwicklung der formästhetischen Filmtheorie einzubetten.¹⁴ Die unterschiedlichen Betrachtungsweisen von Diederichs und Loewy werden im letzten Kapitel dieser Arbeit zu beschreiben sein. Von beiden Autoren sind die in dieser

¹⁰ Der Vollständigkeit halber seien hier noch zwei Dissertationen genannt, die ebenfalls versuchen, das Verhältnis zwischen literarischem und filmtheoretischem Werk auszuleuchten. Gerlinde Bauszus, *Untersuchungen zu Leben und Werk von Béla Balázs*, Dissertation, Pädagogische Hochschule Zwickau 1988/89; und Katharina Roters, *Filmische und literarische Wahrnehmung. Das theoretische und literarische Werk von Béla Balázs*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Düsseldorf 1997.

¹¹ Bisher sind vier Bände veröffentlicht worden: Béla Balázs, *Die Jugend eines Träumers. Autobiographischer Roman*, Band 1 (2001); *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920-1926*, Band 2 (2002); *Die Geschichte von der Logodygasse, vom Frühling, vom Tod und von der Ferne. Novellen*, aus dem Ungarischen von Magdalena Ochsenfeld, Band 3 (2003); *Der heilige Räuber und andere Märchen*, Band 4 (2005); alle im Verlag Das Arsenal, Berlin.

¹² Massimo Locatelli, *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films*, Vistas Verlag, Berlin 1999.

¹³ Michail Jampolski, „Die Geburt einer Filmtheorie aus dem Geist der Physiognomik“, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Heft 2, 1986, S. 79-98; Gertrud Koch, „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“, in: *Frauen und Film*, Nr. 40, August 1986, S. 73-82; Heide Schlüpmann, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“, in: Birgit Erdle (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Polygram, Hamburg 1996, S. 83-98.

¹⁴ Siehe zum Beispiel „Béla Balázs und die Schauspieltheorie des Stummfilms. *Der sichtbare Mensch und seine Vorläufer*“, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Jonas Verlag, Marburg 1986, S. 554-559; „Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen“. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge“, in: Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 115-147; „Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films“, in: ders. (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie – Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 9-27.

Arbeit übernommenen Zitate aus Balázs' Tagebuch, das in ungarischer Sprache verfasst ist.¹⁵

»Über Film reden heißt schon bei Balázs, aus der eigenen Sprachlosigkeit und über sie zu sprechen«.¹⁶ In diesem Sinne ist dies auch der Versuch, aus der eigenen Anschauung und Betrachtung heraus einen Ausdruck für die persönliche Auseinandersetzung mit Balázs' früher Filmtheorie und ausgewählten Stummfilmen zu finden. Die ersten Begegnungen mit Balázs' Schriften erfolgten über eine vergleichende Untersuchung von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* und Fritz Langs *DER MÜDE TOD* von 1921 und über Balázs' Filmkritiken. Seine genaue Beobachtungsgabe eingebettet in einer dichterisch-bildhaften Sprache, die so „romantische“, jedoch zutreffende Begriffskreationen wie zum Beispiel jene des „Gefühlsakkords“ zu erzeugen vermag, faszinierten von Beginn an und machten neugierig auf eine Vertiefung. Eindruck hinterließen auch Balázs' »zerrissene[r] Lebenslauf«¹⁷ und seine rastlose Suche nach einem »wirklichen Leben«,¹⁸ die ihn durch verschiedene Sprachen, Medien, Gattungen und Genres hindurch begleitete. Sich zwischen mehreren Sprachen und damit einhergehend oft zwischen verschiedenen Welten zu bewegen, ist der Autorin dieser Arbeit durch den eigenen – heutzutage sogenannten – Migrationshintergrund bekannt. Daher stößt Balázs' Glaube an eine allen Menschen gleich verständliche „Sprache“ durch Film und Kino auf Interesse.

Da der Fokus dieser Arbeit auf Balázs' Schrift von 1924 liegt, werden seine späteren filmtheoretischen Überlegungen und Weiterentwicklungen zum Tonfilm, seine Zeit

¹⁵ Diederichs und Loewy standen von Peter Zalán beziehungsweise Anna Bak-Gara übersetzte Auszüge zur Verfügung. Das Tagebuch zwischen 1903 und 1922 ist in Ungarn, leicht gekürzt und kommentiert, in zwei Bänden erschienen: *Napló 1903-1914; Napló 1914-1922*, hrsg. von Anna Fábri, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1982. Balázs' Nachlass befindet sich in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest (Magyar Tudományos Akadémia (MTA); Internet: <http://www.mta.hu>).

¹⁶ Schlüpmann, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“, a.a.O., S. 97.

¹⁷ Loewy, a.a.O., S. 9.

¹⁸ Ebd., S. 10.

in Berlin und in Moskau und seine politische Arbeit nicht berücksichtigt. Bevor nun der filmgeschichtliche Hintergrund von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* aufgerollt wird, steckt das folgende Kapitel zunächst einige theoretische Begriffe und Zusammenhänge ab.

II. FILM, SPRACHE UND THEORIE

»Und heute spricht schon der Film die einzige gemeinsame Weltsprache«,¹⁹ behauptet Balázs 1924 und stellt damit einen Bezugsrahmen aus Begriffen, theoretischen Motiven und Zusammenhängen her, deren folgender Klärungsversuch hilfreich für das Verständnis seiner filmtheoretischen Überlegungen ist.²⁰

Ob Film eine Sprache spricht, ist oder hat, darüber wird seit der frühen Filmtheorie nachgedacht. Der Begriff „Sprache des Films“ oder „Filmsprache“ ist nicht unproblematisch, da ihm bis heute unterschiedliche Vorstellungen zugeschrieben werden. Zudem wurde und wird dieser Begriff immer wieder recht oberflächlich gebraucht. Fest steht, dass die Sprachanalogie – sei es als Metapher oder Gleichsetzung – schon früh in den ersten Filmpublikationen und in der Theorieschreibung auftritt.²¹ Um sich dem Motiv der Ähnlichkeit zwischen Film und Sprache anzunähern, ist es von Nutzen, zunächst den Begriff „Sprache“ und daran anknüpfende Aspekte zu umreißen.

In einem allgemeinen Sinn lässt sich Sprache als »wichtigstes und artspezifisches Kommunikationsmittel der Menschen, das dem Austausch von Informationen dient sowie epistemische (die Organisation des Denkens betreffende), kognitive und affektive Funktionen erfüllt«,²² definieren. Auf der einen Seite stehen also Mitteilung und Verständigung der Menschen untereinander, auf der anderen Seite

¹⁹ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 57.

²⁰ Die zusammenfassende Darstellung stützt sich – soweit nicht anders angegeben – auf: Helmut Glück (Hg.), *Metzler-Lexikon Sprache*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1993; verschiedene Onlinepublikationen von Christian Lehmann, Professor für Vergleichende Sprachwissenschaft an der Universität Erfurt, zur Linguistik, Internetquelle: <http://www.uni-erfurt.de/sprachwissenschaft/personal/lehmann/ling/index.html>; Wolfgang Pöckl/Franz Rainer, *Einführung in die romanische Sprachwissenschaft*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1994; Hansmartin Siegrist, *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986.

²¹ Vgl. Siegrist, a.a.O., S. 10 ff.

²² *Metzler-Lexikon Sprache*, a.a.O., S. 570.

spielen Sprachvermögen und Sprache eine gewichtige Rolle für die Fähigkeit und Organisation von Denken und Erkenntnis.

»[D]as Denken, die Interpretation der Realität, ist von der Sprache durchsetzt, es ist [...] immer sprachlich, da der Mensch immer in irgendeiner Sprache denkt, und die Sprache ist zugleich Denken«. ²³

Sprache ist ein komplexes Ausdrucksmedium für Bewusstseinsinhalte (Gedanken, Gefühle, Willensregungen); es ermöglicht und unterstützt das rationale und emotionale Wahrnehmen und Begreifen eines Gegenstandes, der Welt schlechthin. Sprache ist gleichzeitig (Übersetzungs-)Mittel und Produkt der Organisation der Wirklichkeit durch den Mensch und erzeugt Bedeutungen. In ihrem Buch über die Wirkungs- und Wirklichkeitsmacht abendländischer Simulationstechniken zeigt Christina von Braun unter anderem, wie die alphabetisierte Sprache mit einem abstrahierten und linearen Denken einhergeht. ²⁴

Sprache lässt sich auf verschiedenen Ebenen weiter eingrenzen, zum Beispiel durch die Einteilung in natürliche Sprachen (Deutsch, Spanisch, Frankfodderisch und so weiter) und künstliche Sprachen (formale Sprachen und Plansprachen, zum Beispiel Esperanto). Neben Lautsprache (gesprochene Sprache) und Schriftsprache existieren die Gebärdensprache (als Zeichensprache) und die Körpersprache, die ersetzend oder begleitend zur verbalen Kommunikation zum Einsatz kommt. Zur Körpersprache zählt man grundsätzlich alle Haltungen und Bewegungen des menschlichen Körpers und seiner einzelnen Teile, vor allem der Augen, des Gesichts, der Hände und Arme. Es gehören aber auch Aspekte wie Körperkontakt, Distanzverhalten und Gerüche dazu. In einem weiteren Sinne lassen sich auch Merkmale der äußeren Erscheinung des Menschen miteinbeziehen, wie zum Beispiel seine Kleidung und Frisur und sein Schmuck. Für Hand- und Armbewegungen, die zum Illustrieren, Ergänzen oder Ersetzen sprachlicher

²³ Karl-Dietmar Möller-Naß, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, MAKS Publikationen, Münster 1986, S. 150.

²⁴ Christina von Braun, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Pendo, Zürich/München 2001

Äußerungen eingesetzt werden, ist der Begriff der Gestik üblich. Interessant ist hier die Unterscheidung zwischen gestischen Verhaltensweisen mit bewusster Mitteilungsabsicht und solchen, die eher unbewusst eine Absicht zum Ausdruck bringen. Ausprägung und Bandbreite des gestischen Repertoires sind kulturell sehr divergent.

Wenngleich unterschiedliche Theorien existieren, sind Ursprung und Entstehung der menschlichen Sprache(n) bis heute nicht geklärt. Uneinigkeit herrscht zum Beispiel schon in der Frage, ob sich die verschiedenen Sprachen aus einer „Ursprache“ herausgebildet oder sie sich zeitlich und räumlich unabhängig voneinander entwickelt haben. Ob am Anfang der menschlichen Sprache lautnachahmende Äußerungen oder interjektionale Ausrufe standen, ist nicht bewiesen. Nachweisbar ist aber inzwischen, dass gestisches und sprachliches Verhalten neuronal ähnlich verarbeitet wird, dennoch lassen sich Vermutungen über die Entstehung der Sprache aus der gestischen Kommunikation bisher nicht belegen.

Welche Rollen die Körpersprache und die Idee einer Ursprache in Balázs' Filmsprachetheorie spielen, wird in einem späteren Kapitel dargestellt.

Seit der Antike beschäftigen sich Gelehrte und Wissenschaftler mit dem Wesen der Sprache, vor allem in der Philosophie und später in der Philologie. Aber erst etwa um 1800 bildet sich die Sprachwissenschaft als eigenständige Wissenschaft heraus. Im Laufe der Zeit verändern sich die Interessenschwerpunkte, der Fokus wandert von der vergleichenden Beschreibung und Kategorisierung von Entwicklungsverläufen einzelner sprachlicher Phänomene hin zur Erforschung der „inneren Systematik“ von Sprache. Während die historisch-vergleichende und die idealistische Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert Sprache als „Organismus“²⁵

²⁵ Das sogenannte Organismusmodell geht davon aus, dass »Sprachen wie die organische Welt eine Lebensspanne von einer Geburt bis zum Tod [...] durchmessen. [...] Wirkungsgeschichtlich relevant waren vor allem Wilhelm von Humboldts Vorstellungen von einem Sprachgeist (auch: Sprachseele), der Sprachgemeinschaften prägt, willkürlichem Zugriff jedoch nicht zugänglich ist, denn Sprache ist nicht einfach Menschenwerk (ergon), „sondern Thätigkeit (energeia)“, die sich ständig neu erzeugt«. Glück, S. 439.

verstehen, setzt sich spätestens mit der strukturalistischen Sprachwissenschaft²⁶ im 20. Jahrhundert die Auffassung eines der Kommunikation dienenden Zeichensystems durch. Ferdinand de Saussure führt „Semiologie“ als Bezeichnung für die allgemeine Wissenschaft von den Zeichen ein, in welcher die strukturalistische Sprachwissenschaft eine Teildisziplin bilden sollte, und ordnet der Sprache drei Bedeutungskomponenten („langage“ und das dichotomische Paar „langue“/„parole“) zu, die bis heute als Grundlage genutzt werden. Nachfolgende Sprachwissenschaftler setzen sich mit einzelnen dieser drei Bereiche näher auseinander, erweitern und revidieren sie oder grenzen sich von ihnen ab. Aufbauend auf Charles Sanders Peirce und Charles William Morris wird die Wissenschaft von sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen im Sinne einer allgemeinen Zeichentheorie fortan unter dem Namen „Semiotik“ weiterentwickelt. Gegenstand der Semiotik sind »Zeichen aller Art, von den kausalen Anzeichen (Index) über (ihrem Gegenstand) analoge Zeichen (Ikon) bis hin zu den zugleich konventionellen und arbiträren Zeichen (Symbol)«. ²⁷

Als theoretische „Schule“ und interdisziplinäre Forschungspraxis formiert sich in den 1960er Jahren die „Filmsemiotik“ und übernimmt Terminologien und Instrumentarien der Semiotik, um Film wissenschaftlich exakt analysieren und darstellen zu können. Da in jener Zeit noch keine feststehende allgemeingültige Zeichentheorie formuliert ist, greift man letztlich auf linguistische Begriffe zurück und versucht dem verbalsprachlichen Zeichenkonzept folgend die filmischen Formen und Signifikationsprozesse, den »langage-Status des Films«²⁸ zu klären, was zu unterschiedlichen Ergebnissen führt. In den 1970er Jahren vollzieht sich schließlich die Wende zur Diskursanalyse, eine Richtungsänderung von der Suche nach und der Segmentierung in kleinste Einheiten hin zur Untersuchung der filmischen Textualität und Erzählstruktur und zur Einbeziehung der Psychoanalyse.

²⁶ Um sich von der historischen Sprachwissenschaft abzugrenzen, nutzten Strukturalisten im deutschen Sprachraum die Bezeichnung „Linguistik“. Heute werden Linguistik und Sprachwissenschaft oft gleichbedeutend verwendet.

²⁷ Ebd., S. 546; Vgl. auch Siegrist, a.a.O., S. 34.

²⁸ Siegrist, a.a.O., S. 22.

An dieser Stelle wird zunächst davon ausgegangen, dass Balázs' Filmsprachetheorie von 1924 ein „vorsemiotischer“ Entwurf ist, weshalb auf ein näheres Eingehen auf semiotische Modelle vom Film als Sprache verzichtet wird. Für eine Überblicksdarstellung und differenzierte Auseinandersetzung mit traditionellen und semiotischen Konzeptionen von Filmsprache sei auf Karl-Dietmar Möller-Naß' kritische Theoriegeschichte zur Filmsprache hingewiesen.²⁹ Von ihm übernommen ist die folgende Einteilung in zwei grundlegende Auffassungen zur Sprache des Films innerhalb der klassischen Filmtheorie:

- »1. Der Film ist eine visuelle (Stummfilm) beziehungsweise eine audio-visuelle (Tonfilm) Reproduktion der Realität. Das Theoriemotiv „Filmsprache“ bedeutet in diesem Kontext zumeist: [...] der Film reproduziert und „spricht“ die „Sprache(n) der Realität“.
2. Der Film ist mehr als nur Reproduktion: die Apparatur greift aktiv in das, was sie reproduziert, ein. Sie ermöglicht die Konstruktion neuer Bedeutung, sie ist es, die das potentiell semantische Material der reproduzierten Realität zur Sprache bringt. Dieses Verständnis der „Filmsprache“ findet sich besonders im Umkreis der Montagetheorie.«³⁰

Wie Balázs das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit beschreibt und ob eine der oben genannten Grundannahmen bei ihm zu finden ist, wird ebenfalls an späterer Stelle zu erörtern sein.

In der Einleitung dieses Kapitels heißt es, dass Sprache eng in Verbindung mit kognitiven Prozessen steht und Bedeutungen erzeugt. Hervorgehoben werden soll hier vor allem das schaffende Moment, denn

»Sprache ist wesentlich eine Tätigkeit. Sie ist durchaus durch die Eigenschaften charakterisiert, die wir von den anderen Sprachauffassungen als richtig übernommen haben, darunter auch die Systematizität. Alle diese Eigenschaften sind jedoch in ihrer Definition als Tätigkeit aufgehoben, die lautet: Sprache ist das unbeschränkte Schaffen interindividuell verfügbarer Bedeutungen.«³¹

²⁹ Möller-Naß, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, a.a.O.

³⁰ Ebd., S. 4 f.

³¹ Lehmann, Kapitel „2.7. Zusammenfassung“, Internetquelle: http://www.uni-erfurt.de/sprachwissenschaft/personal/lehmann/ling/ling_theo/index.html.

Überträgt man diese Definition auf den Film, so lässt sich paraphrasieren, dass der Film Dinge sichtbar (und hörbar) macht, die der Kinzuschauer perzipiert und auf seine eigene Art und Weise „deutet“ und „versteht“. Dieses Motiv des „Verstehens“³² hängt eng mit dem Topos des Films als „Universalsprache“ zusammen, der von frühen Filmkritikern und Filmtheoretikern weltweit zeitgleich formuliert und geprägt wird.³³ Was und auf welche Weise Balázs zufolge der narrative Stummfilm zu „verstehen“ gibt, den er in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* im Blick hat, ist Gegenstand dieser Arbeit.

Wenn auf den folgenden Seiten von Balázs' Filmtheorie beziehungsweise Filmsprachetheorie die Rede ist, dann ist es zwar zutreffend, dass Balázs seine empirisch gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse in einer theoretischen Auseinandersetzung dafür nutzt, um Spezifisches und Gesetzmäßiges des Films zu beschreiben. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass es sich um Balázs' erste von insgesamt vier filmtheoretischen Veröffentlichungen handelt. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* ist sein vorläufiges Ergebnis über das Erzählkino um 1920. Mit Einführung des Tonfilms entwickelt er seine Ansichten und Argumente weiter, revidiert sie aber auch teilweise. Das längste Kapitel in seinem Buch von 1924 nennt er „Skizzen zu einer Dramaturgie des Films“. Balázs erhebt also nicht den Anspruch einer feststehenden, systematischen Theorie, sondern stellt seine bisher gewonnen Ideen vor. Daher ist Hanno Loewy zuzustimmen, wenn er – der Auffassung von Jerzy

³² Die Anführungszeichen weisen daraufhin, dass Verstehen hier in einem weiten Sinn gemeint ist. Ein Verstehen, dass unbewusstes und bewusstes Wahrnehmen und Erfassen vereint.

³³ »The race has found at last its universal language, its Esperanto not of the ear and tongue but of the eye. The evolution of the motion picture [...] has made possible, for the first time in the history of humanity, an appeal to the heart and mind and soul of man that overcomes the ancient handicap of the confusion of tongues. After many centuries the check to human progress given at the Tower of Babel has come to an end at the entrance of the motion-picture palace«. *The Marvel – The Movie: A Glance at Its Reckless Past, Its Promising Present, and Its Significant Future*, G.P. Putnam's Sons, New York/London 1923, S.8, zit. nach Miriam Hansen, „Universal language and democratic culture: myths of origin in early american cinema“, in: Dieter Meindl/Friedrich W. Horlacher (Hg.), *Mythos und Aufklärung in der amerikanischen Literatur*, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, Erlangen 1985, S. 331 f.; Vgl. auch Siegrist, a.a.O., S. 10.

Toeplitz, Helmut H. Diederichs und Joseph Zsuffa, mit Balázs beginne die systematische Filmtheorie,³⁴ widersprechend – erklärt:

»Balázs entfaltet seine Argumentation freilich nicht als systematische Theorie, er assoziiert und polemisiert, breitet Fragmente aus, Ideen, Beobachtungen und Reflexionen, und zwar mit einer Intensität und Dichte, in der bis dahin über den Film nicht geschrieben worden war.«³⁵

³⁴ »Dieses Buch ist im Weltmaßstab gesehen der erste Versuch, die ästhetischen Probleme des Films zu systematisieren«. Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films, Band I: 1895-1928*, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1972, S. 492; »Die Geschichte des Films beginnt 1895 mit Louis und Auguste Lumière. Die Geschichte der systematischen Filmtheorie beginnt 1924 mit Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch*«. Helmut H. Diederichs, „Die Wiener Zeit: Tageskritik und *Der sichtbare Mensch*“, in: Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 21. » [...] the world's first systematic and comprehensive theory of film was born«. Joseph Zsuffa, a.a.O., S. 114.

³⁵ Loewy, a.a.O., S. 305.

III. BALÁZS' FRÜHE FILMTHEORIE IN IHREM FILMGESCHICHTLICHEN KONTEXT:

1. Der Einzug von Film und Kino ins 20. Jahrhundert

Das 20. Jahrhundert begann in Europa mit tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüchen. Industrialisierung, technischer Fortschritt, Verstädterung und das aufkommende Phänomen von Massengesellschaft und -kultur veränderten das Alltagsleben und das geistig-soziale Klima. Neue natur- und geisteswissenschaftliche Erkenntnisse trugen zu einem Wandel bisheriger Vorstellungen von Raum, Zeit und Erfahrung bei.

»Einsteins Relativitätstheorie und Max Plancks Quantentheorie erschütterten das Vertrauen in das bis dahin festgefügte Newtonsche Weltbild; die Erforschung des Unbewussten durch Sigmund Freud stellte das aus der Aufklärung überkommene Menschenbild in Frage. Die Idee des autonomen Individuums, wie sie die Philosophie und die Kunst des bürgerlichen Zeitalters entworfen und propagiert hatten, verlor ihre Überzeugungskraft; bald wurde sie durch die Herausbildung der Massengesellschaft und die politischen Kollektivierungszwänge endgültig obsolet.«³⁶

In diese Zeit des Umbruchs fiel die Erfindung und Entwicklung der Kinematographie – der „bewegten“, der „lebenden Bilder“. In der sogenannten ambulanten Filmära bis etwa 1905 wurden Filmvorführungen von fahrenden Schaustellern vor allem auf Jahrmärkten, Rummelplätzen, Zirkussen und ähnlichen Festen präsentiert. Andererseits zeigten auch zunehmend Varieté-Häuser Filme als Teil ihres Programmes aus Akrobatik, Tanz, Komik und Zauberei. Die frühen Filme dauerten in der Regel nicht länger als eine Minute – ihre Länge entsprach der Länge der Filmrolle – und trugen einen oft beobachtenden, dokumentarischen Charakter, zum Beispiel mit Natur- beziehungsweise Landschaftsbildern und Aufnahmen des städtischen Lebens. Früh gab es auch schon erste Versuche inszenierter Handlungen und Kulissen und Experimente mit Trickaufnahmen. Diese dichotomischen Paare von Naturalismus/Phantastik und Realität/Illusion durchziehen wie ein roter Faden die Filmpraxis und -theorie bis heute.

³⁶ Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, Henschel Verlag, Berlin 2001, S. 356.

Mit dem Einrichten fester, ganzjähriger Vorführstätten ab 1905 in den Städten – im deutschsprachigen Raum „Ki(e)ntop(p)“, später auch „Lichtspiele“ – veränderten sich Form, Inhalt und Vorführpraxis.

»Kinoprogramme passten sich der Gestalt von Varietéprogrammen an, boten viele verschiedene, in Genre und Stimmungslage unterschiedliche Filme in der im Durchschnitt auch beim Varieté üblichen Dauer von sieben Minuten. Als Maßgabe dieser Zeit des Kurzfilmkinos galt, dass ein Film nicht länger als 300 Meter sein und mehr als 10-15 Minuten dauern sollte«.³⁷

Die qualitative Bandbreite der Lichtspielhäuser reichte von einfachen, umfunktionierten Ladenräumen hin zu eigens errichteten, die Theaterarchitektur nachahmenden luxuriösen „Filmpalästen“. Entsprechend unterschiedlich war die jeweilige Klientel aus Stammgästen und Laufkundschaft: Die Kinoleinwand zog anfänglich vor allem einfache Leute, Arbeiter und Angestellte an, mit der Zeit aber auch bürgerlich-konservative Bevölkerungsschichten;³⁸ Frauen, Kinder und Jugendliche stellten einen Großteil der Zuschauer dar – zusammengenommen ein heterogenes Publikum, das abseits ihres modernen Lebensalltags »das ganz Andere suchte«.³⁹ In einem Zeitungsinterview zu Beginn der 1910er Jahre erklärte die berühmte französische Theaterschauspielerin Sarah Bernhardt den Erfolg des Kinos folgendermaßen:

»Es bietet für einen bescheidenen Preis Bilder, die oft sehr schön sind. Es fordert vom Zuschauer keinerlei Anstrengung. Es verführt ihn mit fremdartigen und pittoresken Ansichten. Es unterhält. Es konstruiert. Ihm verdanken wir, dass wir Landschaften kennen, die wir sonst nie gesehen hätten. Es zeigt uns das tatsächliche Verhalten wilder Tiere. Es lässt uns an den entferntesten und außergewöhnlichsten Szenen des Lebens teilnehmen. Und schließlich hält es historische Momente fest wie königliche Paraden oder Kriegsvorbereitungen. Es liefert eine Dokumentation, die reichhaltig und immer präzise ist und die sich beständig erneuert«.⁴⁰

³⁷ Corinna Müller, „Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter“, in: Kaspar Maase und Wolfgang Kaschube (Hg.), *Schund und Schönheit – Populäre Kultur um 1900*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 65.

³⁸ Zur Zusammensetzung des Kinopublikums siehe zum Beispiel die frühe soziologische Studie von Altenloh, a.a.O.

³⁹ Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen – Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 109.

⁴⁰ Jean Leveque, „>Sarah< spricht zu uns über das Kino“, in: Frank Kessler/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger (Hg.), *Stummes Spiel, sprechende Gesten*, Kintop 7 (Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films), Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main 1998, S. 11.

Trotz der Unterschiede der Etablissements variierte ihre Filmauswahl bis auf geringe Abweichungen kaum. Ins Kino zu gehen, wurde in den Städten – insbesondere für die unteren Schichten – zu einer regelmäßigen Freizeitbeschäftigung. Ein Anreizpunkt waren sicherlich auch die niedrigen Eintrittspreise, die vor allem in den einfachen Kinobetrieben vorherrschten. Kinder zahlten nur die Hälfte – ein Preisnachlass, der bei Theater- und Musikveranstaltungen noch unüblich war.

Mit Etablierung des Langfilms um 1911 gingen erneut strukturelle Änderungen des Filmwesens einher. Das Erzählkino mit seinen sogenannten „dramatischen Films“, „sozialen“ beziehungsweise „Kinodramen“ setzte sich durch.⁴¹ Die neuen Filme dauerten nun bis zu einer Stunde und wurden in der Regel zusammen mit nur einem Vorfilm und einer Wochenschau gezeigt. Das sich durchsetzende Programmprinzip eines „Hauptfilms“ brachte ein neues Verleihsystem mit sich, das fortan großangelegte Filmwerbung, exklusive Filmpremieren und den Aufbau eines Starkults ermöglichte.⁴² Auf der formalen Ebene vollzog sich der Wandel vom Film mit einer Szene und einer Einstellung hin zum Film mit mehreren Szeneneinstellungen und schließlich zum Auflösen einer Szene in mehrere Einstellungen. Nach und nach wurde eine Fülle an Gestaltungsmitteln wie Einstellungsgröße (vor allem die Großaufnahme), Kameraperspektive, Blende und Schnittfolge „entdeckt“, ausprobiert und herausgearbeitet.

