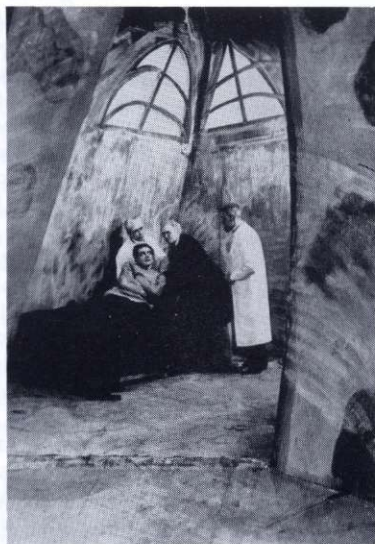


ARCHITECTUUR IN D

BIJ EXPRESSIONISTISCHE FILMS DENKT MEN AL SNEL AAN ALLERLEI HORROR-
ACHTIGE THEMA'S, VEEL CLAIR-OBSCURS EN BIZARRE ARCHITECTUUR. EN
INDERDAAD, DE THEMATIEK SPEELT ZICH VAAK AF RONDOM DE KRANKZIN-
NIGE GELEERDE, DE DUBBELGANGER DIE VOOR DE PERSOON ZELF EEN
GEVAAR IS EN MASSA'S DIE ZICH DOOR IEDEREEN LATEN MANIPULEREN EN
TOT ALLES IN STAAT ZIJN. DAARNAAST IS EEN EXPRESSIONISTISCHE FILM
NIET VOOR TE STELLEN ZONDER HET REMBRANDT-ACHTIGE LICHT. ALLEEN
DE ARCHITECTUUR IN DEZE FILMS VORMT EEN FAKTOR VAN ONDUIDELIJK-
HEID: HOE ZIJN BIJVOORBEELD **DAS KABINETT DES DR. CALIGARI** (1919),
DER GOLEM (1920), **DIE NIBELUNGEN** (1923-1924) EN **NOFERATU** (1922)
ONDER ÈÈN NOEMER TE BRENGEN? NA EEN KORTE UITEENZETTING OVER DE
THEMATIEK EN HET SPEL VAN LICHT EN DONKER ZAL HIER WORDEN BEKE-
KEN WELKE PLAATS DE ARCHITECTUUR NU EIGENLIJK BINNEN DE EXPRESSIO-
NISTISCHE FILM INNEEMT.



Robert Wiene, Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919

N.B. Bredero

E EXPRESSIONISTISCHE FILM



DE THEMATIEK

Over het algemeen ziet men *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* (1919) van Robert Wiene als het startsein voor de expressionistische film¹. Lotte Eisner, de deskundige op dit gebied, onderkent weliswaar enkele eerdere aanzetten, bijvoorbeeld in *DER STUDENT VON PRAG* uit 1913, maar wie de film kent, weet dat het hier eigenlijk om ouderwets verfilmd lijsttoneel gaat. Het onderwerp loopt echter duidelijk vooruit op een geliefd gegeven in de expressionistische film. Een student in geldnood verkoopt zijn ziel aan een oude man (de duivel?) en beschikt daardoor over een fortuin. Zijn ziel, gesymboliseerd door zijn schaduw, die hij vanaf dat moment kwijt is, keert zich tegen hem. Als hij hem, om van de dubbelganger af te geraken, doodschiet, blijkt hij zichzelf gedood te hebben.



