

Gennem dunkle labyrinter

At rekonstruere Pabsts *DIE FREUDLOSE GASSE* er et detektivisk arbejde hvor forskellige overlevende kopier skal bringes til at arbejde sammen med drejebøger, dagbøger og datidige censurkort.

af Klaus Volkmer
Münchner Stadtmuseum
– Filmmuseum



Filmen begynder. Tid og sted bliver nævnt: Wien 1921. Med det samme opløser den reelle skueplads sig dog straks i en mørk vintereftermiddags diffuse lys. Personer kommer ind i billedet, går uendelig langsomt forbi. Man ser 'alle vier hintereinander wie in einem Relief langsam auf die Mündung des Seitengässchens zu immer tiefer ins Dunkel gehen... Dann werden alle zu einem blossen Mauerrelief in Bewegung.'¹

2. billede. 'Grossaufnahme eines Stückes eines altersgrauen gotischen Torboges. Die Apparat wandert aufwärts an ein paar grotesken gotischen Höllenfiguren, wie man sie als Dachtraufen an gotischen Domen sieht, vorüber, sodass schliesslich eine eingehauene altertümliche Inschrift sichtbar wird.'²

Jeg fører ind til staden, fuld af jammer, jeg fører ind til evig kval og møje, jeg fører ind til de fortabtes flammer. I, som indtræder lader håbet fare! (Molbechs oversættelse fra 1855-62)

Dantes helvedesport.

'Der Apparat wandert langsam weiter, an grotesken gotischen Teufelsfratzen aus Sandstein vorüber.'³ Vi går gennem portbuen og er i Melchiorgasse. 'In diesem Labyrinth findet sich alles Mögliche, und man muss, wenn man nur hineintritt, spüren, dass hier alles möglich ist.'⁴

Fortvivelse, håbløshed – det er filmens stemning, der konsekvent bliver holdt. Her gives der knap et lyspunkt, intet håb kan opstå, der ikke straks igen vil blive tilintetgjort. Og dog er der noget i retning af en happy end, meget skrøbelig, næppe til at tro på og den bliver da også straks igen truet af ild, af undergang.

Når man forsøger at rekonstruere filmens materielle 'historie', når man sporer hvad der er blevet den påført hos censuren, hos udenlandske formidlere, gennem tidens tand, kan man ikke undgå at se visse overensstemmelser med den historie filmen fortæller, den stemning den formidler.

Censuren anklaget

I 1928 offentliggjorde drejebogsforfatteren Willy Haas i sit tidsskrift 'Die literarische Welt' (4, nr. 25) en flammende, anklage mod censuren, fortvivlet var den, men dog også fuld af håb.

'Jeg skrev for tre år siden en inflationsfilm, 'Die freudlose Gasse' efter motiver fra den stakkels myrdede Bettauer. Filmen vakte dengang, kort efter inflationen, opsigt, ganske enkelt fordi jeg havde bestræbt mig på at berette det frygtelige jeg havde set helt sanddru og kronikeagtigt. Nu bliver den vist igen. Jeg har set den. Jeg har ikke genkendt den. Censuren har endnu engang behandlet den og har nu med et mod som jeg ikke havde troet muligt, klippet i den. Censuren lader jo til at have en ganske ren samvittighed. Den vil vi prøve at rokke lidt ved. Filmens egentlige helt er en slagter der under inflationen officielt 'intet kød har', men udenom kan han levere

alt – frem for alt til unge fruer og piger, der til gengæld yder ham tjenester. Således gør han den ganske gade til ludere. At dette og det der er værre fandt sted under inflationen, kan bevises med hundredvis af beretninger fra aviserne. Ingen tysk censor ville have haft den frækhed at bortlyve den slags uomstødelige sandheder kort efter inflationen. I dag, efter tre år, har de endelig fundet modet til hykleriske fortællinger. Hovedscenen er strøget: i den hører en ung pige hvilken pris hendes veninde i naboværset må betale for kød. Intet af dette viste jeg den gang åbent, kun gennem den unge lyttende piges forfærdede ansigt. Det er en mimisk monologscene, genialt spillet af den store Asta Nielsen. Men censuren har skåret hende væk – nu, efter tre år. Slagteren giver af uforståelige grunde, tilsyneladende ædelmod, de unge piger kød. Filmen er ødelagt. Nuvel, mine herrer censorer: De kan klippe væk hvad De vil, vi kan ikke forhindre det. Men hvis De mener, at disse ting vil blive glemte, da tager de fejl. Det vil ikke ske så længe vi kan leve og tale. Ikke så længe vi kan føre en pen. Ikke så længe det vi har skrevet, skriver og vil skrive, vil blive stående som tidsdokument.'

