

## ‘Ein kurzer Sinnenrausch ist keine Liebe’

### Aspecten van de nationaal-socialistische cinema

‘Het beeld van de vrouw in de nationaal-socialistische cinema is noch uniform, noch identiek aan het propaganda-stereotype van de Duitse vrouw. Dit heeft te maken met tegenstrijdigheden in de nationaal-socialistische politiek.’<sup>1</sup> In het bovenstaande citaat verzet Heide Schlüpmann zich tegen de gelijkschakeling van het propaganda-stereotype met het vrouwbeeld in de nationaal-socialistische film. Om deze veelvuldig toegepaste gelijkschakeling te kunnen ontdekken, is het noodzakelijk het propaganda-stereotype te omschrijven. Omdat een dergelijke omschrijving in bijvoorbeeld het themanummer van *Frauen und Film* over fascisme ontbreekt, kan men niet achterhalen of, en zo ja hoe de cinematografische vrouwbeelden afwijken van het propaganda-beeld.<sup>2</sup> Men gaat uit van een stereotiep beeld van de nationaal-socialistische vrouw, van haar rol in de samenleving en neemt aan dat dit bekend is.

Een historische verhandeling over de nationaal-socialistische ideologie ten aanzien van de vrouw kan echter veel bijdragen aan een correcte analyse van de rol van de vrouw in de nationaal-socialistische cinema. Verderop zal blijken dat hierdoor verschillende beweringen over het Duitse melodrama uit de periode 1933-1945 weerlegd of in ieder geval genuanceerd kunnen worden.

#### *Het beeld van de vrouw in de nationaal-socialistische ideologie*

De gehele nationaal-socialistische ideologie kan men herleiden tot twee basisedenkbbeelden: de superioriteit van het Arische ras en het belang van de volksgemeenschap. Dit laatste denkbeeld kan men samenvatten met

Deze titel is ontleend aan ‘Die zehn Geboten zur Gattenwahl’, geciteerd in M. Klaus, *Mädchen in der Hitlerjugend. Die Erziehung zur ‘deutschen Frau’*. Keulen (Pahl-Rugenstein Verlag) 1980, pp. 109-110.

1. H. Schlüpmann, ‘Faschistische Trügbilder weiblicher Autonomie’, in: *Frauen und Film*, nr. 44/45, oktober 1988, p. 44.

2. *Frauen und Film*, ‘Faschismus’, nr. 44/45, oktober 1988.

de leuze: 'Gemeinnutz vor Eigennutz'. Hoewel de nadruk op de Arische superioriteit ook voor de vrouwen ingrijpende veranderingen inhield – zo benadrukten de Neurenberger wetten van 1935 de verantwoording van de vrouw voor het creëren en in stand houden van een zuiver Arisch ras<sup>3</sup> – wil ik me concentreren op het tweede aspect: de rol van de nationaal-socialistische vrouw binnen de volksgemeenschap. In de nationaal-socialistische film speelt dit aspect namelijk kwantitatief een veel grotere rol dan de veelvuldig bestudeerde rassenideologie.

Over de rol van de vrouw bestonden geen rotsvast gefundeerde opvattingen: 'Vanaf het begin zag de nationaal-socialistische "beweging" zichzelf als een mannenverbond, waarin vrouwen geen politieke rol speelden en vrouwenvraagstukken niet onderzocht werden. Noch de vrouwen-, noch de gezinsideologie van het nationaal-socialisme is ooit op uitvoerige en algemeen bindende wijze door de leidende mannen geformuleerd.'<sup>4</sup> Op basis van enkele fundamentele ideeën kwamen verscheidene ideologen tot verschillende opvattingen, hoewel deze steeds gebaseerd waren op de basisideeën van leiders als Hitler en Goebbels. Voor Hitler was de tegengesteldheid van de seksen fundamenteel voor het nationaal-socialisme. De vrouwen vormden de 'lyrische' pool van de mensheid, de mannen de 'architectonische'. Dit betekende dat er gescheiden gebieden voor de seksen gecreëerd zouden moeten worden. De meeste ideologen onderschrijven deze gedachte. Binnen de visies kunnen twee uitersten onderscheiden worden: die van extreem vrouwvijandige nazi-ideologen en die van de zogenaamde nazi-feministen: de nationaal-socialistische vrouwen die een gelijkwaardige rol voor de vrouw nastreefden.<sup>5</sup> De visie van de nazi-feministen week niet veel af van die van de leidende nazi's, maar zij waardeerden de rol van de vrouw in de samenleving anders.<sup>6</sup>

Volgens de algemene ideeën moest de vrouw als gelijkwaardig aan de man gezien worden, als van gelijke waarde. Men moet gelijkwaardig echter niet verwarren met gelijkberechtigd.<sup>7</sup> De rol van de vrouw

3. M. Lück, *Die Frau im Männerstaat. Die gesellschaftliche Stellung der Frau im Nationalsozialismus. Eine Analyse aus pädagogischer Sicht*. Frankfurt a.M/Bern/Las Vegas (Peter Lang) 1979, p. 135.

