

Lukas Foerster

## Die Konstruktion einer Sünderin. Frank Wisbars Barbara – wild wie das Meer (1961)

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21601>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Foerster, Lukas: Die Konstruktion einer Sünderin. Frank Wisbars Barbara – wild wie das Meer (1961). In: *Filmblatt*. Filmblatt 67/68, Jg. 23 (2019), Nr. 2, S. 50–59. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21601>.

### Nutzungsbedingungen:

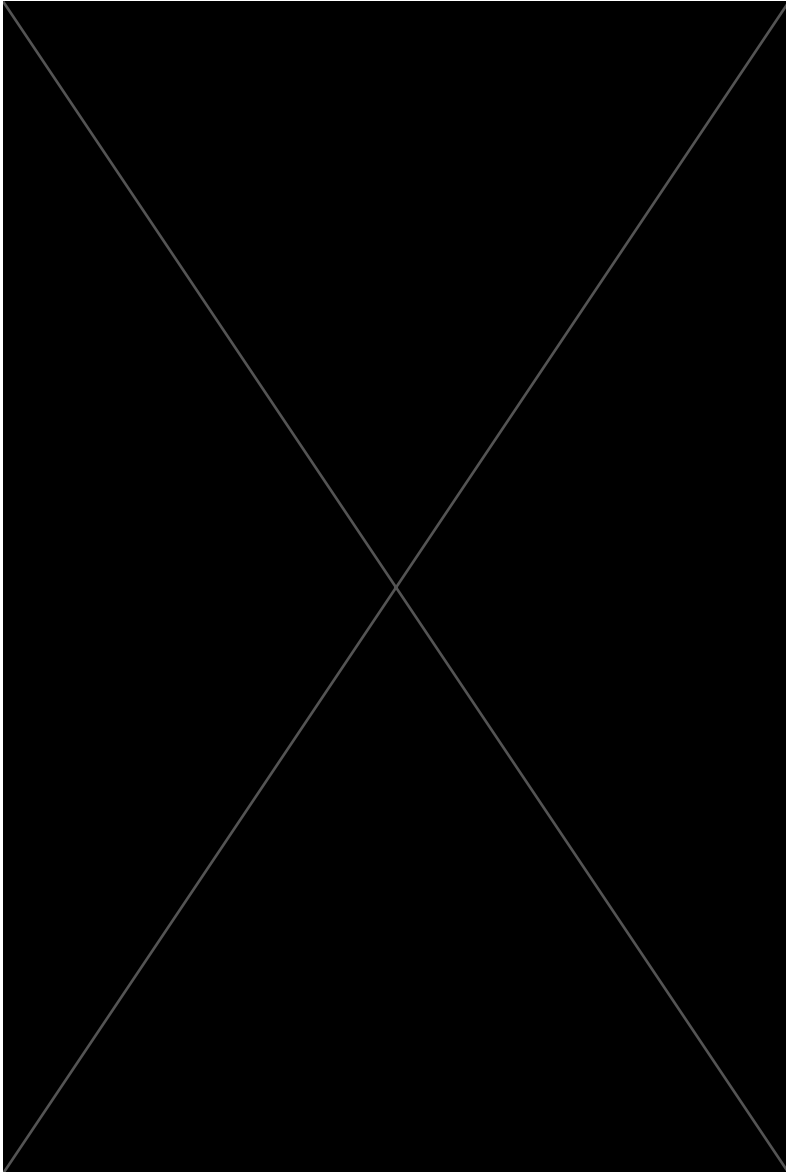
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Sehnsucht nach Ausbruch: Harriet Andersson als Barbara (oben). Raue See am Ende der Welt: Barbara, der neue Dorfarzt (Helmut Griem) und der alte Mikkelsen (Hans Nielsen) (Deutsche Kinemathek)

Lukas Foerster

## Die Konstruktion einer Sünderin

Frank Wisbars **BARBARA – WILD WIE DAS MEER (1961)**

Wiederentdeckt 251, 3. März 2017

Barbara kann man nur übers Meer erreichen; und auch dann muss man noch einen mehrtägigen Fußmarsch auf sich nehmen, bis in den hintersten Winkel der Färöer-Inseln. Da, am Ende der Welt, lebt sie, die von den anderen Insulanern begehrt, verflucht und verteufelt wird, ein eigentlich kleinbürgerliches Leben in einem adretten Landarztthaus und kann sich nicht einmal gegen den kontrollierenden Blick des Gärtners wehren.

