



De politisering van seksualiteit en de seksualisering van politiek

Een discoursanalyse van revuefilms uit het Derde Rijk (1933-1945)

Masterscriptie Geschiedenis&Actualiteit

Dana van Beurden, 4056221

Onder begeleiding van Dr. R. Ensel

**Aantal woorden (exclusief bijschriften,
voetnoten, literatuurlijst en bijlage): 18150**

Inhoudsopgave

<i>Inleiding & Status Quaestionis</i>	2
<i>Institutionele regulering van fantasie</i>	11
Groeierende staatsinterventie	12
Nationalisering van de filmindustrie	15
Film in oorlogstijd	17
<i>Politieke verleiding middels ‘ware vertogen’</i>	20
Nationaalsocialistische vertogen	25
De decadente immorele <i>other</i>	35
Duitse culturele superioriteit	38
‘Ware’ vertogen	39
<i>Gepolitiseerde erotiek en geërotiseerde politiek</i>	41
Krachtige mannelijkheid versus sensuele vrouwelijkheid	41
Gefeminiseerd sensueel militarisme	44
Geseksualiseerde decadente <i>other</i>	48
De exotische revue	51
Erotiek en politiek	60
Femme fatale én authentieke huisvrouw	68
<i>Conclusie</i>	72
<i>Literatuurlijst</i>	76
Secundaire literatuur	76
Primaire bronnen	78
<i>Bijlage</i>	81
Filmografie	81
Samenvattingen	92
Overzicht thema’s per film	96

Inleiding & Status Quaestionis

Het *Schutzstaffelblad Das Schwarze Korps* propageerde in 1938 dat vrouwelijke sensualiteit “Schön und Rein” diende te zijn en positioneerde de afbeeldingen van naakte vrouwen in de natuur tegenover de vulgaire ‘joodse’ sensualiteit van de Weimarrepubliek met zijn cabaretcultuur onder de titel “Geschäft ohne Scham”.



In datzelfde jaar beschreef hoofdredacteur Günther Schwark van het filmtijdschrift *Film-Kurier* de aantrekkingskracht van revuefilms, waarin de verbeelding van vrouwelijkheid eerder leek aan te sluiten op bovenstaande rechter afbeelding. De sensationele scènes, cabaretelementen, ritmische dansen, dynamische muziek met chansons en *Schlagern* en vrouwelijke schoonheid maakten het genre een doorslaand succes.¹ Een genre dat nauw verbonden was met moderniteit, kosmopolitisme en de ‘nieuwe vrouw’ als icoon van moderne erotische seksualiteit, massacultuur en de bevrijdende normen van de *Roaring Twenties*. Het genre was sterk geïnspireerd door de door de nazi's bestempelde decadente Amerikaanse revue en werd daarnaast geassocieerd met joods kapitalisme, de Weimarrepubliek en *entartete* muziekstijlen zoals jazz. Hoe functioneerde dit genre, dat op het eerste gezicht in vele opzichten niet in overeenstemming lijkt met het nazi-ideaal van de vrouw als huisvrouw en moeder, in de nationaalsocialistische context? In dit onderzoek zal een achttal revuefilms worden geanalyseerd om hier inzicht in te bieden. Hiervoor is het allereerst nodig om de stand van onderzoek in kaart te brengen met betrekking tot de twee bredere problemstellingen: seksualiteit in nazi-Duitsland én cinema in nazi-Duitsland, en met betrekking tot revuefilms als specifieke casus.

¹ Günther Schwark, 'Export braucht Unterhaltungsfilme', *Film-Kurier* (12 oktober 1938).

Het door de nazi's zelf gepropageerde beeld met de nadruk op herstel van moraliteit, het heilige huwelijk en het gezinsleven is lange tijd door academici overgenomen en niet ter discussie gesteld.² Elizabeth Heineman spreekt in haar artikel, waarin zij een historiografisch overzicht biedt, over de “doubly unspeakable” en benadrukt de langdurige stilte rondom dit onderwerp in academische kringen.³ In de afgelopen twee decennia is de *repressieve hypothese* met het beeld van het seksueel onderdrukkende en preutse Derde Rijk door een reeks nieuwe studies steeds meer bevraagd en bijgesteld.⁴ Historiografisch gezien is onderzoek naar seksualiteit in nazi-Duitsland echter nog altijd een beperkt onderzoeksgebied. Terwijl seksualiteit en de politisering van de *Intimsphäre* geen marginale fenomenen waren maar instrumenteel in de identiteitspolitiek en raciale politiek. Steeds complexere analyses van de geschiedenis van seksualiteit in nazi-Duitsland vormen een lang verlangde nuancering op de nog altijd hardnekkige aannames over het nationaalsocialistische seksuele verleden. Dit recente onderzoek is sterk beïnvloed door Michel Foucault.⁵ Foucault is buitengewoon bruikbaar gebleken voor het nuanceren van de *repressieve hypothese*. Het werk *Histoire de la sexualité* waarin hij benadrukte dat de geschiedenis van seksualiteit niet alleen uit repressie

² In het schaarse onderzoek naar seksualiteit benadrukten historici vanaf de jaren zestig dit antiseksuele en preutse karakter van nazi-Duitsland. Bijvoorbeeld in: George L. Mosse, *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen* (Reinbek, 1987); George L. Mosse, *The Image of Man. The creation of Modern Masculinity* (New York, 1996); Udo Pini, *Leibeskult und Liebeskitsch. Erotik im Dritten Reich* (München, 1992); Maiwald en Mischler, *Sexualität unter dem Hakenkreuz*. Ook in meer recente werken ligt de focus hier nog vaak op. Bijvoorbeeld: Beverley Chalmers, *Birth, Sex, and Abuse. Women's Voices under Nazi Rule* (Guildford, Surrey, 2015); Philomena Goodman, *Women, Sexuality and War* (New York, 2002); Kevin Passmore, *Women, Gender and Fascism in Europe, 1919-45* (Manchester, 2003); Matthew Stibbe, *Women in the Third Reich* (Londen, 2003).

³ De artikelen uit het *Special Issue Sexuality and German Fascism* uit 2002 van het tijdschrift *Journal of the History of Sexuality* zijn gebundeld in: Dagmar Herzog (red.), *Sexuality and German Fascism* (New York, 2005).

⁴ Een *Special Issue* van het tijdschrift *Journal of the History of Sexuality* uit 2002 schonk aandacht aan de lang genegeerde onderwerpen, van prostitutie tot *performance art*. Hieronder een overzicht van de artikelen die zijn verschenen in het *Special Issue* van *Journal of the History of Sexuality* (11 (2002) 1/2): Dagmar Herzog, ‘Hubris and Hypocrisy, Incitement and Disavowal. Sexuality and German Fascism’; Elizabeth D. Heineman, ‘Sexuality and Nazism. The Doubly Unspeakable?’; Julie Roos, ‘Backlash against Prostitutes' Rights: Origins and Dynamics of Nazi Prostitution Policies’; Stefan Micheler, ‘Homophobic Propaganda and the Denunciation of Same-Sex-Desiring Men under National Socialism’; Patricia Szobar, ‘Telling Sexual Stories in the Nazi Courts of Law: Race Defilement in Germany, 1933 to 1945’; Terri J. Gordon, ‘Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich’; Birthe Kundrus, ‘Forbidden Company: Romantic Relationships between Germans and Foreigners, 1939 to 1945’; Annette F. Timm, ‘Sex with a Purpose: Prostitution, Venereal Disease, and Militarized Masculinity in the Third Reich’; Geoffrey J. Giles, ‘The Denial of Homosexuality: Same-Sex Incidents in Himmler's SS and Police’; Atine Grossman, ‘Victims, Villains, and Survivors: Gendered Perceptions and Self-Perceptions of Jewish Displaced Persons in Occupied Postwar Germany’; Erik N. Jensen, ‘The Pink Triangle and Political Consciousness: Gays, Lesbians, and the Memory of Nazi Persecution’.