4. N. Westenrieder, 'Deutsche Frauen und Mädchen!'. *Vom Alltagsleben 1933-1945*. Düsseldorf (Droste) 1984, p. 7.

5. Vrouwen als Lydia Gottschewski en Guida Diehl erkennen dat de nazibeweging mannelijk moest zijn in tijden van strijd, maar vonden dat het opbouwen van de nieuwe samenleving door mannen en vrouwen samen diende te gebeuren. Zie: L. Rupp, *Mobilizing women for war. German and American propaganda, 1939-1945*. Princeton (Princeton University Press) 1978, pp. 26-28.

6. Rupp, a.w., pp. 14-16; pp. 26-28.

7. M. Lück, a.w., pp. 122-123, merkt hierover op: 'Weliswaar werd te kennen

had voor de gemeenschap dezelfde waarde als die van de man. Haar rol had echter niet dezelfde inhoud; zij werd beperkt tot een klein aantal taken die in de nationaal-socialistische samenleving uitgeoefend moest worden. Deze toewijzing van taken was niet juridisch vastgelegd: in de praktijk zou het onmogelijk moeten zijn bepaalde taken uit te oefenen.<sup>8</sup> Als gevolg hiervan werd vanaf 1933 bijvoorbeeld gepoogd vrouwen uit de beroepswereld en de arbeidsmarkt te stoten. Getrouwde vrouwen moesten hun banen opzeggen; wat betreft universitair onderwijs werden aan vrouwen strenge beperkingen opgelegd. Maar deze politiek stuitte gedurende de nazi-tijd op een praktijk waarin niet minder, maar juist steeds meer behoefte was aan vrouwenhanden; zeker na het opstarten van de Duitse oorlogsindustrie, omstreeks 1935. In de zomer van 1938 was van de 20,3 miljoen werkenden 6,3 miljoen vrouw. Het aantal werkende vrouwen bleef daarna stijgen, zeker na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog.<sup>9</sup> De arbeidsgebieden waarop de (ongetrouwde) vrouw zich mocht bewegen waren de specifiek aan haar toegedachte – en van de man gescheiden – territoria: de kinderopvang, opvoeding en huishoudelijke dienst. Dit paste volledig in het nationaal-socialistische denken, omdat deze arbeidsgebieden niet aan vrouwen toebedeeld werden om hun individuele vervulling te bewerkstelligen, maar terwille van het nut voor de volksgemeenschap.<sup>10</sup> Het gezin werd als een elementaire eenheid van de volksgemeenschap gezien en vooral hierin lag de waarde van de vrouw: alle aspecten van de ideologie ten aanzien van de vrouw zijn op het gezin, en daarbij vooral op het moederschap toegespitst. De vrouw had pas dezelfde waarde als de man wanneer zij moeder werd. De gemeenschap moest versterkt worden met kinderen.<sup>11</sup>

De nationaal-socialistische ideeën over vrouwen betekenden echter geen radicale breuk met die uit de eraan voorafgaande periode. Vóór 1933 waren de heersende opvattingen over de vrouwelijke taken gebaseerd op drie pijlers: kinderen, keuken en kerk. De nationaal-socialisten

gegeven dat de vrouw de gelijke was van de man, maar slechts in de zin van gelijkwaardig, dat wil zeggen van gelijke waarde voor de volksgemeenschap, niet in de zin van gelijkberechtigtd.<sup>7</sup>

8. Idem, pp. 131-132; pp. 134-135.

9. Als de ideologie van de nazi's niet tegen vrouwenarbeid gericht was geweest, zou het aandeel vrouwen nog groter zijn geworden. In vergelijking met de Verenigde Staten waren de campagnes om vrouwen in het arbeidsproces op te nemen uitermate halfslachtig en ineffectief. Zie hiervoor o.m.: Westenrieder, a.w., pp. 63-74; pp. 69-71.

10. Idem, pp. 63-64, pp. 69-71, pp. 83-84; Lück, a.w., pp. 131-132; Rupp, a.w., pp. 41-43.

11. Rupp, a.w., pp. 45-47; Klaus, a.w., p. 25.

hebben in feite alleen de pijler kerk vervangen door de pijler volks-gemeenschap, en daarmee samenhangend de Führer. Er is eerder sprake van een mengeling van traditionele ideeën en nieuwe nazi-ideeën. Het is evident dat daarmee de nieuwe ideologie een ander karakter kreeg dan de oude.<sup>12</sup> Er is dus geen sprake van een duidelijke breuk, zoals Cinzia Romani beweert. Zij stelt dat 'het Hitler-regime door het vervangen van de voorbeelden van de Weimar-periode door eigen voorbeelden, de vrouw snel van haar menselijkheid beroofde en tot een symboolachtige figuur maakte.'<sup>13</sup> Zoals opgemerkt, werden tendensen die al in gang gezet waren tijdens de Weimar-periode, niet zozeer vervangen als wel voortgezet.

