Der Meister der Zwischenstimmung
Die Berlinale zeigt die erste umfassende Retrospektive des Filmregisseurs G. W. Pabst

Norbert Grob, Die Zeit, Hamburg, 14.02.1997

Starre Blicke in eine schummrige Gegend: wenig Licht, zerlaufende Schatten. "Melchior-Gasse". Die Häuser sind zu Silhouetten verflüchtigt. Die Menschen wirken hungrig, müde; die meisten quälen sich nur vorwärts. Aber es gibt auch den Laden des Fleischers Geiringer, vor dem eine Schlange wartender Käufer steht: das Bordell der Schneiderin Greifer im Hinterhaus; den Tanzsalon mit Séparée, in dem sich die neureiche Klientel der Wiener Inflationswelt vergnügt, in dem geliebt und gehaßt, gelärmt und gezockt wird.

Georg Wilhelm Pabsts erster großer Film, "Die freudlose Gasse" von 1925, ist eine Parabel auf den ewigen Riß in der Gesellschaft, auf die im Dunkeln und die im Licht. Den harten Kontrast zwischen jenen, die sich verkaufen, um zu überleben, und denen, die leben, um ihr Geld nur zu verschleudern, spitzt Pabst zu, indem er ein betont oberflächliches Tableau von Opfern und Tätern entwirft. Dabei scheut er weder das Pittoreske noch das Dämonische. Pabst geht es nicht um die Analyse sozialer Verhältnisse, sondern um den Bildeindruck, der das vorgegebene Milieu zum grandios-düsteren Panorama stilisiert: um Unschuldige zwischen Zwang und Verführung und um Schuldige zwischen Trieb und Wollust. Ein Bild, das Diagnose und Vision zugleich ist: der schamlose Blick des Metzgers auf die junge Greta Garbo, die ihn um ein Stück Fleisch anfleht. Guido Seebers Kamera macht uns zu Komplizen des lüsternen Mannes, indem sie Garbos Körper zur Schau stellt: ihre Hände, die sie vor Nervosität reibt, ihre Hüften, ihre Brüste, ihr Gesicht, das ihren Ekel darüber offenbart, dermaßen ausgeliefert zu sein. Wie eine Ware taxiert sie der Mann, bevor er entscheidet, wieviel Fleisch er ihr für ihre Zärtlichkeiten geben wird.

Kurz darauf sieht man eine andere Frau die dunkle Gasse entlangtaumeln. Sie hat, als der Fleischer auch ihr zu nahe kam, sich gewehrt und ihn umgebracht. Die Kamera folgt ihr – mit holprigen Bewegungen und zittrigen Blicken, als fände sie kein klares Bild mehr nach dem moralischen Abgrund, in den sie zuvor geschaut hat. Erste Versuche einer Handkamera mit schwerster Apparatur: Bilder einer hektischen Flucht als Beschwörung der "Geheimnisse einer Seele".

Scharfe Kontraste zwischen Hell und Dunkel; geheimnisschwere, malerische Kompositionen; jähe, schockhafte Montage; breite, theatralische Charakterisierung der Figuren: alles ist da in der "Freudlosen Gasse", was die zentralen Werke des expressionistischen Kinos von Robert Wiene, Fritz Lang und Friedrich Wilhelm Murnau auszeichnete. Alles ist da, doch nur wie zitiert.

Der Regisseur Pabst nahm alles, was er sah, als Material für seine visuellen Arrangements. Die sozialen Gegensätze des Lebens in der "Freudlosen Gasse" konnte er tagtäglich auf den Berliner Straßen studieren: die Hungernden vor den Lebensmittelgeschäften, die Schieber und Spekulanten bei ihrem Tanz auf dem Vulkan in den Bars, Clubs, Shows.

Geschichten um Klassenkampf und den Krieg der Geschlechter, um Völkerzwist und die Qual der menschlichen Seele: Pabst ist besessen vom Widersinn der Verhältnisse, beleuchtet sie jedoch nur von den Rändern her. Er ist fasziniert von Laster und Sünde, begnügt sich aber mit dünnen, zarten Strichen, die alles nur andeuten und in der Schwebe halten. Er ist "der Meisterregisseur der Zwischenstimmung" (Hans Feld). Die Methoden der Psychoanalyse in "Geheimnisse einer Seele" (1926) ließ Pabst sich von Spezialisten erklären, von Hanns Sachs und Karl Abraham. Danach machte er aus den Neurosen des von spitzen Metallgegenständen bedrängten Chemikers eine polyphone Bilderwelt um Rasiermesser und Brieföffner, malaiische Dolche und silberne Stilette, um Glas und Spiegel – also auch um Halluzination und Traum.

