

TYSKLAND – ET VINTEREVENTYR

A PROPOS GRAND TEATRETS TYSKE FILMUGE OG FILMUSEETs SYBERBERG-SERIE

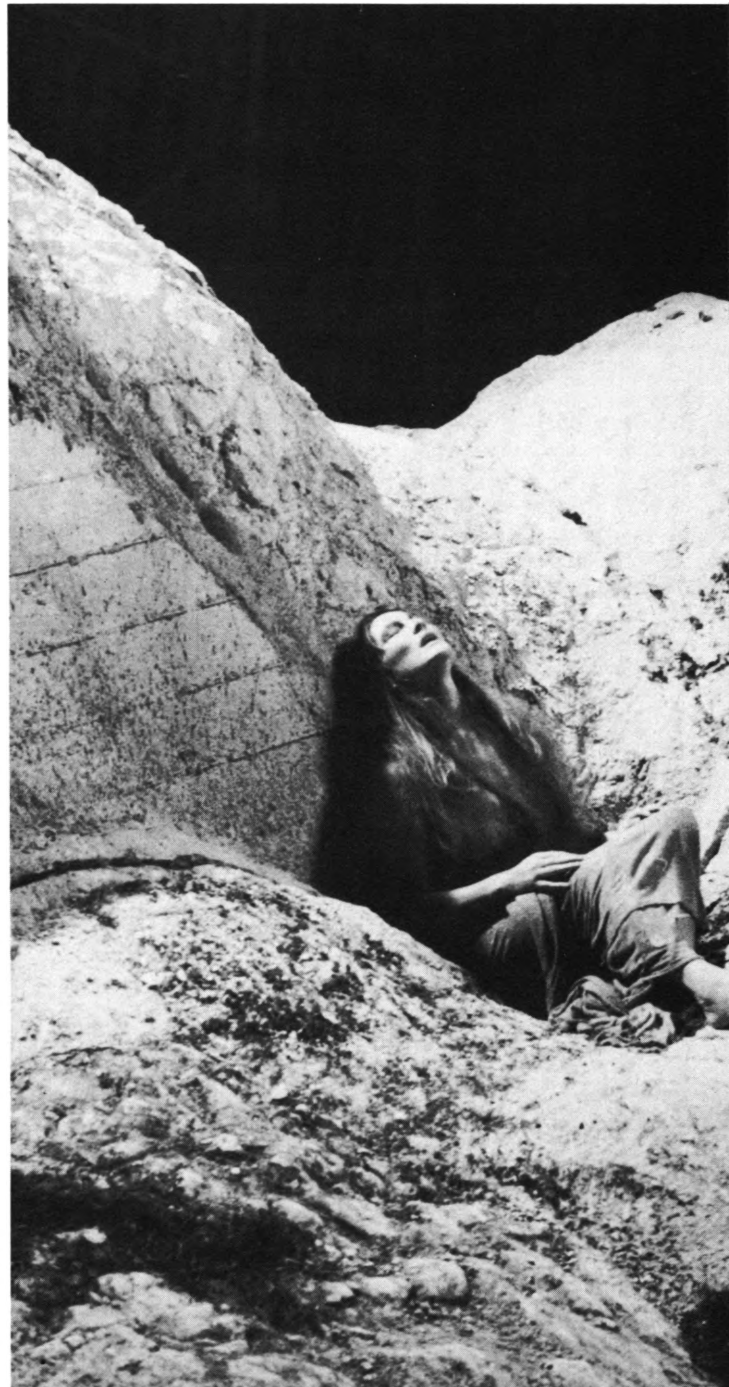
»*Denk ich an Deutschland in der Nacht, dann bin ich um den Schlaf gebracht...*« Således skrev Heinrich Heine – jøden, melankolikeren, digteren – i 1847. Heine gav i sin digtning et af de bedste billeder af sin samtids Tyskland, fordi han i så enestående grad fattede dets splittelse, splittet som han selv var imellem romantikkens visionære drømmeri og realismens virkelighedsnære detaljeforelskelse. Når Hans-Jürgen Syberberg citerer ovenstående verslinie i begyndelsen af sin film »Hitler – ein film aus Deutschland« (1977), ønsker han selvfølgelig at få tilskueren til at forestille sig, hvad Heine mon ville have skrevet, hvis han vidste, hvad der siden er overgået Tyskland.

De fleste af os er vokset op med en opfattelse af Tyskland som selve indbegrebet af *skyld*. Vore øjne har været rettet mod den angelsaksiske verden. Den har været lyset, hvor Tyskland har været mørket. Hvorfor ikke i stedet betragte Tyskland som en slags seismograf for de rystelser, der er i tiden; som en sjælelig kamplads for europæiske modsætninger; som eksponent for de lande, hvor angsten vokser hurtigere end fødselsraten.

