

Sofie Dobbener (Oldenburg)

„Denn all das geht vorbei. Aber die Kunst bleibt.“

## Opportunistische Filmschaffende in Daniel Kehlmanns Roman *Lichtspiel* (2023)

### **Abstract**

Der Artikel analysiert Daniel Kehlmanns Roman *Lichtspiel* (2023) mit Blick auf die Inszenierung von Opportunismus und Mitläufertum im Kontext der Filmproduktion in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt steht die literarische Verarbeitung von G. W. Pabst, einem bedeutenden Regisseur der Weimarer Republik, der ab 1939 unter den Bedingungen des NS-Regimes Filme drehte. Durch die Verschmelzung von Fakt und Fiktion wird die moralische Ambivalenz eines Künstlers aufgezeigt, der sich zwischen den Grenzen künstlerischen Schaffens und politischer Anpassung bewegt. Dabei erzeugt der Roman ein Bild, bei dem Pabsts Karriere als geprägt von systembedingten Zwängen erscheint: von den ökonomischen Kompromissen der Weimarer Republik über die Machtlosigkeit in Hollywood bis zur scheinbaren künstlerischen Freiheit im NS-Regime. Dass opportunistische Unterwerfung von moralischen Grenzüberschreitungen begleitet sein kann, legt insbesondere die Produktion des Films *Der Fall Molander* (1945) nahe, der die letzte Stufe der Eskalation bildet.

*Lichtspiel* zeigt sich als literarische Reflexion über die Verführbarkeit von Künstler:innen durch autoritäre Systeme. Dabei wirft der Roman die Frage nach der Verantwortung von Künstler:innen und der fehlenden Aufarbeitung solcher Verstrickungen in der Nachkriegsgesellschaft auf.

### **Keywords**

Opportunismus; Künstlerische Freiheit; Nationalsozialismus; Unzuverlässiges Erzählen; Daniel Kehlmann

Ein Kernelement des Kehlmann'schen Erzählens ist das Spiel mit Fakt und Fiktion. Die literarisierte Verarbeitung historischer Personen und Ereignisse ermöglicht eine

Auseinandersetzung mit der Erzählbarkeit von Geschichte angesichts unsicherer Wissensstände und subjektiver Situationswahrnehmungen. Eine solche Inszenierung von Geschichte findet ebenfalls in dem Roman *Lichtspiel* (2023) statt. Dieser ist in der jüngeren Vergangenheit, dem 20. Jahrhundert, verortet und literarisiert das Leben des österreichischen Filmemachers Georg Wilhelm Pabst, der als einer der angesehensten Regisseure der Weimarer Republik gilt.<sup>1</sup> Als realer Aufhänger der Romanhandlung dient, dass Pabst nach einem Filmflop in den USA mit seiner Familie 1939 in das nun ‚Ostmark‘ genannte Österreich reist und, vom Kriegsbeginn überrascht, beginnt, Filme unter der Ägide Joseph Goebbels zu drehen.

Pabsts moralischer Status angesichts seiner nationalsozialistischen Filmproduktionen bildet einen Fokuspunkt in der literaturkritischen Rezeption von *Lichtspiel*. So sieht zum Beispiel Maren Ahring in dem Roman eine Auseinandersetzung mit dem Thema „Mitläufertum“<sup>2</sup>. Franziska Hirsbrunner behauptet hingegen, „Georg Wilhelm Pabst [drehte] nie einen Nazi-Propagandafilm und war vielleicht noch nicht einmal ein Opportunist“<sup>3</sup>, während Björn Hayer in die entgegengesetzte Richtung argumentiert: „Kehlmann belässt es in seinem neuen Roman nicht beim bloßen Porträt eines Opportunisten. Vielmehr zeichnet er das Bild einer geradezu wahnhaften Figur.“<sup>4</sup> Peter Körte stößt in seiner Rezension darüber hinaus die Frage nach einer möglichen Täterschaft Pabsts an: „Es ist der Coup, der Kunstgriff des Romans, dass er an einem verschollenen, literarisch noch einmal erfundenen Film zeigt, wo Kunst und Leben sich eben nicht trennen lassen, wann das Verhältnis von Mitteln und Zweck so pervertiert wird, dass einer sich schuldig macht.“<sup>5</sup> Dennoch sind sich alle Rezensent:innen darin einig, dass in *Lichtspiel* der moralische Status von G. W. Pabst als Repräsentation für im sog. ‚Dritten Reich‘ tätige Künstler verhandelt wird.

---

<sup>1</sup> Die Fiktionalität des Textes wird bereits zu Romanbeginn eindeutig markiert, genauso wie die Unzuverlässigkeit vermeintlich historischer Hintergründe. So besucht der frei erfundene Assistent Franz Wilzek in der Rahmenhandlung die Fernsehsendung „Was gibt es Neues am Sonntag?“, moderiert von Heinz Conrads. Bei dem Titel handelt es sich um ein Konglomerat aus Conrads realer Fernsehsendung „Guten Abend am Samstag“, die auf seiner Radiosendung „Was gibt es Neues?“, ehemals „Was machen wir am Sonntag, wenn es schön ist?“, beruht. Ebenfalls eine Umbenennung erfährt im Roman beispielsweise Pabsts Tillmitscher Schloss ‚Fünfturm‘ in Schloss ‚Dreiturm‘.

<sup>2</sup> Maren Ahring: „Lichtspiel“ von Daniel Kehlmann: Großes literarisches Kino. In: NDR 11.10.2023.

<sup>3</sup> Franziska Hirsbrunner: Neuer Roman „Lichtspiel“. Daniel Kehlmann knöpft sich die NS-Zeit vor. In: SRF 10.10.2023.

<sup>4</sup> Björn Hayer: Daniel Kehlmanns „Lichtspiel“: Schwierig zu beleuchten. In: Der Freitag Ausgabe 43, 2023.

<sup>5</sup> Peter Körte: Neuer Kehlmann-Roman: Keiner filmt für sich allein. In: FAZ 13.10.2023.

Nach aktuellem Sprachgebrauch bezeichnet der Begriff der ‚Mitläufer:innen‘:

Personen [...], die sich einer (herrschenden) politischen o.a. Gruppe, Bewegung oder Strömung (aus Opportunismus, ohne Überzeugung, unreflektiert und unkritisch) einfach anschließen oder ihr nur formal angehören, ohne selbst für sie aktiv zu werden und sich wirklich zu engagieren.<sup>6</sup>

Dabei zeigen sie kein Interesse, bei ihrem Handeln ein Risiko einzugehen oder für die Folgen Verantwortung zu übernehmen.<sup>7</sup> In Abgrenzung davon kennzeichnet das Verhalten von ‚Opportunist:innen‘, dass sie „sich bereitwillig, geschickt und ohne Skrupel an gegebene Verhältnisse oder an die Erfordernisse der jeweiligen Lage um persönlicher Vorteile willen bedingungslos anpassen.“<sup>8</sup> Hervorzuheben ist der Aspekt des Eigennutzes, der die schnelle Anpassungsleistung motiviert.<sup>9</sup>

Nachfolgend soll der Inszenierung von Opportunismus und Mitläufertum in *Lichtspiel* genauer nachgegangen werden. Der Fokus liegt dabei auf der diegetischen Figur Pabsts, der sich aufgrund seiner Tätigkeit in divergenten Filmbetrieben besonders für diese Betrachtung eignet. Darüber hinaus wird das Spannungsfeld von Opfer und Täterschaft im Kontext opportunistischen Verhaltens analysiert sowie der gesellschaftliche Umgang mit dieser Problematik im Roman aufgezeigt.

