

Faust und Orpheus : mit happy end

Autor(en): **Gerster, Georg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **10 (1950)**

Heft 8

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964941>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

negativ wirkt, in die rechte Perspektive zu stellen vermag und darum dessen Besuch verantworten kann.

Unsere Wertungen haben allerdings mehr städtische oder doch halb-städtische Verhältnisse im Auge, also ein schon mehr filmgewohntes und mit manchen Problemen vertrautes Publikum.

5. Sinn und Zweck jeder katholischen Filmarbeit, also auch der Filmbewertungen des «Filmberaters», ist aber nicht, die Menschen autoritativ zu führen, sondern ihren Geist und ihre Gewissen zu erleuchten. Oberstes Gesetz bleibt auch hier wie bei jeder kirchlichen Arbeit, die persönliche Freiheit des Menschen, seinem Gewissen zu folgen. Das ist der wesentliche Unterschied zwischen jeder staatlichen Diktatur und der kirchlichen Führung. Das bedingt allerdings von seiten der der Kirche zugehörigen Menschen Gutwilligkeit und Aufgeschlossenheit gegenüber den kirchlich bestellten Organen. Auch unsere katholische kirchliche Filmarbeit wird nur in dem Maße fruchtbar sein, als wir alle vertrauensvoll zusammenwirken im Kampf für den guten und gegen den schlechten Film. cr.

Faust und Orpheus – mit happy end

Zu den Filmen «La beauté du diable» von René Clair und «Orphée» von Jean Cocteau.

Eine kleine Festwoche des französischen Films in Zürich begann mit René Clairs komödienhafter Bearbeitung des Fauststoffes, dem Film «La beauté du diable», und schloß mit Jean Cocteaus modernisierter Version der mythologischen Legende von «Orpheus und Eurydike», «Orphée». In beiden Fällen waren die anwesenden Dichter-Regisseure ihren Filmen die eigenen Interpreten, René Clair fast zaghaft, Jean Cocteau beredt; in beiden Fällen bekamen alte Legendenstoffe tragischer Natur ein happy end, bei René Clair mit offener Freude für das Operettenhafte, bei Jean Cocteau durch zahlreiche geistreiche Vorbehalte und Differenzierungen gebrochen. Wenn wir auch gewöhnlich der Meinung leben, daß solche Zufälle (des Fast-miteinander-Sehens) dazu da sind, zu Fällen erhoben zu werden, weil es, nach einem Wort Max Frischs, immer das Fällige ist, was uns zufällt, muß uns für diesmal allein schon die Tatsache vor einer weitem vergleichenden Betrachtung warnen, daß wir als dem deutschen Kulturkreis Entstammende den Stoffen von Faust und Orpheus auf einer ganz verschiedenen Ebene der Befangenheit gegenüberstehen.

Faust ist der Stoff aus dem germanischen-nordischen Dämonen; wenn auch Heinrich Heine der Auffassung war, jeder Mensch sollte seinen