»Tyskerne er langsomt, men sikkert ved at uddø. Fødselsraten er verdens laveste. Forbunds-kansler Helmut Kohls borgerlige regering frygter nu, at der i år 2030 kun vil være 38,3 millioner tyskere tilbage mod de nuværende 56,9 – et fald på 18,6 millioner, eller godt tre gange så mange som hele Danmarks befolkning.« Således skrev Politikens Bonn-korrespondent den 15. dec. 1983. Allerede i 1979 skrev Günter Grass sin roman »Kopfgeburt oder Die Deutschen sterben aus«, hvori han bad sine læsere lege med følgende tanke: Forestil Dem en verden der er befolket af 950 millioner tyskere, som formentlig omkring år 2000 vil være blevet til én milliard og to hundrede millioner tyskere. Umuligt, ikke sandt? Tanke-spind og utopi. I virkelighedens verden er det naturligvis kinesere, der er tale om, hvilket vel heller ingen er i tvivl om.

Når man ikke kan forestille sig Grass' eksperiment som andet end tanke-spind, er grunden, at vort samfunds begrædningstilstand er et kulturbestemt fænomen. Vor krise er først og fremmest en moralsk krise.

Lad os da, med udgangspunkt i opfattelsen af Tyskland som sjælelig kamplads for europæiske modsætninger, prøve at se, hvad der sker, når man sætter Hans-Jürgen Syberbergs film – især »Parsifal«, som senest har været vist – over for de øvrige nye film, som blev vist i Grand Teatrets tyske filmuge: Margarethe von Trottas »Heller Wahn«, Robert van Ackerens »Die flambierte Frau«, Rainer Werner Fassbinders »Bolwieser«, Franz Seitz' »Doktor Faustus«, Geissendörfers »Ediths Tagebuch« og endelig Peter Steins »Klassenfeind«. Et udvalg af film der formentlig er valgt ud fra et kriterium af kvalitet og genremæssig spredning, men som dog ikke desto mindre har



tilfælles, at det enten beskæftiger sig med, eller formelig skriger på *forløsning*. Når jeg vælger at se filmene i lyset af Syberberg, skyldes det hans films helt specielle og traditions-behandlende karakter.

DET TABTE PARADIS

Personerne i Syberbergs film er alle utopister og eventyrere... som Syberberg selv. Han har beskæftiget sig med så excentriske personer som: *Adelsslægten Pucci* («Die Grafen Pucci», 1967); Wagnermæenen *Ludwig II af Bayern* («Ludwig – Requiem für einen jungfraulichen König», 1972); Winnetou romanernes forfatter *Karl May* («Karl May – Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies», 1974); Wagners svigerdatter



Winifred Wagner («Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975», 1975); *Hitler* («Hitler – ein Film aus Deutschland», 1977) samt endelig efter at have sværmet rundt om ham: *Richard Wagner* («Parsifal», 1981). Et skilderi af drømmere, løgnere og fantastere. Men af et vist format. Og formatet, det stort anlagte, er netop Syberbergs gebet.

Man kan betragte de nævnte personer som efterfølgere til den tyske Romantik. Forrædere og forvrængere ville Syberberg sikkert sige. På et eller andet tidspunkt trådte de forskert. Romantikken er nemlig en grundlæggende del af den tyske bevidsthed. Mange af de neuroser der findes dér, skyldes forvrængninger som Hitler og hans har udsat den for. Mange vil måske – og nok med en vis ret – mene, at hele Romantikken kun er en *neurose!*

Lad mig opridsse nogle romantiske karakteristika: Troen på Historien, personlighedskulten, flugten til utopien, følelsen af hjemløshed, drømmen om det uopnåelige og flertydige – der vel at mærke forbliver uopnåelig og flertydig – lidelsen, myterne og narcissismen. Ikke sandt, alt sammen noget der ikke er så ganske fjernt fra vor egen tidsalder. Og alt sammen noget der udsprang af en frygt for nutiden og en tro på verdens undergang.

Tyskland er det sted, hvor Romantikken kom dybest til udtryk, og hvor den slog dybest rødder. Men den har så sandelig også smittet af på os andre. Det er derfor ikke kun en nations traumer, Syberberg beskæftiger sig med, men en hel kulturs. *Die deutsche Krankheit* er det ekstreme udtryk for noget, der findes i os alle.

Derfor er Syberberg så væsentlig. Han kaster det almindeligt psykologiske overbord og går i stedet i lag med noget så grandios som en kunstnerisk bearbejdelse af de nævnte kulturtraumer.

