

**Franco Buono**

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, maundfra@gmail.com

## Zwischen Faszination und Abscheu

### Joseph Roth als Filmkritiker

Der Stellenwert, die zentrale Bedeutung und der Einfluss, den die Welt des Kinos, die Filmprodukte und die kinematographische Ausdruckstechnik auf die Lebenserfahrung, die Thematik und das Verfassen der journalistischen und schöpferischen Schriften Joseph Roths im Verlauf seines nicht langen Lebens ausgeübt haben, sind kaum zu überschätzen. In all seinen vielfältigen Schriften, die sich um die facettenreiche Kinothematik drehen, lassen sich mindestens vier unterschiedliche Kategorien erkennen, auch wenn zu sagen ist, dass Überschneidungen und Grenzüberschreitungen zwischen diesen nicht selten sind.

Eine erste mögliche Gruppierung innerhalb der Schriften Roths, die das Kino betreffen, besteht aus den zirka hundert Feuilletons zur Welt des Kinos, die in zahlreichen österreichischen und deutschen Zeitschriften veröffentlicht wurden, bei denen er zwischen 1919 und 1934 mehr oder weniger dauerhaft mitwirkte, neben einigen Beiträgen in Exilzeitschriften von 1935. Innerhalb dieser Gruppe lassen sich die eigentlichen Filmkritiken unterscheiden, etwa 27 an der Zahl. Eine dritte Kategorie, die praktisch nicht quantifizierbar, jedoch von besonderer Bedeutung

**Abstract:** For Joseph Roth, film and cinema had a central aesthetic, thematic and existential significance, they influenced his journalistic texts and his poetics. Roth's position is marked by a fundamental ambivalence between fascination and repulsion: he frequently rejects the illusionistic, technically oriented feature films, prefers documentaries, comedies, thematic complexity and evaluates cinema primarily according to poetic and ethical criteria. This perspective leads to original insights, but also to conscious ignorance of the avantgarde's aesthetic innovation influenced by film, even as his own literary practice develops cinematic structures and modes of perception.

**Key words:** Joseph Roth, film criticism, cinema, film in literature

ist, zeichnet sich durch das Thema Kino als wiederkehrendes Motiv aus, in expliziter oder anspielender Form, beziehungsweise als erlebte Situation zahlreicher Figuren in Roths Erzählwerk, beginnend bei den ersten Romanen wie *Das Spinnennetz* (1923) und *Zipper und sein Vater* (1924), bis hin zur posthum veröffentlichten *Legende vom heiligen Trinker* (1940). In diesem Zusammenhang wurde festgestellt, dass insbesondere *Hotel Savoy* (1924) wie ein Drehbuch, als eine Abfolge von filmischen Sequenzen aufgebaut ist. Ganze Passagen des Romans scheinen den Bewegungen und Sprüngen einer Filmkamera zu folgen, mit dem trockenen Realismus der Neuen Sachlichkeit. Das Gleiche gilt für *Die Flucht ohne Ende* (1926): »Mit den Techniken des Films wird bei Tundas Sonntagsspaziergang durch die deutsche Stadt [die] undifferenzierte, wahllose Anhäufung der Einzelheiten illustriert [...].«<sup>1</sup> Innerhalb dieser dritten Gruppierung nimmt der einzigartige Pamphlet-Roman *Der Antichrist* (1934) einen eigenen Platz ein, beherrscht von der Auffassung vom Kino im Allgemeinen und dem Hollywoodkino im Besonderen als technischer Erfindung des Teufels, welche die ganze moderne Wirklichkeit durchdringt. An vierter und letzter Stelle, wenn auch ein wenig abseits, stehen die drei Original-Treatments oder -Exposés, die auf das Ende der 1930er Jahre zurückgehen und die Roth vergeblich gemeinsam mit den Verfilmungen von *Tarabas* und *Die Geschichte von der 1002. Nacht* bei amerikanischen Produktionsfirmen unterbringen wollte. Dabei handelt es sich um die *Kinder des Bösen* und *Der letzte Karneval von Wien*, beide gemeinsam mit seinem Pariser Exilkollegen Leo Mittler verfasst, sowie um den Entwurf ohne Titel, beginnend mit »Die Eiffel ist eine sehr entlegene...«

