

Jürgen Heizmann | Université de Montréal, jurgen.heizmann@umontreal.ca

Der Filmfreund Joseph Roth

»Wir haben den Film [...] Basis für alle neue kommende Kunst ist das Kino. Niemand wird mehr ohne die neue Bewegung auskommen, denn wir rotieren alle in einer anderen Geschwindigkeit als bisher.«¹ Diese Sätze aus Yvan Golls *Kinodram*, 1920 in »Die neue Schaubühne« veröffentlicht, vermitteln einen Eindruck von der ungeheuren ästhetischen und gesellschaftlichen Wirkung, die das neue Medium Film in den zwanziger Jahren gewann. Gemeinsam mit dem Rundfunk eröffneten Film und Kino das Zeitalter der Massenkultur und brachten einen Markt der Unterhaltungsindustrie hervor, der bis heute expandiert.

Der Film und der Filmschnitt veränderten die Wahrnehmungsweisen des modernen Menschen. Die Montagetechnik, mit der der Film sich vom Theater und der Photographie als eigene Kunstform emanzipierte, ermöglichte ein Erzählen, das sich aus Einzelteilen zusammensetzt und das simultan an mehreren Orten und zu verschiedenen Zeiten spielen kann. Im Verbund mit Überblendungen, Mehrfachbelichtungen,

Abstract: At first glance, Joseph Roth seems like a conservative thinker who held nothing but contempt for film as a new medium. However, in his early journalistic texts, Roth appears to be a friend of cinema. He recognizes the artistic quality of expressionist films such as *The Cabinet of Dr. Caligari* or *The Last Laugh*, is thrilled by action movies and demonstrates remarkable insights into the inner workings and medial features of film. His advocacy for capturing the material world in film anticipates ideas Kracauer later develops in his work *Theory of Film*.

Key words: Joseph Roth, Siegfried Kracauer, cinema, realism, artistic devices in film, circus

1 Goll: *Das Kinodram*, S. 223f.

Kameraschwenks und Kamerafahrten, raschen Wechseln von Totalen und Großaufnahmen hatte dies eine völlig neue narrative Dynamik zur Folge, die bereits 1903 durch Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* (deutsch: *Der große Eisenbahnraub*) wegbestimmend für das neue Medium wurde. Zugleich kommt dieses Erzählen der Logik des Traums nahe, obwohl der Film zugleich durch das Erfassen der alltäglichen Welt eine intensive Wahrnehmung der Realität ermöglicht.²

Der Film gilt auch und gerade wegen seiner Massenwirkung als paradigmatisches Medium der Moderne, das nach seinen Anfängen im Varieté und auf dem Jahrmarkt noch vor dem Ersten Weltkrieg zum festen Bestandteil des Großstadtlebens wurde. Schriftsteller, Journalisten, Theater- und Kulturkritiker begannen nun, über die Rolle des Kinos in einem kulturellen Kontext zu debattieren.³

Unter den Intellektuellen der zehner und zwanziger Jahre kann man drei verschiedene Reaktionen auf das neue Medium beobachten. Es gab konservative Denker, die für das neue Massenmedium nur Verachtung übrig hatten und an einer elitären Kunst festhielten, fern vom Geschmack der Massen. Es gab avantgardistische und linke Künstler, die den Film, zusammen mit den anderen neuen Massenvergnügen Jazz, Sport und Varieté, gegen eine verachtete ›hohe‹ oder bürgerliche Kunst ausspielten. Und schließlich eine Gruppe von Autoren und Intellektuellen, die weder von einer Verachtung noch von einer Verklärung der Masse und der Massenkultur ausgingen und für sich erkunden wollten, welche Möglichkeiten der Film bot und wo die Stärken oder Schwächen der siebenten Kunst auch und gerade im Verhältnis zur Literatur liegen mochten.⁴

Welche Position nimmt Roth gegenüber dem neuen Medium ein? Denkt man an die satirische Darstellung der Filmwelt in den Romanen der zwanziger Jahre und die hasserfüllten Tiraden gegen Hollywood in dem kulturkritischen Essay *Der Antichrist*, ist man geneigt, Roth ad hoc dem Lager der konservativen Denker zuzuordnen, die den Film kategorisch ablehnen. In den Romanen *Zipper und sein Vater* und *Rechts und Links* erscheint der Film als eine wirklichkeitsferne Traumwelt (die eine Figur wie Nikolai Brandeis indessen gern aufsucht, um sich von der Trugwelt zu erholen,

2 Der Filmeditor, Sounddesigner, Drehbuchautor und Regisseur Walter Murch weist darauf hin, dass zur technischen Erfindung des Films auch der soziale und kulturelle Kontext gehören, in dem sie erfolgte. Vorstellungen eines detaillierten Realismus in der Kunst wurden nach seiner Ansicht vor allem durch Flaubert auf den Weg gebracht, die der Dynamik durch die Musik Beethovens. S. dazu Ondaatje: *Die Kunst des Filmschnitts*, S. 88–91.

3 Siehe Kaes: *Kino-Debatte*.

4 Heizmann: *Massenmedium*, S. 75–77.

mit der er im Westen konfrontiert ist). Arnold Zippers Frau Erna Wilder in *Zipper und sein Vater* spielt bezeichnenderweise in den Filmen *Der ewige Schatten* und *Im Schatten der Riesen*. Dieses Motiv des Schattenhaften wird dann in dem Essay *Der Antichrist* zu apokalyptischer Bedeutung gesteigert und Hollywood zur Filiale der Hölle auf Erden erklärt.

Doch in den frühen zwanziger Jahren näherte Roth sich durchaus mit Neugier und Interesse dem Thema Film, war ein zuweilen begeisterter, zuweilen enttäuschter, aber regelmäßiger Kinogänger und zeigte erstaunliches Verständnis für das Medium. Natürlich war Roth kein Filmtheoretiker (ebenso wenig wie er Literaturtheoretiker war), doch aus seinen Kritiken, Vorlieben und manchmal wie beiläufig hingestreuten Bemerkungen lässt sich umrisshaft eine Ästhetik erschließen. Auch wenn Roth das Sensationsheischende, Krachmacherische der in seinen Romanen oft kolportagehaft dargestellten Filmbranche zuwider ist – »Der ›Branche‹ fehlt es vor allem an Takt und Geschmack«, schreibt er in dem Artikel *Drei Sensationen und zwei Katastrophen*⁵ – so bescheinigt er dem Filmgewerbe doch, dass es neben Geschäftemachern und Halbgebildeten auch Idealisten und verantwortungsvolle Künstler gibt. Diese Heterogenität sieht Roth im kollektiven Charakter des Films begründet. »Da schafft der Dilettant neben dem Künstler, der Geschmacklose neben dem Kultivierten, der Ungebildete neben dem Wissenden.«⁶ Folglich müssen viele Faktoren zusammenkommen, wenn ein gültiges Werk entstehen soll. Trotz dieser Einschränkungen hatte Roth keine Scheu, den künstlerischen Wert von Filmen anzuerkennen. So lobte er die expressionistischen Meisterwerke *Das Cabinet des Dr. Caligari*,⁷ *Das Wachsfingerkabinett*⁸ und *Der letzte Mann*,⁹ Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*¹⁰ oder die Filme Charlie Chaplins: »Chaplin ist immer originell.«¹¹ In einer 1935 durchgeführten Umfrage »Welchen halten Sie für den besten Film?« erklärte er Chaplins *The Kid* (deutsch: *Der Vagabund und das Kind*) zu seinem Lieblingsfilm. In diesem Film hat Chaplin zum ersten Mal das Komödiantische mit dem Ernstesten und Pathetischen verbunden (ohne in Sentimentalität zu verfallen, wie es ihm in späteren Filmen zuweilen unterlief): und genau diese Mischung von Komik und Drama, im Verbund mit dem unschuldigen Spiel des Kindes, hat es Roth angetan. In seiner Antwort

