

Der andere Pabst

Anmerkungen zur G. W. Pabst-Retrospektive der Berliner Filmfestspiele

Thomas Brandlmeier, epd Film, Nr. 05, 1997

Die letzte große Pabst-Retrospektive hierzulande wurde 1963/64 von Rudolf Joseph im Münchner Filmmuseum gezeigt. Seither gab es immer wieder kleinere Retrospektiven mit dem Kanon der Meisterwerke, "Die Büchse der Pandora", "Die freudlose Gasse", "Tagebuch einer Verlorenen, "Geheimnisse einer Seele", "Kameradschaft", dann und wann auch noch "Die Liebe der Jeanne Ney", "Westfront 1918", "L'Atlantide", "Abwege", "Der Schatz", "Die 3-Groschen-Oper", "Du haut en bas", "Skandal um Eva", "Don Quichotte", "Die weisse Hölle von Piz Palü". Das sind im wesentlichen die Filme, die unter den Oberbegriff "Pabst – späte 20er Jahre – Neue Sachlichkeit" fallen. Dazu ein bißchen Frühwerk und französische Periode. Der Rest – schamhaft verschwiegen. Die Fallhöhe zwischen "Die Büchse der Pandora" (1928/29) – in meinen Augen der ultimative Pabst-Film – und, sagen wir, "Rosen für Bettina" (1955/56) ist in der Tat gewaltig. Gemessen an der Flut von Filmbüchern, Retrospektiven und filmhistorischen Forschungs- und Rekonstruktionsarbeiten zum Werk von Murnau und Lang ist Pabst, anerkanntermaßen die Nummer Drei der deutschen Filmgeschichte, ziemlich vernachlässigt. So gesehen füllt diese Berliner Gesamt-Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek eine große Lücke.

Rekonstruktionsarbeit

Je stärker der Zerstörungsgrad eines Werks ist, desto drastischer sind die Dejà-vu-Effekte der besonderen Art. "Die Büchse der Pandora" (1928/29) und "Die freudlose Gasse" (1925), in Berlin in rekonstruierten Fassungen vorgestellt, kursieren, vor allem infolge von Zensureingriffen, in höchst unterschiedlichen Versionen. "Immer-wieder-Schreiben einer längst beendeten, zur Unzufriedenheit beendeten Arbeit – dieses Revenanthafte also bezeichnet die höchste Steigerung des Dejà vu nach Seite seines Versäumnis-Choks", schreibt Ernst Bloch. Ähnlich ist es im Kino. Man sieht einen Film immer wieder – und plötzlich geht es nicht links um die Ecke, sondern rechts. Rekonstruktion, das synoptische Zusammenführen verschiedener Versionen, gibt bei starken Abweichungen fast einen neuen Film. Aber statt des speziellen Dejà-vu-Schocks verschiedener Versionen eher eine Normalisierung. Manche geniale Ellipse aus dritter Hand löst sich in lineare Narrativik auf. In der "freudlosen Gasse" ist die Fleischesgier von Werner Krauß verdeutlicht, die Bordellszenen sind ausgiebiger, die Geschichte der Garbo ist ausführlicher erklärt. Man stelle sich vor, die verlorene Rolle von "La Nuit du Carrefour" (Jean Renoir, 1932) würde auftauchen. Der Renoir-Film mit den verwegenen Schnitten wäre ruiniert. Das soll kein Plädoyer gegen Rekonstruktionen sein, nur dafür, daß die Rekonstruktion eine weitere Fassung neben anderen darstellt. Im Sinne von Foucault kann hier nie von *distance*, sondern immer nur von *différence* die Rede sein: Reproduktionsreihen mit dem Anspruch der Ähnlichkeit.

Der Begriff des Originals im Kino ist angenehmerweise von vornherein völlig dubios. Zu sehr ist der Film ein kollektives Produkt wie ein Dom. Niemand wird bezweifeln, daß die Frauenkirche, die in München steht, die echte Frauenkirche ist, auch wenn die gotischen Türme aus Kostengründen nie vollendet wurden, auch wenn Jahrhunderte lang