Bis Anfang der 1910er Jahre hatte sich der Film von einer Jahrmarkts- und Varietésensation zu einer eigenen, weltweit florierenden Wirtschaftsbranche entwickelt. Nicht nur große Ballungsräume, auch Kleinstädte besaßen nunmehr ständige Kinos, die ein wöchentlich – manchmal auch häufiger – wechselndes Programm anboten. Die Antwort auf diesen hohen „Verbrauch“ war die Rationalisierung von Filmherstellung, Vertriebs- und Aufführungspraxis. Film war

⁴¹ Diese Begriffe waren vor dem Ersten Weltkrieg gängige Bezeichnungen für den narrativen, fiktionalen Film. Das Wort „Spielfilm“ tauchte 1915 zum ersten Mal auf. Vgl. Wolfgang Jacobsen, „Frühgeschichte des deutschen Films“, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1993, S. 26.

⁴² Vgl. Müller, „Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter“, a.a.O., S. 66.

eine „Ware“, die häufig nach erfolgreichen, standardisierten Mustern serienmäßig produziert und vertrieben wurde.

»Der Film machte bis zum Weltkrieg mit Dutzenden oder Hunderten von Kopien das Massenpublikum zur Norm – und zwar praktisch auf einen Schlag. Erfolgsproduktionen [...] erreichten innerhalb weniger Wochen ein Millionenpublikum; sie dienten damit als Mittel kultureller Kommunikation im nationalen, weithin schon internationalen Maßstab«. ⁴³

Die Abwesenheit von Ton im Stummfilm, also in erster Linie von gesprochener Sprache, begünstigte neben der Möglichkeit der technischen Vervielfältigung von Beginn an den grenzüberschreitenden Austausch und damit den Aufbau eines globalen Filmmarktes. ⁴⁴ Angesichts der finanziellen Erfolge, die der frühe Film mit sich zog, entstanden in vielen Ländern bald eigene Produktionsstätten für kinotechnische Apparate, Filmgesellschaften, unterschiedliche Distributionssysteme, eine zunehmende Anzahl von Kinobetrieben und auch schon die ersten Kinoketten. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts existierten noch keine regulierenden Export- und Importgesetze auf dem internationalen Filmmarkt. Vor dem Ersten Weltkrieg dominierten europäische, insbesondere französische, dänische und italienische Filmunternehmen die weltweite Produktion. Mit Kriegsbeginn änderte sich jedoch die Situation. Während die europäische Filmlandschaft brachlag, gewann die amerikanische Industrie an Einfluss.

Nach dieser kurzen Skizze der Entwicklung des frühen Films und seinem Einzug in die moderne Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts richtet sich nun der Blick auf die ersten publizistischen Reaktionen und öffentlichen Diskussionen über Film und Kino. Die folgende resümierende Darstellung konzentriert sich auf den deutschsprachigen Raum.

⁴³ Maase, *Grenzenloses Vergnügen – Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, a.a.O., S. 108 f.

⁴⁴ Man rufe sich in Erinnerung, dass die Erfindung und Entwicklung filmischer Aufnahme- und Wiedergabegeräte bereits ein internationaler Prozess gewesen, das heißt von mehreren Urhebern in verschiedenen Ländern konkurrierend und aufeinander aufbauend vorangetrieben worden war. Zum Beispiel Thomas Edison in den USA, Louis und Auguste Lumière in Frankreich, Oskar Messter, Max und Emil Skladanowsky in Deutschland und Filoteo Alberini in Italien.

2. Öffentliche Reaktionen auf Film und Kino vor dem Ersten Weltkrieg: Kinoreform-Bewegung, Filmkunst-Debatte und frühe Filmpublizistik

In Deutschland waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts Filmvorführungen im Wanderkino und Varieté als neue Attraktion und populäres Vergnügen akzeptiert. Äußerungen der kulturellen Elite waren rar gesät und schlugen in der Mehrzahl einen neugierig-wohlwollenden Ton an. Erst mit der Verbreitung von ständigen Kinos begann sich eine öffentlich geführte Kontroverse über positive und negative Auswirkungen von Film und Kino zu entwickeln. Bis auf ausgewählte Beispiele (Georg Lukács, Carl Hauptmann, Leopold Schmidl, Alfred Baeumler) verzichtet die folgende zusammenfassende Darstellung aus Platzgründen auf ein näheres Eingehen auf einzelne Personen und deren Aufsätze beziehungsweise Monographien und verweist auf die gängige Literatur dieser forschungsgeschichtlich umfangreich erfassten Debatten.⁴⁵

Die ersten filmkritischen Stimmen erhob 1907 ein Hamburger Lehrerverein, der bereits in der Bewegung gegen „Schundliteratur“ federführend war, und sich nun angesichts der neuen schnellen, „unkontrollierten“ Bilderflut aus Sensationen, Dramatischem und Unsittlichkeiten um das Wohl von Kindern und Jugendlichen sorgte. Dies markiert den Anfang der sogenannten Kinoreform-Bewegung,⁴⁶ in

⁴⁵ Zum Beispiel: Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1985; Thomas Koebner, „Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz“, in: Helmut Kreuzer (Hg.), *Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft, Quelle und Meyer*, Heidelberg 1977, S. 1-31; Corinna Müller, „Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter“, a.a.O., S. 62-91; Thomas Schorr, *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph“ (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*, Dissertation, Universität der Bundeswehr München 1990; kommentierte Sammlungen zeitgenössischer Texte zum Beispiel bei Anton Kaes, *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München und Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1978; Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Frankfurt am Main 1984; und Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam-Verlag, Leipzig 1992. Zur Entstehung und Entwicklung der deutschen Filmkritik siehe diverse Veröffentlichungen von Helmut H. Diederichs, S. 92 f. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁶ Der Begriff „Kinoreform-Bewegung“ suggeriert eine Einheit unter den beteiligten Gruppen, Einzelpersonen und Publikationsorganen. Da diese aber nicht zentral organisiert waren und ihre Ansichten oft voneinander abwichen, kann man von einer „Bewegung“ im eigentlichen Sinne

welcher sich bald auch weitere Zeitgenossen unterschiedlicher Branchen und Couleurs engagierten.⁴⁷ Die frühen von Pädagogen angetriebenen Reforminitiativen erreichten in Zusammenarbeit mit der lokalen Filmbranche vielerorts gesonderte Vorstellungen für Kinder und Jugendliche. Diese Vorführungen hatten den Anspruch, Bildung und Unterhaltung zu verbinden, was bedeutet, dass nicht nur Lehrfilme, sondern auch kommerzielle Spielfilme auf dem Programm standen. Eine andere kinopädagogische Initiative machte sich für den Einsatz von Lehr- und ausgewählten Spielfilmen im Unterricht stark. Corinna Müller zeigt in ihrem Aufsatz über Gegner und Befürworter des frühen Kinos, dass es innerhalb der Kinoreformer unterschiedliche Tendenzen gab. Wie an den beiden genannten Beispielen zu erkennen, ging ein Teil der Beteiligten durchaus konstruktiv – und das bereits zu einem frühen Zeitpunkt – mit Film und Kino um. Müller vertritt die These, dass die um 1910 stärker werdende Ablehnung des Kinos durch Pädagogen, Kirchenmänner und Beamte erst mit dem Übergang zum Langfilm eingesetzt habe. Das Kurzfilmkino sei noch als bedenkenlose Kurzweil empfunden worden. Erst der narrative Langfilm habe aufgrund seiner Dauer das vollständige Eintauchen in eine in sich geschlossene Welt der Illusionen ermöglicht, in welcher man sich verlieren könne. In den Augen der Kinoreformer sei von dieser neuen visuellen Traumwelt mit ausgefeilterer Ästhetik und – überwiegend dramatischer oder auch komischer – Erzählung nicht mehr nur eine Gefahr für Minderjährige, sondern auch für Erwachsene ausgegangen, vor allem für die einfachen und kleinen Leute, die „Ungebildeten“.⁴⁸ Welche Gefahr genau die Kinoreformer zu erkennen glaubten, erklärt Heinz-B. Heller in seinem Buch über die Auswirkungen des Stummfilms auf die ästhetische Theorie und Praxis in Deutschland folgendermaßen: die Kritik habe sich nicht

nicht sprechen. Als Beispiele der vielfältigen Bandbreite seien genannt: die „Gesellschaft zur Förderung der Lichtbildkunst“ (Düsseldorf), der „Ausschuss zur Bekämpfung der Missstände im Kinematographenwesen“ (Leipzig), der „Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild“ (Berlin) und die Zeitschrift *Film und Lichtbild* in Stuttgart. Vgl. Müller, „Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter“, a.a.O., S. 82, und Loewy, a.a.O., S. 142 ff.

⁴⁷ Zum Beispiel: der Pastor Walter Conradt, der Jurist Albert Hellwig, der Volksschulrektor und Lehrer Hermann Lemke, der Zensor Karl Brunner, der Lehrer und Publizist Hermann Häfker, der Gymnasialprofessor Adolf Sellmann und der Professor für Ästhetik und Kunstwissenschaft Konrad Lange.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 77 f.

grundsätzlich gegen die zerstreuende und kompensatorische Wirkung des Unterhaltungskinos gerichtet, sondern dagegen, dass die filmische Phantasiewelt zu sehr von der realen, ernüchternden Lebenssituation der (noch überwiegend proletarischen) Zuschauer abgewichen sei und damit Raum für »sozial-bedrohliche, dysfunktionale Phantasien«⁴⁹ geschaffen habe. Letztlich bedeutete der große Erfolg des frühen Kinos – und anderer Formen der sich formierenden Kulturindustrie wie zum Beispiel Kolportageliteratur, Radio, Musik-, Sport- und Tanzveranstaltungen für ein Massenpublikum – ein Ausbrechen aus bürgerlicher Vormundschaft und damit ein gesellschaftlicher Kontroll- und Funktionsverlust der Repräsentanten der bisher dominierenden „Hochkultur“.⁵⁰ Der Versuch der Kinoreformer – und auch anderer Wortführer der gesellschaftlichen Intelligenz, wie auf den folgenden Seiten noch aufzuzeigen sein wird, Einfluss auf das Filmwesen zu nehmen und es nach ihren Vorstellungen zu „reformieren“, ist von einer Haltung geprägt, die den nicht-bürgerlichen Bevölkerungsschichten oft – zugespitzt formuliert – die Fähigkeit zur Vernunft und Mündigkeit abspricht. Eigenschaften,

»die seit dem ausgehenden Jahrhundert von zahlreichen psychologischen Studien – etwa von Scipio Sighele, James M. Baldwin, Gabriel Tarde, Gustav Le Bon, Willy Hellpach, William Trotter – als vermeintlich konstitutives Merkmal der „Massen“ beschrieben worden war: die kollektive Bewusstseinslosigkeit, die außerordentliche Beeinflussbarkeit und willenslose Verführbarkeit, die Regression auf kindlich primitive Wahrnehmungs- und rational nicht zu kontrollierende Verhaltensformen.«⁵¹

Die von den Kinoreformern rigorosere werdenden, in zahlreichen Monographien und diversen Zeitschriften publizierten Forderungen reichten über staatliche Kontrolle durch Filmzensur, Konzessionspflicht und steuerpflichtigen Belastungen der Kinos hin zu vollständigen Verboten bestimmter Sujets, insbesondere von expliziten Erotik- und Gewaltdarstellungen. Es ertönten auch Stimmen, die Anstoß am internationalen Charakter des Films nahmen. Einige besonders radikale Vertreter sprachen sich für eine vollständige Abschaffung des Unterhaltungskinos aus. Bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges hatten die Kinoreformer Besuchsbeschränkungen für

⁴⁹ Heller, a.a.O., S. 104.

⁵⁰ Vgl. Maase, *Grenzenloses Vergnügen – Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, a.a.O., S. 17.

⁵¹ Heller, a.a.O., S. 91.

Kinder in allen Reichsländern und eine verstärkte Produktion von Lehrfilmen („Kulturfilmen“) erreicht. Auch funktionierte mittlerweile die Filmzensur.⁵² Für die Umsetzung weiterer Forderungen nach staatlichem Eingriff in das Kinowesen fehlte die Rechtsgrundlage. Zudem konnten die Reformer nicht länger das zunehmende Interesse der bürgerlich-konservativen Bevölkerungsschichten ignorieren. Daher wandelten sie ihre ablehnende Haltung in „positive“ Reformbestrebungen, die nun eine Ausrichtung des Films an herrschende Kunst- und Kulturvorstellungen vorsahen. In diesem Zusammenhang ertönten auch die ersten Rufe nach Verwendung des Films als nationales Propagandainstrument.⁵³

Jörg Schweinitz weist daraufhin, dass in diesem Frühstadium des Films die öffentliche Reaktion der Arbeiterbewegung jener der bildungsbürgerlichen Kinoreformer geähnelt, sich also mehrheitlich als Ablehnung der populären Kinoformen gezeigt habe. Dies erklärt er mit der offensichtlich in allen Bevölkerungsschichten noch tief sitzenden tradierten bürgerlichen Kultur- und Kunstauffassung, die der Trivialität und Sinnlichkeit des frühen Kinos keine positiven, inspirierenden Aspekte habe abgewinnen können.⁵⁴

Aus den Lagern der Frauenbewegung erklangen kaum Äußerungen zum frühen Film, obwohl das weibliche Publikum in den Anfängen des Kinos eine »entscheidende Rolle«⁵⁵ spielte. Heide Schlüpmann erklärt:

»[Die Frauenbewegung] schwieg weitgehend, und wenn sie vereinzelt Stellung bezog – wie etwa die Ärztin Ike Spier in „Die neue Generation“ – dann aus der gleichen Sorge vor der ‚sexuellen Gefahr im Kino‘ wie die Wächter herrschender Kultur und Sitte.«⁵⁶

⁵² Im deutschen Kaiserreich oblagen Filmzensur und Kinopolitik den Ländern und Gemeinden, eine reichsweite Reglementierung wurde noch nicht praktiziert. Zur Entwicklungsgeschichte der Filmzensur in Deutschland siehe zum Beispiel Martin Loiperdinger, „Filmzensur und Selbstkontrolle“, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, a.a.O., S. 479-498.

⁵³ Vgl. Schweinitz, a.a.O., S. 59 ff.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 61 ff. Zur Entwicklung eines proletarisch-revolutionären Films in Deutschland siehe zum Beispiel: Gertraude Kühn, *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland: 1918 – 1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*, 2 Bände, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1975.

⁵⁵ Heide Schlüpmann, „Ein feministischer Blick. Dunkler Kontinent der frühen Jahre“, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler, (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, a.a.O., S. 467.

⁵⁶ Ebd., S. 465.

Zur Befürchtung um moralische Gefährdung *durch* das Kino gesellte sich auch noch die Angst vor körperlicher Gefährdung *im* dunklen Kinoraum.

Unter gesundheitlichem Aspekt waren den Kinogegegnern vor allem die einfachen Etablissements mit engen Räumlichkeiten, mäßiger Ventilation und mangelhaften Sicherheits- und Brandschutzmaßnahmen ein Dorn im Auge.

»So berichtete 1908 eine [nordamerikanische] bürgerliche Reformgruppe, die sanitären Verhältnisse der Vorführungsräume seien häufig erbärmlich: schlechte Luft, verunreinigte Böden, keine Bereitstellung von Spucknapfen und die Besucher so dicht zusammengepfercht, dass eine Ansteckung wahrscheinlich sei.«⁵⁷

Neben den genannten bildungsbürgerlichen und -reformerischen Stimmen, die sich über den – oft für vermeintlich schädlich befundenen – Einfluss des populären Films und des Kinos auf Geist und Körper Gedanken machten und diese daher angriffen, formierte sich ab 1910 ein weiteres öffentliches Diskussionsforum, das seine Aufmerksamkeit in eine andere Richtung lenkte. In der sogenannten Filmkunst- oder Kino-Debatte setzten sich Theaterleute, Literaten und Intellektuelle in Tageszeitungen, Zeitschriften und vereinzelt in Monographien mit der zentralen Frage auseinander, ob und wie der Einzug von Film und Kino ins kulturelle Leben zu bewerten sei.

Der Beginn dieser Debatte zeichnet sich durch ein zwiespältiges Verhältnis aus: auf der einen Seite wurde das frühe Kino von den traditionellen Kunst- und Kulturträgern als »Symbol der Moderne«⁵⁸ und »als kultureller Fluchtraum für die unteren Gesellschaftsschichten«⁵⁹ registriert und begrüßt, auf der anderen Seite stieß die Akzeptanz an ihre Grenze, sobald das populäre Vergnügen als ernstzunehmender Konkurrent der beiden herrschenden Kulturbetriebe Theater und Literatur wahrgenommen wurde und es künstlerische Ansprüche erhob. Anlass zur Beanstandung gaben vor allem folgende drei Punkte, die das offizielle,

⁵⁷ Roberta Pearson, „Das Kino des Übergangs“, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1998, S. 36.

⁵⁸ Schweinitz, a.a.O., S. 146.

⁵⁹ Kaes, a.a.O., S. 9.

bildungsbürgerliche Kunstideal der Geistigkeit und Kontemplation unterwanderten: der unverhohlene Warencharakter von Film und Kino, das Ansprechen und Bedienen eines Massengeschmacks und die Fokussierung auf Visualität im stummen Film.⁶⁰ Neben diesen kulturellen Vorbehalten waren es letztlich auch ökonomische Gründe, die eine Abwehrhaltung hervorbrachten. Seit etwa 1908/09 kämpften viele (Unterhaltungs-)Theater mit deutlichen Besucherrückgängen, die mit der Publikumsabwanderung ins Kino erklärt wurden. Weiterhin beklagte die Theaterbranche die durch Langfilm beziehungsweise „Kinodrama“ zunehmende Anlehnung des Kinos an die Bühnenprogrammform, die Theaterarchitektur nachahmenden „Filmpaläste“ und das Abwerben von Autoren, Regisseuren und Schauspielern.⁶¹ Es gab vereinzelte Versuche von Interessenvertretern des Theaters, Bühnengehörigen jegliche Teilnahme an Filmproduktionen zu untersagen. Doch schon 1912 wurde dieses Vorhaben durch einen Kooperationsvertrag zwischen dem Verband der Bühnenschriftsteller und der finanzkräftigen Filmindustrie, die an einer Verbesserung ihres Images interessiert war, unterwandert. So entstand vor dem Ersten Weltkrieg eine Reihe neuer, kostspieliger Literaturverfilmungen, die sogenannten Autorenfilme, die nach Werken beziehungsweise Manuskripten bekannter, zeitgenössischer Schriftsteller gedreht wurden.

Mit dem Ziel auf Anerkennung durch die offizielle Kultur hatte die europäische Filmwelt bereits einige Jahre zuvor – angestoßen von der französischen „Film d’art“-Bewegung – durch stärkere Ausrichtung an Literatur und Theater und durch Zusammenarbeit mit etablierten Künstlern eine Welle „künstlerisch“ ambitionierter Filmen geschaffen. Reine Literaturverfilmungen machten im Ausland bereits einen bedeutsamen Anteil der Gesamtproduktion aus.⁶² Allerdings hatten bisherige Adaptionen historischer und klassischer Stoffe oft nur »bewegte Illustrationen zu den ohnehin auf einige wenige veräußerlichte Handlungsmotive verknäpften und

⁶⁰ Vgl. Schweinitz, a.a.O., S. 7.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 223.

⁶² Siehe Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, Habilitationsschrift im Fach Soziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main 1996, Internetquelle: <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf>, S. 56 f.

verschnittenen literarischen Vorlagen«⁶³ erzeugt. Der programmatische und stilbildende Begriff „Film d’art“ geht auf die gleichnamige, von einem Industriellen getragene französische Filmgesellschaft zurück, die 1908 mit dem Historienfilm L’ASSASSINAT DU DUC DE GUISE ihre erste Produktion auf den Markt brachte. Das Drehbuch hatte ein angesehener französischer Erzähler und Dramatiker geschrieben; in dem Film traten Darsteller aus dem Ensemble der Comédie Française auf; die von einem berühmten Komponisten geschaffene musikalische Begleitung wurde von einem Sinfonieorchester vorgetragen.⁶⁴ Trotz der hochgesteckten Ansprüche »blieb [dieser Film] doch völlig in den Grenzen eines starr abphotographierten Theaters aus der Besucherperspektive«.⁶⁵ Heller erkennt in diesem frühen Stadium der noch mangelnden, filmspezifischen Eigenständigkeit durchaus positive Effekte. Einerseits sei damit die Auseinandersetzung mit »den unterschiedlichen Konstitutionsbedingungen und den ästhetischen Eigengesetzlichkeiten von Theater und Film«⁶⁶ in Gang gekommen, andererseits demonstriere das Einbinden etablierter Künstler, ihres Wissens und Könnens nicht nur das Bemühen um kulturelle Akzeptanz und damit letztlich das Werben um neue finanzkräftige Zuschauergruppen, sondern es verdeutliche auch den Wunsch nach Differenzierung und Professionalisierung im Filmwesen.⁶⁷

Wie bereits kurz erwähnt wurden um 1913/14 in Deutschland die neuen „künstlerisch anspruchsvollen“ Literaturadaptionen und Filme nach Originaldrehbüchern von anerkannten Schriftstellern unter dem Namen Autorenfilm auf den Markt gebracht, so zum Beispiel die beiden dänischen Produktionen aus dem Jahr 1913: ELSKOVSLÆG nach einer Vorlage von Arthur Schnitzler und ATLANTIS nach dem gleichnamigen Roman des Literatur-Nobelpreisträgers Gerhart Hauptmann, dessen Drehbuch allerdings von der

⁶³ Heller, a.a.O., S. 42.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 42 f.

⁶⁵ Ebd., S. 43.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd.

Produktionsfirma komplett verändert worden war.⁶⁸ Im selben Jahr lief – so die Presse – der erste deutsche Autorenfilm,⁶⁹ nämlich Max Macks *DER ANDERE* mit dem Theaterautor Paul Lindau als Drehbuchschreiber und dem Bühnenstar Albert Bassermann als Hauptdarsteller. Der Film situiert das „Doktor Jekyll & Mister Hyde“-Motiv nach Berlin und hält für den unter Persönlichkeitsspaltung leidenden Staatsanwalt ein gutes Ende mit Genesung und Heirat bereit. Heller weist daraufhin, dass das Motiv der »fragwürdigen oder zerbrochenen Identität«⁷⁰ interessanterweise im Gros der deutschen Autorenfilme vorkomme, ebenso der Rückgriff auf (schauer)märchenhafte und mythische Stoffe verbunden mit einer illusionierenden Filmtechnik, so zum Beispiel in *DER STUDENT VON PRAG*, *DER GOLEM*, *DAS MIRAKEL* und *DIE INSEL DER SELIGEN*.⁷¹ Heller legt dar, wie die beteiligte Kulturelite durch das Evozieren von vermeintlich volkstümlichen und „klassenjenseitigen“ Inhalten und Bildern Zugang zum neuen populären Medium zu finden versucht habe. Bei ihrem Bemühen, den Graben zwischen tradierter Kunst und Bildungsbürgertum auf der einen und dem jungen Kino und seinem „Unterschichtenpublikum“ auf der anderen Seite zu überwinden, habe sie jedoch eine wichtige Chance verpasst:

»Indem [die Autorenfilme] das Potential des Mediums, einem Massenpublikum neue Sehräume und Wahrnehmungsperspektiven der Wirklichkeit zu erschließen, vorzugsweise auf die Gestaltung unzeitgemäßer, der konkreten Lebenspraxis dieses Publikums fremder Stoffe und Motive verwandten, versagten sie ihm die etwa noch in den trivialsten Detektivfilmen (dem bald populärsten Genre) spürbaren Anreize, eine in aktuellen gesellschaftlichen Erfahrungen verankerte Phantasie des [noch] überwiegend proletarischen Zuschauers auf sich zu ziehen.«⁷²

Nicht verwunderlich erscheint es daher, dass der größte Teil der Autorenfilme beim Publikum keinen großen Anklang fand. Auch bei den Kinobesitzern stießen sie nicht auf Wohlgefallen, da diese aufgrund der neuen Literaturverfilmungen einen Entfremdungseffekt beim Massenpublikum und zusätzlich wegen der teuren

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 81.

⁶⁹ Eine Auflistung weiterer Autorenfilme jener Zeit siehe zum Beispiel bei Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, a.a.O., S. 55 ff.

⁷⁰ Ebd., S. 94.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 82 ff.

⁷² Ebd., S. 90 f.

Leihgebühren Gewinnverluste befürchteten.⁷³ Wie bereits im Zusammenhang mit der Kinoreform-Bewegung erwähnt, zeigt sich auch hier bei der Beteiligung von Literaten am Filmwesen eine bevormundende und domestizierende Haltung, die versucht, »das proletarisch stigmatisierte Medium auf ein kommensurables Niveau einer klassenjenseitigen Volkstümlichkeit [zu] heben [...]«⁷⁴ und dabei die eigenen Wünsche über die offensichtlich andersartigen Bedürfnisse der großen Masse stellt. Heller resümiert: »Die Phantasien bürgerlicher Intellektueller waren nicht die Phantasien der breiten Unterschichten, [...]«,⁷⁵ und so distanzieren sich vor Kriegsausbruch viele Schriftsteller nach einem kurzen Zwischenspiel wieder vom Film. Thomas Elsaesser bettet das Themenspektrum der Autorenfilme in einen größeren Zusammenhang ein. So erklärt er, dass der Rückgriff auf „Ländlich-Völkisches“ und „Volkstypisch-Romantisches“ innerhalb der Bestrebungen nach einem „Nationalkino“ zu betrachten seien, in welchen analog zur Entstehung von Nationalliteraturen ein »bestimmtes Konzept der Populärkultur«⁷⁶ verfolgt worden sei.

Obwohl die Autorenfilme nicht den erwünschten kommerziellen Erfolg brachten, gaben sie der noch in den Kinderschuhen steckenden Filmkritik aber einen wichtigen Anstoß. Während sich die um die Jahrhundertwende veröffentlichten ersten Filmpublikationen hauptsächlich auf filmtechnische Themen konzentrierten, gehörten in Deutschland Artisten- und Schaustellerzeitschriften zu den Ersten, die zusätzlich Berichterstattungen über Filmvorführungen und -programme lieferten.⁷⁷ Ab 1907 begann sich eine eigene Filmfachpresse zu formieren, zum Beispiel *Der Kinematograph* (Untertitel: Erste Fachzeitschrift für die gesamte Lichtbild-Kunst),

⁷³ Siehe zum Beispiel ebd., S. 93 f.; und Kaes, a.a.O., S. 12.

⁷⁴ Heller, a.a.O., S. 96.

⁷⁵ Ebd., S. 93.

⁷⁶ Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Vorwerk 8, Berlin 1999, S. 61 f.

⁷⁷ Vgl. Helmut H. Diederichs, „Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895-1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift *Komet* und die Gründung der Filmfachzeitschriften“, Internetquelle: <http://www.sozaed.fh-dortmund.de/diederichs/texte/komet.htm>; zuerst in: *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung*, Heft 1, 30. Jg., Universitätsverlag, Konstanz 1985, S. 55-71.

