

Zum Verhältnis von Kunst und Ideologie im Roman *Lichtspiel* (2023) von Daniel Kehlmann

Jelena Spreicer (Universität Zagreb, Kroatien)

Abstract Deutsch:

In Daniel Kehlmanns Roman *Lichtspiel* (2023) wird das Zusammenspiel von Kunst und Ideologie im Dritten Reich untersucht, wobei der Regisseur G. W. Pabst (1885-1967) als tragische Figur im Zentrum steht. Ziel der Analyse ist es, anhand literarischer und filmischer Techniken die moralischen Dilemmata und künstlerischen Kompromisse Pabsts darzustellen und seine Entwicklung im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Integrität und politischem Opportunismus nachzuzeichnen. Die Methode umfasst eine detaillierte Textanalyse mit besonderem Fokus auf Kehlmanns Einsatz filmischer Elemente wie Schnitt und Perspektivwechsel, die Pabsts Konflikte und seine Ambivalenz verstärken. Der Roman wird als eine literarische Reflexion über die Verantwortung des Künstlers in Zeiten politischer Unterdrückung interpretiert, die aktuelle Fragen der Erinnerungskultur und der moralischen Implikationen von Kunstproduktion aufwirft.

Schlüsselwörter: G. W. Pabst, Drittes Reich, Kunstautonomie, Ideologie, Daniel Kehlmann

On the Relationship between Art and Ideology in the Novel *The Director* (2023) by Daniel Kehlmann

Abstract Englisch:

In Daniel Kehlmann's novel *The Director* (2023), the interplay between art and ideology in the Third Reich is examined, with director G. W. Pabst (1885-1967) portrayed as a tragic figure at its center. The goal of this analysis is to illustrate Pabst's moral dilemmas and artistic compromises by exploring his development in the tension between artistic integrity and political opportunism. The methodology includes a detailed textual analysis with a particular focus on Kehlmann's use of cinematic elements such as editing and shifts in perspective, which in-

tensify Pabst's conflicts and his ambivalence. The novel is interpreted as a literary reflection on the artist's responsibility in times of political oppression, raising current questions about memorial culture and the moral implications of art production.

Keywords: G. W. Pabst, Third Reich, artistic autonomy, ideology, Daniel Kehlmann

Einleitung

„Keiner von uns, der Pabst gut kannte, hatte das Gefühl, ihn jemals wirklich gekannt zu haben.“¹ Dieser Satz von Louise Brooks (1906-1985), einer amerikanischen Filmschauspielerin, die in zwei Filmen unter der Regie von Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) spielte,² erfasst die Kontroversen und blinden Flecken, die das Leben und Werk des österreichischen Regisseurs begleiten. Jan-Christopher Horaks Beobachtung, dass Pabsts Biografie von „Legenden, Gerüchten, Spekulationen und ein Paar Fakten“³ geprägt ist, unterstreicht die Herausforderungen in der biografischen Erforschung des Regisseurs. Wo die filmhistorische Recherche scheitert, eine umfassende Künstlerbiografie zu erstellen, tritt die Literatur in den Vordergrund, genauer der Text des erfahrenen Autors historiografischer Metafiktion Daniel Kehlmann. In seinem Roman *Lichtspiel* (2023), von Richard Kämmerlings als „Parabel über Kunst und Moral“⁴ gekennzeichnet, nutzt Kehlmann historiografische Erkenntnisse über G. W. Pabst, der mit Friedrich Wilhelm Murnau und Fritz Lang zu den bedeutendsten Filmkünstlern der Weimarer Republik gezählt wird, um ein spezifisches Thema der Erinnerungskultur und Kunsttheorie zu erforschen: die Frage nach der (Un-)Möglichkeit künstlerischer Autonomie von der Ideo-

1 Louise Brooks, zit. nach Rentschler 1990, S. 1. (Alle Übersetzungen aus dem Englischen im Beitrag stammen von mir.)

2 Louise Brooks war die Hauptdarstellerin in Pabsts Filmen *Die Büchse der Pandora* (1929) und *Tagebuch einer Verlorenen* (1929).

3 Horak 1987, S. 53.

4 Kämmerlings 2023.

logie in einem totalitären Regime. Der vorliegende Beitrag analysiert den Roman unter der Fragestellung nach der moralischen Verantwortung des Künstlers und den Herausforderungen der Erinnerungskultur, wobei Kehlmanns Umgang mit verfügbaren historiografischen Informationen über G. W. Pabst und die Integration filmischer Techniken in die narrative Gestaltung eingehend beleuchtet werden.

Biografische Notiz

Eric Rentschlers Charakterisierung von G. W. Pabst als „ultimativem Niemandsmann der Filmgeschichte“⁵ hebt die einzigartige Position des Regisseurs innerhalb der filmischen Landschaft hervor. Pabsts Biografie und Werk widersetzen sich einer einfachen Kategorisierung und spiegeln seine Vielseitigkeit und die unterschiedlichen thematischen und stilistischen Ansätze wider, die er im Laufe seiner Karriere verfolgte. Seine Filme umfassen eine breite Palette von Themen, vom sozialen Realismus und psychologischen Dramen bis hin zum Expressionismus und Abenteuergeschichten. So wird z. B. der Stummfilm *Die Büchse der Pandora* (1929) für die Erkundung der Sexualität und seine klaren, expressionistischen Bilder gefeiert, während *Die Dreigroschenoper* (1931) für seine Adaptation von Bertolt Brechts (1898-1956) und Kurt Weills (1900-1950) musikalischem und sozialkritischem Theaterstück bekannt ist. Spätere Filme wie *Westfront 1918* (1930) und *Kameradschaft* (1931) reflektieren einen realistischeren und sozialbewussteren Ansatz, indem sie die Schrecken des Krieges und die Bedeutung der Solidarität darstellen.

Berühmt-berüchtigt wurde Pabst jedoch wegen der Entscheidung, 1939 aus dem Exil nach Deutschland zurückzukehren und danach im Dritten Reich mit der Unterstützung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda drei Filme zu drehen: *Komödianten* (1941), *Paracelsus* (1943) und *Der Fall Molander* (1945), wobei der letztere als verschollen gilt. In Bezug auf seine

5 Ebd.

Werke, die während des Zweiten Weltkriegs gedreht wurden, bemerkt Rentschler, dass Kritiker, wenn sie Pabst mit Begriffen wie „Schwanken, Oszillation und Ungewissheit“⁶ charakterisieren, dies „aus Frustration, Enttäuschung und Zorn“⁷ tun, weil ein Künstler von außergewöhnlichem Talent und internationalem Renommee, der wegen seiner sozialkritischen Filme der „rote Pabst“ genannt wurde, sich den Makel der Nähe zur nationalsozialistischen Ideologie zugezogen hat.

