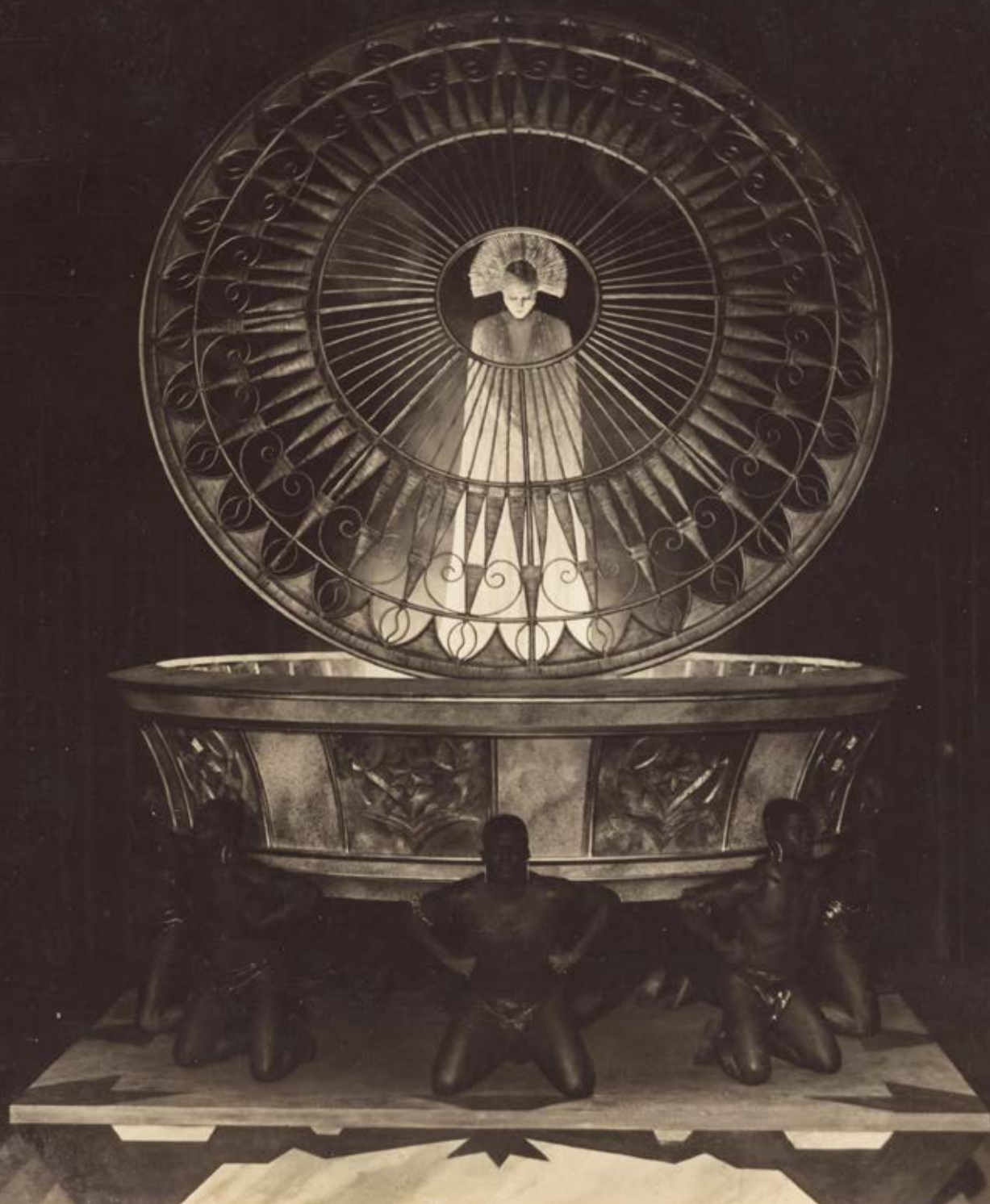


FRITZ LANG





VISIONS OF FRITZ LANG

Die Nibelungen

Metropolis

Frau im Mond

Adnan Sezer / Bruno Tartarin



Visions de Fritz Lang :

Liturgies anciennes et modernes, destins tragiques (1923-1929)

Collection de 37 photographies d'exploitation, épreuves argentiques en tirage d'époque, en deux formats (30 épreuves : 21,5x27,7 cm ; 7 épreuves : 17,9x21,9 cm). Elle provient des archives de la UFA (Universum Film A.G., Berlin), le sigle de la firme imprimé en blanc dans un angle du tirage, et de Decla-Bioscop A.-G. (Berlin), avec tampon au dos, et documente trois films réalisés par Fritz Lang durant les années 1920 : *Die Nibelungen*, *Metropolis* et *Frau im Mond* (*La Femme sur la lune*).

Les films muets de Fritz Lang révèlent beaucoup de la substance de son œuvre filmographique. Lang y explore, dans un cinéma épique, les mythologies germaniques (*Les Nibelungen*, 1924), comme les tensions politiques et sociales modernes, la ville future et l'urbanité, dans un grand film expressionniste (*Metropolis*, 1927). Quelle pensée de son temps occupe Lang lorsqu'il réalise ses deux œuvres que l'on peine à rapprocher? Oscille-t-il, comme nombre de ses contemporains, en particulier viennois, entre le mythe d'une époque nouvelle – telle qu'Adolf Loos l'entrevoit dans un éloge de Karl Kraus en 1917 : *Il est sur le seuil d'une époque nouvelle et indique à l'humanité, qui s'est tellement éloignée de Dieu et de la nature, le chemin* – et la sentence tonnante par le Gottfried Benn du début des années 1920 : *L'homme n'existe plus, il ne reste que des symptômes* ?

*

Fritz Lang se frotte à l'ancienne grandeur des mythes comme à la puissance nouvelle de l'industrie. Mythe et industrie sont des constructions supérieures : elles possèdent des vertus souveraines et recèlent les formes les plus corrompues. Tandis que les dépouilles menaçantes du premier conflit mondial obscurcissent encore les esprits et que la possibilité d'un effondrement perturbe l'horizon des

pensées, Lang écrit – avec Thea von Harbou – et réalise une grande fresque en deux parties : *Les Nibelungen*, *La Mort de Siegfried* – *La Vengeance de Kriemhild* (filmée en 1923, présentée au public en 1924). Il y fixe l'image d'un passé germanique légendaire et héroïque, peuplé de figures spéculaires, dans un enchaînement de plans qui entraînent irrémédiablement les acteurs de l'épopée à la destruction finale. Mais le film n'est pas que cette précipitation métaphorique vers l'abîme. Lang dépasse l'immersion dans le domaine du temps mythique par le jeu des antithèses qui constituent le récit, travaillent son temps et modèlent son espace. Héros et spectres se livrent aux signes favorables comme aux tremblements, à la vie ascendante comme à la fatalité, à la transfiguration comme au naufrage. Le cinéaste ne cherche pas à résoudre le dilemme métaphysique qui assaille ses personnages, pas plus qu'à les extraire de l'emprise écrasante de leur condition le plus souvent monstrueuse. Il les contraint toujours à affronter le réel, à un effort désespéré pour échapper à un régime de souffrance sans conciliation. Pas de critique de la violence à attendre non plus. Kriemhild clame dans la seconde partie du cycle que « le sang appelle le sang ». De fait, le meurtre de Siegfried déclenche une série d'actes brutaux sans fin. L'unique relation possible est de violence ; les résidus d'humanité ne peuvent inverser la course vers le désastre. Une série d'impulsions dans la trame filmique établit les actions des personnages dans l'absolu, comme si un dérèglement des jugements excluait toute relativité dans les rapports.