Anbauten, Umbauten und Ausbauten stattfanden, auch wenn das Kirchenschiff, nach schweren Kriegszerstörungen, wieder neu eingewölbt wurde. Der Begriff des Originals gehört zum Künstlerkult des 19. Jahrhunderts und wird der nagenden Kritik der Zeit ganz objektiv nicht standhalten können. Alles zerfällt, nichts besteht für immer. Was wird in 1000 Jahren von unserer Filmkunst übrig sein? Oder in einer Million? Selbst die dauerhaftesten Speichermedien, die unsere schlaun Nachfahren noch erfinden werden, werden den Qualitätsverlust von Kopien nicht rückgängig machen können. Und außer gespeicherten Kopien wird nichts überleben. Man stelle sich vor, was in Jahrmlionen von der Wieskirche, sicherlich dem bedeutendsten Rokoko-Bauwerk, übrig bleiben wird: nur noch tausendmal erneuerte Teile. Aber die Landschaft, der diese Architektur spiegelbildlich eingepaßt ist, existiert dann gar nicht mehr. Der auratische Begriff des Originals war nie etwas anderes als eine naive Fiktion.

Nebenwerke I: "Abwege" (1928)

Die Festlegung von Pabst auf einige wenige Meisterwerke läßt selbst seine deutsche Hauptperiode seltsam verkürzt erscheinen. "Abwege" von 1928, im selben Jahr wie "Die Büchse der Pandora" entstanden, ist schon von der zeitgenössischen Kritik als atypisch und langweilig klassifiziert worden. Dabei ist das, was Pabsts verborgene Qualität ist, die Teilnahmslosigkeit, nirgends so ausgeprägt. In der "freudlosen Gasse", im "Tagebuch einer Verlorenen", selbst noch in der "Büchse der Pandora", täuscht uns Pabst über seine wahren Absichten mit einer scheinmoralischen Entrüstetheit. Pabst teilt diese Haltung mit einer Avantgarde, die untrennbar mit den Weimarer Verhältnissen verknüpft ist. Dix und Grosz, Beckmann, Pechstein und Nolde im Bildnerischen, Frank und Döblin, Kaiser und Bronnen im Literarischen/Sprachlichen sind Vertreter dieser kreativen Betroffenheit, die zugleich Abhängigkeit ist. Eine nur scheinbar moralische Haltung, die in den besten Momenten krasses, aber teilnahmsloses Sittenbildnis wird. Das ist weder links noch rechts, sondern im Grunde eine Bürgerschreck-Attitüde.

"Abwege" ist ein Schlüsselwerk der Epoche, viel mehr als die "Nibelungen" oder "Metropolis", als "Der letzte Mann" oder "Faust". "Abwege" ist eiskalt, glasklar und von einer erschreckenden Nüchternheit. Die Menschen sind beliebig austauschbar. Ihr Handeln ist pure Gier. Ihre Beziehungen sind nichts als ökonomischer Opportunismus. Ein Nebenbuhler wird einfach ausgezahlt. Alles Beiwerk ist weggekürzt. Keine Zwischentöne. Die Ehe ist eine grausame Farce mit Wiederholungszwang. Die Hierarchie der Stände zeigt privaten Terror als öffentliche Macht. Im Zwielicht eines Nachtlokals herrscht der Sozialdarwinismus. Der angeheiterte Vertreter der Justiz trifft auf den Box-Champion, die entlaufene Ehefrau auf die Kokainhure. Der Boxer ist der Held des Tages. Für Kortner und Brecht, die Boxfans, war er das Sinnbild einer stürzenden Epoche. Pabst läßt ihn als Puppe bis ins Boudoir des Staatsanwalts vordringen. Das Schlafzimmer des Staatsanwalts wird von Nachtschattengewächsen okkupiert. Brigitte Helm ist hier mehr noch als in "Metropolis" eine Marionette. Erotische Berechnung ebenso wie Berechenbarkeit ist ihre zweite Natur. Und Gustav Diessls Gefühlsleben strahlt die Wärme eines Eisbergs aus. "Abwege" ist mit dem Skalpell inszeniert. Autos, Wohnmaschinen, Automatenmenschen. Und das Fließband der Süchtigkeiten. Eine genau kalkulierte Versuchsanordnung, wie im Labor. Ein total unterschätzter Film.