## **1. Der Regisseur als zwangsläufiger Opportunist**

Der Roman *Lichtspiel* ist in drei Teile untergliedert: „Draußen“, „Drinne“ und „Danach“, die von einer Rahmenhandlung, bei der Pabsts ehemaliger Kameramann Franz Wilzek in einer Talkshow auftritt, eingefasst sind. Während im ersten Teil primär das Leben von Pabst in Amerika erzählt sowie auf die Umstände seiner Filmproduktionen vor der

---

<sup>6</sup> Gerhard Strauß, Ulrike Haß, Gisela Harras: „Mitläufer“. In: *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Reprint. Hg. v. Gerhard Strauß, Ulrike Haß, Gisela Harras. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011, S. 255.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 255.

<sup>8</sup> Gerhard Strauß, Ulrike Haß, Gisela Harras: „Opportunismus, Opportunist, opportunistisch“. In: *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Reprint. Hg. v. Gerhard Strauß, Ulrike Haß, Gisela Harras. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011, S. 272.

<sup>9</sup> Vgl. Gerhard Strauß, Ulrike Haß, Gisela Harras: „Mitläufer“. In: *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Reprint. Hg. v. Gerhard Strauß, Ulrike Haß, Gisela Harras. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2011, S. 255.

Emigration zurückgeblendet wird, fokussiert der umfangreichere zweite Teil den Zeitraum, den Pabst innerhalb der Grenzen des nationalsozialistischen Regimes verbringt. „Danach“ thematisiert die Produktion des Films *Geheimnisvolle Tiefe* (1949) sowie die Nachwirkungen von Pabsts Tod.

Trotz des Kontrasts zwischen Pabsts Arbeitsbedingungen innerhalb und außerhalb einer Diktatur sind beide Welten von Zugeständnissen an externe Instanzen geprägt. Schon vor seinen Erfahrungen in der Diktatur reflektiert Pabst diesen Aspekt als die Crux der Regisseurprofession: Anders als andere Künstler:innen benötige er nicht nur Utensilien wie Farbe und Papier, sondern „eine Hundertschaft Leute und ein Studio und Maschinen und sehr viel Elektrizität. All das musste bezahlt werden, also brauchte er immer auch jemanden, der ihm viel Geld anvertraute.“<sup>10</sup> Aus diesem Grund bestehe das Gros der Regisseurtätigkeit darin, andere Menschen davon zu überzeugen, eine Idee zu finanzieren, was oftmals mit Zugeständnissen an die Geldgeber verbunden sei.<sup>11</sup> Gerade diese künstlerischen Zugeständnisse, die Pabst in der Vergangenheit erbringen musste, erzeugen in ihrer (scheinbaren) Abwesenheit eine Verführungskraft, der er im ‚Dritten Reich‘ nicht widerstehen kann.

### **1.1 Draußen: Künstlerische Kompromisse**

Der Roman *Lichtspiel* zeichnet sich durch eine filmisch inspirierte Textgestaltung aus. Damit geht einher, dass die Erzählperspektive zum einen bestimmte (wechselnde) Figuren fokussiert und sie zum anderen hauptsächlich aus einer Außenperspektive betrachtet. Eine übergeordnete Erzählinstanz, die durch Kommentierung eine Sicht der Ereignisse nahelegt, existiert nicht. Diese Filmästhetik betont nicht nur den Fokus auf die Welt der Filmproduktion, sondern hat auch den Effekt, dass die Intentionen der Figuren – besonders bei Pabst – unbekannt bleiben. Deshalb kann die Einordnung, ob sich die Figuren opportunistisch verhalten, primär an ihrem Handeln und Sprechen festgemacht werden, womit der Roman die reale Problematik widerspiegelt, die sich in der Nachkriegszeit bei der Entscheidung über die Kompromittierung im ‚Dritten Reich‘ verbliebener Personen, wie z. B. Pabst, ergab.

---

<sup>10</sup> Daniel Kehlmann: *Lichtspiel*. Roman. Hamburg: Rowohlt Verlag 2023, S. 91.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 92.

Die Erzählung von Pabsts Dreherfahrungen, die er im Deutschen Reich und Hollywood gesammelt hatte, findet achronologisch statt. Beginnend mit seinem Scheitern in Hollywood erinnert sich Pabst in einer Rückblende an seinen erfolgreichen Aufstieg in der Weimarer Republik. Diese nicht-lineare Zeitgestaltung unterstreicht den Eindruck, dass Pabst nach seinem Scheitern in Hollywood sehnsuchtsvoll an seine Zeit im Deutschen Reich zurückdenkt und dabei ausblendet, dass die Welt gegen Ende der 1930er Jahre nicht mehr dieselbe ist wie nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Bereits durch die Zeitgestaltung wird die Möglichkeit eröffnet, dass Pabsts anschließende Rückkehr ins Deutsche Reich doch weniger unglücklichen Umständen zuzuschreiben ist und mehr seinem Bedürfnis, als Regisseur und Künstler anerkannt zu werden.

Pabst erscheinen die Arbeitsbedingungen in der Weimarer Republik vor allem im Kontrast zu Hollywood als attraktiv. Pabst ist sich selbst bewusst, dass sein Start in der Theater- und Filmwelt dadurch begünstigt wurde, dass er dank seiner frühen Kriegsgefangenschaft im Ersten Weltkrieg nicht eingezogen wurde. Stattdessen profitiert er von dem entstandenen künstlerischen Vakuum: „Das Allerbeste an einem verlorenen Weltkrieg: Es gab danach wenige Menschen und viele Möglichkeiten. Wohin man sah, war dort Platz.“<sup>12</sup> Bedingt durch diese Umstände findet Pabst schnell die Möglichkeit, Regie zu führen, obwohl er, wie er selbst zugibt, „nach jener expressionistischen Art [drehte], die bereits aus der Mode kam.“<sup>13</sup>

Dabei geht Pabst problemlos in der kapitalistisch orientierten Filmwelt auf und richtet die Wahl seiner Regieprojekte nicht nach künstlerischen, sondern nach monetären Beweggründen aus. Solche Nützlichkeitsabwägungen sind es auch, die Pabst dazu bringen, seinen ersten großen Erfolg *Die freudlose Gasse* (1925) zu drehen. Obwohl dieser Film der Beginn von Pabsts Verortung im sozialkritischen Filmspektrum ist, sind es im Roman nicht das Streben nach einer Auseinandersetzung mit nachkriegsbedingter Armut und Prostitution, die ihn zu der Romanverfilmung motivieren. Ursprünglich hatte Pabst eine Verfilmung von Anskis *Der Dybbuk* geplant und möchte die kapitalistischen Interessen des Filmbetriebs ausnutzen, um mehr Geld für das Projekt zu akquirieren:

[D]er Zuckerfabrikant Mehelson hatte ihm vierzigtausend Dollar versprochen. Aber in Mehelsons Büro beim Unterschreiben hatte ihn plötzlich der Teufel geritten, und

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 97.

<sup>13</sup> Ebd., S. 99.

er hatte gesagt: ‚Vierzigtausend sind zu wenig. Dafür wird der Film nicht gut. Daher wird er auch kein Erfolg. Wenn Sie mir vierzigtausend geben, bekommen Sie Ihr Geld nicht zurück. Wenn Sie mir sechzigtausend geben, verdienen Sie hundertzwanzig.‘<sup>14</sup>

Als diese Geldmenge nicht verfügbar ist, erklärt sich Pabst spontan dazu bereit, einen vollkommen anderen Film, *Die freudlose Gasse*, zu drehen, der Mehelson sogar das Zehnfache einspielen soll. Schlussendlich erhält er wesentlich mehr Geld für den Filmdreh als anfangs abgesprochen und zeigt sich in der Lage, durch eine schnelle Anpassungsleistung die Gelegenheit zu seinem Vorteil zu nutzen.<sup>15</sup>

Neben der *Freudlosen Gasse* wird auf die Produktion des Bergfilms *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929) zurückgeblendet, bei der Pabst neben Arnold Fanck die Ko-Regie führte. Trotz seiner Höhenangst sagte Pabst dem Dreh zu, „weil er ja schließlich zwei Wohnungen und ein Schloss und eine schöne junge Frau und einen Sohn hatte und teure Hotels liebte“<sup>16</sup>. Die Frage, ob Pabst andere Filme hätte drehen können, die seiner künstlerischen Vorstellung mehr entsprochen hätten, wenn er bereit gewesen wäre, sich mit einem niedrigeren Lebensstandard zufrieden zu geben, bleibt offen.