Bereits in sehr jungen Jahren, noch vor dem Verfassen irgendeiner wie auch immer klassifizierten Schrift, begegnet Roth, in wunderbarer oder traumatischer Form, zuerst dem Phänomen der bewegten Bilder eines ›Weltpanoramas‹ in einer Schaubude, und später, nach der Einführung der Filmprojektoren in seinem Heimatdorf, mit dem neuen Medium Film. Er selbst erinnert in unterschiedlichen Momenten im Laufe der Zeit an das unauslöschliche Erlebnis dieser beiden kindlichen Urszenen. Das erste Kindererlebnis mit den Bildern des Weltpanoramas – ähnlich den Seiten des *Kaiserpanoramas*, die von Walter Benjamin in *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* aus der Erinnerung verfasst wurden – wird in Roths Feuilleton *Weihnachten in Cochinchina* (1920) heraufbeschworen und später in *Panoptikum. Gestalten und Kulissen* (1930) wieder aufgegriffen und erweitert. Hier erlebt Roth noch einmal die verwirrende Wirkung dieses

1 Magris: *Weit von Wo*, S. 73.

Kindheitserlebnisses beim Verlassen der Schaubude: »Ich trottete betäubt nach Hause. Es war, als wäre der Dezember ein Traum, der bald vorbei sein und Cochinchina die Wirklichkeit, in der ich bald erwachen müsste.«<sup>2</sup> Die zweite Kindheitserinnerung ist auf den Seiten von *Der Antichrist* festgehalten und beschwört seinen allerersten Kinobesuch und gleichzeitig die erste Begegnung mit dem Bösen herauf: »Es ist nicht möglich, vom Antichrist zu sprechen, wenn man ihm nicht begegnet ist; [...] Seit meiner frühen Jugend tritt er mir entgegen. [...] Meine erste Begegnung mit dem Antichrist vollzog sich also vor vielen Jahren, als ich noch ein Knabe war und als zum ersten Mal das Wunder der lebendigen Schatten zu mir kam.«<sup>3</sup> In dieser fernen Kindheitserfahrung ist der Ausgangspunkt jener Roth'schen ›Dämonologie des Films‹ angesiedelt, die in *Antichrist* ihren Höhepunkt erreicht, wo Hollywood zur »Hölle-Wut« wird, zur »Hauptstadt der Schatten«,<sup>4</sup> dem Hades der Lebenden, einer modernen Menschheit, die ihre Gier nach Ewigkeit mit dem Leben selbst bezahlt: Die Kinoschauspieler, jene besonderen Körper, die wie Schatten auf die Leinwand geworfen werden, können nicht sterben, denn sie haben nie gelebt. Und hier, in der Auseinandersetzung Roths mit dem modernsten und fortschrittlichsten Medium jener Zeit wird auch einer der ausgeprägtesten und erkennbarsten romantischen Einflüsse in Roths Poetik – und seiner Metaphorik des Kinos – sichtbar. Nicht zufällig liest man in einem seiner Aphorismen von 1919: »Peter Schlemihl war der erste Kinoschauspieler: er verkaufte seinen Schatten für Tantiemen... Allerdings dem Bösen und nicht einem Filmunternehmer. Aber wo ist der Unterschied?«<sup>5</sup>

Die gesamte vielfältige Kino-Thematik Roths schwankt zwischen den beiden entgegengesetzten Polen von Faszination und Abscheu, zwischen beinahe kindlichem Staunen vor diesem unglaublichen Wunder und der Ablehnung der verführerischen und perversen Illusionen, hervorgerufen durch moderne schwarze Magie. Im Zusammenhang mit diesen Ambivalenzen sprach man von »Roths Hassliebe für alles Filmische, für alle gestalteten Szenen, Techniken, die er selbst perfekt beherrschte.«<sup>6</sup> Hier liegt auch einer der Gründe für seine eindeutige Präferenz für den Dokumentarfilm und sogar und beinahe provokatorisch für die Kinojournale, die vor oder nach den Filmvorführungen gezeigt wurden, im Gegensatz zum Autorenfilm. In seinen Bemerkungen über den Kurz-Dokumentarfilm *Argiope, die*