Filmens censurhistorie er ganske eventyrlig. I december 1927 skrev Kenneth Macpherson (Close Up, 1, nr. 6):

'Lad mig citere 'Die freudlose Gasse'. Pabst fortalte mig om denne film og historien er tragisk, men god... Da den var færdig var den på 3048 meter, cirka det samme som 'Ben Hur' eller 'The Big Parade'. Da Frankrig endelig forsinket accepterede den, klippede man prompte 5-600 meter ud inklusiv hvert enkelt billede af gaden selv. Siden da er stumper blevet føjet til og stumper taget væk. Af uransagelige grunde fjernede Wien alle Werner Krauss-sekvenserne, så han slet ikke viste sig i filmen. Rusland fandt det nødvendigt at gøre den amerikanske løjtnant til læge og gjorde Krauss til morderen i stedet for pigen. Endelig, efter at filmen havde gået i Tyskland i et år, blev der gjort forsøg på at censurere den der. I The Film Society i England, hang den i laser. Men selv-

følgelig, da den blev vist i Schweiz, forlod de fleste englændere biografen. I England fandtes der naturligvis ikke sådanne 'tvivlsomme huse'. Englænderne følte, at de måtte antyde det. Så de udvandrede. Imponerende. Dernæst rømmer Amerika sig og udtaler sig: 'Dette er ikke sandt' og 'dette er ikke virkeligt', siger Amerika. Selvfølgelig boede Amerika i Wien lige efter krigen, alle sammen, så de må jo vide det. En simpel wiener ville ikke. Det bedste er imidlertid at gøre som England. England ødelagde den ikke. Man klippede den helt bort. Og en ting ved jeg, og det er, at englænderne (ikke den klasse der udvandrede i Schweiz, men arbejderne) ville være de første til at prise den, hvis de fik filmen uden indgreb. Men mellemændene og andre siger nej. Og dette er, vil man forstå, kun et eksempel på hvad der overgår enhver instruktør.'

Den første version af filmen blev forelagt censuren i en længde på 3.738m. Den 15. maj 1925 blev den efter en forkortelse frigivet i en længde på 3.734,5m. Premieren fandt sted d. 18. maj 1925 i Berlins Mozartsaal.

Et år senere skulle Berlins øverste censurinstans tage stilling til en påstand om at tilladelsen skulle trækkes tilbage fordi filmen havde 'demoraliserende' og 'forrående' tendenser. Ved de fornyede forhandlinger d. 29. marts 1926 viste billedstrimlen sig at være på 3.542m. Påstanden blev afvist og filmen blev, omend efter nye forbud mod flere indstillinger og længere sekvenser (i alt 64,6m), frigivet men en ny længde på 3.477,4m.

Falske optagelser

Filmuseet i München er i sit forsøg på at rekonstruere filmen i det væsentligste gået ud fra tre kopier, tre udenlandske udlejningsudgaver:

- Den russiske fra Gosfilmofond i Moskva på 2.950 m.
- Den engelske fra British Film Institute i London på 2.168 m.
- Den franske fra Cinémathèque Française i Paris på 2.309 m.

Desuden har vi til sammenligning brugt en 8mm-udgave som Mark Sorkin, Pabst mangeårige medarbejder og assistent, havde sammenstykket til Museum of Modern Art i New York, baseret på en fransk og en italiensk udgave.

De tyske citater stammer fra drejebøgerne.

1. fire personer går langsomt som i et relief efter hinanden, henimod sidegadens udmunding og dybere og dybere ind i det dunkle... Da bliver de alle til ren og skær murrelief i bevægelse.
2. Totalbillede af et stykke af en aldersgrånet gotisk portbue. Kameraet bevæger sig opad, forbi et par groteske gotiske helvedesfigurer, så man ser dem som tagskæg på gotiske kirker og ender sluttelig så en indhugget gammeldags indskrift bliver synlig.
3. Kameraet bevæger sig langsomt videre, henover groteske gotiske djævlervængbilleder af sandsten.
4. I denne labyrint befinder sig alt muligt, og man må, når man træder ind, spore, at alt her er muligt.

Alle kopierne var mere eller mindre forskellige fra hinanden. Forskellene varierede fra minimale længdeforskelle i identiske indstillinger over montagevarianter i ellers ens sekvenser, forskellige placeringer af hele komplekser (incl. hele fjernede sekvenser) og til det forhold, at to forskellige negativer havde tjent som grundlag: den engelske og franske kopi er baseret på et andet negativ end den russiske og – delvist – den amerikanske.