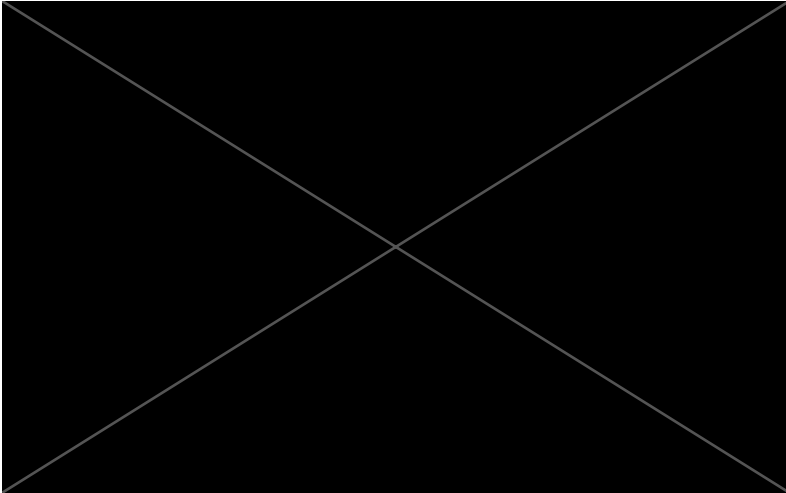
Das Freie, Ekstatische, Wild-Romantische und das Beengte, Kleine, Angepasste stehen eng beieinander in Frank Wisbars **BARBARA** (Alternativtitel: **BARBARA – WILD WIE DAS MEER**), einem Film, der an der Oberfläche ein wenig unterkühlt anmuten mag, der sich jedoch – je länger er dauert, desto deutlicher – als ein hemmungsloses Melodram entpuppt: ein Gefühlsexzess, der fast unbehauen hineingestellt wird ins noch etwas steife deutsche Kino und auch in die noch etwas steife deutsche Sprache der frühen 1960er Jahre.

**BARBARA** ist ein Heimatfilm. Aber ein Heimatfilm, der die Heimat weit weg von der Heimat verlegt, an den äußersten Rand Europas. Und der der Heimat alles Heimelige entzieht. Denn obwohl gleich in mehreren Szenen des Films Figuren über das Leben auf den Färöern monologisieren, ist im Film das Konzept Heimat durchweg problembehaftet. Thomas Groh schreibt dazu in der *taz* anlässlich einer aktuellen Wiederaufführung: „Der Ideologie von Scholle und Provinz begegnet Wisbar mit äußerster Skepsis.“<sup>1</sup> Heimat in **BARBARA** ist etwas, das von Mangel und Einengung bestimmt ist. Und nicht nur die Hauptfigur sehnt sich danach, aus dieser Einengung auszubrechen. Wenn einmal ein spanisches Schiff eine Nacht lang im Hafen ankert, werden neun Monate später – so die Sprache des Films – gleich vier spanisch-färöerische „Bastarde“ geboren.

Der Film beruht auf dem gleichnamigen Roman von Jørgen-Frantz Jacobsen, dem international bekanntesten Schriftsteller der Färöer. **BARBARA** war Jacobsens einziger Roman und auf Anhieb ein Welterfolg. Er wurde innerhalb weniger Jahre in zahlreiche Sprachen übersetzt, in Deutschland erschien 1950 eine Taschenbuchausgabe unter dem Titel *Barbara und die Männer*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Thomas Groh: Der Horror der Provinz. In: *die tageszeitung*, 2.3.2017.

<sup>2</sup> Jørgen Franz Jacobsen: *Barbara und die Männer*. Aus dem Dänischen übersetzt von Wolf-Heinrich von der Mübe. Hamburg 1950 [deutsche Erstausgabe: 1940, Original: 1939].



Harriet Anderssons berühmteste Rolle, in Ingmar Bergmans *SOMMAREN MED MONIKA*

Wisbars *BARBARA* ist die erste Verfilmung des Stoffes, eine zweite entstand 1997 unter der Regie des Dänen Nils Malmros. Wisbars Film, produziert von der Ufa Film Hansa, die sich überwiegend als Verleihfirma betätigte, wurde im Jahr 1961 auf den Färöer-Inseln und im Palladium-Atelier in Kopenhagen gedreht. Die Grundzüge der Handlung entstammen dem Roman: Auf der einen Seite gibt es die Inselgemeinschaft, auf der anderen den Neuankömmling Paul Aggersoe (Helmut Griem), der in sie eintritt und der sich in genau die Frau verliebt, vor der ihn alle warnen – eben in Barbara (Harriet Andersson). Dann nimmt das Unheil seinen Lauf.

