



DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF (Sierck, 1935)

Angst essen Seele auf

Fascisme, esthetiek en film

Duitse films uit de periode 1933-1945: wat hebben we ermee gedaan en wat kunnen we ermee doen? Tot nu toe heeft eigenlijk alleen de sociaal-revisionistische filmgeschiedschrijving zich gebogen over de films uit deze donkere Duitse periode. Men heeft getracht de films vanuit de socio-culturele context te rubriceren: fascistische versus niet-fascistische films, propaganda- versus amusementsfilms. Deze indelingen zeggen iets over de produktie-omstandigheden, de reden van produktie en misschien ook iets over de inhoud van de films, maar niets over hun filmische kwaliteiten, en daar zijn wij nu juist in geïnteresseerd.

De categorie propaganda-films laten we buiten beschouwing, niet omdat we ervan uitgaan dat deze films geen filmische kwaliteiten hebben, maar omdat onze invalshoek het genre melodrama is. Dit genre leidde in Duitsland juist in de periode 1933-1945 een bloeiend bestaan, maar wordt niet als zodanig bestudeerd of vertoond. Duitse melodrama's heten amusementsfilms en worden doorgaans gekoppeld aan hun produktieperiode: als tegenhanger van de propaganda-films, als 'zoethoudertjes' voor het Duitse publiek of als verholen fascistisch produkt. Ze worden niet gezien als kunst of esthetisch object. Niet zozeer de films zelf – hun inhoud en vorm – zijn hiervan de oorzaak, maar eerder hun context. Het blijft problematisch een produkt van een fascistisch regime als esthetisch te benoemen. En het zijn met name de films uit de 'onschuldige' categorie amusementsfilm die ons voor problemen stellen, juist door hun onschuld.

Paradoxen rond de Duitse film 1933-1945

'Enno Patalas vertelde ooit eens dat wanneer hij in de zaal van het Filmmuseum in München KOLBERG van Veit Harlan programmeerde er nooit iemand protesteerde. Wilde hij echter OFFERGANG van dezelfde regisseur vertonen dan regende het protesten. Het lijkt een omgekeerde wereld. KOLBERG is immers een propaganda-film, min of

meer rechtstreeks geordonneerd door minister van Propaganda Joseph Goebbels; *OPFERGANG* daarentegen is een geëxalteerd melodrama dat zich afspeelt in een a-historische wereld waar slechts de psychische oorlog van de liefde en het verlangen regeert. Patalas' verklaring was dat KOLBERG door iedereen overduidelijk als propaganda kan worden herkend en dus ook als zodanig is *erkend*. Bij *OPFERGANG* echter wordt men onrustig en onzeker omdat men zelf moet beslissen of deze film van deze "foute" regisseur ook een "foute" film is; men voelt zich verloren tegenover de dubbelzinnigheden van het melodrama en de overduidelijke filmische kitsch.¹

Patalas stelt hiermee een interessante paradox aan de orde: met Duitse films uit de periode 1933-1945 die openlijk van fascisme getuigen, politiek 'foute' films dus, kunnen we gemakkelijker omgaan dan met films die ogenschijnlijk 'onschuldig' zijn, melodrama's bijvoorbeeld. Juist de 'onschuld' maakt het ons moeilijk. Films die zich overduidelijk laten benoemen als propagandafilms worden niet op mogelijke esthetiek onderzocht. Het begrip propagandafilms geeft hiertoe aanleiding (en een excuus): hun zeggenschap ligt in hun propagandistische doeleinden, niet in hun esthetiek. Maar ook in het geval van de amusementsfilms durven we de problematiek van de esthetiek nauwelijks aan de orde te stellen, want altijd is de historische context van deze films aanwezig: ook al vinden we deze niet eenduidig – of helemaal niet – in de films terug, we kunnen en willen niet vergeten waar en wanneer zij gemaakt zijn. We zijn bang iets mooi, ontroerend of goed gemaakt te vinden, dat ons tegelijkertijd – al is het maar door voorkennis – on-dubbelzinnig herinnert aan een bepaalde historische periode in een bepaald land.