Pabsts Behauptung, er sei beim Besuch seiner Familie vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs überrascht worden und habe in der Folge die schon geplante Rückreise in die Vereinigten Staaten nicht antreten können, wurde von Lotte Eisner und anderen Historikern widerlegt.⁸ *Der Fall Molander* ist nicht das einzige Artefakt aus Pabsts Leben im Dritten Reich, das unter mysteriösen Umständen verloren ging. Laut Rentschlers Studie *The Ministry of Illusion* führte Pabst während der Kriegsjahre ein akribisches Tagebuch, dessen Einträge nie wiedergefunden wurden.⁹ Ohne Beweise in Form von historischen Dokumenten bleibt weitgehend unklar, ob Pabsts Unschuldsbeteuerungen tatsächlich glaubwürdig sind. Wie Horaks Analyse zeigt, lässt sich seine Rückkehr nach Europa nicht, wie allgemein angenommen wird, aus dem ästhetischen oder kommerziellen Scheitern seines einzigen im amerikanischen Exil gedrehten Films – *A Modern Hero* (1934) – herleiten.¹⁰ Es ist vielmehr das Ergebnis einer bitteren Enttäuschung über die Filmindustrie in den Vereinigten Staaten und den allgemeinen Mangel an Vertrauen in die künstlerische Vision des Regisseurs, mit dem er sich während der Dreharbeiten zu *A Modern Hero* auseinandersetzen musste. Die archivischen Dokumente der Warner-Gesellschaft, die den Film produzierte, zeigen, dass Pabsts künstlerische

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Vgl. Horak 1987, S. 53: „Pabst’s own story, that he was caught in Austria when the war broke out, his tickets to America already in his pocket, has been rejected by Lotte Eisner and other historians.“

9 Rentschler 2002, S. 175.

10 Ebd.

Vision von den Filmproduzenten systematisch untergraben wurde.¹¹

Warner Brothers, die Filmproduktionsfirma, welche zuvor *Die Dreigroschenoper* mitfinanziert hatte, bot Pabst im August 1933 einen Vertrag an. Zunächst lehnte er das Angebot ab, aber nach dem Scheitern des Projekts über die frühe Karriere von Tomáš Masaryk entschied er sich doch, es anzunehmen. Nach der Ankunft lehnte Pabst das erste ihm vorgelegte Drehbuch ab und kritisierte es auch öffentlich, was bei der Filmgesellschaft auf Ablehnung stieß.¹² Als er das Drehbuch von *A Modern Hero* als geeignet für sein Talent akzeptierte, musste er feststellen, dass die Realität der Filmproduktion in den Vereinigten Staaten radikal anders war als das, was er aus Europa kannte. Ein Brief des Produzenten Hal B. Wallis an seinen Assistenten offenbart, dass Warner Brothers die feste Absicht hatten, einen erheblichen Einfluss auf Pabsts kreativen Prozess auszuüben: „Ich möchte nicht“, schreibt Wallis, „dass Pabst jetzt anfängt, die Geschichte umzuschreiben oder dergleichen.“¹³ In diesem Zusammenhang war Pabst unbekannt, dass Warner Brothers seit ihrer letzten Zusammenarbeit an *Die Dreigroschenoper* zu einer „sparsam operierenden“ Firma geworden waren,¹⁴ sodass die Bedenken hinsichtlich möglicher Eingriffe in das Drehbuch eher finanzieller als ästhetischer Natur waren. Obwohl Pabst ein Mitspracherecht bei der Besetzung eingeräumt wurde, war es ihm nicht gestattet, den Hauptdarsteller Richard Barthelmess (1895-1963) auszutauschen, der bereits vor Pabsts Vertragsunterzeichnung für das Projekt engagiert worden war, obwohl er als „launisch und unberechenbar“¹⁵ galt. Darüber hinaus kam es wenige Tage nach Beginn der Dreharbeiten zum Konflikt zwischen Pabst und Wallis über die Kameraführung. Während Pabst mittlere und lange Aufnahmen bevorzugte, um den Schauspielern mehr Raum für Bewegung zu geben, bestand Wallis auf Nahaufnahmen,

11 Vgl. ebd., S. 54-56.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd.

an die das Publikum jener Zeit in Hollywood-Filmen gewöhnt war. Der Konflikt erreichte sogar die Klatschspalte des Magazins „Variety“, was laut Horak katastrophale Folgen für Pabsts Zukunft in Amerika hatte:

Eine solche Geschichte in einem führendem Branchenblatt hatte wahrscheinlich dieselbe Wirkung auf Pabsts Karriere wie ein Teelöffel Gift in seinem Nachmittagstee. Als schwierig, eigensinnig oder unwillig, sich an Hollywoods Konformitätsregeln zu halten, zu gelten, war ein schweres Vergehen.¹⁶

Bis zur Fertigstellung des Films gab es eine Reihe weiterer Meinungsverschiedenheiten zwischen Wallis und Pabst bezüglich der Länge einzelner Aufnahmen, des Schnitts und des Inhalts der Szenen. Zwei Monate nach Abschluss der Dreharbeiten unterzeichnete Pabst auf die Initiative von Warner Brothers eine Freigabe. Seine verbleibende Zeit in Los Angeles verbrachte er damit, anderen Filmgesellschaften die Idee für einen Film mit dem Titel *War Has Been Declared* vorzustellen. Als dies scheiterte, kehrte Pabst nach Frankreich und anschließend ins Dritte Reich zurück.

Die Zeit, die Pabst in Amerika verbrachte, bereitete ihn in zwei wesentlichen Punkten auf die Zusammenarbeit mit der nationalsozialistischen Filmindustrie vor. Erstens konfrontierte sie ihn mit der ernüchternden Erkenntnis, dass die finanziellen Ressourcen in den Vereinigten Staaten ebenso begrenzt waren wie in Europa, wo er ständig mit der Finanzierung zu kämpfen hatte. Der Roman lässt Pabst dieses Thema explizit ansprechen: „Man muss die Filme dort machen, wo sie finanziert werden. Wo man das Geld bekommt. Wo jemand dafür bezahlt.“¹⁷ Eine weitere prägende Erfahrung der Exilzeit war zweitens das Gefühl, ständig überwacht, kontrolliert und gezwungen zu werden, das kreative Konzept an nicht-künstlerische, äußere Faktoren anzupassen. Mit anderen Worten, die amerikanische Erfahrung zerschlug die Illusion von Hollywood und ebnete den Weg für Pabsts spätere Arbeit unter

¹⁶ Ebd., S. 56.

¹⁷ Kehlmann 2023, S. 131. Nachfolgend im Haupttext unter der Sigle L zitiert.

Bedingungen verminderten künstlerischen Spielraums. Diese Veränderung im künstlerischen Umfeld spiegelt sich in seiner Herangehensweise und den Themen seiner Filme wider.

