

# bubis kino

*Berlin*, i januar.

1966 blev et lykkeligt år for tysk film. Måtte man end ved årets begyndelse finde det for hastet og overmodigt af tidsskriftet „Filmkritik“ allerede i januarnummeret at publicere et 'leksikon' over den unge tyske films hovedskikkelser og af *Enno Patalas* i samme tidsskrifts februarnummer at erklære, at 'Der kan ingen tvivl være: „den tyske bølge“ ruller', og at 'alene den kendsgerning, at *Schamoni*-brødrene, *Straub*, *Schlöndorff*, *Kluge* og de andre kan få optaget deres film, og at disse vil komme ud i biograferne, har for os en ganske særlig betydning. Med dem artikulerer sig for første gang på lærredet – hvor godt eller dårligt det end vil være – vort lands generation' – alt sammen på et tidspunkt, hvor ingen endnu havde set en eneste af de ny film af den simple grund, at kun en enkelt af dem var færdig, og den var der endda forevisningsforbud mod – måtte man ved årets udgang erkende, at en slags 'tysk bølge' faktisk var rullet frem i 1966. Og måtte man endnu i marts, selv om *Straubs* film endelig havde fået premiere, have sympati med *Kurt Habernolls* i tidsskriftet „film“ fremførte 'advarsel mod bølgen', altså advarsel mod på forhånd at overvurdere betydningen af noget, der endnu ikke eksisterede, må man nu erkende, at forhåndsoptimismen var berettiget: En kendsgerning er det, at ligesom en ny generation af filmkunstnere i 1959 i Frankrig brød igennem med deres debut-film og skabte en ny bølge, blev 1966 året, hvor en række unge og yngre vesttyske filmkunstnere, og netop de fem, *Patalas* havde nævnt, fik deres chance for at skabe et værdifuldt alternativ til den gumpetunge underholdningsfilm-tradition, der næsten uden lyspunkter har domineret filmproduktionen i Den tyske Forbundsrepublik siden krigen. 'Papis kino', som de unge kritikere og filmfolk har kaldt den gamle tyske film, er ikke længere eneherkende; 'Bubis kino', som de gamle da i den uopfindsomme det-kan-du-selv-være stil har døbt den unge tyske film, og som de unge nu også selv gerne kalder den, er en realitet.

Gennembruddet af den ny bølge i Frankrig var også i høj grad et gennembrud for en ny film overhovedet, en ny filmstil, delvis en ny produktionsmetode og delvis en ny type af filmkunstnere med et nyt forhold til deres kunst; en lignende revolution betyder den unge tyske film ikke. Gennembruddet i Frankrig betød også allerede med den første håndfuld film en næsten lige så stor håndfuld mesterværker eller næsten-mesterværker, der nu allerede er klassikere; noget lignende udgør de første fem eksempler på Bubis kino langt fra. Men udgangspunktet for de to landes unge filmkunstnere har også været ganske forskelligt: mens Frankrig trods alt altid har været et væsentligt filmland, og mens franskmændene i deres teoretiske og praktiske opgør med 'kvalitetstraditionen' i fransk film kunne støtte sig på deres enestående filmhistoriske kendskab, har tyskerne været afskåret fra at tilegne sig den gennemgribende orientering bagud, som synes at være en nødvendig forudsætning for et værdifuldt spring fremad med en ny udtryksform; der findes ikke i Vesttyskland effektivt virkende institutioner som Cinémathèque Française eller for den sags skyld Det danske Filmmuseum, hvor enhver regelmæssigt kan se stumfilm og ældre eller nyere lydfilm, der ikke tilfældigvis er i udlejning. Og mens franskmændene var tvunget til selv at finde frem til billigere, simple og mere selvstændige produktionsformer, hvilket vel ikke blot måtte være en forudsætning for, at de kunne udtrykke sig, som de ville, men også direkte har præget deres stil, har tyskerne til dels simpelt hen kunnet udnytte franskmændenes landvindinger. Karakteristisk er det i hvert fald, at mens den ny bølges film i Frankrig betød et brud med hele den daværende internationale tradition og groft sagt kunne ses som en fortsættelse af visse træk i fransk stumfilm, amerikanske B-film, italiensk neo-realisme og hos *Renoir* virker de ny tyske film under ét kun revolutionerende i en tysk sammenhæng, måske især ud fra *Jean-Luc Godard* og *Richard Lester*. En orientering tilbage

mod den tyske films guldalder i 20'erne, som man måske kunne have ventet, synes næsten ikke at gøre sig gældende.

Alligevel betyder dette ikke, at filmene ikke virker tyske; tværtimod synes med Bubis kino endelig også inden for filmkunsten det stede at være nået, hvorpå vesttysk teater og litteratur længe har befundet sig, det stede, hvor man ærligt forsøger at skildre og gennem skildringen at analysere den efterkrigstyske, forbundstyske virkelighed, og hvor man ikke mener at kunne gøre dette uden at have et udtrykkeligt eller underforstået forhold til begivenhederne for fra 20–30 år siden. Betegnende er det, at fire af de fem film er filmatiseringer af allerede foreliggende litteratur. Først og fremmest ved holdningen til filmkunsten synes altså tyskerne at skille sig ud fra franskmændenes og andre væsentlige dele af den moderne film; hvor førbevidste filmene end kan være, synes tyskernes første drivkraft og inspiration i deres skaben ikke så meget at være det at lave film, at skabe filmkunst, som det at udtrykke noget, at give et stof filmisk form, og det endda i de fleste tilfælde et stof, der allerede foreligger litterært.

