

Fritz Lang

AF OLE MICHELSEN

Fritz Lang har engang selv sat spørgsmålsteget ved betegnelsen „ekspressionisme“, som om denne etikette forekom ham værdiløs. Ikke desto mindre bliver man under studiet af Langs værk konstant henvist til hans ekspressionistiske arv fra de tyske malere og teaterfolk, og især den franske filmkritik har tilstræbt at låse ham fast i en ekspressionistisk bås, der i nogen grad kan skade tilegnelsen af hans første og måske bedste film fra 1919 og op til begyndelsen af trediverne.

Den stærkt venstreorienterede franske filmhistoriker *Georges Sadoul* har aldrig kunnet forlige sig med Langs mystiske og overrealistiske verdensbillede, og han lægger i sin filmhistorie ikke skjul på, at han i nogen grad betragter Langs værk som resultatet af en fremadskridende vesteuropæisk dekadence, først og fremmest udtrykt i skyld- og forfølgelseskomplekset, som *Sadoul* altid henviser til, når han omtaler film som „M“ og „Dr. Mabuse“, og siden i den lethed, hvormed den landflygtige Lang gled ind i den amerikanske filmindustri. – Kredsen omkring „Cahiers du Cinéma“ har derimod altid taget Lang i forsvær, rost ham og ligestillet ham med idealet *Hitchcock*, men bedømmelsen af ham som kunstner har altid mere eller mindre været præget af politiske kriterier, og det kan derfor være praktisk engang imellem at se bort fra de politiske og ydre omstændigheder for at finde ind til den uhyre frugtbare filmmand, hvis betydning trods mange analyser og megen interesse endnu ikke synes at ligge fast.

Hos Lang træder man ind i et univers, hvor murene er høje og tillukkede, og hvor menneskesjælen får eller snarere tvinger en opmærksomhed frem, som kræver nogen dybdeboring og nogen fantasi, før afgrunden åbner sig, og et svagt lys kastes over de mørke lidenskaber, som de langske mennesker dirigeres af. Franskmanden *François Courtade* har villet pådutte Lang en borgerlig moral gennemsyret af luthersk protestantisme og germansk tyngde.

Han har for eksempel fundet det moralsk forkasteligt, at Lang lader sin heltinde i den smukke „Der müde Tod“ vælge at redde et barn i stedet for sin nylig afdøde elskede, om hvem hun har et temmelig barsk væddemål gående med Døden. Men hans indvending er typisk gallisk og holder næppe stik, hvis man anlægger et lidt bredere syn på kærlighedens væsen og går videre end det rent personlige forhold mellem mand og kvinde. I filmens slutscene står pigen inde i et brændende hospital med et nyfødt barn i armene, og Døden, der har lovet hende den elskede tilbage, hvis hun formår at gribe ind i skæbnens spil og hindre blot ét menneske i at dø, inden dets timeglas udrinder, står med armene åbne parat til at tage imod barnet, hvis hun bestemmer sig til at skænke ham det. Men hun afstår naturligvis fra det – ikke ud fra et borgerligt kriterium om, at hun ikke kan lade være, fordi det er det, alle venter af hende, men ud fra den kærlighed hun nærer, og som er en kærlighed til det levende, symboliseret i scenen i kroen, hvortil de i begyndelsen ankommer i selskab med den langhårede, langkappede død. Døden sætter sig for enden af bordet, hvor det lykkelige unge par skal drikke af det samme krus for at besegle deres forhold. På dette tidspunkt får pigen øje på en hundehvalp, som hun begejstret kaster sig over. Hun forlader sin elskede for at lege med hundehvalpen og nogle kattekillinger i kroens køkken. Netop i dette øjeblik dør han, og hans sjæl går bort med Døden, og bordet er tomt, da den unge pige kommer tilbage. Imidlertid kan man ikke bebrejde Lang, at han lod hende fjerne sig, da situationen lå helt naturligt for hende. Hendes kærlighed skulle have ført til nyt liv, skabt af hende, og det er derfor forklarligt og hverken borgerligt eller uborgerligt, at hun i den sidste scene vælger at redde spædbarnet, som er i færd med at brænde inde. Den galliske indvending, at pigen skulle have ofret barnet for at frelse sin elskede, holder ikke, hvis