Det ville have været let blot at forkaste Romantikken og i overensstemmelse med vanlig avantgardistisk fremgangsmåde opkaste det abstrakte krav om et »nyt« menneske. Syberbergs force er, at han vedkender sig sine romantiske aner og forholder sig til traditionen. Han holder nok en vis distance – Brecht, som Syberberg tidligt interesserede sig for, har trods alt efterladt en smule indflydelse – men føler sig alligevel hjemme i den urtyske og på ingen måde umenneskelige grund.

Myten om det tabte paradys spiller, blandt andet i form af Gralsmotivet, en betydelig rolle for vor kultur. Sandheden er naturligvis, at paradiset ikke eksisterer – bortset fra De Quinceys artificielle – og at Gralen følgelig ikke kan findes. Ludwig II, Karl May, Hitler og Wagner søgte alle dette tabte paradys, med i hvert fald i to af tilfældene katastrofale følger: Ludwig II druknede sig, og Hitler... Med hensyn til Karl May stiller sagen sig lidt anderledes, idet han faktisk fandt en slags Gral i en undergangsskøn, eventyragtigt helteverden. Og Wagner havde sin Kunst og Bayreuth.

Syberberg forkaster altså ingenlunde Romantikken. Tværtimod bemægtiger han sig dens form. Fra de tidlige Syberberg-films relative ukomplicerede udvikler de sig imod det mere og mere storladne og indviklede. De bliver til omfangsrige – »Winifred Wagner« varer fem timer, »Hitler« mere end syv timer, »Parsifal« over fire timer – og til bristepunktet symbolladede værker.

Det hidtil seneste produkt af hvad Syberberg kalder sit

Hans-Jürgen Syberberg instruerer Edith Clever. Omgivelserne er et udsnit af den enorme beton-kopi af Wagners dødsmaske, der spiller en væsentlig rolle i »Parsifal«.

»trauerarbejt« – sørgearbejde, fordi han mener, at en del af den tyske misere skyldes tyskernes manglende evne til at sørge over og bearbejde fortiden – er »Parsifal«. Han måtte jo naturligvis gå i gang med netop dette værk. Forspillet til »Parsifal« benytter han f.eks. i »Hitler«-filmen, der endog begynder og slutter med ordet *Gral* i kæmpebogstaver.

»Det liv er dødt, der ikke løber nogen risiko. Kunsten bliver derefter kun en forbrugsartikel«. Denne Syberberg-udtalelse gælder naturligvis både kunstner og tilskuer og kunne udmærket stå som motto for hans »Parsifal«. Syberberg kilder konstant dæmonerne. Hvor voveligt er det ikke at kaste sig ud i Wagners magisk-mytiske alderdomsværk, der beskæftiger sig med *skyld, religion, seksualitet, myte, fordømmelse*, og som udmunder i den store *forløsning*. Handlingen er kort fortalt i betragtning af »Parsifals« umådelige længde: Gralsridderens konge Amfortas er blevet ledt i synd af den forstødte ridder Klingsor, der har benyttet lejligheden til at stjæle kongens hellige spyd, med hvilket han oven i købet har tilføjet Amfortas et uhelbredeligt sår. Kun en naiv tåbe – Durch mitleid wissend, der reine Tor – vil kunne hele såret og skaffe Amfortas sit spyd tilbage. Her dukker Parsifal op. Hans mor har holdt ham isoleret, fordi hans brødre begge er blevet dræbt, men han er nu stukket af for at opleve den forunderlige verden. Gralsridderne er opmærksomme på ham, men fortolker hans naivitet som dumhed og sender ham bort. Skurken Klingsor beordrer sin tjenerinde til at forføre Parsifal. Denne modstår imidlertid hendes forsøg, og hun fortæller ham om den forbandelse, der har hvilet over hende, siden hun engang forførte selveste Kristus. Forbandelsen har gjort hende afhængig af Klingsor, der nu kommer til syne og kaster spyddet mod Parsifal. På forunderlig vis bliver spyddet hængende over Parsifals hovede, han griber det, og Klingsors rige falder i ruiner og bliver til gold ørken. Parsifal vandrer nu omkring i et par år, ude af stand til at finde tilbage til Gralsborgen. En dag støder han så på ridderen Gurnemanz, der i mellemtiden er blevet eneboer, og Kundry, der er iført bodsklæder. Parsifal forklarer, at han har det hellige spyd, og sammen begiver de sig til Amfortas, der nu blot længes efter dødens lindring. Da Parsifal kommer ind, fører han spyddet til Amfortas' sår, der straks heles. Derpå befaler han, at Gralen atter skal bæres ind, og den stråler med fordums glans. Alle knæler for Parsifal, og Kundry, hvis forbandelse også ophæves ved Parsifals medlidenhedsgerning, synker død om.