Lichtbild-Bühne (Untertitel: Illustrierte Tageszeitung des Films) und *Erste Internationale Film-Zeitung* (Untertitel: Zentralorgan für die gesamte Kinematographie). Einzelne Filmbesprechungen machten aber in der frühen Filmpublizistik noch einen geringen Anteil aus. Finanziell oft eng verbunden mit der Branche richteten sich die Filmblätter vornehmlich an Fachleute, Kinobetreiber und interessierte Laien. Sie stellten aktuelle juristische und wirtschaftliche Hinweise und Verbesserungsvorschläge für den Filmbetrieb zusammen, führten Zensurenentscheidungen auf, berichteten teilweise über den Filmmarkt anderer Länder und enthielten in der Regel einen großen Anzeigenteil mit Annoncen von Verleihern und Lieferanten. Porträts über neue Kinobetriebe konzentrierten sich oft auf Technik und Ausstattung des Hauses. In Literatur- und Kulturzeitschriften und in den Feuilletons der Tagespresse spielten Kritiken einzelner Filme zunächst keine Rolle. Zwar erschienen hier immer mehr filmbezogene Artikel; diese setzten sich jedoch wie in den Abschnitten über die Kinoreform-Bewegung und die Kino-Debatte angesprochen unter volkserzieherischen Aspekten mit dem Filmwesen auseinander beziehungsweise diskutierten kulturelle Grundsatzfragen der neuen Institution Kino.⁷⁸

Mit Etablierung des Langfilms und dem Bemühen der Filmbranche um kulturelle Anerkennung wurden zu Beginn der 1910er Jahre gesonderte Presse- und Premierenvorstellungen eingeführt, zu welcher gezielt Vertreter der Tagespresse eingeladen wurden. Auf diese Weise fanden Meldungen über besondere Filmvorstellungen und regelmäßige Filmbewertungen – meistens noch in Form von Kurzbesprechungen – zunächst Eingang in den Lokalteil der Tageszeitungen. Mit den Autorenfilmen wandelten sich die Verhältnisse: traditionelle Kunst- und Theaterkritiker, vereinzelt auch Schriftsteller, öffneten ihre Kolumnen für Rezensionen des neuen, zuvor argwöhnisch beäugten Mediums. So schrieben zum Beispiel nahezu alle großen Tageszeitungen über die Premiere des ersten deutschen Autorenfilms *DER ANDERE* am 21. Januar 1913 in Berlin, worauf die Filmfachpresse mit Begeisterung reagierte:

⁷⁸ Vgl. Schweinitz, a.a.O., S. 339.

»Zum ersten Mal haben sich die ersten Kritiker der Tagespresse zu einer Film-Premiere bemüht. Zum ersten Mal sind über einen Film mehrspaltige Feuilletons geschrieben worden. Zum ersten Mal wurde die Lichtbildbühne von denselben Männern der Feder gewürdigt, die sonst nur die wichtigsten Theater besuchen. Zum ersten Mal haben diese Männer über einen großen Film an derselben Stelle der Zeitung gesprochen, die sonst der großen Theater-Premiere gewidmet ist. Zum ersten Mal wurde in der gesamten Tagespresse die Lichtbildbühne mit dem Theater ernsthaft verglichen. Der Film ist feuilletonfähig geworden.«⁷⁹

Allerdings fanden zu dieser Zeit in den Feuilletons vorwiegend nur jene Filme Erwähnung, die einen bekannten Autor, Regisseur oder Theaterschauspieler vorweisen konnten. Die alltägliche „Massenware“ des Kinos, wie zum Beispiel Humoresken, Detektiv- und Westernfilme, blieben hier in der Regel noch unbeachtet.⁸⁰ Diederichs zufolge war die Reformer-Zeitschrift *Bild und Film* vor dem Ersten Weltkrieg die einzige Plattform in Deutschland für unabhängige, systematische filmkritische und -theoretische Überlegungen. In den Aufsätzen dieses Fachblattes erkennt er erste Ansätze einer ästhetischen Filmkritik, da sich die Autorenschaft zunehmend mit filmgestalterischen Aspekten, insbesondere mit dem Schauspiel, auseinandergesetzt habe.⁸¹ Als Beispiel nennt er Malwine Rennert, eine der ersten deutschen Filmkritikerinnen, die in ihren Rezensionen der Jahre 1912/13 – wie andere Autoren auch – verstärkt auf die Bedeutung des Körper- und Mienenspiels in der Filmdarstellung eingegangen sei.⁸² Über die Rolle von Mimik, Gestik und Körper im Stummfilmkino wird in den Abschnitten über Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* näher eingegangen.

Der Erste Weltkrieg bedeutete eine kurzzeitige Zäsur für die junge Filmpublizistik. Auf den Film bezogene Veröffentlichungen waren rar gesäht; mit Kriegsende änderte sich jedoch die Situation. Vor allem die Filmkritik erlebte in den folgenden

⁷⁹ *Erste Internationale Film-Zeitung*, zit. nach Diederichs, „Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historischer Abriss der deutschsprachigen Filmkritik 1909-1969“, Vortrag bei der SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien am 23.11.1996 in Wien, Internetquelle: <http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/texte/vortwien.htm>, Abschnitt II.

⁸⁰ Vgl. Schweinitz, a.a.O., S. 342 f.

⁸¹ Diederichs, „Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historischer Abriss der deutschsprachigen Filmkritik 1909-1969“, a.a.O., Abschnitt III.

⁸² Ebd.

Jahren als eigenständige und feste Sparte in Tagespresse und Kulturzeitschriften einen Aufschwung. Der programmfüllende Film wurde zur Norm; historische Monumentalfilme und sogenannte Aufklärungs- und Sittenfilme machten nun einen Großteil der Produktion aus. Die zuvor zwischen Ablehnung, Reformeifer und Enthusiasmus changierende Haltung der geistigen Elite war einem Pragmatismus gewichen, der Film und Kino inzwischen nicht mehr als reine Bedrohung für den traditionellen Kulturbetrieb ansah, sondern als eigene gesellschaftliche und zunehmend auch als neuartige ästhetisch-produktive Realität anerkannte. Diese gewandelte Einstellung kündigte sich bereits während des Krieges an, wie eine zeitgenössische Bemerkung von 1917 zeigt:

»Die Kinos haben sich mittlerweile in der Gunst des Publikums so festgesetzt, dass man nicht mehr gegen sie schreiben kann, ohne sich lächerlich zu machen, und dass man höchstens an ihrer Verbesserung arbeiten muss. Glücklicherweise aber schaden sie der Entwicklung des Theaters nicht mehr.«⁸³

Der Fokus richtete sich nun also stärker auf die Frage, wie man den Film „verbessern“ – mit anderen Worten, unter welchen Bedingungen das technische Massenmedium als „Kunst“ auftreten könne. Als Antwort darauf begann sich in Deutschland neben den bisherigen populären und kommerziellen Filmformen das Weimarer Autorenkino zu bilden, das die bekannten expressionistischen und realistisch engagierten Filme hervorbrachte. In diesen „künstlerisch“ ambitionierten Produktionen arbeiteten die Regisseure mit bekannten Dramatikern, Malern, Architekten und Künstlern zusammen.

Bereits vor dem Krieg hatten sich in die Kino-Debatte – teilweise auch in die Kinoreform-Bewegung – Stimmen eingeschaltet, die sich angeregt durch den Vergleich beziehungsweise durch das Herausstreichen von Unterschieden zwischen Kino, Theater und Literatur mit dem tradierten Kunstbegriff auseinandersetzten und

⁸³ Max Epstein, „Das Theatergeschäft. Rückblick und Ausblick“, in: *Die Schaubühne*, Nr. 34, 23.08.1917, S. 186, zit. nach Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, Habilitationsschrift im Fach Soziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main 1996, Internetquelle: <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf>, S. 62.

damit einhergehend die Frage nach einer filmspezifischen Ästhetik stellten.⁸⁴ Schon früh wurden punktuell Aspekte wie zum Beispiel Handlung, Dramaturgie, Schauspiel, technische Gestaltungsmittel, Bildkomposition, Bilderführung und Zwischentitel im Film thematisiert – Gesichtspunkte, die Balázs rund zehn Jahre später in seinem ersten filmtheoretischen Buch *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* behandelte, zusammenfasste und teilweise weiterentwickelte, wie in den folgenden Teilen dieser Arbeit dargestellt wird. Zunächst einmal richtet sich der Blick aber auf einige biographische Eckpunkte aus Balázs' Leben und seine Hinwendung zum Film.

⁸⁴ Schweinitz, a.a.O., S. 292 ff.

3. Des Dichters Weg zum Film: Balázs als Drehbuchautor und Filmkritiker

In seiner Biographie über den Ungarn Béla Balázs nennt Peter Zsuffa diesen – nicht ohne Pathos – einen wahren »uomo universale«, ⁸⁵ Hanno Loewy charakterisiert Balázs »als Grenzgänger, als Wanderer, als Fragende[n]«. ⁸⁶ Diese Beschreibungen werden nachvollziehbar, wenn man den weiten, im Zickzackkurs verlaufenden Bogen von Balázs' Interessen und Tätigkeiten, seiner geistigen und geographischen Mobilität – wie im Folgenden skizziert – betrachtet. Balázs selbst urteilte Ende 1940 im Moskauer Exil über sich:

»Ich bin Ungar, ungarischer Dichter, der seit 20 Jahren deutscher Schriftsteller ist und bereits seit zehn Jahren als Schriftsteller in der Sowjetunion lebt.« ⁸⁷

Unter dem Namen Herbert Bauer wurde Béla Balázs am 4. August 1884 in der südungarischen Provinzhauptstadt Szeged geboren. Sein Vater, aus einer kleinbürgerlichen, assimilierten jüdischen Familie stammend, war Lehrer und Übersetzer deutscher und französischer Literatur. Auch seine Mutter, eine Ostpreußin, war Lehrerin. Mit Veröffentlichung seiner ersten Gedichte legte sich der jugendliche Balázs seinen Künstlernamen zu, den er später als offiziellen Namen annahm. An der Budapester Universität studierte er deutsche und ungarische Literatur, hielt sich mit Hilfe eines Stipendiums einige Zeit in Paris und Berlin auf, wo er Seminare von Henri Bergson und Georg Simmel besuchte, und wurde schließlich mit einer Arbeit über Friedrich Hebbel promoviert.

Vor dem Ersten Weltkrieg machte sich Balázs mit seiner Lyrik und Dramatik einen Namen in seinem Heimatland; er schrieb aber auch Libretti, Novellen, Märchen, Essays und Studien über Fragen der Ästhetik und Kunstphilosophie. Zur jungen linksavantgardistischen Künstlergeneration seines Heimatlandes gehörend, beteiligte er sich aktiv an der ungarischen Revolution 1918/19. Mit Niederschlagung der von Kommunisten und Sozialdemokraten getragenen Räterepublik floh Balázs

⁸⁵ Zsuffa, a.a.O., S. 373.

⁸⁶ Loewy, a.a.O., S. 12.

⁸⁷ Zit. nach Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, »Béla Balázs 1884-1949«, in: Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 13.

nach Wien, der ersten Station seiner 26 Jahre währenden Emigration. Er war für ungarische Emigrantenblätter tätig und verfasste nun einen großen Teil seiner literarischen Arbeiten in deutscher Sprache. Zur Existenzsicherung sah sich der experimentierfreudige Schriftsteller nach neuen Arbeitsfeldern um: er versuchte sich als Drehbuchschareiber und lernte das österreichische Filmgeschäft, das zwischen 1919 und 1923 aufgrund der Inflation einen regelrechten Produktions- und Exportboom erlebte, kennen. Sein erster Drehbuchauftrag, der 1921 unter dem Titel KAISER KARL verfilmt wurde, bestand in der Überarbeitung einer unzulänglichen Textvorlage über den misslungenen Putschversuch des Karl von Habsburg im selben Jahr. Balázs war mit seinem Ergebnis zufrieden und nahm sogar an den Regiearbeiten teil. Dazu sein Tagebucheintrag:

»Ich habe einigermaßen das Metier des Regisseurs erlernt, Einblick gewonnen in den Betrieb der Filmfabrikation und auch ein ‚Gefühl für die Materie‘, so dass ich von nun an, will ich wirklich Film schreiben, das auch kann.«⁸⁸

Über seine folgenden Drehbucharbeiten notierte er trocken: »erstaunlich, wie gut ich solch Einfältiges erzählen und in Bildern denken kann«.⁸⁹

Ende 1922 betrat Balázs wieder neues Terrain, als er eine Beschäftigung als Filmkritiker aufnahm. Für die neugegründete, bürgerlich-liberal auftretende Wiener Tageszeitung *Der Tag* verfasste er bis 1925 über 200 Filmkritiken und -beiträge. Daneben schrieb er aber auch über

»Kunst und Theater, über Maskenspiele und Puppen, über das Schielen der Sinne und das Geheimnis des Weihnachtsbaumes, die Kunst des Grüßens und die Widersprüche der Anthroposophie, über die Dauer einer Sekunde und über das „Weit-weg-Sein“, über das Riodrama und über das Verhältnis von Gleichnis und Metapher, über Nackttanz und Wahnsinn [...]«.⁹⁰

1924 erschien Balázs' erstes filmtheoretisches Buch *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, welches ihn vor allem im deutschsprachigen Raum und in Moskau bekannt machte. Als *Der Tag* seine bislang unabhängige Filmkritikspalte durch von

⁸⁸ Balázs, *Napló 1914-1922*, S. 496, zit. nach Loewy, a.a.O., S. 272.

⁸⁹ Balázs, *Napló 1914-1922*, S. 502, zit. nach Loewy, ebd.

⁹⁰ Loewy, a.a.O., S. 304 f.

der Filmbranche bezahlte Texte ersetzte, schrieb Balázs nur noch Theaterkritiken und für das sonntägliche Feuilleton. Anfang 1926 wurde er aufgrund einer schonungslosen Theaterkritik von der Zeitung freigestellt. Es folgte die Übersiedlung in das damalige europäische Zentrum der Kunstentwicklung – Berlin. Nachdem Balázs in Österreich begonnen hatte, für die deutschen Zeitschriften *Die Weltbühne* und *Die Filmtechnik* zu schreiben, wurde er nun in Berlin ständiger Mitarbeiter der radikaldemokratischen *Weltbühne*. Vor allem aber erhoffte sich Balázs in Deutschland einen größeren Erfolg als Drehbuchautor. In Wien waren lediglich drei seiner Textbücher verfilmt worden.⁹¹ Außerdem entwickelte er seine filmtheoretischen Überlegungen weiter und setzte sich nun verstärkt mit dem proletarisch-revolutionären Film auseinander. Bereits im Herbst 1922 hatte Balázs in seinem ersten Artikel über Film – erschienen unter dem Titel „Der revolutionäre Film“ in *Die Rote Fahne*, dem Zentralorgan der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) – die »ungeheure agitative Kraft des Films«⁹² beschrieben und gefordert, den kapitalistischen, bürgerlichen Filmproduktionen ein proletarisches Filmwesen entgegenzustellen:

»Wir müssen unsere eigenen Filmfabriken ins Leben rufen, die unsere Filme machen. Und da sollen nicht nur etwa gelehrte soziologische Vorträge illustriert werden. Damit können wir das müde, zerstreungsbedürftige Proletariat nicht aus dem Bann der bürgerlichen Prunkfilme herauslocken. Unsere Filme müssten mindestens so interessant aufregend sein wie diese. Und vor allem begeisternd! Klassenbewusstsein und Kampflust erweckend!«⁹³

Nachdem Balázs in Österreich angefangen hatte, marxistische Literatur zu lesen, intensivierte er in Deutschland seine politischen Aktivitäten. Er engagierte sich in der proletarischen Kulturarbeit, vor allem für das Theater.⁹⁴ Auf Einladung der Moskauer Produktionsfirma Meshrappom ging er 1931 in die sowjetische Hauptstadt und begann einige Zeit später, an der dortigen Filmhochschule zu

⁹¹ Eine Liste mit Balázs' Drehbüchern siehe S. 88 f. dieser Arbeit.

⁹² Balázs, „Der revolutionäre Film“ (1922), in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 147 [zuerst in: *Die Rote Fahne*, 10.10.1922].

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Siehe zum Beispiel Magda Nagy, „Béla Balázs' Tätigkeit für den Film, das Theater und die Arbeiterkultur am Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre“, in: Balázs, *Essay, Kritik 1922-1932*, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1973, S. 9-35.

lehren. In seiner dritten Exilstation war Balázs wieder für Emigrantenzeitschriften tätig, führte seine filmtheoretischen Arbeiten weiter und schrieb auch Drehbücher, Aufsätze und Theaterstücke. Nach der Befreiung Ungarns kehrte Balázs nach 26 Jahren in seine Heimat zurück. In Budapest nahm er einen Lehrstuhl an der Hochschule für Schauspielkunst an und gründete ein Filminstitut. Als Dozent und Gastredner bereiste Balázs viele europäische Städte, bevor er am 17. Mai 1949 starb.

In der Literatur herrscht die Meinung, dass Balázs sich erst nach 1919, also im Wiener Exil, mit dem Film auseinandersetzen begann.⁹⁵ Ob Balázs bereits in Ungarn ein eifriger Kinogänger und mit den im vorherigen Kapitel umrissenen zeitgenössischen Filmdebatten vertraut war, darüber ist – bisher – nichts schriftlich Nachweisbares belegt.

In seiner Biographie über Balázs betont Zsuffa, dass aus Ungarn wichtige Impulse für die frühe Filmkritik und -theorie gekommen seien, so zum Beispiel in der Literaturzeitschrift *Nyugat*,⁹⁶ für die auch Balázs regelmäßig schrieb. Diese Zeitschrift hatte sich nichts Geringeres als die Revolutionierung der ungarischen Kultur auf die Fahne geschrieben.⁹⁷ Zsuffa geht davon aus, dass Balázs die filmrelevanten Artikel dieses Blattes und weitere frühe Filmpublikationen ungarischer Schriftsteller und Regisseure kannte.⁹⁸ Einigkeit herrscht darüber, dass Balázs mit Georg Lukács' „Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘“ vertraut war, die 1911 in der deutschsprachigen Budapester Zeitung *Pester Lloyd* und zwei Jahre später in einer mit Ergänzungen versehenen Form in der *Frankfurter Zeitung* abgedruckt wurden.⁹⁹

⁹⁵ Vgl. zum Beispiel Helmut H. Diederichs, „Die Wiener Zeit: Tageskritik und ‚Der sichtbare Mensch‘“, in: Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 24.

⁹⁶ Zu Deutsch „Westen“ beziehungsweise „Abendland“.

⁹⁷ Loewy, a.a.O., S. 52.

⁹⁸ Vgl. Zsuffa, a.a.O., S. 385 ff.

⁹⁹ Die erste Fassung erschien am 16.04.1911 im *Pester Lloyd*, S. 45-46. Nachdruck in: Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, a.a.O., S. 300-305. Die zweite Version am 10.09.1913 in der *Frankfurter Zeitung*, Jg. 58, Nr. 25, S. 1-2. Nachdruck in: Kaes, *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, a.a.O., S. 112-118; und in: Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, a.a.O., S. 195-200.

In den 1910er Jahren verband Lukács und Balázs ein konfliktreiches freundschaftliches und geistiges „Bündnis“.¹⁰⁰ Beide orientierten sich an den

»[...] verschiedenen Strömungen einer Lebensphilosophie, deren impressionistisch-ästhetizistische Suche nach Einheit, deren untergründige Sehnsucht nach neuen Mythen und Atavismen, nach einer Ethik des Opfers und der Initiation sie beerbte und radikalisierte, die sie schließlich in einer messianischen Utopie „aufheben“ wollten«.¹⁰¹

Gemeinsam mit anderen an einer Erneuerung der Kunst Interessierten gründeten sie in Budapest die freie Theater-Bühne „Thalia“, an welcher unter anderem Dramen von August Strindberg, Anton Pawlowitsch Tschechow und Henrik Ibsen aufgeführt wurden. Während des Ersten Weltkrieges initiierten Lukács und Balázs den „Sonntagskreis“, eine literarische Diskussionsrunde über Fragen und Probleme der modernen Kunst, Philosophie und Gesellschaft. Inwieweit hier auch über Film und Kino diskutiert wurde, ist nicht bekannt.

An Lukács' frühem Text zum Kino interessieren an dieser Stelle vor allem drei Aspekte: Erstens kritisierte er die zeitgenössischen Zuschreibungen des Kinos »als Instrument eines anschaulichen Unterrichts« beziehungsweise »als eine neue und billige Konkurrenz der Theater«¹⁰² und verortete das junge Medium »als etwas Neues und Schönes«¹⁰³ im Bereich der Ästhetik. Zweitens bediente sich Lukács des üblichen Vergleichs zwischen Theater und Kino, um dichotomische Grundprinzipien zu benennen: anhand des Schauspiels stellt er auf der Seite des Theaters vollkommene Gegenwart, Schicksal, Seele, Abstraktion und Metaphysisches fest, auf der Seite des Kinos »ein Leben ohne Gegenwärtigkeit, ein Leben ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive: ein Leben, mit dem das Innerste unserer Seele nie

¹⁰⁰ Zur frühen Beziehung zwischen Balázs und Lukács siehe zum Beispiel: Ferenc Fehér, „Das Bündnis von Georg Lukács und Béla Balázs bis zur ungarischen Revolution“, in: Agnes Heller/Ferenc Fehér/György Márkus/Sándor Radnóti, *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 131-176.

¹⁰¹ Loewy, a.a.O., S. 59.

¹⁰² Georg Lukács, „Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘“ (1911), in: Schweinitz, a.a.O., S. 300.

¹⁰³ Ebd.

identisch werden will [...]; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche«. ¹⁰⁴ Dennoch entstehe im Kino eine andere Art der Metaphysik, die in Struktur und Wirkung dem Märchen und dem Traum verwandt sei, nämlich »größte Lebendigkeit ohne eine innere dritte Dimension; suggestive Verknüpfung durch bloße Folge; strenge, naturgebundene Wirklichkeit und äußerste Phantastik; das Dekorativwerden des unpathetischen, des gewöhnlichen Lebens«. ¹⁰⁵ Drittens zeichnet der Essay die »phantastisch und poetisch-packend[e]« ¹⁰⁶ Wirkung von Naturvorgängen im Kino, die Faszination an der filmischen Darstellung körperlicher Gewandtheit und moderner Technik nach. Zu einem frühen Zeitpunkt erkannte und beschrieb Lukács also das Potential und die Wirkung des neuen Mediums als fruchtbare und eigenständige ästhetische Welt. Allerdings war er der Meinung, es müsse noch der »große Dichter« kommen, der diese Welt durch Deutung und Ordnung »ins sinnvoll Metaphysische, in den reinen Stil« ¹⁰⁷ hebe. In der erweiterten Fassung von 1913 schwächte Lukács seine auf Anerkennung und Eigenständigkeit zielende Haltung ab, indem er das Kino darauf beschränkte, »eine Stätte des Amüsements, des subtilsten und raffiniertesten, des gröbsten und primitivsten zugleich, und nie der Erbauung und der Erhebung irgendwelcher Art« ¹⁰⁸ zu sein. Wenn das Kino »alles, was in die Kategorie des Amüsements gehört und sinnfällig gemacht werden kann«, ¹⁰⁹ übernehme, könne sich das Theater als „wahre“ Kunst wieder auf seine eigentliche Aufgabe, auf »die große Tragödie und die große Komödie« ¹¹⁰ konzentrieren.

Mit dem Beitrag „Kinokritik!“ eröffnete Balázs im Dezember 1922 die neugeschaffene Rubrik „Der Filmreporter“ in *Der Tag*. Dieser Beitrag liest sich wie ein programmatisches und leidenschaftliches Fanal für eine konstruktive, ästhetisch-kritische Auseinandersetzung mit Film und Kino. Balázs attestiert dem

¹⁰⁴ Ebd., S. 302.

¹⁰⁵ Ebd., S. 303.

¹⁰⁶ Ebd., S. 304.

¹⁰⁷ Beide: ebd., S. 305.

¹⁰⁸ Georg Lukács, „Gedanken zu einer Ästhetik des Kino“ (1913), in: Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, a.a.O., S. 199.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 200.

jungen Medium, die neue »Kunst, die Poesie, die Phantasie des Volkes geworden«¹¹¹ zu sein. Da dies eine »soziale Tatsache«¹¹² sei, sollten sich traditionelle Kunstkritiker dieser neuen kulturellen Realität nicht länger verweigern, sondern ihrer »Pflicht, mit ständiger, systematischer, ernster Kritik beizuspringen«,¹¹³ folgen. Bereits an dieser Stelle skizzierte Balázs seine Leitidee einer neuen visuellen Kultur im und durch das Kino, die in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* von zentraler Bedeutung ist:

»Die vielen Millionen Menschen, die allabendlich dasitzen und Bildern, wortlosen Bildern, zusehen, welche menschliche Gefühle und Gedanken darstellen, diese vielen Millionen Menschen sind dabei, eine neue Sprache zu lernen; die längst vergessene, jetzt neu entstehende (und zwar internationale) Sprache der mimischen Ausdrucksbewegung. [...] Es kommt ein Geist und ein Empfindungsleben, das während einer Begriffskultur jahrhundertlang jenseits der Worte schlief, jetzt allmählich wieder zum Vorschein. Vielleicht stehen wir bei den Anfängen einer neuen visuellen Kultur?«¹¹⁴

Zwei Jahre später wiederholte Balázs in seinem Artikel „Die Branche und die Kunst. Eine Rechtfertigung des Filmkritikers“ die Unentbehrlichkeit einer »ernstlichen Filmkritik«¹¹⁵ – einer Kritik, die den Film nicht auf seinen Warencharakter reduziere, sondern ihn als vollwertige ästhetische Erscheinung behandle. Er prangerte an, dass in Wien die Frage der „Feuilletonfähigkeit“ des Films immer noch nicht beantwortet worden sei, während sich in anderen Ländern wie zum Beispiel in Deutschland, Frankreich, Skandinavien, England und Amerika Literaten und traditionelle Kunstkritiker der ästhetisch-kritischen Auseinandersetzung mit Film und Kino bereits geöffnet hätten.¹¹⁶ Auch wenn Balázs in seinen Texten keine Zitate beziehungsweise Namen aus den zeitgenössischen Filmdebatten nennt, liegt der Verdacht nahe, dass er mit diesen offensichtlich vertraut war. Der genannte Artikel schließt mit Balázs' Überzeugung, dass eine aufrichtig betriebene Filmkritik den

¹¹¹ Balázs, „Kinokritik!“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 149 [zuerst in: *Der Tag*, 01.12.1922].

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd., S. 150.

¹¹⁴ Ebd., S. 150 f.

¹¹⁵ Balázs, „Die Branche und die Kunst. Eine Rechtfertigung des Filmkritikers“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 318 [zuerst in: *Der Tag*, 28.11.1924].

¹¹⁶ Vgl. ebd.