For en udenforstående kan det måske efterhånden synes, som om tyskernes – også af dem selv – til stadighed påpegede manglende 'Be-wältigung der Vergangenheit' har udviklet sig til et trauma i anden potens, hvor ikke længere fortiden i sig selv optræder traumatisk, men snarere den evindelige snak om fortids-traumet, og man kunne måske mene, at en ny tysk film her burde kæmpe sig løs og se at komme videre. Alligevel må man, hvis man bor hernede, erkende, at sårene fra begivenhederne dengang endnu ikke er lægt, og filmens, den ærlige films, styrke ligger netop i, at den på en langt mere umiddelbar måde end litteraturen kan gøre dette indlysende. De rent håndgribelige mindelser om dengang trænger sig simpelt hen ind i billederne, enhver ærlig *location*-optagelse vil uvægerligt indfange de endnu eksisterende huller i husrækkerne, de endnu ikke ryddede murbrokker, den mærkelige blanding af pompøst, om end ofte maske-ret *Altbau* og anonymt, nødtørftigt opklasket eller prangende *Neubau* i glas og beton, og enhver ærligt skildret figur på over tredive år vil uvægerligt på den ene eller den anden måde vise sig at bære på stumper af en

fortid, der ligger tilbage i tiden før Forbundsrepublikken. Man kan endnu ikke tage afsked med i går, for man er endnu ikke forsonet og vil vel ikke blive det de første mange år, – og en styrke i den unge tyske film som generelt fænomen må det være, at den bevidst forholder sig til denne uforsonede nytyske virkelighed, hvor forskellige end de enkelte film er, i stil, i indhold og i kvalitet.

Ganske ironisk var det egentlig, at den første af de film, man måtte regne med til den ny tyske bølge, var instrueret af en franskmænd, om end af en lothringer med et tysk efternavn, idet Jean-Marie Straub er født i Metz i 1933. Sideløbende med studier ved universiteterne i Nancy og Strasbourg ledede han fra 1950 til 1955 en forbløffende stor filmklub (200–700 medlemmer) i fødebyen, og hans første mere aktive bekendtskab med film-skaben fik han som observatør hos folk som *Abel Gance* („La tour de Nesle“), *Jean Renoir* („French can-can“, „Éléna et les hommes“), *Jacques Rivette* („Le coup du berger“), *Robert Bresson* („Un condamné à mort s'est échappé“) og *Alexandre Astruc* („Une vie“). I 1958 slog han sig ned i Forbundsrepublikken for at undgå militærtjeneste i Algeriet, han fik kontakt med kortfilmfolkene i München og har indtil nu fået to *Böll*-filmatiseringer fra hånden, den korte „Machorcha-Muff“ fra 1963 (efter *Bölls* „Hauptstädtisches Journal“) og i 1965 50-minuttersfilmen „Nicht versöhnt“, der som antydet blev produceret for meget små midler, uden at tilladelse til filmatisering af „Billiard um halb zehn“ på forhånd var indhentet. Først i februar 1966, da der blev sluttet forlig mellem udlejeren *Walter Kirchner*, forlaget „Kiepenheuer und Witsch“ og *Böll* selv, der viste sig meget imødekommende, om end ikke ligefrem begejstret for filmen, kunne den komme frem til offentlig forevisning.

Om det som franskmænd at lave film i Tyskland og om Tyskland har Straub udtalt, at 'det interesserer mig, som franskmænd at lave film her, som ingen tysker ville have kunnet lave – nærmest ligesom ingen tysker ville have kunnet lave „Germania anno zero“ og „Die Angst“, ingen amerikaner „The Southerner“ og „The Young One“ – og ingen italiener ville have kunnet skrive „La chartreuse de Parme“. Karakteristisk for Straubs filmiske fortællestil er det *Brecht*-citater, han har sat som motto

for „Nicht versöhnt“: 'I stedet for at ville fremkalde det indtryk, at han improviserer, bør skuespilleren hellere vise, hvad der er sandheden: han citerer.' Straubs forhold til sine litterære forlæg er netop dette citat-forhold, snarere end filmatiseringens; han har ikke forsøgt at rekonstruere Bölls historier i en filmisk form, men han genfremstiller direkte dele af teksten ved hjælp af sine amatørskuespillere, et minimum af in- og eksteriører og et stillestående eller jævnt glidende, køligt registrerende kamera. Mest vellykket virker denne fremgangsmåde i den korte film, der også har den fordel for overskueligheden, at hovedpersonen *off-screen* med sin fortælling, eller rettere oplæsning, holder stumperne sammen. Betydeligt mere problematisk er den derimod i „Nicht versöhnt“, hvis historie spænder over tidsrummet 1914 til 1954, hvis persongalleri omfatter tre generationer af Kölner-arkitektfamilien Fäbmel, og hvor forståelsen yderligere vanskeliggøres af, at den samme person i forskellige aldre spilles af forskellige.