Faust schreiben, so hat doch jeder Versuch, diesen ungeheuren Stoff zu bewältigen, an der Hypothek zu tragen, die seit Goethes genauer und eingängiger Formulierung darauf lastet. Nach eigenem Bekenntnis hat René Clair zuerst an einer freien Variation über den Mann, der für Wissen und Macht dem Teufel seine Seele verschreibt, gedacht, diesen Gedanken dann aber fallen gelassen und sich in manchem an das Ueberlieferte gehalten. Uns soll hier die Form des Films weniger interessieren;*) immerhin bleibt zu sagen, daß, scheint uns, eine offenbare Uneinheitlichkeit und Unausgewogenheit daher kommt, daß René Clair, der ausgewiesene Prospero des französischen Films, vor lauter Pietät den Mut zu sich selber verloren hat. Ueberspitzt und der Demagogie nahe gesagt: die Germanität des Stoffes hat der Latinität des Bearbeiters ein Bein gestellt, wobei die Frage für uns immer unbeantwortet bleiben muß, wo die Züge des Szenarios René Clair und wo sie seinem Mitschreiber Armand Salacrou gehören. « Je n'aime pas les messages », sagte René Clair in einem Gespräch. Er meinte wohl: Er liebe nicht die aufgepulsterten Gedankengebäude, das Pathos der Idee, das unfranzösisch und unhöflich ist, weil es in die Sterne greift, statt zu den Menschen redet. Seine Tragikomödie von Faust verflucht eine Idee, doch mit liebenswürdiger Zurückhaltung, ganz in die physischen Bezüge seiner Gestalten gebannt. Wir nennen seinen Faust antispiritualistisch, weil er ohne ausgeplauderte Konzeption ist und ganz beim Physischen, beim greifbar Menschlichen beginnt und erst spät, gewissermaßen durch ein Hintertürchen, die Metaphysik hereinfläßt. Sein Mephisto (Michel Simon) ist nur wenig ein geistiges Prinzip, nur ein zweitklassiger Diener Luzifers, dem die Ideen ziemlich bald ausgehen. Er gerät in bare Verzweiflung, als Faust, dem er Jugend auf Vorschuf gegeben hat, den Vertrag nicht unterzeichnen will; sein Wirken und seine Macht sind durchaus an einen körperlichen Habitus gebunden. Nun der großartige Einfall dieses Faust-Films: Mit der Jugend, die Mephisto an Faust verschenkt, muß er zugleich des alten Fausts Körper mit Rheumatismus und Gicht übernehmen. Nun stehen der Verwechslungskomödie Tür und Tor offen: Faust, der verjüngte, wird als sein eigener Mörder gesucht und verhaftet, bis der Teufel in Gestalt des alten Professors erscheint und ihn rettet. (Es ist die Glanzleistung Michel Simons, auch in der Gestalt des alten, würdigen Professors genug des Teuflischen, Dämonisch-Bockfüßigen durchschimmern zu lassen.) Marguerite, das romantisierte Gretchen, wirft zum Schluß den Pakt Faustens mit dem Teufel zum Fenster hinaus; Mephisto,

*) Es soll hier deutlich gesagt sein, daß man bei diesem umstrittenen Film zu verschiedenen Bewertungen kommen muß, je nachdem man von einem ästhetischen Standpunkt oder vom Gedanklich-Ideenhafte her urteilt.

nun von aller Magie verlassen, eilt keuchend die Treppen hinunter. Doch die Menge hat den Vertrag gelesen, auch die Unterschrift: Faust und Mephisto, für die Menge der alte Dr. Faust, bleibt nichts anderes übrig, als vor der lynchwütigen Menge von einem Balkon in die Tiefe zu stürzen, wo er zusammen mit dem Vertrag in einer Schwefelwolke verbrennt. Mit der körperlichen Existenz Mephistos ist auch der Vertrag Null und nichtig; Faust, der in dem magischen Spiegel sein ferneres Schicksal fix und fertig gesehen hat, ist durch seinen Entschluß, dieser Zukunft zu entsagen, und durch die Liebe des Mädchens bewahrt, der Teufel betrogen. (Das ist neu. Bei Goethe wird der Teufel nicht betrogen, er glaubt es nur; in Wirklichkeit konnte er ja Faust gar nie geben, was dieser von seinem Pakt erwartete.) Les jeux ne sont pas faits, oder, um weitere existentialistische Gedanken umzukehren: L'homme n'est pas en situation, l'homme n'est pas la situation. Es ist die Liebe gelobt, die erlöst und lebendig erhält —, jene Liebe, die Sartre auf ein Jenseits verweist, das es für ihn nicht gibt. Der Mensch, der sich mit Haut und Haaren der Wissenschaft, dem Geist verschrieben hat, entrinnt ihr in dem Augenblick, wo er die Liebe hat — ein Pakt also, der Tag für Tag kündbar ist. Der Mensch ist nicht dazu verdammt, ein Schicksal auszutragen, nicht einmal dasjenige, das er sich selber eingebrockt hat. Mit der Liebe beginnt alles von neuem. Es gehört zur Latinität und zur Individualität René Clairs, daß er diese Liebe nicht als ein (wieder geistiges) Abstraktum gesehen haben will, sondern als eine zwischenmenschliche, natürliche Tatsache. Das Teuflische erscheint als ständige Versuchung des Menschen, als besonders aktuell aber für das Alter, das der Liebe abgestorben ist. Daß der Teufel Faust den Vertrag ablistet, zu einem Zeitpunkt, wo er bereits alles hat, was er wünscht, möchte vielleicht besagen, daß wir den Teufel zur Erreichung unserer Ziele nicht brauchen. Daß die Drangabe unserer Seele immer eine Dreingabe, ein Trinkgeld ist, weil wir das Erreichte schon mit unserer Schuld vor dem Allerhöchsten bezahlt haben.