Nebenwerke II: "Du haut en bas" (1933)

"Du haut en bas", 1933 in Frankreich gedreht, ist der kleine, billige Film eines Regisseurs im Exil. Es gibt viele Exilfilme, die um das Thema des Exils kreisen, aber "Du haut en bas" ist der Exilfilm par excellence. Dabei spielt die Handlung im Wien der 20er Jahre. Aber das hat nichts zu besagen. Es liefert nur die Motive für sozialen Abstieg, tagtäglichen Kampf ums Überleben und das Schlimmste überhaupt – die Bedrohung der Menschenwürde. Ein Hinterhof, Panoramaschwenk der Kamera, antinaturalistisches, irisierendes Licht. Bauten von Metzner, Kamera von Schüfftan. Ein sozialer Krisenquerschnitt. Vom heruntergekommenen Spieler bis zum Bettler mit aristokratischen Manieren. Jean Gabin und Michel Simon, beide am Anfang ihrer Karriere, geben große Talentproben. Sie müssen bestehen neben schwergewichtigen deutschen Schauspielern wie Lorre und Sokoloff. Bemerkenswert ist Catherine Hessling in einer Nebenrolle, verliebt, schmetterlinghaft. Das irisierende Licht von Schüfftan nimmt den ganzen Carné vorweg. Die Menschen und Dinge werden dematerialisiert. Der jähe Sturz des sozialen Mikrokosmos verwandelt sich in ein seltsam träumerisches Schweben. Der Druck der Wirklichkeit ist zu stark, als daß die Materie noch standhalten könnte. Exil, das wird mit jedem Bild deutlich, ist Bodenlosigkeit.

Nebenwerke III: "A Modern Hero" (1934)

Wie fast alle deutschen Film-Emigranten klopft auch Pabst in Hollywood an. "A Modern Hero", 1933/34 für Warner gedreht, war ein Debakel. Daß Pabst nach Europa zurückging, war in der Konsequenz noch schlimmer. Als er sich später, aus welchen persönlichen Gründen auch immer, dazu herabließ, zwei Ufa-Filme zu drehen, war er für die Gemeinde der Emigranten diskreditiert. Dabei war "A Modern Hero" ein ganz und gar amerikanischer Stoff wie "An American Tragedy". Aufstieg und Fall eines ehrgeizigen und hemmungslosen Niemands. Doch der Blick von Pabst auf Amerika ist zu europäisch und viel zu wenig melodramatisch. Alle europäischen Emigranten hatten ihre spezifischen Anpassungsschwierigkeiten. Die Mittel der Distanz von den amerikanischen Themen, wodurch sie erst besonders scharf pointiert werden, reichen von Ironie (Sirk z.B.) über Zynismus (Lubitsch z.B.) bis zum schwarzen Humor (Lang z.B.). Pabst kann sich zu keiner Tarnung durchringen. "A Modern Hero" ist so hermetisch und abweisend inszeniert wie "Abwege". Es geht nicht um falsche Gefühle, das würde ein amerikanisches Publikum der 30er Jahre noch verstehen, sondern um die Abwesenheit von Gefühlen. Frauen und Aktien sind quasi austauschbar. Und selbst hinter der inzestuösen Beziehung des Helden zu seiner Mutter verbirgt sich unverkennbar der spezifisch amerikanische Typus der *pushing mother*. Ein existentialistisches Kalkül, zehn Jahre zu früh. Im New Deal eine absolut antizyklische Ästhetik.

Nebenwerke IV: "Le drame de Shanghai" (1938)

1932 entsteht Sternbergs "Shanghai Express", 1933 erscheint "La Condition humaine" von André Malraux. Das China-Genre ist damit geboren: "The Bitter Tea of General Yen" (1933) mit Barbara Stanwyck, "Shanghai" (1935) mit Loretta Young, "Macao" (1939) mit Erich von Stroheim. Ein Genre für starke Exzentriker. 1938, inzwischen wieder in Frankreich, dreht Pabst "Le drame de Shanghai". Wieder sind Ausstattung und Kamera vorzüglich. Eugen Schüfftan und Andrej Andrejew. Auch dieser Film läßt sich

biographisch lesen. Louis Jouvet, Dunkelmann und Zyniker auf dem internationalen Parkett der Agenten, ist Pabst sogar physiognomisch ähnlich. Einer, der seine Drecksarbeit macht, egal für wen. Der Anschein einer melodramatischen Romanze löst sich schnell in Wohlgefallen auf. Der Liebhaber und zum Schluß auch die Heldin überleben diesen Karneval des Todes nicht. Es ist wie Schnitzlers Reigen – doch hier werden alle vom Tod geküßt. Die Leichen dieses Films sind von erlesener Dekadenz. Das Versuchskaninchen der Agenten wirft, noch orgasmisch zuckend, den Silberling in die Höhe. Das blitzschnelle Messer tötet sein Opfer wie in einer Penetration. Louis Jouvet, der sich in einen Vorhang einwickelt wie in ein antikes Leichentuch. Die Heldin, bereits tot, wird von der Panik der Massen fortgerissen, die selbst, wie in einem schlechten futuristischen Bild, von Bomben durchpflügt werden. "Le drame de Shanghai" ist ein Vorkriegsszenario – ohne Hoffnung und ohne Illusionen.