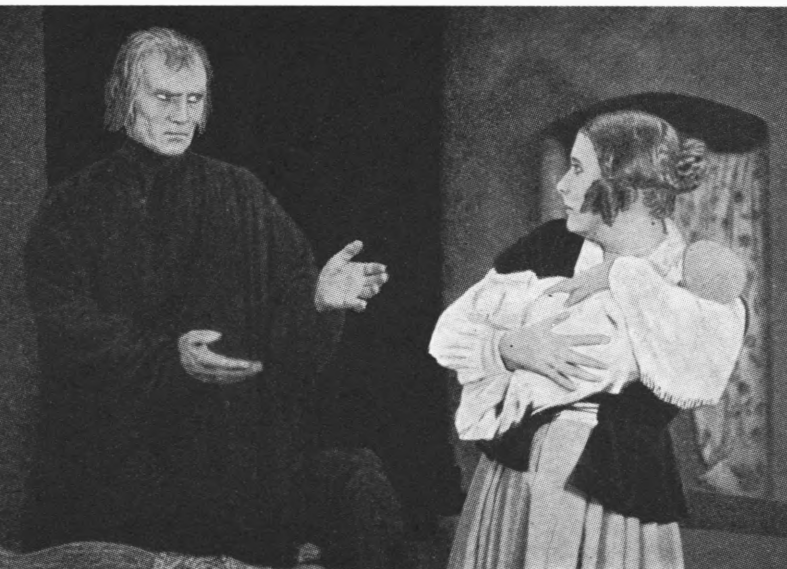
man kigger den efter i krogene, og Francis Courtades kritik, som her kun er illustreret med et enkelt eksempel, men som i hans bog om Lang er meget omfattende, virker lidt karakterisk og typisk for den stærkt politisk infiltrerede franske kritik.

Det er imidlertid sikkert, at det aldrig har været Langs stærke side at skildre kærligheden som det centrale, det bærende i menneskelivet. I „Der müde Tod“ spiller kærligheden en vigtig rolle, ikke som psykologisk midtpunkt, men som en ramme om en bredt fortalt legende, hvor skæbnetroen og den menneskelige utilstrækkelighed er de væsentligste faktorer. Filmens stemning minder i meget om *H. C. Andersen*, og drejebogen kunne teoretisk set godt have været udformet af ham. Dødsfiguren er den kendte fra overleveringer og sagn i de nordiske og centralgermanske lande, og denne film er måske den, der står mest alene og på en måde stærkest i Langs samlede produktion. Dens feagtige, uhyggelige middelalderfortællinger har ikke set sin lige i filmens senere udvikling, og dens skarpe spil på kontrasterne mellem sort og hvidt har gjort den til ekspressionismens film par excellence. I forbindelse med netop denne film bliver det ofte fremhævet, at rammehandlingen med Døden og den unge pige, der søger sin elskede, er det stærkeste i filmen, hvorimod resten, de tre indlagte noveller, hvori Lang benytter sit kendskab til det eksotiske med virtuositet, bliver beskyldt for at være uden større betydning, da de på en måde ikke bringer noget nyt, men falder ind i den almindelige produktion af eventyrfilm, som på det tidspunkt hærgede det internationale filmmarked. Betragtningen forekommer at være uretfærdig, især over for en så bredt anlagt filmproduktion som Langs. Lang underholdt de filminteresserede i tyverne i en stil, som man i filmmuseerne rundt omkring i verden næppe gør sig forestilling om, når man andagtsfuld mødes for at overvære en tilbagevenden til en ekspressionistisk skole, som i dag mere betragtes som en filmgenre eller stil, men som dengang kun var en krusning på en overflade, hvorunder der foregik mange andre ting. Anskuer man Lang som en stilist, forklejner man ham unægtelig og tager noget af den umådelige charme ved ham væk. I alle hans film er stilen underkastet historien, og det har måske været en af grundene til, at