»Parsifal« frister Syberberg, fordi den indeholder noget karakteristisk for europæisk kultur – ikke mindst skylden der forløses ved medlidenhed – og fordi »Parsifal« på samme tid er en epokes svanesang og en indvarslen af en ny tid. »Parsifal« kan ses som en given sig religionen i vold, en længsel efter den ultimative forløsning. Dette var jo, hvad Nietzsche så voldsomt angreb hos Wagner: dette *nej* til livet, der især optog den ældre, asketiske Wagner. Når man ikke lægger livets hovedvægt i livet, men i det »hinsides«, i intetheden, så har man taget hovedvægten fra livet overhovedet, siger Nietzsche i »Antikrist«, der netop er et opgør med vor kulturs overleverede værdier i almindelighed og med kristendommen i særdeleshed. Syberberg forsøger med sin »Parsifal« på en måde at forene Wagner og Nietzsche, eller måske snarere at forløse Wagner ved hjælp af Nietzsche, at finde tilbage til det livskraftige hos Wagner.

»Det liv er dødt, der ikke løber nogen risiko«, sagde Syberberg, og liv er netop, hvad han søger at puste ind i »Parsifal«s efterhånden stivnede fysiognomi. Operaen har i alt for mange år været en institutionaliseret forbrugsartikel i Bayreuth regi. Da Syberberg ønskede at bruge Boulez' indspilning til sin films lydside, fik han af *gesamtleiter* Wolfgang Wagner at vide, at dette ikke kunne lade sig gøre. Bayreuth lederen var

nemlig utilfreds med den film, Syberberg har lavet om Wini-fred Wagner – Wolfgangs mor.

WAGNER PÅ BRIKSEN

Det er en enkel og genial idé, Syberberg bruger i sin »Parsifal«. Han lader den foregå i Wagners hovede, oven i købet i hans dødsmaske som Syberberg lod bygge i en 40 tons tung og 20 meter lang kopi af originalen. Masken fungerer som et veritabelt monument, stivnet og levende på samme tid, som Syberberg fik konstrueret, så de enkelte bestanddele kunne trækkes fra hinanden og siden sættes sammen igen, hvilket faktisk i sin korthed er selve filmens princip. Inden i dødsmasken var det muligt at danne huler og gange. Wagners bevidsthed bliver således bogstavelige taget gennemgået på kryds og tværs.

Nødvendigheden af Syberbergs Wagner-gennemhegling angives straks i hans »Parsifal«: I en næsten Tarkovskijisk kamerabevægelse ser vi fotos af det bombede Dresden, ødelagte kirker, den væltede Frihedsgudinde m.m.; sådan endte drømmen. Tilbage står at pille tingene fra hinanden og se, hvor det gik galt. Til dette formål benytter Syberberg en særlig teknik, der hedder *frontprojektion*: En gammel Hollywood opfindelse, der var gået i glemmebogen, indtil Syberberg genopdagede den. Teknikken tillader ham at skabe en næsten hvilken som helst rumlig illusion. Ved hjælp af et foto fra Hitlers arbejdsrum kan man f.eks. give det udseende af, at en person (filmens) vandrer rundt i værelset. Der bliver naturligvis aldrig tale om en »realistisk« scene, men metoden fungerer glimrende til Syberbergs behov, der jo netop ikke indebærer en total identifikation, men som snarere er en idelig citeren vor kulturelle arv. Frontprojektion bruges i »Parsifal« flittigt til at henviser til malerier, skulpturer etc. Som et eksempel på hvor omfattende Syberbergs brug af teknikken er, kan nævnes, at han til »Parsifal« havde et lager på 4000 fotos!

Filmens rum er altså Wagners bevidsthed med alt, hvad det indebærer af kulturhistoriske hentydninger. Syberberg udforsker dette rum ved at sætte Wagners statisk glidende lyd-maleri over for en næsten Nietzschesk fragmenteret billedside, og her skal forstås den særlige Syberbergske citeren – denne ophobning af mere eller mindre velfordøjede kulturfragmenter, der forekommer enten som projektioner i billedets baggrund eller som strategisk anbragte genstande. Under Klingsors trone, der er vel anbragt højt oppe på Wagners pande, findes f.eks. hovederne af Nietzsche, Ludwig, Aischylos, Marx og Wagner. Anbringelsen af disse trofæer skal måske antyde, at det er lykkedes Klingsor at vildføre og friste dem, men denne fortolkning er kun en gisning. Det meste hos Syberberg er flertydigheder, der kræver overvejelser og stillingtagen. Han tilbyder ikke et færdigt verdensbillede nemme løsninger. Det, han først og fremmest ønsker, er at opdine til refleksion for at undgå de fejltagelser, der åbenbart ligger immanent i vor fælles europæiske bevidsthed, denne hang til tragedien, fornægtelsen af livet.