In beiden Fällen zeigt Pabst in der Weimarer Republik ein gewisses Maß an opportunistischem Verhalten. Dass er seine Filmprojekte aus Nützlichkeitsabwägungen bereitwillig anpasst, sieht er als Teil des Spiels und einen Regisseur als notwendigen Opportunisten an. Dabei stellt er eine große Qualität unter Beweis, sich spielerisch im kapitalistischen System der deutschen Filmbranche zu bewegen und Unterstützung für Projekte zu erhalten.

Zu Pabsts Unglück ist die Filmwelt in Hollywood anders gestaltet, denn dort herrscht – verstärkt durch die Fluchtwelle aus Europa – ein Überschuss an Kunstschaffenden vor. Während Pabsts Stil in der Weimarer Republik nicht mehr ganz zeitgemäß war, wirkt er in Hollywood aus der Zeit gefallen. Ironischerweise titelt das erste Hollywood-Kapitel doppeldeutig: „Moderner Held“<sup>17</sup>. Im Gegensatz dazu verweist Pabsts Verhalten auf vergangene Zeiten. Der von ihm so zelebrierte Handkuss ist erkennbar „eingübt in einer Wiener Tanzschule zu einer Zeit, als noch ein Kaiser

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 99-100.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 100-101.

<sup>16</sup> Ebd., S. 83.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 34.

regierte“<sup>18</sup>, und statt dem nun notwendigen Englisch spricht er nur Französisch. Eine Bereitschaft, sich anzupassen, zeigt er nicht, da er seine bisherigen Errungenschaften in Europa für zu wichtig erachtet, um sich noch einmal hochzuarbeiten.<sup>19</sup>

Gleichzeitig fordert der amerikanische Umgang mit emigrierten Künstler:innen eine andere Art der Selbstaufgabe, als es Pabst aus dem Deutschen Reich oder Frankreich gewohnt ist. Während Pabst in Europa anerkannt wird und als großer Künstler gilt,<sup>20</sup> ist er in Amerika ein Flüchtling unter vielen.<sup>21</sup> Zwar preisen ihn die Produzenten von *Warner Brothers* als „de[n] größte[n] Regisseur Europas“<sup>22</sup>, verwechseln seine Filme aber mit Werken von Fritz Lang<sup>23</sup> und Ernst Lubitsch<sup>24</sup>. Filme von Pabst scheinen sie nicht gesehen zu haben.

Der Vorwand, er könne sich in Hollywood frei entfalten, stellt sich als falsch heraus. Stattdessen werden Pabst alle Aspekte der Filmproduktion wie die Wahl des Projektes, der Schauspieler:innen, der Dreheinstellungen und des Schnitts vorgegeben.<sup>25</sup> Auch seine Einwände gegen den geplanten Film *A Modern Hero*: „Das sei ein furchtbares Drehbuch. Ein ganz abscheuliches Melodram. Das könne er nicht machen“<sup>26</sup>, werden von den Produzenten ignoriert. Pabsts Vorgehensweise, mit dem es ihm im Deutschen Reich möglich war, für ihn wünschenswerte Resultate zu erzielen, lässt sich aufgrund der größeren Konkurrenz nicht ohne Anpassung auf Hollywood übertragen. Doch im Unterschied zu seinem Regisseurkollegen Lubitsch ist Pabst nicht in der Lage, die Regeln des dortigen Spiels umsetzen und die Produzenten für sich gewinnen:

Er war laut geworden. Und dabei hatten ihn alle gewarnt, dass das die eine Sache war, die in Amerika nicht passieren durfte. Es gebe hier kein Nein, hatte Lubitsch ihm erklärt, auch wenn man jemandem sagen wolle, dass er nicht recht habe, müsse man ihm zuerst sagen, wie recht er habe.<sup>27</sup>

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 48.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 67-68.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 85-86.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>22</sup> Ebd., S. 39.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 40-41, 113-114.

<sup>26</sup> Ebd., S. 40.

<sup>27</sup> Ebd., S. 43.

Aus Mangel an Alternativen stimmt er schlussendlich dem Dreh zu, doch nach dem von ihm selbst vorhergesagten Misserfolg ist es Pabst unmöglich, in Hollywood Unterstützung für ein weiteres Filmprojekt zu erhalten.

Sein Verhalten während seines Abstechers nach Hollywood enthält erste Anzeichen dafür, dass die Grenze für seine Bereitschaft zur Anpassung dort liegt, wo er Anerkennung für seine Arbeit findet. Diese Disposition macht sich Kuno Krämer, vom Propagandaministerium geschickt, um Pabst aus Amerika zurück ins Reich zu locken, zunutze. Er macht deutlich, dass er – anders als die amerikanischen Produzenten – alle Werke von Pabst kennt. Zugleich versucht er ihn damit zu ködern, dass Pabst im ‚Dritten Reich‘ keine Kompromisse bei der Produktion seiner Filme mehr machen müsste.<sup>28</sup> Während Pabst in der Weimarer Republik ein Verhalten zeigte, bei dem er sich widerstandslos schnell von seinen künstlerischen Konzepten verabschiedete, um stattdessen etwas kapitalistisch Einträgliches vorzuschlagen, bietet ihm Krämer eine alternative Form von opportunistischer Anpassung an. Im Fall seiner Rückkehr ins Reich erhält er seine anerkannte Stellung zurück und darf seine künstlerischen Konzepte ohne Einschränkungen umsetzen, wenn er im Gegenzug seine moralischen Standpunkte aufgibt.

Dass dieses Angebot bei Pabst nicht auf so viel Ablehnung stößt, wie seine scheinbare Aggression gegen Krämer nahelegt, lässt seine doppeldeutige Antwort im Gespräch mit seiner Frau Trude erahnen. Trude, die nichts von der vorangegangenen Auseinandersetzung weiß, möchte mit ihm die Party verlassen. Pabsts Reaktion lässt sich sowohl als Antwort auf ihre Frage als auch auf Krämers Angebot verstehen:

„Gehen wir?“, fragte sie. [...]

„Ja“, sagte er. „Gehen wir.“

Aber er rührte sich nicht.<sup>29</sup>

Die Familie Pabst kehrt kurz darauf mit Ausblick auf ein französisches Filmprojekt nach Europa zurück. Die dortigen deutschen Künstler:innen, die versuchen, dem nationalsozialistischen Regime zu entkommen, reagieren mit Unverständnis auf Pabsts Rückkehr – nicht jedoch auf sein Einstehen für seine künstlerischen Ansprüche. Damit

---

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 68–70.

<sup>29</sup> Ebd., S. 172.

stellen sie eine Legitimation für seine Kunstvorstellung dar. Einspruch erhebt nur der Schriftsteller Carl Zuckmayer, der vorschlägt, die künstlerische Tätigkeit aufzugeben und Bauer zu werden, bis die Gefahrensituation überstanden ist. Doch seine Idee wird als unpassend für einen Künstler zurückgewiesen.<sup>30</sup> Auf diese Weise wird erneut eine Opferung künstlerischer Ideale abgelehnt, während eine solche Arbeit unter politisch schwierigen Bedingungen zwar kritisch beäugt, aber letztlich akzeptiert wird.