5 Roth: *Werke 2*, S. 183.

6 Ebd.

7 Roth: *Werke 1*, S. 322.

8 Roth: *Werke 2*, S. 302.

9 Ebd., S. 324.

10 Ebd., S. 630.

11 Ebd., S. 258.

weist er zugleich en passant auf drei Prinzipien hin, die seine Einstellung zum Film verdeutlichen. »Betrachte ich Filme«, sagt Roth, »so ist es mir unmöglich, vom Stofflichen, vom ›Sujet‹ abzusehen. [...] Ein guter künstlerischer Film kann ohne dichterische Grundlage nicht bestehen. Alle anderen ›künstlerisch‹ genannten Filme bleiben Kunstgewerbe.«¹² Mit diesen anderen vermeintlich künstlerischen Filmen können nur Werke mit allzu starker formgebender Tendenz (dazu später mehr) oder jene avantgardistischen Experimentalfilme gemeint sein, die den Film von der Literatur befreien und narrative Konventionen auflösen wollten. Wenn der Film, so die Ansicht ihrer Autoren, sich wirklich als eigene Kunstform etablieren will, muss er sich von den anderen Künsten unterscheiden und sich auf die ihm spezifischen technischen Mittel besinnen. Dieses ›cinéma pur‹, auch ›abstrakter‹ oder ›absoluter Film‹ genannt, brachte Werke hervor, die nichts erzählten, sondern dem Zuschauer rhythmische Lichtreflexe boten, drehende Kristalle, sich verändernde optische Strukturen oder eine Montagesequenz von Bildern, deren Logik sich dem Zuschauer nicht erschließt, wie dies Luis Buñuel und Salvador Dalí 1929 in ihrem surrealistischen Kurzfilm *Un chien andalou* (deutsch: *Ein andalusischer Hund*) unternahmen. Bekannte Vertreter dieser Spielart waren in Deutschland Oskar Fischinger, Hans Richter oder Walter Ruttmann, dessen 1927 erschienener Montagefilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* heute wohl das bekannteste Werk dieser Regisseure ist, was sich höchstwahrscheinlich dem dokumentarischen Charakter des Films verdankt.

Roth bekennt sich also zum handlungsorientierten Film. Mehr noch: er schreibt dem Drehbuch außerordentliche Bedeutung zu, verleiht ihm den Rang einer Dichtung. Den hohen Rang von Chaplins Filmen sieht er in der Qualität seiner Geschichten, in *The Kid* entdeckt Roth eine originelle und überzeugende Darstellung der Liebe eines Mannes zu einem Kind, die der Mutterliebe in nichts nachsteht und zeigt, dass solche Liebe nicht an Blutsverwandtschaft gebunden ist. Mit diesem Credo, das Drehbuch sei der Dreh- und Angelpunkt eines Films, befindet sich Roth nicht in schlechter Gesellschaft, man schreibt Alfred Hitchcock das Bonmot zu: Um einen sehr guten Film zu machen, brauche man drei Dinge – das Drehbuch, das Drehbuch und das Drehbuch.¹³

Der dritte Aspekt, den Roth in seiner Antwort hervorhebt, ist die Tatsache, dass Chaplins Filme »zum Unterschied von anderen Filmen nicht bereits musterhaft bearbeiteten Werken entnommen, sondern a priori von

12 Roth: *Werke* 3, S. 677.

13 »To make a great film you need three things – the script, the script, and the script.«

Chaplin selber primär gestaltete Filmstoffe« sind.¹⁴ Roth plädiert also dafür, dass Filmschaffende ihre eigenen Geschichten schaffen und nicht auf vorliegende literarische Werke zurückgreifen sollten. Im Grunde ist das ein Plädoyer für den Autorenfilm. Roth nimmt den Anspruch des Films, eine eigene Kunstform zu sein, sehr ernst, indem er ihm ein eigenes Terrain jenseits der Literatur zugesteht. Für den Film zu schreiben, das erkannte Roth, wie ich später am Beispiel des Drehbuchautors Carl Meyer zeigen werde, ist etwas anderes, als einen Roman oder eine Novelle zu schreiben, der Film erfordert eine eigene ›Schreibe‹. Und wenn der Film als Kunst gelten will, so Roth in seiner Antwort auf die 1935 gestartete Umfrage und seine Entscheidung für *The Kid*, dann lebt er nicht von der Aktualität, dann muss er über die Gegenwart hinaus wirken, so dass man auch im Zeitalter des Tonfilms einen vierzehn Jahre alten Stummfilm als großes Werk feiern darf.

Den jungen Joseph Roth kann man also getrost als Filmfreund bezeichnen. Zwischen 1919 und 1935 entstanden 99 Artikel, die sich in der einen oder anderen Form auf das Kino bezogen: Filmkritiken, Berichte von Dreharbeiten, Betrachtungen zur Bedeutung des Kinos, Beobachtungen des Filmpublikums, Reflexionen über das Medium und über den Realismus im Film. Diese Feuilletons zur Welt des Kinos erschienen vor allem in der »Filmwelt«, im »Berliner Börsen-Courier« und in der »Frankfurter Zeitung« und liegen seit 2014 in dem Sammelband *Drei Sensationen und zwei Katastrophen* vor.

Spannung und Erotik

Das Feuilleton der zwanziger Jahre kann man als eine Form der Soziologie betrachten, es bot, wie Friedrich Sieburg schreibt, »ein Panorama der Zeit«.¹⁵ Roth sagte über sich selbst: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«, und viele seiner journalistischen Arbeiten verraten eine scharfe Beobachtungsgabe, es sind Miniaturen, die durch ein Detail, ein Bild, eine Szene gesellschaftliche Phänomene beleuchten. Das betrifft auch den Einzug der Kinos in die Städte. Das Filmplakat, stellt Roth fest, ist jetzt Teil des Straßenbilds, denn die »Filmgesellschaften machen Reklame für ihre neuen Filme«.¹⁶ Und zum Sonntag gehört nun nicht mehr nur der Spaziergang in der Natur, das Treffen im Kaffeehaus sowie der Kirchgang, sondern auch der Besuch