Det vil føre for vidt her at analysere hele det narrative plan i Syberbergs »Parsifal«. Lad mig derfor kort fremhæve nogle ting, der er særligt væsentlige for det, denne artikel beskæfti-

Øverst Harry Baer som utopisten Ludwig II af Bayern i Syberbergs film »Ludwig«. I midten en scene fra »Karl May«, bemærk indianerteltet i det ellers tysk-virkelige miljø. Nederst Hans-Jürgen Syberberg



ger sig med, nemlig den tyske – læs europæiske – kultursplittede menneske.

En stor del af Syberbergs betydning ligger i hans vellykkede bestræbelser på at få os til at forstå, at vi har en hang til melankoli. Melankoli forklares netop som en stemning, der opstår af ugennemarbejdede følelser, og Syberbergs mål er, at vi i hvert fald med hans film får lejlighed til at bearbejde vor fortid i stedet for blot at rase videre af sted, således som tyskerne gjorde det efter krigen, hvor de kun havde øjnene åbne for fremtiden. Og hvor står de i dag med deres bestandigt decimerede samfund?

Syberberg koncentrerer sig særligt om Kundry og – naturligvis – Parsifal. Kundry er den mest spændende af de to, fordi hun unægteligt virker mest menneskelig. Hun spilles af Edith Clever fra Berlins Schaubühne (i Danmark kender man hende vist kun fra Rohmers »Marquise von O.«), en af Europas bedste skuespillere tør man vist roligt påstå. Denne skrækelige fristerinde; Wagner verdenens kvindelige arketype; mændenes fordærver giver Syberberg sin fulde opmærksomhed. Og der er god grund til at se »Parsifal« fra et kønspolitisk synspunkt, eftersom det wagnerske univers jo var ganske mandsdomineret. Syberberg siger herom: »Gralssidderskabet udspringer af en idé, der senere skulle nære den nazistiske drøm. Det er en verden af mænd med rent blod. Amfortas drama er netop blodets besudelse. Mens han giver efter for Kundry, det evigt kvindelige – hvilket jo ifølge epokens kvindefjendtlige moral vil sige noget i retning af moderen og luderer – lader Amfortas sit hellige spyd stjele af Klingsor, denne fordømte der selv ved at kastre sig ikke har kunnet opnå tilstrækkelig renhed til at blive optaget i Gralsdyrkernes midte.« Syberberg lader faktisk Edith Clever spille både Kundry og Parsifals moder, så hun bliver i filmen et dobbeltmenneske, der til sidst forløses og anbringes i en sarkofag ved siden af den døde Amfortas i en tiliset og opløst Gralsborg, hvor Syberberg anbringer dem som de fortidsreminiscenser de er, eller burde være.

Parsifal-skikkelsen er mindre fascinerende, fordi den er mindre menneskelig eller måske bare mindre forståelig. Tænk bare: et rent menneske der får påført skyld, som det så skal sone igennem diverse lidelser! Lyder det ikke som dårskab? Og alligevel er skyldfølelsen langt mere udbredt i dag end nogen sinde før. Det er dog ikke en sådan tanke, der ligger til grund for Syberbergs Parsifal. Han har ladet sig friste til at fortsætte i det kønspolitiske fodspor og laver i hvert fald et filmisk *scoop* ved at dele Parsifal op i to. Parsifal I er en lidt feminin dreng, der, da han fristes af Kundry, forvandles til en pige med en hjelm, som leder tankerne hen på noget fallosymbolsk. På denne måde forlenes Parsifal med den krævede overjordiskhed og renhed. Det androgyne menneske vil kunne modstå enhver fristelse, men Syberberg bliver dog kun ved antydningen af denne mulighed, eller leger måske snarere med myten, han lader nemlig Parsifal I og Parsifal II række hinanden hånden, og det er nok snarere dér, han vil hen. Han lader endvidere til sidst i filmen Kundry bære Gralen frem, og hvad finder man dér andet end selveste Bayreuth *en miniature*. Og det var her, Wagner skulle have stoppet. Bayreuth var Wagners Gral, eller burde i det mindste have været det. Det ville have gjort ham til et mere helt menneske at acceptere det jordnæres eksistens i blot en lille smule højere grad, end han gjorde.

DET HELE MENNESKE

Det store problem, der tumler rundt i vor romantiske tradition, er altså ifølge Syberberg, at vi har svært ved at nærme os

det »hele« menneske. Lad os da undersøge Filmugens øvrige udbud og se, hvilke bestræbelser, der her gøres – hvis overhovedet.

Kønsrolletemaet behandles i hvert fald indgående i flere af filmene. Således er van Ackerens »Die flambierte Frau«, Fassbinders »Bolwieser« samt ugens måske mest stimulerende film: Margarethe von Trottas »Heller Wahn« ligefrem variationer over det traditionelle kønsrollemotiv.

