

Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): Kurt Pinthus. Filmpublizist

München: edition text+kritik 2008 (Reihe Film & Schrift, Bd. 8), 393 S., ISBN 978-3-88377-945-4, € 25,-

Die Herausgeber Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen haben sich in den letzten Jahren mit einer ausgezeichneten Bücherreihe, „Film & Schrift“, verdient gemacht, in der wichtige deutsche Filmkritiker der letzten hundert Jahre neu aufgelegt und vorgestellt werden. So wurden aus der Zeit der Weimarer Republik die publizistischen Werke von u.a. Ernst Jäger, Erwin Goetz alias Frank Maraun, Rudolf Kurtz und Wolfgang Duncker alias Mersus wieder ins filmkulturelle Gedächtnis gerufen. Der achte Band dieser von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen – mitgetragenen Reihe ist einem der wichtigsten und doch am wenigsten bekannten Filmkritiker der Weimarer Republik gewidmet: Kurt Pinthus. Wie viele der bedeutenden Filmschaffenden Weimars musste Pinthus nach 1933 ins Exil gehen. Doch im Gegensatz zu anderen emigrierten Filmkritikern, wie etwa Rudolf Arnheim, Siegfried Kraucauer, Béla Balász oder Lotte Eisner, die wegen ihre filmhistorischen, bzw. filmtheoretischen Werke dem zeitgenössischen Leser vielleicht noch ein Begriff sind, geriet Pinthus vollkommen in Vergessenheit, wenngleich sein bahnbrechendes Buch des Jahres 1913, *Das Kinobuch*, auch im Nachkriegs-Deutschland neu aufgelegt worden ist.

Wie die Literaturwissenschaftlerin Hanne Knickmann in ihrem einführenden Essay mitteilt, gehörte der am 29. April 1886 in Erfurt geborene Wissenschaftler (Promotion in Leipzig 1910) nicht nur zur Generation der Expressionisten – 1919 ist er Herausgeber einer der wichtigsten Anthologien expressionistischer Lyrik, *Menschheitsdämmerung*, – sondern war auch einer der frühesten Fürsprecher des neuen Mediums Film. Seine erste Filmbesprechung erscheint schon 1913 im *Leipziger Tageblatt* zu *Quo Vadis* (1913), doch erst seine ständige Mitarbeit an der von Stefan Grossman und Leopold Schwarzschild herausgegebenen Wochenzeitschrift *Das Tage-Buch* und beim Berliner *8 Uhr Abendblatt* in den 20er Jahren festigt seine Stellung als führender Filmkritiker der Zeit. Für das *Tage-Buch* schreibt er bis 1932 ca. 200 Filmkritiken, für das *Abendblatt* bis 1934 mehr als 200. Ab Mitte der 20er Jahre wird er zudem zu einem der meistbeschäftigten freien Mitarbeiter beim Wortprogramm des Berliner Rundfunks.

Mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten wird es langsam im wörtlichen Sinne still um Pinthus: Kann er zunächst noch in jüdischen Publikationen des Kulturbundes veröffentlichen, erhält er am 6. Juli 1936 Redeverbot. Er geht ins Exil, kehrt aber illegal im Jahre 1937 wieder nach Berlin zurück und kann in einer spektakulären Aktion seine Bibliothek ins Ausland retten. Im Jahre 1938 emigriert er nach Amerika, lebt viele Jahre unter erbärmlichsten Bedingungen von Gelegenheitsarbeit, bis er als ‚Lecturer‘ für Theatergeschichte an die Columbia University berufen wird. Nach seiner Pensionierung im Jahre 1960 veröffentlicht Pinthus wieder verstärkt in deutschen Publikationen und siedelt 1967 nach Marbach am

Neckar um. Dort stirbt der 89-jährige 1975. Der gesamte Nachlass, inklusive seiner legendären Bibliothek, liegt im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

Zur Ästhetik von Kurt Pinthus schreibt Knickmann resümierend: „Die wesentlichen Konstanten von Pinthus’ Kulturkritik bilden sich schon früh heraus: das Sprechen für seine Generation; die aufklärerische Grundhaltung mit einem weit gefassten Ethikbegriff als Fundament seiner Ästhetik; [...] die Ablehnung von l’art-pour-l’art-Konzeption und stattdessen eine radikale Hinwendung zur Wirkungsästhetik [...]“ (S.15) In der Lektüre der gesammelten Filmtexte zeichnen sich diese und weitere filmtheoretische Konzeptionen ab.

In seinen Urteilen zu einzelnen Filmen besteht Pinthus auf einem filmgemäßen Einsatz gestalterischer Mittel. Wie viele Filmkritiker und –theoretiker seiner Generation will er das Kino gegen den Einfluss des Theaters absichern. Schon 1913 fordert er in *Kinobuch* eine andere Art des Schauspiels, als es auf der Bühne üblich ist, nämlich eine solche, welche ohne Worte, „einprägsamer, gewaltsamer“ (S.121) sei. Im Gegensatz zu Balász, der die Kunst des Filmschauspiels im Antlitz verortete, beklagt Pinthus immer wieder den Einsatz von Großaufnahmen, anstatt den ganzen Körper in Szene zu setzen. Ferner geht es ihm im selben Essay darum, die Ausdrucksmittel zu definieren: den filmischen Raum beliebig zu wechseln, die Bewegung „als Geste und Tempo“ hervorzuheben und nie zuvor gesehene Geschehnisse ins Bild zu setzen. (vgl. S.12) So schreibt Pinthus zu Fritz Langs Niebelungenfilm: „[W]as im Epos fast nicht spürbar ist, im Film zum künstlerisch Wertvollsten wird: das Bildhafte, die Szenerie, das Idyllische, die Bewegung.“ (S.177)