Publikumsgeschmack fördere und entfalte, und dies sei wichtig, da »[...] von der kritischen Bildung dieses Geschmacks die Zukunft der Filmkunst, das Schicksal einer neuen, großen, ästhetischen Kultur abhäng[e]«. ¹¹⁷ Es ist bemerkenswert, dass der in einem spätbürgerlichen Milieu sozialisierte Künstler und Intellektuelle Balázs auf die gewichtige Rolle der Filmzuschauer hinwies und der Meinung war, dass die weitere Entwicklung des Films nicht etwa in der Hand einer künstlerischen oder gesellschaftlichen Elite, sondern in jener des Kinopublikums, der breiten Masse liege. Zudem gab er zu bedenken, dass die Zuschauer unterschiedliche Ansprüche an einen Film stellen würden und damit eine Vielfalt künstlerischer „Niveaus“ im Film durchaus ihre Berechtigung habe. ¹¹⁸ Im Gegensatz zu den frühen, im vorangegangenen Kapitel skizzierten Filmdebatten, bei welchen dem Publikum oft eine eher passive Rolle der Unmündigkeit zugeschrieben wurde, sah Balázs im Betrachter und im Betrachten an sich eine produktive Kraft. Allerdings setzte er – wie das obige Zitat verdeutlicht – die Einschränkung, dass der Zuschauer die durch Film und Kino wiederauferstehende visuelle Kultur zunächst (von neuem) „erlernen“ und eine ästhetisch-kritische Urteilskraft bilden müsse, um das filmische Potential vollends nutzen und ausschöpfen zu können.

Balázs' Filmkritiken entwerfen ein repräsentatives Panorama des zeitgenössischen Kinoprogramms in Zentraleuropa. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Stummfilmkino etwa von Kriegsende bis Mitte der 1920er Jahre und bezieht Produktionen aus Deutschland, Österreich, Nordamerika, Frankreich und Italien, aber auch Beispiele aus Dänemark, Skandinavien, Russland und sogar Japan ein. Vereinzelt rekurrierte Balázs außerdem auf Filme vor dem Ersten Weltkrieg, um Vergleiche zwischen Original und Neuverfilmung zu ziehen ¹¹⁹ oder um Porträts beziehungsweise Entwicklungslinien von Regisseuren und Schauspielern

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 242.

¹¹⁹ Zum Beispiel bei *QUO VADIS* (Italien, 1913) und der deutsch-italienischen Neuverfilmung von 1924 in Balázs' Rezension „Quo vadis?“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 309-310 [zuerst in: *Der Tag*, 30.09.1924].

nachzuzeichnen.¹²⁰ Neben Filmen künstlerisch anerkannter Regisseure setzte sich Balázs auch mit solchen eher „durchschnittlicher“ Filmemacher auseinander.¹²¹ Wenn es ihm angebracht erschien, übte Balázs an den gesehenen Filmen recht unverblümt und schonungslos Kritik aus. Doch in vielen Fällen schälte er aus der insgesamt für unzureichend befundenen Produktion einzelne positive Aspekte heraus – sei es die solide Regieführung, ein vielversprechendes Drehbuch, das Evozieren und Sichtbarmachen von Stimmungen und „Innerlichkeit“, wirkungsvolle Groß- und Detailaufnahmen oder nachhaltig beeindruckende Schauspielleistungen,¹²² zeigte Verbesserungsmöglichkeiten auf und wies unbeirrbar immer wieder auf das grundsätzliche künstlerische Potential des Films hin. Wie bereits erwähnt, spielen in Balázs' Konzept einer neuen visuellen Kultur in und durch das Kino die Sichtbarkeit beziehungsweise das Sichtbarmachen eine wesentliche Rolle. Aus diesem Grunde richtete er bereits in seinen Filmkritiken ein besonderes Augenmerk auf die Arbeit der Darsteller. Unter den zeitgenössischen „Filmstars“, zu denen in der Stummfilmzeit vor allem Schauspielerinnen zählten, hob Balázs die Dänin Asta Nielsen, die aus Polen stammende Pola Negri und die Amerikanerin Lillian Gish als „vollendete“ Schauspielerinnen enthusiastisch-lobend hervor.¹²³ Über das besondere Körper- und Schauspiel von Asta Nielsen wird noch an späterer Stelle zu sprechen sein.

Als Filmkritiker beeindruckt Balázs durch das weite inhaltliche Spektrum, das er umriss. Über die tagesaktuelle Kritik hinausgehend flocht er immer wieder theoretische Grundsatzüberlegungen über die Besonderheiten und Möglichkeiten des Films ein. Konsequenterweise erscheint es daher, dass er die aufgeworfenen Fragen 1924 mit *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* in den Entwurf einer

¹²⁰ Zum Beispiel über Charlie Chaplin: Balázs, „Chaplin oder der amerikanische Schildebürger“, in: ebd., S. 151-152 [zuerst in: *Der Tag*, 08.12.1922].

¹²¹ Beispielhaft seien genannt: Ernst Lubitsch, Karl Grune, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Alexander Korda, Michael Kertész, Robert Wiene, D. W. Griffith, Abel Gance und Gerhard Lamprecht, Joe May, Richard Oswald, Cecil B. DeMille.

¹²² Ebd., zum Beispiel: S. 203; S. 163; S. 159; S. 235 f.; S. 247.

¹²³ Balázs setzte sich aber auch mit den männlichen Darstellern eingehend auseinander und würdigte zum Beispiel die Leistungen der Deutschen Conrad Veidt und Emil Jannings. Und Charlie Chaplin war für ihn »ein wirklich ganz großer Künstler«. Ebd., S. 155.

umfassenden ästhetischen Filmtheorie münden ließ. In seinen Artikeln für *Der Tag* setzte sich Balázs aber auch mit praktischen und technischen Aspekten des Filmwesens auseinander, so zum Beispiel mit der Vorführpraxis. Vehement richtete er sich gegen das nachträgliche Schneiden von Filmen – sei es durch die Zensur, die Verleiher oder die Kinobetreiber, gegen das zu schnelle Kurbeln der Filmrollen und gegen den Einsatz von Filmkopien in schlechtem Zustand.¹²⁴ Ebenso sah er die Notwendigkeit einer probaten Konservierungstechnik, denn »es gibt schon Filme, die ein Recht darauf haben, ihre Zeit zu überleben«.¹²⁵ Auch setzte er sich für eine gesetzliche Regelung der filmischen Urheberrechte ein, um die Position von Filmautoren und -regisseuren zu stärken.¹²⁶ Vereinzelt ließ Balázs soziologische Bemerkungen über das Kinopublikum, das überwiegend aus »einfachen Leute[n]«¹²⁷ bestehe und »von dem 80 Prozent dritter Klasse« fahren würden,¹²⁸ einfließen. Ebenso gemahnte er daran, die Besucher »nicht mehr nach Geschmack und Bedürfnis als ein einheitliches«,¹²⁹ sondern mit einem differenzierenden Maßstab zu betrachten.

Unverkennbar in Balázs' Filmkritiken ist seine dichterische Herkunft, die sich in seinem bildhaften sprachlichen Ausdruck zeigt. So verfasste er zum Beispiel im März 1924 folgende plastische Beschreibung über Pola Negri:

»Aber für die wortelose Kunst des sprechend gewordenen Leibes wird so ein Leib zum Quell reichster Inspiration. Aus dem Material dieses Leibes soll ja alles herausgeholt werden; so muss man sich denn seinen Wirkungsmöglichkeiten anpassen wie jede Musik sich dem Geiste der Instrumente anpassen muss. Eine gute Violinsonate ist auf den Leib der Violine geschrieben. Ich komme immer mehr zur Überzeugung, dass die höchsten künstlerischen Möglichkeiten für den Film nur hier gegeben sind: in dem Entfalten des ganzen Films aus dem lebendigen Material einer großen Persönlichkeit«.¹³⁰

¹²⁴ Ebd., zum Beispiel: S. 174 f., S. 271, S. 315, S. 199.

¹²⁵ Ebd., S. 296.

¹²⁶ Ebd., zum Beispiel S. 316.

¹²⁷ Ebd., S. 211.

¹²⁸ Ebd., S. 201.

¹²⁹ Ebd., S. 242.

¹³⁰ Ebd., S. 280.

Der metaphorische und strukturelle Vergleich zwischen Film und Musik ist ein wiederkehrendes Motiv in Balázs' Filmschriften. Als kontrastive Methode setzte er ihn auch beim Vergleich zwischen Film und Poesie, erzählender Literatur und Malerei ein. Dieses Vorgehen, die Eigen- und Besonderheiten des neuen Mediums in Gegenüberstellung zu tradierten Künsten herauszuarbeiten, ist typisch für seine Epoche, »was zu den bekannten und überaus langlebigen Vergleichen mit dem Roman, dem Drama, der Lyrik, der Musik, der Malerei, ja sogar mit Architektur und Skulptur führte«. ¹³¹ Zur Berliner Uraufführung des Films DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES nach dem Drehbuch von Balázs schrieb dieser Ende 1926 in *Die Literarische Welt*:

»[Der Film] ist wie eine große Orgel mit vielen Klaviaturen, Pedalen und Registern, die ein- oder zweistimmige, magere Melodien spielen muss. Eine hochentwickelte, herrliche Sprache wartet, bereit auf das, was gesagt werden soll«. ¹³²

¹³¹ Siegrist, a.a.O., S. 6.

¹³² Balázs, „Vorstoß in eine neue Dimension“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 2*, a.a.O., S. 213 [zuerst in: *Die Literarische Welt*, 05.11.1926].

4. Balázs' Filmsprachetheorie in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924)

Wie in den vorhergehenden Kapiteln angeklungen, setzt parallel zur Verbreitung und Entwicklung von Film und Kino eine publizistische Auseinandersetzung ein, die unterschiedliche Interessen und Ziele verfolgt. Schon früh werden punktuell ästhetische und theoretische Überlegungen angestellt, die sich mit dem „Wesen“ von Film und Kino beschäftigen. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* gehört zu den ersten filmtheoretischen Monographien und wird von der zeitgenössischen Leserschaft »über die Fachkreise hinaus«¹³³ mit großem Interesse verfolgt und als richtungsweisend empfunden. Der österreichische Schriftsteller und Kritiker Robert Musil, der 1925 in seiner Rezension über Balázs' erste Filmtheorie vor allem der Frage nach der »Berührungs- und Abgrenzungsfläche«¹³⁴ zwischen Film und Literatur nachgeht, attestiert der Publikation gar »eine Bedeutung, die weit über den Film hinausreicht«.¹³⁵ Schenkt man einem anderen damaligen Rezensenten Glauben, dem 1926 bereits die zweite Auflage von *Der sichtbare Mensch* vorliegt, so hat das »ursprüngliche Erscheinen des Balázs'schen Bandes von Tromsö bis Gibraltar einen internationalen Presseerfolg«.¹³⁶ Diederichs zufolge macht *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* Balázs zunächst vor allem im deutschsprachigen Raum und in Moskau bekannt. Schon früh wird das Buch in andere Sprachen übersetzt. In den 1970er Jahren zählt man Übersetzungen in über zehn Sprachen.¹³⁷

¹³³ Diederichs, „Die Wiener Zeit: Tageskritik und ‚Der sichtbare Mensch‘“, in: Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 23

¹³⁴ Robert Musil, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, in: Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 149.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Andor Kraszna-Krausz, „Béla Balázs: Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie“, in: Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 168.

¹³⁷ Diederichs, „Die Wiener Zeit: Tageskritik und ‚Der sichtbare Mensch‘“, in: Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 23.

In seiner Schrift von 1924 fasst Balázs – wie bereits erwähnt – seine Erfahrungen und Beobachtungen über das Stummfilmkino um 1920 zusammen. Dabei übernimmt er Ideen und teilweise wortwörtlich ganze Absätze aus seinen vorhergehenden Filmkritiken. Es folgt nun der Versuch, Balázs' Filmtheorie von 1924 nachzuzeichnen und zu eruieren, ob und welche Filmsprachetheorie darin entworfen wird.

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films ist in vier Teile gegliedert. Das erste Kapitel ist eine "Vorrede in drei Ansprachen", in welcher der Autor sein Wort »mit einer Bitte um Gehör«¹³⁸ nacheinander an Gelehrte der Kunst und Ästhetik, an Regisseure und Filmemacher und schließlich an das Kinopublikum richtet. Er legt seine Motivation und die Notwendigkeit, über den Film als neue Kunst zu reflektieren und theoretisch zu untermauern, dar. Seine Forderung, den Film als autonome und einer eigenen Theorie würdige Kunst anzuerkennen, begründet er damit, dass der Film die Volkskunst des 20. Jahrhunderts und damit kultur- und identifikationstiftend für die Gesellschaft sei.

»Denn der Film ist die Volkskunst unseres Jahrhunderts. Nicht in dem Sinn, leider, dass sie aus dem Volksgeist entsteht, sondern dass der Volksgeist aus ihr entsteht. [...] Die Phantasie und das Gefühlsleben des Volkes wird im Kino befruchtet und gestaltet. [...] Der Film hat in der Phantasie und im Gefühlsleben der städtischen Bevölkerung die Rolle übernommen, die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt haben.«¹³⁹

In seinem Bemühen um ästhetische Anerkennung betont Balázs bei allen drei Adressaten, also den Theoretikern, Praktikern und Rezipienten, das schöpferische Moment ihrer Tätigkeit: so verlangt er von den Gelehrten eine »schöpferische Theorie«,¹⁴⁰ die das grundsätzliche Potential des Films ausarbeite, um die weitere Entwicklungsrichtung anzugeben. Für die Filmpraktiker sei es wichtig, sich erst der allgemeinen Prinzipien und Ziele des Films bewusst zu werden, um diese dann

¹³⁸ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 45.

¹³⁹ Ebd., S. 46 f.

¹⁴⁰ Ebd., S. 48.

erfolgreich anwenden und vor allem neue Ideen realisieren zu können. Vom Publikum wünscht sich Balázs den Auf- und Ausbau kritischen Verständnisses und bewusster Genussfähigkeit.

Denn »[i]hr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen, um sie dann zu bekommen, ihr müsst erst lernen, ihre Schönheit zu sehen, auf dass sie überhaupt entstehen kann. Und wenn wir sie verstehen lernen, so werden wir, wir Publikum, mit unserer Genussfähigkeit zu ihrem Schöpfer«. ¹⁴¹

Interessant ist Balázs' emphatischer Rhetorikgriff, im letzten Satz vom „ihr“ ins „wir“ zu wechseln, und sich damit als Intellektueller im Kino, dem Ort der neuen „Volkskunst“, mit der großen Zuschauer Masse, eben mit „dem Volk“ vereint zu sehen. Balázs' Streben beziehungsweise »Sehnsucht nach Gemeinschaft, nach einem ungebrochenen Einssein mit den anderen« ¹⁴² durchzieht wie ein roter Faden nahezu all seine Werke und seine politische Entwicklung. Für die Betrachtung von Film und Kino ist dieser „Vereinigungsgedanke“ insofern gewinnbringend, weil dahinter die Einsicht steckt, dass die filmischen Funktions- und Wirkungsmechanismen, das Wahrnehmen und Empfinden, bei jedem Menschen – unabhängig vom Bildungsstand und sozialen Status – wenn nicht identisch, so doch zumindest auf sehr ähnliche Weise ablaufen. Im dunklen Kinosaal legt man seinen gesellschaftlichen Mantel und seine »seelische Differenziertheit« ¹⁴³ ab. Balázs erklärt:

»Der Film ist eine junge, noch unverschmockte Kunst und arbeitet mit neuen Urformen der Menschlichkeit. Darum gehört es gerade zu seinem richtigen Verständnis, sich auf das ganz Primitive und Naive einstellen zu können. Ihr werdet weiter lachen und weinen und werdet es nicht als „Schwäche“ leugnen müssen«. ¹⁴⁴

Im zweiten Kapitel seines Buches liefert Balázs eine kulturentwicklungsgeschichtliche Abhandlung und Darlegung seines Konzepts des „sichtbaren Menschen“, welches das zentrale Gerüst für seine anschließende Filmdramaturgie bildet. Auf dieses Konzept gehen die folgenden Seiten näher ein.

¹⁴¹ Ebd., S. 51.

¹⁴² Diederichs, Gersch und Nagy, „Béla Balázs 1884-1949“, in: ebd., S. 16.

¹⁴³ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ebd., S. 49.

¹⁴⁴ Ebd., S. 50.

Im dritten Teil des Buches namens „Skizzen zu einer Dramaturgie des Films“ beleuchtet Balázs verschiedene Aspekte des Mediums, wobei er seinen Schwerpunkt auf die Schauspieler und ihre körperliche Darstellung legt. »Denn der Urstoff, die poetische Substanz des Films ist die sichtbare Gebärde«, so Balázs.¹⁴⁵ Ausgewählte Themenkomplexe aus diesem Kapitel werden ebenfalls auf den folgenden Seiten näher betrachtet.

Im letzten Teil von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* entwirft Balázs zwei Schauspielerporträts über Charlie Chaplin und Asta Nielsen und präsentiert die in seinen Augen hohe Kunst ihres Mienen- und Gebärdenspiels.

Bevor auf Balázs' Idee des sichtbaren Menschen näher eingegangen wird, lohnt sich ein Blick auf sein Verständnis von Kunst und deren Bedeutung für den Menschen. Warum erscheint es Balázs in der ersten Hälfte der 1920er Jahre so wichtig, die in seinen Augen immer noch ausstehende endgültige ästhetische Anerkennung des Films einzufordern? Warum bedient er sich – er, der sich in seinen jungen Jahren als Dichter und Dramatiker gegen einen künstlerischen Konservatismus auflehnte – dabei einer begrifflichen Kategorie, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufzulösen beginnt? Balázs erklärt:

»[...] jede Kunst bedeutet ein eigenes Verhältnis des Menschen zur Welt, eine eigene Dimension der Seele. [...] eine neue Kunst wäre ein neues Sinnesorgan. [...] der Film ist eine neue Kunst [...]. Sie ist eine von Grund aus neue Offenbarung des Menschen«. ¹⁴⁶

Film als „neues Sinnesorgan“ – mit anderen Worten: Film als Bereicherung des sinnlichen Wahrnehmens, Erlebens und Erkennens. Film, genauer gesagt Kino als „neue Offenbarung“ – das bedeutet: der dunkle Spielort als Entdeckungs- und Erfahrungsraum von bisher Verborgenen und Verhülltem.

Balázs' Konzept des sichtbaren Menschen fußt auf der Gegenüberstellung zweier entgegengesetzter „Kulturen“. Auf die eine Seite stellt Balázs die Kultur der Worte,

¹⁴⁵ Ebd., S. 60.

¹⁴⁶ Ebd., S. 47.

die seit Einführung des Buchdrucks das Leben und menschliche Miteinander bestimme, auf der anderen Seite sieht er die visuelle Kultur, die ehemals vorgeherrscht habe und nun zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Film und Kino wieder zu neuem Leben auferstehe. In der Welt der Wortsprache dominieren die Begrifflichkeiten und Abstraktionen, die zwischenmenschliche Kommunikation funktioniere hier nur noch über die hörbare und geschriebene Sprache, während der Körper als unmittelbare Ausdrucksform vernachlässigt werde. Balázs ist der Meinung, dass auf diese Weise der Körper zu einer leeren Hülle verkomme und damit der direkte Zugang zur menschlichen Seele verschlossen werde. Hinter dieser Ansicht steckt die Idee, dass der Mensch einen Geist, eine Psyche, eben eine Seele habe und diese das „Innerste“ des Menschen ausmache und sich diese Seele unmittelbar im Körper und in all dessen Regungen manifestiere. Das „Innen“ zeige sich also im „Außen“. Wenn man sich nun lediglich über die gesprochene Sprache mitteile, den körperlichen Ausdruck also in den Hintergrund stelle, bestünde – so Balázs – die Gefahr einer seelischen Verkümmern. Außerdem sei die bloß gehörte Mitteilung eine »entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte«¹⁴⁷ und damit indirekte Erfahrung. Hingegen sei in der visuellen Kultur eine distanzlose Wahrnehmung von Mensch und Dingen garantiert. Da hier der Körper als Ganzheit mit Gesicht, Händen und Leib als Ausdrucksmittel eingesetzt werde, habe man es mit einer spontanen Wahrnehmung zu tun. Die „Körpersprache“ vermöge zudem andere Dinge auszudrücken als die Wortsprache, da die Gebärden des Menschen der visuellen Kultur

»überhaupt keine Begriffe [bedeuten], sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar«.¹⁴⁸

In der visuellen Kultur mache also das Äußere ein im Menschen tief verborgenes Inneres unmittelbar sichtbar und sinnlich erfahrbar. Da nun im Stummfilm der Fokus auf dem Visuellen liege, ermögliche dieser, über das Sehen dieses „Innen“

¹⁴⁷ Ebd., S. 54.

¹⁴⁸ Ebd., S. 52.

direkt aufzunehmen und zu erleben. In diesem Umstand sieht Balázs die große Bereicherung durch das Kino, da es fernab der gesprochenen Sprache die vernachlässigte körperliche Sprache und sinnliche Wahrnehmung reaktiviere. Hier sehe, empfinde und erlebe der Zuschauer unmittelbar »menschliche Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen jeder Art«. ¹⁴⁹ Das Kino grabe »den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen« ¹⁵⁰ hervor und helfe 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«. ¹⁵¹

Während Lukács zu Beginn der 1910er Jahre im Kino »ein Leben ohne Seele« ¹⁵² sieht, nimmt Balázs zehn Jahre später gerade dort die „unmittelbar verkörperte Seele“ wahr.

Balázs prophezeit dem Film eine der Erfindung der Buchdruckerkunst vergleichbare nachhaltige Wirkung auf die menschliche Kultur. Nachdem mit dem Buchdruck »aus dem sichtbaren Geist ein lesbarer Geist und aus der visuellen Kultur eine begriffliche« ¹⁵³ geworden sei, könne sich nun mithilfe des Films wieder eine auf Gebärden- und Körpersprache aufbauende visuelle Kultur formieren, die auf »ältere und tiefere Wurzeln in der menschlichen Natur« ¹⁵⁴ zurückgreife als die Kultur der Worte. Auf eine vergleichbare Suche nach Ursprünglichkeit hatte sich Balázs bereits als junger Mann begeben, als er mit dem Komponisten Zoltán Kodály, wenig später auch einmal mit Béla Bartók, die ländlichen Gegenden ihrer Heimat durchstreifte auf der Suche nach der ungarischen „Volksseele“, die er in der Sprache und in den überlieferten Volksliedern und Märchenstoffen der bäuerlichen Lebenswelt zu finden hoffte.

»Der Traum vom Eintauchen in die Seele des Volkes beherrschte ihn, den Sohn eines

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd., S. 54.

¹⁵¹ Ebd., S. 53.

¹⁵² Lukács, „Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘“ (1911), in: Schweinitz, a.a.O., S. 302.

¹⁵³ Ebd., S. 51 f.

¹⁵⁴ Ebd., S. 53.

jüdischen Lehrerehepaars, sein Leben lang. Romantisch schwärmte er, in dessen Elternhaus deutsch gesprochen wurde, vom Ungarischen. Und er schwärmte von der Sprache der einfachen Menschen, davon, die Welt der Bücher zu vergessen und sich zu verlieren in Bilder und Erzählungen«. ¹⁵⁵

Mehr als 15 Jahre nach seinen Wanderungen durch die ungarische Provinz findet Balázs nun abseits der Begriffskultur einen neuen Ort, welcher dieses Sich-Verlieren in einer Welt der Bilder und Geschichten ermöglicht: das Kino. Hier geht es Balázs längst nicht mehr um das wahre und ursprüngliche Ungartum, sondern um einen neuen Zugang zur menschlichen Seele an sich und zu einer Art „Ursprache“ der Menschen. Sich auf die »moderne Philologie und Sprachgeschichtsforschung« ¹⁵⁶ beziehend ist Balázs der Meinung, der Sprachursprung sei auf die „Ausdrucksbewegung“ zurückzuführen. Daher ist für ihn die »eigentliche Muttersprache der Menschheit« ¹⁵⁷ die Gebärden- und Körpersprache, die er jetzt im und durch den Film wiederaufleben sieht.

1919 hat sich auch Carl Hauptmann mit der Gebärde im Film auseinandergesetzt. Im Vergleich zum Theater entwickelt er seine Idee der Gebärde im Film als „bedeutungsvolle Bewegung“ und setzt eine ähnliche Kontrastierung wie Balázs zwischen der hochintellektuellen Wortsprache und der sinnlichen Körpersprache, die eine Art „Urmitteilung“ unmittelbar ausdrücke.

»Was ist denn Gebärde? Was ist denn die bedeutungsvolle Bewegung des lebendigen Leibes? Die Seele macht sich auch ohne Wortsprache in der Gebärde verständlich. [...] Das Reich der Gebärde ist ein kosmisches Reich. Es ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt«. ¹⁵⁸

Wie Balázs von seinem theoretischen Gerüst des sichtbaren Menschen ausgehend seine „Skizzen zu einer Dramaturgie des Films“ ausarbeitet, wird im Folgenden am

¹⁵⁵ Loewy, a.a.O., S. 41.

¹⁵⁶ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 53.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Carl Hauptmann, „Film und Theater“, in: Kaes, a.a.O., S. 125 f. [zuerst in: *Die neue Schaubühne 1*, H. 6 (Juni 1919), S. 165-172].

Beispiel von drei Themenkomplexen vorgestellt, nämlich:¹⁵⁹

- Filmfabel und Drehbuch
- Visuelle Kontinuität und Zwischentitel
- Schauspieler, Physiognomie und Großaufnahme

Dabei wird zu überprüfen sein, wie seine Idee der Körpersprache im und durch den Film, die das Potential einer neuen visuellen Kultur in sich trage, als Filmsprachetheorie aufgefasst werden kann. Neben dem für Balázs' Konzept des sichtbaren Menschen zentralen Themenkomplex der Rolle der Schauspieler, der Physiognomie und der Großaufnahme interessiert hier auch der Blick darauf, ob und welche Verwendung Balázs für die aus dem literarischen Bereich kommenden Aspekte wie Fabel, Drehbuch und Zwischentitel im Film findet.

Filmfabel und Drehbuch:¹⁶⁰

Balázs, der 1924 bereits auf eigene Erfahrungen als Drehbuchautor zurückgreifen kann, stellt die Fabel des Films, den Inhalt im literarischen Sinne in den Hintergrund. Der „Plot“ könne ohne weiteres einfach und trivial sein, wichtig sei letzten Endes die visuelle Umsetzung und Gestaltung.

»Nun, beim Film kommt es auch nur darauf an, wie der Regisseur die Szene im Bilde darstellt und was das Gesicht des Schauspielers sagt. Darin liegt die gestaltete Kunst und nicht in den abstrakten „Tatsachen“ eines abstrakten Inhalts.«¹⁶¹

Das Drehbuch sei nicht mit literarischem Maßstab zu bewerten, es diene lediglich als Ausgangspunkt für den Regisseur, der mithilfe des Filmmaterials den Film selber „dichte“. Denn im »schwarz-weißen Schattenspiel«¹⁶² wohne alles inne, was zum Sichtbarmachen der menschlichen Seele, des Unbewussten und Präverbale nötig sei. Schließlich seien im Film »Dinge zu sehen, die nicht zu denken und mit Begriffen

¹⁵⁹ Die Verweise in den Fußnoten 160, 164 und 171 rekurren auf Unterpunkte aus dem Kapitel „Skizzen zu einer Dramaturgie des Films“, in: Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 58-136.

¹⁶⁰ Siehe: „Film und Literatur“ (S. 60), „Film und Fabel“ (S. 61 f.), „Verfilmte Literatur“ (S. 66 f.) und „Das Drehbuch“ (S. 70).

¹⁶¹ Ebd., S. 61.

