

*Sammelrezension G.W. Pabst***Wolfgang Jacobsen (Hg.): G.W. Pabst**

Berlin: Argon 1997, 366 S., 258 Abb., ISBN 3-87024-365-1, DM 78,–

Helga Belach und Hans-Michael Bock (Hg.): Kameradschaft / La tragédie de la mine. Drehbuch von Ladislaus Vajda, Karl Otten, Peter Martin Lampel nach einer Idee von Karl Otten zu G.W. Pabsts Film von 1931

München: edition text+kritik 1997 (FILMtext), 196 S., ISBN 3-88377-547-9, DM 36,–

Georg Wilhelm Pabst, der von der Filmgeschichtsforschung eher vernachlässigt wurde, erlebt seit 1990 eine publizistische Konjunktur, als zu seinen Filmen gleich zwei Sammelbände erschienen (*The Films of G.W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*, hg. v. Eric Rentschler, New Brunswick 1990; *G.W. Pabst*, hg. v. Gottfried Schlemmer, Bernhard Riff, Georg Haberl. Münster 1990), gefolgt von einer Monographie (Hermann Kappelhoff: *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit*. Berlin 1994). 1997 war Pabst die wie immer von der Stiftung Deutsche Kinemathek organisierte Retrospektive anlässlich des Berliner Filmfests gewidmet, und es war zu erleben, wie unbekannt G.W. Pabst selbst dort ist, wo man seine Filme zu kennen glaubt. In der rekonstruierten Fassung von *Die freudlose Gasse*, mit dem Pabst als „Realist“ in die Filmgeschichtsschreibung eingang, erfährt man nun auch die Vorgeschichte jener armen Frau, die den brutalen Metzger umbringt. Sie ist unübersehbar metaphorisierend pathetisch in einer Stall-zu-Bethlehem-Sphäre angesiedelt, und man sieht und staunt, weil so etwas ins landläufige Pabst-Bild nun gar nicht passen mag.

Zur Retrospektive ist, ebenfalls wie üblich, ein Begleitkatalog erschienen – für den der Ausdruck „Katalog“ allerdings ein Understatement ist. Die SDK und ihr verantwortlicher Ressortleiter für Publikationen, Wolfgang Jacobsen, haben ein opulentes, schweres Buch vorgelegt, das entschieden schönste, das zu G. W. Pabst gemacht wurde und eines der schönsten Filmbücher überhaupt. Die Bilder, von denen das Buch geradezu überbietet und die auf angenehm in der Hand liegendem, aber extra hartem Papier gedruckt sind, leuchten einem entgegen, sind so 'gestochen' scharf, daß man meint, Louise Brooks als Thymian auf Seite 10 müsse im nächsten Augenblick die Zornesfalte auf der Stirn noch weiter vertiefen und einen bösen Blick auf ein imaginäres Gegenüber richten. Es sind wundervolle, verzauobernde Filmbilder, die auch die sorgfältige, poetische Pabstsche Bildgestaltung wiedergeben, und die meisten davon sind selten oder noch gar nicht veröffentlicht worden. Allein schon der Bilder wegen ist das Buch nicht nur allen „Pabstianern“ und Stummfilminteressierten zu empfehlen.

Einen Nachteil freilich hat diese optische Pracht, denn der Textdruck kommt daneben recht stiefmütterlich weg, weil raumsparend schmale Typen benutzt wur-

den, die die Lektüre erschweren. Schnellesern und speziell Studierenden, die oft genug unter der Funzelbeleuchtung von Lesesälen arbeiten, kommt das Buch nicht entgegen (und nebenbei: der Druck hält dem Radiergummi nicht stand – die Tragödien universitärer Benutzung sind abzusehen). Doch dies sollte von der Lektüre (und der Anschaffung auch an Universitäten) nicht abschrecken; es wäre nur schön, wenn Publikationen von Filmarchiven nicht nur gesteigerten Wert auf die Abbildungen legen würden, sondern neben dem ästhetischen auch den Gebrauchswert für die neugierigen Leserinnen und Leser im Blick behielten.