Um Pabsts Ambivalenz in Perspektive zu setzen, greift Rentschler auf Karsten Wittes Metapher der Extraterritorialität zurück: „Der extraterritoriale Bürger ist sowohl ein Vertreter als auch ein Außenseiter, jemand, dessen eigentlicher Ort woanders liegt, eine Person, die in einem Land lebt, während sie den Gesetzen eines anderen unterliegt.“¹⁸ Dieses Merkmal durchdringt auch die Form seiner Filme:

Er ging in die Filmgeschichte ein als ein Meister des flüssigen Schnitts, dessen Kontinuitätsschnitt Klassenbarrieren abbaute und räumliche Abgrenzungen überwand, wodurch er verwirrte und neu interpretierte. Er wandte eine *textuelle Strategie* an, die Übergänge unmerklich macht und gleichzeitig konventionelle Unterscheidungen außer Kraft setzt.¹⁹

Der Ausgangspunkt des Romans ist daher ein Filmkünstler, der berüchtigt für seine Ambivalenz war und radikal gegensätzliche Konzepte verkörperte: Auf der einen Seite war er linker Künstler und Intellektueller, dessen in der Weimarer Republik entstandene Filme eine kritische Perspektive auf die drängenden sozialen Themen der Zeit wie wirtschaftliche Ungleichheit, Geschlechterrollen und Frauenrechte, die Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs, Klassenkonflikte und Arbeitsfragen, Urbanisierung, Entfremdung usw. bieten. Auf der anderen Seite verdiente er spätestens nach 1941 das Etikett eines ideologisch kompromittierten Filmregisseurs im Dienst eines menschenverachtenden totalitären Regimes.

¹⁸ Rentschler 1990, S. 1f.

¹⁹ Ebd., S. 2, Hervorhebung J.S.

Filmische Techniken als literarische Mittel

Ebenso wie Pabsts Regie und Schnitt von Rentschler als eine *textuelle Strategie* betrachtet werden, die den Abbau konventioneller Kategorien in seinen Filmen begünstigt, integriert Kehlmann sukzessive filmische Anspielungen und Mittel in seinen Roman, um den Prozess der Filmerstellung innerhalb der Grenzen des literarischen Textes nachzuahmen. In seiner Studie zur psychologischen Geschichte des deutschen Films unter dem Titel *From Caligari to Hitler* stellt Siegfried Kracauer fest, dass die deutsche Stummfilmindustrie ab den 1920er Jahren Filme produzierte, die im amerikanischen Raum als „ebenso rätselhaft wie faszinierend“²⁰ empfunden wurden. Eines der Elemente dieser Faszination für den deutschen Stummfilm war „die auffällige Rolle, welche die Kamera in den deutschen Filmen spielte, welche die Deutschen als erste vollständig mobil machten“²¹. Kracauers Beobachtung zur Beweglichkeit der Kamera im deutschen Film ist besonders relevant, wenn man Pabsts Werk betrachtet. Im Roman wird Pabsts Schnitttechnik von seinem Kameraassistenten Franz Wilzek folgendermaßen beschrieben: „Er hatte eine eigene Theorie vom Filmschnitt. Dass ein Schnitt immer durch eine Bewegung begründet sein muss, sodass ein nie abreißender Fluss von der ersten Einstellung bis zur letzten entsteht.“ (L 25) An einer anderen Stelle im Roman sagt Pabst: „Idealerweise war ein Film eine einzige Bewegung, jede Einstellung musste mit der nachfolgenden verbunden sein [...], nie durfte sich die Kamera ohne Anlass drehen, immer musste sie einer Bewegung folgen.“ (L 245)

In seiner Auffassung von Kameraführung und Filmschnitt stützt sich daher Pabst auf dieselben Prinzipien der Kohärenz und Kohäsion, die literarische Texte prägen, in denen Sätze und Absätze durch logische und thematische Verbindungen zusammenhängen. Wo Pabst die Bewegung – meistens einer Figur durch den Raum oder die Landschaft – als Motivation für die Kamerabewegung und den Schnitt sieht, gibt es in der Literatur gedankliche oder thema-

²⁰ Kracauer 1966, S. 3.

²¹ Ebd.

tische Übergänge als verbindende Elemente. Das Ziel des fließenden Schnitts bei Pabst ist es daher, den Zuschauer in die filmische Welt zu ziehen und ihn durch die Handlung zu führen, ohne dass der Fluss der Bilder unterbrochen wird. Ähnliches gilt für den literarischen Text, der den Leser in der Regel (außer in Fällen besonders hervorgehobener Verfremdungseffekte) veranlasst, in die erzählte Welt oder die gedankliche Argumentation einzutauchen, indem er durch eine logische und flüssige Darstellung eine immersive Leseerfahrung schafft.

Während Pabst den Schnitt als Mittel der Literarisierung seiner filmischen Werke versteht und verwendet, wendet Kehlmann im Roman das entgegengesetzte Prinzip an, um ein ähnliches Ziel zu erreichen: Er integriert nicht nur filmische Mittel in den Text, sondern macht diese zum leitenden Prinzip des Romans, wodurch Vorteile beider künstlerischer Medien miteinander kombiniert werden: der filmische, allumfassende Blick von außen und die für die Literatur seit dem Modernismus spezifische Perspektive auf die innere Welt des Protagonisten. In diesem Sinne sind mehrere Kapitel so geschrieben, dass sie sowohl spezifische Filme von Pabst als auch unterschiedliche Filmgenres, deren sich Pabst bediente, evozieren. Das erste Kapitel „Was gibt es Neues am Sonntag“ ist z. B. im Stil einer Situations- bzw. Verwechslungskomödie geschrieben, wobei der komische Effekt des Kapitels aus dem unstillen Gedächtnis des Erzählers resultiert. Das Kapitel „Vater der Lüge“, in dem Pabst von Joseph Goebbels (1897-1945) im Reichsministerium für die Volksaufklärung und Propaganda empfangen wird, entspricht dem Genre einer surrealen Groteske mit kafkaesken Elementen: Der verkaterte Pabst, überwältigt von der brutalistischen NS-Architektur, halluziniert Goebbels, noch bevor er ihm tatsächlich begegnet. Nach dem traumatischen Gespräch scheint er den Raum nicht verlassen zu können. Jedes Mal, wenn er versucht, die Tür zu erreichen, entfernt sie sich von ihm.