Deze paradox zien we niet alleen bij vertoningen. Er zijn vele studies aan Duitse propagandafilms gewijd. Meestal onderzoekt men ze op hun fascistische tendensen – het gaat om een specifieke sociale film-geschiedschrijving. Ook de amusementsfilms komen enkel in dit verband ter sprake; deze films worden eveneens slechts bestudeerd door filmhistorici die in de eerste plaats de vraag naar het fascistische gehalte van deze films stellen. Ze lijken niet geïnteresseerd in esthetische film-geschiedschrijving, maar beschouwen film enkel als een *informatiebron* voor deze historische periode; de films worden zelf niet als *onderzoeks-object* beschouwd.²

Als een film politiek 'onschuldig' bevonden wordt, stelt dit deze

1. Peter Delpeut, 'Film en propaganda. In de poriën van het filmbeeld', in: *Skrten* 171, april/mei 1990, p. 33.

2. De documentaires van Leni Riefenstahl vormen hierop een uitzondering: deze worden bestudeerd als propagandamiddel én als esthetisch object.

historici ook weer voor problemen, die over het algemeen op twee manieren 'opgelost' worden: er wordt beweerd dat deze films door hun thematiek en de manier waarop deze uitgewerkt wordt, impliciet toch van fascisme getuigen, of de *escapefunctie* van de amusementsfilms wordt als negatief kenmerk naar voren gebracht.³ De esthetische film-geschiedschrijving – voor zover toegepast – lost het probleem op door te constateren dat deze films in de 'twilight zone' prullerig, drakerig en infantiel zijn – bekende negatieve karakterisering van het melodrama. Het zou om films gaan die überhaupt niet de moeite waard zijn – dus waarom zouden we ons ermee bezighouden, ons ongemakkelijk voelen door een andere vraag te stellen dan die naar hun relatie met het fascisme?

Tijdens een congres dat de *Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid* in 1990 organiseerde, werd *DIE GOLDENE STADT* (Veit Harlan, 1942) vertoond. Volgens de aankondiging van de GBG is dit 'een spectaculair melodrama in kleuren (...) doordrenkt van nazistische voorstellingen en opvattingen'. Uit de discussie die op de vertoning volgde, bleek dat de forumleden minder of meer verborgen sporen van fascisme ontdekt hadden. Deze en soortgelijke films zouden van in- en uitleidingen moeten worden voorzien, of helemaal niet vertoond moeten worden. Over één aspect was de mening unaniem: 'het is natuurlijk een draak van een film'.

Een volgende vertoning – georganiseerd door het Goethe Instituut en de Erasmus Universiteit – van Duitse films uit de periode 1933-1945 vond in Rotterdam *achter gesloten deuren* plaats. Het ging om zes propaganda-films, waaronder de documentaire *TRIUMF DES WILLENS* (Leni Riefenstahl, 1935) en de amusementsfilm *DIE GROSSE LIEBE* (Rolf Hansen, 1942). *DIE GROSSE LIEBE* werd door de pers als volgt omschreven: 'De film was vooral succesvol door de erotische sfeer ("Davon geht die Welt nicht unter") en is daarom een goed voorbeeld van escapistisch amusement in de oorlog.'⁴ Het symposium leverde het volgende commentaar op: 'Met de vertoning van de nazipropaganda wordt eindelijk een onzinnig taboe doorbroken. Een mengeling van collectief schuldgevoel over de oorlog, bezorgdheid over de invloed van films en een in feite kleinerend meeleven met oorlogsslachtoffers heeft er al te lang voor gezorgd dat het filmische naziverleden verborgen bleef (...). Een houding die niet zonder gevaar is, want – zoals iedere historicus weet – hoe groter het taboe op het verleden, des te

3. Zie o.m. David Stewart Hull, *Film in the Third Reich. A study of the German cinema 1933-1945*. Berkeley & Los Angeles (University of California Press) 1969, pp. 126-157: 'War and Escapism'.

4. Jos van der Burg, 'Een ingeblikt taboe', in: *De Volkskrant*, 29-9-1990, p. 7.

dreigender haar aanwezigheid.⁵ Een reactie hierop: 'De geheimzinnigheid waarmee de Rotterdamse onderzoekers hun studieproject omgeven, doet lachwekkend aan. Men zal zien dat deze propagandafilms gedateerd en volkomen ongevaarlijk zijn geworden.'⁶

Hiermee wordt een nieuw probleem – en wellicht een nieuwe paradox – aan de orde gesteld: functioneert hetgeen in de periode 1933–1945 vanuit een fascistische optiek geproduceerd werd en wellicht als zodanig functioneerde, anno 1990 per definitie op soortgelijke wijze?

