

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 37 (1985)
Heft: 17

Artikel: Filmkunst zwischen Individualismus und Anpassung
Autor: Neumann, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932291>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Peter Neumann

Filmkunst zwischen Individualismus und Anpassung

Retrospektive auf das Werk von Boris Barnet

Die Retrospektive über das Werk von Boris Barnet, einem *enfant terrible* des sowjetischen Films, entpuppte sich für viele Besucher des diesjährigen Filmfestivals von Locarno als Geheimtip. Es standen 14 Filme auf dem Programm, bei denen Boris Barnet mitgespielt oder selbst Regie geführt hatte; darunter befanden sich seine wichtigsten Werke wie «Das Mädchen mit der Hutschachtel», «Die Vorstadt», «Am Ufer des blauen Meeres» oder «Der Ringer und der Clown». Die interessante Retrospektive gibt Anlass, sich einmal grundsätzlich mit dem bei uns wenig bekannten Boris Barnet auseinanderzusetzen.

Im Schatten der sowjetischen Film-«Väter»

Der 1902 geborene Boris Barnet zählte stets zur «zweiten» Generation der sowjetischen Filmemacher. Er stand zeitlebens im Schatten seiner nur wenig älteren, als *die* sowjetischen Filmpioniere berühmt gewordenen Kollegen Wsewolod Pudowkin (* 1893), Alexander Dowshenko (* 1894), Dsiga Wertow (* 1896), Sergej Eisenstein (* 1898) und Lew Kuleschow (* 1899).

Lange wurde Boris Barnet als Filmkünstler verkannt oder gar als schlechter Schüler Kuleschows apostrophiert. Allzuoft wurden seine filmische Lyrik und Phantasie geringgeschätzt, hinter das formalistisch-sozialistische Pathos oder den stalini-

stisch geprägten Heroismus der sowjetischen Film-«Väter» zurückgestellt.

Doch die Stärke von Boris Barnet lag eben in seinem Individualismus, seiner Originalität und Einbildungskraft, in seiner anarchistischen Ader. So liess er sich beispielsweise nie vom Drehbuch einengen. Er unterlief gleichsam die Diktatur des kontrollier- und zensurierbaren Drehbuchs, indem er die geschriebene Vorlage spontan umzukrempeln pflegte. Barnets zweite Ehefrau, die Schauspielerin Elena Kouzmina, schrieb einmal in diesem Zusammenhang: «Das, was Boris an einem Tag verfasst hatte, war für ihn am nächsten Tag oft nicht mehr von Interesse» (Zitiert aus: Boris Barnet, Dokumentation des internationalen Filmfestivals Locarno, 1985, S. 26). Barnet arbeitete spontan, aus der Stimmung heraus, – im Gegensatz zu den theoretisch-formalistisch denkenden sowjetischen Filmpäpsten.

Dennoch darf auch Boris Barnet nicht einfach individualistisch, losgelöst von seiner Zeit und der politisch-gesellschaftlichen Situation, in der er seine Werke schuf, betrachtet werden: Barnet drehte von 1926 bis 1963 Filme. Dies war eine politisch, aber auch künstlerisch überaus bewegte Periode, die ihre Spuren auch in Barnets Werk spürbar hinterliess. – Barnet durchlief alle Phasen des sowjetischen Filmschaffens, teils in modifizierter, bisweilen auch in oppositionell-kritischer Distanz. Seine Komödien, seine filmischen Poesien und Lyrismen, seine Abenteuergeschichten und historischen Gemälde sind neben ihrer Originalität auch von den Zeichen der Zeit geprägt, passen sich an oder scheren bewusst aus. Sie können in diesem Sinne zum Beispiel nicht unabhängig von der Neuen Ökonomischen Politik

unter Lenin, vom sozialistischen Realismus unter Stalin, vom Zweiten Weltkrieg, vom Kalten Krieg oder von der innenpolitischen Entspannung unter Chruschtschow gesehen werden.