⁵ Michel Foucault, *De Wil tot Weten. Geschiedenis van de Seksualiteit I* (Nijmegen, 1984). Hoewel Freud in veel van deze onderzoeken nauwelijks meer aan bod komt werken zijn visies omtrent de sociale manipulatie van seksualiteit en de verbanden tussen seksuele vrijheid enerzijds en seksuele onderdrukking en geweld anderzijds door in de theorie van Foucault en daarmee ook in het recente onderzoek. In de studies naar cinema in nazi-Duitsland, zeker vanuit psychoanalytisch perspectief, speelt Freud echter wel een expliciete rol.

maar ook uit het inzetten van seksualiteit, de *positive play of power*, bestaat is voor het onderzoek van onschatbare waarde.⁶

In het onderzoek naar cinema in nazi-Duitsland is hier echter opvallend weinig aandacht voor geweest. Tijdens de eerste golf in de jaren zestig en zeventig was het onderzoek gericht op de institutionele links tussen nazistat en filmindustrie met aandacht voor directe controle door de staat en censuur. Dit onderzoek legde de basis voor de wetenschappelijk aandacht voor cinema en bood belangrijke inzichten in het institutionele apparaat.⁷ Het overwegend politicologisch historisch onderzoek, methodologisch geïnspireerd door de sociale wetenschappen en de politieke economie, schonk echter nauwelijks aandacht aan een inhoudelijke esthetische analyse van film.⁸ Het onderzoek beperkte zich daarnaast tot propagandafilms (zo'n veertig tot honderd films) die in opdracht van de staat waren gemaakt.⁹ De overige producties werden gedefinieerd als massa-entertainmentfilms, die niet relevant zouden zijn voor onderzoek naar propaganda, politiek en ideologie.¹⁰ In de jaren negentig kwam er kritiek op deze visie. Niet alleen vanwege het grote aantal entertainmentfilms, maar ook vanuit de aanname dat deze films van grote socioculturele waarde waren in de nationaalsocialistische context kwam er een gestage uitbreiding van het onderzoek.

Vanaf de jaren negentig volgde deze tweede golf in het onderzoek, sterk beïnvloed door methodologieën uit de film- en cultuurstudies. Het institutionele deterministische model maakte plaats voor filmspecifieke methodes en een grotere diversiteit aan vragen. Twee grote namen die de tweede golf een belangrijke impuls hebben gegeven zijn cultuurwetenschapper Linda Schulte-Sasse en historicus Eric Rentschler.¹¹ In het voorgaande onderzoek werden films puur als *written scripts* beschouwd met te weinig aandacht voor de audiovisuele elementen en de semiotische complexiteit.¹² Het onderzoek was te veel uitgegaan van betekenissen als gegeven in plaats van betekenisproductie. Onderzoek naar continuïteit, discursieve strategieën, filmesthetiek, ontwikkelingen in de filmindustrie en *spectatorship* brachten een nuancering van het beeld van totale controle en gehele repressie uit de institutionele studies. Naast repressie kwam er aandacht voor verleiding, zeker in cinema met

⁶ Foucault, *De Wil tot Weten*.

⁷ Bijvoorbeeld: Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik* (Stuttgart, 1969); Josef Wulf (red.), *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (Frankfurt a/d Main, 1989) en Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (Berlijn, 1975).

⁸ Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*; Wulf (red.), *Theater und Film im Dritten Reich*. Een meer politiek-economische voorbeeld: Spiker, *Film und Kapital*. Een recenter voorbeeld: David Welch, *Propaganda and the German Cinema* (Londen, 2001).

⁹ De classificatie is afhankelijk van de interpretatie van propagandafilm. Zie voor het meest gehanteerde voorbeeld voor classificaties: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*.

¹⁰ De overige producties werden gedefinieerd als massa entertainmentfilms, als een vorm van escapisme, gericht op amusement, sensatie en afleiding. Als deze films al een propagandistisch element zouden hebben dan zou dat slechts zeer indirecte of latente propaganda betreffen.

¹¹ Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife* (Cambridge, 1996) en Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema (Post Contemporary Interventions)* (Durham, 1996). Meer recent ook: Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, 2001) en Lutz Koepnick, *The Dark Mirror. German Cinema Between Hitler and Hollywood* (Berkeley, 2002).

¹² Bijvoorbeeld: Welch, *Propaganda and the German Cinema*.

de focus op fantasie en dromen.¹³ Een ander belangrijk punt van kritiek in de disciplinaire paradigmawisseling was gericht op de eveneens eenzijdige esthetische focus in filmstudies, waarin het esthetische juist te veel los zou zijn gekoppeld van de politieke context.¹⁴ De scheiding tussen visuele en historische benaderingen moest worden overbrugd. Filmtheoretische aandacht voor formele aspecten zoals verlichting, lichaamstaal, gebruik van ruimte et cetera om de verlangens van het publiek te manipuleren bood interessante inzichten in de *visceral appeal*. Om deze aspecten te begrijpen was het echter nodig om de cultuurproducten te plaatsen in de institutionele, culturele en politieke context.¹⁵ Hoewel er kritiek was op het paradigma van massamanipulatie van het vroege onderzoek bleef de link met politiek van belang, aangevuld met commerciële en industriële contexten, genres in de Duitse cinema en het sterrendom.¹⁶ Bij het uitgaan van een puur artistieke invulling zonder oog voor een gepolitiseerde publieke sfeer was er het gevaar van het normaliseren en neutraliseren van belangrijke aspecten van de controle op het dagelijks leven.¹⁷ De aandacht voor oppositionele kijkpraktijken, de transnationale vergelijkingen (met Hollywood als belangrijkste tegencasus) en de continuïteiten in scripts en genres zou een normalisering teweeg kunnen brengen.¹⁸ Het problematiseren van een unieke nazistische cinemaproductie bracht spanningen met zich mee en een discussie over een Duitse filmische *Sonderweg*.¹⁹ Een spanning die het hedendaagse onderzoek nog altijd kleurt. Zoals Rentschler echter al aangaf betekende aandacht voor verschillende perspectieven en conflicterende elementen geenszins dat de productie van films moest worden geanalyseerd in politieke isolatie.²⁰ Door het idee

¹³ Er werd bijvoorbeeld onderzoek gedaan in termen van de “seduction to submission” en “enchantment of reality”. Mary-Elizabeth O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich* (Camden, 2006).

¹⁴ Vroege filmhistorici hadden daarnaast de neiging tot finalistische perspectieven en teleologische modellen en gingen uit van een lineaire ontwikkeling. In de jaren zeventig was er in de filmtheorie ook weinig oog voor diversiteit en individuele agency. Perceptie en receptie zouden slechts functies zijn van grotere discursieve paradigma's waarbij geen ruimte werd gegeven aan alternatieve praktijken, historische veranderingen, normatieve transgressies en de *agency* van de toeschouwer. Dergelijke kritiek is bijvoorbeeld geuit in: Rentschler, *The Ministry of Illusion*; Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich*; Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* en Koepnick, *The Dark Mirror*.

¹⁵ Interdisciplinair onderzoek vanuit filmstudies en geschiedenis bracht inzicht in vragen over subversie en instemming, tekst en context, geschiedenis en theorie.

¹⁶ De aandacht ging hierbij uit naar de intersectie van politiek, ras, cultuur, kunst en gender.

¹⁷ De term normaliseren, door sommige onderzoekers ook echt verwoord als doel, lag gevoelig. In het onderzoek wordt echter duidelijk dat normalisatie niet moet worden opgevat als vrijpleiten maar als historiseren en contextualiseren.