2 Roth: *Weihnachten in Cochinchina*, S. 145.

3 Roth: *Der Antichrist*, S. 576.

4 Ebd., S. 614, 619.

5 Roth: *Streiflichter*, S. 149.

6 Müller-Funk: *Joseph Roth*, S. 132.

*Tigerspinne* («Frankfurter Zeitung» vom 10. April 1924) vergleicht Roth explizit den Spielfilm und den Dokumentar- bzw. Naturfilm, wobei er dem Film über das Leben der Spinne Argiope interessantere Aspekte abgewinnt als dem Spielfilm über das Schicksal irgendeiner Prinzessin.<sup>7</sup> Die gleiche Haltung erklärt auch seine deutlich höhere Wertschätzung von Komikern im Vergleich zu dramatischen Filmschauspielern, etwa im Gegensatz zu der damals gefeierten Elisabeth Bergner. Unter den Komikern schätzt er besonders Max Linder, Buster Keaton, Harold Lloyd, vor allem aber die Filme von Charlie Chaplin, mit Ausnahme von *Charlot Soldat* wegen der darin gebotenen beleidigenden Karikatur des deutschen Kämpfers. Im Übrigen widmet er den Kriegsfilmern, die besonders seine Gefühle als Ex-Kämpfer und »Freiwilliger gegen den Krieg« verletzen, zwei empörte und verächtliche Rezensionen (*20 Minuten vor dem Kriege* und vor allem *Schluss mit Kriegsfilmern!*). In seinem letzten und zufälligen Beitrag zum Kino, nämlich auf die Rundfrage »Welchen halten Sie für den besten Film?« führt Roth nicht nur *The Kid* von Chaplin als seinen absoluten Lieblingsfilm an, sondern erklärt auch seinen Gesichtspunkt und sein Beurteilungskriterium: »Ich urteile weder als ›Filmfachmann‹, noch als ständiger Besucher des Kinos. Betrachte ich Filme, 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.« (»Neue Zürcher Zeitung«, 15. Juli 1934). Hier liegt auch die Begründung für die geringe Anzahl seiner eigentlichen Filmkritiken und der noch geringeren Anzahl an positiv beurteilten Filmen. Nun ist es wahr, dass er, wie jeder ernsthafte Kritiker – man denke an die Zeitgenossen Kracauer, Arnheim oder Balázs – eine große Autonomie bei seinen Urteilen zeigt und sich vom Ruf und der Autorität der berühmteren Regisseure und Autoren wie Lang, Murnau, Dreyer oder Eisenstein nicht einschüchtern lässt. Es ist aber gleichfalls wahr, dass ihn sein inhaltlicher Radikalismus zu eklatanten Ausschließungen und zu einer unverzeihlichen Gleichgültigkeit gegenüber außergewöhnlichen technischen Neuerungen und Erfindungen des hervorragenden sowjetischen und deutschen Avantgarde-Films jener Zeit veranlasst.

Unter den ungerechtfertigten Ausschließungen sind manche besonders überraschend; darunter wahre expressionistische Meisterwerke wie *Nosferatu* (nur beiläufig erwähnt anlässlich einer Pressevorführung, an der Roth teilnahm, wo der Film allerdings nur mit Standfotos präsentiert wurde), *Das Cabinet des Dr. Caligari* oder *Von morgens bis mitternachts*; aber auch