Insgesamt zeigt Pabst bereits vor seiner Zeit im ‚Dritten Reich‘, dass er eine grundsätzliche Veranlagung zu opportunistischem Verhalten besitzt, die von seiner gesellschaftlichen Anerkennung als Künstler und seiner Möglichkeit zum Kunstschaffen befeuert wird. Von dem Kunstschaffen ist er wie besessen: „Er musste Filme drehen. Nichts anderes wollte er, nichts war wichtiger.“<sup>31</sup> Dafür ist er sogar bereit, die Sicherheit seiner Familie aufs Spiel zu setzen, indem er mit ihnen in das unsichere Frankreich zurückkehrt. Sein Opportunismus erscheint als der Ausdruck eines getriebenen Künstlers, der willens ist, seiner Kunstproduktion jedes andere Element seines Lebens unterzuordnen.

## **1.2 Drinnen: Die Verführung der künstlerischen Freiheit**

Im Unterschied zu dem Romanteil „Draußen“ wird „Drinnen“ primär chronologisch erzählt. Die Form unterstützt die schrittweise Erkennbarkeit von Pabsts Opportunismus und erzeugt trotz der fehlenden Einblicke in seine Gedankenwelt eine Nachvollziehbarkeit seiner Handlungsveränderung.

Aufgrund eines gefälschten Telegramms, in dem Pabsts kranke Mutter ihn um einen Besuch bittet, reist die Familie nach abgesagten Dreharbeiten in Frankreich nach Schloss Dreiturm in die ‚Ostmark‘. Die Rückfahrt nach Amerika zögert Pabst immer weiter unter dem Vorwand hinaus, zuerst eine bessere Unterbringung für seine Mutter finden zu wollen. Erst als Pabsts Sohn von den Töchtern des Hausmeisters verängstigt und verletzt wird, erklärt er sich zur sofortigen Ausreise in die Schweiz bereit.<sup>32</sup>

Zu einer Umsetzung des Plans kommt es nicht. Bei dem Versuch, einen Karton mit Erinnerungsstücken an seine anerkannteste Zeit als Regisseur von einem Bibliotheksregal zu holen, stürzt Pabst von der Leiter. Als er wieder zu Bewusstsein

---

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>31</sup> Ebd., S. 84.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 150–153.

kommt, hat die heiße Phase des Zweiten Weltkriegs begonnen und die Grenzüberquerung ist nicht länger möglich. Die Ursache des Sturzes bleibt unklar. Während Pabst davon überzeugt ist, dass der nationalsozialistische Hausmeister Karl Jerzabek die Leiter umgestoßen habe,<sup>33</sup> behauptet seine Frau Trude, die Leiter sei von sich aus umgefallen, während Jerzabek neben ihr auf der anderen Seite des Raumes gestanden habe.<sup>34</sup> Nachdem Pabst im ‚Dritten Reich‘ zu Erfolg gekommen ist, zieht Trude seine damalige Absicht, mit ihr nach Hollywood zurückzukehren und dafür seine Karriere als Regisseur aufzugeben, in Zweifel und hält seine Behauptungen über den Sturz für Ausreden.<sup>35</sup> Das *mimetisch unentscheidbare Erzählen*<sup>36</sup> markiert einen Moment der Verstörung, der Pabsts Aufenthalt im ‚Dritten Reich‘ durchgehend begleitet, und lässt zugleich offen, wie intendiert sein Verbleiben war.

Erster Besucher im Schloss ist Kuno Krämer, den Pabst bereits während einer Feier in Hollywood getroffen hatte. Dass Pabst nach ihrem Gespräch tatsächlich in die ‚Ostmark‘ zurückgekehrt ist, legt Krämer in einem ihm passenden Sinne aus: „Ich meine, ist das wirklich ein Zufall? Ich sage zu Ihnen: Bitte kommen Sie zurück. Ich sage: Alle Türen stehen offen. Ich sage, wir würden uns glücklich schätzen. Und schon sind Sie hier! Hat Sie jemand gezwungen? Ich glaube nicht. Wurden Sie entführt? Nicht, dass ich wüsste.“<sup>37</sup> Pabsts Widerstand gegen diese Auslegung ignoriert er, schließlich „sind [Sie] hier. [...] Das ist das Wichtigste. Wir sehen es, wir verstehen.“<sup>38</sup> Mit einer Mischung aus Drohungen und Anreizen versucht er Pabst für eine Arbeit als Regisseur zu ködern. So sorgt er für eine erneute Unterbringung der Familie im besser erhaltenen ersten Stock und bietet einen Arzt für Pabsts Sturzverletzungen und einen Sanatoriumsplatz für seine Mutter an.<sup>39</sup> Auch stellt er Pabst in Aussicht, er könne alle Stücke inszenieren, die er wolle, selbst wenn sie

---

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 159–161.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 163–164.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 304.

<sup>36</sup> Martínez und Scheffel unterscheiden hinsichtlich der Arten unzuverlässigen Erzählens einerseits zwischen ‚theoretisch unzuverlässigem Erzählen‘, bei der die Bewertungen der Erzählinstanz falsch sind, aber die Darstellung der Diegese in ihren konstituierenden Fakten zutrifft. Werden andererseits auch die Fakten der Diegese falsch bzw. missverständlich dargestellt, handelt es sich bei einer letztendlichen Auflösung der Unzuverlässigkeit um ‚mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen‘, im Fall einer Unauflösbarkeit um ‚mimetisch unentscheidbares Erzählen‘ (vgl. Matías Martínez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck 2019, S. 104–111).

<sup>37</sup> Kehlmann: Lichtspiel, S. 186.

<sup>38</sup> Ebd., S. 189.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 187, 190.

von ausländischen Autor:innen stammten.<sup>40</sup> Zugleich macht er Pabst die Alternativen klar: Allein das Wohlwollen Goebbels habe die Familie Pabst bislang davor geschützt, dass sie trotz verleumdender Briefe noch keinen Besuch von der Gestapo erhielten.<sup>41</sup> Falls Pabst eine Einladung zu einem Treffen mit Goebbels ausschlagen sollte, schließt Krämer eine Verhaftung nicht aus.<sup>42</sup>

Ähnlich wie Krämer macht Goebbels bei ihrem Treffen Pabst zu demjenigen, der das Gespräch gesucht hatte, um seinen Beitrag im Reich zu leisten.<sup>43</sup> Die Kombination aus dem unzuverlässigen Erzählen in der Bibliotheksszene und Pabsts nach Außen hin präsentierten Ablehnung des NS-Regimes erweckt zuerst den Eindruck, dass es sich bei Pabst tatsächlich um ein Opfer unglücklicher Umstände handelt, wie er es selbst in Unterhaltungen hervorhebt. Je stärker sich Pabst jedoch im Regime einordnet und von dem Mangel an anderen Künstler:innen profitiert, desto zweifelhafter erscheint seine Version der Ereignisse. Wie schon zu Beginn seiner Karriere nutzt Pabst ein Personendefizit aus, um bessere Produktionsmöglichkeiten zu haben. Das künstlerisch überlaufene Hollywood eröffnet ihm diese Möglichkeiten nicht. Dass Pabst anmerkt, als sein dritter NS-Film *Der Fall Molander* (1945) an seiner Uninspiriertheit zu scheitern droht, „die Schweizer Grenze [sei] noch immer an ein paar Stellen durchlässig“<sup>44</sup>, lässt schlussendlich erkennen, dass er aufgrund der größeren künstlerischen Freiheit und nicht aufgrund fehlender Fluchtoptionen im ‚Dritten Reich‘ verbleibt. Diese Zielsetzung macht Pabst zu einem Opportunisten, da er sich ohne Rücksicht auf seine vorherigen politischen Ideale bewusst für eine Karriere in einem autoritären Regime entscheidet. Seine vorgeschobene Ablehnung gegenüber dem Regime führt dazu, dass sich in Ermangelung von Alternativen besonders um ihn bemüht wird. Zwar bedient sich Goebbels dabei auch verschreckender Anreize, bietet ihm gleichzeitig jedoch alles, was Pabst möchte:

„Bedenken Sie, was ich Ihnen bieten kann [...] zum Beispiel KZ. Jederzeit. Kein Problem. Aber das meine ich gar nicht. Ich meine, bedenken Sie, was ich Ihnen auch bieten kann, nämlich: alles, was Sie wollen. Jedes Budget, jeden Schauspieler. Jeden

---

<sup>40</sup> Ebd., S. 187.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 186.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 190-191.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 205.