Ausgangspunkt der Geschichte des Romans sind Sagen, die um eine historisch verbürgte Person kreisen: um Benta Broberg, eine Pastorenfrau, die im 17. Jahrhundert mehrere Männer ins Grab gebracht oder jedenfalls ins Unglück gestürzt haben soll. Der Film verlegt die Handlung in die Gegenwart, außerdem ist die Titelfigur bei Wisbar keine Pastoren-, sondern eine Arztfrau. Schon Jacobsen war nicht primär an einer historischen Rekonstruktion interessiert; so weist Wisbar in einem Pressegespräch darauf hin, dass die Titelfigur der Diplomatin und Publizistin Estrid Bannister Good nachempfunden sei, in die Jacobsen unglücklich verliebt gewesen sei (und die, eine sonderbare Verschränkung von Kunst und Leben, auch für die erste Übersetzung des Romans ins Englische verantwortlich gewesen war).<sup>3</sup>

Ansonsten bleibt die Verfilmung recht eng am Roman: Der Arzt heiratet Barbara, die fühlt sich in der Ehe nicht wohl und beginnt, als ihr Mann für einige Tage außer

<sup>3</sup> Siehe hierzu Henning Harmsen: Die Verdammte der Inseln. In: *Der Tagesspiegel*, 3.9.1961. Der Briefwechsel zwischen Bannister und Jacobsen ist im Dänischen Original erschienen in Else Lidegaard (Hg): *Kære Estrid – Jørgen-Frantz, du kære*. Kopenhagen 2011.

Haus ist, eine Affäre mit ihrem Jugendfreund Andreas (Hans von Borsody). Am Boden zerstört, versucht Paul zunächst, Barbara zurück zu gewinnen. Am Ende wird sie jedoch von beiden Männern verlassen, Paul tritt eine neue Stelle in Grönland an. Eine der wenigen entscheidenden Abweichungen betrifft die letzte Szene. Die literarische Vorlage ist streng genommen unvollendet: Jacobsen wollte, bevor er 1938 im Alter von 38 Jahren starb, sein heute bekanntestes – und 1939 posthum erschienenen – Werk noch um drei Kapitel erweitern.<sup>4</sup> Wisbar fügt der Handlung seinerseits eine Szene hinzu, die im Buch nicht enthalten ist: Wo Jacobsen damit schließt, dass Barbara allein und verlassen auf der Insel zurückbleibt, dem Zorn und Spott der Gemeinschaft ausgesetzt, endet die Filmversion mit einer Coda: Ein weiterer junger Arzt begibt sich hoffnungsvoll auf die Seereise zu den Färöern – und zu Barbara.

Die allerletzten beiden Einstellungen gehören jedoch wieder der Hauptfigur: Barbara steht, mit vom Wind zerzausten Haar, auf einem Wiesenhang an der Küste. Zuerst blickt sie aufs Meer hinaus, dann, nach einem Schnitt von einer Halbnahen auf eine Nahe, dreht sie sich und blickt direkt in die Kamera. Solange, bis eine Schwarzblende den Film beendet.

Diese Schlusssequenz ist ambivalent. Wisbars ergänzende Rahmung betont das Zyklische und auch das Ahistorisch-Überzeitliche des Stoffes: Die Frau Barbara wird zu einem Fluch, der sich von Mann zu Mann – und in der letzten Einstellung ins Kinopublikum – fortpflanzt. Die letzten beiden, nicht im strengen Sinne erzählerisch gerahmten, Einstellungen lassen sie darüber hinaus gewissermaßen mit der Insel verschmelzen, als wäre sie ein an diesen speziellen Ort gebundener Naturgeist. Ihr Blick allerdings widersetzt sich einer solchen Lesart zumindest teilweise. Er kann auch gelesen werden als ein Zeichen der Resilienz gegen die Rolle der „gefallenen Frau“, in die sie im Verlauf des vorangegangenen Melodrams gedrängt worden war. Barbara blickt gleichermaßen herausfordernd und distanzierend, nicht wie eine „heißblütige Verführerin“, sondern wie eine ironiebegabte moderne Frau, die genau weiß um ihre Funktion in dem Spiel, das hier gespielt wird.

**Ingmar Bergmans Inselfilme.** In seiner Wisbar-Biografie weist Henry Nicolella darauf hin, dass dieses Schlussbild direkt an die berühmteste Rolle der Hauptdarstellerin anschließt.<sup>5</sup> Harriet Andersson war zum Zeitpunkt der Produktion von BARBARA vor allem für ihre Rollen in Filmen Ingmar Bergmans bekannt – bis heute hat sich daran wenig geändert. Der Durchbruch gelang ihr mit SOMMAREN MED MONIKA (DIE ZEIT MIT MONIKA, Schweden 1953), einem Film, der einige Parallelen mit BARBARA aufweist: Auch Bergmans Film erzählt eine Liebesgeschichte, die sich zu weiten Teilen auf einer Insel abspielt. Außerdem steht im Zentrum beider Filme eine Frau, die sich den Ansprüchen, die die Gesellschaft an sie stellt, nicht fügen will.