Nebenwerke V: "Komödianten" (1941), "Paracelsus" (1943)

1941 und 1943 dreht Pabst zwei Filme für die Ufa. "Komödianten" und "Paracelsus". Entgegen anderslautenden Gerüchten sind dies keine faschistischen Filme, aber sehr wohl systemkompatible Stoffe eines erkonservativen Bildungsbürgertums. Stoff und Regie sind nicht dasselbe. Sirk, Hochbaum und andere haben es bewiesen. In "Komödianten" kann ich keinen Ansatz einer irgendwie gearteten Distanz von der Biederkeit des Stoffs sehen. Aber "Paracelsus" ist ein Film mit doppeltem Boden. Wenn der Held, zwischen Alchimie und Wissenschaft, zwischen den Zeiten und zwischen den Welten Deuschtümelndes raunt, hat das etwas Regressives an sich. Eine schillernde Figur, bei der die Worte nicht mehr tragen und das Handeln noch nicht reif ist. Dieser Werner Krauß ist ein schizophrener Nachhall des Dämonenkinos, fast eine zeitgenössische Parodie auf Kracauers Buch: Dr. Caligari Returns. Sein Cesare heißt nicht Conrad Veidt, sondern Harald Kreutzberg. Die Beziehung zwischen den beiden Künstlern, die stilistisch und physiognomisch so eng verwandt sind, ist viel zu wenig untersucht. Die Rolle des rasenden Vaganten-Tänzers in "Paracelsus" mit Harald Kreutzberg zu besetzen, läßt auf Vorbedacht schließen. Pabst, der Mann der Stummfilmzeit, mußte wissen, was er mit der Kombination Kreutzberg/Krauß evozierte: die Klassifizierung des Stoffs nicht als Verherrlichung deutschen Herrenmenschentums, sondern als ein deutsches Drama faustischer Verstiegtheit.

Nebenwerke VI: "Geheimnisvolle Tiefe" (1949)

Nach dem Krieg dreht Pabst in Wien Filme. Es gab bisher wenig darüber zu sagen, auch wenn "Der Prozeß" von 1948 in Venedig den Regiepreis erhielt. Aber dann wurde plötzlich in Paris der Film "Geheimnisvolle Tiefe" von 1949 wieder aufgefunden. Zeitlich noch der Trümmerfilmperiode zuzurechnen, geht es um den Konflikt von Vergangenheit und Zukunft. Zwei Männer rivalisieren um Ilse Werner. Stefan Skodler, ein Neureicher, gehört schon in die nahende Wirtschaftswunder-Ära. Seine Villa, ein Glaspalast, seltsam gemischt aus Bauhaus und Protzerei, steht ganz im Gegensatz zur altfränkischen Einrichtung von Paul Hubschmid, der einen Chemiker spielt, dessen Leidenschaft der Paläontologie gilt. Die Eishöhlen, die er erforscht, sind ein fernes Echo des Piz Palü, aber auch all der verschlingenden Architekturfantasien, die Pabsts Werk wie eine Konstante durchziehen: die Innereien des Hauses aus "Der Schatz" (1922/23), die Schächte aus "Kameradschaft" (1931), die Kavernen aus "L'Atlantide": (1932). die Labyrinth von "Le