7 Roth: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen*, S. 115.

Filme, die thematisch bzw. in der filmischen Ausdruckstechnik als futuristisch gelten können, wie etwa *Metropolis* von Fritz Lang. Das gleiche gilt für psychologisch und soziologisch sehr anspruchsvolle Werke wie Langs *M*, gar nicht zu sprechen von der schauspielerischen Leistung eines Peter Lorre in diesem Film, den Roth nicht einmal erwähnt. Die Gleichgültigkeit, um nicht zu sagen die offene Irritation gegenüber den Neuerungen in der Filmsprache, die von den modernen Regisseuren der Zwanzigerjahre eingeführt wurden, zugunsten einer vorwiegend inhaltlichen Beurteilung – dies zeigt sich beispielhaft in der stark negativen Rezension von *Die Generalinlinie* (1929) von S. M. Eisenstein, die Roth mit ironischer Häme einleitet, indem er die Initialen der beiden Vornamen des sowjetischen Regisseurs S. M. mit »Seine Majestät«, als »die übliche Abkürzung eines bereits historischen Prädikats« interpretiert. Die Betrachtung des Films wird zum Anlass für einen gnadenlosen Verriss des Gesamtwerks des sowjetischen Regisseurs, einschließlich seines klassischen Meisterwerks *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Die genialen ästhetischen Theorien und Eisenstein'schen Ausdruckstechniken wie die »poetische Schere«, die »Kollisionsmontage« und die »Montage der Attraktionen«, von den Kritikern einstimmig als »photographische Meisterleistungen« bezeichnet, werden von Roth zu einfachen »kunstgewerbliche[n] Meisterstücke[n]« herabgewürdigt, zu Kniffen, die gut sind, Kritiker und naive Zuschauer zu täuschen, keineswegs jedoch ihn: »Sogenannte Kunstmittel sind selten auch Mittel der Kunst.«<sup>8</sup> Im Film *Die Generalinlinie*, das die Mechanisierung und Kollektivierung der Landarbeit und der Landwirtschaft thematisiert, sieht Roth – »ein Nichtkenner der Filmgesetze«<sup>9</sup>, wie er stolz von sich behauptet – nur eine Anbetung und Verehrung des Fortschritts und der verhassten mechanisierten Zivilisation, die zur neuen Religion des sowjetischen Volks erhoben wurde. Dieses implizite Urteil zeigt sich klar in seiner Reportage *Reise in Rußland* (1926), in der er – besonders im Kapitel »Der auferstandene Bourgeois« – die Umkehrung der ursprünglichen sowjetischen Volksrevolution in einen erneuten bürgerlichen Konformismus anspricht. Was ihn angehe, so zögert er nicht, zu erklären, sollte er wählen müssen zwischen »im Brutofen oder in der brütenden Henne, so ziehe ich die Henne vor«.<sup>10</sup>

Bei den wenigen positiven Rezensionen Roths beschränken sich seine besten und auch originellsten Analysen auf einige Dokumentarfilme und ganz wenige Autorenfilme. Unter den ersteren ist aufgrund der Scharfsinnig-

8 Roth: *Die Generalinlinie* (S. M. Eisenstein), S. 356.

9 Ebd., S. 357.

10 Ebd., S. 356.

keit der Analyse der Artikel *Das aufgedeckte Grab* (»Frankfurter Zeitung«, 31. Dezember 1925) zu erwähnen. Dabei handelt es sich um Überlegungen zu einigen Original-Filmaufnahmen, die in der Wochenschau im Berliner Kinotheater zu sehen waren und hintereinander zuerst die letzten öffentlichen Auftritte der Zarenfamilie in Petersburg zeigten und danach die Aufnahmen der von Trotzki in Moskau veranstalteten Militärparade der Roten Armee. Durch die Kombination der beiden Dokumentarausschnitte, schreibt er, kann das Publikum gut lernen, was eine historische Wende wirklich bedeutet. Der letzte Zar regierte mit absoluter und grausamer Macht über ganz Russland, »[a]ber gelebt hat er nicht, wie eben der Film beweist. [...] Der glasige Blick ist wahrscheinlich gegen die Linse gerichtet. Es ist wie ein Starren gegen die Mündung eines Gewehrlaufs, der erst ein paar Jahre später funktionieren sollte.« »Diese Geisterparade,« so schließt Roth, »ist die furchtbarste Unwirklichkeit, die jemals der Film erfunden hat; ein historischer Totenreigen, ein aufgerissenes Grab, das einmal wie ein Thron ausgesehen hat...«<sup>11</sup>

Roths Blick auf die epochalen Veränderungen der historischen Realität erfolgt durch den Filter des Kameraobjektivs, nicht viel anders als jenes von Erwin Piscator, der das theatralische Geschehen mit Hilfe von zahlreichen Bildprojektionen bei den Inszenierungen des zeitgenössischen politischen Theaters kommentierte. Wirklich bemerkenswert ist vielleicht die für Roth typischste Filmkritik zum Dokumentarfilm *Nanuk* (1922) von Robert J. Flaherty unter dem Titel *Der Gast aus dem Norden* (»Frankfurter Zeitung«, 15. Februar 1924). Hier werden Bilder aus dem einfachen, harten, zeitlosen und daher ursprünglichen und auf seine eigene Weise gottgefälligen Leben des Inuit Nanuk und seiner Familie in der unendlichen Weite des Nordens gezeigt, in einem Land so groß wie Deutschland, das von nur wenigen Menschen bewohnt wird. »*Nanuk* ist eine große Dichtung: Gott dichtet sie alle Tage und Nanuk ist einer seiner Millionen Helden und das Eismeer die große Bühne, auf dem die Dichtung aufgeführt wird, der Sturm und der Schnee sind großartige Regisseure, die gefrorene Schweigsamkeit lässt sich von keinem Applaus unterbrechen.«<sup>12</sup> Die Handschrift Roths in diesem Text ist dort zu erkennen, wo der Kritiker auf die Episode des Tauschgeschäfts eingeht. Für die edlen weißen Fuchspelze, die am Hals westlicher Damen enden werden, erhält Nanuk billige Perlen und ein paar Messer. Doch das ist nicht alles: »Der schlaue Händler hat ein Grammophon mitgebracht,