¹⁸ Koepnick, *The Dark Mirror*: enerzijds lag de nadruk op het begrijpen van populaire cultuur op een meer globale schaal en daarbinnen ook vooral met aandacht voor Hollywood. Anderzijds draaide dit onderzoek vooral om de vraag hoe entertainment in een totalitaire staat werkt tegenover de *capitalist counterpart*. Dit onderzoek is geïnspireerd door Adorno en Horkheimer: “entertainment as mass deception”. Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*: specifiek gericht op de “normalization of German film history”.

¹⁹ Temporele fluïditeit werd benadrukt door te kijken naar een langere periode, vanaf de Weimarrepubliek en/of de naoorlogse ontwikkelingen. Ruimtelijke complexiteit werd benadrukt door onder andere vergelijkend onderzoek te doen met Hollywood als tegencasus. Het idee van een unieke nazistische cinematografische productie en de notie van een fascistische esthetiek werden geproblematiseerd.

²⁰ Zowel individuele *agency* van toeschouwers, filmmakers en acteurs/actrices maar ook aandacht voor culturele (massa)expressies, politieke overheersing en collectieve fantasieën. De consumptie en

van de *ultieme ander* los te laten kon er een kritisch perspectief worden toegepast met een brede contextualisering.²¹ Waar in de vroege onderzoeken propaganda als monoliet werd beschouwd kwam er aandacht voor complexiteit, conflicten en verschillende functies van film.²² Film als een sociale, culturele, economische en politieke praktijk.²³ Op de vraagtekens die zijn gezet in de jaren negentig bij de totalitaire conceptie en *top-down* ideologische controle is in recent onderzoek weer een tegenreactie zichtbaar. De aandacht voor ambiguïteit en pluraliteit zou niet moeten verhullen dat er een hegemoniserende tendens was, een gepolitiseerde esthetiek en een essentiële rol voor populaire cultuur in het construeren van politieke consensus.²⁴

Tijdens de tweede golf kwam er ook groeiende aandacht voor gender.²⁵ Vooral de aandacht voor vrouwelijke sterren is hierbij niet te negeren.²⁶ In dit onderzoek is voornamelijk de variatie in vrouwelijke representaties belicht die af zou wijken van de officiële partijpropaganda.²⁷ Opvallend is dat in het onderzoek naar gender in cinema nog altijd overwegend deze toetsing van vrouwelijkheid aan ideologie centraal staat.²⁸ In deze onderzoeken wordt de notie van een repressief rijk zelf echter niet bevraagd. Wanneer het om culturele inscripties van vrouwen, vrouwelijkheid en gender gaat die niet passen in de *repressieve hypothese* worden deze gebruikt om aan te geven dat het een conflicterend gebied betreft. Hoewel er inderdaad sprake is van conflict en ambiguïteit is het echter ook noodzakelijk om de repressieve notie zelf te bevragen en meer oog te hebben voor de

productie moesten niet in een machtsvacuüm worden geanalyseerd maar er moest wel ruimte zijn voor diversiteit. De historische context gold als kader voor betekenisgeving, perceptie en culturele praktijken. Totaliserende perspectieven zouden geen recht doen aan de complexiteit en gedetailleerd historisch onderzoek in de weg staan.

²¹ Onderzoek vanuit de categorieën propaganda, ideologie en fascistische esthetiek was te beperkt en diende aangevuld te worden met de context van de filmindustrie, de sterren, de regisseurs, culturele tradities en sociale praktijken.

²² In dit recente onderzoek wordt er voor het nuanceren van de klassieke narratieven gebruik gemaakt van allerlei bronnen die elkaar kunnen aanvullen: populaire commentaren en vakpers, politieke toespraken, *Reichsfilmkammer* archiefmateriaal, studiogeschiedenissen, biografieën van sterren, reclame en natuurlijk van de films zelf.

²³ Waarin werd uitgegaan van een connectie tussen vorm en functie, esthetiek en politiek.

²⁴ Bijvoorbeeld: Carter, *Dietrich's Ghosts*. Carter is sterk geïnspireerd door Antonio Gramsci en Walter Benjamin.

²⁵ Susan Sontag, 'Fascinating Fascism', *The New York Review of Books* (6 februari 1975): "political relations in aesthetic patterns". Rentschler, *The Ministry of Illusion*: "fantasizing fascism".

²⁶ Hoewel Rentschler de weg opende voor onderzoek naar gender en ook benadrukte dat erotiek en seksualiteit interessante perspectieven waren is er in het onderzoek betrekkelijk weinig aandacht besteed aan seksualiteit en lichamelijkeheid.

²⁷ Jo Fox, *Filming Women in the Third Reich* (Oxford, 2000); Antje Ascheid, *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema* (Philadelphia, 2003); Jana F. Bruns, *Nazi Cinema's New Women* (New York, 2009); O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment*; Erica Carter, *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (Londen, 2004). Deze aandacht voor gender is onder andere geïnspireerd door: Susan Sontag, 'Fascinating Fascism' en Rentschler, *The Ministry of Illusion*.

²⁸ In deze onderzoeken werden de normatieve noties tegenover de grote complexiteit van performances en verbeeldingen van vrouwen geplaatst. Deze verbeeldingen zouden de maatschappelijke conflicten en tegenstrijdigheden belichamen en het potentieel hebben om ideologie te destabiliseren.

politieke inzet van seksualiteit, lichamelijkheid en erotiek.²⁹ Rentschler opende met zijn *imaginary seductions* eigenlijk al de weg voor dergelijk onderzoek waaraan het nog altijd schort.³⁰ Een analyse van revuefilms zou meer licht kunnen werpen op de politieke instrumentalisering van seksualiteit.

De historiografie met betrekking tot revuefilms is echter zeer beperkt. In 1979 werd in Berlijn door de *Stiftung Deutsche Kinemathek* een tentoonstelling georganiseerd in het kader van een *Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele*. De bundel die in dit verband werd uitgebracht biedt een mooi maar vrij feitelijk overzicht van de productiegeschiedenis en is methodologisch en theoretisch summier.³¹ De artikelen stoen vooral op filmtheoretische aannames en geven slechts een beperkte historische contextualisering.³² De auteurs geven zelf aan dat het niet “unsere Aufgabe” is om de filmgeschiedenis op impliciete ideologische tendensen te analyseren.³³ De aandacht die vooral de filmwetenschapper Karsten Witte schenkt aan erotiek en lichamelijkheid in revuefilms gaat uit van inmiddels verouderde aannames die vooral de repressieve aspecten van seksualiteit in nazi-Duitsland benadrukken.³⁴ Er is echter sprake van een grote complexiteit van performances van vrouwelijkheid en seksualiteit die niet puur als repressief kunnen worden geduid.³⁵ Een aantal decennia later,

²⁹ In de afgelopen decennia is er veel aandacht geschonken aan de esthetiek van de politiek, ook de lichamelijk esthetiek is in verschillende werken behandeld. De nadruk in dit onderzoek ligt echter grotendeels op het atletische lichaam en het fascistische mannelijke lichaam en slechts beperkt op sensuele vrouwelijke lichamelijkheid.

³⁰ Sommige onderzoeken zijn al hierdoor geïnspireerd en leggen al meer nadruk op de noodzaak van het nationaalsocialisme om de ideologische vijand te omarmen om de eigen populariteit en macht te kunnen behouden. Bijvoorbeeld: O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment*.

³¹ Helga Belach (red.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945* (München, 1979). De artikelen stoen vooral op filmtheoretische aannames en zijn afwisselend door wetenschappers met een expertise op het gebied van film of entertainment en door mensen die in de film- en entertainmentsector werkzaam waren geschreven.