Esthetiek en fascisme

Het is gemakkelijk alles wat in Duitsland in de periode 1933–1945 geproduceerd is als fascistisch en/of prullerig te verwerpen. Maar hoe wrang en ongemakkelijk het ook is, fascisme sluit esthetische elementen niet uit. In de televisievertelling *Nauwgezet en wanhopig* vertelden Jorge Semprum en George Steiner over het ongemakkelijke samengaan van esthetiek en fascisme. Semprum merkte op: 'Hetzelfde luidsprekersysteem [waardoor ook de stem klonk van de ss-er die riep "Krematorium ausmachen"] werd op sommige uren van de dag door de ss-er (...) gebruikt om platen te draaien. Blijkbaar was hij verliefd op de *prachtige stem* van Zarah Leander. Ik herinner me, dat hij het liefst platen draaide met liefdesliedjes van Zarah Leander. Er was een enorm contrast tussen het leven in het kamp, waar sommige kameraden het niet uithielden en anderen ziek werden of stierven, en die romantische, lage, sensuele stem van Zarah Leander.' George Steiner vertelde naar aanleiding van de illusie dat, waar de cultuur bloeide, barbarij per definitie een nachtmerrie uit het verleden zou zijn: 'En zo probeer ik te begrijpen, hoe iemand van de Gestapo 's middags kon martelen of moorden in Auschwitz of Belsen en 's avonds prachtig Schubert kon spelen. *En het vrijblijvende antwoord, dat hij niet goed speelde, is een leugen! Hij speelde schitterend...*'⁷

Een paradoxale houding ten opzichte van melodramatische thematiek

De filmgeschiedschrijving heeft – met name voor de Amerikaanse film – een indeling naar *genre* ontwikkeld: er wordt een onderscheid ge-

5. Van der Burg, a.w.

6. Ingezonden brief in: *De Volkskrant*, 6–10–1990.

7. *Nauwgezet en wanhopig*. VPRO-televisievertelling in 4 delen. Deel 2: 'Niets is zo leerzaam als de ervaring dat ze je naar het leven staan.' Uitgezonden op 9 april 1989 (curs. B.K.).

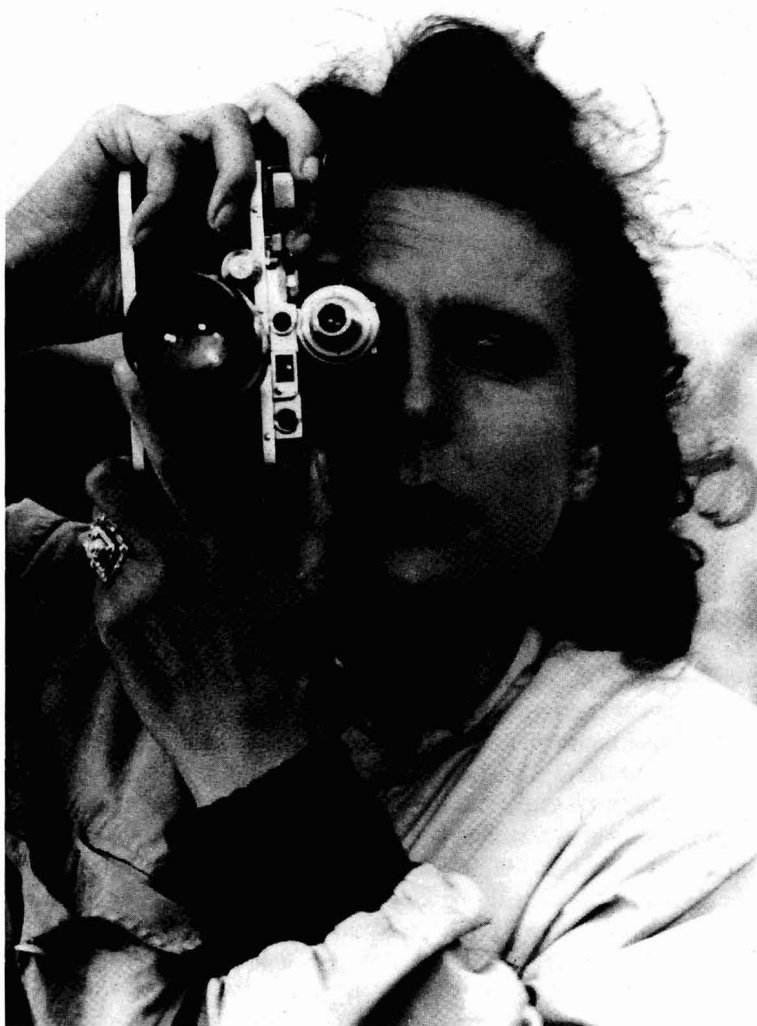
maakt tussen de *western*, de *comedy*, het *melodrama* en de *film-noir*. Duitse speelfilms uit de periode 1933-1945 worden op een andere manier gerubriceerd: er bestaan *propagandafilms* en *amusementsfilms*. Vanuit de genrebenadering vormt het melodrama een subcategorie van de amusementsfilm.