14 Roth: *Werke 3*, S. 677.

15 Zit. nach Bussiek: *Benno Reifenberg*, S. 175.

16 Roth: *Werke 1*, S. 339.

des Kinos. »Am Sonntagnachmittag«, schreibt Roth in einem Artikel über Trier, »gehen alle ins Kino.«¹⁷ Das Kino erscheint als neuer gesellschaftlicher Ort in ganz Mitteleuropa.¹⁸ Die Nähe des Kinos zu Schaulust, Varieté und Jahrmarkt – und Roth war keineswegs ein Verächter dieser leichten Muse¹⁹ – zeigt sich schon an den Filmplakaten. Sie zeigen oft Frauen, deren Rollen »nicht immer gerade Nonnenkostüme erfordern«, so erscheint eine Protagonistin »in einem etwas erotischen Kostüm [...], das den Unterleib frei und einen Streifen Bauch sehen ließ«.²⁰ Oder es sind Plakate mit halbnackten, wilden Männern, die ohnmächtige Frauen davontragen. Plakate also, die Spannung und Erotik versprechen und vor denen sich die Menschen drängen. Die jedoch die Reichszensur im Rahmen des Jugendschutzes vor neue Aufgaben stellt. Roth mokiert sich über die Zensoren, die über jedes nackte Stück weiblicher Haut einen Schleier legen möchten und spricht letztlich die Gedanken des Publikums aus, wenn er feststellt: »Wilde Männer sind halbnackt und interessant. [...] Aber die schönsten Stellen im Film sind zensuriert. Die Polizei hat die Unsittlichkeit verschluckt. Schade!«²¹

Roth sah sich offenbar nicht ohne Vergnügen Streifen an, die man heute als Actionfilme bezeichnen würde. Die Filmsprache der Actionfilme, daran sei hier erinnert, wurde in der Stummfilmzeit entwickelt. Man braucht nur an den Western zu denken, der kurz nach der Erfindung des Films geboren wurde, oder an die Verfolgungsjagden und akrobatischen Kabinettstückchen eines Harold Lloyd. Nach George Miller, dem Regisseur der *Mad-Max*-Reihe, sind Actionfilme die reinste Form des Kinos, denn sie erzählen eine Geschichte allein durch Bewegung, sind eine Art visuelle Musik.²² Roth berichtet z.B. ironisch aber keineswegs verärgert über die völlig überdrehte amerikanische Actionkomödie *Jagdruf der Liebe*: »Es ist eine Symphonie rasender Unwahrscheinlichkeiten, der größte Teil der physikalischen Gesetze ist aufgehoben und hat andern, amerikanischen Gesetzen Platz gemacht. Man saust zwischen zwei Eisenbahnzügen im Auto, fliegt über Abgründe, kommt immer im letzten Moment, besteht Millionen Gefahren in zwei Sekunden.«²³ Roth hat Spaß an der naiven Unbefangenheit, am Tempo, das die Vernunft über den Haufen fährt, kurz, am rein Kinematographischen.

17 Ebd., S. 1052.

18 Ebd., S. 371.

19 Siehe den Beitrag von Hans Richard Brittnacher in diesem Band.

20 Roth: *Werke 1*, S. 339.

21 Ebd., S. 241.

22 Vgl. Bilger: *What George Miller Has Learned*.

23 Roth: *Werke 2*, S. 295.

Man sucht *Jagdruf der Liebe* vergeblich in der »Internet Movie Database«. Es handelt sich, so ergaben meine Recherchen, um Tom Buckinghams Film *The Cyclone Rider* aus dem Jahr 1924. In dem Film geht es um einen Mann, der einen Vergaser erfindet, der sein Auto unglaublich schnell macht. Er ist in die Tochter eines Bauunternehmers verliebt, und damit ihr Vater in die Heirat einwilligt, muss er ein Autorennen gewinnen. Ein modernes Märchen also. Roth merkt dazu an: »Einem Mut, solche Märchen zu erzählen, glaubt man alles.«²⁴ Roth erkennt, dass ein so rasanter Film keine Logik benötigt, sondern von den Schauwerten lebt. Es kommt bei diesem Genre nicht auf eine plausible Geschichte an, sondern allein auf Spektakel und Dynamik. *The Cyclone Rider* wurde auf dem Filmplakat entsprechend beworben: »Sie dachten, die Grenzen des Nervenkitzels seien erreicht, als Sie *The Fast Mail* und *The Eleventh Hour* sahen, aber *The Cyclone Rider* übertrifft sie beide um Längen.«²⁵

Ein weiterer, von Roth besprochener Actionfilm ist *The Red Ace* des Amerikaners Jacques Jaccard. *Red Ace* war ein ›film serial‹, also ein Film, der aus mehreren kurzen, in sich abgeschlossenen Episoden besteht. Die Episodentitel waren z.B.: »Silent Terror«, »Fighting Blood«, »The Lion's Claws« oder »Hell's Riders«. Sie vermitteln einen Eindruck von der Machart des Films. Roth sah sich diesen Film im Praterkino an und schrieb launig-ironisch darüber: »Das rote Ass ist das unerhörteste Filmzauberwerk sämtlicher Kontinente, in Amerika herausgepulvert mit einem Aufwand an Munition, wie ihn der letzte Weltkrieg gebraucht hat, und enthält in komprimierter Form zweimal hunderttausend Kriminalserien; ein Extrakt aus allen Greuelthaten der Verbrechergeschichte.«²⁶ Was Roth besonders interessiert, ist die Ähnlichkeit des Publikums im Praterkino mit den Figuren im Film. Da ist der slowakische Arbeiter mit goldenen Ohrringen und verwegendem roten Halstuch, da sind Dirnen mit ihren Zuhältern, der Kinoportier mit seiner Tellermütze sieht aus wie ein Schankwirt in der Nähe einer Goldgrube. »Alle Menschen hier kommen aus den berüchtigtsten Slums, aus dem wilden Westen. Das rote Ass beginnt vor der Vorstellung.«²⁷ Auch hier ist Ironie mit im Spiel, aber wie oben erwähnt, hatte Roth durchaus ein Faible für dieses zwielichtige Milieu, für Jahrmarkt und Zirkus. Und war auch beim Film der Populärkultur nicht abgeneigt. Den Zirkus erkennt er als hervorragendes

24 Ebd.

25 »You thought the limits had been reached in screen thrills when you watched THE FAST MAIL and THE ELEVENTH HOUR but THE CYCLONE RIDER beats them both ten to one.« (*The Cyclone Rider*, IMDB)

26 Roth: *Werke 1*, S. 274.

27 Ebd.

Setting für den Film – »Das Milieu ist immer wieder interessant«²⁸ – und er sieht im Zirkusfilm gar ein eigenes Genre. Den 1920 entstandenen Film *Die vier Teufel* des Dänen Anders Wilhelm Sandberg (nach einer Novelle von Hermann Bang, nicht Baug wie in der Werkausgabe steht) stuft er als das vollkommenste Beispiel dieses Filmtyps ein. Roth hat Gefallen an den Sensationen unter der Zirkuskuppel und lobt im Fall von Heinz Schalls (nicht Scholl) *Wem nie durch Liebe Leid* ausdrücklich die Kameraarbeit Fritz Arno Wagners, der später in Filmklassikern wie *Der müde Tod*, *Nosferatu* oder *Die Dreigroschenoper* hinter der Kamera stehen sollte. Die Schwäche von Schalls Film erkennt Roth im Drehbuch des unbekanntenen Verfassers. Es weise, angefangen beim »unmöglichen Titel«, solche Mängel auf, dass »kein Regisseur mildern, ausgleichen« oder den Film hätte besser machen können.²⁹