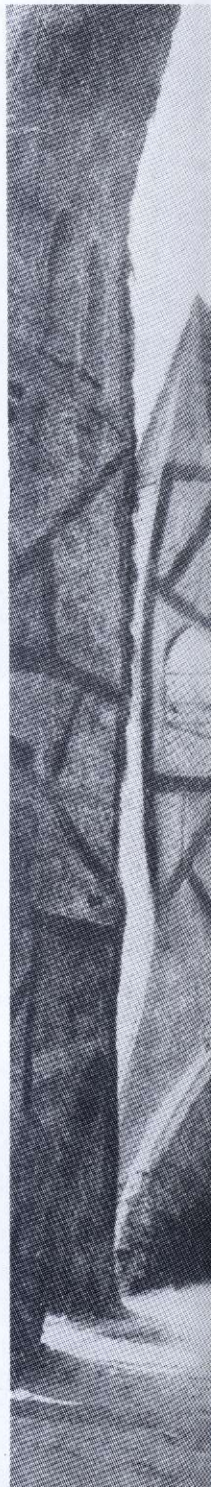
Fritz Lang, *Metropolis*, 1926

Dit dubbelgangermotief treffen wij bij nadere bestudering ook in *DR. CALIGARI* aan. Het idee voor deze films kwam van twee jonge mannen, Carl Mayer en Hans Janowitz², die beiden trauma's uit hun jeugd en de Eerste Wereldoorlog in dit verhaal verwerkten. Een geheimzinnige Dr. Caligari bezoekt met een slaapwandelaar, Caesare, jaarmarkten, waar mensen op vreemde wijze vermoord worden. Op zekere dag betreden twee vrienden de tent van Dr. Caligari, waarin Caesare de toekomst voorspelt. De een vraagt overmoedig hoelang hij nog zal leven, waarop het antwoord luidt: tot morgen. De volgende nacht wordt hij vermoord in zijn bed aangetroffen. Zijn vriend, een wederzijdse vriendin en haar vader, een arts, krijgen argwaan en zij onderzoeken de slaapwandelaar. Dr. Caligari ontvlamt hierdoor in woede en wil het meisje door Caesare laten doden. Als dit mislukt, vlucht hij, maar de jonge held zet de achtervolging in en ontdekt dat Dr. Caligari eigenlijk directeur is van een psychiatrische inrichting. Bij het bestuderen van slaapwandelaars is Dr. Caligari schizofreen geworden en zo heeft hij zich ontwikkeld tot een krankzinnige geleerde. Na deze ontdekking wordt hij opgesloten, zodat hij geen verder kwaad kan aanrichten. Dit verhaal, dat in onze tijd tamelijk onschuldig klinkt, bezorgde de producenten een schok. In de expressionistische literatuur gebruikte men de mogelijkheid om mensen als typen op te voeren, die stonden voor een algemeen begrip. Zo werkte men met *de vader* en *de zoon* gewikkeld in een generatieconflict, dat stond voor de situatie waar Duitsland toen in verkeerde³. *De vaders* (autoriteiten) hadden *de zonen* (de onschuldige jonge mannen) als kanonnenvoer de oorlog ingestuurd.

In de beeldende kunst gebruikte Käthe Kollwitz *de moeder* voor alle moeders die zich pacifistisch opstellen om hun kinderen van de oorlog te redden. In *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* zou men makkelijk de krankzinnige autoriteit kunnen herkennen die de massa (de slaapwandelaar) aanzet tot moorden (de oorlog). In de actie van de jonge man, die de waanzinnige geleerde ontmaskert en helpt opsluiten, zou men de aanzet tot een revolutie kunnen zien.