Zoals reeds opgemerkt, stelt de vertoning van juist de politiek onschuldige films ons voor problemen. Maar ook theoretici – op zoek naar eenduidige conclusies – raken met name door de amusementsfilm in de knoei. Het klassieke Hollywoodmelodrama bijvoorbeeld kent onder meer de volgende thema's: opofferend moederschap versus carrièrevrouw, mannelijke leider versus vrouwelijke leider, natuur versus cultuur en huis versus werk. Het klassieke melodrama toont over het algemeen een happy-end waarin het vrouwelijke personage kiest voor moederschap, voor een mannelijke leidende partner en een huiselijk leven. Met liefde of hartstocht gaat dit genre op een speciale manier om: 'Het Hollywoodmelodrama wordt gekenschetst door een zeer vreemde omgang met juist die "hartstocht". Eigenlijk is die er niet, of is die er enkel als kader, als suggestie; het passionele wordt meer als thematiek gehanteerd dan als feitelijke "dramatiek" te lijf gegaan.'⁸

Wanneer we dit alles relateren aan het fascisme, zien we een aantal opvallende overeenkomsten: ook het fascisme propageert het moederschap, de vrouw als hoedster van het gezinsleven, onderwerping en zelfverloochening in ruil voor de – aseksuele – 'liefde' van de Leider. De man heeft de leiding en voor vrouwen is geen plaats in het productieproces en het maatschappelijke leven.⁹ Het (Duitse) melodrama stelt ons hier voor een onmogelijke keuze: is het melodrama een fascistisch genre, is het Duitse melodrama een fascistische subcategorie of simpelweg een variant op het bekende onschuldige Hollywoodgenre? Het lijkt geen kwestie van elkaar uitsluitende keuzen: dat zou het probleem evenzeer simplificeren als de gangbare categorisering van Duitse films. Het probleem zit juist in de dubbelzinnigheid. Een aantal aspecten van het fascisme – die samengevat kunnen worden door het begrip racisme – kan eenduidig verwerpelijk genoemd worden. Daarentegen zijn opofferend moederschap, hulde aan het gezonde lichaam en de natuur

8. E. de Kuyper, 'Listen en Lusten', in: *Versus* 2/1987, p. 77.

9. Zie voor de problematiek rond 'fascisme en kunst' en 'vrouwen en fascisme' o.m.: J. Bossinade, 'Huis en front. Beelden van het fascisme in teksten van Duitse schrijfters', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 23, 1985, pp. 260-279; Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. Rowohlt (Reinbek) 1980; M.A. Macciocchi, *Vrouwen en fascisme*. Amsterdam (Sara) 1978; A. Kuhn en V. Rothe, *Frauen im deutschen Faschismus*. Düsseldorf (Schwann-Bagel) 1982; J. Stephenson, *Women in Nazi society*. Londen (Croom Helm) 1975.



Leni Riefenstahl

niet eenduidig fascistisch. Deze elementen worden ook gepropageerd door niet-fascistische ideologieën. En het zijn elementen die positief naar voren gebracht worden door het genre melodrama: in het klassieke Hollywoodmelodrama, maar ook in Duitse, Franse en Britse varianten.