¹⁶² Ebd., S. 70.

nicht zu fassen sind. Und wir bekommen sie zu sehen, was ein ganz eigenes Erlebnis ist«. ¹⁶³

Visuelle Kontinuität und Zwischentitel: ¹⁶⁴

Obwohl sich durch das Einblenden von Titelaufschriften ein kurzzeitiger Wechsel vom visuellen in ein literarisches Medium vollziehe, lehnt Balázs den Einsatz von Zwischentiteln nicht grundsätzlich ab. Wichtig für ihn ist, dass die eingeblendeten Texte die »visuellen Zusammenhänge der Bilder« ¹⁶⁵ nicht (zer)stören. Weder solle ein Titel schriftlich das wiederholen, was in den Bildern zuvor bereits zu sehen war, noch solle – umgekehrt – eine Szene eine »Reihe von beweglichen Illustrationen« ¹⁶⁶ zum vorhergehenden Zwischentitel sein. Im Mittelpunkt eines Films stehe die visuelle Umsetzung einer Handlung, einer Geschichte, im besten Falle das Sichtbarmachen einer seelischen Entwicklung. Die dazugehörigen inneren und äußeren Geschehnisse sollen allein »aus dem ungemischten Material der reinen Visualität herausgearbeitet« ¹⁶⁷ werden. Gerade in der visuellen Ausdrucksmöglichkeit liege die Spezifik und Berechtigung des Films. Da es bei Filmbildern – im Gegensatz zur Abstraktheit und Zeitlosigkeit von Begriffen und Gedanken – immer um den konkreten Moment ihres flüchtigen Erscheinens gehe, verlangt Balázs eine »visuelle Kontinuität« ¹⁶⁸ im Film, die jeden einzelnen Moment zeige und nicht den Entwicklungsbogen durch literarische Texteinblendungen zusammenfasse oder überbrücke. Balázs räumt ein, dass es eine anspruchsvolle Aufgabe sei, in einem Film Zwischentitel passend einzuschneiden. Ihre Wirkung ergebe sich nicht nur aus der Aufschrift an sich, sondern auch aus der richtigen Platzierung. Balázs unterscheidet zwischen Titeln, die – eingeblendet anstelle von nicht gezeigten Ereignissen – zur Überbrückung dienen und damit immer nur

¹⁶³ Ebd., S. 62.

¹⁶⁴ Siehe: „Von der visuellen Kontinuität“ (S. 63 f.), „Titel“ (S. 125 ff.).

¹⁶⁵ Ebd., S. 126.

¹⁶⁶ Ebd., S. 63.

¹⁶⁷ Ebd., S. 64.

¹⁶⁸ Ebd., S. 63.

»Notbehelfe«¹⁶⁹ seien, und Dialogtiteln („lyrischen Titeln“), die, richtig platziert, das Gezeigte intensivieren und das Bild zum „Ertönen“ bringen könnten. Auf die Frage, ob ein Film komplett ohne Texteinblendungen erstrebenswert sei, gibt er folgende irritierende Antwort:

»Der Film ohne Aufschrift wird eine sehr interessante und wertvolle Gattung der Filmkunst werden, aber ihr ein Monopol einräumen, hieße, dem größten Teil der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten für den Film entsagen«.¹⁷⁰

Irritierend ist hier, dass Balázs gerade die Schrift zum „größten Teil“ des Ausdrucksrepertoires für den Film zählt. Obwohl Balázs an die Zukunft einer neuen visuellen Kultur glaubt, ist in seiner Vision einer gegenständlichen, konkreten Visualität auch Raum für Elemente der abstrahierenden Begriffskultur, solange diese unterstützend und verstärkend wirken.

Schauspieler, Physiognomie und Großaufnahme:¹⁷¹

Wie auf den vorhergehenden Seiten deutlich wurde, interessiert sich Balázs in seinem Entwurf einer neuen visuellen Kultur für das Motiv der Sichtbarkeit – und zwar sowohl für das Sichtbarsein als auch das Sichtbarmachen. Daher richtet er seinen Blick auf das, was die Filmbilder sehen lassen, nämlich den Menschen und sein Umfeld, das heißt zunächst einmal die Filmschauspieler und die Filmkulisse.

In seinen Passagen über die Darstellung im Film fällt auf, dass Balázs zur Verdeutlichung seiner Ideen immer wieder auf gesichtete Filme, Einzelszenen und bestimmte Schauspieler rekurriert. Dieses Vorgehen, seine theoretischen Überlegungen anhand konkreter Beobachtungen festzumachen, ist typisch für ihn. Schnell wird zudem deutlich, dass es Balázs nicht um die Beschreibung einer bestimmten Darstellungskunst oder gar einer Spieltechnik geht, sondern um die

¹⁶⁹ Ebd., S. 126.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Siehe: „Dichtende Darsteller“ (S. 59 f.), „Die Bedeutung der sichtbaren Dinge“ (S. 65 f.), „Typus und Physiognomie“ (S. 71 f.), „Gefahren der Prägnanz“ (S. 72), „Kleider und andere Symbole“ (S. 72 f.), „Das Mienenspiel“ (S. 77), „Die Epik der Empfindungen“ (S. 78 f.), „Die Gefühlsakkorde“ (S. 79), „Die Großaufnahme“ (S. 82 ff.), „Die Stimmung“ (S. 90 ff.), „Expressionismus“ (S. 92 f.), „Die »Aura«“ (S. 65) und „Landschaft“ (S. 99 f.), „Kulisse, Schminke und Illusion“ (S. 116).

Erscheinung und Wirkung auf der Filmleinwand, das Zusammenspiel aus dem, was der Schauspieler bereits in und mit sich trägt, und weiteren Faktoren, die auf den folgenden Seiten noch zu benennen sind. In diesem Sinne ist auch Balázs' Bemerkung in einer Filmkritik von 1923 zu verstehen, in welcher er den Unterschied zwischen Pola Negri und Asta Nielsen im Film beschreibt: Negri »macht es ausgezeichnet, aber sie macht, was Asta Nielsen einfach ist«. ¹⁷² Loewy erklärt Balázs' Auseinandersetzung mit der Filmdarstellung folgendermaßen:

»Wenn von den Schauspielern die Rede ist, dann um ihr dramatisches Verhältnis zueinander, zu den Dingen und Milieus, schließlich zum Zuschauer zu diskutieren«. ¹⁷³

In Balázs' Augen ist es zunächst einmal wichtig, die Schauspieler nach ihrem Aussehen auszuwählen und entsprechend zu besetzen. Im günstigsten Falle besitze ihr natürliches Erscheinungsbild bereits bestimmte Gestaltmerkmale der Filmfigur. Allerdings dürften sie über keinen zu ausgeprägten Typus verfügen, da sie sonst Gefahr liefen, den

»zu starren Charakter einer geschnitzten Figur [anzunehmen]. Die Anatomie muss einen Spielraum für die Physiognomie übriglassen, sonst wird die Gestalt im starren Panzer eines einmaligen und unbeweglichen Charakters unfähig, äußere und innere Wandlungen darzustellen«. ¹⁷⁴

Die Filmkostüme und -ausstattung sollen Aufschluss über die Figuren geben. Sie dienen als allgemeine Verständnishilfe und erfahren im Film über ihren Symbolcharakter hinaus eine Aufwertung, wie Balázs mit dem folgenden Beispiel veranschaulicht:

»Aber der Schauspieler, der nicht spricht, wird in seinem ganzen Körper zu einer homogenen Ausdrucksfläche, und jede Falte seines Kleides bekommt die Bedeutung, die eine Falte in seinem Gesicht hat«. ¹⁷⁵

¹⁷² Balázs, „Die Flamme“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 168 f. [zuerst in: *Der Tag*, 09.02.1923].

¹⁷³ Loewy, a.a.O., S. 314.

¹⁷⁴ Ebd., S. 72.

¹⁷⁵ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 73.

Balázs entwirft hier das Bild einer erweiterten visuellen Sprache im Film, die über die körperliche Haltung und die Bewegungen des Menschen hinaus zu einer Art allgemeiner »Physiognomiesprache«¹⁷⁶ des Menschen und der Dinge geht. Nach Diederichs verwendete Balázs den Begriff der Physiognomie zum ersten Mal in seiner Filmkritik „So sind die Männer“ im Frühjahr 1923.¹⁷⁷ Interessanterweise taucht hier aber der Begriff nicht im Zusammenhang mit der Leistung eines Schauspielers auf, sondern mit jener des Regisseurs, Massenszenen zu gestalten. Balázs erläutert, dass für den deutschen Regisseur Georg Jacoby

»die Masse nicht ein chaotisch-unförmiges Naturelement [ist]. Sie hat immer Ornament und Physiognomie. Seine Massen sind bis ins kleinste durchkomponiert und gestaltet zu einer bestimmten dekorativen Stimmung«.¹⁷⁸

Weitere Äußerungen von Balázs über Massenszenen im Film werden an späterer Stelle vorgestellt. Zunächst ist seine grundsätzliche Vorstellung von Physiognomie im Film zu klären. Diederichs zufolge führte 1910 in der Fachzeitschrift *Der Kinematograph* der deutsche Autor Leopold Schmidl den Begriff der Physiognomie in die frühe filmtheoretische Diskussion ein.¹⁷⁹ Schmidl habe im Film das geeignete Medium für die „Versinnbildlichung“ der menschlichen Körpersprache, vor allem der Mimik und Gebärden, gesehen. Obwohl er daran geglaubt habe, dass das Kino imstande sei, »aus Haltung, Gang, Bewegung des Menschen seine untrüglichen Schlüsse auf den Charakter«¹⁸⁰ zu ziehen, habe er diesen Gedanken aber nicht weiter ausgearbeitet. 1912 kam Alfred Baeumler zu dem Schluss, dass mit dem Kino

»gleichsam der Mensch noch einmal entdeckt worden [sei]. [...] Die zahllosen Möglichkeiten der Seele, sich zu geben, zu verraten, in einem Zucken oder Zittern sichtbar zu werden [...]. Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels

¹⁷⁶ Ebd., S. 56.

¹⁷⁷ Balázs, „So sind die Männer“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 180 f.

¹⁷⁸ Ebd., S. 181.

¹⁷⁹ Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, a.a.O., S. 68.

¹⁸⁰ Leopold Schmidl, „Bühne, Leben und Forschung im Lichtbilde I“, in: *Der Kinematograph*, Nr. 208, 21.12.1910, zit. nach ebd., S. 69.

bildet sich heraus«.¹⁸¹

In seiner frühen Filmtheorie zitiert Balázs einen Passus aus Goethes *Beiträgen zu Lavaters physiognomischen Fragmenten*,¹⁸² in welchem es um die wechselseitige Wirkung zwischen dem Menschen und seinem direkten Umfeld (Besitztümer, Kleider und ähnliches) geht. Balázs stimmt Goethe zu, dass die Umgebung Einfluss auf den Menschen ausübe, der Mensch aber wiederum auch auf seine Umgebung wirke. Daher müsse man den Umkreis, das „Milieu“ eines Menschen zu seiner »sichtbaren „Aura“«¹⁸³ dazuzählen. Balázs überträgt diese Vorstellung einer erweiterten Physiognomie auf den Film, wodurch neben dem Menschen eben auch die Dinge um ihn herum eine Bedeutung erhalten. Allerdings macht er für den Film eine qualitative Einschränkung zwischen der Physiognomie des lebendigen, sprich veränderlichen menschlichen Körper- und Mienenspiels und der nur in Maßen beweglichen Physiognomie der Umgebung. Die Dinge bilden den »stabilen Hintergrund«¹⁸⁴ und sollen sich nach dem Mensch richten. Loewy weist darauf hin, dass Balázs' Begriff der Physiognomie in seinen Publikationen und Tagebüchern mehrdeutig bleibe.¹⁸⁵ Balázs' Glaube an eine „Panphysiognomie“, die das »physiognomische Sehen als Existenzform, als ein Medium der „Ganzheitlichkeit“«¹⁸⁶ und als »notwendige Kategorie unserer Wahrnehmung«¹⁸⁷ versteht, weist Nähe zur Anthropologie und Physiognomik auf. In diesem Kontext erklärt Heide Schlüpmann die Physiognomik als

»eine technische Praxis der Vermessung des Leibes, die im 18. Jahrhundert (noch) nicht in die moderne naturwissenschaftliche Sicht eingebunden war; in ihr

¹⁸¹ Alfred Baeumler, „Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters“, in: Schweinitz, a.a.O., S. 192 [zuerst in: *März*, Jahrgang 2, Band 2, 01.06.1912, S. 334-341]

¹⁸² Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 73.

¹⁸³ Ebd., S. 98.

¹⁸⁴ Ebd., S. 74.

¹⁸⁵ Loewy, a.a.O., S. 310.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 103.

behauptete sich eine hermetische, mystische Tradition, ein sprachliches Konzept des Leibes«,¹⁸⁸

in dessen Tradition Balázs den Film verortet habe.

Der Physiognomiedanke spielt auch in Balázs' Äußerungen über die Mimik der Darsteller eine große Rolle. Er hält das Mienenspiel für zentral, da es Empfindungen ausdrücke. Das Gesicht mache zwei Dinge möglich: einerseits verfüge es über eine eigene „visuelle Kontinuität“ – es gehe nahtlos von der vergangenen zur kommenden Miene über, andererseits wohne dem Gesicht eine Gleichzeitigkeit inne, da es imstande sei, verschiedene Empfindungen simultan zu zeigen. Balázs kreiert für diese Fähigkeit den poetischen Begriff des „Gefühlsakkords“. Das Mienen- und Körperspiel könne also im Gegensatz zur Linearität der Wortsprache ein „Ineinanderfließen“ und eine Gleichzeitigkeit ausdrücken.

»Solche Gefühlsentwicklung kann die Wortlyrik nicht darstellen. Denn jedes Wort kann nur ein abgegrenztes Stadium bedeuten, wodurch ein Stakkato von isolierten psychischen Momentaufnahmen entsteht. Ein Wort muss eben zu Ende gesprochen werden, bis das neue anfängt. Eine Miene muss aber noch nicht zu Ende sein, wenn die andere schon in sie hineindringt, sie ganz allmählich aufsaugt.«¹⁸⁹

Balázs hebt hervor, dass die technische Bedingung, um im Film ein differenziertes Mienenspiel zeigen und sehen zu können, die Großaufnahme ist. Denn sie ermögliche den Zuschauern, ein Gesicht »so nahe, so lange, so detailliert und intensiv«¹⁹⁰ zu studieren und »darin wirklich lesen zu können«.¹⁹¹ Er weist aber darauf hin, dass die Großaufnahme nicht nur bei Gesichtsaufnahmen, sondern als generelles Verfahren zur Akzentuierung von relevanten Dingen verwendet werden solle. Die Großaufnahme sei »ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird«.¹⁹² Daraus zieht er den filmdramaturgischen und -technischen Schluss, die entscheidenden

¹⁸⁸ Heide Schlüppmann, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“, in: Birgit Erdle (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Polygram, Hamburg 1996, S. 86.

¹⁸⁹ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 78 f.

¹⁹⁰ Ebd., S. 82.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd., S. 84.

Momente eines Films nie in der Totalen, sondern in Nah- beziehungsweise Großaufnahme zu zeigen.

Wie bereits deutlich wurde, schreibt Balázs den Gegenständen im Film auch eine gewisse Relevanz zu. Dies erklärt er folgendermaßen:

»In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. [...] Im Film [...] sind die Dinge nicht so zurückgesetzt und degradiert. In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Weil sie nicht weniger sprechen als die Menschen, darum sagen sie gerade so viel.«¹⁹³

Der Regisseur habe die „Seele“ der Dinge im Film sichtbar zu machen und herauszustreichen. Dennoch seien die Gegenstände und das Filmdekor der menschlichen Erscheinung immer untergeordnet. Balázs spricht sich gegen eine natürliche Umgebung und gegen gemalte Filmkulissen aus und plädiert für stilisierte Bauten. Die Stilisierung unterstreiche die allgemeine Stimmung und sage den Szenencharakter voraus. Unklarheiten und Überraschungen im Visuellen lehnt er grundsätzlich ab, da im sichtbaren „Außen“, auf der Oberfläche schon all das zu erkennen sein solle, was noch folgen werde. Er ist der Meinung, dass die Gesichter der Schauspieler von einer speziellen Stimmung „beseelt“ seien, und diese solle wiederum die Stimmung der gesamten Bildfläche diktieren.

»Das Mienen- und Gebärdenspiel des Menschen bleibt überwiegend über das der Dinge, und sein Gesichtsausdruck wird jenes der Dinge deuten. Denn letzten Endes kommt es doch nur auf den Menschen an. Und bedeutsam werden die Mienen der Dinge nur insofern, als sie eine Beziehung zum Menschen haben.«¹⁹⁴

Gertrud Koch geht Balázs' Ansichten über das Verhältnis von Mensch und Dingen im Film nach und zieht von Balázs' Begriff der Physiognomie eine Verbindungslinie zu Georg Simmels Arbeiten. Sie attestiert Balázs eine anthropomorphistische Sichtweise.¹⁹⁵ Jedoch ist an dieser Stelle nicht die Frage interessant, wem Balázs mehr ästhetisches Gewicht zuschreibt – dem Mensch oder den Dingen -, sondern

¹⁹³ Ebd., S. 66.

¹⁹⁴ Ebd., S. 98.

¹⁹⁵ Gertrud Koch, „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“, in: *Frauen und Film*, Nr. 40, August 1986, S. 73-82.

die Frage, welche Gemeinsamkeit er zwischen ihnen im Filmbild erkennt. Seine Antwort ist, dass hier wie unter einem Mikroskop das »kleine Leben«¹⁹⁶ von beiden sichtbar gemacht werde, das bisher nicht Wahrgenommene und nicht Erkannte.

»Doch die Lupe des Kinematographs bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, lässt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen. Sie zeigt dir, was deine Hand macht, die du gar nicht beachtest und merkst, während sie streichelt oder schlägt. Du lebst in ihr und schaust nicht hin. [...] Die Lupe des Kinoapparates wird dir deinen Schatten an der Wand zeigen, mit dem du lebst, ohne ihn zu merken, und wird die Abenteuer und das Schicksal der Zigarre in deiner ahnungslosen Hand zeigen und das geheime – weil unbeachtete – Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben ausmachen«.¹⁹⁷

Auf die Frage nach dem Kleinen folgt die Frage nach dem Großen, nach dem Gestalten und Sichtbarmachen von Größe und Menge. Balázs schreibt auch den Massenszenen eine „lebendige“ Physiognomie und eigene – »noch geheimnisvoll[e]«¹⁹⁸ – Gebärdensprache zu. Der Regisseur solle eine Menschenmenge strukturiert und ihre einzelnen Bestandteile in Großaufnahme zeigen,

»damit auch beim Anblick der großen Totale das innen wimmelnde Leben ihrer Atome gegenwärtig bleibt. In solchen Großaufnahmen fühlen wir den warmen Seelenstoff, aus dem die großen Massen sind«.¹⁹⁹

Welche Schlussfolgerungen lassen sich daraus ziehen, dass Balázs die Sichtbarkeit des Menschen – und auch jene der Dinge – im Film in die Tradition eines physiognomischen Konzepts stellt, das den menschlichen Körper als Zeichensystem begreift und dessen Ausdruck, also zum Beispiel Gestalt, Haltung, Bewegung und Mimik, zu „entziffern“ und zu „lesen“ versucht? Festzuhalten ist zunächst, dass Balázs davon ausgeht, dass »sich im Film eine Wirklichkeit vor der Kamera reproduziert«,²⁰⁰ vor allem eben jene des menschlichen Körperspiels. Diesem

¹⁹⁶ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 83.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd., S. 88.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Schlüppmann, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“, a.a.O., S. 84.

reproduzierten „wirklichen“ Körperspiel spricht Balázs Bedeutsamkeit zu. Die körperliche Erscheinung und Bewegung sei aber kein Bedeutungsvermittler, sondern wirke auf den Filmzuschauer unmittelbar als konkrete Bedeutung. Balázs erklärt:

»Im Film geben uns Worte keinen Anhaltspunkt. Wir erfahren alles aus dem Gebärdenspiel, das nun keine Begleitung und auch nicht Form und Ausdruck, sondern einziger Inhalt ist.«²⁰¹

Beim Wahrnehmen des Körperspiels im Film fallen „Innen“ und „Außen“ zusammen. Balázs' Filmsprachetheorie auf einen Nenner zu bringen, erweist sich als schwierig, wie auch Möller-Naß bemerkt:

»Die Unterscheidung zwischen dem Film als Sprache und dem Film als Medium, das die Sprache der Gebärden (der Menschen wie der Dinge) reproduzieren kann, fällt bei Balázs nicht leicht, sie wird häufig sprachlich verwischt.«²⁰²

Daher fällt die Antwort auf die im Kapitel „Film, Sprache und Theorie“ gestellte Frage, ob sich Balázs' Filmsprachetheorie zu einer der frühen Grundauffassungen über Film als Sprache zuordnen lässt, ebenfalls ambig aus. Balázs zufolge reproduziert der Film die von den Filmdarstellern in der außerfilmischen Realität vermittelte Körpersprache. Aber gerade der Film und das Kino sind es, in welchen die besondere visuelle Sprache sichtbar wird und Bedeutung erfährt. Balázs grenzt die Körpersprache im Film klar von jener des Theaters und des Tanzes und von der Pantomime ab.²⁰³ Auf der einen Seite stellt er Verbindungen zu einem semiotischen Konzept her, auf der anderen Seite hebt er immer wieder hervor, dass das Stummfilmkino ein sinnliches, nicht „lesbares“ und in abstrakten Kategorien funktionierendes und zu erfassendes Erleben sei, das den Blick für bisher Unbeachtetes und Verborgenes, für Prä- und Non-Verbales öffne. Ins »Kino geht

²⁰¹ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 60.

²⁰² Möller-Naß, a.a.O., S. 15.

²⁰³ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 68 f.

man nicht, um zu denken, sondern um zu sehen«, ²⁰⁴ und was die Zuschauer sehend erleben ist eine »andere, mit den Sinnen des Körpers vermittelte Sprache«. ²⁰⁵

Balázs sieht im Kino den Entstehungs- und Entfaltungsort einer neuen Sprache. Das Besondere daran für ihn ist, dass dort »die erste internationale Sprache« ²⁰⁶ entstehe. Interessanterweise begründet er diesen Internationalismus mit dem ökonomischen Zwang der Rentabilität. Eine Filmproduktion bringe die hohen Herstellungskosten nur bei einer weltweiten Verbreitung wieder herein. ²⁰⁷ In einem Filmaufsatz von 1928, einem Pamphlet gegen die Filmpropaganda »kapitalistischer Imperialisten« ²⁰⁸, stellt er fest:

»Der Film hat den Fluch des Babeler Turmbaus überwunden und das Weltesperanto der international verständlichen Gebärdensprache geschaffen«. ²⁰⁹

So sehr Balázs' Vision an ein der Welt gemeinsames „Verstehen“, an eine friedliche, nationale und Klassengrenzen sprengende „Verständigung“ zu begrüßen ist, ist die rassistische und imperialistische Tendenz seiner eigenen Filmsprachetheorie von 1924 zu verurteilen, wenn er erklärt:

»Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. [...] Hier liegt der erste lebendige Keim jenes weißen Normalmenschen verborgen, der als Synthese aus den verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird. Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen. Und mehr noch. Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken«. ²¹⁰

²⁰⁴ Balázs, „Prostitution“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 165.

²⁰⁵ Schlüpmann, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“, a.a.O., S. 96.

²⁰⁶ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 57.

²⁰⁷ Vgl. ebd.

²⁰⁸ Balázs, „Der Film arbeitet für uns!“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 2*, a.a.O., S. 229 [zuerst in: *Film und Volk*, im März 1928].

²⁰⁹ Ebd., S. 228.

²¹⁰ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 57 f.

Diese normierende Haltung findet sich in der Völkerpsychologie wieder, zu welcher Balázs in seinen Schriften selbst eine Verbindung zieht. In der Mitte des 19. Jahrhunderts begründet, beschäftigte sich die Völkerpsychologie mit der psychischen Entstehung und dem Verlauf gesellschaftlich-kultureller Bereiche, wie zum Beispiel Sprache, Mythos, Religion und Kunst und verdeckte mit dem Entwurf eines „Volksgeistes“ beziehungsweise einer „Volksseele“ »das reale Problem kollektiver und für den einzelnen verbindliche psychisch-gesellschaftliche Produkte«. ²¹¹

1931 erklärt Siegfried Kracauer die „Internationalität“ des Stummfilms ebenfalls als eine aus der weltweiten Distribution heraus entstandene:

»Die Internationalität des stummen Films ergab sich nicht einfach aus der Allgemeinverständlichkeit der Bilder, sondern war die Folge des methodisch durchgeführten Bildertransports. Ökonomisch geforderte Ausfuhr aus den hauptsächlich Filmproduktionsländern brachte es zuwege, dass man in den Absatzgebieten nach und nach so zu sehen lernte wie die Amerikaner, die Deutschen und die Franzosen [...]«. ²¹²

Übertragen auf Balázs' Vorstellung einer im Kino neu entstehenden universalen Körpersprache heißt das, dass es keine an eine wie auch immer gestaltete menschliche „Ursprache“ anknüpfende neue visuelle Sprache, sondern die „Filmsprache“ der dominierenden Filmländer – eben des westlichen Kulturkreises – ist, die sich mit dem Stummfilm weltweit verbreitet, „gelernt“ und „verstanden“ wird.

Anhand zweier Filmbeispiele folgt nun die Beschreibung der filmischen Darstellungsweise von Asta Nielsen, um Balázs' Vorstellung des Films als »wortelose Kunst des sprechend gewordenen Leibes« ²¹³ zu veranschaulichen.

²¹¹ Metzler-Lexikon Sprache, a.a.O., S. 682.

²¹² Siegfried Kracauer, *Internationaler Tonfilm?*, 1931, S. 469 f., zit. nach Chris Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*, WVT, Trier 2005, S. 127.

²¹³ Balázs, „Pola Negri als Bella Donna“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 280 [zuerst in: *Der Tag*, 04.03.1924].

5. Der „sprechende Leib“: Asta Niensens Körper- und Schauspiel

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films endet mit den beiden Schauspielerporträts über Charlie Chaplin und Asta Nielsen. In dem Porträt über die Dänin bringt Balázs seine bereits in diversen Filmkritiken gewonnenen und formulierten Ansichten auf den Punkt.²¹⁴ Die Faszination an ihrer filmischen Erscheinung speise sich aus ihrem vielfältigen, ausdrucksstarken Mienen- und Gebärdenspiel, ihrer „geistig-durchdringenden“, aber nie vulgären Erotik, der immensen Ausstrahlung ihrer »brennenden Augen«²¹⁵ und ihrer kindlich-verspielten Art, die in jeder ihrer Figuren durchscheine. Gerade in dieser „Kindlichkeit“ liege das fesselnde Moment ihrer Mimik.