Den Textteil eröffnet ein bemerkenswertes Vorwort des Herausgebers, das eine Revision des überkommenen Pabst-Bildes verspricht, schon vorweg ein Resümee des Unternehmens präsentiert und Pabst in seiner Widersprüchlichkeit unter dem treffend formulierten Schlagwort „konservativer Avantgardist“ umreißt. Der 72seitige Leittext (der sich einschließlich der Abbildungen über 113 Seiten erstreckt), stammt von Klaus Kreimeier, der als Autor zahlreicher filmhistorischer Beiträge im kühnen Bogen vom *Kino als Ideologiefabrik* (1971) bis zur *Metaphysik des Dekors* (1994) prädestiniert für eine Revision der Arbeiten Pabsts erscheint. Anders als in den erwähnten Sammelbänden gibt der Band also eine Überblicksperspektive aus der Sicht eines Autors in der gesamten Breite der Filme Pabsts, was den Beitrag auch von der auf den Weimarer Abschnitt begrenzten Untersuchung Hermann Kappelhoffs abhebt. Gegenüber Kappelhoff (den er gleichwohl auch produktiv zitiert) distanziert sich Kreimeier hinsichtlich einer Einordnung Pabsts in ein, bei Kappelhoff als kinematographische Repräsentation ästhetischer Modelle des Autorentheaters der zwanziger Jahre gedachtes, „Weimarer Autorenkino“. Unter der Rubrik eines (Film-) „Autors“ – auch im Blick auf den Autorenfilm der sechziger/siebziger Jahre – erscheint Pabst, dessen Arbeiten „so stark von Anpassung an das jeweils Gegebene und so wenig von Autoren-Leidenschaft geprägt“ (S.74) sind und der sich auch explizit nicht als solcher verstand (Dokumententeil, S.125), wohl in der Tat in einer Schiefelage, die einen Filmregisseur der zwanziger Jahre zu stark an literarischen und literarhistorischen Autonomiemodellen mißt.

Kreimeier setzt sich zudem abgrenzend und abwägend mit der Einordnung Pabsts als „Regisseur der Neuen Sachlichkeit“ auseinander, wobei er Pabsts Filme der Weimarer Republik vor allem in Verlängerung der literaturwissenschaftlichen Untersuchung von Helmut Lethen (*Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/M. 1994) betrachtet. Schwerlich seien auch in Pabsts Filmen „eine Kältetendenz“ und „Maskenstarre [...]“, die über den Gesichtern liegt“ (S.17) zu übersehen; Figuren, die sich wie in einer Versuchsanordnung bewegen, Rollenbilder annehmen und ausüben, um ihre Ziele zu erreichen. Pabst sei ein „Trennungsspezialist“: „er trennt die Stile voneinander, auch die Figuren und ihre Geschichten“ (S.26), und selbst die Räume, bei deren Inszenierung er auf ein „Prinzip der räumlichen Inkonsistenz“ und der „Desintegration der Schauplätze“ abziele, die „keine empirisch nachvollziehbare Gestalt (gewinnen) – sie erstarren entweder zum emblematischen Tableau oder lösen sich in Bewegung auf.“ (S.43) Keine „inneren Räume“ und expressio-

nistisch „aufgepflügten Seelenlandschaften“, sondern Handlungsräume für die Figuren und ihre Beziehungen (ebd.).

In dem Regisseur Pabst – nicht in dem Menschen, wie er betont – findet Kreimeier die Züge einer wachsam und distanziert beobachtenden, eigenschaftslosen „kalten persona“ (Lethen), die sich in eine Linie der „Sachlichkeit“ einordne, die nach der Erfahrung des Ersten Weltkriegs und seiner Folgen in ihrer Zeit steht, ohne Ressentiments weiß, daß sie vom 'guten Alten' nicht zehren kann und sich daher lieber mit dem 'schlechten Neuen' auseinandersetzt. Dabei bedient sie sich – wie Peter Sloterdijk, auf den Kreimeier ebenfalls Bezug nimmt, im Blick auf Brecht meinte – auch der Ironie des „Widerstand(s) in Form der widerstandslosen Anpassung“: „Sicher ist, daß Pabst mit der Zeit und in der Zeit 'mitzugehen' sucht: Anpassung an die Sachlichkeit der Zeit heißt ja noch nicht, 'in der Sache' mit der Zeit einverstanden zu sein.“ (S.82)

Kreimeiers Analysen und sein Ansatz sind zweifellos konstruktiv im Hinblick darauf, daß Pabst zu einseitig auf den politisch korrekten „Realisten“ festgelegt war, der in seinen „Hauptwerken“ gesellschaftspolitische Themen in einer für deutsche Filme ungewöhnlichen Direktheit aufgriff, der zugleich aber – was bei solchen Erwartungen nur als unverständliche Entgleisung erscheinen konnte – 'Publikums'-Filme mit Henny Porten drehte und sich mit *Komödianten* und *Paracelsus* nach seiner Rückkehr nach Nazi-Deutschland 'opportunistisch' in dessen Dienst stellte. Indem Kreimeier Pabst weit pointierter in die Nähe eines zeitgenössischen „Modernismus“ rückt, der die *life-style*-Blätter seiner Gegenwart ebenso wie den Bauhaus-Stil und dessen zeitgenössische Kritik (etwa von Brecht) kennt, büßt die zu rigide Erwartung an politische Entschlossenheit viel von ihrer Schärfe ein, wird das Etikett des „neusachlichen Realisten“ relativiert. Und das ist gut so, liest man in Kreimeiers Beitrag doch auch – recht unvermittelt, nachdem man sich auf das Modell einer „kalten“ Regisseur-„persona“ eingestellt hat –, daß sich in der *Drei-Groschen-Oper* eine „fröhliche Mischung aus Nonchalance und Gnadenlosigkeit“ (S.58) zeige und daß *Du Haut En Bas* von einem „bei Pabst überraschenden Charme“ (S.58) sei. Vielleicht ist man von solchen Dingen vornehmlich deshalb überrascht, weil Pabsts filmhistorisches Image sie nicht erwarten läßt. Wären Produktionsbedingungen und filmhistorische wie auch zeitspezifische Kontexte mehr in Rücksicht genommen worden, wäre Pabst vermutlich weitaus weniger mysteriös geblieben. Auch in dieser Richtung setzt Kreimeiers Beitrag einen neuen Markstein.