<sup>4</sup> Siehe Henry Nicolella: *Frank Wisbar. The Director of Ferryman Maria, from Germany to America and Back*. Jefferson, 2018, S. 197.

<sup>5</sup> Ebd., S. 204.

Und schließlich blickt Harriet Andersson in beiden Filmen direkt in die Kamera. Die entsprechende Einstellung in *DIE ZEIT MIT MONIKA* ganz am Ende des Films gehört in der Tat zu den berühmtesten, ikonischsten Momenten im Werk Bergmans und wurde in den 1950er und 1960er Jahren in mehreren anderen Filmen zitiert.<sup>6</sup> Wisbar spielte in *BARBARA* offenbar bewusst mit Anderssons Rollenbiografie.

Tatsächlich dreht Andersson 1961, im Produktionsjahr von *BARBARA*, einen weiteren Inselfilm mit Bergman, der aufgrund seiner freizügigen Darstellung von Sexualität ebenfalls viel diskutiert wurde: *SÅSOM I EN SPEGEL (WIE IN EINEM SPIEGEL)*. Dass die *BARBARA*-Produzenten auf eine Assoziation ihres Dramas mit den Bergman-Skandalfilmen hoffen, zeigt auch die Tatsache, dass Andersson wie in einigen Bergman-Filmen von Ilse Kiewiet synchronisiert wird.<sup>7</sup> In der Tat findet sich kaum eine Besprechung des Films, die nicht auf Anderssons Arbeiten mit Bergman eingeht. Eine Reihe von Rezensionen stellt explizit Vergleiche zwischen Bergmans Dramen und *BARBARA* an – stets zu Ungunsten des Letzteren.<sup>8</sup> Andersson dürfte die Rolle aber wohl weniger als eine Fortführung ihrer Arbeiten mit Bergman, denn als eine Chance auf einen Neubeginn wahrgenommen haben: *BARBARA* war der erste Film überhaupt, den sie komplett außerhalb Schwedens realisierte.<sup>9</sup>

Die Parallelen zwischen den genannten Bergman-Filmen und *BARBARA* enden schnell, wenn man sich filmästhetischen Aspekten zuwendet. Bergman inszeniert seine Filme als visuell reduzierte Charakterdramen mit zumeist ausgesprochen kleiner Besetzung: *WIE IN EINEM SPIEGEL* wirkt etwa – selbst in den Außenszenen – wie ein fast abstraktes Kammerspiel und gilt heute als ein Schlüsselwerk des modernistischen europäischen Autorenkinos seiner Zeit. Wisbars Film mutet hingegen auf den ersten Blick wie klassisches, in seiner Bildsprache fast etwas konservatives Erzählkino an, das seine Schauplätze mit Establishing-Shots einführt und zumindest in der ersten Filmhälfte mit zahlreichen Nebenfiguren bevölkert. Jedenfalls handelt es sich um ein Projekt, das offensichtlich als Starvehikel für Andersson entworfen wurde. Alles ist darauf ausgelegt, die Hauptdarstellerin effektiv in Szene zu setzen: die Handlung, die eine Frau in jeder Hinsicht ins Zentrum (der Intrige, der Blicke, des Begehrens) stellt, aber auch der aufwändige Dreh an

<sup>6</sup> Siehe zum Einfluss der Einstellung und des Films insgesamt Adrian Martin: *SUMMER WITH MONIKA*, Juli 2012, abrufbar unter: [http://www.filmcritic.com.au/reviews/s/summer\\_monika.html](http://www.filmcritic.com.au/reviews/s/summer_monika.html) (Zugriff: 11.3.2019).

<sup>7</sup> Ausgerechnet die Synchronstimme wurde allerdings in einer der vielen Negativkritiken zum Film besonders bemängelt. Siehe Anonym: *BARBARA* (Deutschland). In: *Der Spiegel*, Nr. 51, 13.12.1961.

<sup>8</sup> Siehe etwa Anonym: „*BARBARA*“. In: *Stuttgarter Zeitung*, 4.12.1961 und Anonym: „*BARBARA*“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.12.1961. Als zusätzliches Bindeglied zwischen Bergman und *BARBARA* wird in einigen Rezensionen die Semantik des Nordischen erwähnt. Siehe etwa Anonym: „*Barbarisch*“. In: *Der Abend Berlin*, 23.12.1961.