Alle de udsnit der var blevet bortcensureret i 1926 befandt sig i Moskva-kopien. Næsten absurd synes Macphersons henvisning til at i den russiske udlejningsversion var slagteren Geiringer (Werner Krauss) blevet til Lia Leids morder. Hvordan skulle det med klip, omstillinger og nye titler m.m. have været muligt?

Faktisk var der i den russiske udgave entydige tilføjelser, der ikke stammer fra Pabst. Allerede Sorkin havde påpeget dette, idet han henholdt sig til den italienske udgave som han havde benyttet sig af. Disse tilføjelser sprænger bogstavelig talt filmens ramme: således musicerer pludselig i den lille Greifer Salon et stort revy-orkester, der slet ikke ville have kunnet være på tribunen hos Greifer. Men først og fremmest er disse tilføjede indstillinger særdeles udvendige (forskellige belysninger og overblændinger) og kun nødtørftigt integreret i sekvensrækkefølgen. Endvidere bliver de børs-manipulationer som Rumfort falder som offer for, og som bunder i intriger Canez og Rosennow så at sige 'privat' udklækker med hinanden, almengjort gennem typiske billeder af en børs-krise. En hel 'autonom sekvens' bliver ved hjælp af en forklarende titel tilføjet: 19 indstillinger, omsluttet af op- og nedblændinger: oprevne, gestikulerende mennesker, myldrende menneskemasser i kæmpehaller osv. – mens Pabst dog i stedet altid 'personliggør' intrigerne og hellere viser dem indirekte, i deres indvirken på den enkelte og hans omgivelser.

Drejebog og dagbøger

Film museet i München er i besiddelse af Willy Haas' håndskrevne drejebog, hvorfra citaterne i begyndelsen stammer: 332 små ternede blade, kaldt kapitel I-III, omhyggeligt beskrevet med pen og blyant med kun få korrekturrettelser. Museum of Modern Art i New York bevarer fra Mark Sorkins efterladenskaber dennes indspilningsmanu-

skript: et maskinskrevet manuskript, der er en nøje afskrift af Haas' original, komplet (kapitel I-IV). Det indeholder mange håndskrevne anmærkninger fra Sorkins hånd: skitser og notater om sceneafslutninger.

Sammenligningen mellem denne *découpage* og den endelige klipning af scener og sekvenser, giver et interessant indblik i Pabsts arbejdsmetode. Han havde selv, sammen med Sorkin, stået for klipningen af begge negativer – A-negativet til Tyskland, B-negativet til eksportversionen.

Adskillige af drejebogens 280 'billeder' blev strøget, alle optagne scener er dateret i Sorkins eksemplar. Ud fra disse noter lader det sig f.eks. gøre at rekonstruere den nøjagtige optagelsesplan. Der var 38 dage til optagelserne, mellem d. 12. februar og den 3. april 1925. Man begyndte med de scener Asta Nielsen spillede med i, da hun kun kunne lade sig engagere for 2 uger. Slutningen blev tilfældigvis optaget til sidst: ilden i taget og barnets redning. Denne slutsekvens var kun bevaret i Moskva-kopien.

I den var der yderligere et kort fragment af en scene, som Pabst åbenbart fandt så vigtig, at han lod den genindspille med en anden slutning fire dage efter den første optagelse. Det var den eneste genindspilning af en allerede færdigindspillet scene. III kapitel's billede 11: Kleiner Modesalon bei einem noblen Schneider.⁵ Optagelserne til denne scene interesserede også pressen. Den 17. marts 1925 skrev Fritz Olimsky en artikel i Berliner Börsen-Courier.

Prægtigt stråler lyset fra talløse lamper og projektører på de guld- og sølvbestukne klæder. En efter en træder de smukke slanke manequiner frem, drejer sig for at vise deres klæders pragt, den nyeste chike parisermode, og koketterer en smule med et let smil på deres sminkede læber. I modefirmaets store luksuriøse salon sidder kun to købere. Den ene, der givet ikke er europæer, ser med et fornøjet blik på de smukke klæder, men endnu mere på de ikke mindre smukke manequiner. Og mange gange forhører han sig om sin ledsagerindes mening, thi det er for hende alene alle disse prægtige, sartfarvede silkestoffer, disse kostbare pelse og glimtende juveler bliver vist frem. Men genert og beskedent sidder pigen

der – en fremmed skikkelse i denne lysets og glædens verden. Hun er fattig; kun en gammel strikket trøje har hun på, ingen smykker pryder hendes skikkelse og dog har hun et eller andet overvældende smukt over sig, noget man aldrig kan glemme, har man først én gang set det.