han så let sprang fra stumfilmen over til talefilmen, da han fra det første øjeblik var klar over, at det drejede sig om at fortælle en historie, naturligvis med udnyttelsen af alle forhåndenværende stilistiske muligheder, men aldrig som et stilistisk eksperiment i sig selv. Som et eksempel på det kan man gense begyndelsen til „Das Testament des Dr. Mabuse“, hvor hele filmens urolige og pressede rytme bliver angivet af maskinlyden, der hamrer i takt med den flygtende mands hjerte. Effekten er ikke blevet forældet, da der er dækning for den i det direkte handlingsforløb. Den er rigtig hård og rigtig anbragt af Lang. Hvor en mand som *René Clair* nærmest måtte kæmpe mod lyden som et onde, der skulle benyttes af rent kommercielle grunde, faldt det naturligt for den teknisk interesserede og vågne tysker at udnytte den med fuldstændig sikkerhed fra begyndelsen.

Denne overlegne og sikre beherskelse af filmteknikkens muligheder er formodentlig en af de meget væsentlige grunde til, at hans film virker så lidt forældede, som de i realiteten gør ved gensynet i dag. Hvad der imidlertid også medvirker til at fange og vedligeholde interessen for hans film i dag, er den omstændighed, at Lang aldrig har været i bekneb for en god historie. Til at begynde med skrev han jo selv i stribevis af drejebøger, som til hans store sorg blev realiseret af andre, og da han kom i gang selv, var det ham og hans kone *Thea von Harbou*, der skrev filmene i et tæt og meget frugtbart samarbejde, der desværre blev afbrudt, da han tog stilling mod nazisterne og hun for dem. Men film som „Das wandernde Bild“ 1920, „Der müde Tod“ 1921, „Dr. Mabuse, der Spieler“ 1922, „Nibelungen“ 1923–24, „Metropolis“ 1926, „Spione“ 1928, „Die Frau im Mond“ 1928, „M“ 1932 og „Das Testament des Dr. Mabuse“ 1933, med andre ord hele den frugtbare stumfilmperiode og de to første talefilm er produkter af von Harbou og Langs samarbejde. Man kan derfor vanskeligt tale om Fritz Lang fra stumfilmperioden uden også at nævne Thea von Harbous navn.

Hvordan arbejdsfordelingen mellem de to har været, kan man kun gisne om, men overfladisk set kan det virke, som om det var hende, der havde ideer, og ham, der havde overblikket, teknikken og den billedmæssige



Bernhard Goetzke og
Lil Dagover i
„Der müde Tod“.

fornemmelse til at udtrykke det skrevne på film. I hvert fald er der næppe tvivl om, at Lang i sin senere produktion ikke har fundet en drejebogsforfatter, som stod mål med Thea von Harbou. — Man kommer ud i det stærkt subjektive ved at forsøge at fremhæve de mest vellykkede af Langs værker, men tager man et tværsnit af de lovord, som er blevet hans film til del, vil man konstatere, at „Der müde Tod“, „M“ og „Das Testament des Dr. Mabuse“ ligger på førstepladserne, også hele hans senere amerikanske produktion taget i betragtning.

Bortset fra den overlegne teknik og det gode stof, hvad er der så ydermere ved Langs film, der bevirker, at de stadig spilles og ikke blot i filmmuseerne? — Den parisiske biograf „Dragon“ har for kort tid siden haft meget stor succes på en serie gamle uhyggelige film, hvor „Dr. Mabuse, der Spieler“, „Der müde Tod“ og „Metropolis“ blandt andet stod på programmet. Den relativt store biograf var fyldt hver aften, og det franske filmmuseum præsenterer i denne sæson mindst to Lang-film om ugen, og nu har Det danske Filmmuseum fulgt trop med en serie af de betyde-