Les Nibelungen est d'abord un spectacle, d'un double mouvement, qui correspond au crime et à son châtiment, mouvement fort peu dialectique, mais telle n'était pas l'intention de Lang. L'enchaînement des plans, sans discontinuité interne, dit avec éloquence l'irrémédiable des situations.

La règle narrative est rectiligne, dans un déploiement de moyens grandiose. Lang privilégie le plus souvent un ordre symétrique pour les plans d'ensemble, comme le montre plusieurs des tirages de notre collection (Siegfried devant le château de Gunther, roi des Burgondes, célébrations guerrières et religieuses). Ce parallélisme confère grandiloquence et densité aux actes solennels, qu'on dirait de théologie mystique. Le motif épique abolit le voile de rationalité qui sous-tend toute histoire au profit d'une abstraction où dominant, dans de mémorables moments filmiques, l'ornement et le clair-obscur (rencontre de Siegfried et du dragon). D'un côté le preux Siegfried, doté des plus hautes vertus, et Kriemhild, centrée sur la tâche vengeresse, agissant dans un excès constant rendu par la théâtralité sauvage de son dynamisme corporel ; de l'autre, Hagen le ténébreux et la sous-humanité des guerriers Huns, cette meute qui envahit le champ de la caméra (la scène dans la taverne, prélude au massacre). La scénographie langienne construit des situations qui ne s'arrachent aux mythes qu'au prix de tensions ruineuses et déploie une théorie de personnages happés par leur destin dans l'accélération destructrice de l'histoire.

En mettant en images un monument de la littérature médiévale, devenu l'un des symboles de la culture et de l'unité allemande, Lang expose la *Stimmung* de ses acteurs en miroir de celle de ses contemporains. Cette notion, qui occupe une place essentielle dans la pensée d'outre-Rhin depuis Hölderlin, désigne la disposition de l'être face au monde. Le cinéaste éprouve la résignation de ses personnages face au sort. Cette tonalité, ce mode d'être, qui est chez eux prémonition d'une menace comme horizon, irrigue l'ensemble de sa filmographie allemande. Sans énoncer une vérité nouvelle sur l'époque, ses créations s'adosent à une vision désolée de l'histoire produite par un premier désastre et l'idée diffuse d'un drame toujours à venir.

*

C'est à un réel tragique que sont confrontés les personnages des films de Fritz Lang. C'est autant à leur intériorité qu'au sens pathétique du destin que doivent se coltiner les héros comme les âmes frêles des *Nibelungen*, les puissants comme les réprouvés de *Metropolis*. Cette fable futuriste

a quelques antécédents, en particulier la tragédie *Gaz*, de Georg Kaiser, moment central d'une trilogie écrite en 1917, qui transcrit avec une force prémonitoire les dangers de l'évolution technique à laquelle font face les ouvriers robotisés d'une usine, dont la production est soumise à l'emprise de grands industriels et de l'Etat. Le cinéaste et sa scénariste achèvent l'écriture de *Metropolis* dès 1924. Selon la légende, la visite de New York à l'automne de cette année sera décisive pour penser le rythme mécanique de la ville moderne. Spectaculaire, ce film d'anticipation (l'action se déroule en 2026) implique une esthétique nouvelle, qui l'éloigne de fait d'un mouvement, l'expressionnisme, qui avait éclos dans le primitivisme des toiles peintes du *Cabinet du Docteur Caligari* (Robert Wiene, 1919). Il marque une étape par laquelle le cinéma passe de la peinture à la photographie.

L'écriture du scénario est doublée, comme c'était l'usage à l'époque, de la rédaction d'un livre et d'un roman-feuilleton. *Metropolis* est ainsi publié à partir d'août 1926 dans le supplément illustré de la *Frankfurter Zeitung*. La copie du film présentée au public le 10 janvier 1927 à Berlin était divisée en trois parties : prélude, intermezzo, furioso. La collection de clichés réunie ici permet de résumer son intrigue et de s'imprégner de la vision architectonique du cinéaste. *Metropolis* est gouvernée par l'industriel Fredersen, dont le fils s'éprend de la jeune Maria qui, à la suite d'une explosion dans la gigantesque salle des machines, redonne de l'espoir aux ouvriers avec ses prophéties d'un avenir meilleur. Craignant pour son pouvoir, l'industriel ordonne à l'inventeur Rotwang, qui mène des expériences sur un cyborg, de donner le visage de Maria au robot afin de l'envoyer dans la ville souterraine pour tromper ses habitants et discréditer la jeune femme. Convaincus, les ouvriers détruisent la machine-cœur, ce qui entraîne une inondation qui menace leurs enfants, finalement sauvés par Maria. Les ouvriers révoltés retournent leur colère contre le robot, brûlé sur un bûcher. La prophétie triomphe lorsque le fils conduit une médiation qui réconcilie son père et les ouvriers.

Dans cette société auto-suffisante, dont l'unique nom est industrie, où la machine, capable de méconnaître ses exécutants, s'exhibe comme dernière stylisation du pouvoir, les

ouvriers n'ont pas de disposition ; ils s'exécutent. Ils forment une horde de corps contractés, enchaînés à une tâche qui est son propre accomplissement. Ils connaîtront un sursaut révolté de conscience contre les formes corrompues du pouvoir contraignant, qui se confondaient avec l'intempérance de l'élite, mais dans une situation biaisée par l'irruption de la machine humaine (*Maschinenmensch*). Leur retournement final, dans une tension entre l'acte libre et la soumission au destin, n'est pas l'effet d'une instance libératrice.

Avec ses tours, ses voies surélevées portées par d'importants pylônes, son stade conçu dans le style de la Nouvelle Objectivité et son lieu de décadence, la cité se présente comme une vision hallucinée du monde à venir, une énigme pétrifiée qui offre un effet de saisissement considérable, écrasant l'homme inférieur de ses ténèbres. Les salles des machines, situées au-dessus de la ville ouvrière, sont des constructions à la fois majestueuses et monstrueuses. La cité des travailleurs, construite sous terre, n'est éclairée que par des lumières artificielles, ses immeubles crasseux et ses ruelles sont striés de diagonales d'ombre et de lumière qui contribuent à son atmosphère d'agonie. Sous elle s'ouvrent encore d'inépuisables catacombes, qui seront le lieu occulte des prophéties. Les tentations labyrinthiques de cette architecture sont comme en affinité infernale avec l'oppression à laquelle est soumise la population industrielle.

Pour ce film, qui a donné lieu à un tournage spectaculaire, Lang a mobilisé les techniques cinématographiques les plus innovantes, l'inventivité visuelle de *Metropolis* nécessitant le recours aux effets spéciaux – procédés d'animation, surimpressions – et au montage. Les trucages ont été préparés sur le tournage, dans une recherche constante. Lang utilisera la caméra Stachow, pour sa légèreté, le procédé Schüfftan, qui permet de mélanger, au moment de la prise de vue, des décors réels et des décors miniatures ; il filmara en images fractionnées et inventera avec ses équipes un système d'expositions multiples.