Det er hendes øjne, der taler om sorg og længsler, kærlighed og had, det er Asta Niensens fortryllende øjne, der fortæller os om det ensomme liv i 'Freudlose Gassen!'

Tre korte 'afsnuppede' indstillinger er der blevet tilbage af denne scene – næsten for lidt til rigtig at kunne opfatte og indordne den. Trods det kan man ikke bare udelade den. Det ville måske udglatte filmens forløb, men ville dog ligne en ny censur.

De uundværlige censurkort

Adskillige af de stykker der kun er blevet overleveret i Moskvakopien er abrupte, beskadigede, fragmentariske. Nogle er der dog bevaret ubeskadigede – f.eks. scenen uden hvilken filmen i følge Willy Haas er ødelagt: I kapitel's 53. billede:

'Keller des Fleischers, in welchem offenbar auch geschlachtet wird, wie an den Beilen, Pföcken, dem Blut und den Fellen im ganzen Raum deutlich zu sehen ist. Grosse Unordnung. Unheimlich.'⁶

Den øverste filmcensurinstans censurerede

'voldtægtsscenen i slagterkælderen, fra det øjeblik, hvor slagteren går foran en pige med et sjal, åbner døren ind til køddepotet og frem til der, hvor de begge igen kommer ud af døren og han skærer kød til hende. Forbudt er derfor: Nærbilledet af pigen der langsomt følger efter slagteren, der vinker til hende, blikket ind i køddepotet (pigens ansigt vises gentagne gange), pigens vej gennem døren, den låste dør med slagterhunden der står foran, fremstillingen af pigen der blev tilbage, nærbilledet hvor man ser pigens opspilede øjne, mens der lyder støj fra køddepotet, nærbilledet af hunden. Der er tilladelse til at vise, hvordan slagteren henter kødet frem for at skære det i stykker. Længde 35 m.'

Denne scene er det ekstreme modstykke til det glitrende og lysglimtende modeshow, som den dog ved nærmere eftersyn viser sig at have

træk til fælles med. I begge tilfælde drejer det sig om at se, om blikke og om det de prisgiver, om relationen mellem den sende og objektet; altså også tilskuernes refleksion over sin position i forhold til filmen. Asta Nielsens 'mimiske monologscene' river tilskueren ud af sin ukrænkelighed, rammer ham over øjnene – på hans ømfindligste punkt. Hans blik (dvs. Canez' blik) på mannequinerne prægtige gevandter og på Elses iturevne frakke (en subjektiv indstilling fra slagterens synsvinkel, en bevægelse opad, der er så 'gemen', at man gyser) nedværdiger, ødelægger, gør ham til gerningsmanden. For ofrene bliver der tilbage som modværg kun det forfærdede blik, de af skræk 'opspilede øjne'. Else kan ikke holde stand mod blikket, må ofre sig. Og så til slut slår hun sin plageånd ihjel, og i indstillingen, hvor slagteren står ludende og dødeligt såret ved sit kældervindue, hvorfra han tidligere har betragtet de forbi-passerende kvinders ben, er han oversprøjtet af blod og det ser ud som var hans øjne blevet stukket ud. Men selvfølgelig kan skindet bedrage. I drejebogen findes følgende dialog (i IV. kapitels, billede 75):

Kellner: Sie können mich schlagen... aber Sie müssen die Wahrheit anhören...⁷

Davy, den amerikanske løjtnant, der intet har fattet af hvad der sker omkring ham:

Ich brauche keine Wahrheit zu hören. Ich sehe die Wahrheit deutlich genug! Ich bin in diese Stadt gekommen, weil man mir sagte, das sie an Hunger und Elend vergeht! Und ich sehe nichts als Glanz, Luxus und Sittenlosigkeit...!⁸

Kellner: Sie werden hier keine Tür öffnen können, ohne dass Ihnen das nackte Elend entgegenstarrt...!⁹

Og han åbner døren til værelset, hvor Else bor med sin mand og sit barn – sandhedens øjeblik. Vi kan ikke se dette øjeblik, kan ikke føre det til ende: slutningen på denne scene er ikke bevaret i nogen kopi.