We kunnen niet concluderen dat het melodrama een fascistisch genre is, noch dat de Duitse variant eenduidig fascistisch of juist niet-fascistisch zou zijn. De overeenkomsten zijn echter opvallend, en het zou dan ook onverstandig zijn deze te willen ontkennen. Er bestaat – wat thematiek betreft – een overeenkomst tussen het fascisme en het melodrama. Deze constatering op zich is niet interessant; het gaat om de vraag hoe deze verbinding tot stand gebracht wordt en hoe we daar nu mee om kunnen en willen gaan.

Susan Sontag citeert in haar artikel *Fascinerend fascisme* Mekas: 'En dit is mijn eigen definitieve oordeel over de films van Riefenstahl: ben je idealist, dan zie je idealisme in haar films; ben je classicus, dan zie je in haar films een ode aan het classicisme; ben je nazi, dan zie je nazisme in haar films.'¹⁰ De bewering van Mekas moet niet letterlijk genomen worden; wat hij wil zeggen is duidelijk: zolang er – in bijvoorbeeld Duitse melodrama's – alleen maar gezocht wordt naar fascistische tendensen, zal dat ook het enige zijn wat gevonden wordt. Deze zoektocht levert slechts feiten op, biedt geen mogelijkheden voor meer dan oppervlakte-verbanden. Mekas' uitspraak creëert een mogelijkheid om de amusementsfilm tegelijk los te weken van het fascisme en eraan te verbinden. Een aantal Duitse amusementsfilms kan – wat betreft verhaalstructuur en wijze van vertellen – als melodrama gekwalificeerd worden. Dit betekent dat we deze films moeten analyseren als object met bepaalde filmesthetische kenmerken. Een dergelijk onderzoek – zonder op voorhand conclusies te trekken wat betreft kenmerken van een fascistische ideologie – heeft een aantal voordelen.

Een esthetische filmgeschiedschrijving van het Duitse melodrama 1933-1945 betekent een aanvulling op de bestaande theorieën over het genre. In dit verband is het interessant te onderzoeken of dit subgenre eigen karakteristieken kent wat betreft uitwerking van de bekende thema's, verbeelding van de narratie door specifiek gebruik van bijvoorbeeld acteurs, belichting, montage en geluid. Deze benadering biedt tegelijkertijd perspectief voor de sociale filmgeschiedschrijving: zij nuanceert de gangbare zwart/wit-typering met de polen fascistisch/niet-fascistisch, propaganda/amusement, fout/niet-fout.

10. Susan Sontag, 'Fascinerend fascisme', in: *In het teken van Saturnus*. Weesp (Villa) 1984, p. 117.

De filmgeschiedschrijving houdt zich in het algemeen – naast de sociale en historische context van films – met verschillende andere aspecten bezig, bijvoorbeeld met de technologie, de esthetiek en de economie van de cinema. Het onderzoek binnen deze verschillende benaderingswijzen leidt regelmatig tot uitspraken die, zoals de combinatie van esthetiek en racisme, van een paradoxale verhouding lijken te getuigen. Griffith bijvoorbeeld wordt 'de Vader van de Amerikaanse cinema' genoemd.¹¹ Zijn melodrama's worden op grond van hun esthetiek bestudeerd: de verhaalopbouw, de montage, de emoties, enzovoort worden geanalyseerd en bewonderd. Maar tegelijkertijd wordt Griffith in verband gebracht met antisemitisme.¹² Franse films uit de periode 1933-1945 worden bestudeerd door filmhistorici op zoek naar mogelijke fascistische tendensen, maar worden tegelijkertijd – vanuit een esthetische optiek – als melodrama's geanalyseerd.¹³ Ook Japanse en Italiaanse films uit de periode 1933-1945 worden vanuit verschillende invalshoeken bestudeerd: de eenzijdige benadering van de Duitse amusementsfilm vormt een uitzondering. Volgens Jon Halliday 'is het overheersende standpunt in het Westen geweest om alles af te schrijven wat in Duitsland gemaakt is na januari 1933; deze positie is door Hull in zijn recente boek op een heilzame manier betwist. Dezelfde kritische methoden die (royaal) toegepast zijn voor Italië (met name op Rossellini) en voor Japan (op Mizoguchi bijvoorbeeld) moeten derhalve ook toegepast worden op Duitsland.'¹⁴

Halliday maakt zijn opmerking naar aanleiding van een retrospectie-

11. Robert Lang, *American filmmelodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton (Princeton University Press) 1989.

