

Rezension von:
Loewy, Hanno: Béla Balázs –
Märchen, Ritual und Film. Berlin:
Vorwerk 8 2003, 430 pp.

Du hattest mich aber als hoffnungslosen Idealisten sofort aufgegeben. Schon in Wien. Du hast mich eine zeitlang (unter Beeinflussung Anderer) auch als Revolutionären und Kommunisten verloren gegeben. [...] Du hast mich auch als Schriftsteller schon lange aufgegeben und mich der Masse jener Mittelmässigen zugeteilt, die durch ihre bürgerliche Entwicklung verkrüppelt, auch keine Aussicht haben sich wesentlich zu entwickeln [...]

Diese Zeilen schreibt Béla Balázs in klärender Absicht an seinen Jugendfreund Georg Lukács während ihrer gemeinsamen Moskauer Zeit im Jahre 1940. Zugleich nennt er auch jene Hindernisse, die die streng kategorische Zuordnung seines Schaffens vereiteln konnten, die aus der Retrospektive bis heute den sekundärliterarischen Zugang zum Werk Balázs' erschweren. Dass dem Filmtheoretiker Balázs in Ungarn dank der auf Experimentalfilme spezialisierten, 1959 gegründeten Werkstatt *Balázs Béla Stúdió* Kultstatus in der Kunst der zweiten Öffentlichkeit und der Avantgarde zukam, zog keine systematische Auseinandersetzung mit seinem Œuvre nach sich. Die im obigen Zitat anklingende parteipolitische Unsicherheit mag dabei jedoch nur einen der möglichen Gründe für die geringe Zahl ungarischer Studien zu Balázs darstellen. Vergleichbar stark fällt ins Gewicht, dass die Etappen von Balázs' diversen Aktivitäten – Budapest, Wien, Berlin und Moskau – jeweils unterschiedliche Untersuchungsfelder evozieren und die Mehrsprachigkeit seiner Veröffentlichungen sowie die Überfülle und Gattungsvielfalt seiner Werke, die von Drehbüchern über Märchen und Romane bis zur Literatur- und Filmtheorie reichen, sowohl sprachliche wie auch fachliche Herausforderungen bedeuten. Zur Illustration soll bspw. seine fast vierjährige Tätigkeit bei der Wiener Tageszeitung *Der Tag* in den 20er Jahren dienen, der reinen Schätzungen zufolge ca. 500 Filmkritiken, Erzählungen, Theater- und Buchrezensionen, Feuilletons sowie ein Fortsetzungsroman über die an Hysterie grenzende Nervosität in der Budapester Künstlerwelt entsprangen. Und dies entstand soz. nur nebenbei, nämlich vor allem im rezeptionsgeschichtlichen Schatten seiner Filmtheorie *Der sichtbare Mensch* aus dem Jahre 1924, die trotz Kritik und Hinterfragung ihrer Originalität im Bereich der systematischen Filmtheorie ein unumgänglicher Referenzpunkt geblieben ist.

Hanno Loewys *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film* stellt den bis jetzt umfassendsten, biografisch und interpretatorisch ambitionierten Versuch über Balázs im deutschen und ungarischen Sprachraum dar, mit dem es nur Joseph Zsuffas 1986 erschienene Monografie *Béla Balázs. The man and the artist* aufnehmen kann. Loewys Buch ist jedoch nur bedingt der monografischen Großepik zuzuschlagen: Das Anliegen, »in kritisch-biographischer und ideengeschichtlicher Weise« (p. 9) den literarischen Teil des Werks, Autobiografien, Tagebücher, Erzählungen und Märchen, in das Gesamtbild einzubinden und ihn schrittweise in Bezug zur Filmtheorie zu bringen, geht mit Exkursen über die geistigen Strömungen der Jahrhundertwende und über Film- und Märchentheorie einher, die dem Konzept nach als Kontextualisierungsmöglichkeiten der »fragmentarischen Ästhetik« (p. 9) von Balázs figurieren. Dabei geben sich einerseits der paradigmatische Wert und die zeitgeschichtliche Verankerung, andererseits aber auch die Offenheit hinsichtlich anthropologischer und psychoanalytischer Deutungsmuster von Balázs' Schaffen zu erkennen, womit in der Folge mehrere Implikate der als »assoziativ, dialogisch, essayistisch, in einem elementaren Sinne naiv« (p. 12) bezeichneten Schriften offen gelegt werden, ohne dass dabei den einzelnen Werken der Stellenwert reiner Systembestandteile aufgezwungen würde.

Loewy bezeichnet seine eigene Methode als »szenisches Verstehen, das die »Beziehungen zwischen Text und Biographie« als Verschränkung initiatorischer Szenen festzulegen sucht: »die Initiation des Schreibenden, die Initiation desjenigen, dessen Texte hier schreibend reflektiert werden, und schließlich die Initiationsszenen, die Balázs selbst in seinen Schriften gedichtet hat« (p. 13f.). Die zweifache Ausrichtung des Ansatzes auf Anthropologie und Hermeneutik bürgt somit dafür, dass von Genepps leitmotivisch zitierte »Übergangsriten« den Schaltstellen von biografisch interessierten Fragen nach Balázs' Orientierung in den unterschiedlichen ideologischen und beruflichen Formationen und von (film-)theoretisch inspirierten, die magische Symbolik in den Vordergrund stellenden Erkundungen seiner Belletristik und philosophischen Essayistik gleichkommen. Das Ritual, verstanden als traumwandlerische Wegsuche und Erkundung der Archaik, stellt das Fundament dar und nähert nicht nur die zahlreichen Märchen und die Filmtheorie von Balázs dem Gedanken eines »Pansymbolismus« an, sondern setzt viel-

mehr Leben und Werk als Szenarien von Verwandlungen zueinander in Beziehung: »Sich treiben zu lassen, sich in Situationen zu verlieren, in denen Identität gewonnen werden soll, jene Reise durch ein Zwischenreich der Ambivalenz und Nacktheit, der kontrollierten Konfrontation mit dem Tod« (p. 193).