De nationaal-socialistische ideologie onderscheidde zich van die uit de Weimar-periode wat betreft de ontkenning van de individualisering van zowel man als vrouw. De leuze 'Gemeinnutz vor Eigennutz' verlamde het streven naar de vervulling van persoonlijke doelen, verlamde het verlangen naar het uitkomen van persoonlijke dromen. De mens werd voornamelijk als functiegericht object beschouwd: 'Het individu is man, vrouw of kind, echter nooit eenvoudigweg mens.'<sup>14</sup> De ideologie van de nazi's was gebaseerd op het onderscheid tussen de seksen. Mannen en vrouwen verschilden wezenlijk van elkaar. Men zou kunnen spreken van een polariteit: de vrouw werd bepaald door 'Gemüt und Seele', door liefde en opoffering, niet door strijd lust en besluitvaardigheid. De laatste twee eigenschappen, aangevuld met kracht en wilskracht, werden toebedeeld aan de man. De Man en de Vrouw kregen mythische fundamenteën, die zouden teruggaan tot de Germaanse sagen en daarmee in feite eeuwigheidswaarde hebben.<sup>15</sup> Nationaal-socialistische propagandisten omschreven deze polariteit als volgt: 'De man wil iets presteren, de vrouw wil iets betekenen voor de ander',<sup>16</sup> en: 'De vrouwelijke ziel is stil, ontvankelijk, open en laat de dingen in zich opnemen en begrijpt haar wezen onbewust en ongewild, vol voor gevoelens.'<sup>17</sup>

In dit verband kan men zich afvragen hoe het huwelijk – de verbintenis van de twee tegengestelde polen – in de nationaal-socialistische ideologie omschreven werd. Ook het huwelijk werd niet beschouwd als de verwezenlijking van een doel van twee individuen, maar werd

12. Westenrieder, a.w., p. 55; Rupp, a.w., pp. 11-12.

13. C. Romani, *Die Filmdiven im Dritten Reich*. München (Bahia) 1986, p. 28.

14. E. Kriek in 1933, geciteerd door Lück, a.w., p. 37.

15. Klaus, a.w., pp. 30-31; Rupp, a.w., pp. 14-16; Lück, a.w., pp. 122-123.

16. Guida Diehl, geciteerd door Klaus, a.w., p. 24.

17. G. Palm, *Kultur und Erziehung der Frau im organischen Lebenszusammenhang*. Leipzig/Berlijn 1936; geciteerd door Klaus, a.w., pp. 30-31.

slechts gerelateerd aan het nut ervan voor de volksgemeenschap. Hoewel de man in de ideologie als hoofd van het gezin werd omschreven, is het onduidelijk wat in de praktijk zijn specifieke rol in het gezin was: alle wezenlijke functies werden door de vrouw vervuld. Hitler had in 1934 verklaard dat de plichten van de twee geslachten op twee verschillende terreinen lagen: die van de man in de wereld van de staat, en die van de vrouw in de wereld van het gezin.<sup>18</sup> De meeste nationaal-socialistische ideologen betwistten deze stelling niet, maar zij voerzagen grote invloed van de vrouw op de samenleving vanwege haar rol in het gezin: 'De vrouw als moeder en huisvrouw regeerde over een klein, eigen koninkrijk, waaraan de nazi-ideologie een vooraanstaande plaats in de structuur van de samenleving toekende.'<sup>19</sup> Voor deze ideologen was het gezin de meest elementaire eenheid van de nationaal-socialistische staat.

In de praktijk betekende de herwaardering van het gezin, en derhalve van de rol van de vrouw, niet direct een versterking van de positie van de vrouw. Zo legden de rassenwetten van 1935, met hun desastreuze gevolgen voor de joden, de verantwoordelijkheid voor een zuiver ras voor een groot deel bij de vrouw. De nieuwe huwelijkswet van 1938 betekende een duidelijke verslechtering voor de vrouw. Haar existentie hing in grote mate af van de materiële basis van het huwelijk – zonder echtgenoot werd het bestaan zeer onzeker – en het krijgen van kinderen binnen dat huwelijk – kinderloosheid werd de vrouw aangewreven. De wet van 1938 kende ruimere mogelijkheden voor een scheiding, en van 1938 tot 1939 steeg het aantal echtscheidingen met 25%. Driemaal zoveel mannen als vrouwen verkregen hun echtscheiding op basis van 'ontwrichting' van het huwelijk.<sup>20</sup>