11 Roth: *Das aufgedeckte Grab*, S. 525.

12 Roth: *Der Gast aus dem Norden*, S. 52.

das er vor Nanuks Familie spielen lässt [...].«<sup>13</sup> In anderen ähnlichen Passagen dieser Rezension erkennt und verurteilt er die Korrumpierung der Heiligkeit und des künstlerischen Werts der Natur durch die Zivilisation. Nanuk selbst ist ein authentisches Kunstwerk: »In ihm hat die Natur gleichsam ihren Naturalismus überwunden. Er ist ihr expressionistisches Werk. Seine Wirklichkeit ist erhoben zur symbolischen Allgemeingültigkeit. Er ist der lauterste Ausdruck ihres heiligen, grausamen, gütigen, unerbittlichen Wesens.«<sup>14</sup> Wenn man hier noch das wahrlich biblische Bild hinzufügt, das er im »Todeskampf eines Tieres« erblickt, »das, die mörderische Harpune in seinem Leib, von der Gefahr mit überirdischen Kräften wegstrebt und sie dadurch nur noch vergrößert«<sup>15</sup> – ganz ähnlich der Szene, in der sich der Widder unter dem Schlachtmesser Abrahams vergebens windet –, so muss man zugeben, dass diese zu den eindringlichsten und intensivsten Seiten des Filmkritikers Roth gehören. Daneben verblassen auch die schönen und weitgehend positiven Rezensionen zu dem Film *Der letzte Mann* von Carl Mayer (1925) – eine der wenigen, in denen Roth filmspezifisch urteilt und Termini der Filmtechnik verwendet – und zu dem Film *Ehre den Dächern von Paris!* von René Clair (1930). Letzterem wurde auch großes Wohlwollen für den gelungenen Einsatz der gerade erst eingeführten Filmmusik zuteil: »Die Mustergültigkeit dieses Tonfilms beruht denn auch auf der Parallelität und der gesetzmäßigen Gleichnamigkeit des Films und des Gassenhauers, der die Handlung durchwirkt, begleitet und umsäumt.«<sup>16</sup> Diese Beobachtung fügt sich in Roths bereits 1929 formulierte grundsätzliche Überlegungen zum Tonfilm ein, veröffentlicht unter dem Titel *Bemerkungen zum Tonfilm*.

In Roths letztem erzählerischen Werk, *Die Legende vom heiligen Trinker* (1940), besucht die Figur des Andreas sogar dreimal das Kino. Einmal, weil er nicht weiß, was er tun soll, beim zweiten Mal schläft er an der Schulter seiner Freundin ein und wacht erst beim Kinojournal wieder auf; die Beschreibung des dritten Mals jedoch ist vielleicht die synthetischste und glänzendste Filmkritik. Die Hauptfigur des Films kämpft sich unter Entbehrungen und Mühen »durch eine erbarmungslose, sonnenverbrannte Wüste«, und Andreas ist beinahe »im Begriffe, den Helden sympathisch und sich selbst verwandt zu fühlen«, als dieses Gefühl durch eine »unerwartete glückliche Wendung«<sup>17</sup> verdrängt wird, die den Helden mit einem typischen

13 Ebd., S. 53.

14 Ebd., S. 54.

15 Ebd., S. 52.

16 Roth: *Ehre den Dächern von Paris!*, S. 248.

17 Roth: *Die Legende vom heiligen Trinker*, S. 531.

Hollywood-Happyend rettet und damit den ganzen Film hoffnungslos verdirbt. Diese drei Momente fassen die Einstellung und die Reaktionen Roths in seiner Rolle als Kinobesucher und Filmkritiker bestmöglich zusammen.