Die Tendenz des Verfassers, es bei dem an sich sensationellen Stoff [Zirkus] nicht bewenden zu lassen, sondern auch noch eine höchst geheimnisvolle Abstammungsaffäre offenbar nur deshalb in den Film zu mischen, weil – »Zirkus allein schon oft dagewesen ist«, mußte die Regie von vornherein schwer belasten. [...] Der Held war nicht »Artist« allein, er war auch »Graf«.³⁰

Auch hier zeigt Roth erstaunliches Gespür für die Gesetze des Genres. Ein gräflicher Zirkusartist ist ein unmöglicher Zwitter. Die Zirkusfilme zeichnen sich gegenüber dem gewöhnlichen Zirkus dadurch aus, dass sie einen Blick hinter die Kulissen werfen und dabei auch das Leben der Schausteller in den Blick nehmen, doch die Schausteller kommen aus einfachen Verhältnissen, wenn sie nicht gar in einer existenziellen Randlage leben. Zirkus mit einer Geschichte um Adel und Besitz in Verbindung zu bringen ist die Vermengung zweier Filmtypen, die nicht funktionieren kann – und es ist eine »überflüssig[e] Häufung von Überraschungen«,³¹ da der Zirkus allein schon eine Welt für sich ist.

Das Kino als moderne Lehr- und Erziehungsanstalt

Die Verbindung der Figuren und Geschehnisse auf der Leinwand mit dem Publikum im Saal, die Roth in der Vorstellung im Praterkino herstellt, ist ein Motiv, das bei ihm häufig zu finden ist. Auch in seinen literarischen Werken.

28 Ebd., S. 852.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Ebd.

So wenn der alte Zipper seinem Sohn Arnold Geld leiht und dabei einen amerikanischen Millionär nachahmt, den er im Kino gesehen hat. Doch was hier kritisch-entlarvend gemeint ist und im *Antichrist* unheilvolle Züge annimmt, weil sich Schein und Sein vermischen – das wird in den frühen journalistischen Arbeiten noch positiv bewertet. Roth sieht im Film eine erzieherische Wirkung. Wenn die Zuschauer auf der Leinwand gesehene noble Gesten und Handlungen imitieren, funktioniert der Film als eine Art Knigge. Er hat einen kultivierenden Einfluss gerade auf die Bevölkerung einer Kleinstadt, die ohne den Film nicht über die engen Grenzen ihrer Welt hinausblicken könnten. Das Laufmädchel benimmt sich dann wie eine Dame, der Gymnasiast wird würdevoll.

In Tausenden solcher abseits liegenden Städtchen mag wohl das Kino die Rolle einer Erziehungsanstalt spielen. Eine künstliche Fata Morgana, spiegelt es dem nach der »großen Welt« dürstenden kleinstädtischen Lehrmädchel das »Leben« vor, jenes Leben, das ihm vielleicht immer unerreichbar bleiben wird. Aber aus schattenhaften Gestalten und Geschicken, Szenen und Handlungen in der Filmwelt der Leinwand baut sich der kleine Mensch ein zweites zivilisiertes, manchmal sogar kultivierteres »Ich«, in dem er aufzugehen sich bemüht und manchmal sogar aufgeht. Was im Jahrhundert des Buches [...] das Werk der gelesenen Modebücher vollbrachte, im Jahrhundert der Technik vollbringt es das Kino. Kürzer und oft anschaulicher. Das Kino als anschaulich gemachter Knigge.³²

Über den erzieherischen Aspekt hinaus sieht Roth im Kino sogar das Potenzial einer hervorragenden Lehranstalt. In dem Artikel *Populäre Kulturgeschichte* aus dem Jahr 1924 schreibt er:

Man sieht einen *neuen* Weg des Films. Er kann ein vorzügliches – er kann das beste Instrument der Aufklärung werden. Er überwindet die geographischen und staatlichen und sprachlichen Grenzen. Er bannt auch jene, die vor einer wissenschaftlichen Erläuterung am liebsten fliehen möchten. Er bringt der gedankenlosen Menge die Wahrheit bei wie Kindern. [...] Man kann Dummheit, Verirrung, Fanatismus durch den Film besser bekämpfen als durch zehntausend Broschüren.³³

Diese aufklärerische Wirkung findet man vor allem im Kultur- und Lehrfilm. Zahlreiche Filmkritiken Roths beziehen sich auf solche Filme, die einen großen Anteil am Filmangebot der Weimarer Republik hatten. Allein für das Jahr 1927 wurden etwa 6000 solcher im In- und Ausland hergestellten Filme gezählt. Die Lehrfilme wurden von der Ufa für das Unterrichts- und Bildungswesen produziert und behandelten in bewusst kunstloser Darstellungsweise wissenschaftliche Inhalte zu unmittelbaren Lehrzwecken. Diese reinen Lehrfilme vermochten jedoch kein größeres Publikum zu erreichen, da sie jedes Narrativ, jede Spannung vermissen ließen und darum

32 Ebd., S. 30.

33 Roth: *Werke* 2, S. 209f.

eine sehr trockene Kost boten. Beliebter waren die dramatisierten Filmformen des Kulturfilms – sie fand man vor allem bei den Expeditionsfilmern (Roth bespricht einige davon und zum Teil enthusiastisch). Das Problem der ›Docufiction‹, wie wir heute wohl sagen würden, bestand darin, dass die Handlung nicht immer überzeugend war und es oft keinen Zusammenhang zwischen der Handlung und dem wissenschaftlichen Sujet gab, der Wissensstoff blieb meist nur Staffage. Dieses Manko erkannten viele Intellektuelle. Hermann Broch z.B. schrieb in den frühen 1930er Jahren das Drehbuch zu einem wissenschaftlichen Film, *Das Unbekannte X*, das eine neue sachgebundene Dramatik zu entwickeln suchte, die die Schwächen der Lehr- und Kulturfilme überwand.³⁴

Auch Roth stellt fest, dass viele Kultur- und Lehrfilme trotz ihrer pädagogischen Absicht dilettantisch sind. Oder sie haben ein Sujet, das dem Medium nicht entspricht. An dem Film *Der Vatikan in Kunst und Geschichte* kritisiert Roth, dass das »Material dem ersten und wichtigsten Prinzip des Films: der Bewegung«³⁵ widerstrebt. Die museale Ruhe des Vatikans lasse sich im Film gerade nicht vermitteln. Kamerafahrten an Bildern, Statuen, Bibliotheken und Bauwerken entlang könnten nur einen flüchtigen Eindruck vermitteln, man müsse, so Roth, die Filmtechnik weiter entwickeln, »um dergleichen schwierige Probleme zu lösen, wie es das der Verfilmung starrer Monumentalität ist«.³⁶