Selv om man må finde det overdrevet som de franske kritikere at kalde Straubs halvlange film for den bedste tyske film siden *Murnau*

og *Lang* – Straub er simpelt hen endnu alt for ufærdig en kunstner, til at en sådan sammenligning overhovedet er rimelig – kan man dog ikke frakende instruktøren et tydeligt og helt personligt filmisk talent. I de enkelte simpelt opbyggede billeder i hans film er der ofte en betragtelig suggestiv kraft, og selve den rudimentære markering af miljøer og hændelser synes ofte at rumme en langt større symbolsk fylde end de symboloverfyldte billeder i andre film. Straub prøver aldrig at skabe en egentlig illusion; han lader os altid være fuldt bevidste om, at når kameraet for eksempel i en restaurationsscene ikke bevæger sig, er det, fordi scenen ikke foregår i en restaurant fuld af spisende mennesker, men i hjørnet af en stue. Miljøerne er ikke opbyggede naturalistisk, men kun netop angivet og gjort genkendelige, og kameraets og personernes forsigtige bevægelser inden for de tilladte rammer kan undertiden give hans film en vis indeklemt stemning, der måske nok ikke er tilsigtet, men som ikke desto mindre stemmer udmærket overens med den historie, Straub vil fortælle. Straub har da også erklæret, at hans film ikke ville være kommet til at se

Ulrich Schamonis „es“ med Sabine Sinjen og Bruno Dietrich som det unge par.



anderledes ud, hvis han havde haft flere penge til sin rådighed.

Straubs to film virker dog endnu langt fra blot tilnærmelsesvis færdige, endsige vellykkede. Selv om han udtrykkelig har hævdet, at de ikke må opfattes som eksperimentalfilm, men som film for de store masser af menige biografsøgende, virker de endnu eksperimenterende, og selv om der kan være noget vist fascinerende i Straubs fremgangsmåde, kommer man ikke uden om, at han i hvert fald endnu ikke har magt over filmmediet, så at han som i „Nicht versöhnt“ uden at det bliver dræbende kedsommeligt kan lade sine amatørskuespillere fastholdt af et næsten ubevægeligt kamera minut efter minut memorere sig gennem længere stykker af den böllske tekst. Det er muligt, at Straub er på vej frem mod noget, der kan udvikle sig til en ny og overbevisende fortællestil, men endnu er han i hvert fald ikke nået så vidt.

I løbet af foråret nåede da „es“ af *Ulrich Schamoni* frem til biografernes lærreder, – den eneste af de fem film, der er optaget uden manuskript og uden litterært forlæg. Ulrich Schamoni er født i Berlin i 1939 som den

fjerde og sidste søn af filmhistorikeren og eksperimentalfilmmanden Dr. *Victor Schamoni*, hvis andre sønner, først og fremmest *Peter*, nu også er med til at tegne Bubis kino. Ulrich Schamoni har studeret i München, har en skuespilleruddannelse bag sig og har været instruktørassistent hos en række tyske instruktører, bl. a. *Wilhelm Dieterle*. Fra 1961 til sin selvstændige debut har han været fast assistent hos *Rudolf Noelte*, hovedsagelig ved tv-teatret. I 1958 skrev han en roman, „Dein Sohn lässt grüssen“, der opnåede den ære at komme på listen over ungdomsfordærvende skrifter, og han har også enkelte kortfilm bag sig.

„es“ fortæller en lille simpel historie om Hilke og Manfred, to unge, hun teknisk tegner, han assistent hos en ejendomsmægler, der bor sammen i en lille moderne lejlighed i Berlin, og som sandelig snarere synes at være børn af coca-cola end af *Marx*. „es“ er 'det', barnet, Hilke skal have, og som hun får skilt sig af med, uden at Manfred aner noget, før end det er for sent. Filmen er den af den ny gruppe, der er blevet den største publikums-succes, og det vel netop på grund af de træk ved den, der er blevet skarpest kritiseret: dens

Volker Schlöndorffs „Der junge Törless“: Basini, Reiting, Beineberg og Törless.



letfærdighed, overfladiskhed og manglende afstand (og fordømmelse) i skildringen af de to unge og den lille manøvre med det truende 'es'. Nægtes kan det vel heller ikke, at filmen kan forekomme letfærdig og overfladisk, men sely om den næppe har nogen egentlig afstand til sine i grunden ligegyldige og ansigtsløse hovedpersoner, får den dog beskrevet såvel dem som deres i grunden kedsommelige, strømnetet moderigtige tilværelse på charmerende og sympatiserende måde, hvilket ikke uden videre behøver tolkes negativt. Endvidere synes filmens kritikere at have overset den udvikling, den rummer i såvel stil som persontegning fra optaktens lestersk udtrykte overstadige lykke til den åbne slutning, hvor de to for første gang sidder tavse over for hinanden i lejligheden.

Filmens egentlige styrke ligger dog et andet sted, nemlig i det utraditionelle, men ikke mindst derfor fuldkommen rigtige Berlin-billede, den giver. Det er ikke Kurfürstendamm som Berlins Champs Elysées, ikke Gedächtniskirche, Brandenburger Tor og den græselige *mur*, vi præsenteres for, men bagsiden af byen, og vel at mærke den bagside, der udgør Vestberlins egentlige bybillede. Gang på gang afbrydes historien ved, at Manfred følges på sine ture rundt i byen med ejendomsmæglerkontorets kunder til besigtigelse af grunde, og det Berlin, man herved får at se, er det Berlin, der udgøres af disse uendeligt talrige ruingrunde, omgivet af forfaldne brandmure, tomme huse med gabende vinduer, *Neubau*-facader og de evindelige tremmerækværker med de store cigaret- og Weinbrand-plakater. Med disse fint ramte skildringer og med *Tilla Durieux's* gæsteoptræden i en lille rolle som østberliner-*Rentnerin* på kirkegårdsbesøg i vest, en episode, der ganske vist lige som de øvrige små episoder med 'gæster' (for eksempel en kort stump med en usminket *Marcel Marceau*) sådan set falder uden for sammenhængen, når "es" trods alt ud over det blot pudserlige og fornøjeligt underholdende og frem til noget væsentligt og noget, der måske i den sidste ende antyder en slags dybere baggrund for de to hovedpersoners livsform og indstilling.