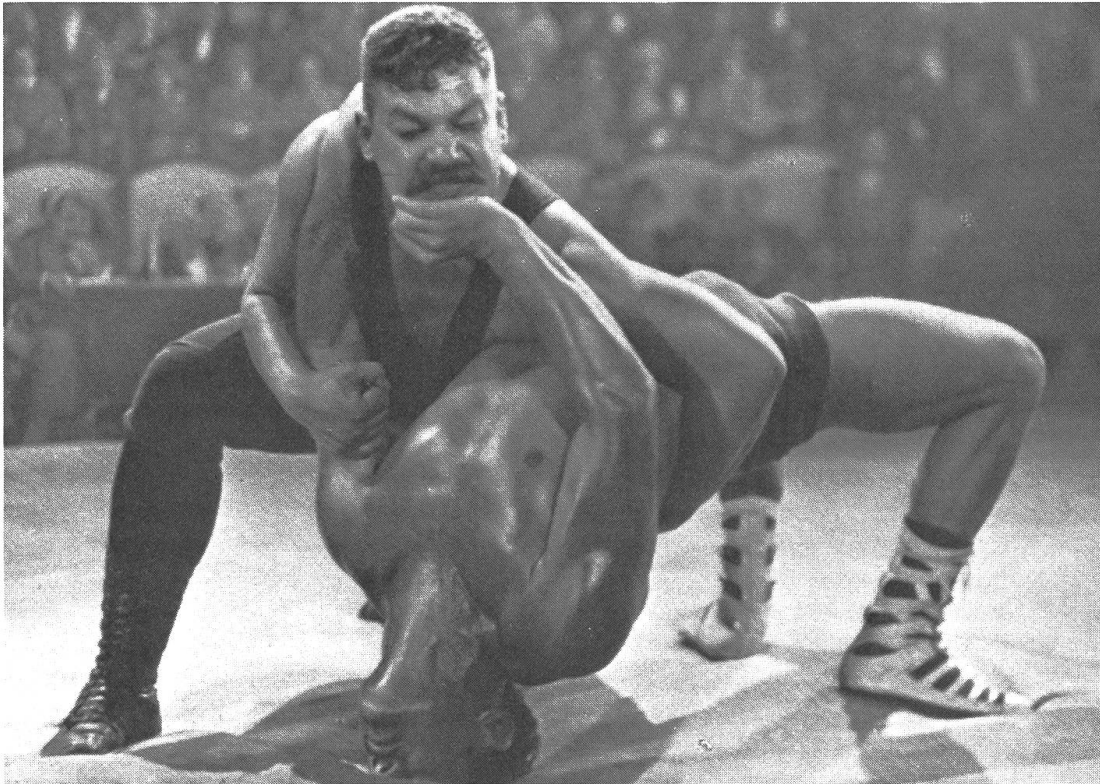
Das Werk des überzeugten Individualisten *und* loyalen Sowjetbürgers Boris Barnet gibt deshalb ausgezeichnet Aufschluss darüber, inwiefern sich eine starke, eigenwillige Persönlichkeit während jener Zeit innerhalb des sowjetischen Filmschaffens durchzusetzen vermochte und inwiefern sie sich den politischen Umständen unterordnen musste.

Maler – Boxer – Cowboy

Boris Barnet wurde im Jahre 1902 als Sohn eines Druckereibesitzers in Moskau geboren. Ab 1916 besuchte er die Kunst- und Architekturschule in Moskau. Nach der Oktoberrevolution von 1917 verlor Barnets Vater die Druckerei. Er selbst schloss sich avantgardistischen Künstlern an und verdiente sich sein Brot als Bühnenbildmaler. 1920 ging Barnet als Freiwilliger zur Roten Armee. Daneben übte er sich fleissig im Boxen – bis er sich bei Schau-Kämpfen das nötige Geld verdienen konnte.