Auch mit dem Film von Jean Cocteau über das Orpheus-Thema sind wir im Umkreis des Existentialismus, der das Orpheus-Motiv besonders liebt und ihm einige unvergeßliche Gestaltungen abgerungen hat. Man denke an Anouilh («Eurydice») und vor allem an den Sartre-Film « Les jeux sont faits ». Zu Cocteau sind allerdings vom Sinn her keine Brücken zu schlagen, denn die Souveränität des Artisten und Denkers hat diesen Stoff nicht nur ausgedeutet und mit allen äußern Requisiten à jour gebracht, sondern ihn mit einem eigenen Schluß verwandelt. Doch wie in den « Les jeux sont faits » taucht hier etwa das Spiegelmotiv auf, die Verwertung des Gedankens, daß die Toten kein Spiegelbild haben und

von der Verführung zur Pose frei sind. La Princesse durchschreitet die Spiegel von Wasser, denn die Spiegel sind die Türen des Todes. Jean Cocteau hat zu diesem Film einige Erklärungen gegeben, von denen wohl diese die wichtigste ist: «Le réalisme dans l'irréel est un piège de chaque minute. On peut toujours me dire: »Cela est possible« ou »cela est impossible«. Mais comprenons-nous quelque chose au mécanisme du destin? C'est ce mécanisme mystérieux que je cherche à rendre plastique.» Und er bezeichnet diesen Film als eine «méditation sur la mort», über das Unsichtbare, das ins Sichtbare drängt, und das Sichtbare, das sich in Sehnsucht nach dem Unsichtbaren verzehrt, obgleich sie beide gegenseitig nie zueinander können. Der Film gibt sich äußerlich als eine Polizeigeschichte, mit Verhaftungen, Gerichtsszenen, Polizisten — aber die Landschaften des kriminalistischen Geschehens sind vor allem die jenseitigen. Der Realismus ist von Anbeginn erfüllt von einer gewissen Heimlichkeit, einer metaphysischen Heimtücke, möchte ich sagen. In diesem Film, dessen kunstvollen Bildern man sich fast fraglos und bezaubert anvertraut, überfällt einen der Tiefsinn wie ein Wegelagerer, das Symbol steht wie der Schutzmann, der den Verkehr des Lebens regelt. Manches mutet wie ein Traum, wie eine Phantasie des Unbewußten an, doch von einer wachen, bewußten und bewußtmachenden Intelligenz gebändigt, in ein anschauliches Bild der Alltäglichkeit gebannt. Ist es da ein Wunder, wenn gleich von Anbeginn die Alltäglichkeit des Filmes wie eine wundertrachtige, faszinierende Kulisse anmutet und nach und nach auch die Dinge des Alltags, das Radio, das Telephon, das Auto und das Motorrad ihren dämonischen Charakter enthüllen. Jede Geste und jedes Wort ist an seinem Platz, unveräußerlich, unverlierbar: auch im Aeußerlichen ein Meisterwerk. Mit einigen Accessoire-Figuren erweitert Cocteau die überlieferte Sage in ein Geschehen zwischen vier Personen. Die Princesse de la Mort, die mit ihrem Rolls-Royce zwischen dem Diesseits und dem Jenseits verkehrt, verliebt

(Fortsetzung auf Seite 35)

Kurzbesprechungen

II. Für alle.

Inspector general, The (Es lebe der Herr Bürgermeister), Warner Bros. E. Ein ausgesprochener Schwank, zu welchem ein Motiv von Gogol herhalten mußte. Ausschließlich auf das Spiel von Danny Kay ausgerichtet. Künstlerisch belanglos und mittelmäßige Unterhaltung. (II)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche.