Doch Mitte der zwanziger Jahre hat Roth noch den Enthusiasmus, an die Möglichkeiten des Films zu glauben. Als Musterbeispiel für einen gelungenen Kulturfilm erachtet er *Die Hexe* des dänischen Regisseurs Benjamin Christensen. Dieser Dokumentarfilm aus dem Jahr 1922 erzählt die Geschichte der Hexerei von ihren heidnischen Anfängen bis zur Gegenwart. Es ist einer der ersten Dokumentarfilme, der ›re-enactment‹-Szenen einsetzt. Er ist visuell sehr beeindruckend, etwa durch extreme Nahaufnahmen von Gesichtern in Inquisitionsszenen, ein Stilmittel, das der dänische Regisseur Carl Theodor Dreyer in seinem Meisterwerk *Die Passion der Jeanne d'Arc* (1928) übernahm. Roth sieht in Christensen einen Künstler, der seine pädagogische Absicht in eine Folge entzückender Bilder zu verwandeln weiß, der »Gesichter, Szenen, Milieus, Träume, Krankheit, Spuk, Teufel, Schmerz mit Meisterschaft darstellt«,³⁷ der Kulturgeschichte auf spannende, amüsante Weise präsentiert und weiß, »daß man am wirksamsten lehrt, indem man

34 Vgl. Heizmann: *Massenmedium*, S. 79–83.

35 Roth: *Werke 2*, S. 338.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 210.

spielerisch *zeigt*«. ³⁸ Dass die deutsche Filmzensur dem Film mit der Schere zu Leibe rückte, nimmt Roth als Beweis dafür, dass Deutschland in puncto Filmkultur noch nicht so weit sei wie Dänemark und das restliche Skandinavien, deren filmhandwerkliche Tugenden er »schätzen gelernt hat«. ³⁹

Einsichten ins Filmhandwerk

Auch wenn Roth in seinen Filmrezensionen betont, er sei kein Fachmann, zeigen manche Kommentare erstaunliche Einsichten ins Filmhandwerk. So erkennt er, wie oben am Beispiel eines Zirkusfilms gezeigt, auch bei einem misslungenen Film die Qualität der Kameraarbeit. Ähnlich verhält es sich mit Fritz Langs »Filmsensation«, den *Nibelungen*, einem Mammutwerk, dessen Produktionskosten zusammen mit dem zweiten Teil acht Millionen Reichsmark betragen, für die damalige Zeit eine horrend Summe. Roth missfällt das Drehbuch Thea von Harbous, die aus der unheimlich düsteren, grausamen, germanischen Welt eine allzu kultivierte, christliche, volkmärchenhafte Erzählung gemacht hätte; von der »metaphysischen Verbundenheit jener Mythenwelt« bekomme der Zuschauer nur gelegentlich eine Ahnung. ⁴⁰ Dennoch besteht für Roth kein Zweifel an Langs Talent als Regisseur, ja, es erscheint ihm selbstverständlich, dass Lang die Regie bei einem Film von so großer nationaler Bedeutung übernahm. Zudem ist er voll des Lobs für die schauspielerische Leistung der Österreicherin Frida Richard, für Roth »eine der besten Filmschauspielerinnen, die es überhaupt gibt«. ⁴¹ Frida Richard war eine der meistbeschäftigten Schauspielerinnen der Stummfilmzeit, meist in Nebenrollen, und hatte die zweifelhafte Ehre, später auf Hitlers Liste unersetzbarer Künstler zu landen. Den zweiten Teil der *Nibelungen* verreisßt Roth dann sogar als »eine Katastrophe«, ⁴² da er erhebliche kulturhistorische Fehler und billiges Pathos aufweise. Auch hier macht Roth letztlich das Drehbuch Thea von Harbous für das Misslingen verantwortlich, bescheinigt dem Film aber »wirkungsvolle Bilder« ⁴³ und zweifelt auch jetzt nicht an Langs Begabung. Roth streift in den beiden Besprechungen der Nibelungensaga zwei Aspekte des Filmschaffens, die uns auch heute vertraut sind. Großproduktionen tragen ihre eigenen Risiken in

38 Ebd., S. 209.

39 Ebd., S. 210.

40 Ebd., S. 88.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 184.

43 Ebd.

sich. Manchmal konzentriert man sich dabei zu sehr auf den technischen Aspekt, so dass die Bilder und die Spezialeffekte, an denen es in Langs Nibelungen-Filmen nicht fehlte, zum Selbstzweck werden, während die Story auf der Strecke bleibt. Gerade wenn ein Film zuvor groß angekündigt wird und die Erwartungen schürt, kann die Enttäuschung groß sein. Zum zweiten sieht Roth in der Verfilmung des Nibelungenlieds die Chance, dass »durch diesen Film das Interesse breiter [...] Volksmassen für das bedeutendste literarische Dokument unserer Vergangenheit geweckt« werden könnte.⁴⁴ Auch wenn er nicht davon ausgeht, dass die Zuschauer nun in Scharen in die Buchläden strömen, um sich das Nibelungenlied zu besorgen, sieht er hier doch eine Chance für die Literatur. Dieser Weg vom Film zum Buch ist heute gang und gäbe.

Selbst wo man Satire vermuten kann, steht eine tiefere Einsicht dahinter. So in dem Artikel *Der Regisseur*, ein Beitrag, der am 7. März 1919 in der »Filmwelt« erschien. Roth spottet über diesen neuen Beruf, die übertriebene Bedeutung, die man ihm zuschreibt, und die Macht, die mit ihm verbunden ist, eine Macht auch über die Gunst von Schauspielerinnen. Dabei, so Roth, besitzt der Filmregisseur im Grunde kein besonderes Talent: »Er ist ein Maler, der nicht malt, ein Komponist, der nicht komponiert, ein Musiker, der nicht spielt, ein Priester, der nicht predigt, ein Sänger, der nicht singt.«⁴⁵

Hinter dem kurzen satirischen Beitrag steckt jedoch auch eine wahre Einsicht in diesen Beruf. Jemand, der etwas von Film versteht, nämlich Orson Welles, vertritt genau die gleiche Ansicht. Im berühmten Dokumentarfilm *Orson Welles: Paris Interview*, das Welles 1960 in seinem Pariser Hotelzimmer dem kanadischen Schauspieler und Produzenten Bernard Braden gab und in dem er über das Filmhandwerk reflektiert, sagt er sinngemäß: Filmregisseur ist der am meisten überschätzte Beruf, den es gibt. Ein Filmregisseur ist abhängig von den Fachleuten, die ihn umgeben: dem Kameramann, dem Beleuchter, den Schauspielern, Maskenbildnern, Musikern usw. Jeder einzelne dieser Fachleute versteht sein Handwerk besser als der Regisseur, der letztlich nur auswählt, dessen Talent darin besteht, Entscheidungen zu treffen und glückliche Zufälle zu erkennen und zu nutzen. »Divine accidents« sei das Beste, was einem Regisseur passieren könne. Doch ein Filmregisseur könne völlig inkompetent sein und trotzdem dreißig Jahre lang enormen Erfolg genießen, ohne dass irgendjemand etwas bemerken würde. Zum Erstaunen des Interviewpartners bezieht Welles in diese Degradierung des Filmregisseurs auch *Citizen Kane* (1941) ein, seinen ersten Film, mit dem er