Zeitgenossen haben Barnet in seiner Jugend folgendermassen beschrieben: «Boris zieht die Aufmerksamkeit sofort auf sich: mit seinem intelligenten Blick, seinem unerschöpflichen Humor, seiner Lebensfreude, seinen geschmeidigen Bewegungen, seiner sportlichen Figur. Er hat zudem überall Erfolg bei den Frauen. – Man muss zugeben, dass man nicht oft einem so kompletten Helden begegnet» (Dokumentation, S. 12).

Dieser jugendliche «sunny boy» war genau der Richtige für Lew Kuleschows Film-Satire «Die ungewöhnlichen Aben-



«Der Ringer und der Clown», eine lyrische Darstellung der Ringer- und Zirkuswelt.

teuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki» (Neobytschajnyje priklutscheniya Mistera West w strane bolschewikow, 1924). Dieser polemisch-ironische Film prangert das weitverbreitete Schauerbild an, das in den westlichen Zeitungen damals über die Sowjetunion vorherrschte. Boris Barnet spielte die Rolle des Cowboys Jeddy, der seinen Boss Mr. West im fernen Russland gegen die vermeintlich barbarischen Bolschewiken heldenhaft verteidigt. Der Modellathlet Barnet schlägt sich dabei gekonnt, artistisch-slapstickhaft durch den Film und erntete dafür Lachsalven: Boris Barnets Filmpremiere war glücklich.

Gegen Konstruktivismus – für eine freie Inszenierung

Doch Barnet wollte auf die Dauer nicht Schauspieler bleiben. Er war ernsthaft daran interessiert, selber Filme zu drehen. Um seinen Wunsch zu verwirklichen, musste sich Barnet aber von seinem Mentor Kule-

schow lösen. Zu verschiedenen waren ihre Auffassungen vom Film: Barnet teilte zwar Kuleschows Flair für die filmischen Formen der amerikanischen Detektiv- und Slapstickstreifen. Es entsprach durchaus Barnets Empfinden, wenn Kuleschow – im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen – populär gestaltete Spielfilme gelten liess.

Hinsichtlich der Montage und der Rolle der Schauspieler jedoch lagen zwischen Barnet und Kuleschow Welten. Kuleschow hielt nämlich die Montage genauso wie etwa Dsiga Wertow für das Wesentlichste der Filmherstellung. Für Kuleschow kam dem Bild selbst weniger Bedeutung zu als der Methode, nach der die einzelnen Filmelemente verknüpft wurden. Der Film erforderte demnach eine exakte Konstruktion, ein genaues Drehbuch, und die Schauspieler hatten sich dieser Bild-Konstruktion unterzuordnen. Der Schauspieler war bei Kuleschow ein vom Regisseur gehandhabter Mechanismus, der vor allem äusserlich ins Bild passen musste.

Für Barnet war eine solche enge, theoretisch festgelegte filmische Komposition ein Greuel. Er stellte die Inszenierung in den Vordergrund, die virtuose Darstellung der Schauspieler und die Spontaneität des Regisseurs. Barnet hat sich denn auch bei keinem seiner Filme exakt an ein vorgegebenes Drehbuch gehalten. Zu seiner filmischen Arbeitsweise schrieb Barnet 1927 den gegenüber Kuleschow provokativen Satz: «Eine Filmszene, die von den Schauspielern lebt, erhält nicht durch die Montage, sondern durch die Inszenierung ihr Gewicht» (Dokumentation, S. 8).

Mit der Abneigung gegen alles Konstruierte, Formalistische und Theoretische stellte sich Barnet natürlich in Gegensatz zur tonangebenden sowjetischen Film-«Avantgarde». Es erstaunt deshalb nicht, dass er vor allem seine frühen Filme bei der Produktionsfirma Meshrabpom-Rus drehte, die allgemein als Bewahrerin des alten Stils galt. Der Meshrabpom-Rus wurde beispielsweise von Seiten der Formalisten vorgehalten, sie

Boris Barnet (1959).



welche wieder private Unternehmungen zuließ, politisch vorherrschend. Die NEP bedeutete vor allem für die gewerbetreibenden Kleinbürger eine Liberalisierung, sie stellte aber auch die Gefahr dar, erneut in kapitalistische Denkschemen zu verfallen.