Le film, l'un des plus célèbres de l'âge d'or du cinéma allemand, propose plutôt une morale sociale qu'il ne porte un investissement politique de la part de Fritz Lang. Il est difficile de décider si les *Nibelungen* ou *Metropolis* offrent

une image de la coercition du destin ou de la vie libérée. Quoi qu'il en soit, un historien du cinéma comme Siegfried Kracauer aura bien vu que l'une ou l'autre est « reflétée esthétiquement ». Le sujet et la forme sont indissociables dans les films muets de Lang, ce que montrent à leur façon les remarquables tirages photographiques dévoilés ici.



Visions of Fritz Lang:

ancient and modern liturgies, tragic destinies (1923-1929)

This is a collection of 37 production stills, vintage gelatin silver prints, in two formats – 30 prints in 21.5 x 27.7 cm, 7 in 17.9 x 21.9 cm – drawn from the archives of UFA (Universum Film AG), Berlin, with the abbreviation in white in a corner of each print, and Decla-Bioscop AG, Berlin, with a stamp on the back. The prints document three films made by Fritz Lang in the 1920s: *Die Nibelungen*, *Metropolis* and *Frau im Mond* (“Woman in the moon”).

Lang’s silent films reveal much about the substance of his work. Here, in epic form, he explores German mythology (*Die Nibelungen*, 1924) and, in a major Expressionist film (*Metropolis*, 1927), the city of the future and urbanity. What view of his own period was in his mind while filming these two works, which are not readily comparable? Did he, like a number of his contemporaries, particularly in Vienna, hesitate between the myth of a new age as Adolf Loos expressed it in 1917 in a text praising Karl Kraus (“On the threshold of a new era, he shows humanity, which has strayed so far from God and nature, the path”) and what Gottfried Benn said at the start of the 1920s (“Man no longer exists, only symptoms”)?

*

Lang explores the old grandeur of myth and the new power of industry. Myth and industry are “superior” constructions: they are characterized by sovereign virtues, but also by deeply corrupt forms. With the war still fresh in people’s minds, and the looming threat of collapse, Lang and his partner Thea von Harbou conceived a great fresco in

two parts, *Die Nibelungen* (*Siegfried, Kriemhild’s Revenge*), filmed in 1923 and released in 1924. Here we find a legendary, heroic German past peopled with specular figures, in a series of scenes that inevitably lead them to destruction. But this is more than just a metaphorical rush toward an abyss. With the interplay of the antitheses that constitute the narrative, Lang goes beyond immersion in a mythical frame of reference to mold its temporality and space. Heroes and specters give themselves up both to favorable signs and tremblings, to ascending life and fatality, to transfiguration and ruin. Lang does not seek to resolve the metaphysical dilemma that haunts his personages, any more than to free them from the crushing weight of their appalling condition. He forces them to face reality in their desperate attempt to escape from their state of unrelieved suffering. Nor is there any critique of violence. In the second part of the cycle, Kriemhild proclaims that “blood calls for blood”. And indeed the murder of Siegfried triggers an interminable sequence of brutal acts. The only possible connection is to violence itself: a residue of humanity cannot halt a race towards disaster. A succession of impulses in the unfolding of the film situates actions in the absolute, as though a disruption of judgment had obviated any relational relativity.

Die Nibelungen, to begin with, is a twofold movement that corresponds to a crime and its punishment. It is not dialectical. But in any case this was not Lang’s intention. A succession of shots eloquently demonstrates, without internal discontinuity, the inextricable nature of the different situations. The narration is rectilinear, with a considerable deployment of resources. Lang generally favors a symmetrical order in his establishing shots, as shown by several of

the prints in the collection: Siegfried in front of the castle of Gunther, the King of the Burgundians; warlike or religious celebrations. This parallel confers magnificence and density on solemn acts that might otherwise be seen in terms of mystical theology. The epic motif replaces the story's underlying stratum of rationality with a form of abstraction dominated at memorable junctures by ornament and chiaroscuro, as in Siegfried's encounter with the dragon. On one side there is the valiant Siegfried of unparalleled virtue, and the vengeful Kriemhild, with the wild theatricality of her corporeal dynamism; on the other, the cunning Hagen, and the sub-human pack of Huns who dominate the visual field, for example, in the tavern scene, prior to the massacre. In Lang's dramaturgy there are situations that can be separated out from myth only at the cost of destructive tensions, and a hypothesis of individuals caught by their fate in the headlong acceleration of history.

Transposing into images a monument of medieval literature that is one of the symbols of German culture and unity, Lang brings out the "Stimmung" of his actors as a counterpart to that of his contemporaries. This concept, which has been of central importance in Germany since Hölderlin, designates the disposition of a being with regard to the world. And Lang observes the resignation of his characters in the light of their destiny. This tonality, this mode of being represents danger as a horizon, and it pervades the films Lang made in Germany. Without stating any new truth about the period, these films are based on a desolate vision produced by an initial cataclysm, and an inchoate idea of another to come.

*

The characters in Lang's films are confronted with a tragic reality. It is their inner life, as much as a pathetic sense of fate, that confronts the heroes and the frail Nibelungen, the powerful and the outcast figures of *Metropolis*. This futuristic fable had some precedents, and in particular Georg Kaiser's tragedy *Gas*, the central element of a trilogy written in 1917, which, with premonitory power, portrays fearful technical progress opposed by robotized factory workers

controlled by powerful industrialists and the State. Lang and his scriptwriter completed their preparations for *Metropolis* in 1924. And legend would have it that a visit to New York in the autumn of that same year supplied the decisive mechanical rhythm of the modern city. This spectacular work of anticipation, set in 2026, involved a new aesthetic which distanced it from Expressionism in German cinema, a movement that came to the fore in the primitivism of the paintings in Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari*, 1919. *Metropolis* marked the point at which cinema made the transition from painting to photography.

The script for *Metropolis* was accompanied, as was usual at the time, by a book, whose publication as a serial novel, in the illustrated supplement to the *Frankfurter Zeitung*, began in August 1926. The version of the film that was first shown in Berlin on January 10 1927 was divided into three parts: prelude, intermezzo, furioso. The prints that are brought together here give an overview of its plot, and Lang's architectonic vision. The city is governed by the industrialist Fredersen, whose son falls in love with a young woman named Maria. Following an explosion in the huge machine hall, Maria restores hope to the workers with her prophecy of a brighter future. Fearing for his power, Fredersen orders the inventor Rotwang to superimpose Maria's face on a cyborg he has developed, which Fredersen then sends down into the subterranean city to deceive its inhabitants, and thus discredit the young woman. The workers destroy the master-machine, causing a flood that threatens the lives of their children, who in the end are saved by Maria. The workers direct their anger onto the robot, which they burn at the stake. But the prophecy comes true when Fredersen's son mediates between them and his father.

In this self-sufficient society, whose sole identity is "industry", and where machines, as the ultimate stylization of power, do not recognize their operators, the workers lack agency. They form a horde of tensile bodies that follow orders, bound to a task which is its own entelechy. Having finally come to their senses, the oppressed rise up against their corrupt, repressive rulers, assimilated to the caprices of the elite, albeit in a situation skewed by the intrusion

of the human machine (“Maschinenmensch”). Their final uprising, in a dichotomy between freedom of action and submission to fate, is not the result of a liberating event.