Liefde of kameraadschap in het huwelijk waren bijkomstigheden, die het uiteindelijke doel van het huwelijk – het verwekken van kinderen – gunstig konden beïnvloeden. Daarmee werd de rol van de vrouw beperkt tot moeder. 'Als van "liefde" of "kameraadschap" tussen de echtgenoten sprake was, dan gebeurde dit hoogstens in de zin van gunstige bijkomende omstandigheden bij het verwekken van kinderen.' Losgekoppeld van deze activiteit waren liefde en kameraadschap geen op zichzelf staande, nastrevenswaardige kwalificaties.<sup>21</sup> In het verlengde hiervan ligt de conservatieve omgang met seksualiteit. Ondanks de nadruk op het verwekken van kinderen binnen het huwelijk stond

18. Klaus, a.w., pp. 21-22.

19. Geciteerd door Rupp, a.w., p. 32 (zie ook: pp. 31-32); Westenrieder, a.w., p. 30, pp. 38-40; Klaus, a.w., pp. 28-29.

20. Westenrieder, a.w., p. 32.

21. Idem, p. 30.

men op dezelfde wijze tegenover seksualiteit als in de pre-nationaal-socialistische periode. De nationaal-socialistische ideologie hield zich slechts bezig met het samenleven van de geslachten, niet met het geslachtsleven: 'Geen individuele lust en liefde, maar "volkse verantwoording" moesten man en vrouw daarbij motiveren.'<sup>22</sup> In feite rustte er een taboe op seksualiteit. Reeds in 1934 werd het gescheiden onderwijs weer ingevoerd om zo de jongens- en meisjeswereld wat langer gescheiden te houden. De puberteit was voor het meisje een ingrijpendere periode dan voor de jongen, en zij diende zich langer dan de jongen afzijdig te houden van seksualiteit. Door dit alles bleef seksualiteit tijdens de nazi-periode in nevelen gehuld: het bleef het gebied van 'de meest geheimzinnige, onverklaarbare en krachtdadige levensbetrekkingen'.<sup>23</sup>

Enigszins verwonderlijk is, gezien het bovenstaande, de grote aandacht voor het vrouwelijk naakt in de kunst. Bovendien was niet de moeder, maar de jonge vrouw toonaangevend in de nazi-kunst. Misschien was men op zoek naar een nieuw schoonheidsideaal voor de Duitse vrouw. De afbeeldingen zijn geenszins erotisch, maar zeer functioneel en in overeenstemming met het Duitse vrouwbeeld van de nationaal-socialistische ideologie. De vrouw was atletisch en sterk, zij droeg het haar in een knot of een 'Gretchenkranz', zij gebruikte geen make-up en zag er gezond en krachtig uit. Op deze 'ideale Duitse vrouw' was de nationaal-socialistische opvoeding van de meisjes in de eerste plaats gericht. Het ontwikkelen van lichamelijke kracht stond voorop, de ontwikkeling van het karakter kwam op de tweede plaats. De intellectuele ontwikkeling werd veruit als minst belangrijk gezien.<sup>24</sup>

Er was eigenlijk maar één gebied waarop vrouwen enigszins aan deze normen konden ontsnappen en eventueel carrière konden maken: dat van de kunsten. Vooral het beroep actrice bood een mogelijkheid buiten de voorgeschreven paden te treden. De harde en strenge regels van de nationaal-socialistische ideologie leken voor actrices, zangeressen en danseressen niet op te gaan. In 1942 klaagde Goebbels over het feit dat er een speciale ontheffing van de Führer nodig was om deze vrouwen van de verplichte arbeidsdienst vrij te stellen. Door deze ontheffing was het mogelijk 'op het gebied van de schone kunsten in

22. Idem, p. 46.

23. Citaat van H. Rahn, *Artgemässe Mädchenerziehung und Rasse*, 1940, geciteerd bij Klaus, a.w., p. 107; zie ook pp. 105-107, p. 109; Westenrieder, a.w., p. 46; Lück, a.w., p. 38.

24. Westenrieder, a.w., p. 14, pp. 45-46; Klaus, a.w., p. 114; Rupp, a.w., pp. 45-47.

Duitsland een soort reservaat te scheppen, waarin vrouwelijke schoonheid en gratie een bescheiden maar veilig bestaan kunnen leiden, en niet bedreigd worden door verruwing en vermannelijking, die door officiële instanties bevorderd worden.' Voor Goebbels was dit 'reservaat' een middel tegen militarisering van de Duitse vrouw tijdens de oorlog. Deze militarisering zou de plaats van de vrouw in de samenleving wijzigen, en het onderscheid tussen de rol van man en vrouw zou daardoor minder duidelijk worden.<sup>25</sup>

### *De nationaal-socialistische cinema*

De nazi's waren van mening dat moderne kunst niet bij de ware Duitse aard paste, en beschouwde deze als 'ontaarde kunst'. De monumentale bouwkunst werd bijvoorbeeld als typisch Duits gezien, hoewel deze voorkeur waarschijnlijk gedeeld wordt met andere totalitaire regimes. Men kan stellen dat de nationaal-socialistische kunstopvatting aan het klassieke realisme hing, waarbij strenge normen gesteld werden, die geen ruimte boden voor creativiteit.<sup>26</sup>