<sup>9</sup> 1959 hatte Andersson die Hauptrolle in der schwedisch-polnischen Koproduktion *Noc poślubna* von Erik Plomberg übernommen.

Originalschauplätzen und die Wahl von Farbmateriale. BARBARA ist Wisbars einziger Kinofilm in Farbe; Anderssons Filme mit Bergman sind durchweg schwarzweiß.

Trotz des Aufwandes blieb der internationale Erfolg aus, auch die Kritiken waren durchwachsen bis vernichtend.<sup>10</sup> Wiederentdeckt wurde BARBARA erst im neuen Jahrtausend von einer neuen Generation der deutschen Kultcinephilie.<sup>11</sup>

**Frank Wisbar: Frauen- und Männerfilme.** Durchsucht man die zeitgenössischen Besprechungen nach Hinweisen darauf, was genau den Rezensierenden am Film missfallen hat, so springt neben Verweisen auf vermeintliche handwerkliche Schwächen vor allem in der Schauspielführung eine Besonderheit ins Auge: Einige der Texte, die besonders hart mit dem Film ins Gericht gehen, verweisen außerdem explizit auf den vermeintlich unmoralischen Lebenswandel der Hauptfigur. Zu nennen sind hier vor allem zwei Texte aus dem Bereich der kirchlichen Filmkritik. Der *Evangelische Film-Beobachter* bleibt in dieser Hinsicht zurückhaltend, hält es aber für nötig, in der Inhaltsangabe zu schreiben: „[Barbaras] Erfahrungen mit den Männern begannen, als sie einen Freund mehr verführte, als daß sie von ihm verführt wurde.“<sup>12</sup> Diese Information ist völlig unerheblich für das Verständnis des Films, die entsprechende Jugenderinnerung taucht nur einmal, sehr nebenbei, in einem Gespräch auf. Der katholische *Film-Dienst* wird deutlicher und bezeichnet Barbara ohne Umschweife als „Flittchen“<sup>13</sup>.

Die Vermutung liegt nahe, dass zumindest in einigen Fällen im vernichtenden Urteil über den Film auch ein Urteil über dessen Hauptfigur mitschwingt. Man könnte den Gedanken noch etwas weiter führen: Einige zeitgenössische Kritiker machen sich – höchstwahrscheinlich unbewusst – mit den engstirnigen Inselbewohnern gemein und ziehen in einem ähnlichen Tonfall über Wisbars BARBARA her.

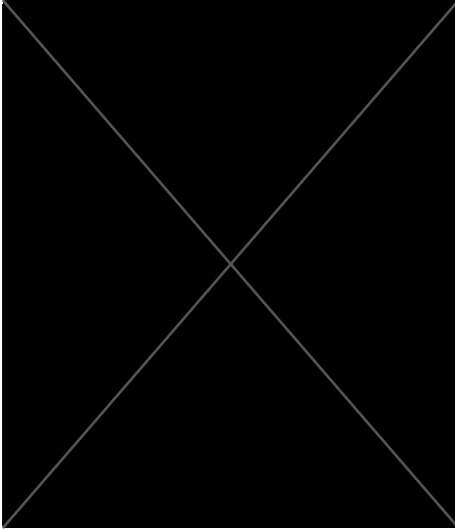
Innerhalb von Wisbars Werk lässt sich BARBARA als ein Versuch beschreiben, alte Interessen wiederaufzunehmen. Die heute bekanntesten Filme aus dem Frühwerk des Regisseurs, etwa ANNA UND ELISABETH (1933) und FÄHRMANN MARIA (1935), stellen Frauenfiguren ins Zentrum und erkunden Formen weiblicher Subjektivität jenseits bürgerlicher Einhegungen. BARBARA, Wisbars drittletzte Arbeit fürs Kino, schließt daran an und markiert außerdem einen Bruch mit den eindeutig männlich dominierten Kriegsfilmern wie HAIE UND KLEINE FISCHE (1957) und HUNDE WOLLT IHR

<sup>10</sup> Siehe neben den in Fußnote acht erwähnten für eine exemplarische negative Besprechung Anonym: „BARBARA“. In: *Filmtelegramm* 49/1961, S. 15.

<sup>11</sup> Die Zeitschrift *SigiGötz-Entertainment* nimmt ihn 2007 in den „Kanon des Deutschen Films“ auf (vgl. Ulrich Mannes et al: Der Kanon des Deutschen Films. In: *SigiGötz-Entertainment* 12/2007, S. 7–20.); 2013 läuft er im Uferpalast Fürth im Rahmen des 11. außerordentlichen Kongresses des Hofbauer-Kommandos (ein unregelmäßig stattfindendes Off-Festival, das auf Wiederaufführungen dieser Art spezialisiert ist), anschließend folgen Vorführungen in Frankfurt am Main und Berlin.

