

MURNAU

PABST

Af Børge Trolle

„Et spøgelse går igennem filmhistorien, Caligaris spøgelse“. Sådant kunne man godt indlede et manifest om mellemkrigsårenes film. Og med „Caligari“ sigtes her ikke i første række til filmen „Das Kabinett des Dr. Caligari“, men til *Siegfried Kracauers* bog „From Caligari to Hitler“, 1947. Denne bog er blevet hævet til skyerne af nogle og manet ned i det sorteste helvede af andre. På mig virkede den ved sin fremkomst på én gang fascinerende og irriterende. Adskillige af bogens konklusioner virker uimodsagt overdrevne, søgte og konstruerede, men på samme tid er bogen den eneste hidtidige tyske filmhistorie, som giver en *helhedskonception*. I de 18 år, der er forløbet siden dens fremkomst, har mange nok på samme måde som jeg måttet erkende, at Kracauer slipper os ikke. Gang på gang er man under arbejdet med tysk filmhistorie blevet tvunget til at vende tilbage til denne bog.

Når vi nu i dette forår er blevet præsenteret for Det Danske Filmmuseums *Murnau- og Pabst-serier*, står vi der igen. Er præsentationen af to instruktørpersonligheder ikke netop en tilskyndelse til at frigøre sig fra Kracauer? Men så snart dette spørgsmål er formuleret, melder kontrapørgsmålet sig automatisk: kan man overhovedet bedømme personer uden hensyn til deres baggrund? Og er man ikke netop over for en „kollektiv-kunststart“ som filmen altid nødt til at tage *tidsepoken* med ind i sine betragtninger?

Da begge spørgsmål paradoksalt nok synes at kunne besvares med et Ja, melder der sig da det problem: behøver de egentlig at udelukke hinanden? Lader de sig ikke anvende parallelt?

Er det ikke netop et karakteristisk træk ved den periode, vi i øjeblikket gennemlever,

at teorier, herunder også filmteorier, kan leve side om side, uden at en enkelt af dem kan gøre krav på at være *Teorien*, den eneste, endelige og almengyldige?

Jeg vover et udspil på denne kombination, vel vidende, at det aldrig kan blive udtømmende. Fremtiden må selv følge det op. Eller eventuelt forkaste det.

★

Når man taler om mellemkrigstidens tyske film, tænker man først og fremmest på filmene fra Weimar-perioden. Fra 1919 til 1933 har tysk film sin storhedsperiode, *Hitlers* magtovertagelse den 30. januar 1933 er også en milepæl af de helt store i tysk filmhistorie.

Denne periodes tyske film er domineret af tre store instruktørpersonligheder: *Friedrich Wilhelm Murnau* (1889–1931), *Georg Wilhelm Pabst* (f. 1885) og *Fritz Lang* (f. 1890). De er altså alle født i slutningen af 1800-tallet og har som unge mennesker oplevet Den Første Verdenskrig, Murnau som aktiv officer i det tyske luftvåben, Lang som soldat og underofficer i den kejserlige østrigske armé. Begge er de dekoreret for tapperhed; Lang blev såret tre gange under krigen. For Pabsts vedkommende er kilderne mærkværdigt tavse. Murnau er den eneste „egentlige tysker“, idet han blev født i Westfalen og er ud af gammel tysk bondeslægt. Lang blev født i Wien, Pabst i den lille by Radonice (Raudnitz) i Böhmen. Byen ligger i et på daværende tidspunkt overvejende tysk distrikt (nær Karlovy Vary eller Karlsbad) og Pabst har givetvis tilhørt det tyske mindretal. Böhmen var dengang en del af det Habsburgske Dobbeltmonarki, og senere dukker Pabst op i Wien. Efter Den Anden Verdenskrig er han påny søgt til Østrig, er blevet østrigsk statsborger og har indspillet film i Østrig.

Lang er amerikansk statsborger og proklamerer sig selv som amerikaner, selvom han nu for det meste lever i Europa og indspiller film der.

Af storhedsperiodens tre førende instruktører er således de to østrigere, og for Murnaus vedkommende stammer han fra et af det tyske kejserriges „yderdistrikter“, Rhinprovinserne, der altid ligesom de sydtyske provinser stod i et vist modsætningsforhold til det dominerende Preussen. Selvom de alle boede i Berlin, da de stod på højdepunkter af deres skaberværk inden for tysk film, har dette forhold måske dog haft en vis indflydelse på deres holdning i almindelighed.

Fælles for dem alle er også, at deres vej til filmen er gået over teatret, Murnau har arbejdet under *Max Reinhardt*, Pabst har arbejdet med teater i Wien allerede før Den Første Verdenskrig, Lang har haft kontakt med teater i München og Paris. For hans vedkommende synes det dog at være af en mere overfladisk karakter, og han er den, som i aldersmæssig henseende tidligst og mest direkte er kommet til filmen.