With its tower blocks, its elevated roads on imposing pylons, its stadium in the style of New Objectivity and its zone of decadence, the city is like an hallucinatory vision of a world to come, a petrified enigma that generates a powerful shock, its darkness blotting out “inferior” people. The machine rooms above the working-class city are both majestic and monstrous. The workers’ underground dwellings have only artificial lighting. The filthy buildings and alleyways are diagonally striped with light and shadow; and this contributes to the crepuscular atmosphere. There are sprawling catacombs which are the hidden locations of the prophecy. The labyrinthine temptations of the architecture are, so to speak, in infernal affinity with the oppression to which the population is subject.

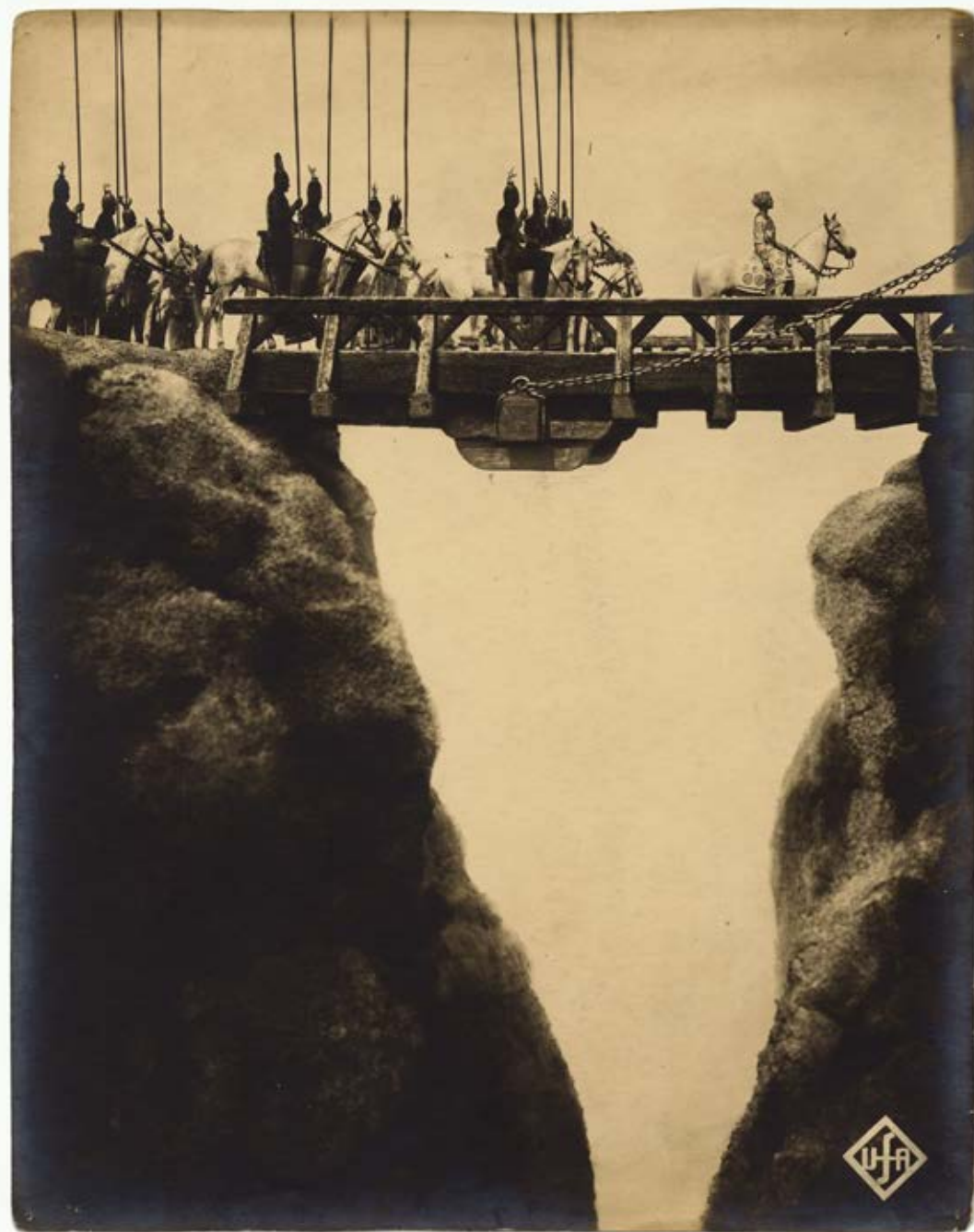
The shooting of *Metropolis* was a spectacular affair. Lang used the most cutting-edge cinematographic techniques, and the visual inventiveness of the film owed something to special effects including animation and overprinting, but also to the montage. The innovations took place directly on the set. Lang used a Stachow camera on account of its lightness, while the Schüfftan process allowed him to combine life-size and miniature decors. He filmed split images and, with his team, invented a system for creating multiple exposures.

This film, one of the high points in the golden age of German cinema, puts forward a form of social morality rather than one of political engagement. But it is difficult to decide if *Die Nibelungen* and *Metropolis* embody an idea of coercive destiny or of emancipated life. The cinema historian Siegfried Kracauer felt that both of these possibilities were “reflected aesthetically”. In Fritz Lang’s silent films, as witnessed by the remarkable photographic prints referred to in the present text, subject and form are indissociable.