³² De bundel biedt een mooi maar vrij feitelijk overzicht van de productiegeschiedenis, op basis van *Firmenakten* van de *Universum Film AG*, en een filmografie aangevuld met korte samenvattingen van een selectie revuefilms.

³³ Hoewel Karsten Witte, die ook een bijdrage heeft geschreven, aangeeft een combinatie van theorie, analyse en historische context van belang te achten geven de auteurs zelf aan dat het niet “unsere Aufgabe” is om de filmgeschiedenis op impliciete ideologische tendensen te analyseren. De connectie tussen vorm en inhoud, de dramaturgische analyse verbonden met de werking van onzichtbare propaganda, en de historische contextualisering krijgt niet goed vorm. Van een systematische en methodologisch en theoretisch ondersteund onderzoek naar revuefilms is geen sprake.

³⁴ Karsten Witte, J. D. Steakley en Gabriele Hoover, ‘Visual Pleasure Inhibited. Aspects of the German Revue Film’, *New German Critique* 24/25 (1981/1982), pp. 238-263; Karsten Witte, ‘Gehemmte Schaulust. Momente des deutschen Revuefilms’, in: Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp. 7-52; Karsten Witte, ‘Revue als montierte Handlung’, in: Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp. 208-239. In het artikel van Karsten Witte komt de complexiteit van de esthetiek, de manieren waarop de filmische formele aspecten fascinatie structureerden en de manieren waarop visuele en auditieve tekenen werden gecodeerd nog het beste naar voren. Witte poogt de visuele en auditieve specificiteit van nazifilms te koppelen aan de sociohistorische functie. Witte gaat in zijn aandacht voor erotiek, naakt en lichamelijkheid echter uit van inmiddels verouderde aannames die vooral de repressieve aspecten van seksualiteit in nazi-Duitsland benadrukken.

³⁵ Terri J. Gordon, ‘Fascism and the Female Form. Performance Art in the Third Reich’, in: Dagmar Herzog (red.), *Sexuality and German Fascism* (New York, 2005), pp. 164-200. Gordon schenkt in haar artikel over *performance art* kort de aandacht aan revuefilms die voor het onderzoek naar seksualiteit

mede door de verschuivingen in het onderzoek naar seksualiteit in nazi-Duitsland, schrijft literatuurhistorica Terri J. Gordon over de complexe relatie tussen seksuele repressie, bevrijding en verleiding via *performance art* in nazi-Duitsland.³⁶ Ze schenkt in haar artikel kort de aandacht aan revuefilms die voor het onderzoek naar seksualiteit een interessante casus vormen maar recentelijk eigenlijk geen structurele aandacht meer hebben gekregen.

Een cultuurhistorische benadering waarin de inhoudelijke analyse van revuefilms met aandacht voor discoursen, semiotiek en psychoanalyse wordt aangevuld met een historische contextualisering zou van toegevoegde waarde zijn voor het onderzoek naar seksualiteit in nazi-Duitsland. In dit onderzoek wordt een dergelijke benadering toegepast om antwoord te kunnen geven op de vraag: *Hoe functioneerden revuefilms in de politisering van seksualiteit in nazi-Duitsland?* Allereerst dienen een aantal definities te worden uitgewerkt. Bij het begrip seksualiteit moet niet alleen worden gedacht aan seksuele handelingen maar aan een bredere definitie die oog heeft voor lichamelijkeheid, fantasie, emoties, verlangens, erotiek, sensualiteit en seksuele identiteit. Onder politisering van seksualiteit wordt de politieke repressie, regulering en inzet van seksualiteit verstaan. Met revuefilms wordt hier geen verfilmde revue bedoeld, maar narratieve films met revue-elementen. Deze definitie van revuefilm werd in de tijd zelf ook gehanteerd voor dit lichtvoetige, komische populaire genre in Duitsland.

Voor dit onderzoek is een selectie gemaakt van acht van de achtentwintig revuefilms die in nazi-Duitsland zijn verschenen.³⁷ In de selectie is zo goed mogelijk rekening gehouden met een mooie spreiding om indien van toepassing de groeiende monopolisering in beeld te kunnen brengen. De selectie is daarnaast gemaakt vanwege de variatie in films met en zonder verschillende toegekende classificaties. De nazistaat kende in sommige gevallen namelijk *Prädikaten* toe (bijvoorbeeld: *künstlerisch wertvoll*). Vijf van de gekozen films hebben geen specifieke classificatie, dat maakt een vergelijking mogelijk met de geclassificeerde films.³⁸ De selectie voor dit onderzoek:³⁹

- Viktor und Viktoria (1933): Jugendverbot, künstlerisch
- Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann (1934-1935): Jugendverbot
- Es leuchten die Sterne (1937-1938): Jugendverbot
- Wir tanzen um die Welt (1939): künstlerisch wertvoll
- Frauen sind doch bessere Diplomaten (1939-1941): Jugendverbot

een interessante casus vormen maar recentelijk eigenlijk geen structurele aandacht meer hebben gekregen.

³⁶ Gordon, 'Fascism and the Female Form'.

³⁷ Voor de analyse is in alle gevallen gebruik gemaakt van de originele films die deels zijn gedigitaliseerd als *Reichsfilmkammer* archiefmateriaal en deels vanwege de naoorlogse populariteit nog altijd verkrijgbaar zijn in de originele vorm (dit betreft geen films met latere aanpassingen/*cuts* maar het originele beeldmateriaal).

³⁸ Hierbij dient de kanttekening te worden geplaatst dat alle films door de staat waren goedgekeurd en van waarde werden geacht voor nazi-Duitsland, ook de films zonder specifieke classificatie. Daarnaast dient de kanttekening te worden geplaatst dat het toegekende *Prädikat künstlerisch* aan de film *Viktor und Viktoria* niet kan worden beschouwd in de context van de aangepaste nationaalsocialistische wetgeving aangezien deze pas in 1934 geschiedt.

³⁹ Op de zorg voor een mooie spreiding en een selectie van films met en zonder *Prädikaten* na is deze selectie willekeurig. De films zijn niet uitgekozen op basis van thema of voorkennis met betrekking tot censurering of iets dergelijks.

- Die große Liebe (1941-1942): jugendfrei, staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll
- Wir machen Musik (1942): Jugendverbot, künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll, anerkennenswert
- Die Frau meiner Träume (1943-1944): Jugendverbot

De overkoepelende theorie voor dit onderzoek is afkomstig van Foucault.⁴⁰ Zijn concept van de *positive play of power* is zeer bruikbaar voor het nuanceren van de *repressieve hypothese* die nog altijd overheerst in het onderzoek naar seksualiteit in nazi-Duitsland.⁴¹ De vertogen omtrent seksualiteit waren volgens Foucault afgestemd op de eisen van de macht. Foucault sprak over een apparaat om ‘ware vertogen’ over seksualiteit te produceren. Deze seksualiteitsdispositieven konden seksualiteit onderdrukken en isoleren maar ook lust oproepen. Het betreft naast repressie stimulerende mechanismen.⁴² De controle over de productie van betekenissen en over het waarheidsregime, het legitieme weten, creëerde hierin macht.⁴³

De context van politieke institutionele controle staat centraal in het eerste hoofdstuk: *Institutionele regulering van fantasie*. In dit hoofdstuk wordt antwoord gegeven op de deelvraag: Hoe reguleerden de institutionele links tussen de nazistaat en de filmindustrie de productie van films? In dit hoofdstuk wordt gebruik gemaakt van institutionele bronnen van de *Reichsfilmkammer*, politieke documenten en toespraken die tekenend zijn voor beleidsverschuivingen en een steeds grotere ideologische en politieke controle zichtbaar maken.⁴⁴ Deze historische context voor de analyse van de films moet worden gezien als kader voor betekenisgeving, perceptie en praktijken. Hoewel daarin oog dient te zijn voor complexiteit moet de rol van cinema in het construeren van politieke consensus niet worden onderschat.