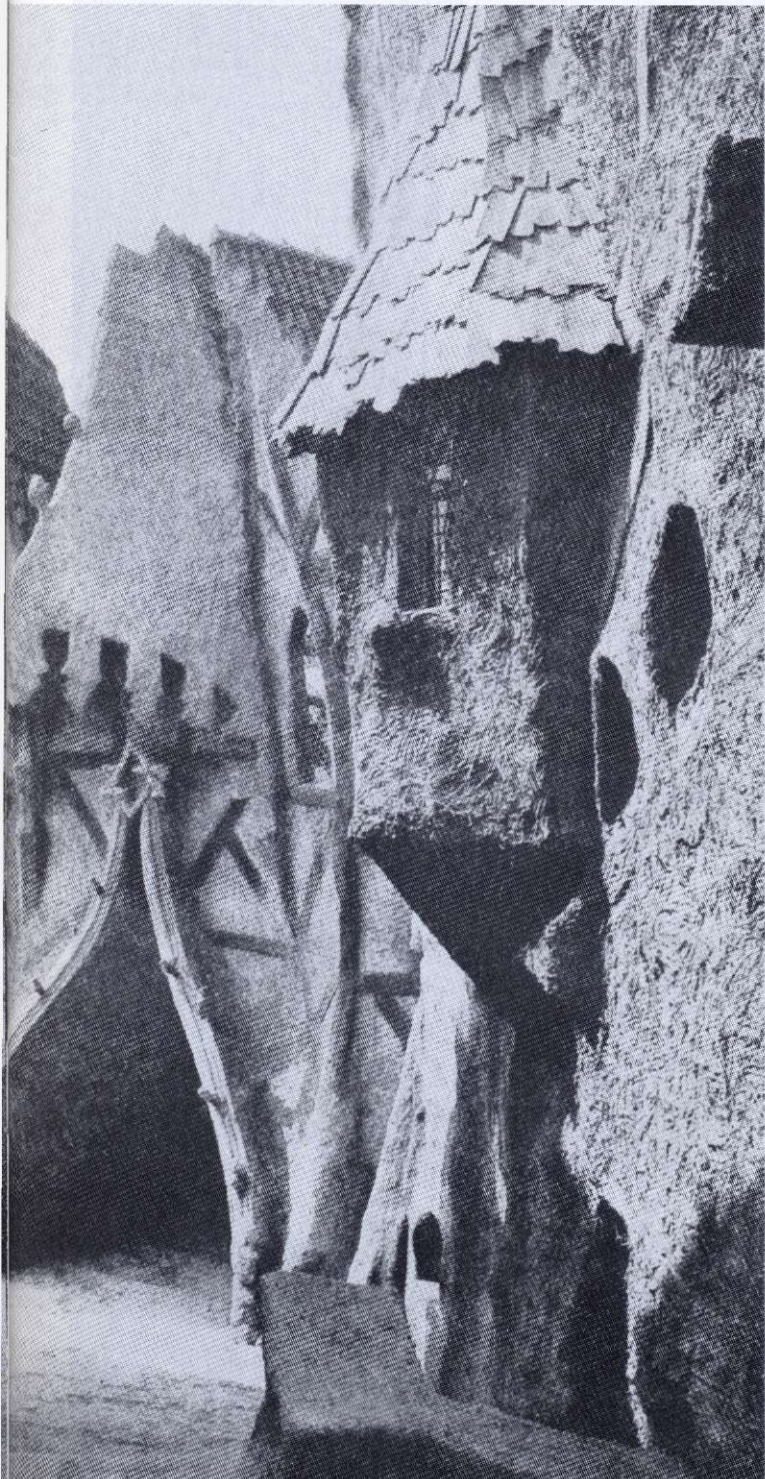
Daar men het verhaal toch sterke beeldende kwaliteiten toekeende, werd het omgewerkt tot een raamvertelling. De film begint met de jonge held, die iemand zijn geschiedenis vertelt, waarna het oorspronkelijke scenario volgt. Aan het einde ziet men de verteller terug, maar dan blijkt hij zelf patiënt in een psychiatrische kliniek te zijn en zelf dit verhaal gefantaseerd te hebben. De film heeft zó zijn oprijende werking verloren.

Inhoudelijk was *DR. CALIGARI* een trendsetter. Het thema van de waanzinnige geleerde komt men in meerdere films tegen. Goede voorbeel-





Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, Junker Florian voor het huis van rabbi Löw, décor van Hans Poelzig



den zijn DR. MABUSE DER SPIELER (1922) en METROPOLIS (1926), beide van Fritz Lang. Caesare, de slaapwandelaar, die de massa symboliseert, laat zich aanzetten tot doden, zoals de soldaten in de Eerste Wereldoorlog blindelings de autoriteiten gehoorzaamden.

Maar hij is daarmee tevens een machine geworden. De mens als machine of de machine die de plaats van de mens inneemt, is een onderwerp dat veelvuldig in de expressionistische film voorkomt, bijvoorbeeld in DER GOLEM (1920) van Wegener of in METROPOLIS⁴. Een fragment uit de laatste film toont hoe de waanzinnige geleerde met een machine de beeltenis van het goede meisje geeft aan een robot, die hiermee haar slechte dubbelganger wordt. Ook deze dubbelganger is een steeds weerkerend gegeven. Hij kan het eigen schaduwbeeld zijn of het vijandige spiegelbeeld; vaak staat hij symbolisch voor de gespletenheid van het Duitse volk ten tijde van de Weimar Republiek⁵. Zoals reeds betoogd, kan men Caesare als de massa zien. De massa die zich door kwade geesten tot alles laat manipuleren, komt steeds terug in de expressionistische film. Het mooiste voorbeeld is echter te vinden in METROPOLIS. In het begin van deze film komt een fragment voor, waarin de massa wordt weergegeven als een onderdeel van de machine. Als er iets misgaat, wordt de massa willoos geofferd aan deze machine die verandert in de God Moloch. Aan het einde van de film wordt de massa, aangevoerd door de slechte dubbelganger van het meisje, een alles vernietigende vloed. Beide manifestaties van de massa kan men zien als het Duitse volk dat zich door iedereen liet manipuleren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Elias Canetti, die opgroeide in deze sfeer en ook het Derde Rijk van nabij kende, er toe kwam zijn sociaal-psychologisch studie "Masse und Macht" te schrijven⁶.