<sup>44</sup> Ebd., S. 350.

Film, den Sie machen wollen, können Sie machen. Aber das wissen Sie. Deshalb haben Sie mich ja aufgesucht.“<sup>45</sup>

Die kommerziell ausgerichteten Filme, die Pabst zuvor produziert hatte, um den kapitalistischen Marktstrukturen zu entsprechen, sind nach diesem Pakt nicht länger notwendig. Goebbels bietet ihm im Gegenteil an, „der amerikanischen Dutzendware, dem Kommerzmüll ein großes Nein entgegen[zu]werfen“<sup>46</sup>.

Die Zusage zum Film *Komödianten* markiert den Beginn von Pabsts öffentlichem Weg zu einer opportunistischen Anpassung im nationalsozialistischen Regime. Wie von Goebbels versprochen, erfährt er durch das Regime ungeahnte Unterstützung:

Und der Film werde gut, rief er. Die Technik sei hervorragend, die Mitarbeiter seien erfahren, er habe die besten Theaterschauspieler des Landes, und im Drehbuch gebe es nicht eine Zeile, für die er sich schämen müsse! All seine Änderungen seien ohne Diskussion akzeptiert worden. Weder in Frankreich noch in Amerika habe er so ungehindert arbeiten können!

An diesem Punkt erschrak er normalerweise und sagte, dass es natürlich ein großes Unglück sei, hier festzusitzen.<sup>47</sup>

Der Preis für diese Produktionsmöglichkeiten ist Pabsts ideologische Anpassung an das Regime, die er durch Verdrängung und Ignoranz erfüllt. Diese Anpassung wird ihm auch dadurch erleichtert, dass Pabst während seiner Filmproduktionen kaum Erfahrungen mit staatlichen Regulationen und Kriegsleiden macht. Zwar ist er sich der Gefahr durch nationalsozialistische Spitzel bewusst,<sup>48</sup> entwickelt daraus jedoch nur eine Verhaltensregel, um ungestört seiner Arbeit als Regisseur nachgehen zu können: „Der berühmte Schauspieler [Bernhard Minetti] war ein gefährlicher Mensch, alle hatten den Verdacht, dass er an die Gestapo berichtete, aber solange man darauf achtete, was man in seiner Nähe sagte, konnte man gut mit ihm arbeiten.“<sup>49</sup> Selbst als der Drehbuchschreiber

---

<sup>45</sup> Ebd., S. 207.

<sup>46</sup> Ebd., S. 212.

<sup>47</sup> Ebd., S. 220.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 220, 254, 303, 345.

<sup>49</sup> Ebd., S. 254.

zu Pabsts zweitem Film *Paracelsus* (1943) während einer Besprechung von der Gestapo abgeholt wird, widmet Pabst der Angelegenheit keine größere Aufmerksamkeit.<sup>50</sup>

Sein Alltag ist durch Erfahrungen von *pax in bello* geprägt. Darauf deutet bereits der paratextuelle Verweis auf Heimito von Doderers *Unter schwarzen Sternen* hin. Die Erzählung schildert das Phänomen des alltäglichen Lebens während des Zweiten Weltkriegs, bei dem einzelne Personen so wenig durch das Kriegsgeschehen tangiert sind, dass sie ihren Alltag wie in Friedenszeiten gestalten. Ihr Lebensgefühl wird dabei vermittelt als „Pax in bello. Wer es versteht und den Weg weiß, der lebt auch in der Hölle behaglich, sagt ein tibetisches Sprichwort.“<sup>51</sup> Im ‚Dritten Reich‘ verlangt ein solches Leben den Personen allerdings ein größeres Maß an Opportunismus und eine fatalistische Einstellung ab.

Diese notwendige Einstellung entwickelt Pabst in seiner Anpassung an die Lebensumstände im ‚Dritten Reich‘ und sie kommt ihm zugute, als er bei der Produktion seines Films *Der Fall Molander* (1945) den Krieg direkter miterlebt. Mit dem Verlauf des Kriegs gehen Produktionseinschränkungen einher, die jedoch nicht mit denen im Kapitalismus vergleichbar sind. Während das Regime weiterhin seine Projekte fördert, ist es der Mangel an einsatzfähigen Menschen, der Pabst Schwierigkeiten bereitet. Er muss sich mit dem kriegstraumatisierten Kameramann Willi Kuhle begnügen<sup>52</sup> und gerät selbst auf dem Weg zu dem nach Prag ausgelagerten Drehort ins Kriegsgeschehen, als einige Bomben fälschlicherweise zu früh abgeworfen werden.<sup>53</sup> Selbst diese Grenzerfahrung können ihn nicht von seiner Filmproduktion abbringen. Zwar halten ihn in der Nacht Gedanken um seinen Sohn Jakob wach, der der Hitlerjugend beigetreten war, doch selbst diese Sorge steht hinter der Wichtigkeit seiner Filmproduktion zurück. Er stellt einen Fatalismus zur Schau, bei dem er alle Aspekte des Lebens dem Kunstschaffen unterordnet und zugleich eine Rechtfertigung hat, sich den herrschenden Umständen widerstandslos hinzugeben:

Aber wenn sie nach England gegangen wären — wer sagte denn, dass sie dort nicht das Verhängnis hätte treffen können, unter all den Bombenangriffen? Wären sie in

---

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 299.

<sup>51</sup> Heimito von Doderer: *Die Erzählungen*. Herausgegeben von Wendelin Schmidt-Dengler. 5. Auflage. München: Verlag C. H. Beck 2016, S. 464.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 355.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 359.

Frankreich geblieben, so wären sie jetzt genauso unter deutscher Herrschaft! Wäre er in den Vereinigten Staaten, so wäre Jakob jetzt in der amerikanischen Armee und ebenfalls in Gefahr, vielleicht in Europa, vielleicht im Pazifik. Die Zeit war aus den Fugen, überall, und man musste einen Weg finden, seine Arbeit zu machen.<sup>54</sup>

Diese Art des Fatalismus zeigt Pabst in Grundzügen bereits bei seinem ersten NS-Film *Komödianten* (1941). Schon damals rechtfertigt er die Grausamkeiten und Lebensumstände im ‚Dritten Reich‘ damit, eine diese Zeiten überdauernde Kunst zu schaffen, die diesen Preis wert sei, „[d]enn all das geht vorbei. Aber die Kunst bleibt.“<sup>55</sup> Während der Schauspieler Paul Wegener bei den Dreharbeiten von *Der Fall Molander* (1945) mit Irritation darauf reagiert, dass Pabst „mitten im Weltuntergang“<sup>56</sup> ein Kunstwerk erschaffen möchte, ist dieser in seinem Fatalismus nicht zu erschüttern: „Die Zeiten sind immer seltsam. Kunst ist immer unpassend. Immer unnötig, wenn sie entsteht. Und später, wenn man zurückblickt, ist sie das Einzige, was wichtig war.“<sup>57</sup>

Der Schauspieler bildet in dieser Debatte einen Gegenpol zu Pabst und zeigt auf, dass eine solche Anpassung, wie Pabst sie praktiziert, nicht notwendig ist, um im nationalsozialistischen Filmgeschäft tätig zu sein. Wegener, der wegen seines fortgeschrittenen Alters das Deutsche Reich nicht verlassen hatte und seine Kritik am NS-Regime öffentlich kundtut,<sup>58</sup> soll in dem Film sowohl den nationalsozialistischen Staatsanwalt spielen als auch den Fälscher, den er überführt. Auf Pabsts opportunistisches Setup: „Zwei alte Männer, fast ununterscheidbar – wen interessiert, wer auf welcher Seite steht!“, widerspricht er und greift zugleich auf jene Form des finanziellen Opportunismus zurück, die Pabst selbst vor seiner Anpassung an das nationalsozialistische Regime vertreten hatte: „Sehe ich anders, Pabst. Es macht allen Unterschied der Welt, auf welcher Seite man steht. Aber wenn Sie für beide Rollen bezahlen, spiele ich Ihnen auch beide.“<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 362-363.