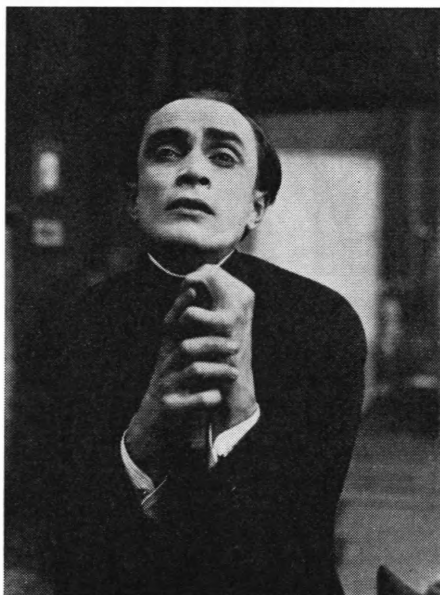
Den tyske films kunstneriske gennembrud er vokset ud af nederlaget i 1918. Det militære nederlag kom ikke til at betyde noget kunstnerisk nederlag, det blev tværtimod til startskuddet for en vældig kunstnerisk *ekspansion*. Det inddæmmede og indsnævrede kunstliv fra kejsertiden fik nu pludselig fuld frihed og højeste trodsigt sine stormfaner på borgerlighedens ruindyng. Den ikke synderligt stabile udvikling inden for Weimarrrepublikken syntes også at give en frodig grobund for en engageret og kæmpende kunst. Den gamle verden var sunket i grus, alle søgte efter et ståsted, et udgangspunkt. Som den østrigske, senere til USA emigrerede sociolog *Erich Fromm* har udtrykt det: man havde vundet friheden, friheden *fra* noget, fra det gamle, det overlevede; nu skulle man til at tilkæmpe sig friheden *til* noget, finde ud af, hvordan man i grunden skulle anvende den vundne frihed. Tyskerne fandt aldrig ud af det! I 1933 gav de sig frivilligt ind under en ny autoritets tvang. Prøven er foretaget – og ikke bestået. Tysk politik – og tysk kunst – kæmpede sig frem til en klar forståelse af, hvad man kæmpede *imod*. Den fandt aldrig til bunds ud af, hvad den skulle

kæmpe *for*! Da den store prøve nærmede sig i trediveernes begyndelse, viste ingen sig i stand til at forme noget virkelig *alternativ* til Hitler.

Weimarrrepublikkens kunst – også dens filmkunst – var i mange henseender en ekstremernes kunst. Den spændte situation med de hårdt optrukne standpunkter drev så at sige modstanderne ud i ekstremer. Kracaers konception om Weimartidens film er netop bygget over dette: På den ene side *Arnold Fancks* og *Leni Riefenstahls* helteeos i Alpe-landskab og de utilhyllet reaktionære *Friedericus Rex*-film, på den anden side de „sociale“ film, *Zille*-filmene, *Strassen*-filmene, *Dudow*, *Lampel*, *Jutzi*, *Mittler* med flere, som fylkede sig om „Prometheus-Film“ og „Derussa“, inspireret og opildnet af sovjetfilmene, som i de fleste tilfælde havde en intim sammenhæng med situationen og udviklingen i deres *hjemland*, men hvis problemstilling ikke altid holdt, hvis den tvangsmæssigt blev overført til et andet land.

Bestræbelserne for at forme et alternativ til disse ekstremer synes netop at være koncentreret omkring Murnau, Pabst og Lang. Og de har givetvis ikke haft det alt for let. De

Conrad Veidt i „*Der Gang in die Nacht*“.



har været klemt imellem ekstremerne, nu og da har de selv været ude i ekstremerne, tydeligst for Langs vedkommende, der hårdest og længst var under indflydelse af den tyske films onde ånd: *Thea von Harbou*, men heller ikke Murnau er gået fri af denne dames indflydelse. Hun har været med på manuskriptet til fire af Murnaus film fra 1922–23: „Der brennende Acker“, „Phantom“, „Die Austreibung“ og „Finanzen des Grossherzogs“, fire film, som ligger mellem „Nosferatu“ og „Der letzte Mann“. Med undtagelse af „Der brennende Acker“ regnes de for dårlige film, og er de ikke bedre end „Finanzen des Grossherzogs“, som har været vist af Det Danske Film-museum, så holder bedømmelsen stik.