Allerdings beschränkt Kehlmann die Anspielungen auf den Film nicht nur auf Pabsts Werk als Regisseur. Im Roman wird ein Stück Filmgeschichte an einem ihrer entscheidenden Wendepunkte dargestellt: dem Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm unter höchst prekären politischen Bedingungen in Europa. Dies erklärt

die Wahl des Romantitels *Lichtspiel*: Kehlmann verwendet ein archaisches Wort für ‚Film‘, das zu Beginn dieser Kunstform geprägt wurde:

Einst war Lichtspiel eine Jahrmarktattraktion gewesen: springende Bälle, boxende Kängurus, tanzende Paare, Spazierstöcke schwenkende Männer. Eine schmutzige Leinwand auf dem Kutschermarkt im achtzehnten Bezirk, ein Mann, der Zacharias Molander hieß und „Kommen Sie, Damenundherren, sehen Sie Damenundherren, staunen Sie!“ schrie [...]. Es hatte tiefen Eindruck auf Pabst gemacht, nie vergaß er die kämpfenden Kängurus, nie die Männer mit ihren wirbelnden Stöcken und nie den Namen Molander. (L 92)

Der Beginn des filmischen Mediums ist auch der Beginn von Pabsts Faszination für den Film, einer Faszination, die so stark und eindrucksvoll ist, dass seine Karriere ein einziger Versuch ist, diesen ersten Moment immer wieder neu zu erschaffen. Dies ist auch der Grund, warum er für den Film, der sein Meisterwerk sein soll, den Namen *Der Fall Molander* wählt. Hinzu kommt auch die Mehrdeutigkeit des Kompositums „Lichtspiel“. Die Kombination des Lichts als Symbols für die Aufklärung und Spiels als Symbols für die Manipulation weist auf Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, das Film intensiv als Propagandamittel nutzte.

Eine weitere Art und Weise, wie der Roman von der Darstellung des Films als Kunstform durchdrungen ist, sind Pabsts Äußerungen zur Filmkunst im Allgemeinen sowie zu seiner eigenen Kunstauffassung:

Regisseur war, alles in allem, ein seltsamer Beruf. Man war ein Künstler, aber man schuf nichts, sondern man dirigierte die, die etwas schufen, man arrangierte die Arbeit anderer, die bei Licht betrachtet mehr konnten als man selbst. Deshalb benötigte man so viel, bevor man überhaupt ans Werk gehen konnte: Schriftsteller, Maler und Komponisten brauchten nur Papier und allenfalls Farbe, Bildhauer brauchten Marmor und ein wenig Werkzeug, aber ein Regisseur brauchte 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. (L 90, Hervorhebung J.S.)

Was Pabst in diesem Zitat einfängt, ist, dass der Film die erste Kunstform darstellt, die ihrer Natur nach kapitalistisch geprägt ist. Nicht nur ist der Film ein gewaltiges Unterfangen, das ohne die Vielzahl von Experten in spezifischen Bereichen der Filmproduktion sowie der modernsten und kostspieligsten Technologie nicht verwirklicht werden könnte, der Film erfordert auch großzügige finanzielle Mittel und soll letztendlich die Investition durch den entsprechenden Profit amortisieren. Dies entspricht Pabsts Erfahrung in Hollywood, die von Horak anhand historischer Dokumente rekonstruiert wird, aber auch der Darstellung der Exilzeit im Roman. Von Pabst als Regisseur wird in Hollywood erwartet, dass er den Bedürfnissen und Wünschen des Publikums entgegenkommt (z. B. keine Todesszenen zeigt), da der Film in erster Linie darauf ausgelegt war, der Produktionsfirma Geld einzubringen. Im Roman werden auch Elemente von Pabsts Philosophie der Filmproduktion eingeführt, die ihn besonders anfällig für die spätere Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten erscheinen lassen. Ein Satz sticht in diesem Zusammenhang hervor, da er leitmotivisch fünfmal im Roman wiederholt wird: „Wenn man einen Film macht, ist man immer in einer Notlage.“ (L 289, 299, 373, 401, 434) Der Prozess der Filmproduktion wird daher mit einem dauerhaften extraterritorialen Ausnahmezustand im Sinne von Karsten Witte verglichen. Die Notlage, auf die sich Pabst bezieht, führt in seinem Fall zur Entfremdung von der Realität sowie zur Verzerrung seines moralischen Kompasses. Für Pabst bedeutete dies, dass er seine Filme in einem Ausnahmezustand dreht, in dem die ethischen und sozialen Grenzen außer Kraft gesetzt sind, wodurch die Perspektive darauf, was moralisch vertretbar und was seine tatsächliche Rolle und Verantwortung in der Gesellschaft ist, verloren gegangen ist.

Da Pabsts Karriere der Leserschaft bereits bekannt ist, richtet der Roman seinen Fokus weniger auf eine detaillierte Darstellung seines Lebens vor 1933 als vielmehr auf die Faktoren, die zu seiner Kollaboration mit dem Nationalsozialismus führten, sowie auf die

nachfolgenden Auswirkungen dieser Entscheidung auf sein Leben. Die Schuld der Kollaboration ist die Grundvoraussetzung des Romans und dem Lesepublikum schon bekannt, bevor sie dem Protagonisten selbst bewusst wird. Deswegen entspricht die Gliederung der Handlung der klassischen griechischen Tragödie. Die Rahmenhandlung am Ende der 1970er Jahre liest sich als Exposition bzw. Ankündigung der tragischen Schuld des Protagonisten. Die Peripetie zeigt sich in Pabsts erfolgloser Exilzeit, während der er vom fiktiven Kuno Krämer, einem Agenten von Goebbels, kontaktiert wird (1. Teil: „DRAUSSEN“). Der zweite Teil des Romans trägt den Titel „DRINNEN“ und schildert die Katastrophe – das Leben der Familie Pabst in den Jahren 1939-1945 mit dem langsamen Verfall von Pabsts anfänglichem Widerstand gegen die Vereinnahmung durch das Regime, der schließlich in vollständige Kollaboration mündet. Der dritte Teil („DANACH“) zeigt Pabsts *anagnorisis*: die Erkenntnis, wie sehr er sich selbst, seine Familie und letztlich das Ideal der Kunst, dem er sein ganzes Leben nachstrebte, verraten hat. Darüber hinaus kehrt „DANACH“ zur Rahmenhandlung zurück, um das ironische Ende der Tragödie zu enthüllen: was mit Pabsts Meisterwerk 1945 geschehen ist und wo es sich in der Erzählgegenwart befindet.