<sup>55</sup> Ebd., S. 305.

<sup>56</sup> Ebd., S. 366.

<sup>57</sup> Ebd., S. 366.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 355-356.

<sup>59</sup> Ebd., S. 356-357.

### 1.3 Drinnen: Zum Täter für die Kunst?

Bei den Dreharbeiten zu Leni Riefenstahls *Tiefland* (1940–1944), zu denen Pabst als Berater herangezogen wird, begegnet er den dunkelsten Seiten der nationalsozialistischen Filmproduktion. Pabst zeigt sich erstaunt über die Menge männlicher Statisten, die sich trotz der Hochphase des Kriegs am Set befinden.<sup>60</sup> Warum die Statisten nicht aus dem örtlichen Krün, sondern aus Salzburg stammen, erschließt sich ihm nicht. Erst im Gespräch mit dem Kameraassistenten Franz Wilzek kommt er dem eigentlichen Grund näher:

„Wieso werden die Statisten aus Salzburg gebracht?“

„Genauer gesagt Maxglan.“

„Woher?“

„Der Ort heißt Maxglan.“

„Aber warum von dort?“

„Ich habe damit nichts zu tun.“

„Was meinen Sie?“

„Ich meine, ich habe damit nichts zu tun.“

„Womit denn?“

Wilzek schwieg.<sup>61</sup>

Dass die Statisten aus einem Zwangslager kommen, wird im Roman nicht explizit ausgesprochen.<sup>62</sup> Politisch nicht über die aktuellen Umstände im ‚Dritten Reich‘ informiert, kann Pabst den Hinweis auf Maxglan eigenständig nicht entschlüsseln. Von

---

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 250.

<sup>61</sup> Ebd., S. 262-263.

<sup>62</sup> Dass bei dem Film *Tiefland* im Herbst 1940 und 1941 tatsächlich Sinti:zze und Rom:nja gegen eine geringe Ausgleichszahlung an die Lagerleitung aus dem Zwangslager Maxglan geholt und unter polizeilicher Aufsicht den Dreharbeiten beiwohnen mussten, ist historisch belegt (vgl. Oskar Dohle: „Die ‚Zigeuner-Lager‘ Trabrennbahn und Maxglan in Salzburg“. In: Arbeiter für den Endsieg. Zwangsarbeit im Reichsgau Salzburg 1939–1945. Hg. v. Oskar Dohle, Nicole Slupetzky, unter Mitarbeit von Gerda Dohle. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004, S. 227-234, hier S. 232). Ihre Deportation nach Auschwitz erfolgte 1943. Eine detaillierte Aufarbeitung der an dem Filmdreh beteiligten Statist:innen und ihrer individuellen Schicksale leistet Nina Gladitz (2020, S. 387-399). Leni Riefenstahl dementierte bis zu ihrem Tod über die Auschwitz-Deportation informiert gewesen zu sein (vgl. Sabine Pitscheider: Hakenkreuz am Hahnenkamm. Kitzbühel in der NS-Zeit. Innsbruck: Studienverlag 2024, S. 423).

seiner schlussendlichen Erkenntnis zeigt er sich schockiert und ist kaum in der Lage, mit den Dreharbeiten fortzufahren. Damit bietet Pabst eine textuelle Repräsentation für ebenfalls unwissende Leser:innen, deren Erkenntnisprozess und potenzielle emotionale Reaktion er widerspiegelt. Es ist die abgeklärte Reaktion Wilzeks: „Wir können’s nicht ändern. Wir haben es nicht angeordnet. Wir können es nicht verhindern. Wir haben nichts zu tun damit“<sup>63</sup>, die Pabst dazu bringt, die Arbeit fortzusetzen.

Anders verläuft die Situation bei Pabsts eigenem dritten Film. Vorlage für *Der Fall Molander* (1944/45) ist der „drittklassige Krimi“ des faschistischen Autors Alfred Karrassch, den Pabst aus der Sorge heraus annahm, bei einer Absage einen „weniger unpolitischen Film“<sup>64</sup> drehen zu müssen. Um aus diesem Machwerk ebenfalls ein Meisterwerk zu kreieren, plant Pabst eine überdimensionale Konzertszene als Dreh- und Angelpunkt des Films, für die er eine große Menschenmenge visioniert:

Siebenhundertfünfzig Statisten würden einen Tag lang den Saal füllen. [...] Hänel hatte vier Wehrmachtskompanien besorgt. Die Frauen waren schwerer zu organisieren gewesen, sie hatten nur dreißig Flakhelferinnen sowie vierzig Reinigungsgehilfinnen und zehn Funkerinnen bekommen.<sup>65</sup>

Ohne diese opulente Szene wäre der Film aus Pabsts Sicht ruiniert. Als die Soldaten wegen eines Luftangriffs abgezogen werden, besteht er auf eine andere Lösung.<sup>66</sup> Woher diese neuen Statist:innen kommen sollen, lässt Pabst offen und delegiert die Verantwortung für die Entscheidung an den Produktionsleiter Hänel: „Wohin Sie sich wenden, was Sie mit wem besprechen, das ist Ihr Beruf. Mein Beruf ist, übermorgen zu drehen.“<sup>67</sup>

Der ebenfalls anwesende Kameraassistent Wilzek möchte die Implikation, dass Pabst sich möglicherweise für einen Einsatz von Kriegsgefangenen ausspricht, nicht verstehen. Dennoch überlegt er, den Dreh zu verlassen und zu riskieren, für den Militäreinsatz eingezogen zu werden, traut sich jedoch nicht, den Gedanken in die Tat umzusetzen. Als der Drehtag eintritt, ist Wilzek verstört und nicht in der Lage, die Umstände korrekt einzuordnen. Seine Wahrnehmung schwankt in einem mimetisch

---

<sup>63</sup> Kehlmann: Lichtspiel, S. 263.

<sup>64</sup> Ebd., S. 345.

<sup>65</sup> Ebd., S. 370.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 372-373.

<sup>67</sup> Ebd., S. 374. Anders als bei *Tiefland* ist der Einsatz von internierten Personen als Statist:innen für den verschollenen Film *Der Fall Molander* nicht dokumentiert.

unentscheidbaren Erzählen zwischen Traumvorstellung und Wirklichkeit, sodass er nicht eindeutig festmachen kann, ob die militärischen Lastwagen tatsächlich am Rande des Filmsets parken, „etwas an ihnen verschwamm, als gehörten sie nicht ganz in die Welt der Dinge.“<sup>68</sup> Um der Konfrontation mit den Statist:innen zu entkommen, durchläuft Wilzek den Weg vom Wagen in die Halle in seiner Vorstellung mehrfach. Auf einer Metaebene ist er sich darüber bewusst, „dass er eigentlich schon drinnen war; die Zeit hatte sich verwickelt wie eine Filmrolle, sodass er, während er noch auf die Tür zuging, zugleich auch schon drinnen Pabst anstarrte und keine Worte fand“<sup>69</sup>.