Nog een veelvoorkomend thema moet worden genoemd: de 'Großstadt'. De stad speelt binnen de gehele expressionistische stroming een zeer belangrijke rol. Men stelt zich haar voor als een levend organisme, waarvoor men bang is omdat zij haar tol aan menselijke levens eist, evenals de machine. Vele films tonen de enkeling die door de grote stad verteerd wordt. Vooral thema's rond misdaad en prostitutie worden binnen griezelige décors uitgewerkt. De straten en de gebouwen zijn als het ware beziel en loeren op hun menselijk prooi.

HET SPEL VAN LICHT EN SCHADUW

Reeds in de Duitse romantiek ziet men een voorliefde voor de schemering, zoals bijvoorbeeld in de schilderkunst van Caspar David Friedrich⁷. Het spel van licht en schaduw hoorde volgens de romantische opvattingen bij de Deutsche Seele, en men trof dit bij uitstek in Gotische kerken en ruïnes aan. In de tweede helft van de negentiende eeuw komt daar grote belangstelling voor Rembrandt bij, die men als exponent van de Duitse ziel begon te beschouwen. Hierdoor is ook de grote populariteit van de publikatie "Rembrandt als Erzieher" (1890) van Langbehn te verklaren⁸. In de twintigste eeuw houden ook allerlei theoretici zich met deze problematiek bezig. Zo heeft het proefschrift van Wilhelm Worringer, 'Abstraktion und Einfühlung' (1907) grote invloed op het denken gehad⁹. Hij onderscheidt de 'Nordische Mensch' met zijn voorliefde voor abstractie van de mediterrane mens.

1. Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen*, London, 1969, Cat. *Film en Beeldende Kunst 1900-1930*, Centraal Museum, Utrecht, 1979
2. R.V. Adkinson (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari*, London, 1972
3. Peter Gay, *Weimar Culture*, Harmondsworth, Middlesex (Penguin Books), 1974
4. De mens als machine speelt ook een grote rol binnen andere stromingen: Cat. *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 15e Europäische Kunstausstellung, Berlin, 1977
5. Eberhard Kolb, *Die Weimarer Republik*, München, Wenen, 1984
6. Elias Canetti, *Massa en Macht*, Amsterdam, 1976 (Nederlandse editie)
7. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Tradition, Friedrich to Rothko*, London, 1975
8. Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, Hirschfeld, Leipzig, 1980. Gevolgd door vele andere edities
9. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, diss. 1907. De dissertatie was al lang bekend hoewel de handelseditie pas in 1921 in München verscheen. Zie ook: Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wenen, Düsseldorf, 1966

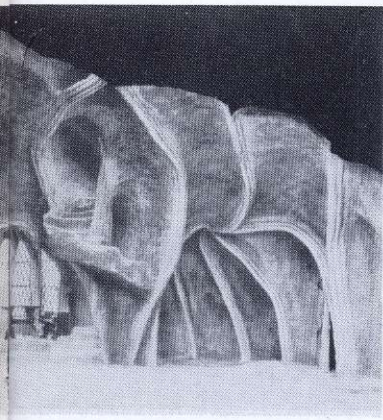
De noordelijke mens heeft een 'Weltanschauung', die neigt naar 'Ballung', want hij wil alles in zijn wezen samenvakken. Gothiek, expressionisme en schemering geven bij uitstek de 'Stimmung' van de Duitser weer.

Evenals de thema's vormt het clair-obscur een wezenlijk onderdeel van de expressionistische film. Of men nu naar de geschilderde schaduwen in DR. CALIGARI kijkt of naar de prachtige belichtingen in DIE NIBELUNGEN (1922-1924) van Fritz Lang of NOSFERATU (1922) van Murnau, altijd speelt het licht een even belangrijke rol als de acteurs en de demonische objecten. Het gebruik van schaduwen werd zo'n wezenlijk onderdeel van de filmtaal, dat zelfs de Nieuwe Zakelijkheid zich hiervan zou bedienen. Zo heeft Pabst in zijn verder zeer zakelijk opgezette film DIE BUCHSE DER PANDORA (1928) in de eindsequentie, waarin Lulu door Jack the Ripper wordt vermoord, een zuiver expressionistische belichting toegepast omdat dit het spannende effect zou verhogen. Verder hebben veel kunstenaars die het Derde Rijk ont-



Robert Wiene, Raskolnikoff, 1923, décorontwerp van André Andreiev





vluchtten in de Verenigde Staten, deze belichting toegepast. Vooral in de Film Noir zijn duidelijke voorbeelden te vinden. Maar men zou nooit meer de samengebalde demonische werking van dit effect zó bewerkstelligen, als dit in de expressionistische film bereikt is.