»Die flambierte Frau« beretter om den studerende Eva (Gudrun Landgrebe), der forsøger at bryde ud af sin almindelige, kedsommelige borgerlige tilværelse som prostitueret. Eva mener blot, at hun er i stand til at beherske mændene ved at give dem det, de vil have, og beholde sin personlighed for sig selv. Hun er inde på det ganske rigtige, at tilfredshed med tilværelsen forudsætter, at man hviler i sig selv. Eva møder Chris (Mathieu Carrière), der viser det sig, har samme beskæftigelse som hun selv. De forelsker sig i hinanden og etablerer et lille veldrevet foretagende i luksuøse omgivelser. Hun specialiserer sig i sado-masochistisk sex-betjening, og han skelner ikke imellem sine mandlige og sine kvindelige kunder. Kort sagt den rene idyl, indtil det begynder at påvirke deres indbyrdes forhold, da de ikke længere kan leve et liv, hvor alt er tilladt. »Die flambierte Frau« beskriver mennesker, der med åbne øjne forsøger at gennemleve opsplitningen af deres liv. Filmens æstetiske holdning er reklamefilmens, og det er ikke det dårligste udgangspunkt.

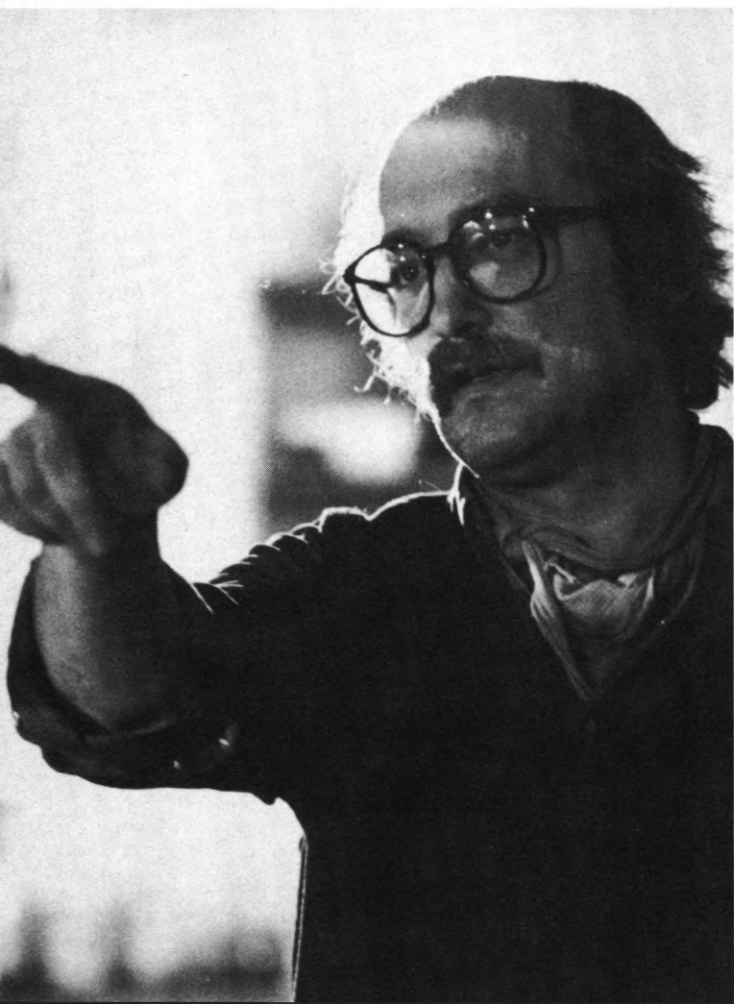
Hvor »Die flambierte Frau« leger med tanken om lige partnere i en umoralsk og derfor enhedspræget verden, er »Bolwieser« en fortælling om kvinden som den stærkeste i en verden med en dårlig moral. Fassbinder skildrer her forholdet imellem stationsforstanderen Xaver Bolwieser (Kurt Raab) og hans kone Hanni (Elisabeth Trissenaar). Bolwieser beskrives som et barn, der mister sin bamse. Hans Hanni er alt for voksen for ham. Alt for drevent henholdsvis bortforklarer hun sine eskapader og lokker Xaver til at dække over dem. Til sidst fængsles han for men-ed, men befinder sig egentlig meget godt indespærret. Og indespærrede er de sandelig, disse fassbinderske eksistenser. »Bolwieser« er en næsten tour-de-force agtig demonstration af det indespærrede menneske. Michael Ballhaus' kamera skjuler sig konstant bag gardiner, forhæng etc. Klaustrofobien i ægteskabet, småborgerbyen og tidsalderen (filmen foregår i 30'erne) formidles så fremragende, at man næsten fysisk fornemmer, at den kun kan udkanaliseres i enten erotik eller nazisme – og de fleste valgte jo desværre det sidste.