Die Rahmenhandlung wird aus der Perspektive von Franz Wilzek erzählt, einem fiktiven ehemaligen Kameraassistenten von Pabst, der in der Erzählgegenwart unter der Demenz leidet und in einem Seniorenheim lebt. Wilzek wird eingeladen, an der Fernsehsendung „Was gibt es Neues am Sonntag?“ teilzunehmen, die von Heinz Conrads moderiert wird. Die Bezugnahme auf Conrads' Fernsehsendung dient der Funktion, die Zeit der Rahmenhandlung zu bestimmen. Ursprünglich handelte es sich um eine im ÖRF ab 1946 laufende Hörfunksendung, die aufgrund der großen Popularität 1957 für das Fernsehen adaptiert wurde. Als Wilzek nach der Sendung vom Chauffeur zurück ins Seniorenheim gebracht wird, liegt auf dem Rücksitz des Autos eine Ausgabe der Zeitung „Volksstimme“ mit der Schlagzeile „Todesstoß für Kraftwerk Zwentendorf“ (L 33), eine Anspielung auf die Volksabstimmung über die Inbetriebnahme des Kernkraftwerks Zwentendorf, die am 5. November 1978 stattfand. Die Rahmenhandlung spielt

somit Ende der 1970er Jahre, vor der so genannten „Waldheim-Affäre“ (1986-1988), die in Österreich eine Phase intensiver Vergangenheitsbewältigung einleitete, im Rahmen derer die mögliche Kollaboration prominenter Persönlichkeiten mit den Nationalsozialisten hinterfragt wurde.

Von Wilzek wird in der Live-Sendung erwartet, dass er dem Publikum seine Erinnerungen an die Filmindustrie mitteilt, aber die Sendung endet in einem Skandal, nicht nur weil Wilzek an einer schwerwiegenden Demenz leidet und sich in gewissen Momenten gar nicht bewusst ist, wo er sich gerade befindet. Auf Conrads' Frage nach dem letzten Film, den Pabst im Dritten Reich gedreht hat, scheint jedoch seine Erinnerung wieder zurückzukehren, aber er besteht unerklärlicherweise persistent darauf, dass der Film nie gedreht wurde. Nach der Sendung wird Wilzek vom zuständigen Redakteur angesprochen, der ihm mitteilt, dass sein Vater einer der Komparsen am Set des angeblich nie gedrehten Films war, und betont am Ende, der Vater habe überlebt (L 32). Die Rahmenhandlung führt somit den ethisch-ästhetischen Schwerpunkt des Romans ein: die Tatsache, dass die nationalsozialistische Filmindustrie auf Zwangsarbeiter als Komparsen zurückgriff, da deutsche Männer zu jener Zeit vorwiegend eingezogen waren und für die langen Zeiträume, die zur Produktion von Filmen erforderlich waren, nicht zur Verfügung standen. Wilzeks intermittierende Demenz ist eine treffende Metapher für die damalige Beziehung Österreichs zu seiner nationalsozialistischen Vergangenheit. Das kollektive Gedächtnis an den Zweiten Weltkrieg ist in gleichem Maße selektiv wie Wilzeks Erinnerung: teils aus objektiven Gründen, da Zeitzeugen altern und an Gedächtnisverlust leiden, teils aus subjektiven Gründen, da Erinnerungen entweder verdrängt oder in einer Weise dargestellt werden, die jegliches Mitläufertum der Erinnernden verschleiert.

In der Binnenhandlung wird aus der heterodiegetischen Erzählperspektive eine Vielzahl von Figuren dargestellt, einschließlich G. W. Pabst selbst, seiner Frau Trude, ihrem fiktiven Sohn Jakob, Jerzabek, dem Hausmeister des Pabst-Familienanwesens, Kuno Krämer usw. Die multiperspektivische Erzählweise ermöglicht es, die komplexen sozialen, politischen und persönlichen Dynamiken

zu erfassen, die das Leben und Werk von Pabst prägten. Hollywood in den 1930ern, wie es von Kehlmann dargestellt wird, ist eine Umgebung irritierender Oberflächlichkeit im Umgang mit den Menschen, in der die Vermarktbarkeit von Filmen, Regisseuren und Künstlern im Allgemeinen den Vorrang hat. Europäische Regisseure, insbesondere deutsche, werden hochgeschätzt, jedoch nicht voneinander unterschieden. Einer der Produzenten bei Paramount sagt daher zu Trude: „Sie sind die Frau von Pabst? Ist er da? Wir bewundern ihn alle so, seit *Metropolis*.“ (L 61) Avantgarde-regisseure wie Fritz Lang und Pabst verschmelzen daher zu einer einzigen Person, die, sofern richtig gemanagt, als potenziell enorme Gewinnquelle angesehen wird. Genauso wie der Satz über das Filmemachen in einer Notlage fungiert *Metropolis* als starkes, wiederkehrendes Motiv des Romans. Seine Funktion ist zweifach: Erstens erinnert es Pabst daran, dass alles, was er in der Stummfilmära geleistet hat, im Vergleich zu Langs berühmten Film verblasst, und zweitens etabliert es *Metropolis* als das karrierebestimmende Meisterwerk, das Pabst selbst mit *Der Fall Molander* schaffen möchte. Es ist der erste Teil des Romans, in dem Kehlmann den historischen Dokumenten über Pabsts Leben und Werk am treuesten bleibt, und zwar, weil aus der Zeit vor seiner Rückkehr nach Europa am meisten von ihnen vorhanden sind. Das Bild von Pabst, das in diesem Teil des Romans gezeichnet wird, ist das eines wahrhaft extraterritorialen Menschen, der sich in der neuen Welt, wo ihn seine mangelnden Englischkenntnisse an der Kommunikation mit den Produzenten hindern, nicht zurechtfindet. Nicht einmal die berufliche Dankbarkeit, die Greta Garbo und Louise Brooks Pabst gegenüber haben, ist für die Schauspielerinnen Argument genug, die Rolle in seinem Film *War Has Been Declared* anzunehmen. In diesem Film wollte Pabst die Besetzung von Filmstars, die aufgrund ihrer Bekanntschaft mit dem Regisseur für das Projekt gewonnen wurden, als Hebel einsetzen, um seine ästhetische Vision vor den Produzenten zu schützen.