Murnaus, Pabsts og Langs stræben efter et alternativt manifesterer sig i en søgen efter „en anden sandhed“, sandheden bag den ydre overflade. Og med en grov opdeling kunne man sige, at Murnau søger sandheden bag om menneskene, Pabst søger sandheden bag om tingene, hvad der mere er affødt af deres specielle kunstneriske stil end af afgørende forskelligheder i opfattelser. Murnaus udgangspunkt er *mennesket*, Pabst udgangspunkt er *milieuet*. Men konceptionerne ligger næppe langt fra hinanden.

★

Som fremhævet i *Herbert Steinthals* indledning til „Nosferatu“ kan der trækkes tydelige paralleller mellem Murnau og *Carl Th. Dreyer*. I 1919 indspillede han „Satanas“, en historisk film i tre episoder (Faraernes Ægypten, Borgiaernes Italien og Ivan den Grusomes Rusland) og det minder jo noget om „Blade af Satans Bog“. Med „Der Januskopf“ (1920) og „Schloss Vogelöd“ (1921) er han på vej ind i personspaltningens og vampyrismens rige. „Nosferatu“ præsenterer os for et utilhyllt vampyr-tema, som vel ikke besidder „Vampyr“'s nådeløse konsekvens, men som uimodsagt stiler imod at skildre en *indre* rædsel, altså en stræben efter at søge bag om mennesket. Murnau kan i „Nosferatu“ ikke helt sige sig fri for at *manipulere* med det fantastiske – hvad Dreyer aldrig et eneste øjeblik forfalder til – men man sporer allerede her en søgen efter noget andet, som Murnaus senere film kommer til at stille i et vist relief. „Der letzte Mann“ (1924) er jo en eneste stor psykologisk introspektion, en

skildring af „mennesket bag overfladen“, i dette tilfælde bag uniformen, i „Tartuffe“ (1925) afklædes og afsløres *hykleriet*, i „Faust“ er vi tilbage ved personlighedsspaltningens problemet, og den kamp mellem det gode og det onde, som mennesket må ud-kæmpe med sig selv, i „Sunrise“ (1927), Murnaus første amerikanske film, stilles hovedpersonen (*George O'Brien*) ligeledes over for en indre konflikt, en kamp mellem fristelse og samvittighed. *Herman Bangs* „De fire djævlø“, som Murnau filmede i 1928, lader sig også indrullere i dette problemkompleks, og intrigen i „Tabu“ (1929) går ligeledes på opofrelse, gudernes straf, skæbne, om end det ikke virker synderligt overbevisende i denne film.

Lighedspunkterne mellem Murnaus og Dreyers verden er altså indlysende, deres holdning til problemerne hviler på noget fælles, begge stiller de menneskets *identitetsproblem* i centrum for deres kunstneriske søgen. Dette er i grunden et gammelt europæisk problemkompleks, som opstod ved det statiske, i sig selv hvilende feudalsamfunds sammenbrud overfor det nye ekspansive samfund, hvor mænd underlagde sig såvel de fremmede kontinenter som naturkræfterne, men samtidig så sig stillet overfor Verfremdungs-problemer og identitetsløshed. Problemet: *fører* mennesket eller *føres* mennesket, kan vi *vælge* eller er alt *forudbestemt*, udgør kærnepunktet i reformationens oprør mod Romerkirken, men dette oprør fører helt tilbage *over* kristendommen og ind i jødedommen og hedenskaben med sin tro på hekse, dæmoner og vampyrer. I en tid, hvor de ydre konturer er i opløsning, hvor alt forekommer uoverskueligt og kaotisk, kommer de levende let til at synes latent livsuduelige, og man accentuerer sine krav til livet, samfundet og fremtiden i traumet. Men netop i traumet søger man den nye virkelighed, søger man sin identitet. Finder man den ikke, ja, så arbejder man sig sandsynligvis blot længere og længere ind i illusionernes verden, så tror man virkelig på hekse, dæmoner og vampyrer, og så søger man som en sidste udvej ind under en ny autoritets skærmende vinger. Finder man den, ja, så splinter man drømmen, så får man tag i den nye realitet, så arbejder man for at virkeliggøre sig som menneske i samfundet.



Fra optagelserne af „Der letzte Mann“ – til højre Emil Jannings.

Dette gamle europæiske problemkompleks, som i nogle århundreder var skudt i baggrunden, måtte dukke op med fornyet styrke i samme øjeblik en ny samfundsopløsende proces satte ind, og det skete netop med Den Første Verdenskrig. Krigsudbruddet i 1914 splintrede det ideologiske grundlag, som Europa havde bygget på siden den franske revolution, troen på fornuften og fremskridtet brød sammen. Det er derfor næppe nogen tilfældighed, at middelaldertemaer og -sujetter i stigende omfang dukker op inden for europæisk (og nordamerikansk) litteratur, drama og film. Hermed er navnet Dreyer automatisk lagt os i munden, og Dreyer må vel i den henseende mere regnes som en intereuropæisk end en dansk instruktør; navnet Murnau må være det, som umiddelbart følger efter. Og tager vi herfra springet over til dramaet, ja, så er navnet *Bert Brecht* det første, som dukker op i forbindelse med denne problemstilling. Overfor *Goethes* „Faust“ stiller Brecht sin „Galilei“.