I

DIE NIBELUNGEN













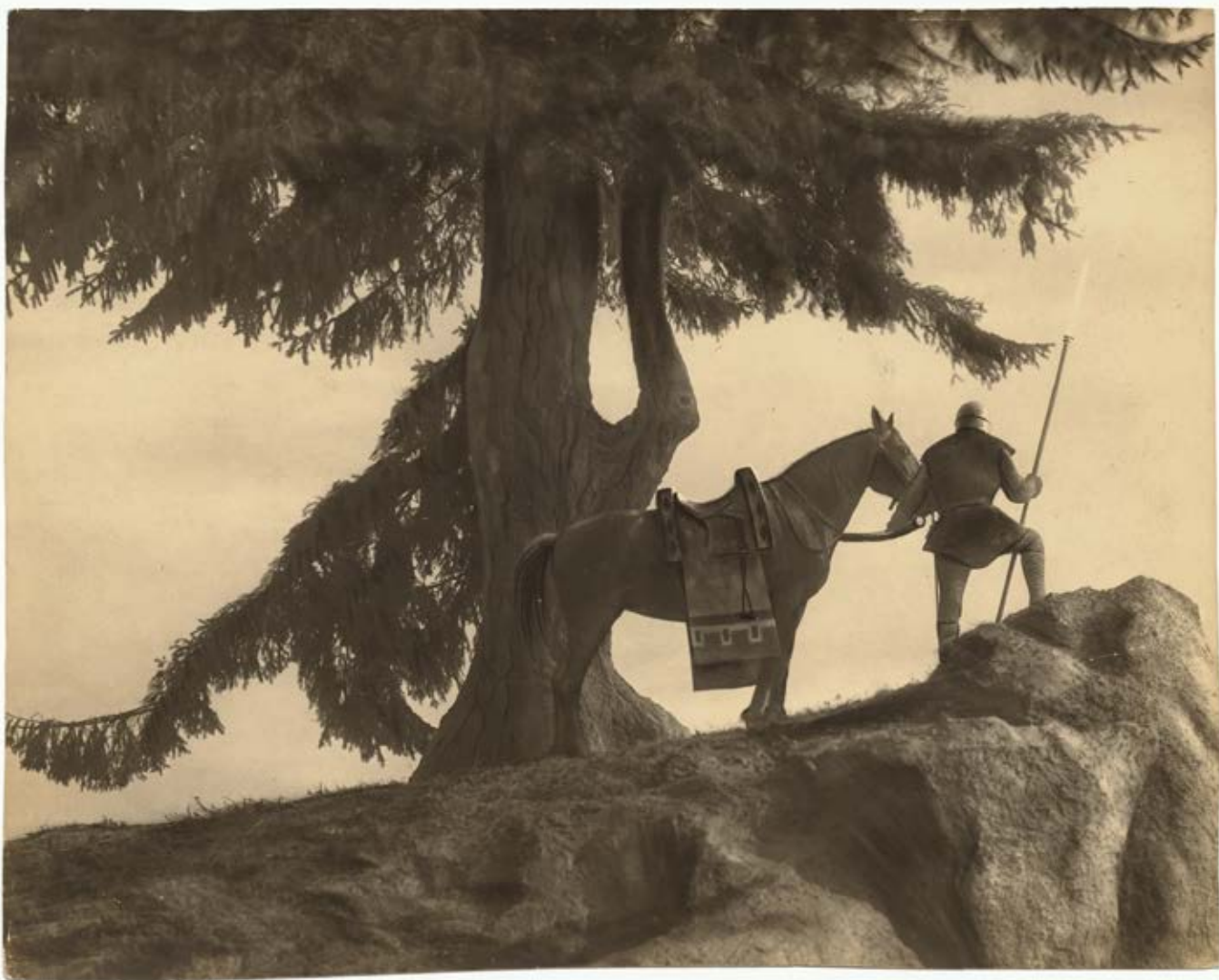
























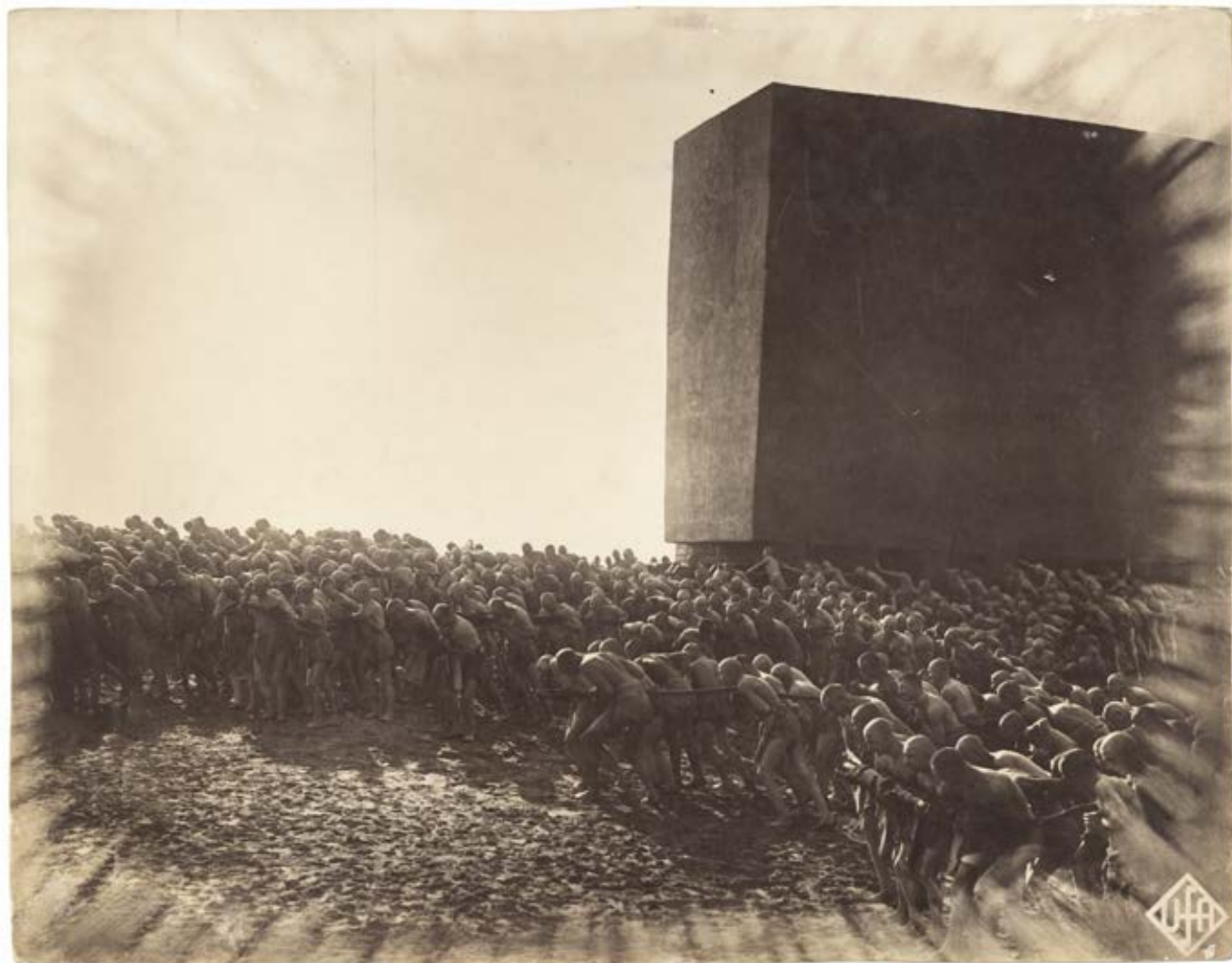


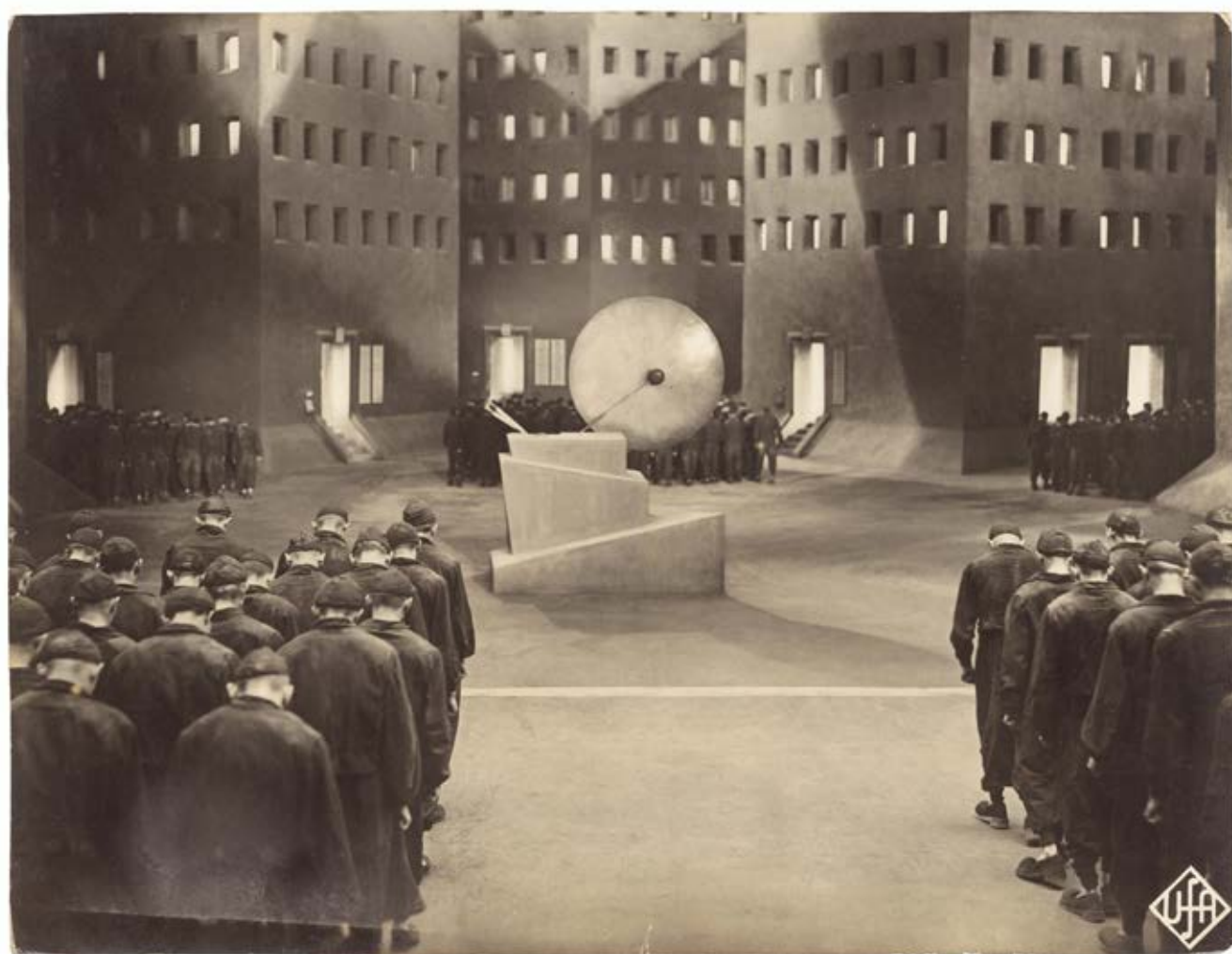




II
METROPOLIS

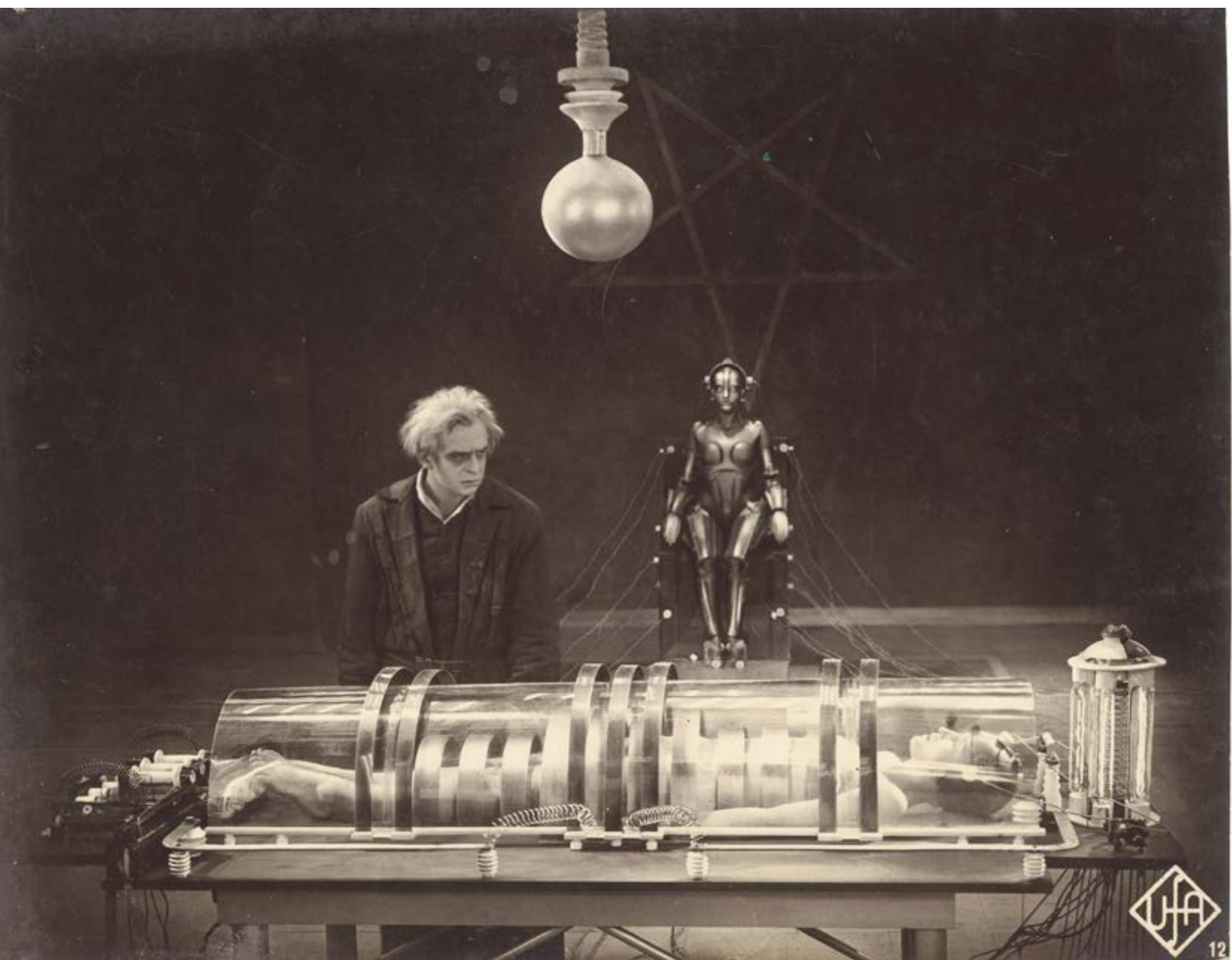


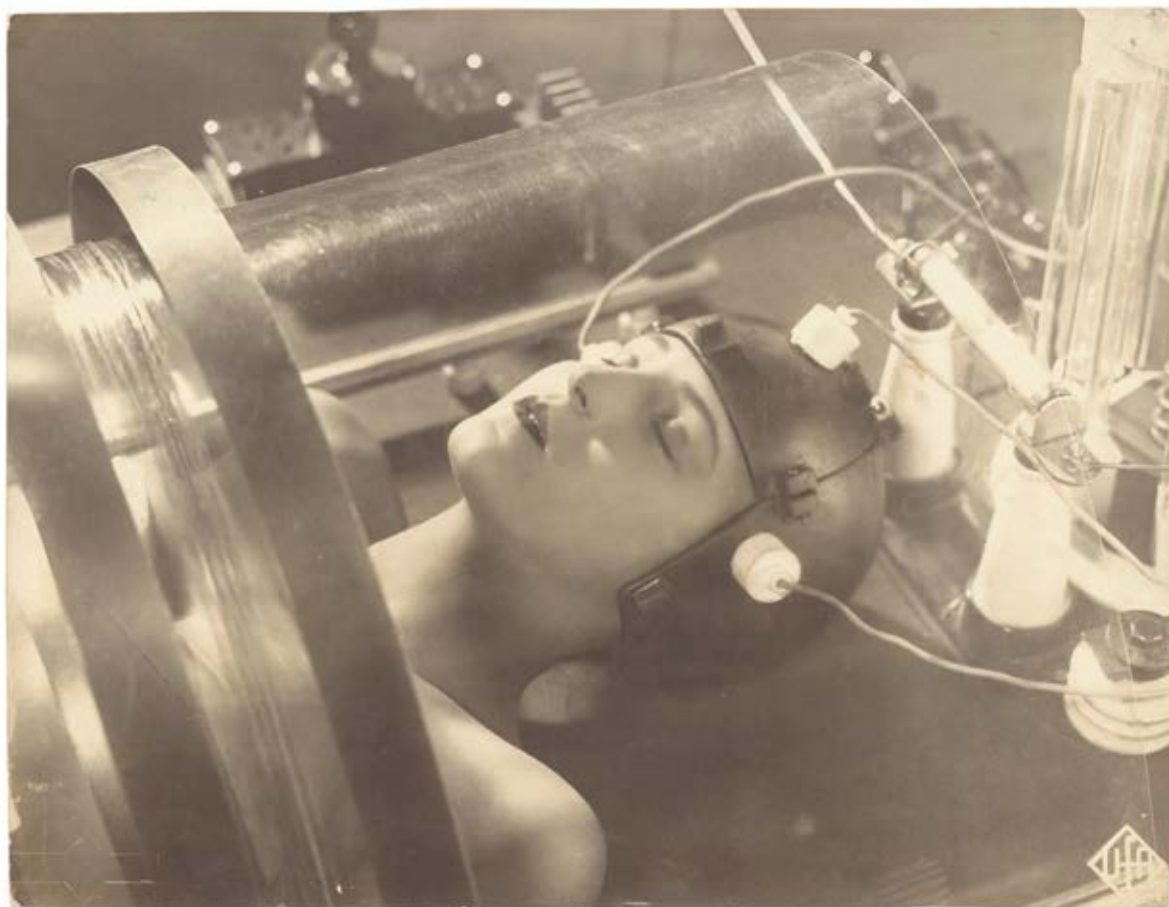