In hoeverre kon de film zich aan deze nauwe grenzen onttrekken? In de literatuur worden tegenstrijdige antwoorden op deze vraag gegeven. Enerzijds wordt beweerd dat er bij het produceren van films een flinke speelruimte was omdat het aantal zuivere propagandafilms slechts een klein deel van de totale produktie vormde, en alleen deze films streng gereguleerd werden. De niet zuiver-propagandistische films zouden als 'droomwereld' voor het volk fungeren en daarbij was meer speelruimte. Tegelijkertijd wordt erkend dat deze 'droomwereld' op aandringen van de nationaal-socialistische leiders werd geschapen.<sup>27</sup> De stelling dat de filmwereld een speelruimte geboden werd, terwijl andere kunstsectoren volkomen gereguleerd waren, noemt Gertrud Koch 'te optimistisch'.<sup>28</sup>

Anderzijds zijn er theoretici die nationaal-socialistische films 'politiseren': 'Daarbij was de dramaturgie van de nationaal-socialistische films zo berekend, dat amusement als hoofdhandeling, en propaganda als nevenhandeling werd gepresenteerd.'<sup>29</sup>

25. Westenrieder, a.w., pp. 51-53.

26. Lück, a.w., pp. 40-41.

27. Idem, p. 41; A. Rabenalt, *Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruchs*. München (Copress Verlag) 1958, p. 31.

28. G. Koch, 'Von Detlef Sierck zu Douglas Sirk', in: *Frauen und Film*, nr. 44/45, oktober 1988, p. 112.

In zijn boek over de 'niet-politieke' film rechtvaardigt regisseur Arthur Rabenalt waarom hij in de periode 1933-1945 in Duitsland bleef werken.<sup>30</sup> Hoewel zijn verhaal dus gekleurd is, maakt hij een aantal interessante opmerkingen. Hij wijst er bijvoorbeeld op, dat het beleid en de beslissingen over de nationaal-socialistische film niet in de openbaarheid plaatsvonden. De minister van Propaganda, Joseph Goebbels, die verantwoordelijk was voor de cinema, was bovendien zelden consequent. Zo moesten de studio's vaak een politieke keuze maken ten aanzien van de hoofdrolspelers, op grond van een 'rassen-ideologie'. Deze beslissingen werden echter door Goebbels of Hitler vaak doorkruist ten bate van hun persoonlijke voorkeuren: 'De film van het Derde Rijk was in de handen van Führer en beschermheer een zeldzame mengeling van een meningvormend instrument van een politiek systeem en een privéspeelgoed van dictatoriale kunstamateurs.'<sup>31</sup>

Een tweede interessant punt is de opvatting van Rabenalt over actualiteit in film. Hij meent dat de 'niet-politieke' film, met als voorbeelden de artiesten- en muziekfilm, autarkisch is omdat hij op zichzelf kan bestaan, zonder de actualiteit in zich op te nemen.<sup>32</sup> Rabenalts opvatting is aantrekkelijk voor de cinematografische analyse van de nationaal-socialistische film. Vaak behandelt de nationaal-socialistische film een thema uit het verleden en de handeling speelt zich af in het buitenland. Een film waarvan het verhaal zich niet in de tegenwoordige tijd afspeelt maar in het verleden of in niet bekende werelden, behoeft volgens Rabenalt een minder nauwkeurige omschrijving van tijd en ruimte dan een film die zich in het hier en nu afspeelt. Hij merkt op dat hierdoor het effect van een glazen stolp ontstaat, die als het ware diverse genres afschermt van de buitenwereld. De realiteit dringt weliswaar door tot het te onderzoeken object, maar men kan het onderzoeksobject – de nationaal-socialistische film – vrij 'zuiver' beoordelen.<sup>33</sup> Een analyse die gefundeerd is op een groot aantal films die opgevat worden als 'tijdloos en zonder plaats', zal minder gemakkelijk leiden tot het (op voorhand) veroordelen van de nationaal-socialistische film. De aandacht wordt hierdoor immers verlegd van de wellicht vermeende 'foute' actualiteit van de films, naar de cinematografische werking van de afzonderlijke films en de genres. Zo moet onderzoek

29. K. Witte, 'Die Wirkgewalt der Bilder. Zum Beispiel Wolfgang Lieben-eier', in: *Filme*, nr. 8, maart/april 1981, p. 30; geciteerd door Koch, a.w., p. 119.

30. Rabenalt, a.w., pp. 7-8

31. Ibidem.

32. Ik heb een ruimere opvatting van actualiteit – ook heersende opvattingen en ideeën zijn onder actualiteit te vangen en deze komen in elk land in elke film in elke periode voor.

naar de nationaal-socialistische film mijns inziens starten: als onderzocht is hoe de films als cinematografische produkten werken – en in een cinematografisch kader geplaatst zijn – kan pas een min of meer objectief oordeel geveld worden over het ‘foute’ verhaal.