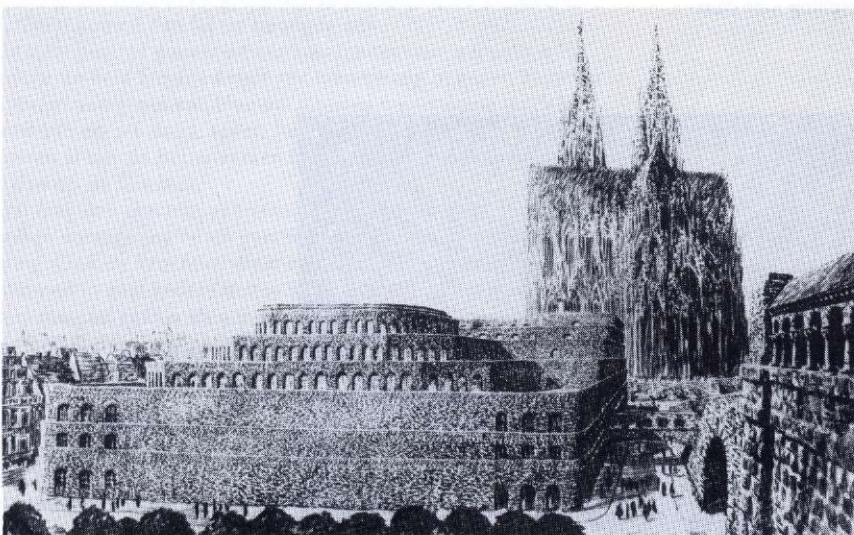
DE ARCHITECTUUR

De beide scenarioschrijvers van DR. CALIGARI hadden de wens dat hun film opgenomen zou worden tussen expressionistische decors. Zij hadden Kubin op het oog voor de ontwerpen. Daar de film nog in de kinderschoenen stond en men meer aan de opbrengst van het produkt dan aan de artisticeit dacht, lag een expressionistische vormgeving niet voor de hand. Men mikte met het produkt op de massa en deze was niet geïnteresseerd in avant-gardistische experimenten.

Door de ingreep in het scenario, waardoor het verhaal zich in de geest van een psychiatrische patiënt afspeelt, zag de producent wel wat in een irreëel, vervormd decor. Voor de ontwerpen werden uiteindelijk drie schilders, Hermann Warm, Walther Röhrig en Walther Reimann uit de groep rond Herwarth Walden¹¹ aangetrokken. Met hun verschillende achtergronden en schaduwen roepen zij een griezelige, naar binnen gekeerde ruimte op. Hun lijnen zijn grillig en soms puntig, maar altijd geven zij door hun grafische kracht een gevoel van 'gestolde horror'. Deuren, ramen, stoelen, huizen e.d. zijn niet recht toe recht aan weergegeven; door hun vervormingen lijken zij bezeten van een duivelse geest.

Voor in Frankrijk had DR. CALIGARI zo'n succes, dat men ging spreken over Caligarisme in plaats van over Expressionisme¹². Het gevolg was dat producenten meer van dergelijke films lieten maken. De Duitse produktie was in die tijd zeer groot. Door de slechte koers van de Mark was het mogelijk in Duitsland zeer voordelig te werken en de produkten dan voor vreemde valuta aan de man te brengen.