drame de Shanghai" (1938). die pflanzliche Architektur aus der "3-Groschen-Oper" (1930/31), die Betonorgien des Dritten Reichs in "Der letzte Akt" (1954/55) und "Es geschah am 20. Juli" (1955). "Geheimnisvolle Tiefe" ist ein Film mit offensichtlichen Schwächen. Pabsts Hang zu Kitsch und billigem Pathos. Der Dreigroschenstreit und Ilja Ehrenburg, der in seinem Buch "Die Traumfabrik" eine ganze Seite Filmtitel mit dem Wort "Liebe" herunterleiert, zuletzt "Die Liebe der Jeanne Ney". "Geheimnisvolle Tiefe" ist aber auch ein Film mit Bildern von geradezu verstörender Metaphorik. Der ganze Schneewittchensarg der deutschen Nachkriegskultur findet sich hier wieder. Äußerlichkeit bis zum Exzeß und pathetische, idealistische Innerlichkeit stehen sich ebenso unversöhnlich wie zugleich verwandt gegenüber. Beides sind Fluchtbewegungen, der Ort des Gegenwärtigen bleibt leer. Ilse Werner, in ihrem Versuch zu vermitteln, verwandelt sich in eine umgekehrte Eurydike. Sie folgt ihrem Orpheus in die Unterwelt, dem Hades ihrer Ehe entfliehend. Pluton/Aides, der Herr des Reichtums und des Glaspalastes, wird sie gehörig, pragmatisch und auch ein wenig komisch mit einer Portion Dynamit ans Tageslicht befördern.

Nebenwerke VII: "La Voce Del Silenzio" (1952)

Zwischenspiel. 1952/53. Zwei Filme in Italien. Bemerkenswert, auch wenn ich in der Literatur fast nur höhnische Worte darüber finde, ist "La Voce Del Silenzio" (1952). Ein Film u.a. über religiöse Exerzitien. Ich weiß nicht, wieso religiöse Themen im Film immer gleich solche Aversionen auslösen. Die besten Regisseure haben sich daran versucht. Das religiöse Gewand kann für Vieles eine interessante Verkleidung/Verfremdung sein. "La Voce Del Silenzio" gehört u.a. auch zum existentialistischen Nachkriegsfilm. Wo man wohlgefügte Rückbindung erwarten mag, inszeniert Pabst irritierende Passagen von blindem Zufall. Jean Marais und Cosetta Greco treffen sich und verfehlen sich, nachts in Roma Termini. Züge gleiten aneinander vorbei. Allein wegen dieser Szene, rückgeblendet in einer komplexen Erzählstruktur, lohnt es sich, den Film anzusehen. Pabst, der nüchterne Chronist, hat immer schon mit einem Anschein moralischer Distanz gearbeitet. Hier, im religiösen Milieu, gelingt es ihm, die konträren Elemente zu verschmelzen. Moralische Haltung ist hier nicht das Aushängeschild des Bürgerschrecks, sondern Zeugnis und Urteil zugleich.

Nebenwerke VIII: "Das Bekenntnis der Ina Kahr" (1954)

1954, fast am Ende seiner Karriere, verfilmt Pabst einen Illustriertenroman: "Das Bekenntnis der Ina Kahr". Ich muß gestehen, als ich den Film das erste Mal sah, war ich von dem Verdikt über Pabsts Spätwerk ("opportunistisch, kompromittierend, Verrat") zu sehr geblendet. Erst beim zweiten Sehen ist mir aufgefallen, wie Pabst hier den Schund glorreich ironisiert. Schon die Wahl der Hauptdarsteller (Curd Jürgens, Elisabeth Müller), die beide auf Teufel komm raus chargieren dürfen, ist bei einem Schauspieler-Regisseur wie Pabst bewußtes Kalkül. Wenn Curd Jürgens seine Untreue erklärt als "Schlamperei, mein Gott, Männer sind halt so schlampig", sind das Phrasen, die kann nur ein Curd Jürgens dreschen. Ein Wirtschaftswunder-Film vom schnellen Geld, mit dem man alles kaufen kann. Eine Ansammlung von Scheußlichkeiten und wieder einmal, wie schon in den klassischen Pabst-Filmen der 20er Jahre, von glatten Oberflächen, Posen, schillernden Bildern, arrangiert wie vom Kunstfotografen. Günther Anders, der Kameramann, liefert eine seiner besten Arbeiten. Der Film ist ein echtes Pandämonium

der Ära Adenauer, ganz im Gegensatz zu all dem Einverständigen, das Pabst in dieser Zeit sonst noch gedreht hat ("Rosen für Bettina", "Durch die Wälder, durch die Auen" und die Vergangenheits-Bewältigungs-Filme). – Pabst revisited: Das ist kein neues Pabstbild, aber doch eine Reihe von Überraschungen und Neubewertungen.