På samme måde som Dreyer bevæger også Murnau sig inden for flere planer, når han opbygger sine film. Drømme og visioner forekommer i dem alle. Hotelportieren i „Der

letzte Mann“ fantaserer sig til sin tabte storhed under rusen efter bryllupsfesten, og den ved første konfrontation unægtelig noget forvirrende happy ending skal sandsynligvis opfattes som den gamle mands drøm, når han sidder i sin kælder. Ruder og glasdøre forekommer også hyppigt. Man ser den anden verden og dog er man lukket ude fra den. (Uniformen i sin glasmontre). Og forsøger man at krydse barrieren, gribes man af svingdørens evigt roterende vingehjul, et tydeligt symbol på den evigt malende samfundskværn. „Tartuffe“ er konstrueret som et tilbageblik, dramaet udgør en film i filmen, den gamle mand skal advares imod husholderskens lumskede anslag. At „Faust“ i sig selv er en drøm og en vision behøver næppe nogen kommentar, og også i „Sunrise“ opererer instruktøren på flere psykologiske planer. Flere amerikanske kritikere, blandt andet *Lewis Jacobs*, har beskyldt Murnau for et stilbrud og ment, at instruktøren i sidste halvdel af filmen har ligget under for Hollywoods hang til melodramatisk sentimentalitet. Men det må anses for givet, at det stilbrud, som ganske rigtigt findes i filmen, er helt bevidst og tilsigtet fra Murnaus (og – det bør vel medtages –

Carl Mayers) side. I første del ligger manden under for sit begær efter en anden kvinde, han er drevet ud i en konflikt, drevet ud i en verden, hvor de reale begreber og værdier er blevet til misdannelser, karikaturer, han er i hekses, dæmoners og vampyrs vold. Filmens stilbrud: den lange sporvognskøretur, som meget a propos også er anskuet gennem en „glasmur“ (sporvognsvinduerne), skal netop vise, hvorledes drømmen splintres, forhekselens ophører, manden bevæger sig påny ind i den reale verden, erkender sin identitet.

Det må anses for givet, at „Sunrise“ er skabt i fuld kunstnerisk frihed. Og at det problemkompleks, filmen er bygget over, er udpræget europæisk og ikke amerikansk. (Carl Mayer skrev manuskriptet i Tyskland og afstod fra alle tilbud om at komme til Hollywood). Men amerikanerne forstod det ikke. De var imponerede over Murnaus filmstil og har utvivlsomt lært af den. (Men bebrejdede Murnau for, ikke i tilstrækkelig grad at udnytte den store og dyre dekoration – en ny parallel til Dreyer). Men de var endnu ikke modne til at fatte rækkevidden af det europæiske identitetsproblem. Det faldt i en anden tysk instruktørs lod ti år senere at berette for dem, hvorfor det også vedkom dem: Fritz Lang!

Derimod fik Murnau trykket fra Hollywood at føle i sine to næste film for Fox: „Four Devils“ (1928) efter Herman Bang og „Our Daily Bread“ også kendt under navnet „City Girl“ (1929). Han fik det at føle så kraftigt, at han flygtede fra Hollywood og stævnede mod Sydhavet og til en ikke videre lykkelig kombination med Robert Flaberty. Disse to hver for sig særprægede instruktørpersonligheder ville næppe nogensinde kunne være bragt til at gå i spand med hinanden. Frugten blev „Tabu“, hvor hverken den ene eller den anden af dem rigtigt kom til syne.

Efter sin tilbagekomst til USA fulgte så den 11. marts 1931 den automobilulykke, som for bestandig satte punktum for Murnaus filmkunstneriske løbebane.

Hvorvidt og hvordan Murnau eventuelt kunne have mødt nazismens endelige udfordring kan vi ikke vide noget om. Han var aldrig så direkte og åbent engageret i det politiske opgør, som Pabst og Lang var det.

Det mest åbne engagement finder vi i „Der letzte Mann“, men også her sker det via et symbol (uniformen). I sin søgen efter et alternativ, en „anden virkelighed“ er han dog nok den mest konsekvente blandt Weimartidens tyske instruktører, måske netop i kraft af den distance, han giver problemet.