12. David A. Cook, *A history of narrative film*. New York/Londen (W.W. Norton & Company) 1981, p. 59: 'Het probleem is dat Griffith in essentie een paradoxale figuur was. Hij was ongetwijfeld de kiem van de narratieve cinema, maar hij was ook een benevelde racistische kwezel.'

13. Zie bijv. François Garçon, *De Blum à Pétain. Cinéma et société Française (1936-1944)*. Parijs (Ed. du Cerf) 1984. Garçon komt in zijn studie tot de conclusie dat niet de films uit de periode dat Pétain aan de macht was, van anglofobie, antisemitisme en racisme getuigen, maar juist die uit de periode van de Volksfrontregering van Blum (zie ook: *Versus* 2/1986, pp. 123-127). Ginette Vincendeau bestudeert in haar artikel 'Daddy's Girl: Oidipal narratives in 1930s French films', in: *Iris* 5 (1989) nr. 2, *Cinéma et Narration* 2, de – in die tijd veel voorkomende – amoreuze relaties tussen oudere mannen en jonge meisjes in Franse films.

14. Jon Halliday, 'Notes on Sirk's German films', in: *Screen* 12 (zomer 1971) nr. 2, p. 8. Halliday doelt op de in noot 3 genoemde studie van D.S. Hull.



Douglas Sirk



Veit Harlan

tief van Sirk. Douglas Sirk is een ander voorbeeld van de dubbelzinnige omgang met Duitse films. Detlef Sierck draaide, voordat hij in 1938 Duitsland verliet (en in de vs Douglas Sirk werd) *DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF* (1935), *SCHLUSSAKKORD* (1936), *LA HABANERA* (1937) en *ZU NEUEN UERN* (1937). Over het algemeen is 1933 de magische grens tussen 'fout' en 'niet-fout', tussen fascistisch en niet-facistisch, maar in het geval Sirk/Sierck wordt steeds benadrukt dat hij *voor de oorlog* Duitsland verlaten heeft. Zijn Duitse films zouden bovendien juist van antifascisme getuigen. Het zal ook niet toevallig zijn dat aan hem regelmatig de Deense – in plaats van de Duitse – nationaliteit wordt toegedicht.¹⁵ Het lijkt alsof het Duits-zijn van de 'master of the weepies' *goedgepraat* moet worden.

Met de melodrama's van Veit Harlan gebeurt het tegenovergesteld: er wordt in de literatuur terloops op hun filmische kwaliteiten gewezen, maar deze worden vanuit geen enkele filmtheoretische of filmhistorische optiek bestudeerd. Harlan draaide in de periode 1933-1945 niet alleen melodrama's, maar ook duidelijk antisemitische films zoals *KOLBERG* en de veel aangehaalde film *JUD SÜSS*. Zijn melodrama's worden niet meer als zodanig vertoond of bestudeerd.¹⁶

De esthetische filmtheorie bestudeert film als kunst, als artistieke boodschap. Zij gaat uit van een opvatting over 'schoonheid' en dus van voorliefde en plezier van zowel de toeschouwer als de theoreticus. De esthetiek van film kent twee aspecten: een algemene visie die het eigen esthetische effect van film onderzoekt, en een specifieke die zich concentreert op de analyse van bepaalde oeuvres.¹⁷ Opvattingen over schoonheid zijn uiteraard voor een deel tijd- en plaatsgebonden en hebben te maken met politiek en ethiek. We zijn hier niet in de eerste plaats geïnteresseerd in de vraag waarom in de periode 1933-1945 vanuit de politiek een voorkeur bestond voor het genre melodrama – een esthetische en/of thematische voorkeur – omdat deze filmhistorische vraag voorbijgaat aan ons uitgangspunt: de hedendaagse – esthetische – ervaringen met het Duitse melodrama als subcategorie van het Hollywoodmelodrama.

Men vindt naast opmerkingen over 'prullerigheid', escapisme en fascisme ook lovende opmerkingen. De oorzaak voor het negeren van deze

15. Francis Courtade en Pierre Cadars, *Histoire du cinéma Nazi*. Parijs (Losfeld) 1972, p. 153.

16. Hull, a.w., p. 154: 'Ongelukkigerwijze is *DIE REISE NACH TILSIT* een vrijwel onbekende film en het is nauwelijks denkbaar dat hij weer vertoond zal worden.' (curs. B.K.)