Als Wilzek schlussendlich doch protestiert, glaubt er seine moralischen Einwände von Pabst zurückgewiesen: „Niemandem“, sagte er leise. „Keinem einzigen Menschen. Wird wegen uns etwas angetan. Niemand wurde wegen uns ... Der Film muss fertig werden.“<sup>70</sup> Ein solcher Dialog scheint jedoch nur in Wilzeks Kopf stattgefunden zu haben, schließlich konnte Pabst „ihn nicht gehört haben, denn er stand anderswo, auf der anderen Seite der Halle, und sprach mit dem Oberbeleuchter.“<sup>71</sup> Der anwesende Szenenbildner zeigt sich hingegen irritiert über Wilzeks verbalen Ausbruch und scheint an den Statist:innen nichts Bedenkliches auszumachen.

Eine Auflösung, ob es sich bei den Statist:innen letztlich doch um Soldat:innen handelt oder um Internierte aus dem nahegelegenen Konzentrationslager Theresienstadt, findet nicht statt. Wilzek selbst bleibt in seiner geistigen Verstörung als Erzählinstanz unzuverlässig. Jedoch vermeint er, dass Pabst eine fragwürdige Herkunft der Statist:innen vor ihm zu rechtfertigen versucht: „Dieser ganze Wahnsinn, Franz, dieser teuflische Wahnsinn, gibt uns die Möglichkeit, einen großen Film zu machen. Ohne uns wäre alles genauso, niemand wäre gerettet, niemand wäre besser dran. Aber es gäbe den Film nicht.“<sup>72</sup> Diese Argumentation ist kongruent zu Pabsts fatalistischer Einstellung gegenüber dem ‚Dritten Reich‘ und seinem Filmbetrieb.

Wilzek, der als Kameramann in doppelter Weise als Beobachter agiert, fungiert als Kontrastfigur zu Pabst, über dessen inneren Gemütszustände keine Beschreibung erfolgt. Aus Wilzeks Perspektive betrachtet, treibt Pabst, der seine vorherigen Moralvorstellungen für die vermeintliche Kreation eines Meisterwerkes opfert, mit dieser

---

<sup>68</sup> Ebd., S. 380.

<sup>69</sup> Ebd., S. 382.

<sup>70</sup> Ebd., S. 383.

<sup>71</sup> Ebd., S. 383.

<sup>72</sup> Ebd., S. 384.

Tat sein opportunistisches Verhalten auf die Spitze und überschreitet die Grenze zur aktiven Täterschaft.

Wilzek hingegen hat die Aktion nicht in Auftrag gegeben, sondern ist einzig als Kameramann anwesend. Gleichzeitig ist fraglich, ob der Dreh ohne seine Beteiligung hätte stattfinden können, da Pabst die Szene aufgrund seiner Höhenangst nicht selbst hätte drehen können.<sup>73</sup> Auch zieht Wilzek keinen karrieristischen Vorteil aus seiner Anwesenheit, sondern versucht, seinem Kriegseinzug zu entgehen. Trotz dieses Nutzens zeigt er Schwierigkeiten in der Anpassung an die veränderte Situation. Pabsts vor dem Dreh geäußertes Lob, dass Wilzek „immer ein guter Schüler [war]. Ein Gefolgsmann, dem ich vertrauen konnte. Ein guter Assistent“<sup>74</sup> legt ebenfalls nahe, dass Wilzek als ein Mitläufer zu sehen ist, während Pabst die eigentlich treibende Kraft ist.

Auffällig ist, dass die emotionale Abgeklärtheit zwischen den beiden Figuren von *Tiefland* zu *Der Fall Molander* wechselt. Während Pabst seine Karriere in Gefahr sieht, wenn *Der Fall Molander* ohne die visionierte Konzertszene nicht zu einem Meisterwerk wird, steht für ihn nichts auf dem Spiel, wenn Riefenstahl für ihren Film weniger Statisten zur Verfügung stehen. Damit kann sich Pabst am Set von *Tiefland* seine Moral – außer Sichtweise von regimetreuen Beobachter:innen – leisten, ohne dadurch karrieretechnische Nachteile zu erleiden. Bei Wilzek ändert sich zwischen den Filmen gleichermaßen die berufliche Zuständigkeit. Anders als bei *Tiefland* ist er bei *Der Fall Molander* nicht länger Kameraassistent, sondern als Ersatz für Willi Kuhle selbst ‚sehender‘ und ‚gesehener‘ Kameramann. Mit dieser Position geht eine andere Art der Sichtbarkeit einher, die Wilzek zum Gesicht der von Pabst veranlassten Entscheidung macht: „Wie befohlen sahen sie zur Kamera, und das bedeutete, sie alle sahen ihn, Franz, wie er dastand und wusste, was er tat: Wie er sie, so sahen sie ihn, [...]“<sup>75</sup>

Auf diese Weise zeigt der Roman einen Weg auf, wie sich sowohl Opportunist:innen als auch Mitläufer:innen durch ihr Verhalten schuldig machen können. Anders als ein opportunistisches oder mitläuferisches Verhalten an sich wird eine solche Schuld im Roman abgestraft. Im Falle von Wilzek stellt sich im Nachhinein heraus, dass der Dreh zu *Der Fall Molander* in den allerletzten Kriegswochen stattfand,<sup>76</sup> weshalb er selbst bei einer Verweigerung, einen Frontdienst voraussichtlich hätte vermeiden

---

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 386.

<sup>74</sup> Ebd., S. 378.

<sup>75</sup> Ebd., S. 384.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 408, 414, 420.

können. An seiner Schuld über diesen Tag leidet er bis ins hohe Alter.<sup>77</sup> Bei Pabst bildet die mögliche Anforderung von Kriegsgefangenen den Tiefpunkt seines opportunistischen Niedergangs. Das dabei entstandene Meisterwerk verliert er in den Wirren des Kriegsendes. Wilzek, der die Filmrollen eine Woche später zurückerhält, verschweigt die Rückgabe als Strafe für Pabsts Handeln, das Wilzek zu einem Mit-Täter machte.<sup>78</sup> Damit verurteilt er Pabst „zu jener Zukunft, der er eben noch entkommen zu können geglaubt hatte, einer Zukunft enger Grenzen und schmaler Umstände, einer Zukunft kleiner und verzichtbarer Filme“<sup>79</sup>.

## **2. Danach: G. W. Pabst – Kommunist und Nazi?**

Aus einer Außenperspektive betrachtet sitzt die Figur des G. W. Pabst zwischen den Stühlen, gelangt er doch vor seiner Filmproduktion im ‚Dritten Reich‘ mit sozialkritischen Filmen als der ‚rote Pabst‘ zu Bekanntheit. Angesichts dieser durch Opportunismus verursachten Ambivalenz stellt sich die Frage, wie der Umgang mit Pabst nach dem Kriegsende präsentiert wird.

In dem dritten Teil „Danach“ tritt Pabst als Perspektivfigur nicht länger in Erscheinung. Stattdessen wechselt die Perspektive in dem ersten Kapitel „Tiefe“, das den Dreh von Pabsts Film *Geheimnisvolle Tiefe* (1949) schildert, zwischen verschiedenen an der Filmproduktion beteiligten Personen. Auf diese Weise wird der Umgang der Filmwelt mit dem Ende des NS-Regimes und zuvor noch entgegengesetzten Parteien in den Vordergrund gestellt. Innerhalb der Blase der Filmproduktion scheint vor allem Interesse daran zu bestehen, zu einem alltäglichen Leben zurückzukehren. Die Kriegsvergangenheit der Personen wird dabei als störend ausgeblendet. So behandelt der Filmproduzent Johann Hübler, der selbst im ‚Dritten Reich‘ aufgrund seiner jüdischen Wurzeln Berufsverbot hatte, Pabsts NS-Filmproduktionen geradezu nonchalant:

„Ich muss hier arbeiten, ich muss mit dem auskommen, was da ist. Und da hat ein Pabst nun mal eine besondere Stellung. Er ist nicht eindeutig belastet...“ Hübler

---

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 26-31.

<sup>78</sup> Vgl. ebd.