### *Onderzoek naar het nationaal-socialistische melodrama*

Door kennis van de nationaal-socialistische ideologie ten aanzien van de vrouw te paren aan kennis van de nationaal-socialistische film, zal vruchtbaarder onderzoek naar Duitse films uit de periode 1933-1945 mogelijk worden. Hierdoor kan morele verontwaardiging overstegen worden. Dit maakt het mogelijk parallellen te signaleren tussen de nationaal-socialistische ideologie en de nationaal-socialistische film. Let wel, parallellen: geen afspiegelingen, maar lijnen die een zelfde richting uitgaan. Er is geen sprake van gelijkschakeling van ideologie en film: causale verbanden kunnen – nog – niet gelegd worden.

De nationaal-socialisten bouwden voort op de ideologische pijlers van de Weimar-republiek, hetgeen een zekere continuïteit impliceert. Het jaar 1933 – de machtsovername door de nationaal-socialisten – wordt vaak voorgesteld als een scherpe cesuur. De nationaal-socialistische film startte echter evenmin als de nationaal-socialistische maatschappij in een vacuüm. Vóór en kort na de machtsovername moest de Duitse cinema weliswaar een fikse aderlating ondergaan (Fritz Lang bijvoorbeeld vertrok), maar er bleven mensen werken in Duitsland (en niet alleen de mindere goden). Ook zij werden gevormd – zoals vaak opgemerkt wordt over Duitse emigranten die in Amerika gingen werken – door de Weimar-cinema. De nationaal-socialistische film bouwde voort op tradities, stijlen en concepten die reeds in de Weimar-film bestonden. Er is dus een bepaalde continuïteit tussen de Weimar- en de nazi-film, die niet door iedereen erkend wordt.

Renate Lippert bijvoorbeeld analyseert de rol van Pola Negri in de film *MAZURKA* (W. Forst, Duitsland, 1935). Negri verbeeldde in de jaren twintig het stereotype *vamp*. Lippert constateert dat in de nationaal-socialistische films met Negri afgerekend moest worden met een seksuele autonomie: ‘(...) met datgene, wat zij eens voorstelde, de oppositie tegen seksuele repressie’.<sup>34</sup> Ik wil geenszins ontkennen dat Negri in *MAZURKA* op deze manier wordt ingezet. De verschuiving

33. Rabenalt, a.w., p. 43, pp. 47-48, pp. 53-59.

34. R. Lippert, “‘Was wisst denn ihr, was Liebe ist.’ Pola Negri in *MAZURKA*, 1935’, in: *Frauen und Film*, nr. 44/45, oktober 1988, pp. 77-78.

van het thema van de seksuele mobiliteit die Lippert constateert, vindt echter reeds plaats vóór 1933, ten tijde van de Weimar-film, zoals Patrice Petro terecht opmerkt. Zij constateert in het Duitse Weimar-melodrama een verschuiving van het thema van de seksuele mobiliteit van de vrouw naar dat van de seksuele ontluiking tijdens de vrouwelijke puberteit.<sup>35</sup> De nazi-film voerde deze ontwikkeling dus door, maar de afrekening met het *vamp*-type van bijvoorbeeld Pola Negri deed zich reeds voor in het Weimar-melodrama. Lipperts conclusie dat de



Pola Negri

film zich reinigt van het Weimar-verleden, geeft blijk van het leggen van een (te) oppervlakkig causaal verband.<sup>36</sup>

Hetgeen Petro opmerkt over de Weimar-film, geldt ook voor de nationaal-socialistische film: 'De Weimar-cinema (...) moet gezien

35. Deze ontwikkeling is al te zien aan het einde van de jaren twintig in de rollen van Elisabeth Bergner. Zie hiervoor: P. Petro, *Joyless streets. Women and melodramatic representation in Weimar Germany*. Princeton (Princeton University Press) 1989, pp. 220-222.

36. Lippert, a.w., p. 88.

worden als een integraal deel van hetgeen eraan voorafging en van hetgeen erop volgde; ook moet erkend worden dat deze cinema een bijzonder (*privileged*) esthetisch en cultureel belang (*moment*) vormde.<sup>37</sup> Door de verbinding met de Weimar-film wordt cinematografisch onderzoek naar de nationaal-socialistische film de mogelijkheid ontnomen de films alleen op ideologische grondslag te duiden. Als de nationaal-socialistische film zijn oorsprong heeft in de Weimar-film, dienen de cinematografische aspecten ervan immers eerst grondig geanalyseerd te worden om ideologisch gefundeerde uitspraken afdoende te kunnen onderbouwen. De nationaal-socialistische film kan niet *alleen*, als uniek fenomeen wat betreft zijn produktieperiode gezien worden; men dient deze te plaatsen in een filmhistorisch en filmtheoretisch kader dat de periode 1933-1945 overstijgt. Op deze wijze kan geverifieerd worden of uitspraken die exclusief lijken voor de nationaal-socialistische film, niet eveneens voor bijvoorbeeld de Weimar-film gelden.