44 Ebd., S. 88.

45 Roth: *Werke 1*, S. 19.

sich nicht nur auf Anhub in die Annalen der Filmgeschichte einschrieb, sondern der von manchem Filmkritiker als der beste Film aller Zeiten betrachtet wird. Das liegt unter anderem an den erstaunlichen Kameraeinstellungen und Kamerafahrten. Welles bestätigt gewissermaßen Roths Ansicht, indem er erklärt, diese Einstellungen gingen nicht auf das Konto des Regisseurs, sondern das des Kameramanns Gregg Toland. Welles hatte zwar Bühnen- und Radioerfahrung, aber von Kadrierung keine Ahnung. Seine Anweisungen an die Filmcrew wurden von Toland hinter seinem Rücken korrigiert. Toland hatte 1940 in John Fords Western *The Long Voyage Home* mit Tiefenschärfe zu experimentieren begonnen, d.h. mit Einstellungen, bei denen Vorder-, Mittel- und Hintergrund gleichermaßen scharf sind. Nur so waren einige der zu Recht berühmten Einstellungen von Welles' Films möglich. Ein ›shot‹ zu Beginn des Films zeigt zum Beispiel, wie der noch junge Kane im Hintergrund im Schnee spielt, eingerahmt durch ein Fenster, während im Vordergrund die Eltern mit einem Besucher seine Zukunft verhandeln. Möglich waren diese in der Filmgeschichte gefeierten Innovationen nur durch das technische ›Know-how‹ des Kameramanns.

Ein anderes Beispiel, das zeigt, dass Roth sich keineswegs nur an der Story eines Films orientiert, sondern andere Möglichkeiten des Mediums wahrnimmt, ist *Das Wachsfigurenkabinett* von Paul Lent. Henrik⁴⁶ Galeens Drehbuch kann Roth keineswegs überzeugen, er sieht darin erhebliche Schwächen: Die verschiedenen Motive sind nur lose aneinandergereiht, und Rahmen- und Binnenhandlung sind nicht überzeugend verknüpft. Dieses Manko, schreibt Roth, »gefährdet von vornherein die Einheitlichkeit des Werks«. ⁴⁷ Roth attestiert dem Film jedoch eine »Einheitlichkeit der Stimmung. Sie täuscht über die auseinanderfallende Handlung hinweg«. ⁴⁸ Der Film schafft durch ein phantastisch-abstraktes Setdesign, das jenem des bahnbrechenden *Caligari* kaum nachsteht, eine nächtliche, traumhafte, märchenhafte Atmosphäre, die spätere Horrorfilme wie *Mystery of the Wax Museum*, *Dead of Night* oder *House of Wax* inspiriert haben soll. Hier zeigt sich Paul Lenis Erfahrung als Produktionsdesigner und Art Director in Filmen von Lubitsch, Alexander Korda und Mikhael Kertész (Michael Curtiz). Für Leni kam nach dem *Wachsfigurenkabinett* denn auch sofort der Ruf nach Hollywood. Wenn Roth in seiner Besprechung die »Stimmungsfarbe« des Films als seine größte Qualität hervorhebt, zeigt er kinematographisches Gespür: Der Film gilt heute, auch wenn er möglicherweise der

46 In der Werkausgabe steht irrtümlicherweise »Henri«. Leider weist die Werkausgabe gerade bei Filmtiteln und Namen von Filmschaffenden zahlreiche Fehler auf.

47 Roth: *Werke* 2, S. 301.

48 Ebd., S. 302.

erste Anthologie-Film war, nicht wegen seiner Geschichten, sondern wegen seines Stils und seiner Beleuchtung als Meisterwerk des Expressionismus.

Nicht nur legt Roth manchen seiner Besprechungen filmische Kriterien zugrunde, er nimmt den Film als Medium mit eigenen Gesetzen wahr. So erwartet er von einer Literaturverfilmung wie *Oliver Twist* keineswegs »Werktreue«, denn ihm ist bewusst, dass Film mit eigenen Mitteln erzählt. Details, die im Roman wichtig sind, können, ja müssen im Film weggelassen werden, sie würden den Film langatmig machen.⁴⁹ Im Verhältnis von Literatur und Film stellt der Schriftsteller und Filmregisseur Ludwig Wolff einen interessanten Fall dar, mit dem sich Roth auseinandersetzt. Der Österreicher Wolff verfasste einige erfolgreiche Unterhaltungsromane, die er selbst verfilmte. Roth merkt dazu an: »Theoretisch kann ein Romancier sein eigener Filmregisseur sein. Man darf es nur weder dem Roman noch dem Film anmerken. Diesem nicht, daß er aus einem Roman entstand, der von vornherein als Film gedacht war. Jenem nicht, daß er zu dem Zweck entstanden ist, im späteren Leben ein Film zu werden.«⁵⁰ Wieder argumentiert Roth mediengerecht, wenn er anmerkt, Wolff hätte die zahlreichen Dialoge in seinem Roman *Garragan* nicht in der Verfilmung übernehmen sollen, denn nun habe der Stummfilm zu viele Titel. Weitaus besser gefällt ihm an dem Film das rein Kinematographische und Visuelle: die Fahrten durch Städte und Landschaften.⁵¹

Man muss, das weiß Roth, für den Film anders schreiben als für einen Roman oder eine Erzählung. Film und Literatur sind verschiedene Medien mit je eigenen Mitteln, darum hält Roth es für völlig verfehlt, dem Publikum ein Filmmanuskript vorzulesen, ein »Experiment«, dem er im August 1920 beiwohnte. Für Roth ist eine solche Veranstaltung nicht nur ein lächerlicher Versuch, dem Film auf Umwegen einen literarischen Anstrich und Kunstwert geben zu wollen, sondern auch ein Verkennen des Mediums. »Ein Filmmanuskript kann man nicht vorlesen, sondern, wenn man will, vorgestikulieren. Denn nicht das Wort, sondern die Geste ist das künstlerische Ausdrucksmittel für das Filmwerk.«⁵²

Der Drehbuchautor, der für den Film einen ganz eigenen Schreibstil entwickelte und den Roth am höchsten schätzt, ist Carl Mayer:

Der große, künstlerische deutsche *Film* dieses Jahres heißt: »*Der letzte Mann*«. Sein Verfasser ist Carl Mayer, der einzige deutsche *Film-Dichter*. Ich betone »Dichter«, weil es viele Manuskriptverfasser und -verfertiger gibt. Carl Mayer aber dichtet Filme, wie man

49 Vgl. ebd., S. 303.

50 Ebd., S. 293.

51 Vgl. ebd., S. 293f.

52 Roth: *Werke 1*, S. 323.

Gedichte, Erzählungen und Dramen dichtet [...]. [...] Er ist kein Sprachdichter, sondern ein Bilddichter. Der Dichter malt, singt und spricht mit Worten. Der Filmdichter, wie ihn allerdings der einzige Carl Mayer repräsentiert, malt, singt und spricht in direkten Bildern.⁵³