In dieser Situation kam den sowjetischen Filmen die Funktion zu, einerseits das Unterhaltungsbedürfnis der breiten Bevölkerung zu befriedigen, andererseits aber auch vor kapitalistischen Auswüchsen zu warnen. Barnets «Miss Mend» kommt diesem Auftrag entgegen. Der Film schildert auf unterhaltsame Weise die Geschichte der amerikanischen Sekretärin Vivian Mend, die sich in den USA für die streikenden Arbeiter einsetzt und schliesslich in der Sowjetunion verhindert, dass Faschisten und Grossindustrielle mit ausgesetzten Pestbazillen die bolschewistische Revolution sabotieren.

Trotz der Anleihen bei Kuleschow ist «Miss Mend» über weite Strecken ein originäres Werk, besonders was die dramaturgische Konzeption betrifft: Der Film wechselt oft ohne Übergang von einem populären Genre ins andere: Thriller, Melodrama, romantische Komödie und Burleske lösen sich ab und steigern sich gegenseitig. Die Verbindung der verschiedenen Gattungen ist zum einen ein Unterhaltungselement, zum anderen aber auch eine ironisch-entlarvende Kritik an den volkstümlichen Genres. In diesem Sinne erreichte der Film «Miss Mend» beide NEP-Ziele: Er sorgte für eine amüsante Zerstreung und nahm die kapitalistischen Lebens- und Filmformen auf die Schippe.

Auch Barnets nächsten beiden Filme waren in starkem

lasse den reformatorischen Geist und Elan auf Kosten eines romantischen Realismus vermissen. Sie verpacke – nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen – den neuen sozialistischen Inhalt in die alten Formen.

Pädagogische Volkskomödien

Barnets Originalität passte allerdings auch nicht problemlos ins Weltbild der Meshrabbom-Rus. Auch dort gab es immer wieder Auseinandersetzungen, gerade was die willkürliche Ab-

änderung der Drehbücher betraf.

1926 entstand der dreiteilige Spielfilm «Miss Mend», bei dem Barnet – zusammen mit Fedor Otsep – erstmals selbst Regie führte. Trotz der Differenzen mit Kuleschow war «Miss Mend» noch relativ stark der Kuleschowschen Tradition verpflichtet: Barnet/Otsep griffen auf populäre Film-Amerikanismen zurück, die sie geschickt einsetzten: Das Jahr 1926 stand kurz nach Lenins Tod noch immer im Zeichen der NEP, der Neuen Ökonomischen Politik. Bis 1928 war diese Wirtschaftsordnung,

Masse der Neuen Ökonomischen Politik verpflichtet: 1927 drehte Barnet *«Das Mädchen mit der Schuhschachtel»* (Devuschka s korobkoi), 1928 *«Das Haus am Troubnaia-Platz»* (Dom na Troubnoi). Beide Werke sind Satiren über das Kleinbürgertum, Geschichten aus dem sowjetischen Alltag der späten 20er Jahre.

Auf humoristische Weise erzählt der Film *«Das Mädchen mit der Schuhschachtel»* von der Wohnungsnot eines Arbeiters, der vom Land nach Moskau gekommen ist. Artistisch-melancholisch – stark an Buster Keaton erinnernd – kämpft er slapstickhaft mit den Tücken der Grossstadt und der kleinbürgerlichen Gesinnung der Stadtbewohner. Schliesslich hilft ihm ein Mädchen, das Hüte für einen Kleinunternehmer herstellt und verkauft, aus der Patsche.