Een paar voorbeelden van films die in dezelfde geschilderde architectuur gemaakt zijn, GENUINE (1920) en RASKOLNIKOW (1923), allebei eveneens van Robert Wiene, verduidelijken de kritiek die sommigen op DR. CALIGARI hadden. De decors zijn zó opdringerig dat de acteurs en daarmee de handeling bijna uit onze aandacht verdwijnen. Waar bij DR. CALIGARI de sterke rollen van Conrad Veidt en Werner Krauss het nog tegen de achtergrond konden opnemen, worden de figuren bij vele latere produkties 'weggespeeld'. Het is begrijpelijk dat men andere wegen zocht. Eén van de meest geslaagde pogingen om van de beschilderde decors af te komen, is NOSFERATU van Murnau. Hierin ziet men dat expressionistische achtergronden niet nodig zijn om een film te maken die toch wezelijk expressionistisch is. Murnau maakte voor deze bewerking van Bram Stokers roman 'Dracula' gebruik van het oude Lübeck en landschapopnamen. Door overbelichting en grof-korrelig materiaal kreeg hij toch zijn 'Rembrandt'-effect. Hij ging zelfs



Hans Poelzig, Kaufmannshaus, Keulen, prijsvraagontwerp, 1922

10. Walter Kaul, *Schöpferische Filmarchitektur*, Deutsche Kinemathek, Berlin, 1971

11. Peter Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley, Los Angeles, London, 1974

12. Walter Kaul (ed.), *Caligari und Caligarismus*, Deutsche Kinemathek, Berlin, 1970

zóver dat hij een deel van het landschap in negatief gebruikte.

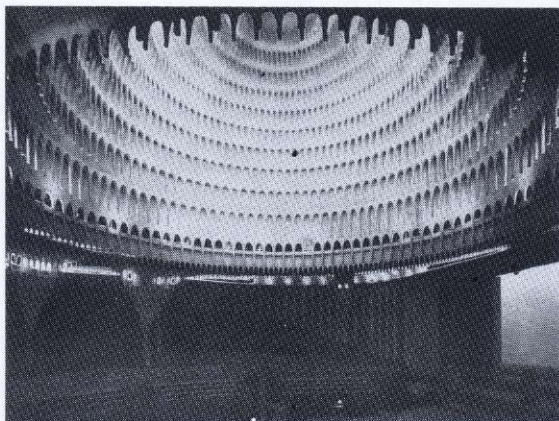
Bij Murnau is deze belangstelling heel duidelijk, daar hij nog enige tijd kunstgeschiedenis had gestudeerd en opgegroeid was in de buurt van de grote Rembrandtcollectie in Kassel¹³. Zijn film *FAUST* (1926) is dan ook duidelijk geïnspireerd door het werk van Rembrandt in het algemeen en door één prent in het bijzonder. Deze prent, een geleerde in zijn studeervertrek, die toen als Faust geduid werd, wordt zelfs in de scènes in Fausts studeervertrek geciteerd. Toch heeft Murnau in *FAUST* gebruik gemaakt van een enigszins verwrongen, driedimensionale, gothisch aandoende architectuur. Door deze apart voor de film ontworpen expressieve architectuur die door de Gothiek beïnvloed is, is de expressionistische film bekend geworden. Met behulp van de belichting kon men in deze grillige bouwsets de griezeffecten bereiken die bij de expressionistische verhalen hoorden.

Het was echter lang niet altijd nodig de stadjes en landschappen op ware grootte te bouwen. Door trucage kan men met behulp van maquettes een grote realiteit suggereren. Bekend is de tocht van Faust met Mephisto door de lucht. Zij passeren hier eindeloze landschappen en oude stadjes, die in werkelijkheid slechts enkele meters in beslag namen. Als Mephisto de pest over de stad brengt, verschijnt hij groot en angstaanjagend bij een soort Madurodam. Dit werken met modellen werd veel toegepast. Daarvan zijn prachtige voorbeelden te vinden in *DIE NIBELUNGEN* van Lang.