Protokollen med den ovenfor omtalte forhandling i den øverste filmcensur, der kommer fra Stiftung Deutsche Kinematheks arkiv, har været en vigtig kilde i rekonstruktionen. I denne protokol bliver først og fremmest de dengang bortcensurerede afsnit beskrevet indstilling for indstilling. Yderligere bliver i løbet af argumentationen, hvormed ønsket om et totalforbud blev tilbagevist, omkring 50 mellemtekster helt eller delvist ordret citeret og sat ind i den visuelle sammenhæng eller karakteriseret handlingsmæssigt. Hver tekst



er derved blevet betegnet med akt- og fortløbende nummer. Denne nummering var altså et første 'raster' over den film der skulle rekonstrueres. Da man indtil videre ikke har fundet et censurkort med alle teksternes nøjagtige ordlyd, var de citerede tekster eller tekstfragmenter også den eneste henvisning til den originale tekst og derudfra måtte mellemteksterne rekonstrueres ved hjælp af drejebogen og sammenligninger mellem de forskellige fremmedsprøgede kopier.

De forskellige slutninger

Filmen foreligger nu i en længde på 3.080m. Arbejdet er endnu ikke afsluttet. Bortset fra en for en stor dels vedkommende ikke sikret ordlyd i teksterne, er der for eksempel også stadig visse irritationsmomenter i slutningen. Den anoterede drejebog og de overleverede kopier modsvare her ikke eentydigt hinanden.

Såvel i Moskva- som i Sorkin-ver-

sionen har man en happy end – igen særdeles beskadigede indstillinger, der måske netop derfor ikke er særlig overbevisende. I de russiske tekster tales der om den 'opgående morgensol' efter ildnatten. En omfavelse, et flygtigt kys: 'Nein Fräulein Grete, so darf es nicht zwischen uns enden.'¹⁰ Men sådan ender det, filmen ender. I følge drejebogen står de begge ved vinduet og 'blicken erschrocken hinaus in die ersten Flammen'¹¹, senere er så luften 'ganz rot vor Blut'¹². Hvilket hus er det så der brænder? Melchiorgasses topografi med diverse huse, baggårde passager og baghuse – hele 'labyrinten' – er ganske uigennemskuelig og ikke til at trænge igennem. Hvis hus brænder? Greifers, i hvis baghus familien Rumpf bor og hvor Else og hendes familie har til huse på kvisten? Hvem har antændt den? Else, i panik under flugten efter mordet? I følge drejebogen er det rasende, berusede piger (Greifers ofre), der i ly af det herskende kaos vil hævne sig på hende. 'Wir räuchern den ganzen Laden aus!'¹³ Heller ikke ud fra Sorkins anmærkninger er det muligt at læse entydig hvad angår disse sidste billeder – hvad blev optaget, hvad blev ændret?

Helt til slut i udgaven fra München, taget efter Moskvakopien og svarende til drejebogen, følger den flammende kvist og barnet, der bliver reddet fra infernoet. Materialet er så medtaget, som var det selv reddet fra en lignende katastrofe, men trods alt sluppet nogenlunde levende fra det.

Der vil sikkert stadig blive ændret et og andet ved arbejdskopien. 35 mm-materialet fra New York, der ikke har stået til rådighed for arbejdet ind til nu, tyder på forbedringer af nogle specielt 'slemme' afsnit. Library of Congress i Washington har i sine beholdninger i Dayton, Ohio nitratmateriale fra forskellige udgaver, der sikkert vil muliggøre forskellige forbedringer så snart det er blevet kopieret og gjort brugeligt. Og Cineteca Nazionale i Rom skulle efter sigende have en komplet nitratkopi af en russisk udgave...

Man skal ikke opgive håbet. 'In diesen Labyrinth findet sich alles Mögliche'¹⁴. En dag vil man måske kunne se hele sandheden?

Oversættelse af Dan Nissen & Karin Thorsen.

5. En lille modesalon hos en nobel skrædder.
6. Slagterens kælder, i hvilken der åbenbart også bliver slagtet sådan som man tydeligt kan se det af de økser og tøjrepæle, det blod og skind som findes i hele rummet. Kaos. Uhyggeligt.
7. Tjeneren: De kan slå mig... men De må høre sandheden.
8. Jeg har ikke brug for at høre sandheden. Jeg kan se den tydeligt. Jeg er kommet til denne by fordi man har fortalt mig, at folk går til i sult og elendighed! Og jeg ser intet andet end glimmer, luksus og usædelighed...!
9. Tjeneren: De vil ikke kunne åbne en dør uden at De ser den nøgne elendighed...!
10. Nej frøken Grete, sådan må det ikke ende mellem os.
11. Ser forskrækket ud på de første flammer.
12. Helt rødgloedende.
13. Vi rydder hele bulen!
14. I denne labyrint er alt muligt.