Die Dramaturgie des Bandes, insbesondere die Budapester und Berliner Jahre bis 1919 umgreifende erste Hälfte, zeichnet sich dementsprechend durch intensive Szenenwechsel aus. Um Balázs' Position verdeutlichen zu können, werden aus seinem Umfeld bekannte (oder bekanntere) Größen wie Simmel, Bergson, Bartók, Riegl, Worringer, Popper usw. ausführlich präsentiert, und nicht zuletzt Georg Lukács, dem im ersten Teil des Bandes fast soviel Platz eingeräumt wird wie Balázs selbst und dessen Verbindung zur Ideengeschichte der Zeit wesentlich deutlicher herausgestellt wird als die des Titelhelden des Buches. Dieses Defizit rührt v.a. daher, dass Balázs' Werke vor der Emigration im Wesentlichen erst jetzt, gerade von Loewy initiiert, auf Deutsch erscheinen und Loewy selbst sich auf die bislang höchstens in Manuskriptform vorhandenen deutschen Übersetzungen stützen konnte. Diese Hilfestellung für das des Ungarischen unkundige Lesepublikum ersetzt jedoch kaum die nötigen Querverbindungen zwischen den vertrauten, summarisch angelegten, dennoch langatmigen Vorstellungen der Geistesgeschichte und deren Abwandlung in Balázs' Frühwerk, geht es ja Loewy nicht zuletzt darum, Balázs' »Bewegung von der Lebensphilosophie zum Marxismus« (p. 9) nachzuzeichnen. Dabei ist durchaus bemerkenswert, dass Zsuffas im Vorwort gescholtene Verfahrensweise, auf der Basis der bis 1922 auf Ungarisch geführten Tagebücher von Balázs die Biografie mechanisch rekonstruiert zu haben, bei Loewy interpretatorisch zwar verfeinert und auf die »Brüche« (p. 138) der Selbstdeutungen gerichtet, aber im Wesentlichen mit derselben Zuversicht als Hauptquelle der Lebensgeschichte behandelt werden, womit die Tagebücher zugleich zum Großteil erstmals auf Deutsch veröffentlicht werden.

Dem Sturz der Räterepublik, der Auflösung der Abteilung für Literatur und Kunst, wo Balázs als Volkskommissar für seine Jugendfreundin Lesznai eine »Märchenabteilung« einrichtet, folgen die Jahre der Wiener Emigration, die, Balázs' Beteuerung nach, nicht zuletzt als erste systematische Auseinandersetzung mit dem Kommunismus gelten, deren Ergebnis Loewy wie folgt auf den Punkt bringt:

Der Kommunismus bleibt für ihn eine metaphysische Mission, ein Glaube, der zunächst sein künstlerisches Schaffen selbst und sein Verhältnis zwischen der profanen Welt und ihren symbolischen, »sakralen« Formen verändern soll. (p. 261)

Loewys Ausführungen zu den Emigrantenjahren fokussieren demzufolge, nebst skizzenhaften biografischen Darlegungen und eingehender Vorstellung der in jedem Sinne des Wortes legendären Mitarbeit an Leni Riefenstahls *Blauem Licht*, auf die symbolischen und mythischen Gehalte in Balázs' Schriften: Der »Zusammenhang von Anthropomorphismus und Kosmorphismus«, d.h. die »Fähigkeit des Films, alle Dinge im Raum zu Trägern des Ausdrucks zu machen«, wird mit Rücksicht auf psychoanalytisch verstandene Urszenen und auf die substantielle Identität der Traumbilder entfaltet, und die erlebnisbetonte, affektive »Identifikation des Zuschauers mit der Kamera« (p. 288), die perspektivische Beweglichkeit im imaginären Raum des Kinos zeugt somit von einer Suche nach der »»Wahrnehmungsidentität« von Bild und Wunsch, Ausdruck und Begehren« (p. 318). In diesen Kontext wird auch der Schlüsselbegriff der Balázs'schen Filmtheorie, die »Physiognomie«, gestellt, verstärkt durch Bezugnahmen auf Musil, Simmel und Deleuze, die die »anthropomorphe Poetik« (p. 310) des Films auch von der Materialität und Fremdheit her im Prozess der filmischen Wahrnehmung verständlich machen.

Loewys Unterfangen, die Rezeptionsgeschichte der Filmtheorie von Balázs darzulegen, zugleich aber über die zeitgenössischen Kinodebatten hinausgehend die zentralen filmischen Kategorien unter Einbezug der Theoreme zur Mimesis und Identifikation zu beleuchten und ihre Unterschiede zu den grenzenlosen Bewegungsmöglichkeiten im Märchen herausgearbeitet zu haben, besticht gerade durch die Fülle der Möglichkeiten, Balázs' Werk im Konnex der Philosophie, Anthropologie und Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts weiterzudenken. Mit einer Raffung der biografisch und kulturgeschichtlich lediglich berichtenden und am Leitfaden der Tagebücher weniger interpretatorisch verfahrenen Teile wäre die Veröffentlichung von Hanno Loewys Bilderreihe über Balázs auch auf Ungarisch durchaus wünschenswert.