Das Verwirrspiel um den russischen Revolutionär und die französische Bürgerstochter in "Die Liebe der Jeanne Ney" (1927) ist als Mixtur aus "Russenfilm" und Melodram angelegt. Pabst blickt sezierend auf den gebrochenen Menschen und den zersplitterten Raum um ihn herum. Jeanne und ihr "Bolschewist" werden unentwegt bedroht durch politische Pläne, Intrigen, kriminelle Machenschaften. Wie Jeannes Entwicklung unaufhörlich behindert wird durch Erinnerungen, Träume, Assoziationen, die Pabst als subjektive Realität in seine Geschichte integriert: physische und psychische Unbeständigkeit als seismographisches Zeichen für das Chaos der Zeit.

In "Abwege" (1928) skizziert Pabst durch die maskenhafte Starre seiner Figuren und durch das kühle Ambiente von Wohn- und Schlafräumen, Bars und Tanzhallen das Milieu des damaligen Berliner Bürgertums. Das begann sich in den zwanziger Jahren neu einzurichten – zwischen Protz und Nüchternheit. In der "ätzenden" Atmosphäre dieser Stadt, so Elias Canetti, "ging man auf alles los und hütete sich vor nichts". "Das Leben der gelangweilten Brigitte Helm und ihres arbeitswütigen Mannes (Gustav Diessl) zeigt Pabst als Duell zweier Schemen. Der Mann agiert bloß, um die Form zu wahren. Während die Frau sich der äußeren Glitzerwelt hingibt, darauf hoffend, daß sich so auch ihr Inneres verändert. Eine "sardonische Tragikomödie" nennt Klaus Kreimeier den Film, eine "Episode aus dem Tiefkühlfach der menschlichen Beziehungen".

Der Realismus dieser frühen Filme hatte mit Pabsts Sensibilität für das Geschehen auf der Straße zu tun, für Architektur und Mode, für besondere Schauplätze und besondere Typen. Er durchdringe "mit einem tiefen Blick für Tatsachen die Realität visuell", lasse aber "ihren intellektuellen Kern ... verhüllt". Siegfried Kracauers Urteil war als Vorwurf gemeint. Heute liest man es als Lob. Gerade daß Pabst sich jeder Wertung enthielt, macht seine Stummfilme zu abenteuerlichen Zeugnissen des damaligen Lebens. In den Gesichtern seiner Figuren wie in der Architektur ihrer äußeren und inneren Umgebung suchte er die Stimmungen der Zeit zum "Ausdruck zu bringen. In den Bildern: die Maskenwelten des bürgerlichen Alltags. Zwischen den Bildern: die Nervosität der großstädtischen Rhythmen.

Ende der zwanziger Jahre erreicht Pabst den Höhepunkt seines Schaffens – in den beiden Filmen mit Louise Brooks, die noch heute aufregend natürlich wirkt, wie ein Geschöpf von einem anderen Stern, eine Hedonistin, die die Sünde nicht kennt. In "Tagebuch einer Verlorenen" (1929) zeichnet er das Bild einer verführten Frau, die ihr uneheliches Kind verliert, ins Heim kommt und als Prostituierte endet. In "Die Büchse der Pandora" (1928) charakterisiert er Louise Brooks als laszive Unschuld, die an dem Gefühlschaos, das sie in Männern (und Frauen) hervorruft, zugrunde geht; als triebhaft-kindliches Geschöpf, das alle verzaubert, am Ende noch den eigenen Mörder, und mit

einem Lächeln auf den Lippen stirbt. Voller Zwischentöne ist dieser Film: ein Wechselspiel zwischen kühler Diagnose und zugeneigten Blicken, eine Kritik der menschlichen "Beziehungen – und wie sie verlaufen" (Kreimeier), ein Spiegel der Verhältnisse jenseits von Politik und Moral.

Georg Wilhelm Pabst, 1885 in Wien geboren, begann als Schauspieler in der Schweiz, in Österreich und Deutschland. 1910 ging er in die USA, wo er als Regisseur eines Shaw-Dramas debütierte. Den Ersten Weltkrieg verbrachte er als Gefangener in der Nähe von Brest. 1919 kam er als Regisseur und Dramaturg nach Prag. 1921 .arbeitete er als zweiter Assistent für Carl Froelich, den er 1922 nach Berlin begleitete. Im selben Jahr gab er mit dem Film "Der Schatz" sein Kinodebüt.

In den dreißiger Jahren verließ Pabst Deutschland abermals, ging nach Paris ("Du haut en bas") und Hollywood ("A Modern Hero") – und kam nirgendwo zur Ruhe. 1939 war er wieder in Wien, angeblich um seiner kranken Mutter zur Seite zu stehen. Überraschenderweise blieb er in Nazideutschland und drehte "Komödianten" (1941) und "Paracelsus" (1943). Nach dem Krieg begann er in Wien ("Der Prozeß"), filmte dann wieder in Italien ("La voce del silenzio") und Deutschland ("Das Bekenntnis der Ina Kahr").