Ved festivalen i Cannes præsenteredes Volker Schlöndorffs filmatisering af *Robert Musils* lille roman, "Der junge Törless", der kort efter også fik premiere i Forbunds-

republikken. Schlöndorff er ubetinget den dygtigste filmand af de fem debutanter, og han er da også den, der har den bedste filmudannelse bag sig. Han er født i 1939 i Wiesbaden, tog først en fransk og derefter en tysk studentereksamen og har en statseksamen i nationaløkonomi fra Paris. Han havde kontakt med den franske ny bølges instruktører, allerede inden de slog igennem med deres første spillefilm, idet han hørte til den lille kreds, der hver aften i midten af 50'erne indtog deres faste pladser i Cinémathèque Françaises sal i kælderens under biblioteket i rue d'Ulm i Paris – glædeshuset for filmfans, som Schlöndorff har kaldt det. Det var således også naturligt, at hans filmkarriere begyndte med assistentarbejde hos *Resnais* („L'année dernière à Marienbad“), *Jean-Pierre Melville* („Léon Morin, Prêtre“ og „Le doulos“) og først og fremmest hos *Louis Malle*, med hvem han har arbejdet på „Zazie dans le métro“, „Vie privée“, „Le feu follet“ og „Viva Maria“, fjernsynsreportager fra Algeriet og Vietnam og en sceneopførelse af „Der Rosenkavalier“. Efter i Frankrig at have lavet en enkelt kortfilm, der blev totalforbudt, slog Schlöndorff sig i 1965 ned i München, hvor han som fransk-tysk co-produktion (netop Malle repræsenterede den franske del af kapitalen) lavede Törless-filmen.

Schlöndorff har et meget professionelt forhold til filmkunsten, således som det både kan ses i hans film, og som det kommer frem i hans udtalelser til „Filmkritik“ nr. 1, 1966: 'Det er umoralsk at udføre et erhverv frivilligt og dog dårligt. For eksempel en kobbersmed, der smeder en dårlig kedel. Såvel *Billy Wilder* som *Godard* er gode smede. Hvad der er selvfølgeligt for enhver håndværker og læge, ja, de har endog aflagt ed på det, må man se at få genoplivet omkring tysk film, det vil sige for enhver af dens medarbejdere fra kabelslåberen til operatøren. En af alle indblandede alvorligt og sagkyndigt lavet film kan ikke være helt dårlig. Til det usædvanlige slår dette naturligvis ikke til, men kun på et plejet bed kan undertiden trives en særlig blomst.'

Denne helt særlige blomst er Törless-filmen ikke blevet, men den hæver sig dog langt over det håndværksmæssigt tilfredsstillende, der måske er det første, der springer i øjnene. Stilistisk ligger filmen i klar forlængelse af de

tidlige franske bølgefilm, med det stadigt kørende kamera og en fotografisk kvalitet (ved *Franz Rath*), der både i tone og skønhed leder tanken hen på *Henri Decaë*.

Selve valget af Robert Musils ungdomsroman til filmatisering må forekomme ovovet, om end der er noget oplagt i stoffet for netop en mand som Schlöndorff – det klassiske franske skole-filmstof og det specielt tyske samfundsbillede, internatskolen giver (et billede, der, hvilket man ikke må glemme, så fremragende er givet allerede i 1931 med den beslægtede „Mädchen in Uniform“ af *Leontine Sagan*). Det er betegnende, at Schlöndorff har valgt at ændre Musils titel („Die Verwirrung des Zöglings Törless“ – 'Kostskoledrengen Törless' åndelige forvildelser' kunne man måske oversætte den med) til det, bogen også er kommet til at hedde på dansk: perspektivet må nødvendigvis i filmen drejes bort fra de indre begivenheder i den iagttagende og reflekterende Törless til de ydre begivenheder af temmelig brutal karakter og med stærke erotiske overtoner, som han iagttager og reflekterer over. Alligevel får Schlöndorff – godt hjulpet af den kønne *Matthieu Carrière* i titelrollen – givet et fint billede af Törless som den passive iagttager, der ikke i egentlig forstand er med, men som heller ikke vil sætte sig imod kammeraterne Beineberg og Reitings grove plageri-'eksperimenter' med 'undermennesket' Basini: gang på gang drejer kameraet sindigt bort fra den voldsomme hovedhandling og indfanger den tænksomme Törless' ansigt.

I det ydre ligger filmen i det hele taget så tæt op ad Musils roman, som den overhovedet kan komme det, og dette er ikke mindst forbøffende, fordi Musils fortæller i så høj grad fortolker sine rene iagttagelser, således som for eksempel i begyndelsen, hvor stationsforstanderen kommer ud af stationen 'som de figurer kommer og går, der træder ud af gamle tårnure ved hver fulde time', – selv disse stærkt litterært tonede stemninger lykkes det ofte at få med. På enkelte punkter må man imidlertid nok synes, at Schlöndorff er gået for langt i sin trofasthed mod det litterære forlæg, idet han dels – og naturligvis uden held – har forsøgt at gengive den allerede i bogen uheldige historie om Törless og de irrationale (eller rettere: *imaginære*) tals

forbindelse med det irrationale, og dels – og vigtigere – har overtaget bogens lange og stærkt stiliserede replikker direkte, endda selv i de tilfælde, hvor replikkerne i bogen ikke er gengivet direkte, men refereres af drengene for hinanden. Dette er naturligvis gjort ganske bevidst af Schlöndorff, der har udtalt sig om sin foragt for det daglige sprogs hm'er og øh'er på film og om sin bestræbelse for at give selve dialogen en litterær kvalitet; i Törless-filmene har denne bestræbelse imidlertid bestemt ikke båret frugt, idet de smukke replikker i drengenes munde er kommet til at virke kedelige, og hele dialogen er kommet til at klinge med den kun alt for kendte blodfattige og stereotyp 'rigtige' tyske synkron-diktion (som måske bekendt eftersynkroniseres alle udenlandske film med tyske stemmer, før end de kommer ud i biograferne) – en fuldkommen dræbende tradition, som Straub og Kluge i deres film har reageret imod, om end på vidt forskellig måde.