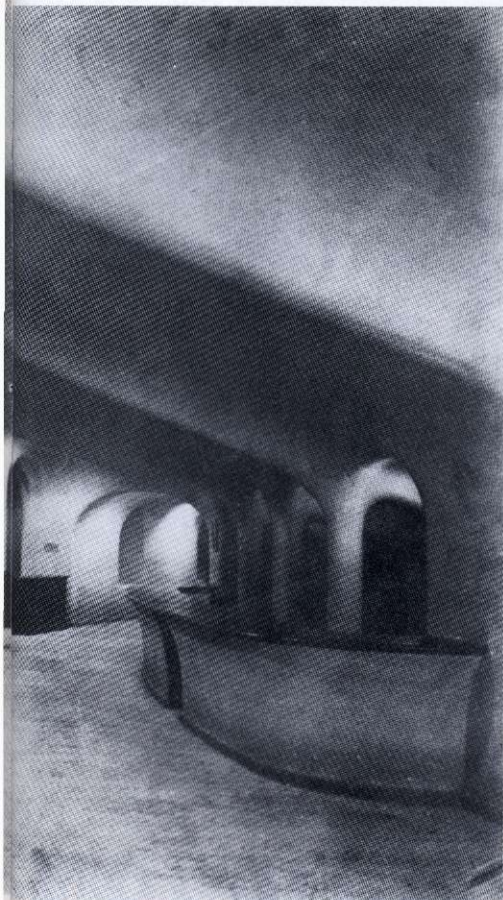
Daarnaast speelden de groots opgezette bouwsels een belangrijke rol in deze periode. Een van de eerste voorbeelden is de uit 1920 daterende *DER GOLEM* van Wegener, waarvoor de architect Hans Poelzig de decors ontwierp. Hij had het jaar daarvoor het exotische *Grosze Schauspielhaus* in Berlijn gebouwd. *DER GOLEM* speelt in het middeleeuwse Praag, met zijn kronkelige steegjes en diepe kelders, waarin oude rabbi's magische handelingen verrichten. Deze omgeving leende zich tot een gebeeldhouwd decor, waarin Poelzig al zijn fantasieën kon uitleven. Door het niet permanente karakter van deze bouwsels had hij meer mogelijkheden tot experimenteren dan in de gebouwde architectuur. Vooral in het werk van Fritz Lang¹⁴ speelt de filmarchitectuur een grote rol en dit is niet vreemd als men bedenkt dat zijn vader architect was. Lang, die in Wenen opgroeide, volgde op aandringen van zijn vader ook colleges in de architectuur, maar besloot daarna schilder te worden. Deze episode in zijn leven zou ook van grote invloed op zijn werk zijn want naast zijn breed opgezette architecturale projecten, zoals in *DIE NIBELUNGEN* en *METROPOLIS*, treft men steeds picturale composities aan. Bekend is vooral dat hij zich bij *DIE NIBELUNGEN* liet inspireren door schilderijen van Böcklin en prenten van O. Czeschka¹⁵.

Later beweerde Lang geen expressionist te zijn en hij verwijst daarbij naar zijn meest expressionistische film *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1922). Daarin merkt de hoofdpersoon, Dr. Mabuse, op: "Expressionisme is maar een spel, maar tegenwoordig is toch alles in het leven een spel".

Toch zijn in deze film zeer expressionistische elementen aanwezig: het thema van de waanzinnige geleerde die vele rollen speelt, de massa die door deze geesteszieke sterk gemanipuleerd wordt en de studioarchitectuur. Zijn film *DER MUDE TOD* (1921) is een raamvertelling met daar-



Hans Poelzig, Das Grosze Schauspielhaus, Berlijn, 1919, de koepel boven de toeschouwersruimte



Hans Poelzig, Das Grosse Schauspielhaus, Berlijn, 1919, parketomgang met garderobe

ENKELE SLOTOPMERKINGEN

Uit bovenstaande blijkt dat de expressionistische film zich inderdaad van andere stromingen onderscheidt door thema-keuze en belichting. Met de architectuur is dit anders gesteld. Naast gotische architectuur in bijvoorbeeld *DER GOLEM* en *FAUST*, treft men romaanse architectuur aan in *DIE NIBELUNGEN*, futuristische architectuur in *METROPOLIS* en exotische architectuur in *DER MUDE TOD*. Alles was mogelijk, als het de sfeer maar versterkte en vooral bizar was. Dit werd in die tijd ook ingezien, zoals blijkt uit enkele reacties naar aanleiding van Dr. Mabuse in de pers: "Geen enkel belangrijk symptoom van de naoorlogse jaren ontbreekt. Beursspeculatie, charlatanerie en occultisme, prostitutie en te veel eten, smokkelen, hypnose en geldvervalsing, expressionisme, geweld en moord" of: "Deze film is een document van onze tijd, een uitstekend portret van onze hogere kringen met hun gokwoede en dansmanie, hysterie en decadentie, hun expressionisme en occultisme".