Der einzige Aspekt, in dem der erste Teil des Romans von den historischen Dokumenten über Pabst abweicht, ist die Abfolge der Ereignisse. Während Horak darlegt, dass Pabst erst nach der Unterzeichnung der Freigabe von Warner Brothers damit begann, seine

Idee für *War Has Been Declared* vorzustellen, schildert Kehlmann dies in umgekehrter Reihenfolge. Im Roman kommt Pabst die Idee für den Film während seiner Schifffahrt nach Amerika, und er möchte sofort nach der Ankunft mit der Arbeit daran beginnen. Er vermag jedoch die Idee den Produzenten nicht überzeugend zu vermitteln, sodass er sich auf einen Kompromiss einigen muss: Er darf seine Idee erst realisieren, nachdem *A Modern Hero* fertig ist, und nur, wenn der Film Geld einbringt. Die Umkehrung der Reihenfolge dient der Erhöhung der dramatischen Spannung. Indem Pabst mit der schon fertigen Idee für *War Has Been Declared* nach Amerika kommt, baut er frühzeitig ein Ziel und eine Erwartung auf, die im Laufe der Handlung immer wieder aufgegriffen und schließlich enttäuscht wird. Dies verstärkt die emotionale Wirkung und die Fallhöhe, die Pabst bei seinem späteren Scheitern erlebt. Im 2. Teil des Romans („DRINNEN“) kehrt Pabst mit seiner Familie nach Europa zurück, zunächst nach Frankreich und dann in die Ostmark (wie Österreich im Dritten Reich hieß), um sich um seine kranke Mutter zu kümmern. Kehlmann erlaubt dem Regisseur seine Version der Wahrheit bezüglich der Rückkehr, im Roman will er, genauso wie er im Nachkriegsinterview mit Lotte Eisner behauptet, mit Frau und Sohn das Dritte Reich sofort nach Kriegsausbruch verlassen, aber der Hausmeister des Pabst-Familienanwesens, Jerzabek, inzwischen Mitglied der Partei, bedroht „den roten Pabst“ und seine Familie und stürzt ihn von der Leiter. Pabst, seine Mutter, Trude und Jakob sind demnach Gefangene in ihrem eigenen Schloss, aus ihren Quartieren vertrieben und zu Dienern der Familie Jerzabek erniedrigt.

Die moralische Ambivalenz des Künstlers

Von nun an gibt es drei Schlüsselmomente bzw. drei Elemente von Pabsts *hamartia*: Zuerst wird Pabst von Kuno Krämer aufgefordert, ins Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zu kommen, um sich mit Goebbels zu treffen. Die Wahl, vor die Goebbels Pabst stellt, könnte nicht einfacher sein:

„Bedenken Sie, was ich ihnen bieten kann, [...] z. B. KZ. Jederzeit. Kein Problem. Aber das meine ich ja gar nicht. Ich meine, bedenken Sie, was ich Ihnen *auch* bieten kann, nämlich: alles, was Sie wollen. Jedes Budget, jeden Schauspieler. Jeden Film, den Sie machen wollen, können Sie machen. Aber das wissen Sie. Deshalb haben sie mich ja aufgesucht. Deshalb gehen Sie nach Canossa.“ (L 207)

Angesichts des historischen und persönlichen Kontextes war es für Pabst logisch, Goebbels' Angebot anzunehmen, da mehrere zwingende Gründe vorlagen. Erstens, die Drohung, in ein Konzentrationslager geschickt zu werden, erinnerte eindringlich an die unmittelbaren und schweren Konsequenzen, die eine Ablehnung der Forderungen des Regimes nach sich ziehen würde. Zweitens war das Versprechen von Goebbels, unbegrenzte künstlerische Ressourcen zu bieten, für einen Filmmacher äußerst verlockend. Ein solches Angebot war fast unwiderstehlich, besonders in einem totalitären Regime, in dem Ressourcen und künstlerische Freiheit knapp waren. Pabst, der bereits mit den Einschränkungen und Enttäuschungen in der amerikanischen Filmindustrie zu kämpfen gehabt hatte, könnte dies als Gelegenheit gesehen haben, seine künstlerischen Ambitionen zu verwirklichen, wenn auch unter moralisch fragwürdigen Bedingungen. Daher machte die Kombination aus Zwang und Reiz der künstlerischen Freiheit Goebbels' Angebot für Pabst schwer abzulehnen.

Die zweite Stufe von Pabsts moralischem Abstieg passiert, wenn er abkommandiert wird, Leni Riefenstahl bei den Dreharbeiten zu *Tiefeland* zu unterstützen, weil die Produktion schleppend verläuft und ein neuer Erfolg erwartet wird. Pabst und Riefenstahl stehen im starken Kontrast: Pabst als echter Künstler, Riefenstahl als selbstverliebte Narzisstin ohne künstlerisches Verständnis. Sie verabscheut Pabst, braucht aber sein Fachwissen. Pabst konzentriert sich auf die Komparsen und entdeckt mithilfe von Franz Wilzek, den er bei dieser Gelegenheit kennenlernt, dass es sich bei ihnen um Häftlinge aus dem Konzentrationslager Maxglan handelt. Trotz seiner Empörung protestiert er nicht. Seine Position als Regisseur ist bereits kompromittiert, und jede Form von Protest hätte nicht nur seine Karriere, sondern auch seine persönliche Si-

cherheit und die seiner Familie gefährdet. Zudem ist Pabst tief in die Strukturen des nationalsozialistischen Propagandaapparats eingebunden, wodurch er sich in einer moralischen und beruflichen Zwickmühle befindet. Seine fehlende Handlungsfreiheit und die allgegenwärtige Angst vor Repressalien machen es ihm nahezu unmöglich, offen gegen die Missstände vorzugehen.

Die dritte und letzte Stufe der tragischen Schuld ist der Übergang von der absoluten und berechtigten Empörung über Riefenstahls Skrupellosigkeit und Unmenschlichkeit zu seiner eigenen kalten und unbedachten Anwendung derselben Methoden am Set von *Der Fall Molander*. Entscheidend für das Verständnis dieses Übergangs ist die ästhetische Philosophie der reinen Kunst, die Pabst als Abwehrmechanismus gegen den Alltag entwickelt. Hier bedient sich Kehlmann eines weiteren Mittels aus der klassischen griechischen Tragödie – der *hybris* oder Selbstüberschätzung. Pabst ist davon überzeugt, dass sein Talent und sein Wissen ausreichen, um mit Goebbels zu spielen und die ihm zur Verfügung stehenden Mittel zu nutzen, um die Filme zu machen, die er will; Filme, die er in Amerika nicht machen konnte. Er glaubt, dass er, wenn er Goebbels kleine Zugeständnisse macht, in der Lage sein werde, gute Kunstwerke zu schaffen.