»Asta Niensens Mienenspiel ahmt, wie das der kleinen Kinder, während des Gesprächs die Mienen der anderen nach. Ihr Gesicht trägt nicht nur den eigenen Ausdruck, sondern kaum merklich (aber immer fühlbar) reflektiert sich darin wie in einem Spiegel der Ausdruck des anderen. [...] Sie trägt den ganzen Dialog auf ihrem Gesicht und verschmelzt ihn zur Synthese des Erfassens und Erlebens.«²¹⁶

Bevor Niensens Auftritte in *DER FREMDE VOGEL* und in *DER ABSTURZ* vorgestellt werden, seien einige allgemeine Hinweise zu ihr genannt.²¹⁷ Asta Nielsen (1881-1972) blickt auf eine etwa achtjährige Bühnenerfahrung als professionelle Theaterdarstellerin zurück, als sie 1910 in Kopenhagen in ihrem ersten Film *AFGRUNDEN* [dt. *ABGRÜNDE*] mitwirkt. Der Film erfährt weltweit einen Überraschungserfolg. Nach anfänglich kritischen Pressestimmen wird sie innerhalb kurzer Zeit als einer der ersten bedeutenden und bewunderten Kinostars gefeiert. Bis 1932/33 spielt sie in über 70 Filmen, von denen die meisten in Deutschland produziert werden, und erarbeitet sich darin ein Repertoire

²¹⁴ Neben allgemeinen Beschreibungen ihres elaborierten Schauspiels geht er hier auf ihre Filme *ERDGEIST* (1922/23) und *DER ABSTURZ* (1922) näher ein. Siehe Balázs, „Asta Nielsen, wie sie liebt und wie sie alt wird“, in: ders., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, a.a.O., S. 139-143.

²¹⁵ Ebd., S. 140.

²¹⁶ Ebd., S. 140 f.

²¹⁷ Einen guten einführenden Einblick in ihr Leben und Werk geben der reich bebilderte Band *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, hrsg. von Renate Seydel und Allan Hagedorff, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1981; und ihre Autobiographie *Die schweigende Muse*, Henschel, Berlin 1977 [dänisches Original: *Den tiende Muse*, Kopenhagen 1945/46].

»sehr individueller, unkonventioneller Frauenfiguren, die überzeugend „natürlich“ [sind] und deren Geschichten ihre Verstrickung in – und ihren Widerstand gegen – ein unsichtbares Netz von Klassenunterschieden und Geschlechterrollen zeigen.«²¹⁸

Während sie in den 1910er Jahren großen Einfluss auf die eigenständige Ausgestaltung ihrer Filmfiguren und auf den gesamten Produktionsablauf ausüben kann, verringert sich ihre Partizipationsmöglichkeit mit Entstehung des Autorenkinos zu Beginn der 1920er nach und nach. Loewy weist darauf hin, dass Nielsen bereits im ersten Jahrzehnt ihrer Filmtätigkeit vielen Kritikern, Schriftstellern und Filmschaffenden als »Inbegriff einer neuen Kultur mimischen Ausdrucks«²¹⁹ gegolten habe, zum Beispiel den Deutschen Herbert Tannenbaum, Karl Bleibtreu, Walter Turszinsky und Paul Wegener, dem Österreicher Joseph August Lux und dem Schweizer Carl Spitteler.

Obwohl *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* das Erzählkino um 1920 zum Gegenstand hat und Balázs' Schriften keinen Hinweis darauf geben, ob er *DER FREMDE VOGEL* von 1911 gesehen hat, wird dieser Film aus der Übergangszeit vom Kurzfilm- zum Langfilmprogramm herangezogen. Die Auseinandersetzung mit diesem frühen Film ist fruchtbar für das Aufzeigen zweier Behauptungen – erstens, dass schon hier Nielsen ihre berühmte Ausdrucksstärke und -vielfalt beherrscht und Balázs' Ideen wiederzufinden sind und zweitens, dass sich Niensens Schauspiel im Laufe der Zeit verändert, wie der Vergleich mit *DER ABSTURZ* von 1922 demonstrieren soll.

DER FREMDE VOGEL ist eine „Liebestragödie im Spreewald“, so der Untertitel. Asta Nielsen spielt die junge ausländische Touristin May, die mit ihrem wohlhabenden Vater und dem jungen Bekannten Herbert, ihr vom Vater bestimmter Verlobter – wie sich aber erst im Laufe des Films herausstellt, Urlaub in der norddeutschen Flussauenlandschaft macht. Diese Landschaft aus Grün- und Waldflächen, die von

²¹⁸ Janet Bergstrom, „Die frühen Filme Asta Niensens“, in: Thomas Elsaesser und Michael Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne*, Ed. Text und Kritik, München 2002, S. 157.

²¹⁹ Loewy, a.a.O., Anm. 107, S. 148.

einem zum großen Teil befahrbaren Wasserwegenetz durchzogen sind, nimmt – im Sinne von Balázs' Bild der „lebendigen“ und „beseelten“ Landschaft²²⁰ – eine besondere Rolle für die Wirkung dieses Films ein. May und der junge Spreewälder Bootsführer Paul verlieben sich ineinander. Da ihre Liebe von allen Seiten als undenkbar verurteilt und verhindert wird, sieht sich das Liebespaar zur Flucht gezwungen, wobei May in einem Flussarm einen einsamen Tod findet.

Näher vorgestellt werden nun vier Motive beziehungsweise Szenen, um die Wirkung der Nielsen zu veranschaulichen – die Bootsfahrten, eine Tanzveranstaltung, eine Hofszenerie und die Sterbeszene.

Damit May ihrem zum Angeln ausgegangenen Vater und Herbert einen Frühstückskorb bringen kann, fährt Paul sie in seinem Boot hin. Schon beim Einsteigen zeigt die in einem hellen Kostüm elegant gekleidete May ihre eigenständige und tatkräftige Art, als sie alleine eine umgedrehte Sitzbank richten möchte, um Platz nehmen zu können. Paul eilt rasch zu ihr und stellt ihr eine andere Bank zurecht. Dabei beobachtet werden die beiden von der Einheimischen Grete, in deren Gesicht sich die ersten skeptischen und eifersüchtigen Züge abzeichnen. Grete scheint die Verlobte von Paul zu sein und wird mit Argusaugen verfolgend das sich anbahnende Liebesglück immer wieder durch Verpetzen boykottieren. May und Paul knüpfen während der Bootsfahrt erste zarte Bande, sie sprechen, lachen und kokettieren miteinander. Durch zwei Landgänge, in denen Paul ihr seine ländliche Heimat zeigt und deutsche Wörter beibringt, verträdeln sie die Zeit. Nielsen verkörpert Mays Annäherungsversuche auf eine kindlich verspielte Art. Ihr gesamter Körper bewegt sich ausgelassen und natürlich, ihr Augenspiel changiert zwischen selbstbewussten Blicken und vermeintlich schüchternem Wegsehen. Ihr Lächeln wechselt zwischen befreiter Fröhlichkeit und verschmitztem Knabbern auf den Lippen. Die Gefühlsaufregung des Schwärmens lenkt sie bis in die lebhaften Bewegungen ihrer Finger. In der nächsten Einstellung treibt das Boot ins Bild, und man sieht zuerst die leere Sitzbank, bevor die im Stehen bootslenkende May

²²⁰ Siehe Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 100 f.

erscheint. Paul befindet sich hinter ihr und gibt der noch etwas unsicher wirkenden, aber mit Freude erfüllten May Unterstützung, wobei es zwischen den beiden unausweichlich zu Berührungen kommt. Man möchte fast schmunzeln ob dieser fröhlich-leichten und frechen Art und Inszenierung, wie May im wörtlichen und übertragenen Sinne das Ruder selbst in die Hand nimmt. Das Boot läuft schließlich auf einer Sandbank auf. Für einen längeren Moment sieht man die Nielsen vollständig von hinten und genießt den Blick auf ihren figurbetonenden Rock. Anstatt im Trockenen zu warten, bis Paul das aufgelaufene Boot wieder ins Wasser gezogen hat, streift auch sie Schuhe und Strümpfe ab und steigt ins Wasser. Und wie Nielsen das zelebriert, zeigt an dieser Stelle ihre komödiantische Ader. Sie steigt nicht einfach ins Wasser, sondern steckt zunächst ihren großen Zeh vorsichtig hinein, um ihn schnell wieder zurückzuziehen und im Boot mit ausgestreckten Gliedern auf die Kälte des Wassers zu reagieren. Als bald darauf der sich um seine ausbleibende Tochter sorgende und verärgerte Vater auftaucht, versuchen May und Paul auf die Sandbank gestikulierend ihre „missliche“ Lage zu erklären. Interessant ist hier, dass sich May keineswegs von ihrem Vater einschüchtern lässt. Nielsen spielt Mays forsches Selbstbewusstsein durch raumgreifende, schnelle und kräftige Armbewegungen. Der Zuschauer, der den vollständigen Verlauf ihres langen Ausbleibens miterlebt hat, erkennt Mays Gesten als Spiel, um den Vater von der vermeintlich unverschuldeten Situation zu überzeugen.

Im Kontrast zur Leichtigkeit dieser Bootsfahrt steht der Ausflug mit dem um May buhlenden Herbert. Dieses Mal steuert May ihr eigenes Boot, während Herbert sie in einem zweiten begleitet. Sie sammeln Seerosen ein. Die Szene beginnt mit einer Einstellung, bei welcher die Kamera im Boot ist und die auf das Lenken konzentrierte, nun dunkel gekleidete May zeigt. Als Herbert ihr später eine Seerose herüberreicht und dabei ihre Hand drückt, verändern sich ihre bisher entspannten Gesichtszüge. Herbert redet lange auf sie ein und bemerkt nicht, wie sie genervt den Blick senkt. Als er sie fester an den Händen und Armen greift, löst sie sich mit Schwung aus seiner Umklammerung, weist ihn ab und fährt mit einem bösen Blick davon. Nielsen gelingt es den zuvor so lebendig gezeigten Körper von einem auf den

anderen Moment in einen starren, sich dem Annäherungsversuch verweigernden „Widerstandskörper“ zu verwandeln. Obwohl sie einerseits erschläfft und versteinert, sieht man andererseits gleichzeitig, wie in dem unbeweglichen Leib eine Anspannung entsteht, die sich schließlich in der mutigen und kraftvollen Abwehrreaktion entlädt.

Später gehen May und die anderen Figuren zu einem Fest. Obwohl der Vater seine Tochter zu einem Tanz mit Herbert auffordert, lehnt sie das ab. Regungslos starrt sie auf den Boden, bis Paul um einen Tanz bittet und sie sofort ihre Versteinerung ablegt. Das Paar wirbelt losgelöst über die Tanzfläche, was alle anderen Gäste nach und nach abwertend registrieren. Schließlich beendet der Vater den entfesselten Tanz und ordnet den Rückweg an. May reagiert wie ein beleidigtes Kind und zieht schmollend davon. In ihrem Zimmer lässt sie des Vaters Strafpredigt über sich ergehen – mit starrem Körper, hinter den Rücken gebogenen Armen und gesenktem Blick. Doch sie gibt nicht klein bei und setzt sich schimpfend zur Wehr.

In einem ruhigen Moment sitzt May – frontal zur Kamera – alleine auf einer Bank in einem Hof. Während sie wehmütig seufzend ihren liebestrunkenen Gedanken nachhängt, sieht man den von hinten herannahenden Herbert. Als er sich direkt neben sie setzen möchte, weist sie ihn bestimmt auf den gegenüberliegenden Stuhl. Während er wieder auf sie einredet, kommt er ihr langsam näher, bis er sie umarmt. Nielsen zeigt Mays Abneigung durch eine leicht abgewandte Haltung und durch ihr Gesicht. Es fällt schwer, diesen Gesichtsausdruck adäquat zu beschreiben, aber Nielsen schafft es, dass man Mays aus tiefstem Herzen kommenden Widerwillen gegenüber Herbert regelrecht spürt. Als dieser sie umarmt, wehrt sie sich heftig und verpasst ihm eine Ohrfeige. Während er wütend davon geht, bleibt sie stehend zurück und durchlebt den Gefühlswandel von erschrocken-verkrampft hin zu den Tränen nahe unglücklich. Erneut nähert sich eine Person von hinten. Dieses Mal ist es Paul, der sie zaghaft-schüchtern anspricht. Mays Anspannung und Traurigkeit lösen sich in Freude auf. Sie zieht ihn zu sich auf die Bank, sie reden miteinander und küssen sich zum ersten Mal. Beide gebären sich freudig-aufgeregt und lieblosen sich. Im Hintergrund hat sich Grete genähert und die intime Situation

beobachtet. Sie berichtet dies sogleich dem Vater und Herbert, wodurch es zum Eklat kommt.

Nachdem der Vater zur Abreise befohlen und die Verlobung zwischen Herbert und seiner Tochter verkündet hat, treffen sich May und Paul abends heimlich und flüchten spontan mit dem Boot. Und ab hier ist die bisher widerstandleistende May wie ausgewechselt. Nielsen zeigt sie als gebrochenes Geschöpf, das gequält und kraftlos durch die Landschaft stolpert. Im Gegensatz zur ersten Flirtszenerie, in der sie alleine aus dem Boot ausgestiegen ist, muss Paul sie nun ans Ufer tragen. Haben die Wasserspiegelungen und das Licht- und Schattenspiel der Blätter zuvor die Leichtigkeit der Liebesgeschichte unterstrichen, erscheint die Natur nun dunkel und bedrohlich. May irrt alleine durch den Wald, ihr inzwischen offenes Haar verstärkt ihren verzweifelten und abgeschlagenen Zustand. Als sie sich mit letzter Kraft durch unwegsames Gestrüpp kämpft, fällt sie in einen Fluss und sinkt wie ein Stein sofort unter.

DER ABSTURZ erzählt ebenfalls eine tragische Liebesgeschichte. Asta Nielsen verkörpert die berühmte Operettendiva Kaja Falk, die untertauchen muss und Unterschlupf im Feriendomizil am Meer von Graf Lamotte, einem älteren, sie verehrenden Herrn, findet.²²¹ Sie beginnt eine Affäre mit dem jüngeren Fischer Peter Karstens. Bei einem Handgerangel mit Peter stürzt Graf Lamotte von einem Klippenfelsen und verunglückt tödlich. Der junge Fischer muss eine zehnjährige Haftstrafe verbüßen, während Kaja wieder für ihren früheren Agenten Frank Lorris, dem sie viel Geld schuldet, arbeiten muss. Als Peter aus dem Gefängnis entlassen wird, nimmt er seine merklich gealterte, auf ihn wartende Geliebte nicht wahr und kehrt zurück zu seiner Familie. Enttäuscht und einsam fristet Kaja ihr Dasein unter dem despotischen Verhalten von Frank und in ärmlichen Verhältnissen.

²²¹ Bei der gesichteten Fassung handelt es sich um eine Kopie von Det Danske Filmmuseum, Kopenhagen, bei welcher der erste von drei Akten fehlt. Einige inhaltliche Zusammenhänge bleiben daher im Unklaren, so zum Beispiel die Identität der Filmfigur Frank Lorris. Filmportal.de zufolge ist er Kajas Ehemann. In der gesichteten Version wird er durch einen Zwischentitel als früherer Impresario vorgestellt.

Näher eingegangen wird nun auf die Bootsszene mit Kaja und Peter, auf einige Großaufnahmen und auf Kajas Wandel beziehungsweise „Absturz“ von der „Grande Dame“ zur verarmten und traurigen Schattengestalt ihrer selbst. Einige Aspekte werden vergleichend mit dem ersten Film betrachtet.

Die mit Sonnenhut und -schirm fein gekleidete Kaja geht alleine am Strand spazieren, als sie auf den in seinem Boot ein Fangnetz flickenden Peter trifft. Sie fragt, ob er sie aufs Meer hinausfahren könne. Während er darüber nachdenkt, wirft sie ihm kokette Blicke zu. Nielsen verzieht ihren Mund zu einem verspielt-schelmischen Lächeln, beißt sich auf die Unterlippe und spielt mit den Fingern an ihrem Sonnenschirm. Als Peter zusagt, hüpfte Kaja vor Freude und möchte sofort ins Boot einsteigen. Auf dem Meer werden im Wechsel Kaja und Peter nah in Kreisblenden gezeigt. Während seine Mimik relativ natürlich bleibt, drückt Niensens Gesicht eindeutiges Begehren aus – durch ihre insistierenden Blicke, das Lecken der Lippen und das Fingerspiel an ihrem Hals. Verglichen mit der Flirtszene im Boot in DER FREMDE VOGEL wirkt Niensens Koketterie aggressiver, aber auch etwas aufgesetzt. Kajas selbstbewusstes Auftreten ist hier ein anderes als das der jugendlich-verspielten May aus DER FREMDE VOGEL. Nielsen gelingt es zu veranschaulichen, dass sich Kaja ihrer Attraktivität als gestandene und gutaussehende Frau bewusst ist und dies gezielt zur Verführung einsetzt.

Kajas Wandel zur Resignation beginnt bei ihrem Aufenthalt in einem Sanatorium. Dort erholt sie sich von dem Trauma, das sie durch den Unfalltod des Grafen erlitten hat. Es ist nicht nur dieser Tod, sondern ein dazugehöriges Missverständnis, das sie bis aufs Mark und Bein erschrocken hat. Peters Erzählungen zufolge ging sie nämlich zuerst davon aus, dass ihr ehemaliger Agent Frank ums Leben gekommen sei. Als dieser aber plötzlich leibhaftig zu ihnen tritt, erschrickt sie gewissermaßen zu Tode und fällt in Ohnmacht. Im Sanatorium sitzt sie nun kraftlos in einfachem Gewand vor ihrem Arzt, der das Ende ihrer Behandlung verkündet. Es folgt eine Nahaufnahme von Niensens Gesicht. Ihre Augenlider sind nahezu geschlossen, sie nickt langsam und rollt dabei mit den Augen. Kurz darauf erhält sie Besuch von Frank, der ihr von Peters Gefängnisstrafe erzählt. Wieder folgt eine Nahaufnahme,

welche sie weinend und mit verdrehten Augen zeigt. Auf eine ruhige und stille Art spiegelt Nielsens Gesicht Kajas Traurigkeit und Leid wider.

Um ihre Schulden bei Frank abzutragen, nimmt Kaja einen Vertrag als Kabarett­sängerin an. Der betrunkene Frank stößt mit ihr darauf an. Man sieht wieder Nielsens Gesicht in Nahaufnahme und spürt ihre Verbitterung bis in die kleinste Hautfaser. Zehn Jahre später ist von Kajas Attraktivität nichts mehr übrig. Merkwürdig gealtert und verarmt wohnt sie in einem schäbigen Dachzimmer. Durch Kleidung, Schminke, Haltung und Mimik verleiht Nielsen ihrer Figur den Habitus der Gleichgültigkeit. Das Besondere hierbei ist, dass Kaja um ihre Unansehnlichkeit weiß und sich daher ohne Scham auch so benimmt. Ihr einziger Hoffnungsschimmer ist Peters Entlassung. Als es soweit ist, macht sie sich zurecht, muss aber resigniert feststellen, dass sich die Spuren, die ihr Leben im Gesicht hinterlassen hat, nicht überschminken lassen. Vor dem Gefängnis wartet sie freudig erregt. Doch als Peter heraustritt, fällt sie ihm nicht auf, und er geht mit seiner Mutter (oder Tante) fort. Als Kaja merkt, dass ihr Geliebter sie einfach nicht wahrnimmt, bleibt sie wie versteinert stehen. Nielsens Gesicht durchlebt den Wandel von gespannter Erwartung hin zur Traurigkeit. Wieder sieht man förmlich, wie die Lebenskräfte aus ihrem Körper entweichen. Erst lässt sie ihr Kinn runterfallen, so dass der Mund leicht geöffnet ist, und schließlich lässt sie den Kopf hängen. Zurück in ihrem Dachzimmer lässt sie teilnahmslos eine Schimpftirade von Frank über sich ergehen. Mit Balázs' Worten – »wir sehen eine Seele sterben [...]«. ²²²

Zwischen beiden Filmen liegen elf Jahre, was sich formal und inhaltlich bemerkbar macht. Gegenüber der einfachen und geradlinigen Fabel des ersten Films stehen die sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden und verwobenen Erzählstränge des zweiten Films, die vermutlich auch der Grund für die vielen Zwischentitel sind. Während *DER FREMDE VOGEL* überwiegend in Totalen und Halbtotale gedreht ist, wenige Parallelmontagen hat und die Figurenaufstellung im Bild oft ans Theater erinnert, weist der in der klassischen Stummfilmzeit produzierte *DER ABSTURZ*

²²² Balázs, „Asta Nielsen, wie sie liebt und wie sie alt wird“, in: ders., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 142.

umfangreichere Gestaltungsmittel auf. So gibt es abwechslungsreiche Einstellungsgrößen, es gibt relative viele Nah- und Großaufnahmen, aber auch viele Totalen; bei den Totalen ist die Bildwirkung oft auf die Raumtiefe ausgelegt, in saalartigen Räumen nähern sich die Figuren vom Bildhintergrund nach vorne oder entfernen sich nach hinten; andererseits kommt diese Inszenierung in die Tiefe auch bei DER FREMDE VOGEL vor, wie zum Beispiel in der vorgestellten Hofszene; und schließlich werden oft Kreisblenden, Einblendungen als Flash-Backs und viele Parallelmontagen eingesetzt. In dem von der Nielsen produzierten Film DER ABSTURZ gehört das Schauspiel zu einer Reihe von verschiedenen narrativen Gestaltungselementen. Mit dem entstehenden Autorenkino sind die Schauspieler nicht mehr ihr „eigener Regisseur“, sondern haben sich in die Gesamtvorstellungen des Szenaristen, Regisseurs, Bühnenbildners, Kameramanns und anderer zu integrieren.

Die Faszination und Eindrücklichkeit von Niensens Körper- und Gebärdenspiel speist sich aus dem Wechsel von lebhaften, spontan wirkenden Bewegungsabläufen und eher ruhigen, „statischen“ Momenten, in denen sie innehält und einen Resonanzkörper schafft für das Auftauchen und körperliche Erleben eines Gefühls, das sich seinen Weg von innen nach außen – und manchmal auch kreuz und quer durch ihren Körper – bahnt. Bei dramatischen, ambivalenten Gefühlen nimmt sich die Nielsen Zeit für das Ausspielen, in fröhlichen Szenen schwingt immer eine gewisse Chuzpe in ihrem Auftreten mit.

»Die bemerkenswert unbefangene „Persona“, die sie [in ihren frühen Filmen] auf eine Reihe von Figuren projizierte, war bewusst für Kamera und Leinwand geschaffen.«²²³

In ihrer Autobiographie erklärt Nielsen, wie sorgfältig sie sich auf ihre Rollen vorbereitete und auf der Leinwand beobachtete, um ihr Spiel zu verbessern und »höchste Wahrhaftigkeit des Ausdrucks«²²⁴ zu erlangen. Sorgfalt und Genauigkeit

²²³ Bergstrom, a.a.O., S. 159.

²²⁴ Nielsen, a.a.O., S. 111.

ließ sie auch bei der Ausstattung ihrer Figuren walten – angefangen bei der Frisur und Schminke, der Kleidung (samt des verwendeten Stoffes) und den Accessoires. In Balázs' Äußerungen über die Nielsen hebt er immer wieder einzelne Großaufnahmen ihres Gesichts hervor, so zum Beispiel die Szene der missglückten Wiedervereinigung des Liebespaars in *DER ABSTURZ*. Enthusiastisch und minutiös beschreibt er, wie Peter an Kaja vorbeigehe und sie nicht erkenne, woraufhin eine lange Aufnahme ihres Gesichts folge, auf dem sich ein Wechselbad der Gefühle abspiele.²²⁵ In der im Rahmen der Filmretrospektive gesichteten Fassung erscheint die Szene unspektakulärer als in Balázs' Beschreibung. Peters Übersehen seiner Geliebten erfolgt überwiegend in Totalen. Auch die allein im Hof stehende Kaja wird viel in der Totalen gezeigt, was den Eindruck ihrer Einsamkeit und Verlorenheit gut unterstreicht. Die genannten Nahaufnahmen sind relativ kurz. Aus heutiger Sicht haftet dem Gesicht der Nielsen aber hier etwas Steifes an, wie Janet Bergstrom folgendermaßen erklärt:

»Der Einsatz von Nahaufnahmen betonte das Maskenhafte ihres Gesichts in solchen Momenten des inneren Konflikts, wenn ihre Bewegungen erstarrten, ihre Augen niedergeschlagen waren und ihr Gesicht ausdruckslos wurde.«²²⁶

In Niensens späten Filmen seien ihre einstige Vitalität und „Natürlichkeit“ verblasst. Das hängt einerseits mit den Rollen zusammen, in denen sie nun oft ältere, sich in junge Männer verliebende Frauen spielt, andererseits hat sich die Nielsen nach über zehn Jahren im Filmgeschäft eine Reihe an Blicken, Gesten und Bewegungen erarbeitet, die sie nun manchmal bis zur Stilisierung anwendet. Interessant aber bleiben die Szenen, in denen ihr vollständiges Körperspiel zu sehen ist. Sie lässt ihren schlanken Körper agieren und reagieren, sie spannt ihn bis in die kleinste Muskelfaser an und löst die Spannung wieder auf; sie hüpfte, tanzt, rennt, spielt, lacht und hält wieder inne, um Raum für das körperliche Nachspüren zu schaffen. Auch ohne Nahaufnahmen beeindruckt das Spiel ihrer großen dunklen Augen, die Art und Weise, wie sie Menschen und Dinge betrachtet und diese mit ihren Blicken

²²⁵ Siehe Balázs, „Asta Nielsen, wie sie liebt und wie sie alt wird“, in: ders., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 142.

²²⁶ Bergstrom, a.a.O., S. 170.

regelrecht fixiert, oder wie sie einfach nur verschmitzt blickt. Niensens Auftritt und Erscheinung im Film vermitteln den Eindruck, dass sie mit ihrem Körper spielt und Gefallen daran hat – ein Eindruck, an dem wiederum auch noch das heutige Publikum, vor allem die Zuschauerin Gefallen findet.

Wenn Balázs darüber schreibt, dass das Zusammenstellen eines Gebärdenlexikons mit Hilfe des Kinos noch ausstehe,²²⁷ dann gehört das zu den Widersprüchen seiner Schriften. Denn obwohl er gerade die abstrahierende und normierende Wirkung der literarisch-begrifflichen Kultur kritisiert, träumt er wiederum von einem Festhalten und Kategorisieren von Gesten und Gebärden. Im Weimarer Kino ist vielfach der Einsatz von stilisierten und konventionellen Körperhaltungen und -bewegungen zu beobachten. Bergstrom erklärt dies mit der »Charaktertypologie [...], die für dieses Kino kennzeichnend wurde«. ²²⁸ Balázs löst den Widerspruch für sich auf, indem er der menschlichen Körpersprache ein gewisses Maß an Zeichenhaftigkeit zuspricht, aber eine Grammatik abspricht. Von der Mimik ausgehend erklärt er:

»Zwar hat auch das Mienenspiel seine „eingeführten“, mit bestimmter Bedeutung allgemein gebrauchten Formen, so dass man eine vergleichende Mienenlehre nach dem Muster der vergleichenden Sprachlehre machen könnte und sogar müsste. Doch hat diese Gebärdensprache zwar ihre Traditionen, aber keine Gesetze wie die Grammatik, die verpflichtend wären [...]«. ²²⁹

²²⁷ Siehe Balázs, „Asta Nielsen, wie sie liebt und wie sie alt wird“, in: ders., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 139.

²²⁸ Bergstrom, a.a.O., S. 170.

²²⁹ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 57.