17. Zie voor esthetiek en film o.m. J. Aumont (e.a.), *Esthétique du film*. Parijs (Nathan) 1983.

films wordt dan niet gezocht in hun historische context: 'DIE REISE NACH TILSIT lijdt onder het feit dat de film gebaseerd is op hetzelfde verhaal als dat wat F.W. Murnau gebruikte als basis voor zijn Amerikaanse meesterwerk *SUNRISE*. Dit is spijtig, want Harlans film is buitengewoon goed gemaakt en wordt op een afwijkende manier gepresenteerd.'¹⁸ Opgevat als melodrama is ook de volgende opmerking over *OPFERGANG* lovend: 'Nogmaals (...) laat Veit Harlan zich vrijelijk gaan in zijn nogal infantiele romantiek, zijn gevoel voor mooie fotografie en zijn liefde voor de natuur.'¹⁹ Films van Sierck en Harlan blijken wel degelijk de moeite waard om vanuit een esthetische optiek te bekijken, en de produkten van deze regisseurs vormen niet slechts de bekende uitzondering op de regel.²⁰

Studies naar genres beslaan over het algemeen een decennium: de jaren dertig, veertig of vijftig. In het geval van het Duitse melodrama willen we de politieke afbakening aanhouden: we willen de problematiek rond deze films niet omzeilen of verdoezelen, zoals de filmgeschiedenis regelmatig doet door uitzonderingsregels in het leven te roepen. We willen het Duitse melodrama als *film*-genre, als esthetische fictie, bestuderen. Vervolgens kan onderzocht worden of de politieke afbakening al dan niet terecht is.²¹ Door de vraag naar esthetiek toe te voegen aan de speurtocht naar fascisme wordt de problematiek rond de amusementsfilm bepaald niet eenvoudiger, maar wel reëler. De esthetiek van de films neemt het ongemak dat we voelen als we ons ermee bezighouden, niet weg, maar de films op zich zijn daarvan niet de oorzaak. Ons ongemak wordt opgeroepen wanneer deze beelden andere ontmoeten, met name die van hun historische context: 'De beelden om hen heen, de beelden die zij verdringen, de beelden die we allemaal ooit zagen maar liever vergeten. Die onrust productief maken, misschien zullen we dan ooit iets begrijpen van dat ongrijpbare onderwerp.'²²

18. Hull, a.w., p. 153.

19. Courtade en Cadars, a.w., p. 259.

20. Louis Marcorelles, 'The Nazi Cinema', in: *Sight and Sound*, najaar 1955, p. 69. Marcorelles waagt – in de context van de Nazi-cinema – propaganda-films van Steinhof te vermelden als *ROBERT KOCH* en *OHM KRUGER*. Helmut Kautner wordt vanwege zijn melodrama *ROMANZE IN MOLL* door hem zelfs een estheet genoemd.

21. R. Odin, 'L'entrée du spectateur dans la fiction', in: J. Aumont (ed.) *La théorie du film*. Parijs (Albatros) 1980, pp. 198–213, onderzoekt aan de hand van de openingsbeelden van *UNE PARTIE DE CAMPAGNE* (Renoir, 1936) de intrede van de toeschouwer in de fictie. Odin gaat er vanuit dat de toeschouwer naar de fictie *als fictie* wil kijken. De omgang met het Duitse melodrama illustreert dat 'de toeschouwer' hier niet eenduidig en ondubbelzinnig toe bereid is.

22. Delpout, a.w., p. 35.

'Melodrama's moet men serieus nemen. Juist omdat het om grote gevoelens gaat: om grenzeloze liefde en grenzeloze smart, om obsessies en bereidheid tot het einde te gaan. In melodrama's gaat het om het totale. Daarom hebben ze het tegenwoordig zo moeilijk. Soms lachen de toeschouwers uit pure angst dat ze zouden kunnen huilen.'²³ Duitse melodrama's hebben het nog moeilijker; ze maken het ons nog moeilijker. We lachen niet uit pure angst ons te verliezen in de emoties waarover ze vertellen. We durven niet te lachen; we durven zelfs niet goed te kijken, uit pure angst voor de beelden er omheen, waar ze – hoe dan ook – toch naar verwijzen.

23. Norbert Jochum, 'De allerverleidelijkste blikken', in: *Versus* 0/1982, p. 37.