Ik wil de vergelijking niet tot de nationale en periodieke aspecten van de nationaal-socialistische en Weimar-film beperken. Vergelijking met films uit andere perioden en landen zou een aantal elementen bloot kunnen leggen die samen een bepaald genre – of subgenre, zoals het Duitse melodrama – kenmerken. Vervolgens kan een genre van de nationaal-socialistische film geanalyseerd worden; pas daarna kunnen de verschillende aspecten ideologisch geplaatst worden. Kennis van de nationaal-socialistische ideologie ten aanzien van de vrouw – zoals ik die hierboven gegeven heb – kan bij dit onderzoek helpen. De vraag is dan wat specifiek is voor de rol van de vrouw in de nationaal-socialistische film, en wat dat betekent in relatie tot het genre melodrama. Dit verdient enige uitleg over dit specifieke genre.

Het melodrama houdt zich veelal bezig met passies en met gevoelens. Of, zoals het in het redactioneel van *Versus* 0/1982 (gewijd aan het melodrama van Sirk) werd omschreven: 'De personages die uitsluitend voor hun passies lijken te leven, die lijden onder een liefde die door sociale verschillen of morele waarden (vooroordelen volgens het moderne taalgebruik) gedoemd is een onmogelijke liefde te blijven, die worstelen met het gezag van een (patriarchale) wet, die grenzen stelt aan het verlangen (...).'<sup>38</sup> Dit citaat impliceert een genre dat op zeer gespannen voet lijkt te staan met de nationaal-socialistische ideologie. De 'ware' nationaal-socialisten kennen alleen de passie voor de volksgemeenschap. Een strijd met persoonlijke gevoelens is niet aan de orde;

37. Petro, a.w., p. 222.

38. *Versus* 0/1982, p. 7.

alle armen wijzen in een zelfde richting. Men zou kunnen stellen dat de nationaal-socialistische ideologie geen innerlijke strijd toestaat, omdat hierin het doel van het leven niet de verwezenlijking van individuele passies is. Het individu is te allen tijde een onderdeel van een groter geheel. De vraag is niet *of*, maar *hoe* men van nut kan zijn voor de volksgemeenschap; een vraag die onbetwiste antwoorden opleverde. Een nationaal-socialist kent derhalve weinig twijfel. En wat is een melodrama zonder twijfel? Onderzoek naar een genre van de nationaal-socialistische film waarin in de eerste plaats persoonlijke problemen geëxploreerd worden, lijkt me spannend. In het melodrama komen 'vrouwelijke' problemen aan de orde; voor het Duitse melodrama betekent dit: 'vrouwelijke' problemen in films die geproduceerd werden in een maatschappij die persoonlijke problemen ontkende en die als vrouwonderdrukkend gezien wordt.

Het is duidelijk dat de nationaal-socialisten hun ideologie niet zonder meer in de nationaal-socialistische film hebben kunnen planten. In het geval van het melodrama lijkt dit zelfs onmogelijk door de 'eisen' van het genre. Tot nu toe wordt dat Duitse melodrama onderzocht op nationaal-socialistische ideologische 'sporen'. In feite is het Duitse melodrama als filmgenre nog onbekend, omdat dit *ideologisch* gefundeerde onderzoek de tegenstrijdigheden tussen ideologie en de 'eisen' van het melodrama veelal ontkent. Exploratie van dit subgenre moet in de eerste plaats geschieden door cinematografische aspecten te onderzoeken, niet de ideologische. Wanneer het laatste gebeurt, leidt dit vaak tot uitspraken als van Renate Lippert. Zij analyseert in *MAZURKA* een scène waarin een verleiding gevisualiseerd wordt: een man buigt zich over de camera (oftewel de vrouw), waarna het beeld donker wordt. Lippert trekt de conclusie: 'De toeschouwer (beleeft) de onontkoombare dreiging (mee), waaraan eens de vrouw overgeleverd was, in een chaotisch tijdperk, voordat het nationaal-socialisme de orde herstelde.'<sup>39</sup> Deze conclusie is een ideologische en slechts gebaseerd op een beschrijving van één scène; bovendien is zij niet op een cinematografische analyse van de scène *binnen het genre* gefundeerd. Lippert overtuigt mij niet, omdat onderzoek naar het melodrama het noodzakelijk maakt in te gaan op het 'mechanisme' van het genre; hoe het melodrama functioneert. Thomas Elsaesser stelt dat 'het melodrama het verhaal van de passies eerder vertelt door middel van de gestiek, de intonatie, de belichting, de dekors en de mise-en-scène dan door de "inhoud" van het verhaal. Het melodrama voert de passies niet aan het woord, maar voert ze onder ogen; (...) maar om ze te kunnen zien,