<sup>12</sup> Anonym: „BARBARA“. In: *Evangelischer Film-Beobachter*, 16.12.1961.

<sup>13</sup> Anonym: „BARBARA“. In: *Film-Dienst*, 50/1961.



Originalbildunterschrift: „Die große alte Dame des Theaters Tilla Durieux (...) übernahm die Rolle der hilfreichen und lebenserfahrenen Tante Armgart.“ (Pressefoto, Deutsche Kinemathek)

EWIG LEBEN (1958), mit denen er im Nachkriegsdeutschland große Erfolge gefeiert hatte.<sup>14</sup>

Außerdem verschiebt sich in BARBARA, wie Fabian Schmidt dargelegt hat, der Fokus der Erzählung: Es geht weniger um das, was Barbara tut, als um das, was die Nachbarn denken, dass sie tut. Es geht nicht um eine Sünderin, sondern um die Konstruktion einer Sünderin.<sup>15</sup> In der Tat: Barbara selbst taucht erst nach acht Minuten Laufzeit zum ersten Mal im Film auf, ist aber schon vorher Thema mehrerer Gespräche. Auch in dieser Hinsicht bleibt der Film jedoch ambivalent, weil Barbara nicht nur Objekt von Projektionen ist, sondern auch selbst in Wunschvor-

stellungen befangen ist. Genau wie sie ein Gegenstand der Fantasien und zumeist uneingestandenene Sehnsüchte zahlreicher Inselbewohner ist, macht Barbara die Menschen in ihrer Umgebung für ihr eigenes Unglück verantwortlich und träumt vom mondänen Leben in Paris und Kopenhagen. So wie das Urteil der Leute über Barbara der Lektüre spekulativer Sittenromane entsprungen sein dürfte (zumindest benutzen sie das entsprechende Vokabular), scheint ihre Vorstellung von der großen Welt den farbenfrohen Illustrierten zu entstammen, die wir sie in einer Szene früh im Film lesen sehen.

Das Besondere an der Figur und auch an Anderssons Schauspiel wird sichtbar, wenn man Wisbars Film mit der Wiederverfilmung des Stoffes von 1997 vergleicht. Malmros' Version bleibt näher am Roman, macht aus Barbara wieder eine Pfarrersfrau und verlegt die Handlung, historisch korrekt, ins 17. Jahrhundert. Als Versuch

<sup>14</sup> Zum Spätwerk Wisbars siehe auch Fabian Schmidt: Der Unbekannte. Frank Wisbars bundesdeutsche Filme nach 1957. In: Claudia Dillmann, Olaf Möller (Hg.): *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*. Frankfurt a.M. 2016, S. 283–289.

<sup>15</sup> Vgl. Fabian Schmidts Einführungsvortrag zu BARBARA im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main am 17.10.2016. Abrufbar unter <https://www.filmportal.de/node/29477/video/1373495> (Zugriff: 11.3.2019).



einer Rekonstruktion historischer Sitten und Gebräuche ist der Film sehenswert, die von Anneke von der Lippe gespielte Hauptfigur allerdings ist deutlich weniger interessant als Anderssons Barbara.

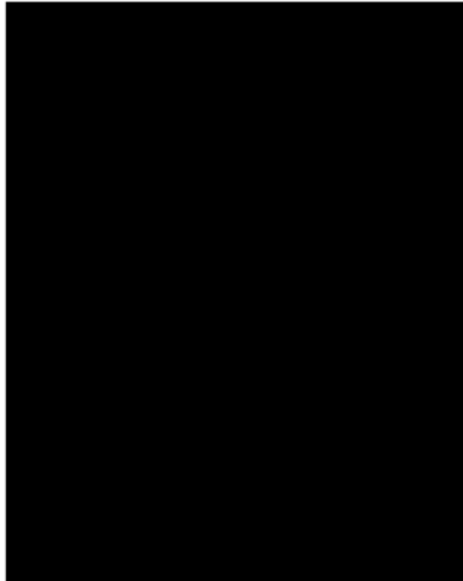
Bei Malmros ist Barbara ein Gefühlsmensch, sie folgt ihrem Herzen, ihre Authentizität zerbricht am Zynismus der Welt um sie herum. Wisbars Barbara dagegen ist, zumindest zu Filmbeginn und dann wieder in der Schlusseinstellung, selbst eine Zynikerin, oder wenigstens eine Spielerin. Sie macht sich über die Männer lustig, die um sie herumschwirren. Sie bestimmt die Regeln der Liebe, soweit ihr das in einer patriarchal organisierten Gesellschaft

möglich ist. Bezeichnend ist eine Verführungsszene, in der sie sehr genau kontrolliert, was und wie viel von ihr der Arzt zu sehen bekommt und berühren darf.