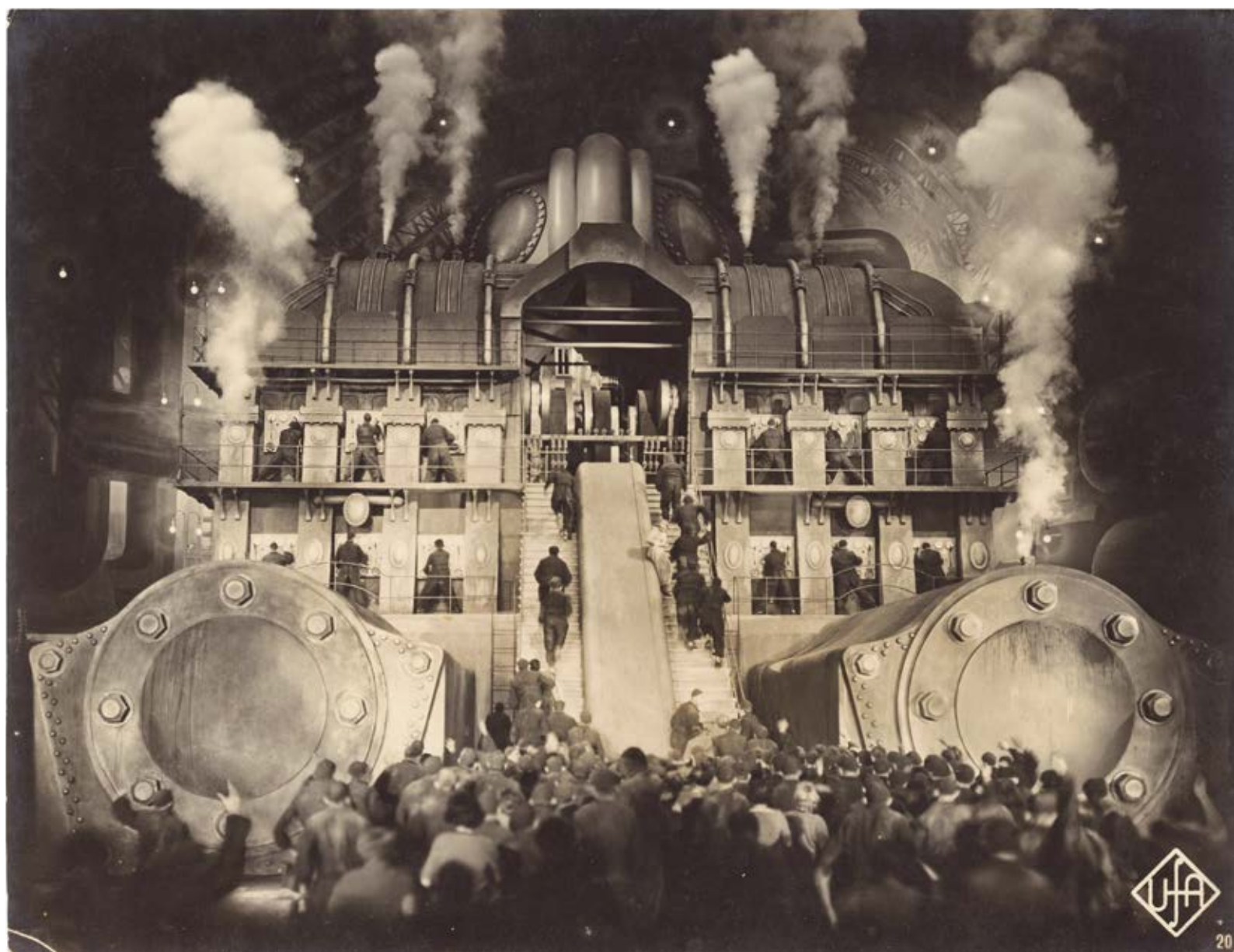




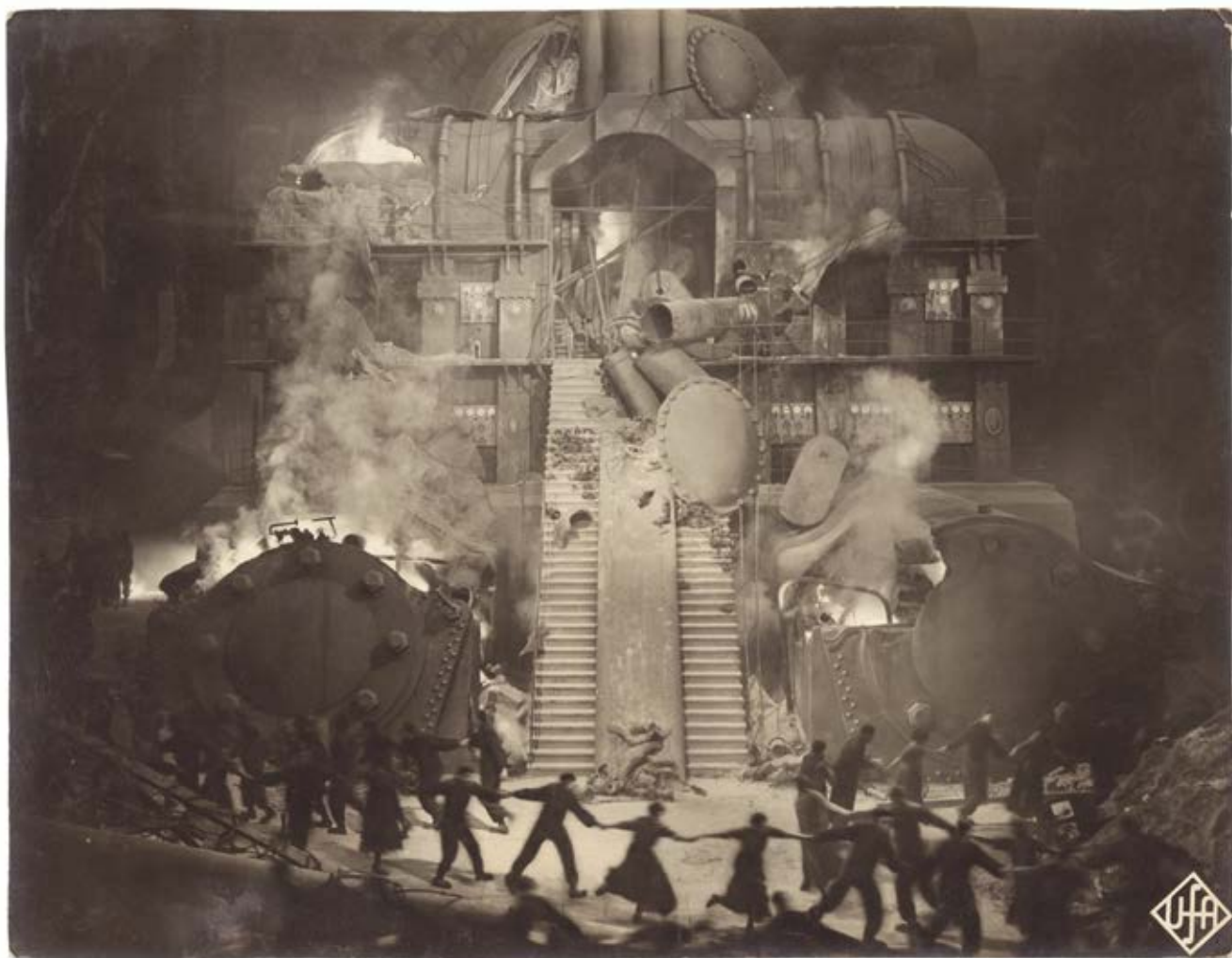












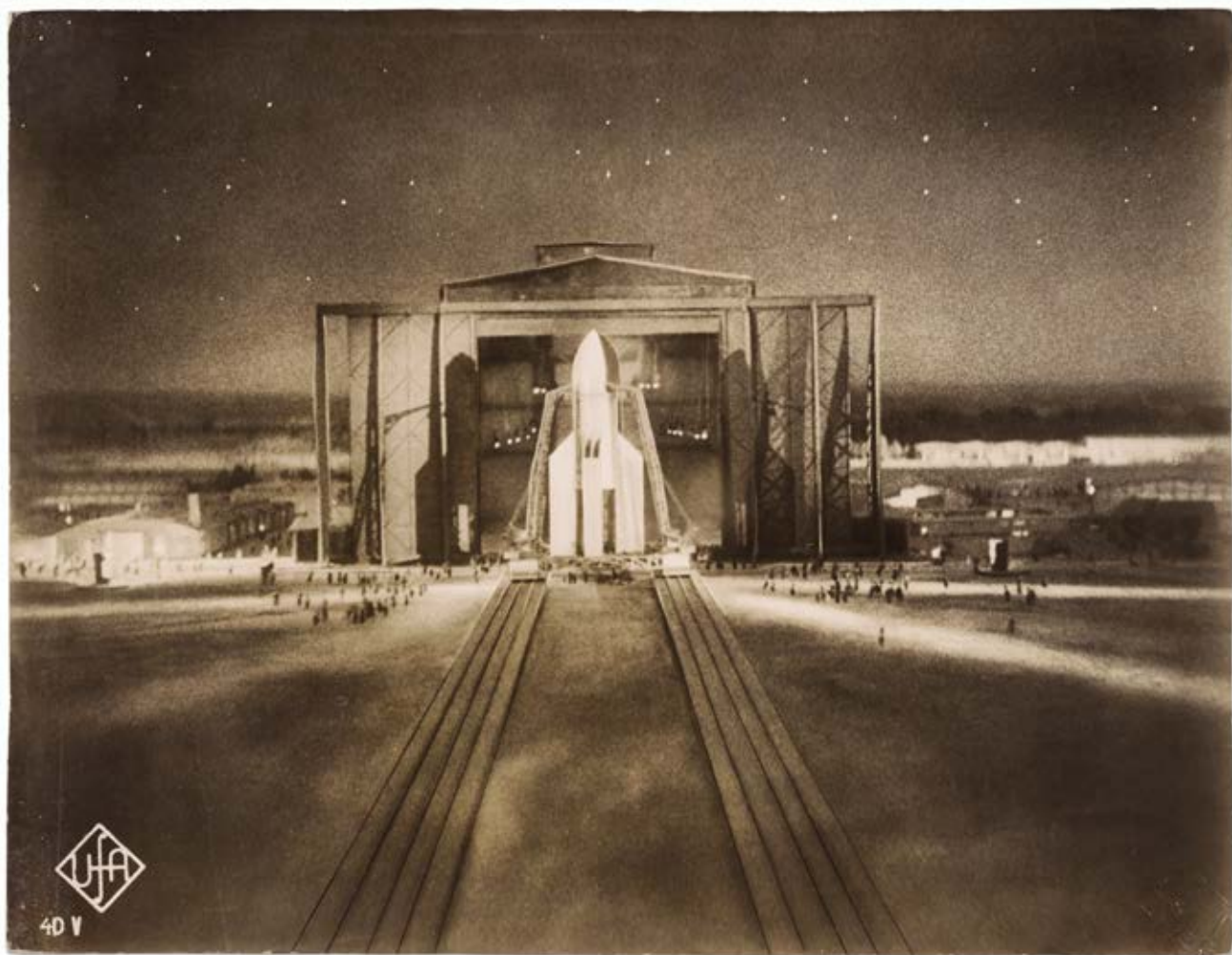






III

FRAU IM MOND





12V











Die Frau im Mond 1

Diese Photographie ist Eigentum der
Universum Film A.G., Berlin,
und darf nur reproduziert werden
mit dem Vermerk:
Aus dem Fritz Langfilm der Ufa
„Frau im Mond“.

La Femme sur la Lune

La fusée spatiale est
sortie du hangar



Adnan Sezer
adnan@adnpatrimoine.fr
226 rue Saint-Denis, 75002 Paris
+33 6 27 52 78 26

Bruno Tartarin
tartarin.photo@gmail.com
60 rue du Mad, 54530 Arnaville
+33 6 09 75 86 57

Photographie DECLA-BIOSCOP A.-G., BERLIN.
Nachdruck und Reproduktion verboten.

This photograph is the property of the
DECLA-BIOSCOP A.-G., BERLIN.
Reproduction forbidden.

Decla-Bioscop A.-G.

Neubabelsberg.

Aufnahme-Abtg.

Siegfried 5

Nibelungen 1. Teil

Siegfried 9