Når jeg anser Margarethe von Trottas »Heller Wahn« for så væsentlig en film, skyldes det, at filmen forsøger at etablere et »helt« menneske. Den opsøger en helhed, hvor de to andre film holder fast ved splittelsen. Margarethe von Trotta har i et interview udtalt, at hun på samme tid føler sig svag og stærk, og at hun ønsker at blive accepteret som sådan. Det er derfor, at hun har brug for to personer at identificere sig med. Og det er, hvad hendes film handler om. Såvel i »Heller Wahn« som i hendes to seneste film: »Schwestern, oder die Balance des Glücks« (1979) og »Die Bleierne Zeit« (1981) er der tale om to mennesker, der på en måde kompletterer hinanden. Mange har nok set sig blinde på, at disse to mennesker er kvinder og har udlagt filmen som mandefjendsk. Personligt tror jeg, at



Øverst Elisabeth Trissenaar i »Bolwieser«, derunder en scene fra Peter Steins »Klassenfeind« med Ernst Stötzner (t.v.), og nederst Margarethe von Trotta, der har instrueret »Heller Wahn« med Hanna Schygulla (yderst t.h.). Øverst næste side Gudrun Landgrebe og Mathieu Carrière i »Die flambierte Frau«





man skal sammenligne med f.eks. Wim Wenders og Herzog, der særligt koncentrerer sig om mænds forhold uden af den grund at være særligt hadske over for kvinder. Det er formentlig sådan, at mennesker i en blytung tid opsøger det, de kender bedst og føler sig trygge ved. Og det gør en betydelig forskel.

Ruth er i »Heller Wahn« en nervesvækket tidligere lærerinde, der nu er gift med en fredsforsker! Hun bærer tydeligt præg af sin brors selvmord og forsøger filmen igennem at hænge sig, som han gjorde, for på den måde at sone (hvilken skyld?) eller simpelt hen måske genfinde den helhed, deres bror-søster forhold udgjorde. Ruth opsøger i det hele taget et univers af morbiditet. Blandt andet laver hun kopier af kendte kunstneres malerier, som hun giver sit eget strenge særpræg. Hun laver dem i sort- hvid.

Over for denne svage, påvirkelige, neurotiske kvinde står den stærke universitetslektor Olga (Hanna Schygulla). Hun er fraskilt, har en søn og bor sammen med en lidt androgyn russiskfødt pianist, som hun ubevidst dominerer. Olga hviler tilsyneladende i sig selv og sine litteraturstudier. Hun er kortklippet og en anelse maskulin.

Filmen beskriver den tilnærmelse, der sker mellem disse to forskellige mennesker, hvordan de nærmer sig en slags fælles eksistens, der naturligvis får de øvrige, isolerede og ensomme mennesker til at bekæmpe dem af ren desperation.

»Heller Wahn« viser med al ønskelig tydelighed, at den menneskelige misère for en stor del har rod i det vesterlandsk kulturelle: Ruth og Olga tager sammen til Cairo. Man ser dem som fremmedelementer i dette samfund, og en eller anden lader en bemærkning falde: »Her er der udbytning og ulykke, men det er i Tyskland, at man begår selvmord«. Her er vi så et øjeblik tilbage i Grass' tankespind. Man kunne nemlig tilføje, at befolkningstilvæksten i Cairo er på 300.000 pr. år!

Franz Seitz' »Doktor Faustus« er en mislykket film, men det er selvfølgelig langt fra et tilfælde, at vi i disse år oversvømmes af Thomas Mann filmatiseringer. »Doktor Faustus« er som bekendt *bogen* om den tyske syge, det splittede menneske personificeret i komponisten Adrian Leverkühn, der stræber efter kunsten og længes imod mennesket. Hvis man sammenligner Syberbergs »Parsifal« med Manns »Doktor Faustus« – hvilket forekommer umuligt – er det i alt fald slående, at temaerne er de samme, og at de begge i stor udstrækning benytter sig af citater. Det ville dog også være usandsynligt, at Syberberg skulle forblive uberørt af denne store tysker.

Hans W. Geissendörfers »Ediths Tagebuch« er en filmatisering af Patricia Highsmiths roman, og som altid hos hende drejer det sig om splittede, endog ofte ligefrem skizofrene mennesker. Hun har udtalt: »Jeg vil gerne beskrive, hvad der sker i menneskers hoveder, når de befinder sig midt i et problem eller en krise.« Når så oven i købet alle hendes bøger, som Peter Handke udtrykker det, handler om »Selbstverständlichkeit der Unlogik«, er vi klar over, at vi også med denne amerikansk/europæiske forfatters værker befinder os på ægte tysk område.