In het tweede en derde hoofdstuk wordt de theorie van Foucault expliciet in de praktijk gebracht in de vorm van een discoursanalyse van de revuefilms. Dit betreft een thematische analyse, geen analyse per film. Voor de volledigheid en controleerbaarheid is daarom een bijlage opgenomen met een overzicht van de acht films bestaande uit een filmografie, samenvattingen en een beknopt overzicht van relevante thema's en motieven.⁴⁵ De analyse van de films wordt waar mogelijk aangevuld met autobiografieën van sterren, populaire commentaren en vakpers en reclamemateriaal om inzicht te bieden in de manieren van framing van de revuefilms.⁴⁶ In hoofdstuk twee, genaamd *Politieke verleiding middels ‘ware*

⁴⁰ Foucault, *De Wil tot Weten*.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Positief dient hier niet te worden opgevat als een positieve waardering maar als het instrumentaliseren van seksualiteit.

⁴³ Foucault, *De Wil tot Weten*, pp. 70-75.

⁴⁴ Bronnen met betrekking tot de *Reichsfilmkammer* zijn opgenomen in: Belach, *Wir tanzen um die Welt* en Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Politieke bronnen, toespraken, wetgeving, artikelen van nationaalsocialistische prominenten in de filmwereld en briefwisselingen tussen regime en filmindustrie zijn opgenomen in de bronnenpublicatie: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*.

⁴⁵ Zie bijlage, pp. 81-111.

⁴⁶ Voor deze bronnen is onder meer gebruik gemaakt van www.filmportal.de. Deze website is een *Abteilung des Deutschen Filminstituts -DIF e.V.* Op deze website is materiaal gedigitaliseerd en beschikbaar gemaakt van onder andere het *Deutschen Filminstituts (DIF)*, *Deutschen Kinemathek* en

vertogen', wordt de volgende deelvraag uitgewerkt: Hoe structureerden de nationaalsocialistische politiek en ideologie de vertogen in revuefilms?

In het derde en laatste hoofdstuk wordt de discoursanalyse aangevuld met een psychoanalytische en semiotische benadering. In dit hoofdstuk, *Gepolitiseerde erotiek en geërotiseerde politiek*, komt de laatste deelvraag aan bod: Hoe werden vrouwelijkheid, lichamelijke en seksualiteit gereguleerd en ingezet in revuefilms? De psychoanalytische benadering, gebaseerd op filosoof en psychoanalist Slavoj Žižek en filmtheoretica Laura Mulvey, biedt interessante inzichten in identificatieprocessen en de cinematografische sturing van verlangens.⁴⁷ Beide zijn sterk geïnspireerd door Freud (*scopophilia*) en Lacan (theorieën omtrent identificatie en de formatie van subjectiviteit). Zowel Žižek als Mulvey koppelen filmtheoretische formele aspecten zoals camerabeweging, licht, *the gaze*, geluid et cetera aan de manipulatie van verlangens van het publiek.⁴⁸ Hoe filmische formele aspecten fascineren structureerden en de wijze waarop visuele en auditieve tekenen werden gecodeerd worden geanalyseerd in verband met de narratieve structuren.⁴⁹ De combinatie met de semiotische analyse maakt het mogelijk om de manieren waarop films betekenissen produceerden in de politieke en ideologische context grondig te analyseren. De betekenisgeving van de films kan worden blootgelegd door de letterlijke betekenissen in de films, de *signifiers*, te koppelen aan de *signified*, de bredere context en ideologische thema's. De films representeren als *signs* concepten. Hiermee kan een bepaalde verbeelding worden gecreëerd, een soort mythe. Cinema bezien als een *signifying practice* van ideologie.⁵⁰ De combinatie van de historische contextualisering met de inhoudelijke filmanalyse maakt het mogelijk om de manieren waarop seksualiteit werd gepolitiseerd in revuefilms te bestuderen met oog voor de politieke en ideologische context, de constructie van ideologisch gestuurde vertogen en de rol van esthetiek hierin. Concluderend kan de analyse van revuefilms meer licht werpen op de politisering van seksualiteit enerzijds en de seksualisering van politiek anderzijds.

de Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Dit betreft voornamelijk reclamemateriaal. Na aanmelding bij het Bundesarchiv was het mogelijk archiefmateriaal digitaal te raadplegen. Het Bundesarchiv heeft een groot deel van het beschikbare archiefmateriaal (waaronder een selectie *Bilder und Plakate* en *Bücher und Zeitschriften*) gedigitaliseerd. Hierbij moet de kanttekening worden geplaatst dat voor dit onderzoek het Bundesarchiv niet fysiek bezocht is en de selectie van bronnen dus voortkomt uit een combinatie van gedigitaliseerd materiaal en bronnenpublicaties. Daarnaast zijn voor dit onderzoek enkele originele bronnen aangeschaft waaronder edities van de *Illustrierter Film-Kurier* van de bestudeerde films (indien niet digitaal te raadplegen) en de memoires van actrices Zarah Leander en Marika Rökk.

⁴⁷ Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*; Mulvey, *Visual and other pleasures*; Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen* 16:3 (1975), pp. 6–18.

⁴⁸ Filmtheoretische aandacht voor formele elementen is in dit onderzoek gericht op allerlei aspecten waaronder verlichting, lichaamstaal, gebruik van de ruimte, filmtechnieken, intertekstualiteit, voyeurisme, passiviteit/agency (gekoppeld aan gender), *focal points*, het spelen met licht en donker, camerapunt/beweging en het spelen met tijd. Gekoppeld aan het manipuleren van de verlangens van het publiek (*visceral appeal*). Het onderzoek benadrukt de connectie tussen esthetiek en politiek.

⁴⁹ Voor een nog meer inhoudelijke formele analyse is gebruik gemaakt van: Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials* (Londen, 2012).

⁵⁰ Stuart Hall (red.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (Londen, 1997).

Institutionele regulering van fantasie

Door de eerste generatie in het onderzoek is bekend dat cinema een belangrijke rol speelde in de nazipropaganda. Al vanaf 1933 poogde de nationaalsocialistische staat verschillende aspecten van de filmindustrie onder controle te brengen – van financiering tot distributie en van reclame tot de samenstelling van de crew. Er werd een complexe bureaucratie opgezet om de filmindustrie te overzien. Een totalitaire staat en een krachtige *Volksgemeinschaft* zouden namelijk alleen door controle over *Erziehung* van het volk gevestigd kunnen worden. Film kon hierin een centrale rol spelen, aangezien film als massamiddel een natuurlijk verwantschap zou hebben met propaganda.⁵¹ Film was namelijk kunst voor het volk, te begrijpen door de laatste man in het laatste dorp.⁵² Joseph Goebbels, *Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda*, beschouwde cinema als essentieel onderdeel van de nationaalsocialistische *Kulturpolitik* en als “nationalpolitisches Führungsmittel”.⁵³ Film zou met het aanspreken van emoties “von besonders eindringlicher und nachhaltiger Wirkung” zijn.⁵⁴

Bij aanvang van het nationaalsocialistische regime bevond de filmindustrie zich in een crisis. De internationale competitie, de hoge kosten voor de transitie naar geluidsfilm en de depressie vanaf 1929 met een dalend publiek hadden de filmindustrie aan de rand van de afgrond gebracht.⁵⁵ De toewijding van nazi-Duitsland aan de filmindustrie werd door veel prominente figuren uit de filmwereld dan ook positief onthaald.⁵⁶ De verzwakte positie maakte dat regisseurs, producers en studio's eerder creatieve controle accepteerden in ruil voor financiële steun. Het idee van een sterke gecentraliseerde organisatie was daarnaast al langer aan de orde. In de vroege jaren dertig waren hiervoor plannen opgezet waarop de nationaalsocialistische organisatorische herstructurering kon voortbouwen.⁵⁷ Op 28 maart 1933 luidde Goebbels in een toespraak een nieuw tijdperk in waarin film een cruciaal middel zou worden in de culturele regeneratie en hervorming van Duitsland. Deze retoriek van een esthetische wedergeboorte met gebruik van militaristische metaforen kan worden beschouwd als legitimering voor toekomstige regulering. Die nodig was om de crisis, die Goebbels niet verwoorde als commercieel maar als ideëel (de *Filmkrise* was een “geistige”), op te lossen.⁵⁸

⁵¹Dr. K. Zierold, ‘Bedeutung und Grenzen des Films als Erziehungsmittel’, *Film und Bild* (10 april 1935). Gepubliceerde rede voor de *Ministerialrat im Reichs- und Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung*. Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 500-503.