Roth hatte Einblick in das Drehbuch zu *Der letzte Mann* und erkennt anhand von Mayers technischen Erläuterungen und Anweisungen, wie hier ein Autor filmisch denkt und sieht, wie er Situation an Situation reiht:

Dazwischen stehen die technischen Erläuterungen und Anweisungen: »Großaufnahme«, »Blende!« usw. Diese Regiebemerkungen verraten die Struktur des schöpferischen Prozesses: Die dichterische Vision verwandelt sich (bewusst oder unbewusst) in die filmtechnische Art zu sehen. Die Intuition hat mit der Technik einen Bund geschlossen.⁵⁴

Roth zeigt hier sicheres Gespür für die neue, rhythmisierte Filmsprache, die Carl Mayer in seinen Drehbüchern (zu denen auch *Caligari* sowie Murnaus *Sonnenaufgang* zählen) entwickelte und die ihn zu einem der bedeutendsten Drehbuchautoren der Weimarer Republik machten. Heute gilt der Carl-Mayer-Drehbuchpreis als eine der wichtigsten filmischen Auszeichnungen in Österreich. Für Roth ist es ein Glücksfall, dass der Filmdichter Mayer auf den kreativen Regisseur Murnau und einen Kameramann »von dem dichterischen Anschauungsvermögen«⁵⁵ eines Karl Freund stieß. Freund entwickelte in *Der letzte Mann* die Technik der »entfesselten Kamera«, die Kamerafahrten erlaubte, die vorher so nicht zu sehen waren. Später wirkte er an Fritz Langs *Metropolis* mit und an dem Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, bald darauf kam der Ruf nach Hollywood, wo er 1931 bei *Dracula* mit Bela Lugosi hinter der Kamera stand und im Jahr darauf in dem Film *Die Mumie* mit Boris Karloff Regie führte. Im Jahr 1937 sollte er für die Kameraarbeit bei *The Good Earth* (deutsch: *Die gute Erde*) den Oscar bekommen. Was immer Roth zu seinem späteren vernichtenden Urteil über das Filmhandwerk veranlasst haben mag, 1925 zeigt er dafür Sensibilität, Interesse und echte Begeisterung; so feiert er am Ende seiner Rezension *Der letzte Mann* als einen »der besten Filme nicht nur Deutschlands, sondern der Welt«.⁵⁶

Film und Wirklichkeit

Manche Ausführungen Roths nehmen Gedanken vorweg, die sein Kollege bei der »Frankfurter Zeitung«, Siegfried Kracauer, später in seiner *Theorie*

53 Roth: *Werke 2*, S. 324.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 325.

56 Ebd., S. 327.

des Films darlegte. Für Kracauer – das kommt bereits im Untertitel seines Buchs: *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* zum Ausdruck – schafft der Film auf besondere Weise eine Verbindung zur Wirklichkeit, zu unserer Welt, zu »dieser Erde, die unsere Wohnstätte ist«. ⁵⁷ Diese von Gabriel Marcel übernommene Formulierung führt Kracauer in seinem letzten, die Parallelen zwischen Historiographie und Film/Fotografie erkundenden Buch *Geschichte – Vor den letzten Dingen* noch einmal an, so wichtig scheint sie ihm zu sein. Der Film schafft eine intime Beziehung zur Materialität der Dinge und zum Alltagsdasein. In Kracauers Worten: »Roland Caillos, einer der wenigen Kritiker, die dieses Thema überhaupt anschneiden, sagt: ›Auf der Leinwand gibt es keinen Kosmos, nur Erde, Himmel, Bäume, Straßen und Eisenbahnen, kurz: Materie.« ⁵⁸ Was man durch Gewohnheit gar nicht mehr sieht, wird durch das Kino gerettet. Zur Moderne gehört nämlich auch der Verlust des sinnlichen Kontakts mit der Welt, diese Erfahrung ist uns im digitalisierten 21. Jahrhundert noch eindringlicher vertraut als den Menschen im 20. Jahrhundert. Kracauer plädiert für ein Denken *durch* die Dinge, statt abstrakt *über* sie zu denken. Der Filmzuschauer soll sich von der sinnlichen Erscheinung der Dinge affizieren lassen. Der Film erfasst den Fluss des Lebens und unterscheidet sich dadurch vom Theater, dass er Natur im Rohzustand präsentiert.

Liest man Roths Kritiken zu Dokumentarfilmen wie *Nanuk aus dem Norden*, ⁵⁹ den Film über Lenins Begräbnis, ⁶⁰ den Tierfilm über eine Tigerspinne ⁶¹ oder über die Mount-Everest-Expedition des englischen Generals Bryce, ⁶² so fällt auf, wie Roth hier die materielle Wirklichkeit feiert. Nicht groß angekündigte Monumentalfilme wie *Quo vadis* oder *Nibelungen* sind für ihn die echten Sensationen, sondern diese Dokumentarfilme. ⁶³ Darin geht es kaum um Handlung, es geht um Geschehen, um Wirklichkeit, um Tiere, Bäume, Flüsse, Wälder, Schneefelder, das Werfen einer Harpune, das Zerlegen eines Fisches, eine langsame Eisenbahn, die in die Weite der russischen Ebene hineingleitet, an der Strecke Bauern, weiße Atemwolken vor den Mündern, Raureif an Wangen, Brauen und Bärten. Roths Besprechungen der genannten Filme bestehen zum großen Teil aus einer ehrfürchtigen Aufzählung der Dinge, die man sieht. Zu *Die Karawane*, einem Film über

57 Zit. nach Becker: *Perspektiven*, S. 190.

58 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 348.

59 Roth: *Werke 2*, S. 52–54.

60 Ebd., S. 50–51.

61 Ebd., S. 149–151.

62 Ebd., S. 185–186.

63 Vgl. ebd., S. 186.

das Schicksal deutscher Auswanderer in den Wilden Westen Nordamerikas, schreibt Roth:

Ein ganzer Wagetrain durchquert einen breiten Fluß. Die Pferde, die Ochsen, die Kühe waten durch das Wasser. Die unmittelbare Lebendigkeit der Tiere im unmittelbaren Leben der Wellen; ernste schwere Bewegungen der Körper durch das heiter bewegte silberne Wasser. Wir zittern um jedes Pferd, jeden Stier, jedes Kind. Wie atmen wir erlöst, wenn wir sehen, daß sie am anderen Ufer wieder emporsteigen, schwer, langsam, mächtig – dem Tod entronnen.⁶⁴

Roth ist begeistert von der physischen Realität, die hier gezeigt wird, die zugleich die historische und materielle Realität der Aussiedler einfängt. Zweimal fällt hier das Wort ›unmittelbar‹, und es gibt Aufschluss über Roths Realismus-Verständnis. Wie für Kracauer ist für Roth die realistische Tendenz des Kinos wichtiger als die formgebende Tendenz. Er lehnt allzu starke Stilisierungen, exzentrische Kameraperspektiven, auffallende Montage-techniken ab; das zeigt sich an seiner Auseinandersetzung mit Eisenstein. Zwar erkennt Roth die Bedeutung des russischen Regisseurs, doch gerade die »photographischen Meisterleistungen«, die Filmkenner am *Potemkin* rühmen, erachtet Roth eher als

kunstgewerbliche Meisterstücke [...]. Verdienste des Apparats ebenso wie desjenigen, der ihn dirigierte, Folgen eines Einfalls und eines Spieltriebs, dessen Resultate sehr oft überschätzt werden – im Film wie auf anderen Gebieten. Die sogenannte »künstlerische Wirkung« eines auf ungewöhnliche Weise photographierten Kanonenlaufs beruht zum Teil auf dem psychologisch wichtigen Moment der Überraschung, die der Zuschauer [...] mit Ergriffenheit verwechselt.⁶⁵