Tyskerne selv forstod det imidlertid kun i ringe grad.

★

Pabst gør sin entré i tysk film i året 1923, Ruhrbesættelsens, statsbankerottens og Hamburgopstandens år med „Der Schatz“, men det virkelige gennembrud sker to år senere med „Die freudlose Gasse“. Det var her Asta Nielsen og Greta Garbo for første og eneste gang mødtes i en film, hvad der gjorde den – og fortsat gør den – interessant, men ikke væsentlig. At også Marlene Dietrich var med i filmen som en af dem, der stod i køen udenfor slagterbutikken, er en kuriositet, som ikke gør den mindre interessant. Men filmen ville også uden disse damer være en milepæl i tysk filmhistorie.

Med 1925 er sammenbruddet lagt bag, man er inde i stabiliseringsperioden, økonomisk såvel som politisk. Den tyske filmindustri nyder som industri godt af stabiliseringen, men også i kunstnerisk henseende er der tale om en afklaring og stabilisering. Caligari-periodens mest ekstreme udslag af masochisme og sadisme, død og tilintetgørelse, ebber ud, fra det makabre bevæger tysk film sig over i det tragiske, melodramaet afløses af det ægte drama. Og drivkraften er her først og fremmest Pabst.

Man har sagt, at med Pabst holder *realismen* sit indtog i tysk film. Det er ikke rigtigt, realismen havde været der før – Lubitsch for eksempel – og Pabst er næppe i egentlig forstand realist. Derimod kan man med en vis ret sige, at med Pabst holder *det sociale* for alvor sit indtog i tysk film.

Murnau er i tysk film *personinstruktøren* frem for nogen, han mejsler sine individuelle figurer ud for tilskuerne med en enestående prægnans. Man kan dog næppe påstå, at Pabsts figurer står mindre levende og mindre menneskeligt end Murnaus, men de står ikke i vores bevidsthed som enkeltindivider, enkelt-skæbner. De bedste af Pabsts film foregår i grunden allesteder og overalt, de handler om

os, om du og jeg, manden ovenpå og the girl next door. Han søger det menneskelige, men indfanger det almene. Og netop derfor bliver hans kunst i ordets bedste forstand social. Men dermed ikke automatisk realistisk. At al social kunst nødvendigvis skulle være realistisk kunst var et af stalinismens dogmer, og det er nu heldigvis godt på vej til at blive fuldstændig undermineret. (Under etiketten „socialistisk realisme“ udformedes i langt højere grad en revolutionær, til tider endda en pseudo-revolutionær romantik).

Et eksempel kan være illustrativt: I „Die Liebe der Jeanne Ney“ forekommer et orgie blandt hvide officerer. Pabst rekvirerede en flok russiske emigranter som statister, sørgede for vodka og piger, stillede sine kameraer op og lod tingene udvikle sig af sig selv. Naturalisme altså, en tro gengivelse af noget konkret og virkeligt. Men i Pabsts filmiske gengivelse er det milevidt fjernet fra enhver naturalisme. Mesteren har haft det under kniven

– under saksen skulle det vel hedde i denne sammenhæng – de naturalistiske optagelser har kun været råstof for den kunstneriske skabelsesproces, som i dette tilfælde altså er foregået ved klippebordet.

Ledemotivet for alle Pabsts store film er af *Theodor Christensen* blevet formet som et spørgsmål: „Hvad skal der blive af os?“, samfundet står som en mur omkring os, vi er i mere end én forstand alle indesluttet i tilværelsens minegange. Vil vi formå at bryde ud? Vil nogen komme os til undsætning? Men også i disse spørgsmål ligger der et identitetsproblem formuleret, om end det i højere grad end hos Dreyer og Murnau drejer sig om et socialt, et kollektivt identitetsproblem.

Problemkomplekset i Pabsts store film ligner da næppe heller synderlig fjernt fra det Dreyer-Murnauske. „Die freudlose Gasse“ handler om, hvorledes vi alle prostituerer os, „Die Liebe der Jeanne Ney“ (1927) om ond-

Murnau i Hollywood: „Sunrise“ (George O'Brien og Janet Gaynor).



skabens magt over menneskene, *Birgitte Helms'* blinde pige er et symbol på, at mange af os er blinde overfor den, selvom den udfolder sig lige ved siden af os, og selv Jeanne kan et øjeblik føle sig tiltrukket af den og være på nippet til at give sig hen til den. „Die Bûchse der Pandora“ (1928) er allerede blevet så indgående analyseret af Theodor Christensen, at man vanskeligt kan føje noget til, men netop dens indre splittelse, dens bagvendthed, Lulu som en reinkarnation af Jack the Ripper peger klart hen på identitetsproblemet som dens centrale tema. På samme måde som Dreyer og Murnau betjener også Pabst sig af en symbolsk realisme i sine film.