Unglücklich erscheint allerdings, daß Kreimeier mit dem Begriff der „kalten persona“ wiederum ein Etikett benutzt, und zudem ein problematisches. Obwohl diese „kalte persona“ für etwas Abstraktes stehen soll – den sich in seinen Filmen dokumentierenden Regisseur, analog etwa in literaturwissenschaftlichen Modellen dem „Autorbewußtsein“ –, kann die Latinisierung offenbar kaum verhindern, die „Kälte“ des Modells auch auf die Person zu beziehen. So etwa, wenn Kreimeier auf die „zynische Struktur“ im Verhalten einer „kalten persona“ einstimmt, indem er Louise Brooks über Pabsts Arbeitsweise und Stil des Regieführens zitiert und ihre tiefenpsychologische Deutung aufnimmt, der zufolge Pabst ein zutiefst haßgeleitetes

„Wesen“ (S.81) hatte. Um diese Äußerungen von Brooks laviert Kreimeier zwar relativierend herum, aber ihnen entgegen (was schon anhand anderer Mitarbeiter-Äußerungen im Dokumententeil dieses Bandes möglich wäre) mochte er im Rahmen des Modells einer „kalten persona“ offenbar nicht. Die Beteuerung, diesen Begriff nur in Bezug auf die „Methode“ (S.81), nicht aber den „Charakter“ (ebd.) verstanden wissen zu wollen, greift ins Leere – oder man müsste sich vorstellen, „kalte persona“ klebe einem als luftiger Fremdkörper am Bein wie das Lipsianische Fatum.

Ob Lethens Modell und Schlagwort der „kalten persona“ als Verhaltensmodell zwischen den Kriegen (oder, euphemistisch, doch der von Kracauer bekannten Vor-Nazizeit?) glücklich ist, erscheint mir fraglich: Es scheint so viel zu erklären, daß Pabsts NS-Filme keiner weiteren Erklärung und Behandlung mehr bedürfen, und sie kommen bei Kreimeier auch nur knapp und am Rande vor. Ebenso ergeht es Pabsts Filmen mit Henny Porten. Das Modell scheint daher wenig dafür zu leisten, die gern schamhaft umgangenen „rätselhaften“ Teile in Pabsts Filmographie nicht auszugrenzen. Henny Porten bleibt allerdings auch bereits im Vorwort bei Pabst als „Regisseur der Frauen: Louise Brooks, Greta Garbo, Asta Nielsen und Brigitte Helm“ (S.7) unerwähnt, obwohl er nur mit Brigitte Helm so viele Filme wie mit ihr inszenierte; auch diese Pabst-Revision hat sich offenbar selbst Grenzen gesetzt.

Auf die ebenfalls bislang wenig beachteten Nachkriegsfilme Pabsts geht Kreimeier jedoch erfreulicherweise ausführlicher ein und ergänzt die bekannten Ansätze, sie auf eine Rechtfertigung Pabsts für seine „Remigration“ ins NS-Regime hin zu durchleuchten, indem er auf wiedererkennbare Bezüge zu den Weimarer Filmen besonders in Pabsts Eigenproduktionen aufmerksam macht. Speziell die Abschnitte über den unlängst wiederentdeckten Film *Geheimnisvolle Tiefe* (bes. S.77-80) sind so anregend, daß sie neugierig auf den Film machen, obwohl er (was nicht verhohlen wird) der gängigen Meinung nach „schlecht“ sein soll.