In den raffinierten Kunstmitteln sieht Roth also gerade nicht den ästhetischen Wert des Films. »Sogenannte Kunstmittel sind selten auch Mittel der Kunst.«⁶⁶ Die Darstellung der erschreckend realistischen Zustände auf dem meuternden Kriegsschiff findet Roths Zustimmung, doch er wirft Eisenstein vor, aus propagandistischen Gründen den Marinearzt als physisch lächerlichen Winzling und die Maden in den Fleischrationen der Matrosen als übertrieben groß zu präsentieren. Diese der Karikatur nahekommen Stellen erscheinen ihm »fehlerhaft und verlogen [...] Und je besser mir der Film im ganzen gefiel, desto sehnlicher wünschte ich, sein trefflicher Regisseur hätte in mir die gleiche Empörung hervorzurufen vermocht, wenn der Doktor mittelgroß und die Maden winzig geblieben wären.«⁶⁷ Auch hier zeigt sich eine erstaunliche Parallele zu Kracauer, der Filme mit allzu ein-

64 Ebd., S. 362.

65 Roth: *Werke* 3, S. 195f.

66 Ebd., S. 196.

67 Ebd.

deutiger politischer Botschaft ablehnte, denn sie verwenden die materiellen Phänomene »nicht in deren eigenem Interesse, sondern in der Absicht, ein sinnvolles Ganzes zu etablieren«,⁶⁸ d.h. sie unterwerfen die Realität einem ideologischen Blick. Natürlich erscheint uns heute die Vorstellung eines objektiven Kamerablicks problematisch, denn worauf man die Kamera hält, entscheidet, was der Zuschauer sieht. Dennoch bleibt festzuhalten, dass Roth Filme bevorzugt, die möglichst ohne Eingriffe des Apparats im Buch der Natur lesen. In dem Dokumentarfilm über Lenin scheint Roth die Unbeholfenheit des Kameramanns, der viele Gelegenheiten zu einer starken Bildwirkung versäumt, nicht unbedingt ein Nachteil zu sein. »Vielmehr rettet seine Ungeschicklichkeit die lyrische Schönheit des russischen Winters und die dramatische der russischen Gesichter.«⁶⁹

Roth gibt wie Kracauer einem Kino den Vorzug, das nicht von einer Idee ausgeht und auch nicht zuallererst den Intellekt anspricht, sondern die materielle Welt einfängt, und zwar möglichst ohne allzu großen technischen Aufwand. Am Ende seines Artikels zu den Filmen *Das große weiße Schweigen* über die Südpolexpedition Scotts und *Die Karawane* schreibt Roth: »Wieviel wunderbare Filme hätten wir, wenn wir kein ›Filmmanuskript‹ verwenden würden, sondern einfach die Welt, die Tatsachen.«⁷⁰ Das ist ein Plädoyer für die Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die von leibhaftigen Dingen und Menschen erfüllt ist. Ein Plädoyer auch für die Wahrnehmung scheinbar unbedeutender Gegenstände, von der Eigenart einer Gebärde, von Orten, von alltäglichen Verrichtungen. Von Dingen, die einfach da sind. Das kommt Roths eigener Romanästhetik nahe. Der Film stellt für den jungen Roth keine Schattenwelt dar, im Gegenteil, er sieht in ihm das Medium, das uns die Wirklichkeit enthüllt.

Literaturverzeichnis

- Becker, Andreas: *Perspektiven einer anderen Natur. Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Bielefeld: transcript 2004.
- Bilger, Burkhard: *What George Miller Has Learned in Forty-Five Year of Making »Mad Max« Movies*. Interview. »The New Yorker«, 19.5.2024. Online: <<https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/what-george-miller-has-learned-in-forty-five-years-of-making-mad-max-movies>> (Zugriff: 12.8.2024).
- Bussiek, Dagmar: *Benno Reifenberg 1892–1970. Eine Biographie*. Göttingen: Wallstein 2011.

68 Kadritzke: *Der umstellte Fluß des Lebens*.

69 Roth: *Werke 2*, S. 51.

70 Ebd., S. 363.

- Goll, Yvan: *Das Kinodram*. In: ders.: *Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe*. Hg. Klaus Schumann. Leipzig: Reclam 1982, S. 223–225.
- Heizmann, Jürgen: *Massenmedium: Hermann Broch und der Film*. In: *Hermann Broch und die Künste*. Hgg. Alice Staškova, Paul Michael Lützeler. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 75–92.
- Kadritzke, Till: *Der umstellte Fluß des Lebens. Siegfried Kracauer und Politische Cinephilie*. Online: <<https://www.critic.de/special/der-umstellte-fluss-des-lebens-siegfried-kracauer-und-politische-cinephilie-4494>> (Zugriff: 20.8.2024).
- Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. München: dtv 1978.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Übers. v. Friedrich Walter, Ruth Zellschan. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964.
- Roth, Joseph: *Werke 1. Das journalistische Werk 1915–1923*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Ondaatje, Michael: *Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch*. Übers. v. Gerhard Midding. München: dtv 2008.

Zusammenfassung

Joseph Roth scheint auf den ersten Blick zu den konservativen Denkern zu gehören, die für das neue Medium Film nur Verachtung übrighaben. Doch in seinen frühen journalistischen Arbeiten begegnet uns Roth als Filmfreund. Er erkennt die künstlerischen Qualitäten expressionistischer Filme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* oder *Der letzte Mann*, begeistert sich für Actionfilme und zeigt erstaunliche Einsichten in die Arbeitsweisen und medialen Eigenschaften des Films. Sein Plädoyer für die Erfassung der materiellen Welt durch den Film nimmt Gedanken vorweg, die Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* entwickelte.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Siegfried Kracauer, Kino, Realismus, filmische Kunstmittel, Zirkus

Sažetak

Na prvi pogled Joseph Roth pripada konzervativnim misliocima koji su gajili prezir prema filmu kao novom mediju. No u svojim ranim novinarskim tekstovima Roth nastupa kao prijatelj filma. Prepoznaje umjetničke kvalitete ekspresionističkih filmova poput *Kabinet Dr. Caligarija* i *Posljednji čovjek*, oduševljen je akcijskim filmovima te ima impresivne uvide u funkcioniranje i medijske karakteristike filma. Njegov pledoaje za prikaz materijalnog svijeta putem filma anticipira ideje koje će kasnije razviti Siegfried Kracauer u svome djelu *Teorija filma (Theorie des Films)*.

Ključne riječi

Joseph Roth, Siegfried Kracauer, kino, realizam, sredstva filmskog umjetničkog izričaja, cirkus