Med „Tagebuch einer Verlorenen“ (1929) bliver Pabst mere virkelighedsnær, uden dog derfor at slippe sit tag i det symbolske. Mennesket som en fange i de onde cirkler, de selv har skabt, erkendes temmelig let. Men hvad har skabt de onde cirkler? Krigen for eksempel? Således som det er skildret i „Westfront 1918“ (1930). Eller den sociale nød? For i fattigdom har man det skidt, kun i velstand har man det godt, som Brecht har forkyndt det og Pabst filmatiseret det i „Die Dreigroschenoper“ (1931). Der har stået strid om, hvorvidt Brecht var truffet rigtigt i denne film; selv mente Brecht det ikke. I fortæktterne hævder filmen selv dog også kun at være en fri bearbejdning, og der kan være adskilligt at indvende imod den. Men Pabsts filmudgave lægger i al fald bevidst tyngdepunktet på den sociale side af dette narrespil, som helt var blevet udraderet i *Mogens Dams* gamle danske oversættelse. Lighedstegnet mellem gangstere og finanshajer, som i stykket er pointeret, men ikke illustreret, visualiseres hos Pabst, forvandlingen er fuldbyrdet. Polly har grundlagt en bank for Mackie Messer med gangsterne som aktionærer.

Men hvad skal der blive af os? Hvem kan redde os ud af fælden, hvad kan bryde de onde cirkler? Kammeratskabet, solidariteten tværs over grænserne. Det er det svar, Pabst giver i „Kameradschaft“ (1931). Denne film besidder den dag i dag en stærk appel, selvom problemstillingen nu virker forældet. „Kumpel ist Kumpel“, man må stå sammen over for undertrykkerne, man ved, hvad og hvem man skal kæmpe *imod*. Når man når

til spørgsmålet, hvad man skal kæmpe *for*, fortøner svaret sig mere i mørke. Og da spørgsmålet stilles helt konkret, da situationen tilspidser sig for alvor, da begiver Pabst sig ud på en søgen efter det forsvundne Atlantis („Herrin von Atlantis“ – 1932). Ved sin emigration efter Hitlers magtovertagelse har Pabst ikke som Fritz Lang efterladt sig noget budskab om „Morderen midt iblandt os“ (den oprindelige titel på „M“) eller nogen advarsel i form af „Das Testament des Dr. Mabuse“.

★

Problemet: „Pabst efter 1933“ kan stadig forekomme en af filmhistoriens største gåder. Er hans „Don Quichotte“, som han indspillede i Frankrig i sommeren 1933, en bekendelse af, at det hele kun havde været en kamp mod vejr møller? Og ønskede han at proklamere sig selv som en ridder af den bedrøvelige skikkelse? Påstanden er oplagt, måske netop så meget *for* oplagt til, at man blindt tør godtage den.

Den kan også have været en advarsel til verden, en advarsel imod at tro, at Hitler blot var en fantast, som udviklingen hurtigt ville feje bort. I så fald har han været mere klarsynet end de fleste på daværende tidspunkt.

På den anden side gjorde hans udvikling inden for fransk film i trediverne ham til en bedrøvelig ridder. „L'Éclaire blanche“, „Le drame de Shanghai“ og „Jeunes filles en détresse“, alle fra 1938–39, hvad skal man sige til dem? „Drama i Shanghai“ var dygtigt lavet, bevares. Men var det Pabsts svar på Münchenforliget og Hitlers besættelse af Tjekkoslovakiet? Skulle fransk film virkelig have spærret ham – „Kameradschaft“s instruktur – alle muligheder? Eller var han selv gået i baglås? Svaret må vel findes et sted. Men hvor? Jeg har foreløbig ikke kunnet finde det.

Gav Pabst selv svaret, da han i 1941 frivilligt vendte tilbage til Tyskland, til trods for at han havde et visum til USA i lommen? Kapitulerede han omsider for den autoritet, han tidligere så kraftfuldt havde bekæmpet? Havde han efterladt sin tidligere humanistiske tro på mennesket som affald på et eller andet emigranthotel i Paris?

Det er så let at slynge den slags påstande ud.

Men da en kopi af „Paracelsus“ i 1944 kom til London og blev forevist for en kreds af sagkyndige, var deres første reaktion den, at man stemplede filmen som et bedrag. Nazisterne havde ganske simpelt benyttet Pabsts navn til noget, som Pabst ikke havde lavet. Måske sad han indespærret og kunne ikke protestere. (Men hvem kunne i øvrigt protestere i Tyskland i 1943-44?).