⁵² Joseph Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer* (Berlijn, 15 februari 1941). De tekst is gebaseerd op een stenogram. Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 465-479.

⁵³ Joseph Goebbels, *Rede vor den Filmschaffenden* (Berlijn, 28 februari 1942). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 484-500.

⁵⁴ Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen* (Berlijn, 1943).

⁵⁵ Carter, *Dietrich's Ghosts*, p. 23.

⁵⁶ Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, pp. 15-19.

⁵⁷ In 1933 kon het regime voortbouwen op het SPIO-plan uit 1932, dat ontwikkeld was vanaf de late jaren twintig, een programma waarin de centralisatie van de Duitse filmindustrie en economische hervormingen door staatscontrole centraal stonden.

⁵⁸ Hoewel dit al langer een discours was binnen de filmindustrie waarbij film als kunst tegenover film als kitsch werd geplaatst plaatste Goebbels film als kunst tegenover film als potentieel gevaar voor de nazistaat.

De filmwereld moest hervormd worden vanuit de wortels. Alleen wanneer de innerlijke grootsheid van geest overeen zou stemmen met de uiterlijke middelen, en daardoor de “völkische Konturen” tot uiting zouden komen, kon de Duitse film een *Weltmacht* worden.⁵⁹ De nieuwe vlag in de kunst kon echter alleen worden gehesen wanneer deze met “ihren Wurzeln in das nationalsozialistische Erdreich eingedrungen ist”.⁶⁰ Er was behoefte aan een nieuw ethos, waarin geen plaats was voor de Weimarcultuur met de “Ausschreitungen eines kranken Gehirns” waarin films “weltfremd” en “weltfern” waren geworden.⁶¹ Het “blutleeren und lebensarmen l’art-pour-l’art-standpunkt van de Wirtschaftskapitäne” van de Weimarrepubliek moest uit de kunsten worden verdreven.⁶² De staat had volgens Goebbels hierin de plicht “regulierend einzugreifen”.⁶³ Zeker ook omdat de vroegere “Herren von Film” innerlijk, politiek, cultureel en moreel onbekend zouden zijn met de nationaalsocialistische beweging.⁶⁴ Goebbels beschouwde de kunst als een heilige zaak en de ongezonde toestand, waarvoor hij de medische metafoor van een “krankhaftes Geschwür” hanteerde, diende te worden hersteld om ruimte te maken voor “große deutsche Kunst”.⁶⁵ Wanneer men Duitse films wilde zien, zo was Goebbels overtuigd, wilde men nationaalsocialistische films zien.⁶⁶

Groeiende staatsinterventie

In juli 1933 werd hiervoor de *Reichsfilmkammer* (RFK) opgericht, een zogenaamd onafhankelijke, neutrale arbeidsorganisatie die de belangen van de werknemers in de

⁵⁹ Het “Ingenium des deutschen Geistes” kon de Duitse filmindustrie tot grote hoogte brengen. Joseph Goebbels, *Rede im Kaiserhof* (Berlijn, 28 maart 1933). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 439-40.

⁶⁰ Goebbels benadrukt in de toespraak sterk de connectie tussen film en het volk. Zo zouden films moeten voortkomen uit “volkstümliche Stoffe”, het volk was als het ware de regisseur. De regie diende ook in handen te zijn van een kind van het volk. Dit kan worden beschouwd als een verwijzing naar de zuivering van de filmindustrie in de nationaalsocialistische context. Sprekend citaat is ook: “Je schärfer völkische Konturen ein Film aufweist, desto größer sind die Möglichkeiten, die Welt zu erobern”. Goebbels, *Rede im Kaiserhof*.

⁶¹ Goebbels, *Rede im Kaiserhof*. De voormalige Weimarfilms waren volgens Goebbels geen kunst maar “blödeste Gesellschaftskitsch”. Joseph Goebbels, *Rede in den Tennishallen* (Berlijn, 19 mei 1933). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 442-447. In 1941 verwees Goebbels ook nog naar de filmtheaters uit de Weimarrepubliek als “Brutstätten staatsfeindlicher und zerstörerischer Anschauungen”. Joseph Goebbels, *Der Film als Erzieher. Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ* (Berlijn, 12 Oktober 1941). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 480-483.

⁶² Niet de “Friedrichstraßen-Atmosphäre” maar gedegen “Pflichteifer” en “Arbeitsdisziplin” moesten leidend zijn in de filmindustrie. De wereld lag volgens Goebbels aan de voeten van de Duitse filmindustrie: “Wir müssen dem Film eine Aufgabe und eine Mission geben und dann auch mit ihm die Welt erobern”. Dan zou ook de cinematische wapenwedloop met Amerika kunnen worden gewonnen en zou de “Hanswurst” van de Weimarrepubliek volledig verdreven kunnen worden. Goebbels, *Rede vor den Filmschaffenden*.

⁶³ Belangrijke kanttekening is dat de nationaalsocialistische visie op de moderniteit als een zielloze periode zonder betekenis een langere en bredere geschiedenis kent.

⁶⁴ Goebbels, *Rede im Kaiserhof*.

⁶⁵ De ware Duitse kunstenaars zouden deze “Wahrheit in höheren Sinne” kunnen vangen in film. Joseph Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer* (Berlijn, 5 maart 1937). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 447-463.

⁶⁶ “Wenn man deutsche Filme sehen will, so will man nationalsozialistische Filme sehen.” Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer*.

filmindustrie moest behartigen en economische kwesties diende te reguleren. De connectie met en afhankelijkheid van het regime werd echter al duidelijk in de oprichtingseed waarin werd benadrukt dat de organisatie een gift was van de *Führer*.⁶⁷ Twee maanden later werd de *Reichsfilmkammer*, als organisatorische afdeling van de *Filmabteilung* van het ministerie voor propaganda, ondergebracht onder de *Reichskulturkammer* waarmee de controle werd versterkt. De afdeling was verantwoordelijk voor de *Gleichschaltung* van de filmindustrie en moest alle sectoren van de industrie (geleidelijk) onder staatscontrole brengen.⁶⁸ De *Reichsfilmkammer* diende de filmindustrie daarnaast te zuiveren van 'ongewenste' figuren, op politieke of raciale grond.⁶⁹ Werknemers in de filmindustrie werden wettelijk verplicht om lid te worden als voorwaarde voor arbeidsvoortzetting. In principe werden alleen raciaal pure en politiek betrouwbare aanvragers toegelaten. Vanaf 1 juli 1933 werden op deze wijze de joden verbannen uit de filmindustrie.⁷⁰ Middels de *Filmkreditbank* was er ook op het gebied van financiering sprake van staatscontrole. Na 1934 zou de *Filmkreditbank* onder directe controle van de *Reichsfilmkammer* staan. De bank kon de verliezen die de filmindustrie sinds de late jaren twintig had geleden compenseren. Deze financiële controle over filmprojecten betekende een aanzienlijke invloed op productieplanning en inhoud.⁷¹