Während der Glaube des fiktiven Pabst an seine eigenen Fähigkeiten innerhalb des Propagandaapparats von Goebbels illusorisch ist, traf dies auf die historische Figur Pabst nicht unbedingt zu. In ihrer Analyse von *Paracelsus*, Pabsts zweitem im Dritten Reich gedrehten Film, stellt Sheila Johnson fest, dass es sich dabei nicht um einen ganz regimekonformen Film handelt, wie ihn die Filmgeschichte sieht, und widerspricht Rentschlers Behauptung, dass weder die Zweideutigkeit noch die ideologische Kritik aus seinen früheren Werken Pabsts Rückkehr ins Dritte Reich 1939 überlebt haben.²² Einerseits stellt Pabst den berühmten deutschen Arzt als gutmütigen Volksführer dar, was unverkennbar eine Analogie zu Hitler darstellt. Andererseits führt er, darauf weist Johnson hin, mit der Figur Fliegenbein eine zweite, von der Handlung völlig un-

²² Vgl. das Kapitel „The Führer’s Phantom: *Paracelsus* (1943)“ in Rentschler 2002.

motivierter Führerfigur in den Film ein: einen Tänzer, den Paracelsus von der Pest heilt und der dem Arzt später, als sich die Umstände gegen ihn wenden, bei der Flucht aus der Stadt hilft, indem er das Volk mit seinem Tanz auf einem Seil über der Stadt hypnotisiert. Während die Interaktion zwischen Paracelsus und dem Volk positiv ist – er bietet dem Volk die Heilung seiner Leiden, dieses verehrt und unterstützt ihn –, ist Fliegenbein eine Art Rattenfänger, der das Volk in eine groteske Masse von irrational handelnden Menschen verwandelt, die sich ihren grundlegendsten Instinkten hingeben. Der Ort der Zweideutigkeit im Film ist der Stilbruch bei *Paracelsus*. Während bestimmte Szenen des Volkes in *Paracelsus* die herrschende Ideologie so darstellen, wie sie sich selbst sehen wollte, zeigen andere ihre hässliche Kehrseite und deuten darauf hin, dass Pabst seine visuelle Erzählung nutzt, um sich von der Ideologie zu distanzieren. Interessanterweise wird *Paracelsus* im Roman nur im Zusammenhang mit der glamourösen Inszenierung einer quasi Hollywood-Prämie erwähnt, wobei nichts über den Inhalt des Films gesagt wird. Dies liegt daran, dass Pabst an diesem Punkt im Roman bereits den Kontakt zur Realität verloren hat und dem Irrtum erlegen ist, er könne Kunst unabhängig von Goebbels' Versuchen, sie für Propagandazwecke zu instrumentalisieren, schaffen. Nach der Prämie von *Paracelsus* konfrontiert Trude ihren Ehemann mit seinem moralischen und ästhetischen Niedergang, aber er leugnet es völlig:

Damals in Grunewald hat sie alles gesagt. Eine Weile hat er geschwiegen. Es hat ihn härter getroffen, als sie erwartet hat. „Du hast Recht“, hat er schließlich gesagt. „Aber nur halb. Denn all das geht vorbei. Aber die Kunst bleibt.“ „Selbst wenn das so ist. Selbst wenn sie bleibt, die ... Kunst. Bleibt sie nicht beschmutzt? Bleibt sie nicht blutig und verdreckt?“ Ja, dieses eine Mal hat sie ihn wirklich getroffen. Verletzt hat er ausgesehen, angeschlagen, regelrecht verwundet. (L 303)

Da die Kunst sowohl zum Zufluchtsort vor dem Leben im totalitären Regime als auch vor seiner scheiternden Ehe wird, die zuvor durch Pabsts Affäre zerrüttet wurde, ist er bereit, große Anstrengungen zu unternehmen, um sein Meisterwerk zu schaffen – das

wahre Werk reiner Kunst, das seine Position rechtfertigen und ihn durch seine ästhetische Qualität für die Nachwelt entlasten soll. Eine der schöneren Beispiele für die Ironie in Kehlmanns Roman ist, dass die literarische Vorlage dieses Meisterwerks ein Schundroman des regimekonformen Schriftstellers Alfred Karrasch ist. Obwohl Pabst anfangs verzweifelt ist, weil er nicht sieht, wie aus einem schlechten Roman ein großartiger Film werden kann, erlebt er mitten in der Nacht, nach dem Traum von seiner ehemaligen Liebhaberin Louise Brooks, einen Moment wahrer künstlerischer Inspiration und hat eine Vision, wie er das Material in hohe Kunst verwandeln kann; eine Vision, die sich völlig um eine Schlusszene mit dem Geigenspieler dreht, der vor einem bis auf den letzten Platz gefüllten Auditorium spielt. Es ist von Anfang an klar, dass die Schlusszene nicht ohne zahlreiche Komparsen zustande kommen kann. Später, als die Fertigstellung des Films fraglich wird, weil die Soldaten, die als Komparsen vorgesehen waren, nicht zum Set nach Prag kommen, da die Front näher rückt und sie zum Kampf abkommandiert werden, wird Pabst auf Riefenstahls teuflische Lösung für dieses Problem zurückgreifen und Häftlinge aus Konzentrationslagern dazu bringen, in seinem Film mitzuwirken.

Das Werk als Vermächtnis und moralischer Konflikt

Pabst hat inzwischen sein Verständnis von reiner Kunst radikalisiert und ist überzeugt, dass es akzeptabel ist, alles zu opfern, um sie zu erreichen. Er hat bereits seine Beziehung zu seiner Frau geopfert und sein Sohn ist stolzes Mitglied der Hitlerjugend geworden. Infolgedessen erscheint etwas, das ihn früher, am Set von Riefenstahls Film, entsetzt hat, jetzt als logische Konsequenz seiner eigenen ästhetischen Philosophie. Paradoxerweise wird Pabsts Kunst zunehmend anfällig für Ideologie, sowohl in dem, was sie darstellt, als auch in der Art ihrer Produktion, weil er auf der reinen Kunst als seiner persönlichen Ideologie besteht. Um weiterhin Kunst zu schaffen, ist er nicht nur bereit, sich vollständig dem totalitären Regime zu unterwerfen und zu tun, was es von ihm verlangt, sondern er bedient sich auch bereitwillig des vollen menschenvernich-

tenden Potenzials, das dieses Regime zu bieten hat. Er überschreitet bewusst die Grenze, indem er selbst von einem Opfer, das sich, mit dem Konzentrationslager bedroht, zwangsweise dem Regime unterwirft, zu einem Täter wird, zu einem Peiniger derjenigen, die in den Lagern interniert sind. Der Übergang von Opfer zu Täter wird durch seine Wahrnehmung der Realität als Film ermöglicht, was eine sich wiederholende Strategie des Romans in Bezug auf Pabst ist. Allerdings unterscheidet sich das Kapitel „Molander“ von anderen Kapiteln, in denen diese Strategie eingesetzt wird, durch die Intensität dieser Wahrnehmung. Da Pabst den Film unmittelbar nach Abschluss der Dreharbeiten mit den KZ-Häftlingen noch in Prag, vor der Rückkehr nach Wien, schneiden möchte, weil gerade der Aufstand ausgebrochen ist, arbeitet er Tag und Nacht mit Wilzek, um den Film fertigzustellen und rechtzeitig zu fliehen. Als sich die Situation von Minute zu Minute zuspitzt, verliert Pabst völlig den Bezug zur Realität und beginnt, sie als einen Film wahrzunehmen, in dem er nicht nur Regie führt, sondern auch die Hauptrolle spielt. Alles, was geschieht, passt in seine Vision eines Kriegsabenteuerfilms, bis ins kleinste Detail: Pabst und Wilzek entkommen heldenhaft den Straßenkämpfen in Prag und überwinden auf ihrem Weg zum Bahnhof jede mögliche Hürde. Dort gewährt ihnen, wie es das Genre vorschreibt, ein ehemaliger Schulkollege von Wilzek in letzter Minute die Mitfahrt im letzten Zug, der Prag verlässt. Doch in einer Wendung des Schicksals nimmt ein anderer Passagier den Film mit sich, als er den Zug vor Pabst und Wilzek verlässt, sodass der Film verloren geht.