Man kan sige, at de sagkyndige burde have vist sig lidt mere sagkyndige, end de gjorde, for så ville de klart have kunne genkende Pabst masser af steder. Situationen kan til en vis grad tjene dem som undskyldning, men deres holdning viser samtidig, at de *troede* på Pabst og vægrede sig ved at godtage hans endelige kapitulation. Da denne tro måtte opgives, da det endelig blev klart, at „Paracelsus“ virkelig *var* en Pabst-film, blev forømmelsen total.

Men var „Paracelsus“ en kapitulation?

Den historiske *Paracelsus* var en charlatan, alkymist, hypnotisør og fidusmager. I filmen gøres han til en repræsentant for de samfundsbevarende magter, for det gode, for det Tyske. (Som en *Luther* forkaster han latinen og vil kun disputere på tysk). Han spilles af ingen andre end – Dr. Caligari! Spilles af den mand, som i 1919 lagde krop til Caligari-figuren: *Werner Krauss*. Han spilles af den *Werner Krauss*, som i „Die freudlose Gasse“ sælger „kød for kød“, slagteren, som giver en saftig bøf som pris for en pige i sengen. Og hans modpart, magisteren, videnskabens repræsentant, spilles af skurken par excellence i en hel række Pabst-film: *Fritz Rasp*.

Men er „Paracelsus“ en nazistisk film?

Den afslører dog i al fald med ægte Pabststyrke massesuggestionens fordærv. Og det forbindes direkte med – pesten! „Massesuggestionen er en pest“. Er det det, filmen vil sige? Scenen, hvor *Harald Kreutzberg* som gøgleren forhekser og hypnotiserer en hel forsamling med sin vanvittige Sankt Veitsdans, har slående lighedspunkter med nogle tilsvarende scener i Førerbunkeren i filmen „Der letzte Akt“, som Pabst indspillede i Østrig i 1955 efter manuskript af *Erich Maria Remarque*. I „Paracelsus“ ligger der i al fald

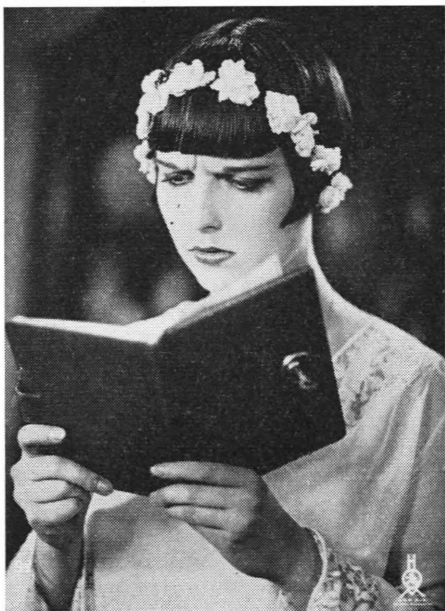
noget under overfladen, noget, som får en til tøve med, helt og uforbeholdt at indlemme ham i kapitulanternes rækker.

I „Paracelsus“ er tysk film tilbage ved sit udgangspunkt. Det er ikke bare Dr. Caligari – Paracelsus som mødes påny i *Werner Krauss'* skikkelse, også i selve sin stil er „Paracelsus“ tilbage i tyvernes filmekspressionisme. Har Pabst håbet på en ny start? Muligheden synes ikke helt at kunne afvises. Men efter „Paracelsus“ kom endnu en Sidste Akt, en akt, som ingen kunne forudse, en akt, som definitivt umuliggjorde enhver tilbagevenden – for tysk film. Og for Pabst!

Men i hvor høj grad kan man bebrejde Pabst selv det?

Pabst er stadig en gåde. Han var en ensom mand, det ved vi. Men var han bare kold og beregnende, personlig uengageret og blot interesseret i at presse det mest mulige ud af sine medarbejdere på begge sider af kameraet, således som *Louise Brooks* har udtalt det i et interview til *Close Up*? Det vægrer man sig

Louise Brooks i „Tagebuch einer Verlorenen“.



vel trods alt ved at godtage. Som alle store kunstnere har Pabst først og fremmest udtrykt sig gennem sin kunst. Og Pabst var engang en meget stor kunstner, én af filmhistoriens største.

Hvor ligger gåden begravet? Måske før 1923. Hvorfor er kilderne her så tavse?

Eller måske ligger gåden gemt i udviklingen selv, i historien, i det tyske folk, i os?

Bøger på museet:

Foruden de bøger, som har været anmeldt i „Kosmorama“ har museets bibliotek inden for det sidste år anskaffet bl. a. følgende bøger, som evt. kan have interesse for „Kosmorama“s læsere:

Peter Bogdanovich: The Cinema of Howard Hawks.
Richard Griffith: The Cinema of Gene Kelly.
Pierre Leprohon: Antonioni (i engelsk og tysk udgave).