39. Lippert, a.w., p. 84.

moet men de "moeite doen om goed te kijken".<sup>40</sup> Dit komt overeen met hetgeen Peter Brooks over het melodrama opmerkt.<sup>41</sup> Hij beschouwt het melodrama als een 'expressionistisch drama' omdat het genre een verlangen omvat om het onuitspreekbare uit te beelden en uit te drukken. Het melodrama probeert druk uit te oefenen op de representatie van de werkelijkheid om het onderdrukte, de onderhuidse spanning een fysieke aanwezigheid te geven. De realistische uitbeelding op zichzelf is namelijk niet voldoende om de waarheid omtrent de spanningen van het dagelijkse leven bloot te leggen. Brooks noemt het melodrama een 'text of muteness'. De melodramatische boodschap wordt geformuleerd door registers die hij omschrijft als 'other registers of the sign', door non-verbale uitdrukkingen.<sup>42</sup> Ook hieruit blijkt dat kennis van de filmische 'regels' van het melodrama noodzakelijk is voor een correcte interpretatie van het genre en zijn subgenres.

Kennis van de ideologie omtrent de nationaal-socialistische vrouw lijkt me eveneens een voorwaarde voor onderzoek naar het Duitse melodrama. Dit wil ik aantonen aan de hand van de verkleiding van vrouwen als man. Een citaat van Cinzia Romani: 'De nazi-film gebruikt de techniek van de verkleiding – afgezien van de verbreding van het repertoire – om te tonen dat in elke vrouw eigenlijk een man schuilt.'<sup>43</sup> De nationaal-socialistische ideologie verkondigde het tegendeel. Man en vrouw waren in wezen verschillend; tegengestelde polen. Romani zou een gedegen cinematografische analyse moeten voorleggen om haar argument te onderbouwen; dit blijft echter achterwege. Een tweede voorbeeld: Heide Schlüpmann constateert dat in het zich als man kostumeren niet met de geslachtsidentiteit 'gespeeld' wordt, maar dat in de – wat zij noemt – conformering van het beeld van de vrouw aan de mannelijke norm een ontkenning van 'het geslachtsverschil, het vrouwelijke geslacht en haar seksuele verlangens' schuilgaat.<sup>44</sup> Hoewel Schlüpmann zich genuanceerder uitdrukt, komt alleen het negeren van de seksuele verlangens overeen met de nationaal-socialistische ideologie. De verkleiding van vrouwen als man zou – volgens de titel van haar artikel – een fascistisch drogbeeld zijn. Als het werkelijke beeld een ontkenning van het verschil tussen de geslachten is, strookt

40. *Versus* 0/1982, p. 8.

41. P. Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and the mode of excess*. New Haven (Yale University Press) 1976; hierbij vertrouw ik volledig op de juistheid van de weergave van zijn theorie, zoals die gegeven wordt in Petro, a.w., pp. 28-32.

42. Petro, a.w., pp. 29-30.

43. Romani, a.w., p. 33.

44. Schlüpmann, a.w., pp. 54-55.

dit niet met de nationaal-socialistische ideologie: deze bevestigde dit juist. Hoe kan de verkleding een drogbeeld zijn van het werkelijke beeld (de ontkenning van het geslachtsverschil), als dit werkelijke beeld niet strookt met de nationaal-socialistische ideologie? Ook hier wordt een cinematografisch argument aangevoerd om onjuiste ideologische oordelen te staven.

### *Tot slot*

In het voorafgaande heb ik duidelijk willen maken dat er geen duidelijk omschreven nationaal-socialistisch vrouwbeeld bestaat. Een vrouwbeeld in een nationaal-socialistische film kan dus ook niet eenduidig als zodanig benoemd worden. In het geval van het Duitse melodrama met zijn genre-eisen – die op gespannen voet staan met de nationaal-socialistische ideologie – moeten cinematografische elementen niet gelijkgeschakeld worden aan denkbeelden vanuit de ideologie. Onderzoek naar het nationaal-socialistische vrouwbeeld vanuit historisch, sociologisch of esthetisch perspectief kan zo resulteren in meer genuanceerde uitspraken over vrouwbeelden in nationaal-socialistische films. Dit impliceert dat onderzoek naar Duitse films uit de periode 1933-1945 gefaseerd dient te geschieden.

‘Meteen dringt zich dan een andere aanpak op, meer gekoncentreerd op de eigenschappen van de individuele film, op de eigenschappen van hun vormgeving, op wat ze efficiënt maakte. Ons minder concentreren op wat film gemeen geeft met de politiek-ideologische elementen van het regime, maar op wat deze films daaraan *als films* toevoegen.’<sup>45</sup>

45. D. Lauwaert, ‘Van publiek naar toeschouwer: duitse films in belgische bioscopen’, in: *Versus* 2/1985, pp. 119-120.