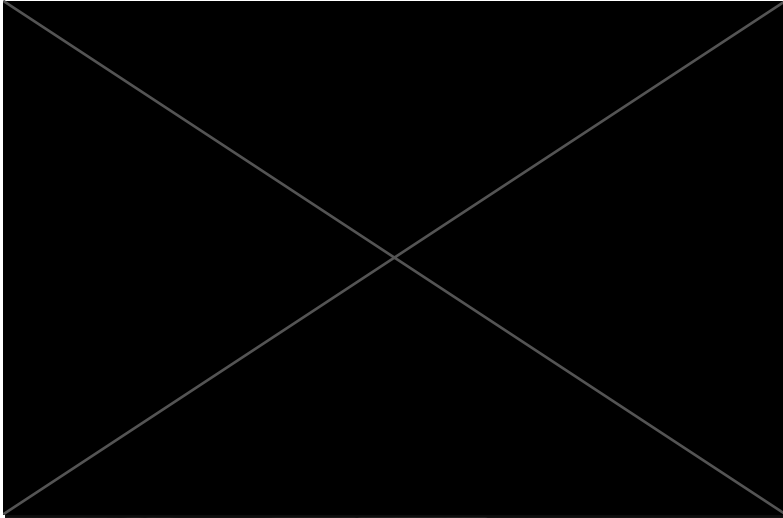
Barbara ist weder das von der Gesellschaft geknechtete Opferlamm, noch das Teufelsweib, dessen Handeln die Gerüchte, die über sie im Umlauf sind, bestätigt. Stattdessen positioniert sie der Film als ein Rätsel, mit dessen Lösung alle anderen Filmfiguren beschäftigt sind. Schön zu sehen ist das in einer Dialogpassage, in der sich zwei Männer über Barbara unterhalten. „Sie sehen die Dinge zu juristisch“, meint der eine. „Sie sehen die Dinge zu mathematisch“, antwortet der andere. Juristisch und mathematisch kommt man Barbara nicht bei. Man könnte ergänzen: Moralisch, medizinisch und religiös klappt es auch nicht.

Um Barbara herum gruppiert sich ein großes Ensemble. Erwähnenswert sind vor allem zwei besonders stark auf Barbara fixierte Männerfiguren, die beide eine selbstzerstörerische Ader haben. Bei dem blonden Arzt Paul, der zu Filmbeginn auf der Insel eintrifft und dann Barbara kennenlernt, offenbart sich diese nur langsam. Sein Darsteller Helmut Griem ist eine Entdeckung von Wisbar, er hatte seinen ersten Auftritt in *FABRIK DER OFFIZIERE* (1960). Das Abgründige in seinem Spiel nimmt Griens heute bekannteste Rolle als Aschenbach in Luchino Viscontis *DIE VERDAMMTEN / LA CADUTA DEGLI DEI* (BRD/Italien) von 1969 vorweg.

Zuerst wirkt Paul wie einer jener dominanten Männer des westdeutschen Kinos der 1950er Jahre, die von Frauen Unterordnung verlangen: „Mir läufst Du nicht



Zerstörerische Liebe: Barbara und ihr Gatte (Helmut Griem) (*Deutsche Kinemathek*)

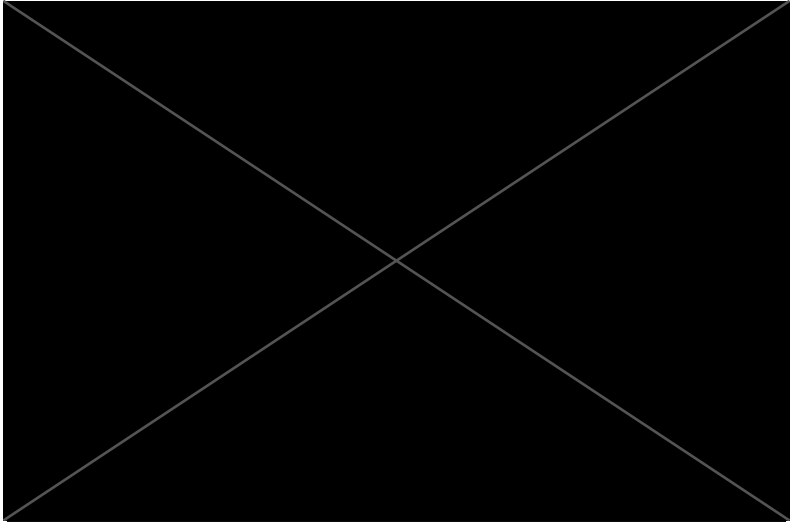


Die „Sünden“ Barbaras sind sein Lebenselixier, ...