<sup>79</sup> Ebd., S. 419.

betonte das Wort ‚eindeutig‘ auf nachsichtig wegwerfende Weise, so als handle es sich um eine fast amüsante Marotte der gegenwärtigen Verwaltung.<sup>80</sup>

Auch zwei jüdische Filmmitarbeiter scheinen die Debatte nach Pabsts „schöne[m] Film gegen Antisemitismus“<sup>81</sup>, *Der Prozess* (1948), eher aus Routine als aus echtem Interesse zu führen:

„Aber war er wirklich ein Nazi?“, fragte Paul Levy. „Vor dem Krieg nannte man ihn doch den roten Pabst.“

„Was weiß ich. Die Leute waren so manches vor dem Krieg, und dann waren sie was ganz anderes. Ich sage ja, es ist alles vermischt und durcheinander.“<sup>82</sup>

Damit entwirft *Lichtspiel* ein Bild von einer Nachkriegsgesellschaft, die ein opportunistisches Verhalten als allgemein üblich betrachtet. Marginal wird diese Perspektive gebrochen, wenn „der überall beliebte“<sup>83</sup> Gerd Metzler, der seine Beteiligung an der Waffen-SS verschweigt, deshalb von Paul Levy spöttisch als: „So ein höflicher Mensch!“<sup>84</sup> charakterisiert wird. Hingegen ist es ein widerständiges Verhalten während des NS-Regimes, das Irritation und eine Exklusion von der Gruppe hervorruft:

[D]ie Regieassistentin Ilse Schrewitz kauerte mit der Klappe vor den zwei Schauspielern. Keiner sah sie an. Die kleine, grauhaarige Frau wurde von allen mit seltsamer Verlegenheit behandeln, seitdem bekannt geworden war, dass sie den ganzen Krieg über eine jüdische Familie in ihrem Keller versteckt hatte. Es war nicht so, dass man es ihr übelnahm. Es wusste bloß keiner, wie man nun darüber denken sollte, dass sie ein ganz anderer Mensch war, als es irgendjemand vermutet hatte.<sup>85</sup>

Auch für den Zeitraum der späten 1960er Jahre schildert der Roman eine Gesellschaft, die kein Interesse an einer Aufarbeitung von opportunistischem Handeln oder Täterschaft hat. Zu Pabsts Tod ist seine Beteiligung im ‚Dritten Reich‘ gesellschaftlich in Vergessenheit

---

<sup>80</sup> Ebd., S. 440.

<sup>81</sup> Ebd., S. 428.

<sup>82</sup> Ebd., S. 428.

<sup>83</sup> Ebd., S. 425.

<sup>84</sup> Ebd., S. 428.

<sup>85</sup> Ebd., S. 443.

geraten. Einzig seine Bedeutsamkeit für den Film wird erinnert, wie Jakob, Pabsts frei erfundener Sohn, schildert: „Es war ein großes Begräbnis. Sehr ehrfürchtige Nachrufe. Der Landeshauptmann war da, der Bundespräsident schrieb Mama einen Brief.“<sup>86</sup>

Dass es in der Rahmenerzählung bei Heinz Conrads' Talkshow zu einer Auseinandersetzung mit Pabsts NS-Vergangenheit kommt, geht auf das Handeln des Redakteurs Rosenzweig zurück, dessen Vater als Statist bei dem Dreh von *Der Fall Molander* anwesend war. Es scheint einzig das Engagement einer persönlich betroffenen Person zu sein, die eine öffentliche Konfrontation mit Pabsts opportunistischem Verhalten bewirkt. Gleichzeitig macht der Roman deutlich, dass diese Öffentlichmachung ein Beiprodukt von Rosenzweigs Handeln war und nicht seine eigentliche Absicht. Dieser wollte bereits seit Monaten kündigen und hatte nach einem Weg gesucht, sein Arbeitsende möglich spektakulär zu gestalten.<sup>87</sup> Dass die Enthüllung schlussendlich ein Mittel zum Zweck war, unterstreicht die Kritik an dem fehlenden Interesse im Nachkriegsdeutschland, die Geschehnisse im ‚Dritten Reich‘ aufzuarbeiten.

Konkrete Kritik an Pabsts Handeln äußert nur die ehemalige Schauspielerin Louise Brooks, die Jakob nach dem Tod seines Vaters aufsucht. Dabei ist es nicht Pabsts opportunistisches Verhalten an sich, das Brooks verurteilt, schließlich ist „das Leben kompliziert [...]. Jeder muss irgendwie durchkommen.“<sup>88</sup> Hingegen sind es die Folgen für seinen Sohn, den Pabst durch seine egoistische Rückkehr zu einem Aufwachsen im ‚Dritten Reich‘ verdammt sowie zu einem Kriegsdienst, der Jakob körperlich und seelisch verkrüppelt zurücklässt.<sup>89</sup> Die Fiktionalität der Figur macht deutlich, dass der Sohn Jakob speziell erschaffen wurde, um aufzuzeigen, wie ein Kind durch das falsche Verhalten der Eltern zu einem glühenden Nationalsozialisten werden kann. Zugleich schützt die Fiktionalität die beiden faktualen Söhne Pabsts (geb. 1924 und 1941), als Bauernopfer für diese Reflexion zu enden.

Insgesamt präsentiert *Lichtspiel* eine Perspektive auf Opportunismus, bei dem nicht dieses Verhalten an sich kritisiert wird, sondern die fehlende Aufarbeitung in der Nachkriegszeit. Zudem werden diejenigen Handlungen der Hauptfigur Pabst abgestraft, die zu einem direkten Schaden anderer Personen führen.

---

<sup>86</sup> Ebd., S. 453.

<sup>87</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>88</sup> Ebd., S. 454.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 454.

### 3. Fazit

Die Rezensionen zu dem Roman *Lichtspiel* bildeten ein Indiz für die Diversität des präsentierten Spannungsfeldes von Mitläufertum, Opportunismus und Täterschaft. Wie der Romantitel – neben seinem Rückbezug auf die Filmwelt – andeutet, wird ein Spektrum von Licht und Schatten aufgezeigt, bei dem auf der einen Seite mitläuferisches und opportunistisches Verhalten in einer Diktatur hingenommen, auf der anderen Seite negative Folgen für andere Personen abgestraft werden.

Grundsätzlich präsentiert der Roman Filmemacher:innen als zwangsläufige Opportunist:innen. In einer kapitalistisch ausgerichteten Filmwelt ist Pabst darauf angewiesen, seine eigenen Kunstvorstellungen an monetäre Zielsetzungen und externe Instanzen anzupassen, um Filme produzieren zu können. Seine Fähigkeit zur blitzschnellen Anpassung, um so eine Filmidee zur Umsetzung zu bringen, sieht Pabst als sein eigentliches Talent und die Aufgabe eines guten Regisseurs. Das Versprechen von künstlerischer Freiheit verführt Pabst zu einer Partizipation im nationalsozialistischen Regime, für die er seine künstlerische Anpassung gegen eine Anpassung seiner moralischen Vorstellungen eintauscht. Unter diesem Einfluss entwickelt Pabst eine fatalistische Weltanschauung, bei der einzig die Kunstproduktion zählt. Für diesen Zweck und für die Anerkennung seines Werkes ist er bereit, zu allen notwendigen Mitteln zu greifen und seine bisherigen Ideale zu verraten.

Pabsts Meisterwerk soll ausgerechnet der Film *Der Fall Molander* werden, der ironischerweise auf der Romanvorlage des nationalsozialistischen Schriftstellers Alfred Karrassch basiert und damit konträr zu Pabsts früheren Verfilmungen von Frank Wedekind und Bertolt Brecht steht. Für diesen Film scheint Pabst seine letzten verbliebenen Grenzen zu überschreiten. Damit endet der Roman als Tragödie über die Verführungsmacht diktatorischer Regime und die Verführbarkeit des Künstlers.