IV. BALÁZS' FILMSPRACHETHEORIE IN IHREM GEGENWÄRTIGEN FILMWISSENSCHAFTLICHEN KONTEXT

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films wird heute der sogenannten klassischen Filmtheorie²³⁰ zugeordnet, also jener Epoche, die mit dem Übergang von punktueller Theoretisierung hin zu umfassenden Entwürfen beginnt und Anfang der 1960er Jahre mit Jean Mitry ihren Kulminationspunkt erfährt. 1963/64 legt Mitry mit seiner Studie *Esthétique e Psychologie du Cinéma* eine Zusammenfassung der bisherigen filmtheoretischen Diskussionsansätze vor und geht der Frage nach, ob und wie Film als Sprache zu behandeln sei. Wie im ersten Kapitel dieser Arbeit angerissen, formiert sich folgend die Filmsemiotik, die versucht, mit Hilfe des Begriffsapparats der strukturalistischen Linguistik den Film als Zeichen-, Kommunikations- und Darstellungssystem wissenschaftlich zu „sezieren“ und zu analysieren. Zentrale Figur innerhalb dieser theoretischen „Schule“ ist der Franzose Christian Metz. Die sogenannte klassische Filmsemiotik findet keine endgültige Antwort auf die Frage der „Filmsprache“. In den 1970er Jahren beginnt man psychoanalytische Herangehensweisen in die filmwissenschaftliche Betrachtung miteinzubeziehen. Nach der Sprachmetapher des Films beschäftigt man sich nun mit einer anderen wesentlichen Metapher – mit der Traumähnlichkeit der Filmwahrnehmung.

Da Balázs' Filmsprachetheorie in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* in erster Linie eine Theorie des Stummfilms ist, fällt es auf den ersten Blick schwer, eine Bedeutung – abgesehen von einer filmhistorischen – für die aktuelle

²³⁰ Da sich die vorliegende Arbeit auf den deutschsprachigen Raum konzentriert, werden andere frühe Filmtheoretiker, die sich entweder punktuell oder systematisch mit Film und Kino beschäftigt haben, leider ausgeklammert. Da es hier auch um eine Annäherung an den Topos der Universalität/Internationalität von Film und Kino geht, ist diese Ausklammerung eigentlich ein Widerspruch. Daher seien ausgewählte Personen der frühen Filmtheorie zumindest namentlich erwähnt: für Frankreich zum Beispiel der Komponist, Musik- und Filmkritiker Emile Vuillermoz; der Schriftsteller, Drehbuchautor, Filmkritiker und -regisseur Louis Delluc; und der in Paris lebende italienische Schriftsteller Ricciotto Canudo; für Italien der Schriftsteller und Drehbuchautor Bruno Corra und der Futurist F.T. Marinetti; für Russland der Dichter und Futurist Vladimir Mayakovsky; für die USA der Künstler und Dichter Vachel Lindsay und der deutschstämmige Psychologe Hugo Münsterberg.

Filmwissenschaft zu finden und eine Verbindung zum heutigen Kino zu ziehen. In seiner eindrucksvollen und kenntnisreichen Arbeit über Balázs zeigt Loewy aber auf, dass dessen Schrift über den Entwurf einer sinnlich erfahrbaren Körpersprache hinaus zu allgemeinen, heute (noch und wieder) thematisierten Aspekten verweist. Es geht um die Frage der Wahrnehmung im Film und welche Rolle dabei die Erfahrung von Zeit und Raum spielt, und damit einhergehend um die Auffassung vom Film »als Projektion des Wunsches, des Traumes in ein immaterielles Bild«. ²³¹

Bevor auf Loewys Darstellungen näher eingegangen wird, werden in groben Zügen zunächst zwei weitere thematische Zusammenhänge vorgestellt – die Frage nach der Internationalität vom (Stumm-)Film und Diederichs Entwurf einer mehrphasigen formästhetischen Filmtheorie.

In der heutigen Filmwissenschaft ist die „Internationalität“ des Stummfilms ein anerkannter Topos, der auf zwei Fundamente gestützt wird. Wie bereits in den Zitaten von Balázs und Kracauer angeklungen gründet sie einerseits auf wirtschaftlichen Interessen. Erst bei einer größtmöglichen, also weltweiten Verbreitung des Produkts Film rentieren sich die Herstellungskosten. Kommunikationsgeschichtlich wird der Film analog zur Presse und zum Fortsetzungsroman in der Anfangszeit einer international vermarkteten Kultur gesehen. Andererseits setzt der länderübergreifende finanzielle Erfolg voraus, dass das einheimische Publikum die ausländischen Produktionen, ihre Geschichten annimmt. Damit dies funktioniert, erfolgt der Rückgriff auf vermeintlich universelle Stoffe und Motive. Der später in die USA emigrierte deutsche Filmproduzent Erich Pommer eruiert 1928 diese allgemeingültigen Themen in den menschlichen Emotionen:

»Wie es Sujets, Motive und Erlebnisformen gibt, die einen ausgesprochen lokalen Charakter tragen, so gibt es auch solche, die international sind, die gleichermaßen dem Gemüt und der Empfindungswelt eines jeden Volkes entsprechen. Nur ein Film,

²³¹ Loewy, a.a.O., S. 273

der diese elementaren Vorbedingungen erfüllt, verdient die Bezeichnung „internationaler Film“²³².

Hier geht es also nicht darum, *wie* der Stummfilm etwas reproduziert, sondern *was* er zeigt. Auch Balázs sieht im narrativen Stummfilmkino den Ort für einfache Fabeln und seelische Angelegenheiten. Doch liegt ihm – wie in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben – auch viel an der Art und Weise, wie diese eben sichtbar und erlebbar werden. Elsaesser erklärt, dass bis in die frühen 1910er Jahren die Filmthemen und Genres durch Nachahmen der erfolgreichen Produktionen weltweit sehr ähnlich gewesen seien und erst mit dem Aufkommen der Autorenfilme und der Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg der Aufbau eines nationalen Kinos begonnen habe.²³³ Der Begriff Nationalkino bezieht nicht nur einen Kanon an Filmen, sondern auch deren länderspezifische Herstellungs-, Verteilungs- und Rezeptionsverhältnisse mit ein. Auch Balázs beschäftigt sich mit dem »nationalen Charakter«²³⁴ von Filmen. Er lokalisiert ihn beim Stummfilm im Aufnahmestil und unterscheidet so unter anderen einen amerikanischen, französischen, skandinavischen und deutschen Stil. Interessant ist, welche Verbindungen die heutige Film- und Geschichtswissenschaft zwischen Film und Nation, beide im 19. Jahrhundert entstanden, ziehen. Chris Wahl zeichnet Jean-Michel Frodons Topos von Film und Nation als Projektionen nach. »Beide sind in der Lage, eine Masse von Menschen emotional zu berühren oder auf ein bestimmtes Ziel einzuschwören«.²³⁵ Schließlich beschreibt Wahl die mit dem Tonfilm um 1930 einhergehende Veränderung der „Internationalität“ des Films hin zu einer neuen Mentalität:

»Während Stummfilme dadurch schrankenlos international waren, dass sie prinzipiell durch beliebiges lokales Gedankengut aufgeladen werden konnten, setzte die Standardisierung und Zentralisierung des Filmtons eine Internationalität durch, die

²³² Erich Pommer, „Der internationale Film“, in: *Film-Kurier*, Nr. 205, 28.08.1928, S. ?

²³³ Vgl. Elsaesser, a.a.O., S. 61 f.

²³⁴ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 128.

²³⁵ Chris Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*, WVT, Trier 2005, S. 126.

auf der weltweiten Verbreitung einer ganz bestimmten Denkweise und Moral basiert: die Transnationalität«. ²³⁶

In seinen Betrachtungen über die Anfänge der deutschen Filmpublizistik und über die frühe und klassische Filmtheorie konzentriert sich Helmut H. Diederichs auf filmästhetische Aspekte und Tendenzen. So entwirft er für die Entwicklung der Filmtheorie von etwa 1910 bis 1950 ein Phasenmodell der von ihm sogenannten formästhetischen Filmtheorie. Der Grundgedanke dieser Formtheorie sei, »dass Filmkunst in der kreativen Nutzung filmischer Formmittel besteht«. ²³⁷ Im Laufe der Jahre baut Diederichs sein Phasenmodell aus. Besteht es 1986 aus drei Entwicklungsphasen, ²³⁸ sind es 2001 vier ²³⁹ und 2004 sogar neun Phasen. ²⁴⁰

An dieser Stelle geht es nicht um die Darstellung der einzelnen Abschnitte, sondern um die Frage, wie Diederichs versucht, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* in diesen Verlauf einzuordnen. ²⁴¹ Ihm zufolge sei Balázs' Theorie von 1924 das »Haupt- und Abschlusswerk« ²⁴² der von ihm sogenannten Phase der Schauspielertheorie. Diederichs begründet diese Zuordnung mit Balázs' Betonung der Darsteller, ihres Mienen- und Gebärdenspiels und des Physiognomiegedankens, der neben dem Schauspieler auch das Milieu, Dinge, Tiere und Landschaften umfasst. Dass Balázs die Großaufnahme als technische Bedingung für das Mienenspiel beschreibt, bedeutet für Diederichs, »dass das Kameramittel der Großaufnahme den Mitteln des Schauspielers klar untergeordnet wird«. ²⁴³ 2001

²³⁶ Ebd., S. 129.

²³⁷ Helmut H. Diederichs, *Geschichte der Filmtheorie – Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 27.

²³⁸ Siehe ders., »Béla Balázs und die Schauspieltheorie des Stummfilms. *Der sichtbare Mensch* und seine Vorläufer«, a.a.O., S. 554.

²³⁹ Siehe ders., »'Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen'. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge«, a.a.O., S. 125.

²⁴⁰ Siehe ders., »Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films«, in: ders. (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie – Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, a.a.O., S. 12.

²⁴¹ Diederichs ordnet auch Balázs' spätere Filmtheorien in dieses Phasenmodell ein. Siehe zum Beispiel ders., »'Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen'. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge«, a.a.O., S. 125 ff.

²⁴² Ebd., S. 127.

²⁴³ ders., »Béla Balázs und die Schauspieltheorie des Stummfilms. *Der sichtbare Mensch* und seine Vorläufer«, a.a.O., S. 558.

sieht sich Diederichs angesichts der durch seine Kategorie der Schauspielertheorie entstandenen Missverständnisse zu folgender Reaktion veranlasst:

»Die Kritiker des Begriffs „Schauspielertheorie“ verengen die Interpretation auf den Filmmimen, akzeptieren nicht, dass damit ein Verständnis von Filmkunst als „filmischer Reproduktion einer künstlerischen Szene“ auf den Punkt gebracht werden soll«. ²⁴⁴

Auf der einen Seite trifft Diederichs' Ansicht zu, da Balázs sein Augenmerk auf das richtet, was der (Stumm-)Film sichtbar macht, und das sind zunächst einmal die Filmschauspieler und ihr Umfeld. Allerdings geht es bei Balázs darum, welche unmittelbare Wirkung von deren Reproduktion im Film ausgeht, welches sinnliche Erleben der Zuschauer eben *im* Kino erfährt. Diederichs' Phasenentwicklung einer Formtheorie blendet den Zuschauer und die Situation im Kino aus, also einen zentralen Aspekt innerhalb Balázs' Vision einer neuen visuellen, spontan und körperlich erfahrbaren Kultur. Für Balázs ist der Stummfilm »die Kunst, durch die der Mensch in seiner körperlichen Ausdrucksfähigkeit gebildet werden kann«. ²⁴⁵

Balázs' Wunsch nach Bildung der körperlichen Ausdrucksfähigkeit speise sich aus der Sehnsucht nach unmittelbarem und unbegrifflichem Erleben der Welt, nach einer Art Wiederaufleben des „magischen Rituals“ im Wahrnehmungsakt, wie Loewy erklärt. Dieser sieht Balázs' Spurensuche des Wahrnehmens und Erlebens als durchgehenden Faden in dessen Werk:

»Als Praktiker und als Theoretiker schreibt Balázs an einer Geschichte der Wahrnehmung, die für ihn sinnliche Erfahrung ist, Eindringen in eine Identitätswelt der sichtbaren Objekte aus der Distanz des Blicks«. ²⁴⁶

Auf das Kino übertragen, bedeutet das, dass der Zuschauer, auf die Filmleinwand blickend, in die dort reproduzierte „Identitätswelt“ von Mensch und Dingen hinein

²⁴⁴ ders., „Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen“. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge“, a.a.O., S. 128.

²⁴⁵ Balázs, „Bildungswerte der Filmkunst“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 350 [zuerst in: *Die Filmtechnik*, 05.11.1925].

²⁴⁶ Loewy, a.a.O., S. 315.

gelange. Vom Zuschauerraum werde er in den „imaginären“ Bild- und Projektionsraum gezogen,

»in einen Raum, der anders konstituiert ist als der unserer empirischen Wahrnehmung, ein Raum, in dem die Dinge und wir selber kein Gewicht mehr haben, keine Geschichte und keine Zukunft. Ein Raum, in dem wir uns nicht mehr als Subjekt bewegen, sondern allenfalls als phantasmagorisches Subjekt, in völliger Identifikation mit unserer Bewegung und damit mit dem Raum selbst«. ²⁴⁷

Das Auflösen der bekannten Raumstrukturen gehe einher mit dem Auflösen des linearen Zeitempfindens durch die Montage, »den Rhythmus der Bewegung durch den Raum«. ²⁴⁸

»Was im Theater sich als ablaufende Zeit in der realen Gegenwart eines Raums (wie die Sprache als zeitliche Struktur) darstellt, wird im Film zur Verräumlichung der Zeit, zu einer – mal schnelleren, mal langsameren – Bewegung durch die Räume, die gleichzeitig existieren – durch einen scheinbar unbegrenzten Raum«. ²⁴⁹

Auf Edgar Morin und Hans-Thies Lehmann rekurrierend, beschreibt Loewy das Kino als einen Ort, der »Ritual und Erzählung in einem realen virtuellen Raum zusammen[führt], einem imaginären Bildraum, der gesehen und geträumt wird«. ²⁵⁰ Schließlich versucht Loewy, bezugnehmend auf Sigmund Freud, Christian Metz, Jean Louis Baudry und anderen, dem Verhältnis zwischen der filmischen Wahrnehmung »als gesehenem Imaginären« ²⁵¹, dem Traum »als halluziniertem Imaginären« ²⁵² und dem Tagtraum als »bewusster Phantasie« ²⁵³ genauer nachzugehen. Obwohl bei allen ähnliche Vorgänge der »Verschiebung, Verdichtung und [...] Verbildlichung« ²⁵⁴ und damit eine »Form regressiver Wunscherfüllung« ²⁵⁵ abliefern, gebe es zentrale Unterschiede. Im Gegensatz zum Träumenden sei sich der Kinobesucher seiner Situation bewusst, er erlebe einen Wirklichkeitseindruck und keine Wirklichkeits-

²⁴⁷ Ebd., S. 151.

²⁴⁸ Ebd., S. 336.

²⁴⁹ Ebd., S. 151.

²⁵⁰ Ebd., S. 286.

²⁵¹ Ebd., S. 291.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd., S. 295.

²⁵⁴ Ebd., S. 292.

²⁵⁵ Ebd., S. 293.

täuschung.²⁵⁶ Verglichen mit dem Tagträumenden könne der Filmzuschauer aber nicht auf die imaginären Bilder Einfluss nehmen.²⁵⁷

Loewy folgt Metz' Zweiteilung der Wahrnehmung im Kino, nach welcher die »weitgehende Abwesenheit motorischer, praktischer, aktiver Partizipation an der Umwelt Hand in Hand mit einer dramatischen Steigerung der psychischen und emotionalen Partizipation«²⁵⁸ gehe. Die Autorin der vorliegenden Arbeit stimmt zu, dass man im Kino keine Möglichkeit der „aktiven Partizipation“ im Sinne eines Eingreifens auf das Leinwandgeschehen hat. In dem Sinne aber, dass der Körper beziehungsweise »das Bewusstsein vom eigenen Körper«²⁵⁹ während der Vorführung an Bedeutung verliere, stimmt sie nicht zu. Auch wenn das innere, emotionale Involviertsein überwiegen mag, gehören das – manchmal durchaus bewusst erwartete und im dunklen Kinosaal besonders erlebte – körperliche Empfinden und Reagieren zur gesamten „Partizipation“ des Zuschauers. Das kann die Vorfriede und das Genießen eines befreiten Lachens oder eines gelösten Weinens sein oder auch das Wissen, dass einem gleich der Schrecken in die Glieder fährt. Der Schluss, den Loewy aus seinen Betrachtungen zieht und mit dem er wieder zu Balázs zurückkehrt, bereitet ebenfalls einige Schwierigkeiten:

»Der Zuschauer, der sich selbst als Kamera, Leinwand und Projektor imaginiert, imaginiert sich notwendigerweise auch als die Quelle der zum Bild gewordenen Realität selbst, genauer: als der sich selbst reinkarnierende Schöpfer. Und das heißt nichts anderes als: Gott. Balázs' Pansymbolismus, Morris Anthropokosmorphismus, die Beseelung des Kosmos der Dinge und Wesen durch den Zuschauer, durch den Blick, ist nichts anderes als die Illusion, Gott zu sein, der Inkarnierung der eigenen Wünsche nicht nur zusehen zu dürfen, sondern sie, mit der „Allmacht der Gedanken“ selbst zu bewirken. [...] Gott steht seiner eigenen Schöpfung leidend gegenüber, weil er immer weiß, dass seine Allmacht zugleich seine Ohnmacht bedeutet. Der Kinzuschauer ist dümmer als Gott, es kann gar nicht anders sein. Er hält die Vollendung seiner Ohnmacht für Allmacht, indem er die Geschöpfe, die nicht seine sind, zu seinen Kreaturen macht, indem er sich aus realer Passivität zur imaginierten totalen Aktion erhebt.«²⁶⁰

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 294.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 296.

²⁵⁸ Ebd., S. 295.

²⁵⁹ Ebd., S. 294.

²⁶⁰ Ebd., S. 297 f.

Wie in einem vorhergehenden Kapitel vorgestellt, streicht Balázs durchaus immer wieder hervor, dass das Sehen im Kino ein aktiver und schöpferischer Vorgang sei. Dass der Filmzuschauer Allmachtsphantasien erlebe, lässt sich aus der eigenen Kinoerfahrung ebenfalls nachvollziehen. Doch Loewys Interpretation der „Illusion, Gott zu sein,“ und der „imaginierten totalen Aktion“ haftet etwas zu „Ernsthaftes“ und „Absolutes“ an. Fruchtbarer erscheint eine Haltung, die der Rezeption im Kino einen eher spielerischen Charakter zuspricht, wie zum Beispiel Jean-Louis Comolli in seinem Aufsatz „Machines of the Visible“:

»Never „passive“, the spectator works. [...] It is first of all and just as much, if not more, to play the game, to fool him or herself out of pleasure, and in spite of those knowledges which reinforce his or her position of non-fool.«²⁶¹

Diesem Spielcharakter nach- und auf das Verhältnis zwischen Kino, Gesellschaft und Wirklichkeit eingehend stellt Heide Schlüpmann fest:

»In der andauernden Wahrnehmung jedoch tritt die Projektion auseinander in die Gestalt des Ernstes der Gesellschaft und eine andere des Spiels. Kino wird zum Ort, da die Tagträume und Phantasien, die in der Reproduktion ihrer Bilder die Not nur verdrängen, sich in ein spielerisches Verhältnis zur Wirklichkeit der Projektion (rück-) verwandeln können.«²⁶²

Balázs' Utopie einer neuen visuellen Kultur durch Film und Kino, die »den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit«²⁶³ hervorhebe, lässt das Kino als einen Ort verstehen, der die „verschüttete“ (Selbst-)Wahrnehmung reaktiviert und ein besonderes Verhältnis zur „ungestellten“ Wirklichkeit ermöglicht.

²⁶¹ Jean-Louis Comolli, „Machines of the Visible“, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, London 1980, S. 140, zit. nach Heide Schlüpmann, „Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie“, in: Knut Hickethier/Hartmut Winkler (Hg.), *Filmwahrnehmung*, Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Edition Sigma Bohn, Berlin 1990, S. 40

²⁶² Heide Schlüpmann, *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*, Stroemfeld Verlag, Basel/Frankfurt am Main 2007, S. 278.

²⁶³ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 54.

V. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit Béla Balázs' Monographie *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* von 1924 auseinander, seinem ersten von insgesamt vier filmtheoretischen Büchern. Der aus Ungarn stammende Balázs (1884-1949) legt 1924 seine Erfahrungen, Beobachtungen und Reflexionen über das narrative Stummfilmkino vor, die er als Kinogänger, Drehbuchsreiber und Filmkritiker im Wiener Exil gesammelt hat.

Die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit ist, ob und welche „Filmsprachetheorie“ Balázs in seiner frühen Schrift entwirft. Um dieser Frage und dem damit einhergehenden Topos der Filmsprache näherzukommen, versucht das erste Kapitel, einige theoretische Zusammenhänge und Begrifflichkeiten zu klären. Die Vorstellung vom Film als Sprache erscheint schon früh und weltweit in der Filmpublizistik und durchzieht die filmische Theorie- und Geschichtsschreibung bis heute. Spätestens seit dem Ende der sogenannten klassischen Filmsemiotik wird jedoch davon ausgegangen, dass der Film »weder Grammatik noch Syntax noch ein Vokabular besitzt«. ²⁶⁴ Um daher die vermeintliche und immer wieder postulierte Ähnlichkeit zwischen Film und Sprache nachzuvollziehen, ist es hilfreich, von einem sehr allgemeinen Begriff von Sprache auszugehen, zum Beispiel als »das unbeschränkte Schaffen interindividuell verfügbarer Bedeutungen«. ²⁶⁵ Nach George Steiner lässt sich grundsätzlich das menschliche Leben, damit also auch die Sprache, als endloser und vielschichtiger Prozess von Übersetzen und Verstehen auffassen. ²⁶⁶ Das erste Kapitel weist auch daraufhin, dass *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* nicht im strengen Sinn als endgültige und systematische Theorie gelesen werden sollte, sondern vielmehr als vorläufiges Ergebnis zum Stummfilm. Viele

²⁶⁴ Tilo R. Knops, „Theorien des Films“, in: Joachim-Felix Leonhard (Hg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Band 15.1), Walter de Gruyter, Berlin/New York 1999, S. 163.

²⁶⁵ Lehmann, Kapitel „2.7. Zusammenfassung“, Internetquelle: http://www.uni-erfurt.de/sprachwissenschaft/personal/lehmann/ling/ling_theo/index.html.

²⁶⁶ Vgl. George Steiner, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

Ideen aus seinem ersten Theorieentwurf greift Balázs in seinen späteren Publikationen wieder auf, entwickelt sie weiter oder revidiert sie teilweise.²⁶⁷

Die beiden folgenden Kapitel skizzieren den filmgeschichtlichen Kontext, in welchem *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* entsteht, und konzentrieren sich dabei auf den deutschsprachigen Raum. Der Einzug und die Entwicklung von Film und Kino zu Beginn des 20. Jahrhunderts stehen im Zusammenhang mit der sich formierenden Massenkultur, die das bisherige Verständnis von „Hochkultur“ und von Kunst »als eine nur mit dem Schlüssel Bildung zugängliche Sphäre höherer Geistigkeit, Raum des Wertvollen, Edlen, Einmaligen und Idealen«²⁶⁸ zu untergraben droht. Ob das Kino, das anfänglich vor allem von den unteren und mittleren Bevölkerungsschichten großen Zuspruch erfährt, als populäres und triviales Vergnügen oder „Kunst“ zu bewerten sei, darüber wird vor dem Ersten Weltkrieg in der Öffentlichkeit kontrovers diskutiert. In der sogenannten Kinoreform-Bewegung kritisieren vor allem Pädagogen, Kirchenmänner und Beamte den vermeintlich schädlichen Einfluss der „schnellen Bilderflut“ auf Körper, Geist und Moral. Durch Einführung von ausgewiesenen Kinder- und Jugendvorführungen, die verstärkte Produktion von „Lehrfilmen“ und Forderungen nach Filmzensurmaßnahmen, Steuerbelastungen und dem Verbot expliziter Gewalt- und Erotikdarstellungen versuchen die Kinoreformer vor allem Kinder, Jugendliche und die „Ungebildeten“ vor der neuen »Unkultur«²⁶⁹ zu „schützen“. In der sogenannten Filmkunst- oder Kino-Debatte setzen sich Schriftsteller, Theaterleute und Künstler mit der Frage auseinander, wie Film und Kino unter kulturellen und künstlerischen Aspekten zu bewerten seien. Die Antwort fällt sehr unterschiedlich aus. Auf der einen Seite wird das Kino als Ausdruck der Moderne und »als kultureller Fluchtraum für die unteren Gesellschaftsschichten«²⁷⁰ begrüßt, auf der anderen Seite wird es aber als Bedrohung gegenüber den beiden herrschenden Kulturbetrieben Theater und Literatur empfunden. Kritisiert werden

²⁶⁷ Vgl. Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, „Béla Balázs 1884-1949“, in: Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 13.

²⁶⁸ Schweinitz, a.a.O., S. 6.

²⁶⁹ Kaes, a.a.O., S. 10.

²⁷⁰ Ebd., S. 9.

in erster Linie der unverhohlene Warencharakter von Film und Kino, das Ansprechen und Bedienen eines Massengeschmacks und die Fokussierung auf Visualität im stummen Film.²⁷¹ Vorbehalte entstehen auch durch die zunehmende Anlehnung des Kinos an die Bühnenprogrammform, die Theaterarchitektur nachahmenden „Filmpaläste“ und das Abwerben von Autoren, Regisseuren und Schauspielern.²⁷² Durch kostspielige Literaturverfilmungen und Einbinden anerkannter Künstler versucht die Filmindustrie, ihre „Kunsthöhe“ zu beweisen. In Deutschland zum Beispiel entstehen zu Beginn der 1910er Jahre die sogenannten Autorenfilme. Mit der Diskussion, ob Film Kunst sei, verändert sich auch die Filmpublizistik. Konzentrieren sich die ersten Veröffentlichungen eher auf filmtechnische Themen, beginnt sich um 1910 eine eigene Fachpresse zu bilden, die neben Anzeigenmärkten, technischen und rechtlichen Aspekten allmählich auch einzelne Filmbesprechungen miteinbezieht. Die Feuilletons der Tageszeitungen und Kulturzeitschriften öffnen sich nur langsam für Filmkritiken.

Filmtheoretische Reflexionen über Aspekte wie Handlung, Dramaturgie, Schauspiel, technische Gestaltungsmittel, Bildkomposition und Bilderführung werden punktuell schon früh veröffentlicht. Mitte/Ende der 1910er Jahren erscheinen die ersten Filmmonographien, die eine eigene Ästhetik und Poetik des Films entwerfen. Typisch für diese apologetischen Schriften – und für das frühe Schreiben über Film im allgemeinen – ist der Vergleich mit und das Absetzen von tradierten Künsten wie zum Beispiel Literatur, Theater, Malerei, Musik und Architektur.²⁷³

In diesem späten Klima der Kontroversen und Rechtfertigungen entsteht Balázs' *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Als das Buch veröffentlicht wird, blicken Film und Kino bereits auf eine etwa 30-jährige Entwicklung zurück. Formal und inhaltlich hat sich das Stummfilmkino in dieser Zeit vom „cinema of attractions“ (Tom Gunning) über das frühe Erzählkino hin zum narrativen Langfilmkino gewandelt. Die Ära des klassischen Stummfilms erlebt ihren Höhepunkt, während der Tonfilm auf seinen Einzug wartet.

²⁷¹ Vgl. Schweinitz, a.a.O., S. 7.

²⁷² Ebd., S. 223.

²⁷³ Vgl. Siegrist, a.a.O., S. 6.