davon, ich hab' kräftige Arme.“ Wenn er allerdings bemerken muss, dass Barbara sich seinem Willen nur äußerlich gefügt hat, innerlich aber unerreichbar und in ihren Motiven undurchsichtig bleibt, wird deutlich, dass er den selbstsicheren Patriarchen nur gespielt hat. Er verwandelt sich in einen auch in seiner physischen Gestalt geknickten psychischen Wrack – zuletzt lässt er, vorher ausnehmend glatt frisiert, sogar einen Dreitagebart stehen. Seine Wut richtet sich nun eher gegen sich selbst und sein bürgerliches Sicherheitsbedürfnis als gegen Barbara. Bemerkenswert ist auch, dass Barbaras Untreue selbst – sie beginnt während Pauls Abwesenheit eine Affäre mit ihrem ehemaligen Liebhaber Andreas – dem Film weniger Aufmerksamkeit wert ist als Pauls Reaktion darauf. Andreas bleibt, anders als der Arzt, eine blasse, rein funktional angelegte Figur.

Das Gerücht über Barbara, der Dorfklatsch, nimmt in einer anderen Rolle Gestalt an: Der Stoffhändler Gabriel ist von ihr mehrmals zurückgewiesen worden und zieht deshalb ununterbrochen über sie her. Gespielt wird er von Herbert Fleischmann in seiner ersten Kinorolle. Fleischmann legt ihn als einen sadistischen Kleinbürger an. Gabriel projiziert offensichtlich seinen Selbsthass auf andere. Nach einer weiteren Begegnung mit Barbara bricht auch bei ihm die – in diesem Fall sehr dünne – respektable Oberfläche zusammen, er betrinkt sich und gesteht endlich offen ein, dass die „Sünden“ Barbaras sein Lebenselixier sind.

Beide Männerfiguren, Paul und Gabriel, werden gewissermaßen von Barbara „enttarnt“. Die Begegnung mit ihr lässt ihre jeweils unterschiedlichen Performances von Männlichkeit kollabieren und ermöglicht einen Blick auf ein (vermeintlich) authentisches Selbst: der selbstsichere Patriarch Paul entpuppt sich



... Stoffhändler Gabriel (Herbert Fleischmann) liegt ihr zu Füßen (Deutsche Kinemathek)

als ein sensibler, von seinen eigenen Gefühlen überforderter Melancholiker, der umtriebige Geschäftsmann Gabriel als ein seinem nicht erwiderten Begehren hilflos ausgelieferter Einzelgänger, dem es nicht gelingt, Verbindungen zu anderen Menschen aufzubauen. Barbara selbst funktioniert anders. Die spöttische Spielerin, als die wir sie kennenlernen, ist genauso oder genauso wenig authentisch wie die zwischen zwei Männern sich aufreibende Liebende, in die sie sich phasenweise verwandelt.

#### **BARBARA**

Bundesrepublik Deutschland 1961 / Regie: Frank Wisbar [Wysbar] / Drehbuch: Christian Munk nach dem Roman *Barbara* von Jørgen-Frantz Jacobsen / Kamera: Klaus von Rautenfeld / Kostüme: Irms Pauli / Schnitt: Martha Dübbler / Musik: Werner Eisbrenner / Produktion: Georg Mohr für Ufa Film Hansa GmbH & Co. (Hamburg) / Darsteller: Harriet Andersson (Barbara), Helmut Griem (Dr. Paul Aggersoe), Maria Sebaldt (Vupsen), Karl Lange (Amtmann Heyde), Hans Nielsen (Mikkelsen), Hans von Borsody (Andreas), Herbert Fleischmann (Gabriel), Nora Minor (Barbaras Mutter), Erik Schumann (Dr. Nielsson), Josef Albrecht (Henry), Erika Dannhoff (Sophie), Erich Dunskus (Harpunen-Olaf), Tilla Durieux (Armgart), Hans Elwenspoek (Pastor), Günter Lüdke (Tanfloh), Hans Paetsch (Inselvogt Harme), Xenia Pörtner (Susanne), Renate Rolfs (Angelika) u. a. / Drehorte: Färöer-Inseln, Palladium-Atelier, Kopenhagen / FSK-Prüfung: Nr. 26524 vom 30.10.1961, ab 18 Jahre, nicht feiertagsfrei / Länge: 96 Minuten, 2620 m / Uraufführung: 30.II.1961, Bielefeld, Astoria  
Kopie: Werkstattkino, München, 35mm, 96 Minuten