»Ediths Tagebuch« beskriver en ekstrem grad af virkelighedsflugt, der selvfølgelig skaber en så stor afstand imellem den relle og den imaginære verden, at katastrofen er uundgåelig. Hovedpersonen Edith er en velbjerget, gift kvinde. Hun har en noget besværlig søn, der nærmest er spændt ud mellem

moderens introverte natur og faderens næsten ualmindelige almindelighed. Ediths normalitet er en balanceakt, der hele tiden truer med at kippe over, og da hun erfarer, at hendes mand har en elskerinde, begynder det at gå galt. Hun trækker sig mere og mere ind i en fantasiverden, der har en ganske urealistisk drøm om sønnen som indbegrebet af succes, i centrum. I virkeligheden bliver han mere og mere indestængt og slår f.eks. en gammel onkel ihjel. Da omverdenen får øjnene op for Ediths tilstand, gør hendes søn et sidste forsøg på at forene de to verdener. Han maskerer sig som den søn, Edith har beskrevet i sin dagbog og forsøger at føre moderen bort, før faderen kommer for at få hende anbragt på et sindssygehospital. Edith bliver lykkelig, men i det øjeblik, hun skal ud til sønnens ventende bil, glider hun, falder ned ad trappen og brækker halsen!

Ediths flugt ind i fantasiens verden er kun ulykkelig set udefra. Jo mere hun lever i sin forestillingsverden, desto mere tilfreds synes hun at være, og det er unægteligt også en måde at løse problemet med at forene de modstridende kræfter på.

Den sidste film er også den mest uhyggelige. Mens personerne i de øvrige film er et sted i trediverne, er de i Peter Steins »Klassenfeind« under tyve. Den første gruppe har livet allerede haft i sin mægtige favn, mens den anden knap nok er begyndt at leve. De kunne være Ediths søn. Ligesom han er de blevet overladt til sig selv: Seks elever venter i deres klasseværelse på, at læreren skal komme. Igennem nogen tid har det været klassens yndlingsbeskæftigelse at få de skiftende lærere ned med nakken. De har haft stor succes hermed, og skolen har nu simpelt hen taget konsekvensen og overladt dem til sig selv. For at få tiden til at gå, laver de deres egen version af det verdensmønster, de kender: de holder hver en »time«, hvor de prøver at lære de øvrige noget, som de mener, at disse kan have brug for. Det kommer til en konfrontation imellem klassens to poler: den i grunden næsten gammeldags humane Vollmond (Udo Samel), der hjemme passer sine blinde forældre, og den stærke Fetzer (Ernst Stötzner). Sammenstødet holder sig først på et verbalt niveau, men udvikler sig hurtigt til et voldeligt opgør, hvor Fetzer tæver Vollmond sønder og sammen. Drengene i »Klassenfeind« er genkendelige, efterhånden som de smider deres attituder. De er splittede imellem Vollmond, som har deres sympati, og Fetzer, der har deres beundring for sin styrke. Det er bemærkelsesværdigt, at Fetzer åbenbart er et intelligent menneske, der bare har valgt at smide følelserne væk som ubrugelige. Lige så ubrugelige som hele klassen tydeligvis synes at være for skolens ledelse. Kun Fetzer har indrettet sig på fremtiden, kun han har overvundet splittelsen og er blevet et helt – men desto uhyggeligere – menneske. Han vækker en forestilling om, at Darwin, snarere end Marx, er aktuel. Fetzers verden er ikke en utopi.

Hvis man skal tro de nævnte film, er det i alt fald tydeligt, at det splittede – romantiske – menneske stadig eksisterer. Forløsningen, der skrives på, synes at kunne have følgende former: enten en flugt ind i fantasiens verden – ikke ulig Wagners – en i princippet lignende flugt ud i Fetzers futuristiske følelseskulde eller et tredie og betydeligt mere sympatisk alternativ: Ligesom i Margarethe von Trotts film kan man acceptere sin dobbelthed, acceptere at man både er stærk og svag f.eks. og opsøge ting, der gør opmærksom på disse forhold. Syberbergs film er ikke det dårligste sted at starte. Det er ikke uden grund, at Gralen i »Hitler – ein Film aus Deutschland« viser sig at være Edisons »Black Maria« – verdens første filmstudie. Syberbergs film er en konstant bearbejdelse af traditionen, samtidig med at den stadig husker nutiden. Hans film er et ja til livet.

Jan Kornum Larsen

Øverst en scene fra Franz Seitz' »Doktor Faustus«.
Derunder Angela Winkler i »Ediths Tagebuch«.
Yderst til venstre filmens instruktør Hans. W. Geissendörfer