Ulrich Schamonis broder, Peter, der i løbet af forsomerne fik sin debut-spillefilm „Schonzeit für Fuchse“ (Fredningstid for ræve) færdig til premiere ved Berliner-festivalen, er født i Berlin i 1934. Han har studeret filosofi, kunst- og litteraturhistorie i Münster og München, har arbejdet som journalist, skuespiller og instruktørassistent, og han er den af de ny instruktører, der flittigst har dyrket kortfilmen, hovedsagelig inden for Oberhausener-gruppen, som også Alexander Kluge tilhører, men også i samarbejde med folk fra Münchener-gruppen som Enno Patalas og *Vlado Kristl*.

„Schonzeit für Fuchse“ er en filmatisering af romanen „Der Gatter“ af *Günther Seuren*, der også har skrevet drejebogen, og den er nok den mindst interessante af de foreliggende film, ikke kun fordi den er den mest traditionelle, i fortællestil som i problematik. Filmen som romanen fortæller om svælget mellem generationerne („Der Gatter“ betyder 'Gitteret'), et svælg, der naturligvis altid vil findes, men som nok er særlig udtalt i efterkrigstidens Tyskland, hvor det også er svælget mellem dem, der gjorde 30'erne og krigen med, og dem, der var for små dengang til at have dårlig samvittighed nu. Som ærligt forsøg på at indkredse denne problematik er filmen naturligvis ikke uden interesse, ikke



Alexander Kluges „Abschied von gestern“ med Alexandra Kluge.

Peter Schamoni's „Schonzeit für Füchse“ med Andrea Jonasson.



mindst stillet over for alt det, Papis kino står for, men Seuren og Schamoni synes ikke rigtig at have noget nyt at sige om de to generationer og de to miljøer, der her krydses – de unge sønner over for fædrene, for hvem de er 'fredet' – man holder sig hver for sig og blander sig ikke i hinandens liv –, og den lille düsseldorfske småborgerfamilie over for det rhinsk-westfalske industriaristokrati med pragtvillaer og anakronistiske jagtforøjelser. Alt for ofte gribes der til klichéer i skildringen; alene at dekadencen i rigmandsmiljøet skal kendetegnes ved de ulækre jagtritualer, og at den lille krigsenkes tragedie skal karakteriseres ved hendes hysteriske glæde ved at danse vals til radioen i spisestuen efter et par glas rhinskvin forekommer uendelig fortærsket, ligesom en hårdkogt, men på bunden uheldig pigefigur, Lore, er meget vanskeligt acceptabel. Men alligevel rummer også Peter Schamonis film, ikke mindst hvor dens hovedpersoner indfanges i det triste düsseldorfske bymiljø, enkelte ægte antydninger af den ny og bestemt ikke opløftende forbundstyske virkelighed.

Endelig blev ved festivalen i Venezia Alexander Kluges „Abschied von gestern“ præsenteret og nærmest overøst med udmærkelser, hvilket kun kan forekomme fortjent, idet den, sine iøjnefaldende mangler og fejl til trods, i hvert fald er langt den mest overbevisende af de indtil nu fremkomne ny tyske film, og den der umiddelbart vidner om det største filmtalent hos sin instruktør. Netop dette sidste er dog i grunden overraskende, idet Kluge langtfra udelukkende, og næppe heller engang først og fremmest, betragter sig selv som filmkunstner. Filmen er blot et af de medier, han har forsøgt at udtrykke sig i; endnu klarere end for de andre er for ham det vigtigste det, han udtrykker, ikke formen eller mediet, hvori det udtrykkes.

Kluge er født i Halberstadt/Harz i 1932 og tog juridisk embedseksamen i 1956. Efter nogle års virksomhed som advokat begyndte han at lave kortfilm inden for Oberhausenergruppen, og han var volontør hos Fritz Lang under dennes uheldige gæsteoptræden i CCC-studierne, da „Das indische Grabmal“ blev genfilmatiseret. I 1962 udgav han bogen „Lebensläufe“, og i 1964 fik han *Berliner Kunstpreis, junge Generation* for sin bog „Schlachtbeschreibung“ om kampen om Stalingrad. Han

bor nu skiftevis i München og Berlin og er docent i filmafdelingen ved „Hochschule für Gestaltung“ i Ulm.