ligste film fra den første tyske periode. — Langs stof har stadig interesse, men hvorfor? Et af de vigtigste emner i hans film er forbrydelsen, og der er det mærkelige ved forbrydelsen, at den i modsætning til korstog, vaudeviller og passionsdramaer ikke forældes. Den filmkunstner, som i dag laver en film om Kains mord på Abel, og som skildrer det døvelske had og magtskyen bag forbrydelsen, kan regne med, at hans film vil blive set, hvorimod den, der laver en historisk sædeskildring fra det gamle Israel, næppe vil vække den samme opmærksomhed. Hos Lang følger man oftest forbryderen og den organisation, han har skabt, med større begejstring end helten eller heltinden, hvilket måske er lidt uretfærdigt, da det er de to sidste, som bliver udsat for de største vanskeligheder. Men det normale og det gode spiller unægtelig sjældent nogen væsentlig rolle i hans film, selv om det gode sejrer, og Dr. Mabuse enten straffes ved at blive gal eller ved at dø. Kommissær Lohman er måske en af de få undtagelser fra reglen.

Lang har skabt to af de mest uhyggelige og modbydelige personer i filmhistorien: Dr.



„Metropolis“ – maskinmennesket pyntes til fest. Til højre Fritz Lang.

Mabuse og sædelighedsforbryderen i „M“. I det sidste tilfælde er det mere gerningerne, der er modbydelige, end manden selv (hvem har ikke følt et gran af medlidenhed med ham i slutscenen, hvor han i sin nød råber: *ich kann nicht dafür, ich kann nicht dafür?*) Hvorimod Mabuse er ondskaben selv i dens reneste og mest kompromisløse form. Den rendyrkede, konsekvente destruktionsstrang i Dr. Mabus karakter er måske en sjældenhed, for selv mordere sover til middag og leger med kanarie-fugle, mens seksualforbryderen i *Peter Lorres* skikkelse er langt mere almindelig og med et i denne forbindelse lidt kedeligt ord „aktuel“. Begge repræsenterer de latente kræfter i mennesket, som til stadighed må bekæmpes, men som hårdnakket overlever, og som hver dag manifesterer sig på ny.

Fra venstreorienteret fransk kritikerhold har man hyppigt angrebet Langs verdensbillede, fordi man finder det typisk for den vestlige verdens moralske opløsning, men Lang lader sig ikke skyde ind i en politisk bås. Det er lige så forkert at angribe hans korrupte verden, hvor forbrydere, mordere og spioner færdes, som det er at fremhæve ham som en

engel, der lagde sin sjæl i at bekæmpe den spirende nazisme i Tyskland. Det er rigtigt, at han elskede sin frihed så højt, at han ikke kunne finde sig i at leve under *Hitlers* regime, men derfra og så til at sige, at han er en politisk kunstner, er et temmelig langt spring. Han har hentet sit stof fra efterkrigens Tyskland, men formodentlig ikke ud fra sociale kriterier, og man må ikke glemme, at det var nazisternes egen dårlige samvittighed eller anderledes udtrykt: deres politiske forsigtighed, der fik dem til at standse „Mörder unter uns“ (den oprindelige titel på „M“). I *Alfred Eibels* bog „Fritz Lang“ kan man læse, hvor forundret han blev, da han efter at have valgt arbejdstitlen „Mörder unter uns“ modtog en række trusselsbreve fra medlemmer af det nationalsocialistiske parti, der opfattede titlen og emnet i hans film som direkte antinazistisk propaganda, hvad den altså ikke var tænkt som fra Langs side – oprindeligt. Året efter, i 1932, lavede han „Das Testament des Dr. Mabuse“, men filmen nåede ikke at få premiere, før nazisterne forbød den. Ligeledes i Eibels bog kan man læse om Langs møde med den daværende propagandaminister *Goebbels*. Ministeren, der „char-

merende og venligt“ tog imod den rædselsslagne Fritz Lang, fortalte, at man havde konfiskeret filmen, fordi man ikke rigtig havde kunnet lide slutningen. Den egentlige grund til forbudet, at Dr. Mabuses teorier i et og alt var identiske med nazisternes, kom han derimod ikke ind på, men nøjedes med at sige, at det ikke var straf nok for forbryderen at blive gal i slutningen af filmen. Han skulle have været „destrueret af folket“.