«Das Haus am Troubnaia-Platz» ist ebenfalls eine gelungene Persiflage auf die «kapitalistischen Unsitten» des städtischen Kleinbürgertums. Der Film zeigt, wie ein naives Mädchen vom Land zunächst von einem miesen Coiffeurmeister ausgenutzt wird, aber mit der Zeit zu politischem Bewusstsein gelangt und sich zu wehren lernt.

Neben den Unterhaltungselementen und den pädagogisch-entlarvenden Untertönen ist in den Filmen *«Das Mädchen mit der Hutschachtel»* und *«Das Haus am Troubnaia-Platz»* auch bereits jene Film poesie zu finden, welche die späten Filme Barnets stark prägen sollte.

Lyrisch-revolutionäres Meisterwerk

Barnets NEP-Filme waren grosse Publikumserfolge. Doch die Zeiten änderten sich. Nachdem Stalin seine Macht konsolidiert hatte, war von den libera-

len 20er Jahren nicht mehr viel zu spüren. Gefragt waren zu Beginn der 30er Jahre wieder vermehrt handfest ideologische Filme, vorzugsweise getragen von einem sozialistischen Helden. Heroische Personifizierung der Revolution hiess das Gebot der Stunde.

Darauf waren Barnet und seine Produktionsfirma zunächst nicht eingestellt. Es wurde für Barnet schwierig, Filme zu produzieren. Während einiger Jahre fand er nur wenig Arbeit, und es stellte sich die Frage, wie er seine filmische Eigenart mit der neuen Richtung des sowjetischen Films vereinbaren konnte. Die Lösung fand er mit seinem Film *«Die Vorstadt»* (Okraina), den er 1933 fertigstellte. *«Die Vorstadt»* wurde zu seinem Meisterwerk. Auf geniale Weise sind darin Barnets Stärken und revolutionäres Pathos vereinigt. Filmische Lyrik und dramaturgische Dichte verbinden sich mit einer revolutionären Ideologie, die von Barnets pazifistisch-humanistischer Gesinnung durchdrungen ist.

Zum Inhalt: In einem kleinen Städtchen irgendwo an der Peripherie des zaristischen Russlands fliesst das Leben träge dahin. Selbst Arbeiterstreiks vermögen es kaum zu erschüttern. Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ändert sich aber vieles: Zahlreiche Bewohner werden eingezogen. Im Laufe des Krieges nehmen im Städtchen Not und Elend zu. Gut geht es nur den Spekulanten und Fabrikanten, welche die Armee beliefern.

Im Städtchen befindet sich auch ein Lager für deutsche Kriegsgefangene. Einer von diesen verliebt sich in Manka, die Tochter eines Einheimischen. Als sich täglich die Nachrichten über Gefallene häufen, entlädt sich der Zorn am Deutschen: Er wird von einigen trauernden Vä-

tern und russischen Kriegsinvaliden brutal zusammengeschlagen. Der Kriegsgefangene findet bei der ihn liebenden Manka Zuflucht und Pflege.

Am Schluss des Films steht der Ausbruch der Oktoberrevolution: Der Krieg wird beendet. Die Revolutionäre marschieren – unter ihnen, neben den heimgekehrten russischen Soldaten, auch der junge deutsche Kriegsgefangene ...

Barnets *«Die Vorstadt»* wirkt in keiner Phase übertrieben pathetisch. Der Film ist humorvoll, versöhnlich und emotional zugleich. Im Vordergrund stehen die Sinnlosigkeit des Krieges und die Solidarität der internationalen Arbeiterschaft. Zudem lebt Barnets erster Tonfilm vom sparsamen, feinsinnigen Einsatz der Geräusche und einer ebenso realistischen wie poetischen Fotografie. In diesem Sinne ist *«Die Vorstadt»* mit den Worten von Jerzy Toeplitz ein «lyrisch gefärbtes Sittengemälde» (Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 2, S. 258).