Kluge har selv udtalt sig om, at han ikke ser nogen forskel på sin virksomhed som forfatter til halv-fiktive bøger og som filminstruktør: 'Det drejer sig ved film og i litteraturen om at forbinde virkelighed og tanke med hinanden. (...) Har man noget at sige, er det næsten ligegyldigt, om man siger det videnskabeligt, litterært eller filmisk.' Men den filmiske form tiltrækker ham tydeligvis, fordi den i sin konkrete fremstilling og i sin friskhed er stærkere end den litterære. Det er ganske karakteristisk, at Kluge i begge sine bøger forsøger at udtrykke sig med meget kølige og meget 'filmiske' midler: korte situationer skitseret og sat collage-agtigt op mod hinanden og mod et dokumentarisk eller pseudo-dokumentarisk materiale af 'rene' kendsgerninger. 'Men filmen er mere konkret end sproget: den kommer nærmere til tingene selv ('er fasst mehr Substanz'). Dens billedverden er ikke så slidt som sprogets. Når enhver bruger store ord, er det ofte umuligt at vælge stærke ord. Der opstår et indtryk af en vis underdrivelse ved, at man ikke kan dosere de stærke ord. Filmen behøver ikke bekymre sig så meget herom. Hvad der ser nøgternt og abstrakt ud i ord, kan her få farve.'

„Abschied von gestern“ er en filmatisering af det ene af 'livsløbene' i instruktørens første bog, skitsen „Anita G.“, og den forsøger i overensstemmelse med undertitlen „Porträt einer faszinierenden Aussenseiterin, Jahrgang 1937“ i en række fragmentariske scener, afbrudt af mellemtekster, der oftest med et noget krukket indhold har, hvad man kunne kalde et kontrapunktisk forhold til billederne, at få sagt noget om denne unge kvinde, hvis situation og gådefulde personlighed skitseres så præcist af Kluge selv i bogen: „Pigen Anita G. så, siddende under trapeafsatsen, støvlerne, da hendes bedsteforældre blev hentet. Efter kapitationen kom forældrene tilbage fra Theresienstadt, hvad ingen ville have troet, og grundlagde fabrikker i nærheden af Leipzig. Pigen gik i skole, troede på en rolig udvikling. Pludselig blev hun bange og flygtede til vestzonerne. Naturligvis begik hun tyverier på sin lange rejse. (...) Hvorfor begår hun igen og igen berigelsesforbrydelser på



sine rejser? Hun søges under forskellige navne i efterforskningsbladet. Hvorfor ordner dette intelligente menneske ikke sine anliggender på tilfredsstillende måde? Ofte skifter hun værelse, hun har for det meste slet intet, fordi hun bliver venner med værtinderne. Man kan ikke drage omkring som en sigøjner. Hvorfor forholder hun sig da ikke i overensstemmelse hermed? Hvorfor knytter hun sig ikke til den mand, der tager sig af hende? Hvorfor stiller hun sig ikke på virkelighedens grund? Vil hun ikke?"

Anita G. er altså jødinde, men over for dommeren i filmens første sekvens benægter hun, at dette og hendes oplevelser under krigen på nogen måde skulle kunne tjene til forklaring af hendes situation. Hendes situation er hele tiden netop den at være uden fortid, uden et 'i går', og alligevel at være fanget i en fortid, hun ikke kan gøre sig fri af, måske fordi hun lever i et samfund, der ikke har kunnet få hold på sin fortid. Gang på gang skyder fortiden sig ind i filmen, snart i form af fotografier, af Anita som lille, af gamle interiører, af uniformerede SS-folk ved muntre sammenkomster eller ligefrem fra en koncentrationslejr, snart som fortalte erindringer, snart mere diskret i selve nutidens vestfalske bybilleder, i form af afslørende holdninger blandt nutidens vesttyskere eller simpelt hen i ledsagemusikken, der kun består af kabaretmusik fra *anno dazumal*.

Filmens største svaghed er nok den overvægt, hele det dokumentarisk-symboliske stof har fået. Man må her undre sig over, at Kluge, der ikke mindst bruger filmmediet på grund af sin bevidsthed om og skyhed over for det udhulede litterære sprog, ikke har gjort sig klart, at også dele af det filmiske sprog, og måske netop hovedsagelig de nyere påfund, nu virker hule og kliché-prægede. Surrealistisk inspirerede drømmesekvenser, *fast-motion* og sådanne fiksfakserier som en lille dukkefilm med tinsoldater siger alt for lidt i forhold til den plads og dermed den vægt, de har i filmen. Også Anita G.s egen figur udnyttes ofte symbolsk: hun slæber hele tiden rundt med en kuffert med sine få ejendele, sin fortid, og et sted ses hun siddende på kufferten i rabatten mellem to Autobahn-grene ved Frankfurt, mens kameraet racer omkring hende, efter at hun i den foregående sekvens er

set, stadig med kufferten gående i silhuet i en lang totaloptagelse over en smal bro, først den ene vej og så den anden.

Det stærkeste og bedste i filmen er de sekvenser, hvor Anita G. eller andre af filmens personer alene eller sammen med Anita simpelt hen fastholdes af kameraet, mens de med helt naturlig diktion siger et eller andet, fortæller anekdoter som hos Godard, røber brokker af historisk viden, reciterer børnerim eller som i nogle helt vidunderlige scener, hvor en af Anitas elskere, en lidt ældre, gift sekretær i kultur- og sportsministeriet, med oplæsning af en Brecht-tekst og med foredrag af en arie fra „Don Carlos“ forsøger at bibringe hende en vis dannelse. Det er det virkelig fremragende, Kluge i disse scener får aflokket sine amatørskuespillere med søsteren *Alexandra Kluge* i spidsen, en for tysk film helt ukendt naturlighed både i spil og i sprogbehandling, som han kun kan have fået frem ved en uendelig tålmodighed og mod til at lade de medvirkende improvisere og et langt stykke vej simpelt hen udtrykke sig selv; et enkelt, utroligt fascinerende sted er det – i hvert fald ved andet gennemsyn af filmen – endog ganske tydeligt, hvorledes en af de medvirkende falder helt ud af rollen og med et 'ja, øh, måske keder jeg jer' begynder naivt og usikkert at fortælle filmfolkene en lang, personlig erindring fra befrielsesdagene i 1945 – en ægte *cinéma-vérité*-stump, som siger langt mere end metervis af symbolsk stof.