Det kan være svært at afgøre med nøjagtighed, hvor meget angreb mod nazisterne der lå i den nye udgave af Dr. Mabuse. Emnet var jo allerede 10 år gammelt, og overmenneskeforbryderen havde set dagens lys længe før nazisterne var trådt ind på den politiske arena, og da den oprindelige udgave fra 1922 tilmed havde været en meget stor kommerciel succes, er det muligt, at de mange opfordringer fra producenter, som gerne ville sætte penge i et nyt Mabuse-projekt, også har været medvirkende årsager til, at Lang gav sig i lag med den nye udgave. – Dette være ikke sagt for at forklejne den antinazistiske indsats, som man senere har tillagt filmen, men spørgsmålet er, om Langs indsats i alt dette ikke snarere ligger på det kunstneriske plan, i det store kendskab han havde til den germanske sjæl, til *Nietzsches* indflydelse og til *Freuds* landvinninger inden for psykologien.

Havde hans karakter imidlertid været lidt anderledes, lidt mindre fri og lidt mere opportunistisk, havde han måske taget imod det smigrende tilbud, som Føreren kom med til ham gennem sin propagandaminister. Disse to havde nemlig engang set „Metropolis“ sammen, og Føreren havde ved den lejlighed bemærket, at han godt kunne tænke sig, at Lang skulle lave *den* nazistiske film. Det blev imidlertid aldrig til noget, fordi Lang var i besiddelse af et temmelig stort fysisk mod, og han skal, stadig ifølge sit eget referat af mødet med Goebbels, direkte have understreget, at han havde jøder blandt sine nærmeste slægtninge. – Goebbels' kommentar hertil: Hvem der er jøder, skal vi nok bestemme!

Samme aften sluttede Langs første tyske periode. Det lykkedes ham at stikke af med toget til Belgien, og selv om skattevæsenet forsøgte at lokke ham hjem nogle uger senere under påskud af, at hans skatteregnskab var i uorden, genså han ikke sit fædreland før et

godt stykke tid efter den anden verdenskrigs afslutning.

Langs første tyske periode, som det er inden for denne artikels rammer at behandle, var naturligvis stærkt præget af tiden og miljøet mellem de to verdenskrige. Men den er også præget af det tyske menneskes oprindelse tilbage i en nordgermansk fortid („Nibelungen“) og dets konfrontation med dets tekniske fremtid („Die Frau im Mond“). Sammen med de enkelte store forbrydertyper, han har skabt, står de undertiden surrealistiske miljøer og deres menneskelige yderpunkter, som man finder i næsten alle hans film. Om han kaster sig ud i den rene science-fiction, som det er tilfældet i „Die Frau im Mond“, eller i det H. C. Andersenske eventyr i „Der müde Tod“, finder man altid en miljøskildring, som i hele sin karikatur skaber et solidt univers, hvor gøglere og genier, galninge og akrobater, finansyrster, japanske selvmordere, perverse og blinde færdes mellem hinanden, og undertiden ligner hinanden til forveksling.

Middelaldermenneskene i „Der müde Tod“ er voldsomt tegnet, og hovedpersonerne står underlig svagt i forhold til bipersonerne, apotekerer, dommeren, præsten og byens fordrukne honoratiorens i det hele taget. Man ser næppe hans film i dag for at følge de ofte melodramatiske kærlighedshistorier f. eks. „Der goldene See“, som er lavet efter en feuilletonrecept, hvorefter datidens mest gængse underholdningsfilm og romaner blev lavet. Heri adskiller det nye Lang-publikum sig sikkert fra det gamle, der efter sigende i sin tid med stor glæde har fulgt Kay Hoogs fortrædeligheder i det fjerne Østen, sådan som man i dag følger *Belmondo* i Rio eller i Hong-Kong hos *Philippe de Broca*.

Miljøet hos Lang er ikke realistisk i den forstand, at det ligner virkeligheden. *Emile Zola* har givet ekspressionismen en definition, som man umiddelbart også kan bruge på Lang: Kunsten er naturen set gennem et temperament, og deri ligger vel forklaringen på noget af den kraft, man stadig kan suge ud af hans film. Men han er også underholderen, rytmemesteren, den overlegne tekniker, som var tyve år forud for sin tid, og deri ligger måske en anden del af forklaringen.