Diese Poesie, die den ganzen Film durchzieht, trug Barnet aber auch Kritik ein. So wurde ihm vorgehalten, *«Die Vorstadt»* lasse eine klar klassenbezogene

Boris Barnet: Ecrits, documents, études, filmographie

Im Zusammenhang mit der Barnet-Retrospektive ist im Festival-Verlag eine umfassende, französischsprachige Dokumentation über den sowjetischen Filmemacher erschienen. Die Herausgeber, François Albera und Roland Cosandey, liefern nicht nur eine vollständige Filmografie, sondern haben auch zahlreiche zeitgenössische Aufsätze über Barnet und autobiografische Schriften des sowjetischen Regisseurs zusammengestellt. 284 Seiten, mit Schwarzweissfotos reich bebildert. Fr. 25.–.

Aussage vermissen. Zudem sei das Städtchen letztlich zu idyllisch dargestellt. Der Film war jedoch andererseits so ideologisch-mitreissend gemacht, dass er Barnet auch zu offizieller Anerkennung und Ehrung verhalf.

Vom poetischen Realismus zum Spionage-Thriller

Diese Anerkennung gab Barnet Mut. Er wagte es, mit *«Am Ufer des blauen Meeres»* (Ou samovo sinevo moria, 1935) einen Film zu drehen, bei dem der ideologische Gehalt nun eindeutig hinter die filmische Poesie und das Spiel der Schauspieler zurücktrat. Es entstand ein lockeres Filmmusical, das auch heute noch durch die wunderschönen Meeraufnahmen besticht.

«Am Ufer des blauen Meeres» wurde von den Zeitgenossen allerdings sehr schlecht aufgenommen. Barnets Werk passte nicht in eine Epoche, in der sich der «sozialistische Realismus» mit seinen stalinistischen Helden à la Tschapajew in den sowjetischen Kinos breit machte. Die Folgen waren für Boris Barnet gravierend: Erneut sass er für Jahre filmisch auf dem Trockenen. Dann kam der Zweite Weltkrieg, und Barnet wurde wie alle russischen Filmmemacher ganz für die propagandistischen Anliegen der sowjetischen Kriegsfilmmagazine vereinnahmt.

Nach dem Krieg blieb es zunächst still um Barnet. Doch die russische Bevölkerung verlangte nun im Anschluss an die schweren Zeiten nach filmischer Unterhaltung. Und dafür war Barnet genau der richtige Mann: 1947 drehte er *«Die Grosstat eines Spions»* (Podwig raswedtschika), die überaus spannende Geschichte eines Majors beim sowjetischen Sicherheitsdienst,

der 1941 den Auftrag erhält, als deutscher Hauptmann getarnt hinter die deutschen Linien zu gehen, um sich die feindlichen Angriffspläne zu beschaffen. – Barnet hatte den russischen Spionage-Thriller erfunden. «Die Grosstat eines Spions» war ein riesiger Publikumserfolg, und das Werk gilt auch heute in der Sowjetunion noch als Klassiker seines Genres.

Trotz seines Erfolgs blieb Barnet unter Stalin aber weitgehend zur filmischen Passivität verdammt. Erst nachdem sich

das innenpolitische Klima mit dem Machtantritt Chruschtschows entspannt hatte, trat Barnet in der zweiten Hälfte der 50er Jahre wieder vermehrt in Erscheinung: Mit *«Der Poet»* (Poet) schuf er 1956 das neue Genre eines historisch-revolutionären Abenteuerfilms. «Der Poet» schildert die spannenden Erlebnisse eines politisch engagierten Dichters, der sich während des Bürgerkrieges auf die Seite der Bolschewiki schlägt. 1957 entstand dann *«Der Ringer und der Clown»* (Boretz i



«Alienka»,
poetisch
realistische
Schilderung des
Kolchosenalltags.

klooun). Dieser Film ist die romantische Darstellung einer Ringer- und Zirkuswelt, die ganz Barnets lyrischem Empfinden entsprungen war. Das Werk ist auch von autobiografischen Elementen aus Barnets Zeit als Schauboxer geprägt. Dies verleiht dem Film neben der poetischen Romantik jenen reizvollen Hauch von Realismus, der in jedem Werk von Barnet zu finden ist.