Men at Kluge kan mere end blot vente, til det rigtige sker, og de rigtige udtryk kommer frem, at han sidder inde med et ægte talent til at udtrykke sig dybt filmisk og gribende, får han også vist i sin film, måske mest tydeligt i en sekvens, hvor Anita og en anden elsker, en noget yngre, efter en blot antydning erotisk scene på et af hendes små værelser ligger under et tæppe og kigger ind i en radio, hvis bagklædning de har fjernet: som Tristan ved et af højdepunkterne i *Wagners* opera *hører* lyset, *ser* de her musikken.

I 1966 brød Bubis kino igennem med fem film; i 1967 vil – om alt går vel – endnu langt flere film af de i alt hen imod tredive instruktører eller instruktører in spe, der i øjeblikket må regnes med, blive færdige og komme frem i biograferne. Og samtidig kan den ny baggrund komme til at betyde det endelige gen-

nembrud for nogle af de mere seriøse instruktører af den lidt ældre generation, der allerede har enkelte ret vellykkede film bag sig, først og fremmest måske *Roland Klick* og *Will Tremper*, hvoraf den sidste dels med sine egne fri produktionsforsøg, dels i største offentlighed med fem store artikler i „die Zeit“ med voldsomme, men velunderbyggede angreb på hele det gamle produktionsapparat og mændene bag det – en artikelserie, der foreløbig er endt i et injuriansagnlæg mod Tremper og avisen – har været med til at bane vejen for det ny på en måde, så man nu kan se ham betegnet som faderen til Bubis kino.

Tre film er allerede færdige nu, hvor denne artikel skrives: „Der Brief“ af Vlado Kristl, „Wilder Reiter GmbH“ af *Franz Josef Spieker* og *Roger Fritz* „Mädchen, Mädchen“, der også allerede har haft premiere, men som dog endnu ikke har været til at se i Berlin (at denne artikel er såvel steds- som tidsbetegnet er med velberåd hu: udviklingen går nu så hurtigt, og situationen ændrer sig så rapt, at det begynder at blive vanskeligt overhovedet at følge med – hvortil kommer, at film i almindelighed kommer væsentligt senere

til Berlin end til storbyerne i Vesttyskland).

Vlado Kristl er egentlig jugoslav og er langt den ældste af de 'unge' instruktører, idet han er født i 1923 i Zagreb. Han slog sig ned i München i 1963, men havde allerede inden da ført sig frem som maler og lyriker og forsøger sig altså nu med filmen. Hans kortfilm er alle meget eksperimenterende på gammeldags måde, nogle abstrakte som stumfilmtidens rytmisk mønstrede eksperimentalfilm, andre med uendelige rækker af Lester-agtige ikke særligt morsomme billedvittigheder. På denne baggrund er det ikke forbøffende, at „Der Brief“ skal virke som endnu en eksperimentalfilm, dog altså nu af spillefilmlængde, og at den efter Kristls egne udtalelser er optaget i protest mod hele den almindelige filmkultur og mod det faktum, at hans manuskript til filmen gik hen og blev præmieret.

Franz Josef Spieker, der er født i 1933, har ligesom Kristl haft forbindelse med Münchener kortfilmgruppen, men kender i øvrigt til filmarbejde fra et halvt år i Hollywood. Hans film, der skal være meget vellykket på trods af, at den i hvert fald foreløbig i første in-

Willy Birgel og Nina Stepun i „Schonzeit für Fuchse“.



stans er blevet nægtet en af betegnelserne 'wertvoll' eller 'besonders wertvoll', der delvis eller helt fritager for forlystelsesskat (et beløb på mellem 400.000 og 500.000 DM), ser ud til at være den første først og fremmest *film*-bevidste blandt de ny film. Den handler om en talentløs sanger, 'den vilde rytter', der bliver en stor pop-stjerne takket være en forrykt, men netop derfor særdeles vellykket pr-kampagne.

Endelig er Roger Fritz født i 1936 og har først gjort sit navn kendt som fotograf for bladet „twen“, en 'smart' tryksag i stil med vort „ekko“. Hans film handler om en tysk Lolita fra de lavere befolkningslag, der først har et forhold til en ældre, adelig cement-fabrikant, men som efter et ophold i et ungdomsfængsel indleder et forhold til fabrikan- tens søn, indtil faderen igen begynder at gøre krav gældende. Filmen skal ifølge visse tyske kritikere ikke være særlig vellykket, men i hvor høj grad moralsk forargelse spiller ind i disse vurderinger lader sig indtil videre ikke sige.