Horann & Sann: Pictorial History of the Wild West.
Peter Cowie: Antonioni, Bergman, Resnais (engelsk udgave).

Klaue & Lichtenberg: Joris Ivens.

Raymond Durgnat: Sexus, Eros, Kino.

S. M. Eisenstein: Erindringer.

Theodor Kotulla: Der Film (antologi af udenlandske artikler siden 1945).

Scitner: 20 ans de cinéma soviétique.

Rotislaw Jurenew: Alexander Dowshenko (tysk udgave).

Georges de Coulteray: Le sadisme au cinéma.

Heinz Rath sack: Vier Filmhochschulen.

Gilles Jacob: Le cinéma moderne.

Niels Egebak: Den skabende bevidsthed.

Penelope Houston: Filmen efter den anden verdenskrig.

Jørgen Andersen o. a.: Polsk introduktion.

Bengt Idestam-Almquist: Polsk film och den nya tyska vågen.

Vilgot Sjöman: L 136 - Dagbok med Ingmar Bergman.

Ingmar Bergman: En filmtrilogi.

Ingmar Bergman: Oeuvres (6 manuskripter).

Ingmar Bergman: Wilde Erdbeeren.

Federico Fellini: 8½ (italiensk og fransk udgave).

H.-P. Roche: Jules et Jim (fransk og engelsk udgave).

Jerzy Kawalerowicz: Mutter Johanna & Nachtzug.

Jean Cayrol: Muriel.

John Osborne: Tom Jones.

Suso Cecchi d'Amico: Le guépard.

Pietro Germi: Sedotta e abbandonata.

Buñuel & Carrière: Le journal d'une femme de chambre.

Roman Polanski o. a.: Das Messer im Wasser.

I serien „Cinéma d'aujourd'hui“ de seneste 14 bind op til nr. 28, omfattende monografier om Rossellini, Ophüls, Clair, Godard, Ivens, Melville, Visconti, Feuillade, Eisenstein, Louis Malle, Keaton, Wajda, Cocteau og Epstein.

Ja, for også vi har vel i så tilfælde et medansvar.

Pabst er stadig en gåde, en gåde, som Kracauer kan føre os på sporet af, men ikke løse for os.

Kracauer slipper os ikke. Han har fat i en ende af virkeligheden. Men der er mere bagved, problemer, som det er op til fremtidens filmforskning at løse.

I serien „Classiques du cinéma“ bindene 12-15 med monografier af Antonioni, Sjöström, Mizoguchi og Kurosawa.

I den tyske serie „Cinemathek“ bindene 7-10 med manuskripter til „Det syvende segl“, „8½“, „Livet skal leves“ og „En kammerpiges dagbog“.

I serien „Premier plan“ bindene 29-32 behandlende Stroheim, Nouveau cinéma italien, Keaton, Lubitsch samt et tredobbelte bind om Renoir.

I serien „Études cinématographiques“ de sidste fire bind behandlende Visconti, Kurosawa, Neorealismen samt „8½“.

LÆSERBREV:

Da Carl Tb. Dreyer er en voldsomt konsekvent kunstner, må man vel gå ud fra, at skuespiller-materialet også er gennemovervejet; hvis det ikke havde været tilfredsstillende, var filmen nok ikke blevet lavet. Dreyer har vel fundet, at skuespillerne havde lighed med rollerne - som han udtrykt det i artiklen „Filmatiseringen af „Ordet““ 1954:

(...) Derfor skal man, mener jeg, ikke lægge for megen vægt på den ydre lighed mellem rolle og skuespiller. Den indre lighed er det afgørende - nemlig lighed i henseende til mentalitet, karakter og temperament. (...)

Den skæve virkning opstår sikkert ved at Axel Strøbye er „repræsentant“, som de fleste filmskuespiller jo bliver herhjemme - Strøbye er så at sige en moderne „Henrik“.

Jeg finder egentlig spændingen mellem verdensmand og videnskabsmand fint udtrykt ved hans slesne entrée i sidegemakket, denne udstråler er „naturligt“ dæmpet i epilogen. Gennem epilogen udtrykkes hele værkets „mening“, og da vi i filmens slutning i „opfattelse“ er nær Dreyers egen alder - får vi en sideordning af synet på tidsperioden, men „egentlig“ demonstreret ved Dreyers expressionisme, hvor alle psykologiske reaktioner opløses i „følgerelationer“ - herved opstår en forlængelse af det fænomenologisk hændte, der mig bekendt aldrig før har været anvendt så konsekvent på film.

Carl Nørrested.