Das Buch bietet außerdem neben einigen markanten Texten von Pabst selber aus dem Zeitraum von 1929 bis 1949, in denen er seine Auffassungen zum Filmen teils knapp, teils ausführlich beschreibt, viele weitere Aufsätze und Dokumente, so unter dem Kapitel „Begegnungen“ Beiträge des Pabst-Sohns Michael über *Die freudlose Gasse* und des ehemaligen Mitarbeiters Rudolph S. Joseph, der über seine Arbeit mit Pabst und seine Emigration zu ihm nach Paris erzählt. Drei Beiträge geben weiterführende Auskünfte zu dem Psychoanalyse-Film *Geheimnisse einer Seele*. Das Kapitel „G.W. Pabst und Europa“ bietet neben einigen interessanten Dokumenten Aufsätze über die Pabst-Rezeption in Frankreich (Bernard Eisenschitz) und Italien (Thomas Meder) und einen ausgezeichneten Beitrag über das Rußlandbild in Pabsts Filmen (Hans-Joachim Schlegel). Weitere Kapitel gelten Dokumenten zu unrealisierten Filmprojekten Pabsts und seinen Ausreiseversuchen aus Nazi-Deutschland, deren letzter vom Beginn des Zweiten Weltkriegs vereitelt wurde.

Wie es üblich ist bei Büchern über Filmschaffende, beschließt ein Datenteil zum Protagonisten den Band, hier einer aus Biographie, Filmographie und Bibliographie. erstellt von Hans-Michael Bock. In diesem Fall handelt es sich jedoch nicht

um einen der oft lieblos abgeschriebenen, unverbindlichen Anhänge, sondern um einen zentralen Beitrag zur Pabstforschung, der vielleicht sogar der heimliche Hauptteil dieses Pabst-Buches ist. Man wird privilegiert, die Quintessenz einer über zwanzigjährigen Pabstforschung – auch über den Drei-Groschen-Prozeß – bündig aufbereitet zu erfahren und wird mit akribisch recherchierten Daten und einer respektheischenden, deutsche wie auch englisch-, französisch- und italienischsprachige Texte erfassenden Bibliographie ausgerüstet. Leider allerdings gerät das Ungeschick des Bandes gegenüber dem Nicht-Bildlichen hier ins Ärgerliche, weil einem dieser Text – was bei der Biographie nun wirklich ein Mißgriff ist – in der ohnehin schlecht lesbaren Schrift im Zwei-Spalten-Fußnotendruck zugemutet wird. Es wäre besser und gegenüber der Leistung Bocks achtbarer gewesen, auf ein paar der Fotos zu verzichten.

Parallel zu diesem Band ist in der Reihe FILMtext ein Drehbuch-Nachdruck zu Pabsts Tonfilm *Kameradschaft* von 1931 erschienen. Der Druck basiert auf dem von der SDK aufbewahrten Drehbuch, doch es sind dankenswerterweise auch die Striche und handschriftlichen Eintragungen Pabsts (und anderer) in dessen Regiebuch aus dem Bestand des Münchner Filmmuseums wiedergegeben. Das ist ein besonders guter Zug der Edition, weil so transparent bleibt, daß Drehbücher in erster Linie eine Materialgrundlage im filmischen Arbeitsprozeß sind und nur in sekundärer Hinsicht auch eine Art „literarische Gattung“ und „Lesetext“.

Dieser vierte Band der Reihe FILMtext enthält besonders viele Textbeigaben, so an Dokumenten etwa das Exposé zum Film von Karl Otten, eine recht umfangreiche Sammlung zeitgenössischer Filmkritiken, die von Helga Belach und Wolfgang Jacobsen einleitend kommentiert werden, und Äußerungen von Pabst und dem Schauspieler Alexander Granach zum Film. Ein überaus kundiger Aufsatz über die Entstehungsgeschichte im Vergleich von Drehbuch und Film bzw. erhaltener Kopie stammt von Hermann Barth, dem Spezialisten für diesen Film, über den er seine Dissertation geschrieben (*Psychagogische Strategien des filmischen Diskurses in G.W. Pabsts Kameradschaft [Deutschland, 1931]. Mit dem vollständigen Filmprotokoll im Anhang*. München: diskurs film 1990, Bibliothek Bd.2) und der an der Zusammenstellung eines Materialienbands mitgearbeitet hat (Hermann Barth, Ulrich Grober, Karl Kels, Eckhard Schleifer: *Kameradschaft. Materialienband*. Frankfurt/M: Arbeitsgruppe für kommunale Filmarbeit e.V. 1992, der weitere Texte und Dokumente enthält). Heike Klapdor weist auf den in der Pabstforschung bisher unbekannten Einfluß des Erfolgsstücks *Heer ohne Helden* (1929) von Anna Gmeyner auf *Kameradschaft* hin und spürt die Beziehungen der Autorin zu Mitarbeitern am Film auf. Der Band ist eine sehr willkommene Ergänzung zu dem „großen“ Pabstbuch und führt am Beispiel wie in einem „Zoom“ noch näher an den „großen Unbekannten“ (Kreimeier) des Weimarer Filmregie-Triumvirats Murnau-Lang-Pabst heran. Er zeigt gut, daß die Diskussion noch nicht abgeschlossen ist.

Corinna Müller (Hamburg)