De expressionistische film was populair: het gewone volk vergaapte zich aan de bizarre interieurs van kringen waartoe het nooit toegang zou vinden. Zoals de glitter van Hollywood in de jaren dertig de gewone man liet dromen, zo suste de expressionistische film van de jaren twintig de duitser in slaap. Deze vormgeving was geen gemeengoed, maar een decadentie die slechts voor enkelen was weggelegd. Zo 'bekende' een oudere toehoorder mij na een college over dit onderwerp, dat zij zelf in de jaren twintig haar boudoir als expressionistisch liefdesnestje had laten inrichten.

Het gebruik van grootschalige filmdecors is mede door de vormgeving van bijvoorbeeld *DIE NIBELUNGEN* en *METROPOLIS* toegenomen. Toch zijn er duidelijke voorlopers aan te wijzen. *INTOLERANCE* (1916) van Griffith mag dan niet tot voorbeeld hebben gediend, maar het Italiaanse epos van vóór 1914 toont duidelijke parallellen. Griffith maakte veel minder gebruik van extreme belichtingen, en daarom zijn zijn decors, hoe exotisch ook, minder grillig dan die van de expressionistische film. Wie echter Pastrones *LABIRIA* (1914) bestudeert, bemerkt de specifieke omgang met het licht. Naast kaarsen, elektrisch licht en daglicht, gebruikte hij zelfs magnesiumlicht. Pastrone, die ook de architectuur bestudeerd had, vervaardigde decors die expressionistische avant-la-lettre genoemd kunnen worden. Hij werkte zelfs al met een bewegende camera, een vinding die over het algemeen aan Murnau toegeschreven wordt. *LABIRIA* is indertijd, getuige vele recensies, niet ongemerkt aan Duitsland voorbijgegaan.

binnen drie aparte geschiedenissen. De dood neemt de geliefde van een meisje af, maar zij krijgt drie mogelijkheden hem te redden. Deze mislukken en uiteindelijk wordt zij met hem verenigd in de dood. Het basisverhaal met het thema 'dood' is zeer expressionistisch. Ook de belichting en de vormgeving wijzen die kant op. Het rijk van de dood bestaat uit een duidelijke gotische variant en sommige scènes in 'landschappen' zijn tot leven gebrachte schilderijen van Caspar David Friedrich. De drie reddingspogingen zijn uitermate bizar: een scène speelt zich af in een soort Moren-stijl; een andere in het Venetië van de Renaissance, maar hier speelt de gotische Rialtobrug een grote rol: de laatste verplaatst de kijker naar het oude China. De variaties op de echte stijlen zijn zó vreemd en grillig dat ze dichterbij de vertekeningen van Caligari komen dan bij de beoogde stijl.

DIE NIBELUNGEN bestaat geheel uit studio-architectuur: zelfs de wouden waardoor de held Siegfried rijdt zijn kunstmatig opgezet. Licht en schaduw spelen een grote rol. Hoewel interieurs en kleding duidelijk geïnspireerd zijn op art-deco, speelt het verhaal zich weer af in de Middeleeuwen al zijn de bouwwerken hier meer een variatie op het Romaans dan op de Gothiek.

Het verhaal mag dan een niet gebruikelijk expressionistisch thema volgen, de grillige vormgeving en de geraffineerde belichting wijzen wel in deze richting. Ook de krochten die men langs griezellige afdalingen betreedt komen in veel andere Duitse films uit deze periode voor.

METROPOLIS meestal gezien als een sciencfiction film, is opgebouwd uit expressionistische elementen. Om te beginnen bevat het verhaal alle benodigde ingrediënten: de waanzinnige geleerde, de robotmens, de massa, ect. En al heeft Lang dan nog zulke reusachtige driedimensionale toekomstbeelden ontworpen, toch bewoont de geleerde, -of moet men zeggen de alchemist- een huis dat uit het Praagse getto lijkt te komen. De kathedraal is weer een variant op de gothiek en speelt een belangrijke rol. Verder bevinden zich onder de stad oude catacomben.

13. Lotte H. Eisner, *Murnau*, London, 1973. *Friedrich Wilhelm Murnau, ein grosser Filmregisseur der 20-er Jahre*, uitgegeven door: Stadtparkasse, Kassel, 1981

14. Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, London, 1976

15. Franz Keim (ed.), *Die Nibelungen*, Frankfurt am Main, 1974

16. Geciteerd uit: Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*. Zie ook voor meer kritieken: Cat.: *Hätte ich das Kino!*, Schiller-National Museum, Marbach a.N., 1976

17. Margot Berthold, *Cabiria*, Mühener Film Zentrum, München, 1979