Doch sollte man Pinthus nicht als Formalist einstufen, eher als Verfechter eines erweiterten Realismusbegriffs, wie es Kracauer in seinem Spätwerk formulierte. Schon im oben genannten *Kinobuch* schreibt er dazu: „Er [der Zuschauer] will nicht nur Realistisches sehen, sondern dies Realistische soll in eine idealere, phantastischere Sphäre erhoben sein.“ (S.122) Immer wieder befürwortet Pinthus Filme, die die Realität künstlerisch darstellen und einen aufklärerischen Impuls in sich tragen. Über Robert Flahertys *Nanook* (1922) schreibt er euphorisch: „Mit diesem unter unsäglichen Mühen wundervoll photographierten Opus hat der Film Sinn und Ziel gefunden. Jetzt erfährt der Mensch das Leben von Bruder-Menschen [...].“ (S.175) Und im Gegensatz zu Rudolf Arnheim u.a., die gegen den aufkommenden Tonfilm polemisieren, begrüßt Pinthus die Möglichkeiten des Tons und des Dialogs, weil diese einen Mehrwert an Realismus und Humanität mit sich brächten. So schreibt der Kritiker über Robert Siodmaks UFA-Erstling *Abschied* (1930): „Wie da ohne jede Gewaltamkeit Gesicht und Stimme ganz plötzlich von innen her aufblühen und in Enttäuschung wieder verlöschen, – so etwas gibt es ganz selten [...], gibt es so menschnah eigentlich erst durch die Mittel der Kamera und des Mikrophons.“ (S.277)

Schon früh erkennt Pinthus auch die wichtige Stellung des Filmregisseurs als Gestalter des Kinoerlebnisses: „Es ist die selbstverständliche Pflicht des Kritikers,

einen Regisseur zu stützen [...]“ (S.140) schreibt er über Fritz Lang, den er hoch schätzt, auch wenn er nicht alle Filme des Regisseurs billigt. Andere Regiefavoriten des Kritikers sind: Ernst Lubitsch, Ludwig Berger, Erich von Stroheim, Charlie Chaplin, René Clair und G.W. Pabst. Doch weiß Pinthus auch die geglückten Werke eher durchschnittlicher Regisseure zu würdigen, so Joe May mit *Tragödie der Liebe* (1923), Friedrich Zelnik mit *Die Weber* (1927) oder Richard Oswald mit *Lumpen und Seide* (1925).

Diese Anthologie gibt nicht nur Auskunft über die filmästhetischen Urteile des Filmkritikers in seiner tagtäglichen Arbeit, sondern über viele brisante filmpolitische Themen des Tages sowie über die Realität des Berliner, bzw. deutschen Kinos. Vor allem in seinen Beiträgen für *Das Tage-Buch* geht Pinthus auf viele politische Ereignisse in der Filmwirtschaft ein, spielt dabei oft den Polemiker. In „Film-Elend in Deutschland“ (Juni 1923) erfährt man, dass seit Monaten nur alte Filme in den Berliner Uraufführungskinos der UFA gezeigt werden, vermutlich weil die Inflation jegliche Einkünfte aus neueren Filmen (ob deutsche oder ausländische) zunichte machte. Elf Monate später beklagt sich Pinthus über den gleichen Umstand bezüglich der Nichtaufführung des neuen Paul Wegener Films: „Die größte Film-Gesellschaft, die Decla-Ufa, welche die meisten Uraufführungstheater in Berlin und die meisten Theater im Reich besitzt, hat keinen Film eigener Produktion mehr zu bieten; sie lässt Filme alter Jahrgänge und mäßige Auslandsfilme in ihren Kinos laufen.“ (S.183) Als es dann 18 Monate später, im November 1925, zum möglichen Konkurs der UFA kommt, deutet Pinthus auf die schuldige Person (ohne tatsächliche Namensnennung), nämlich die Leitung der UFA-Theater („die peinliche Persönlichkeit“ [S.194] Sam Rachmann). Nach Pinthus werden die UFA-Theater systematisch heruntergewirtschaftet; Qualitätsfilme werden ferngehalten oder nach wenigen Tagen trotz Erfolgs abgesetzt (vgl. S.195), d.h. nicht die UFA-Filmproduktion und ihre Mehrkosten, sondern die Leitung des Kinoparks treibt die Firma in den Bankrott. Damit bestätigt sich im Nachhinein eine These des Rezensenten, die dieser im Jahre 1992 in einem Essay zu den amerikanischen Filminteressen im Berlin der 20er Jahre vertrat (in *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik* [München, New York 1992]), nämlich, dass nicht die Mehrkosten für METROPOLIS, sondern die Kinopolitik des Herrn Rachmann die Ufa für eine feindliche Firmenübernahme durch die Amerikaner weichgeklopft hätte.

Gegenüber der Brisanz dieser tagespolitischen Kommentare wirken die im amerikanischen Exil verfassten Texte eher trist. Dort schreibt er zwar mehr als 300 Beiträge für die deutsch-jüdische Wochenzeitung *Der Aufbau*, doch sind es meistens retrospektive Würdigungen zu Geburtstagen oder Nachrufe einst in Europa bekannter Persönlichkeiten, sogar die wenigen Filmkritiken erscheinen lau, als hätte Pinthus im Exil den Anschluss an die Gegenwart verloren. Dennoch bleibt diese Sammlung höchst lesenswert; für den Filmhistoriker sollte sie Pflichtlektüre sein.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)