In 1934 werd het *Reichslichtspielgesetz* van 1920 herzien als wettelijke basis voor staatsinterventie in vrijwel alle stadia van het productieproces.⁷² Met deze wet kwam er een nieuw beoordelingssysteem met verschillende *Prädikaten*, werd de functie van de *Reichsfilmdramaturg* ingesteld en werd de censuur verder uitgebreid. Niet alleen het eindproduct werd gecensureerd maar er was sprake van controle in verschillende productiestadia, van manuscript tot editfase. Hiervoor werd de post van de *Reichsfilmdramaturg* in het leven geroepen die scripts moest beoordelen, becommentariëren en wijzigen waar nodig op artistieke en ideologische gronden. Een van de plichten van de *Reichsfilmdramaturg* was het "rechtzeitig zu verhindern, daß Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen". Er mocht pas gedraaid worden na een institutionele controle om zo films die tegen de nationaalsocialistische waarden ingingen vroegtijdig te kunnen bannen.⁷³ De financiering door de *Filmkreditbank* werd daarnaast op zijn goedkeuring

⁶⁷ De oprichtingseed werd gepubliceerd in: *Film-Kurier* (10 juni 1933).

⁶⁸ Zie voor een uitgebreide bespreking van deze institutionele omschakeling bijvoorbeeld: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik* of Welch, *Propaganda and the German Cinema*. In *Nazi Cinema's New Women* van Bruns is de ontwikkeling ook heel helder opgetekend. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*.

⁶⁹ Hierbij dient de kanttekening te worden geplaatst dat er uitzonderingen konden worden gemaakt op deze regel. Tekorten aan werknemers, die ook de kosten flink opdreven, zetten ertoe aan om verschillende uitzonderingen te maken en tijdelijke werkvergunningen te verstrekken aan zowel de als 'ongewenst' beschouwde personen als buitenlandse werknemers.

⁷⁰ In 1938 werd een *Abstammungsnachweis* opgericht binnen de *Reichsfilmkammer* die de raciale afkomst van (potentiele) leden moest onderzoeken en de industrie diende te zuiveren van personen die als *artfremd* werden beschouwd. In 1938 werd de filmindustrie officieel *Judenfrei* verklaard.

⁷¹ Dr. Scheuerman, 'Lichtspielgesetz und Filmkammeranordnung', *Der Kinematograph* (15 januari 1935). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 522-523.

⁷² *Lichtspielgesetz* (16 februari 1934). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 510-521.

⁷³ In de praktijk betekende deze nieuwe post van *Reichsfilmdramaturg* veel vertraging in het productieproces.

gebaseerd. Op deze wijze werden ideologische controle en financiering nog strakker verbonden.⁷⁴ Daarnaast moet niet alleen worden gedacht aan expliciete censuur maar ook aan zelfcensuur van filmcrews om te voldoen aan de gestelde eisen.

Na productie diende een *Filmprüfstelle* de films te controleren. De leden van de *Prüfungsstellen* werden benoemd door Goebbels. De *Filmprüfstelle* moest films verbieden die een gevaar vormden voor de "lebenswichtiger Interessen des Staates oder der öffentlichen Ordnung oder Sicherheit" of voor "des deutschen Ansehens oder der Beziehung Deutschlands zu auswärtigen Staaten" of wegens "Verletzung des nationalsozialistischen, religiösen, sittlichen oder künstlerischen Empfindens".⁷⁵ Belangrijke kanttekening hierbij is dat veel elementen van deze censuurwet ook al in de wetgeving van 1920 voorkwamen en er dus naast discontinuïteit sprake is van continuïteit.⁷⁶ In 1920 was echter nog de volgende passage opgenomen: "die Zulassung darf wegen politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden".⁷⁷ Deze zin is in de wet van 1934 nadrukkelijk verwijderd. Goebbels kende zichzelf een grote rol toe in de censurering. Mocht hij na de maak van een film bijvoorbeeld toch niet tevreden zijn dan kon hij bij de *Nachprüfung* alsnog de toelating op de markt weigeren. Vanaf 1935 nam Goebbels het evaluatieproces sowieso steeds meer in eigen handen.⁷⁸

De *Prüfung* door de *Filmprüfstelle* was ook gericht op het toekennen van *Prädikaten*. Een film kon de volgende labels krijgen: *staatspolitisch wertvoll*, *künstlerisch wertvoll*, *volksbildend*, *kulturell wertvoll* en *besonders wertvoll*.⁷⁹ Vanaf 1 april 1939 werden hieraan toegevoegd: *staatspolitisch besonders wertvoll*, *künstlerisch besonders wertvoll* en *volkstümlich wertvoll*.⁸⁰ Dit systeem was niet alleen van symbolisch ideologische aard maar poogde ook via economische prikkels de productie te beïnvloeden. Films met de beoordelingen *staatspolitisch* of *künstlerisch wertvoll* werden in groeiende mate vrijgesteld van belasting. Het proces van regulering betrof niet alleen geheime censuur en clandestiene

⁷⁴ Het belang van een connectie tussen de *Reichsfilmdramaturg* en de *Filmkreditbank* voor de censuur werd onder meer benadrukt in: Scheuerman, 'Lichtspielgesetz und Filmkammeranordnung'.

⁷⁵ Hierin was er ook uitgebreid aandacht voor eventuele schadelijke invloeden op de jeugd. Er moest worden gewaakt voor "eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder auf die staatsbürgerliche Erziehung oder die Pflege des deutschbewussten Geistes der Jugendlichen oder eine Überreizung ihrer Phantasie zu besorgen ist". *Lichtspielgesetz* (16 februari 1934).

⁷⁶ *Lichtspielgesetz* (12 mei 1920) en *Lichtspielgesetz* (16 februari 1934). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 510-521.

⁷⁷ *Lichtspielgesetz* (12 mei 1920).

⁷⁸ Deze steeds grotere invloed van de propagandaminister vertaalde zich ook in een amendement van het *Lichtspielgesetz* van 1934 waardoor de propagandaminister grotere invloed kon uitoefenen op films (middels wijzigingen) of deze indien gewenst zelfs kon verbieden los van de commissies. Het tweede amendement van 28 juni 1935 kende de *Reichsminister* een nog grotere controle op de filmindustrie toe. Hij mocht in het vervolg alsnog een verbod op door de *Prüfungsstellen* toegelaten films uitspreken (deze verboden konden alleen met zijn toestemming komen te vervallen). Goebbels kreeg ongelimiteerde macht als het op het bannen en wijzigen van films aankwam. *Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes* (13 december 1934). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 522; *Zweites Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes* (28 juni 1935). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 523.

⁷⁹ *Lichtspielgesetz* (16 februari 1934).

⁸⁰ Op 21 november 1938 werd ook het *Prädikat Jugendwert* ingevoerd.

repressie maar ook het openlijk etaleren van de culturele macht van de staat. Bijvoorbeeld in het toekennen van deze gehiërarchiseerde *Prädikaten*. Met het toekennen van de labels werden artistieke superioriteit en politieke *performance* aan elkaar gekoppeld.⁸¹ De labels konden als politieke *signifiers* de interpretatie van films sturen in de richting van een ideologische lezing. In het verbod op *Kritik* in de pers in 1936 werd ook de articulatiemacht van de nazistaat geëtaleerd.⁸² De culturele macht van het regime vertolkte zich daarnaast in het aanwijzen van culturele *others* waaronder de gedegenereerde Weimar en de Hollywood kitsch.