## Literaturverzeichnis

- Bronsen, David: *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1974.
- Capovilla, Andrea: *Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau (=Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 32) 1994.
- Carbone, Mirella: *Joseph Roths Filmrezensionen als literarische Reportagen*. In: *Joseph Roth und die Reportage*. Hg. Thomas Eicher. Heidelberg: Mattes 2010, S. 49–67.
- Düllo, Thomas: *Möglichkeiten im Reich der Schatten. Der Filmkritiker Joseph Roth*. »FilmExil«, 5 (1994), S. 11–32.
- Düllo, Thomas: *Joseph Roths Reportagen zwischen Denkbild und »writing culture«*. In: *Joseph Roth und die Reportage*. Hg. Thomas Eicher. Heidelberg: Matthes 2010, S. 25–48.
- Magris, Claudio: *Weit von Wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*. Übers. Jutta Prasse. Wien: Europa 1974.
- Müller-Funk: *Joseph Roth. Besichtigung eines Werks*. Wien: Sonderzahl 2012.
- Quaresima, Leonardo: *Der Schatten der Stimme. Joseph Roth als Filmkritiker*. In: *Joseph Roth. Interpretation – Rezeption – Kritik*. Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions 1989. Hgg. Michael Kessler, Fritz Hackert. Tübingen: Stauffenburg 1990, S. 245–260.
- Roth, Joseph: *Das aufgedeckte Grab*. In: ders.: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 524–526.
- Roth, Joseph: *Der Antichrist*. In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 563–665.
- Roth, Joseph: *Der Gast aus dem Norden*. In: ders.: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 52–54.
- Roth, Joseph: *Die Generallinie (S. M. Eisenstein)*. In: ders.: *Berliner Saisonbericht. Unbekannte Reportagen und journalistische Arbeiten 1920–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1984, S. 356–361.
- Roth, Joseph: *Die Legende vom heiligen Trinker*. In: ders.: *Werke 6. Romane und Erzählungen 1936–1940*. Hg. Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 515–543.
- Roth, Joseph: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Feuilletons zur Welt des Kinos*. Hrsg. und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014.
- Roth, Joseph: *Ehre den Dächern von Paris!* In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 248–250.
- Roth, Joseph: *Streiflichter*. In: ders.: *Werke 1. Das journalistische Werk 1915–1923*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 148–149.
- Roth, Joseph: *Weihnachten in Cochinchina*. In: ders.: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989, S. 143–146.
- Sültemeyer, Ingeborg: *Das Frühwerk Joseph Roths 1915–1924. Studien und Texte*. Wien, Freiburg, Basel: Herder 1976.

### **Zusammenfassung**

Film und Kino besaßen für Joseph Roth eine zentrale ästhetische, thematische und existenzielle Bedeutung, sie prägten seine journalistischen Texte und seine Poetik. Roths Haltung ist dabei durch eine grundlegende Ambivalenz zwischen Faszination und Abscheu gekennzeichnet: Er lehnt den illusionistischen, technisch orientierten Spielfilm vielfach ab, bevorzugt Dokumentarfilm, Komik und inhaltliche Dichte und beurteilt Kino primär nach dichterischen und ethischen Kriterien. Diese Perspektive führt zu originellen Einsichten, zugleich aber zu einer bewussten Ignoranz gegenüber filmästhetischen Innovationen der Avantgarde, während seine eigene literarische Praxis filmische Strukturen und Wahrnehmungsweisen entwickelt.

### **Schlüsselwörter**

Joseph Roth, Filmkritik, Kino, Film in der Literatur

### **Sažetak**

Kinematograf i filmska umjetnost za Josepha Rotha su estetski, tematski i egzistencijalno iznimno važni te su obilježili njegove novinske tekstove i njegovu poetiku. Rothov pristup je duboko ambivalentan, oscilirajući između fascinacije i gađenja: on nerijetko odbacuje iluzionistički, tehnički orijentiran igrani film, protežirajući dokumentarni film, komiku i sadržajnu gustoću, a kino ocjenjuje prije svega vođen poetskim i etičkim kriterijima. Takva perspektiva rezultira originalnim uvidima, ali također i svjesnim ignoriranjem estetskih inovacija avangardnoga filma, dok Roth u svojoj književnoj praksi razvija filmske strukture i filmsku percepciju.

### **Ključne riječi**

Joseph Roth, filmska kritika, kinematograf, film u književnosti