Pabsts Vorliebe für die Zwischenwelten ist legendär – für die Sphäre zwischen den sozialen Klassen ("Die freudlose Gasse"), die Abgründe bürgerlicher Obsession ("Abwege", "Die Büchse der Pandora") oder die Feindseligkeit zwischen zwei Völkern ("Kameradschaft"), aber auch für die Grenzbereiche der äußeren Welt, die zu Wandlungen im Inneren führen ("Die Herrin von Atlantis", "Die weiße Hölle vom Piz Palü", "Geheimnisvolle Tiefe"), oder den Moment zwischen verzücktem Leben und müdem Tod ("Westfront 1918", "Der letzte Akt"). Allein im Zwischenreich, mal physisch, mal mythisch entwickelt, gelingen die flüchtigen Augenblicke, die den wahren Stand der Dinge zeigen: "das Leben allein, das, was zwischen den Menschen ist, den Raum, den Ton, die Farben" (Elie Faure). Wobei die vielgelobte "objektive Präsenz" der Dinge nur Pabsts eigene, typische Stilisierung der Realität darstellt. "Realismus ist nichts als ein weiteres Ausdrucksmittel", erklärte Pabst 1948. "Er bedeutet lediglich einen Weg, .durch den man hindurchgeht."

Im Kino, das zeigen diese Filme gerade da, wo sie sich öffnen für romantische oder gar mystische Momente, wird die Welt erfahrbar als wundersamer Ort der Imagination – am ehesten dem Tagtraum verwandt. In "Herrin von Atlantis" (1932) verliert ein Offizier mitten in der Wüste seine Seele. An einer Oase sucht er noch hinter jeder Ecke, unter jeder Maske den verschwundenen Freund; im entlegenen Atlantis verrät er ihn sofort, um in der Nähe von Brigitte Helm bleiben zu können, dieser traumhaften, irrealen Schönheit, die ihre Männer aus Lust- und Machthunger ins Verderben zieht. Pabst macht aus der Amour fou des Mannes eine Phantasmagorie über Angst und Besessenheit, Sehnsucht und Melancholie, Tod und Erlösung. Die labyrinthischen Orte in der endlosen Wüstenlandschaft geben dem Geschehen einen somnambulen Grundton – so als sei alles nur im Fieberwahn phantasiert.

Die dokumentarischen Bilder bei Pabst haben stets ihren eigenen Zauber: das Paris in "Jeanne Ney", die Minenlandschaften in "Kameradschaft", die Wüste in "Atlantis"; später auch die Höhlenwelt in "Geheimnisvolle Tiefe". Sie verdichten nicht nur das Fiktionale, machen es glaubwürdiger und nüchterner, sie erhöhen zugleich den hypnotischen Sog

aus Emotionalität und Suggestion. Während die vielsträngigen Geschichten die Realität durchqueren und umspielen, um sie noch konsequenter erfassen zu können.

Georg Wilhelm Pabst: ein Mann und ein Werk in Widersprüchen, im politischen, künstlerischen, auch menschlichen Wirrwarr. Ein Mann des Weggangs, ein Durchreisender, ein Fanatiker der Veränderung. Der amerikanische Filmhistoriker Eric Rentschler nannte Pabst den "*Nowhere Man*" der Filmgeschichte. Der Meister der Zwischenstimmung paßt auch als Person in keinen Begriff.

1955 schließlich "Der letzte Akt": die allerletzten Tage im Berliner Führerbunker, erzählt als grausig-skurriles Endspiel. Jeden Anflug von Realismus hat Pabst in seinem interessantesten Spätfilm durch groteske Übersteigerung getilgt. Sein Hitler ist ein Psychopath, der sich allein an den eigenen Zerstörungswahn klammert. Eine seiner Direktiven: "Alle Dolmetscher erschießen! Wer zwei Sprachen spricht, ist nicht mehr verläßlich!"

Als Gegenfigur zu Hitler erfindet Pabst einen skeptischen Hauptmann, der einmal, zur Vorsicht ermahnt, sonst werde er noch an die Wand gestellt, erwidert: "Ist doch ein ehrenhafter Platz heutzutage!" Dieser Hauptmann, gespielt von Oskar Werner, vertritt die technokratische Seele der Deutschen: Er weiß genau um das Sinnlose des Krieges und schlägt dennoch weiter seine Schlachten. Den Tod erleidet er mit erhabenen Worten: "Sagt nie wieder jawohl! Damit hat doch alles angefangen." Versuch einer späten Aufarbeitung? Oder bloß moralisierende Sentenz?

Das Ende des barbarischen Krieges inszeniert Pabst als Finale eines burlesken Schurkenstücks. Die Welt bricht zusammen, doch im Bunker wird gefeiert. Die Überlebenden singen, tanzen, saufen, huren, und Hitler heiratet Eva Braun. Bilder, die zurückführen zum Anfang, in die "Freudlose Gasse" und zum großen Riß in der Gesellschaft, zu denen, die kämpfen, um zu leben, und jenen, die leben, um sich zu vergnügen. Noch einmal die Welt am Abgrund, der für einen Augenblick zum Zentrum wird: die blendende Vision eines unerträglichen Alptraums. Noch einmal das entfesselte Leben – und mittendrin der müde Tod.

© Norbert Grob