In einem eigenen Kapitel werden einige biographische Daten und Stationen aus Balázs' »zerrissene[m] Lebenslauf«²⁷⁴ vorgestellt, um seinen Weg vom linksavantgardistischen ungarischen Dichter und Dramatiker hin zum Drehbuchschreiber, Filmkritiker und Filmtheoretiker im Wiener Exil (1919-1926) zu skizzieren. Seine spätere Zeit in Berlin und Moskau und seine politische Arbeit finden in der vorliegenden Arbeit keine Berücksichtigung. Bereits in seinen Filmkritiken formuliert Balázs viele Gedanken und Argumente, die schließlich Eingang in seine erste Filmtheorie finden. So beschreibt er schon 1922 seine Leitidee einer neuen visuellen Kultur durch Film und Kino:

»Die vielen Millionen Menschen, die allabendlich dasitzen und Bildern, wortlosen Bildern, zusehen, welche menschliche Gefühle und Gedanken darstellen, diese vielen Millionen Menschen sind dabei, eine neue Sprache zu lernen; die längst vergessene, jetzt neu entstehende (und zwar internationale) Sprache der mimischen Ausdrucksbewegung. [...] Es kommt ein Geist und ein Empfindungsleben, das während einer Begriffskultur jahrhundertlang jenseits der Worte schlief, jetzt allmählich wieder zum Vorschein. Vielleicht stehen wir bei den Anfängen einer neuen visuellen Kultur?«²⁷⁵

Einen zentralen Platz nimmt das Kapitel mit dem Versuch ein, Balázs' Filmsprachetheorie in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* herauszuarbeiten. Wichtig in Balázs' Konzept ist die Gegenüberstellung von literarisch-begrifflicher und visueller Kultur. Seit Einführung des Buchdrucks dominiere die Wortsprache mit ihren Begrifflichkeiten und Abstraktionen das menschliche Leben, die zwischenmenschliche Kommunikation laufe nur noch über die distanzschaffende gesprochene und geschriebene Sprache ab, und der Körper werde als unmittelbare Ausdrucksform vernachlässigt. In der visuellen Kultur hingegen sei eine direkte Wahrnehmung von Mensch und Dingen garantiert, da hier der Körper als Ganzheit mit Gesicht, Händen und Leib als Ausdrucksmittel eingesetzt werde. Im Stummfilm sieht Balázs nun diese vermeintlich ursprünglichere Form von Sprache wiederaufleben. Er richtet seinen Blick auf das, was die Filmbilder sichtbar machen, auf die Reproduktion einer Wirklichkeit vor der

²⁷⁴ Loewy, a.a.O., S. 9.

²⁷⁵ Balázs, „Kinokritik!“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 149 [zuerst in: *Der Tag*, 01.12.1922].

Kamera. Eine zentrale Rolle nehmen hierbei Mimik, Gestik und Körper der Filmschauspieler ein, sie seien »die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele«. ²⁷⁶ Aber auch die gegenständliche Welt im Film erfahre über ihren Symbolcharakter hinaus eine Aufwertung und Bedeutung. Mithilfe der Großaufnahme mache der Film zudem auf das »kleine Leben« ²⁷⁷, auf bisher Unbeachtetes und Unerkanntes aufmerksam.

Zur Veranschaulichung von Balázs' Entwurf einer konkreten, »mit den Sinnen des Körpers vermittelte[n] Sprache« ²⁷⁸ beschäftigt sich ein Kapitel mit der Filmdarstellung, mit der »wortelose[n] Kunst des sprechend gewordenen Leibes« ²⁷⁹ des von ihm sehr bewunderten und hochgelobten „Filmstars“ Asta Nielsen aus Dänemark. Es werden zwei Filme vergleichend herangezogen – DER FREMDE VOGEL (1911) und DER ABSTURZ (1922), beides Liebesgeschichten, in denen die Nielsen mit Widerständen und Enttäuschungen konfrontiert wird. Schon im frühen Film zeigt sich Niensens »viel gerühmte Natürlichkeit« ²⁸⁰ und große Bandbreite aus lebhaft-verspielten Körperbewegungen und eher ruhigen Momenten des „Innehaltens“ und (Nach-)Spürens. Der spätere Film lässt erkennen, dass sich die Nielsen nach über zehn Jahren im Filmgeschäft bereits ein Repertoire an Mienen, Gesten und Bewegungen erarbeitet hat, die sie teilweise etwas stilisiert zum Ausdruck bringt.

Das letzte Kapitel skizziert drei ausgewählte Themenkreise der heutigen Filmwissenschaft, die Verbindungen zu Balázs' früher Filmtheorie ziehen lassen. Das Motiv der „Internationalität“ des Films, welche Balázs in der Mienen- und Gebärdensprache des Stummfilms zu erkennen meint, wird heute zunehmend durch das Motiv der „Transnationalität“ des Films ersetzt. ²⁸¹ Helmut H. Diederichs Einordnung von *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* als „Schauspielertheorie“ innerhalb der von ihm entworfenen Phasenentwicklung der

²⁷⁶ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 53.

²⁷⁷ Ebd., S. 83.

²⁷⁸ Schlüppmann, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“, a.a.O., S. 96.

²⁷⁹ Balázs, „Pola Negri als Bella Donna“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 280 [zuerst in: *Der Tag*, 04.03.1924].

²⁸⁰ Bergstrom, a.a.O., S. 157.

²⁸¹ Vgl. Wahl, a.a.O., S. 129.

formästhetischen Filmtheorie blendet die Bedeutung der filmischen Rezeption aus, die bei Balázs eine wichtige Rolle spielt. Mit der Wahrnehmung im Film und ihrem Verhältnis zum Traum beschäftigt sich sodann der letzte Abschnitt, der Hanno Loewys Beschreibungen zu diesem Thema wiedergibt.

Das Nachzeichnen von Balázs' Filmsprachetheorie von 1924 erweist sich immer wieder als schwierig, da er Begrifflichkeiten und Zusammenhänge ins Spiel bringt, die er stellenweise widersprüchlich verwendet oder sprachlich verwischt. So zum Beispiel beim Einbringen von – heute semiotisch besetzten – Begriffen wie Ausdruck, Form, Inhalt, Sinn und Symbol oder bei seinem zentralen Motiv der Physiognomie. Einerseits geht es ihm um eine unmittelbare Verkörperung und das Wahrnehmen der selbigen, andererseits schreibt er den Erscheinungen im Film eine gewisse Zeichenhaftigkeit zu. Durch das Rekurrieren auf die Physiognomik eröffnet Balázs einen Bezugsrahmen der „Lesbarkeit“ von Mensch (und Dingwelt), die er mit seinem Entwurf einer visuellen Kultur aber gerade überwinden möchte. Interessant ist in diesem Zusammenhang Anne Hollanders Metapher vom unmittelbaren Eintauchen und In-sich-Aufnehmen des Filmgeschehens, das sich ebenfalls gegen eine „Lesbarkeit“ und ein begriffliches Verstehen richtet:

»The narrative meaning in cinematic art is discovered by absorbing the sequence of pictures directly, not by reading them and understanding them. Watching a movie, you have no time to read: you are immersed in the pool, not looking at its surface, and you must swim«. ²⁸²

Schwierigkeiten bereiten auch Balázs' Verweis auf eine vermeintliche „Ursprache“ des Menschen, die letztlich auf den Babelschen Mythos vom Verlust der *einen* Sprache zurückgreift, und seine fragwürdige normierende Darstellung des Stummfilms als „erste internationale Sprache“, die auf »die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen«²⁸³ hinauslaufe – später spricht er vom

²⁸² Anne Hollander, *Moving Pictures*, Harvard University Press, Cambridge/London 1991, S. 28.

²⁸³ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, in: ders., *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 58.

»internationalen Normalmenschentypus«²⁸⁴, und damit die kulturelle Formen-
vielfalt der Körpersprache außer Acht lässt. Balázs' Konzept einer Filmsprache
pendelt zwischen einem »Zeichen-, Ausdrucks- [und] Erlebnischarakter des
Films«. ²⁸⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der (Stumm-)Film keine Sprache ist, aber
auf eine sinnlich vermittelte und erfahrbare Sprache des Körpers verweist.²⁸⁶ Loewy
schlägt vor, Balázs' Auffassung von Film und Kino »weniger als Sprache denn als
symbolische Szene zu verstehen«. ²⁸⁷ Das Kino erschließt neue
Wahrnehmungsräume,²⁸⁸ und so lässt sich mit Balázs schließen:

»Der Film ist die Kunst des Sehens. Seine innerste Tendenz drängt also zur Enthüllung
und Entlarvung. Er ist seinem Wesen nach die Kunst der offenen Augen«. ²⁸⁹

²⁸⁴ Ders., „Der Film arbeitet für uns!“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 2*, a.a.O., S. 229 [zuerst in:
Film und Volk, März 1928].

²⁸⁵ Loewy, a.a.O., S. 318.

²⁸⁶ Siehe Schlüpmann, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“,
a.a.O., S. 96.

²⁸⁷ Loewy, a.a.O., S. 10.

²⁸⁸ Siehe Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, „Béla Balázs 1884-1949“, in:
Balázs, *Schriften zum Film. Band 1*, a.a.O., S. 13.

²⁸⁹ Balázs, „Der Film arbeitet für uns!“, in: ders., *Schriften zum Film. Band 2*, a.a.O., S. 230 [zuerst in:
Film und Volk, März 1928].

VI. FILMOGRAPHIE:

1. Filme unter Mitwirkung von Béla Balázs

Die folgende Liste führt jene Filme auf, die fertiggestellt wurden und bei welchen Belá Balázs' Beteiligung in den „Credits“ angegeben ist. Einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt die Auflistung nicht. Nach dem Produktionsjahr und der Beschreibung von Balázs' Mitwirkung (mit seinen Co-Partnern, wenn vorhanden) folgen der originale Filmtitel (mit alternativen Titeln und der deutschen Übersetzung, wenn vorhanden), das Produktionsland, der Regisseur (abgekürzt mit „R“) und zum Abschluss das Filmgenre.²⁹⁰

- 1921 Drehbuch (und Teilnahme an der Regie):
KAISER KARL, Österreich, R: Hans Otto Löwenstein, Spielfilm
- 1922 Drehbuch:
DER UNBEKANNTE AUS RUSSLAND, Österreich, R: Hans Otto Löwenstein, Spielfilm
- 1924 Co-Drehbuch (mit Paul Busson und Felix Salten; Balázs schrieb eine der drei Episoden des Films):
MODERNE EHEN, Deutschland, R: Hans Otto Löwenstein, Spielfilm
- 1926 Drehbuch:
DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES (auch bekannt als: K 13513), Deutschland, R: Berthold Viertel, Spielfilm
- 1926 Drehbuch:
MADAME WÜNSCHT KEINE KINDER, Deutschland, R: Alexander Korda, Spielfilm
- 1927 Drehbuch:
GRAND HOTEL ...! (auch bekannt als: HOTEL BOULEVARD), Deutschland, R: Johannes Guter, Spielfilm
- 1927 Drehbuch:
DAS MÄDCHEN MIT DEN FÜNF NULLEN (auch bekannt als: DAS GROSSE LOS), Deutschland, R: Kurt Bernhardt, Spielfilm

²⁹⁰ Die Angaben sind zusammengestellt aus: Diederichs, "Béla Balázs und die Schauspieltheorie des Stummfilms: 'Der sichtbare Mensch' und seine Vorläufer", a.a.O., S. 556 ff. und Zsuffa, a.a.O., S. 530 ff. Der Film DIE LÖWIN (Regie: Jan Kuharski, Drehbuch: Balázs) erscheint nur bei Diederichs – mit dem Hinweis, dass das Negativmaterial 1931 in Frankreich beschlagnahmt und vernichtet wurde. Zsuffa führt neben Filmen, an denen Balázs direkt mitwirkte, auch Verfilmungen von Balázs' literarischen Werken auf. Siehe dazu Zsuffas Kapitel "Béla Balázs's Works Adapted for Film and Television", ebd., S. 532 ff.

- 1927 Co-Drehbuch (mit Paul Czinner):
DONA JUANA, Deutschland, R: Paul Czinner, Spielfilm
- 1927 Co-Drehbuch (mit Hermann Kosterlitz):
EINS PLUS EINS GLEICH DREI (auch bekannt als: 1 + 1 = 3), Deutschland, R:
Felix Basch, Spielfilm
- 1928 Co-Regie (mit A.V. Blum):
WAS WIR WOLLEN – WAS WIR NICHT WOLLEN, Deutschland, Dokumentation
- 1929 Drehbuch:
NARKOSE, Deutschland, R: Alfred Abel, Spielfilm
- 1930 Drehbuch:
SONNTAG DES LEBENS, Frankreich, R: Leo Mittler, Spielfilm
(deutsche Version des amerikanischen Films THE DEVIL'S HOLIDAY, R:
Edmund Goulding)
- 1930 Co-Drehbuch (mit Leo Lania und Ladislaus Vajda):
DIE DREIGROSCHENOPER, Deutschland, R: Georg Wilhelm Pabst, Spielfilm
- 1932 Co-Drehbuch (mit Leni Riefenstahl):
DAS BLAUE LICHT, Deutschland, R: Leni Riefenstahl, Spielfilm
- 1933-34 Drehbuch und Co-Regisseur:
DIE BRENNENDE THEISS, Sowjetunion, R: E.B. Loiter, Spielfilm
- 1934 Drehbuch:
VOR [Dieb] (auch bekannt als: VASIA I DRUZHOK [Vasia und sein kleiner
Freund] und VASIA ZABIKA [Vasia, der Rowdy]), Sowjetunion,
Zeichentrick-Kurzfilm für Kinder
- 1935-36 Drehbuch:
KARL BRUNNER, Sowjetunion, R: L. Masliukov, Spielfilm für Kinder
- 1941 Drehbuch:
V CHORNI GORA [In den Schwarzen Bergen], Sowjetunion,
R: Nikolai Shengelaya, Kurz-Spielfilm
- 1947 Co-Drehbuch (mit Géza Radványi):
VALAHO! EURÓPÁBAN [Irgendwo in Europa], Ungarn, R: Géza Radványi,
Spielfilm
- 1947 Dramaturgischer und künstlerischer Berater:
ÉNEK A BÚZAMEZÖKRÖL [Das Lied von den Weizenfeldern], Ungarn, R: István
Szöts, Drehbuch: László Ranódy und István Szöts, Spielfilm
- 1948 Drehbuch:
TALPALATNYI FÖLD [Ein Fußbreit Boden], Ungarn, R: Frigyes Bán, Spielfilm
- 1950 Künstlerischer Berater:
DER RAT DER GÖTTER, Deutschland, R: Kurt Maetzig, Drehbuch: Friedrich
Wolf und Philipp Gecht, Spielfilm

2. Weitere Filme

Diese alphabetisch geordnete Liste umfasst Filme, die in der vorliegenden Arbeit besprochen beziehungsweise erwähnt werden. Es werden in dieser Reihenfolge genannt: Titel, Produktionsjahr, Produktionsland und Regie.

AFGRUNDEN (dt. ABGRÜNDE), 1910, Dänemark, Urban Gad

ATLANTIS, 1913, Dänemark, August Blom

DAS MIRAKEL, 1914, Deutschland, Max Reinhardt

DER ABSTURZ, 1922, Deutschland, Ludwig Wolff

DER ANDERE, 1913, Deutschland, Max Mack

DER FREMDE VOGEL, 1911, Deutschland, Urban Gad

DIE INSEL DER SELIGEN, 1913, Deutschland, Max Reinhardt

DER GOLEM, 1914, Deutschland, Paul Wegener und Heinrich Galeen

DER MÜDE TOD, 1921, Deutschland, Fritz Lang

DER STUDENT VON PRAG, 1913, Deutschland, Heinz Ewers

ELSKOVSLÆG, 1913, Dänemark, August Blom und Holger-Madsen

ERDGEIST, 1922/23, Deutschland, Leopold Jessner

FRÄULEIN JULIE, 1921, Deutschland, Felix Basch

HAMLET, 1920/21, Deutschland, Sven Gade und Heinz Schall

QUO VADIS, 1913, Italien, Enrico Guazzoni

QUO VADIS, 1924, Deutschland/Italien, Georg Jacoby und Gabriele d'Annunzio

VII. BIBLIOGRAPHIE

Publikationen von Béla Balázs:

Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Globus, Wien 1949/1961 [Originalausgabe: *Filmkultúra: A film művészetfilozófiája*, 1948].

Der Geist des Films, Wilhelm Knapp, Halle 1930.

Der heilige Räuber und andere Märchen, ausgewählte literarische Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Hanno Loewy, Band 4, Verlag Das Arsenal, Berlin 2005.

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien/Leipzig 1924.

Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001.

Die Geschichte von der Logodygasse, vom Frühling, vom Tod und von der Ferne. Novellen, aus dem Ungarischen von Magdalena Ochsenfeld, ausgewählte literarische Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Hanno Loewy, Band 3, Verlag Das Arsenal, Berlin 2003.

Die Jugend eines Träumers. Autobiographischer Roman, ausgewählte literarische Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Hanno Loewy, Band 1, Verlag Das Arsenal, Berlin 2001.

Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920-1926, ausgewählte literarische Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Hanno Loewy, Band 2, Verlag Das Arsenal, Berlin 2002.

Essay, Kritik 1922-1932, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1973.

Iskusstvo Kino [dt.: Die Kunst des Films], Goskinoizdat, Moskau 1945.

[Tagebuch], *Napló 1903-1914*; und *Napló 1914-1922*, hrsg. von Anna Fábri, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1982.

Schriften zum Film. Band 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926, hrsg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy, Gemeinschaftsausgabe des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, Berlin (DDR), des Carl Hanser Verlages, München und des Akadémiai Kiadó, Budapest 1982.

Schriften zum Film. Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931, hrsg. von Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, Gemeinschaftsausgabe des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, Berlin (DDR), des Carl Hanser Verlages, München und des Akadémiai Kiadó, Budapest 1984.

Weitere Literatur:

Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Eugen Diederichs, Jena 1914.

Amgwerd, Michael, *Die Filmsprache: Ausdruck einer neuen Kulturform*, Kollegium Sarnen, Sarnen 1964.

Baeumler, Alfred, „Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters“, in: Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, S. 186-194 [zuerst in: *März*, Jahrgang 2, Band 2, 01.06.1912, S. 334-341].

- Bauszus, Gerlinde, *Untersuchungen zu Leben und Werk von Béla Balázs*, Dissertation, Pädagogische Hochschule Zwickau 1988/89.
- Bergstrom, Janet, „Die frühen Filme Asta Niensens“, in: Elsaesser/Wedel (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne*, S. 157-172.
- Böhme, Hartmut, „Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition“, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1989, S. 144-181.
- Braun, Christina von, *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*, Pendo, Zürich/München 2001.
- Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Residenz Verlag, Salzburg/Wien 2002.
- Diederichs, Helmut H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Verlag Robert Fischer + Uwe Wiedlerother, Stuttgart 1986.
- Diederichs, Helmut H., „Béla Balázs und die Schauspieltheorie des Stummfilms. *Der sichtbare Mensch* und seine Vorläufer“, in: Gaßner (Hg.), *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, S. 554-559.
- Diederichs, Helmut H., „Belá Balázs und sein Beitrag zur formästhetischen Filmtheorie“, Vortrag am 20.11.1997 in Berlin, Internetquelle: <http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/texte/balazsvo.htm> (Stand: März 2008).
- Diederichs, Helmut H., „Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895-1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift *Komet* und die Gründung der Filmfachzeitschriften“, Internetquelle: <http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/texte/komet.htm> (Stand: März 2008) [zuerst in: *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung*, Heft 1, 30. Jg., Universitätsverlag, Konstanz 1985, S. 55-71].
- Diederichs, Helmut H., „Die Wiener Zeit: Tageskritik und *Der sichtbare Mensch*“, in: Balázs, *Schriften zum Film. Band 1, Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, S. 21-41.
- Diederichs, Helmut H., *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*, Habilitationsschrift im Fach Soziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main 1996, Internetquelle: <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf> (Stand: März 2008).
- Diederichs, Helmut H., *Geschichte der Filmtheorie – Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.
- Diederichs, Helmut H., „‘Ihr müsst erst etwas von guter Filmkunst verstehen’. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge“, in: Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 115-147.
- Diederichs, Helmut H., „Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historischer Abriss der deutschsprachigen Filmkritik 1909-1969“, Vortrag bei der SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien am 23.11.1996 in Wien, Internetquelle: <http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/texte/vortwien.htm> (Stand: März 2008).

- Diederichs, Helmut H., „Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films“, in: Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie – Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, S. 9-27.
- Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Vorwerk 8, Berlin 1999.
- Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hg.), *Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne*, Ed. Text und Kritik, München 2002.
- Erdle, Birgit (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Polygram, Hamburg 1996.
- Fehér, Ferenc, „Das Bündnis von Georg Lukács und Béla Balázs bis zur ungarischen Revolution“, in: Heller u.a., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, S. 131-176.
- Friedell, Egon, „Prolog vor dem Film“ (1912), in: Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, S. 42-47 [zuerst in: *Blätter des deutschen Theaters* 2 (1912), S. 509-511].
- Gaßner, Hubertus (Hg.), *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Jonas Verlag, Marburg 1986.
- Glück, Helmut (Hg.), *Metzler-Lexikon Sprache*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1993.
- Güttinger, Fritz (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Frankfurt am Main 1984.
- Hansen, Miriam „Universal language and democratic culture: myths of origin in early american cinema“, in: Meindl/Horlacher (Hg.), *Mythos und Aufklärung in der amerikanischen Literatur*, S. 321-351.
- Hauptmann, Carl, „Film und Theater“ (1919), in: Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, S. 123-130 [zuerst in: *Die neue Schaubühne* 1, H. 6 (Juni 1919), S. 165-172].
- Heller, Agnes/Fehér, Ferenc/Márkus, György /Radnóti, Sándor, *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.
- Heller, Heinz-B., *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1985.
- Hickethier, Knut/Winkler, Hartmut (Hg.), *Filmwahrnehmung*, Dokumentation der GFF-Tagung 1989, Edition Sigma Bohn, Berlin 1990.
- Hollander, Anne, *Moving Pictures*, Harvard University Press, Cambridge/London 1991, S. 28.
- Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1993.
- Jampolski, Michail, „Die Geburt einer Filmtheorie aus dem Geist der Physiognomik“, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Heft 2, 1986, S. 79-98.
- Kaes, Anton, *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München und Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1978.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1989.

- Kessler, Frank/Lenk, Sabine/Loiperdinger, Martin (Hg.), *Stummes Spiel, sprechende Gesten*, Kintop 7 (Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films), Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main 1998.
- Knops, Tilo R., „Theorien des Films“, in: Leonhard (Hg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, S. 161-174.
- Koch, Gertrud, „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“, in: *Frauen und Film*, Nr. 40, August 1986, S. 73-82.
- Koebner, Thomas, „Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz“, in: Kreuzer (Hg.), *Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft*, S. 1-31.
- Kraszna-Krausz, Andor, „Béla Balázs: Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie“, in: Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 168-169.
- Kreuzer, Helmut (Hg.), *Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft*, Quelle und Meyer, Heidelberg 1977.
- Kühn, Gertraude, *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland: 1918 – 1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*, 2 Bände, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1975.
- Lehmann, Christian, diverse Onlinepublikationen zur Linguistik unter: <http://www.uni-erfurt.de/sprachwissenschaft/personal/lehmann/ling/index.html>.
- Leonhard, Joachim-Felix (Hg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Band 15.1), Walter de Gruyter, Berlin/New York 1999.
- Leveque, Jean, „>Sarah< spricht zu uns über das Kino“, in: Kessler/Lenk/Loiperdinger (Hg.), *Stummes Spiel, sprechende Gesten*, S. 11-13.
- Locatelli, Massimo, *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films*, Vistas Verlag, Berlin 1999.
- Loewy, Hanno, *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*, Vorwerk 8, Berlin 2003 [Basierend auf seiner Dissertation *Medium und Initiation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino*, Universität Konstanz 1999. Internetquelle: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/400/> (Stand: März 2008).
- Loiperdinger, Martin, „Filmzensur und Selbstkontrolle“, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, S. 479-498.
- Lukács, Georg, „Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘“, (1911), in: Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, S. 300-305 [zuerst in: *Pester Lloyd*, 16.04.1911, S. 45-46].
- Lukács, Georg, „Gedanken zu einer Ästhetik des Kino“ (1913), in: Kaes, *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, S. 112-118 [zuerst in: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 58, Nr. 25, 10.09.1913, S.1-2].
- Maase, Kaspar, *Grenzenloses Vergnügen – Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1997.
- Maase, Kaspar/Kaschube, Wolfgang (Hg.), *Schund und Schönheit – Populäre Kultur um 1900*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2001.

- Meindl, Dieter/Horlacher, Friedrich W. (Hg.), *Mythos und Aufklärung in der amerikanischen Literatur*, Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, Erlangen 1985.
- Möller-Nass, Karl-Dietmar, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, MAKS-Publikation, Münster 1986.
- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1996.
- Müller, Corinna, „Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter“, in: Maase/Kaschube (Hg.), *Schund und Schönheit – Populäre Kultur um 1900*, S. 62-91.
- Musil, Robert, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“, in: Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001, S. 148-167.
- Nagy, Magda, „Béla Balázs' Tätigkeit für den Film, das Theater und die Arbeiterkultur am Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre“, in: Balázs, *Essay, Kritik 1922-1932*, S. 9-35.
- Nielsen, Asta, *Die schweigende Muse*, Henschel, Berlin 1977 [dänisches Original: Den tiende Muse, Kopenhagen 1945/46.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1998.
- Pearson, Roberta, „Das Kino des Übergangs“, in: Nowell-Smith (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, S. 25-42.
- Peters, Jan-Marie, „Die Struktur der Filmsprache“ (1962), in: Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, S. 171-186.
- Pöckl, Wolfgang/Rainer, Franz, *Einführung in die romanische Sprachwissenschaft*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1994.
- Roters, Katharina, *Filmische und literarische Wahrnehmung. Das theoretische und literarische Werk von Béla Balázs*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Düsseldorf 1997.
- Schlüpmann, Heide, „Ein feministischer Blick. Dunkler Kontinent der frühen Jahre“, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler, (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, S. 465-478.
- Schlüpmann, Heide, „Filmsprache als Körpersprache. Zu Béla Balázs' Ästhetik des Kinos von 1925“, in: Erdle (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, S. 83-98.
- Schlüpmann, Heide, „Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie“, in: Hickethier/Winkler (Hg.), *Filmwahrnehmung*, S. 35-41.
- Schlüpmann, Heide, *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2007.
- Schlüpmann, Heide, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main 1990.
- Schorr, Thomas, *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph“ (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*, Dissertation, Universität der Bundeswehr München 1990.

- Schweinitz, Jörg (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam-Verlag, Leipzig 1992.
- Seydel, Renate/Hagedorff, Allan (Hg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1981.
- Siegrist, Hansmartin, *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1986.
- Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Henschel Verlag, Berlin 2001.
- Steiner, George, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
- von Zglinicki, Friedrich, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Rembrandt Verlag, Berlin 1956.
- Wahl, Chris, *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*, WVT, Trier 2005.
- Witte, Karsten (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972.
- Wuss, Peter, *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*, Henschel Verlag, Berlin 1990.
- Zsuffa, Joseph, *Béla Balázs. The Man and the Artist*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1987.

Internetportale:

filmportal.de, Internetseite: <http://www.filmportal.de/df/index.html>

Kinothek Asta Nielsen, Internetseite: <http://www.kinothek-asta-nielsen.de>

VIII. ANHANG:

Lebenslauf

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Steinbach, den 19. März 2008