Southern yankee (Spion wider Willen), MGM. E. Harmlose Geschichte, mit teilweise wirklich tollen Einfällen gewürzt. (II—III)

(Fortsetzung auf Seite 36)

sich in Orpheus und tritt nachts in dessen Zimmer, um den Schlafenden anzuschauen. Auch Orpheus verwandelt sich; sein Erfolg als Schriftsteller riecht ihm plötzlich nach Fäulnis, und er begibt sich auf die zweiflungsvolle Suche nach dem Unbekannten. Im Auto der Princesse hört er aus dem Radio die Fragmente des Ewigen. Hier ist die Empfangsstation der Ewigkeit, die Antenne der dichterischen Inspiration. Der antike Orpheus machte sich zu viel an der Leier, der moderne zu viel am Radio zu schaffen, so daß sie beide Eurydike vernachlässigen. Aus Eifersucht beseitigt La Princesse die Nebenbuhlerin; Orpheus bricht mit Heurtebise, dem Chauffeur der Princesse, auf in die jenseitigen Gefilde. Und er weiß nicht, ob er eigentlich zur Princesse (dem Unbekannten) oder zu Eurydike gehen will. Die beiden schreiten durch das Niemandsland zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, die «Zone», eine Landschaft, wie sie Hermann Kasack als die Ruinenstadt hinter dem Strom beschrieben hat, wo die Macht der Gewohnheit, die «*déformation professionnelle*» den Menschen glauben macht, er lebe. Hier findet das Leben seine letzte Resonanz, sein letztes verzweifelt müdes Echo, bis es eingeht ins große Unbekannte. Orpheus und Heurtebise kommen zum Gericht, wo La Princesse angeklagt ist, weil sie ohne höhern Befehl Eurydike abberufen hat. Denn auch La Princesse (welch romanische Gnade, den Tod in weiblicher Gestalt zu figurieren!) ist nur eine Form des Todes; sie ist Orpheus' Tod. Von unzähligen Boten, wie beim afrikanischen Tam-Tam, werden die Befehle bis hier an den Rand des Jenseits übermittelt. Orpheus und Eurydike kehren zurück; doch Eurydike muß gehen, als Orpheus sie im Spiegel erblickt (und er ist nicht sehr ungehalten darüber); er selber folgt bald nach. Doch hier nimmt sich der Dichter die überraschende Wendung: Der Tod Orpheus', La Princesse, muß sich opfern, um den Dichter unsterblich zu machen. Geschehenes wird ungeschehen gemacht. Orpheus findet sich bei Eurydike, die guter Hoffnung ist; er schreibt dicke Bücher — also nur ein gebrochenes happy end, weil Orpheus bereits wieder die Poesie des Ewigen verloren hat und Schriftsteller ist, er, der weniges zuvor definierte: «*Poète — c'est écrire sans être écrivain.*» Die Princesse und ihr Helfershelfer Heurtebise werden von den beiden Motorradfahrern des Todes, der Polizei des Jenseits, verhaftet und der unbekanntem Strafe zugeführt. Den Film in seinem Gehalt zu erfassen, gibt es nur diese Möglichkeit: ihn Zug für Zug, Handlung für Handlung, Wort für Wort nachzuerzählen; auch so bleibt die Gefahr ungebannt, an seinem Mysterium und seiner legendären Poesie vorbeizuschreiben und den Eindruck der Travestie zu erwecken, statt den eines psychologisierten und im äußern Habitus modernisierten Mythos.

Georg Gerster.