Sozialistischer Neorealismus und Kolchosenalltag

Im Jahre 1959 drehte Barnet *«Annuschka»*. Mit diesem Film erfand er erneut ein Genre, das es im sowjetischen Film bis dahin noch nicht gegeben hatte: den sozialistischen Neorealismus. In der Manier eines Rossellini oder frühen Visconti erzählt Barnet in *«Annuschka»* das Leben einer russischen Mutter von 1941 bis in die damalige Gegenwart. Er schildert die Schrecken des Krieges, zeigt Zerstörung und Leid. Danach stellt er die Phase des Wiederaufbaus dar, erzählt wie sich das Leben normalisiert, zeigt mit welchen Alltagsproblemen sich eine Mutter nun herumzuschlagen hat.

In diesem Film gebraucht Barnet ungewohnt wenig lyrische Töne. Es dominieren realistische Darstellung und eine fast penetrante sozialistische Mutter-Ideologie. *«Annuschka»* ist ein Film, der in Barnets Werk als Ausnahme erscheint: Es wirkt fast so, als habe er mit *«Annuschka»* noch einmal seine Loyalität zum ideologischen Geist beweisen wollen, auf den sich die offizielle Sowjetunion stützte.

Barnets letzten beiden Filme leben wieder ganz von jenem lockeren poetischen Ton, jener realistischen Detailgenauigkeit und jenem Humor – Vorzüge,

welche die meisten seiner früheren Werke so unverkennbar ausgezeichnet haben: *«Alienka»* (1961) und *«Die Rast»* (Polustanok, 1963) spielen beide auf dem Land und beschreiben den Kolchosen-Alltag: Das Thema von *«Alienka»* sind die Leute, die das Land urbar machen. Der Film schildert ihren Heroismus, ihre täglichen Sorgen und ihre Gedanken an die Zukunft. *«Die Rast»* ist mehr eine ländliche Komödie. Der Film führt uns einen Akademiker-Künstler aus der Stadt vor Augen, der am Ort seiner Jugend auf dem Land Erholung sucht. Aber statt Ruhe zu finden, gerät er in das turbulente Leben einer Kolchose ...

Im Dilemma zwischen Anpassung und Individualität

Nach *«Alienka»* und *«Die Rast»* ergaben sich für Barnet einmal mehr Schwierigkeiten, einen weiteren Film zu drehen. Die Produktionsfirma Mosfilm, bei der er seit 1936 seine Filme herstellte, wollte ihm kein Projekt mehr anvertrauen. Von Depressionen geplagt und von Krankheit gezeichnet, hängte sich Boris Barnet 1964 in einem Hotelzimmer in Riga auf.

Barnet fühlte sich persönlich gescheitert. Als loyalem Sowjetbürger war es ihm nie richtig gelungen, sich einen gesicherten Platz in der sowjetischen Filmindustrie zu schaffen. Seine anarchistische Arbeitsweise, die untergeordnete Bedeutung, die er der offiziellen Ideologie beimass, die Vorliebe für filmische Lyrik und Unterhaltung blieben den Mächtigen letztlich suspekt. In manchen Phasen liess man Barnet zwar mehr Spielraum. Doch er galt immer als Individualist, auf den man aufpassen musste. Barnet war sich bewusst, welche Schwierigkeiten mit seiner Unkonventionalität verbunden waren. Er bemühte

sich deshalb in allen seinen Filmen, die revolutionäre Ideologie, auf der die Sowjetunion fusste, miteinzubeziehen oder zumindest durchschimmern zu lassen. Aber Barnet blieb zeitlebens viel stärker der originelle Individualist als der funktionierende Ideologe. In einem Produktionsklima, das dem Filmmacher relativ stark gesellschaftliche Funktionen zuzuordnen pflegt, wurde ihm diese Haltung zum Verhängnis. ■