Erst mit der Rückkehr zur Rahmenhandlung im Kapitel „Epilog“ wird enthüllt, was mit dem Film geschehen ist. Der Passagier gab den Film tatsächlich in der folgenden Woche an Wilzek zurück, aber Wilzek entschied sich, ihn zu verstecken und Pabst nichts zu sagen. Für diese Handlung gibt es zwei mögliche Gründe. Erstens erkannte Wilzek unter den Komparsen seinen Kindheitsarzt, was zu einer schrecklichen Erkenntnis über das gesamte Ausmaß des Verbrechens führte, das sie begangen hatten, um den Film fertigzustellen. Das Verstecken des Films könnte daher eine Bestrafung Pabsts sein, Wilzek hätte ihm sein Meisterwerk als Rache für seine Taten genommen. Zweitens könnte Wilzek den Film versteckt ha-

ben, um sowohl Pabst als auch sich selbst vor Verfolgung nach dem Krieg zu schützen. Getreu der Mehrdeutigkeit vieler Aspekte in Pabsts Leben gibt der Roman keinen eindeutigen Grund für Wilzecks Entscheidung an. Der Film hat jedenfalls bis in die narrative Gegenwart überlebt und ist im Schrank in Wilzecks Zimmer im Seniorenheim verborgen.

Im dritten Teil des Romans („DANACH“) lässt Kehlmann Pabst einen ästhetischen Selbstmord begehen – nach dem Krieg überlässt er die Regie seiner Filme seiner Frau, weil er sich dessen bewusst ist, dass sein Wunsch, weitere Filme zu machen, ihre Ehe zerstört und den Sohn der Hitlerjugend ausgeliefert hat. Während Pabst um das verlorene Meisterwerk trauert, wird er in Venedig beim Filmfestival ausgepiffen. Was Kehlmanns Roman festhalten möchte, ist die Unmöglichkeit, Leben und Kunst voneinander zu trennen und einen Bereich vor den schlechten Entscheidungen im anderen zu schützen. Kehlmanns Pabst ist kein moderner Faust, denn er kann Mephisto, hier verkörpert von Propagandaminister Goebbels, nicht für seine Zwecke instrumentalisieren und letztendlich das Böse nutzen, um das größere Gute zu schaffen. Der Roman widerspricht grundlegend Pabst leitmotivisch wiederholter Vorstellung, dass Kunst in der Lage sei, den Kontext ihrer Entstehung zu transzendieren. Was bleibt, ist für Kehlmann nicht nur die Kunst, sondern auch, wann, wie und warum sie überhaupt geschaffen wurde.

Fazit

Abschließend zeigt Kehlmanns Roman *Lichtspiel* eindrucksvoll, wie tiefgehend die Verstrickung von Kunst und Ideologie im Dritten Reich war und wie diese Verflechtung das Leben und Schaffen von Künstlern wie G. W. Pabst prägte. Durch die Darstellung Pabsts als tragischer Figur, die zwischen künstlerischen Ambitionen und moralischen Kompromissen zerrieben wird, gelingt es Kehlmann, die Komplexität der künstlerischen Verantwortung unter einem totalitären Regime herauszuarbeiten. Der Roman stellt die Frage, ob Kunst autonom sein kann oder ob sie zwangsläufig von den politi-

schen und sozialen Bedingungen ihrer Entstehungszeit beeinflusst wird.

Kehlmanns literarische Techniken, insbesondere die Anleihen bei filmischen Mitteln wie Schnitt und Kameraführung, schaffen eine einzigartige narrative Struktur, die Pabsts Leben und Werk spiegelt und den Leser in dessen innere und äußere Konflikte eintauchen lässt. Die multiperspektivische Erzählweise ermöglicht es, Pabst sowohl als Opfer als auch als Täter zu sehen, was zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit den moralischen Herausforderungen der Kunstproduktion führt. Der Verlust von Pabsts Meisterwerk, das symbolisch für seine moralische Bankrotterklärung steht, verdeutlicht, dass künstlerische Errungenschaften nicht losgelöst von den ethischen Implikationen ihrer Schöpfung betrachtet werden können.

In einer Zeit, in der die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und die Erinnerungskultur eine immer größere Rolle spielen, liefert *Lichtspiel* einen wichtigen Beitrag zur Reflexion über die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Kehlmanns Werk fordert dazu auf, die Verantwortung des Einzelnen, insbesondere von Künstlern, im Kontext politischer Unterdrückung zu hinterfragen. Der Roman zeigt, dass es nicht nur um die Schaffung von Kunst geht, sondern auch um die Bedingungen, unter denen diese Kunst entsteht und wie sie in die Gesellschaft eingebettet ist. *Lichtspiel* bleibt daher nicht nur als ein faszinierendes literarisches Porträt eines ambivalenten Künstlers im Gedächtnis, sondern auch als eine Mahnung, dass Kunst stets im Spannungsfeld von Moral und Macht steht.

Quellenangaben

Horak, Jan-Christopher: G. W. Pabst in Hollywood or Every Modern Hero Deserves a Mother. In: *Film History* 1.1/1987, S. 53-63.

Johnson, Sheila: Ideological Ambiguity in G. W. Pabsts „Paracelsus“ (1943). In: *Monatshefte* 83.2/1991, S. 104-126.

Kämmerlings, Richard: Als die Filmkunst einen Teufelspakt mit den Nazis schloss. *Welt* (18.10.2023). Online: <<https://www.welt.de/kultur/article247741194/Daniel-Kehlmann-Als-die-Filmkunst-einen-Teufelspakt-mit-den-Nazis-schloss.html>> [Zugriff am 4.3.2024].

Kehlmann, Daniel: *Lichtspiel*. Hamburg: Rowohlt 2023.

Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press 1966.

Rentschler, Eric: *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. Rutgers University Press: New Jersey 1990.

Rentschler, Eric: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge (MA), London: Harvard University Press 2002.

Doz. Dr. Jelena Spreicer

ORCID ID: 0000-0002-3200-9873

Department of German Studies

Faculty of Humanities and Social Sciences

University of Zagreb

Ivana Lučića 3

10000 Zagreb, CROATIA

E-Mail: jspreice@m.ffzg.unizg.hr