Med større spænding venter man alligevel på visse af 1966-debutanternes film nr. 2. Peter Schamoni har tilsyneladende i hvert fald foreløbig fornuftigt nok lagt instruktør-arbej- det på hylden, og han står nu som producent for Ulrichs næste film „Alle Jahre wieder...“, der skal fortælle en historie om et ægteskab i en tysk provinsby. Volker Schlöndorff har hele to projekter i gang, hvoraf det ene, fil- men „Mord oder Totschlag“, en kriminalhisto- rie, han har skrevet sammen med Münchener politi-reporteren *Arne Boyer*, snart må være færdigt, mens „Michael Kohlhaas“, en meget spændende opgave efter *Kleist*, endnu ikke er i produktion. Tilsyneladende har Alex- ander Kluge desværre ikke i øjeblikket film i forberedelse, og Jean-Marie Straub har end- nu vanskeligheder med at få gennemført sin ældste idé, filmen „Chronik der Anna Magda- lena Bach“, hvis drejebog han skrev i sam- arbejde med *Danièle Huillet* allerede i 1959- 60 efter at have fulgt *Bachs* spor rundt i Tysk- land. Filmen skal som en slags collage af for- tælling, musik og fremstillede situationer med nutidige mennesker i kostumer forsøge at nær- me sig en ny form for filmbiografi. Måske lys- ner det dog nu for Straubs projekt, idet en ind- samling er i gang for at skrabbe den nødvendige kapital sammen – en fremgangsmåde, der heller ikke er ukendt i Danmark.

Straubs vanskeligheder er ganske vist speci- elle og hænger sammen med de distributions- vanskeligheder, „Nicht versöhnt“ har, men de hænger også sammen med en filmproduktions- krise og den almindelige finanskrisen i Vest- tyskland. En vis fare består for, at Bubis kino netop på grund af den voldsomme fremstor- men over en bred front skal blive standstø i opløbet, simpelt hen fordi der ikke er kapital nok til rådighed til produktion af så mange film af ny folk ved siden af den gamle pro- duktion, der endnu synes at fortsætte uanfæg- tet. Mens den franske ny bølges film kom til at kvæle hinanden i udlejningsleddet på grund af en overfyldning af markedet, der betød, at adskillige færdige film ikke kunne komme frem til premiere, synes faren i Tyskland allerede at ligge i produktionsleddet. De første film var produceret med ret stramme budgetter og med en blanding af en beskedent manuskript- støtte, egenkapital, almindelige produktions- kreditter og – det egentligt ny – garantier fra udlejningsselskaberne, men denne fremgangs- måde har ikke været tilfredsstillende, og det er et åbent spørgsmål, om den overhovedet vil kunne benyttes igen. Tysklands væsent- ligste udlejningsselskab, „Atlas“, er i øjeblik- ket inde i en så alvorlig finansiel krise på grund af forskellige uheldige, men til dels særdeles påskønnelsesværdige produktionsin- vesteringer (for eksempel i Rivettes „La religi- euse“ og i *Tatis* „Playtime“), at det må af- vikle store dele af sine initiativer og nu blot håbe på at kunne klare sig igennem,\*) og da de øvrige selskaber også i høj grad mærker til den almindelige økonomiske stramning, kan man næppe vente yderligere støtte fra denne gruppe.

På den anden side købte folk som Kluge sig kun udlejningsselskabernes garanti ved at give afkald på meget væsentlige dele af den filmløje, der ellers ville have tilkommet dem, og det er således naturligt, at Kluge og en række andre filmfolk fra München og Berlin nu har sluttet sig sammen for at forsøge at lave et uafhængigt produktionsselskab. Glæde- ligt er det også at kunne konstatere, at film som „Mädchen, Mädchen“, „Wilder Reiter GmbH“ og endnu en film, der er lige på

\*) I slutningen af januar 1967 gik „Atlas“ fallit med en gæld på 20 millioner DM.

trapperne, *Christian Richters* „Kopfstand Madam!“, har kunnet produceres helt uafhængigt. Men faren for en stagnation allerede i opløbet og af rent økonomiske grunde vil givetvis bestå i hvert fald ind til en meget stærkt ønsket ny filmlov bliver gennemført med bortfald af forlystelsesskatten (der allerede er bortfaldet i Nordrhein-Westfalen) og opbygning af en filmfond efter det dansksvenske mønster. Et forslag til en ny filmlov er allerede udarbejdet og er blevet hilset med anerkendelse, men også med kritik af nogle for de ny instruktører helt uacceptable bestemmelser, hvoraf den alvorligste nok er den, at støtte ikke kan ydes til film, der 'i helheden eller i enkelte scener ikke tager tilstrækkeligt hensyn til de moralske og religiøse følelser'. I øjeblikket sætter de unge instruktører og deres producenter deres lid til, at Forbundsrepublikken vil tage det kunstneriske gennembrud for den ny tyske film til efterretning og herefter bidrage sit til, at det ikke blot bliver ved tilbene.

I januarnummeret 1967 har „Filmkritik“ publiceret endnu et 'leksikon' over den unge tyske films hovedskikkelser for at komme på højde med situationen, som den er i dag, og denne gang vil ingen protestere eller advare; der *kan* ingen tvivl være om, at 'den tyske bølge' – hvilke bekymringer man end kan gøre sig – i øjeblikket ruller. Endnu har Bubis kino ganske vist ingen mesterværker frembragt, men noget sådant kunne vist ingen trods alt have ventet; efter de mange års tornerosesøvn kunne den tyske film naturligvis ikke med ét sæt springe helt op på det internationale plan. Men fem i hvert fald i en tysk sammenhæng seværdige film på et år, heriblandt film, der vidner om virkeligt originale instruktør-talenter, og som i enkelte scener når frem til det også i den internationale målestok helt fremragende, giver grund til optimisme, en optimisme, der kun yderligere kan understøttes af den umådelige aktivitet, den voldsomme investering af energi og talent og det almindelige opbrud, der i dag er i tysk film.

De fire Schamoni-brødre: Thomas, Victor, Ulrich og Peter i Vlado Kristls „Der Brief“.