Nationalisering van de filmindustrie

In 1937 reflecteerde Goebbels in een toespraak voor de *Reichsfilmkammer* op de voorgaande vooruitgang en de plannen voor de toekomst.⁸³ Allereerst sprak hij het “Todesurteil” uit over de gedegenereerde filmindustrie van vóór 1933 en prees de vooruitgang van de afgelopen jaren.⁸⁴ Goebbels kondigde tegelijk een programmatische herstructurering aan. De nazistaat profileerde zich als bron van een reeks maatregelen die de artistieke productie moesten stimuleren, en waarin niet winst en commercie maar idealen de leidraad moesten zijn. Waaronder trainingen om een nieuwe generatie van creatief personeel te creëren in het kader van de fascistische esthetiek, die op prominente plaatsen in de filmindustrie werden gepositioneerd. Deze stap was ook noodzakelijk vanwege het personeelstekort door de zuivering van de filmindustrie die de kosten flink opdreef. Vooral vanaf 1937 lag de nadruk hierbij op een systematische herstructurering door creatieve genieën, die in staat waren de essentie van de natie en het ras te vatten en belichamen. Er was dus niet alleen sprake van het zuiveren van materiaal dat afweek van het ideologische discours maar ook van het vroegtijdig beïnvloeden van het proces om invloed uit te kunnen oefenen op artistieke producten langs nationaalsocialistische esthetische en ideologische lijnen. Vanaf 1937 werd de ideologische invloed op film nog groter dan voorheen, hoewel Goebbels juist nadrukkelijk beklemtoonde dat het regime de kunst een warm hart toedroeg en niet als *Sicherheitspolizei* zou optreden.⁸⁵ Goebbels beschouwde cinema als heuristisch gereedschap waarmee de wereld in een betekenisvol verhaal kon worden gegoten met een morele boodschap. De culturele genieën

⁸¹ Hierin was sprake van een hiërarchie in de *Prädikaten* waarbij *staatspolitisch besonders wertvoll* werd beschouwd als de hoogst mogelijke beoordeling.

⁸² Adolf Hitler zelf uitte ook zijn ongenoegen over de spanningen die ontstaan waren vanuit filmkritieken en benadrukte dat de filmcensuur in handen van de nationaalsocialistische staat diende te zijn, in handen van Goebbels en zijn aangewezen organen. Adolf Hitler, *Der Führer und Reichskanzler* (Berlijn, 17 oktober 1935). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 523.

⁸³ Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer*

⁸⁴ “Ich spreche mit dieser grundsätzlichen Darlegung künstlerischer Begriffe zugleich auch das Todesurteil über die vor dem Kriege in Deutschland im Schwunge gewesene naturalistische Kunst aus. [...] Wir haben deshalb als kluge Volksführer und wahrhafte Kenner der Volksseele den Weg zu einem Idealzustand, den wir im Jahre 1933 zu erreichen glaubten, Jahr für Jahr, Halbjahr um Halbjahr, Monat um Monat in einzelne kleine Etappen zerlegt”. Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer*.

⁸⁵ Hoewel het regime niet als “Sicherheitspolizei” diende op te treden in de filmindustrie was sturing volgens Goebbels nodig om de industrie in goede banen te leiden en het Duitse talent niet verloren te laten gaan. Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer*.

voerden deze culturele arbeid uit in dienst van het volk en poogden de publieke smaak te vormen naar de patronen van een zogenaamd typische Duitse authentieke *volkstümliche* filmesthetiek.⁸⁶ Goebbels riep op tot een nieuw cinematografisch realisme dat zich qua inhoud en vorm distantieerde van enerzijds gedegenereerd naturalisme en anderzijds van Hollywood kitsch illusionisme.⁸⁷ Filmische representaties dienden een geconcentreerde en verhoogde verbeelding van de volkse ziel tot uiting te brengen. Begrijpelijke en morele lineaire narratieve constructies moesten in plaats komen van excessieve ornamentatie en oppervlakkige smakeloze kitsch gericht op spektakel.⁸⁸ Deze sociale illusie van Duitse zuiverheid en een organische *Volksgemeinschaft* vormde niet alleen de kern van de inhoud van de films maar ook van de institutionele raciale herstructurering.

Deze tweede fase, vanaf 1937, was daarnaast gericht op het tot stand brengen van een staatsmonopolie door een graduele (aanvankelijk heimelijke) nationalisering van de industrie via het aandelenbedrijf *Cautio-Treuhandgesellschaft GmbH*. Politicus Max Winkler was aangewezen als *Reichsbeauftragter für die deutsche Filmwirtschaft* om aandelen te kopen in de vier grootste filmbedrijven: *Ufa*, *Tobis*, *Terra* en *Bavaria*. Vanaf 1937 werden er nationaalsocialistische *Kunstausschüsse* bij de vier grote studio's geplaatst. In 1938 werden deze artistieke comités, met uitgebreide beslissingsbevoegdheden geïnstalleerd op hoog managementniveau. Eind jaren dertig was de nationalisering in feite voltooid en het management in handen van de nationaalsocialisten. In januari 1942 werd de volledige filmindustrie ook officieel geconsolideerd in één monolithisch instituut. De *Ufa-Film GmbH* (beter bekend als *Ufi*) werd gepresenteerd als noodzaak in oorlogstijd.⁸⁹ Het instituut werd geïncorporeerd in de *Reichskulturkammer*. Het naziregime beheerste effectief filmproductie en distributie.⁹⁰

Het controleapparaat van pre- en postproductie censurering zou zogenaamd een positieve censuur betreffen waarin zowel symbolische als financiële stimulansen het voldoen aan de voorgeschreven ideologische en creatieve standaarden zou moeten bewerkstelligen. Er werd met de institutionalisering van cinema in nazi-Duitsland gestreefd naar de productie van gedeelde culturele waarden en het construeren en behouden van de hegemonie over vormgeving en discoursen in film. Middels culturele praktijken werd gepoogd op een complexe wijze een interactieve vorm van politieke consensus te creëren. Tegelijkertijd moet

⁸⁶ Dit komt ook veelvuldig terug in de toespraken van Goebbels. Bijvoorbeeld in deze passage uit de rede van 1937: “[...] die Herzen der Menschen an hohen Idealen zu messen”. Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer*.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ In verschillende institutionele bronnen en toespraken werd het belang van de centralisatie benadrukt. Een kapitaalmatige centralisatie werd ook verbonden met “Struktur- und Personalveränderungen”. Bijvoorbeeld in: *Der Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda - Herrn Ministerialdirektor Dr. Olscher, Reichsfinanzministerium* (brief) (Berlijn, 14 december 1936). Opgenomen in: Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik* (Stuttgart, 1969), pp. 424-425.

⁹⁰ Goebbels verwees in deze toespraak ook vreugdevol naar de recente organisatorische “Umänderung” waarbij de volledige filmindustrie in het bezit van het rijk was gekomen. Goebbels stelde in deze rede een “Höherentwicklung der deutschen Filmkunst” vast in de afgelopen jaren waarin werken van grote “künstlerische en nationalpolitischen Qualitäten” waren geproduceerd. Sinds de filmindustrie in staatsbezit was werd de “Volksführung” nog bepalender. Goebbels, *Rede vor den Filmschaffenden*.

niet worden vergeten dat de filmindustrie niet alleen functioneerde in de nationaalsocialistische context maar ook in een commerciële, industriële context in een wereldwijde filmindustrie. Hoewel via film sociale en politieke controle kon worden uitgeoefend betrof het geen totalitaire controle en was er ook sprake van contradictie. Bijvoorbeeld in de noodzaak om aan te sluiten bij de wensen van het publiek. Deze kanttekening moet er echter niet van afleiden dat het een hegemoniaal project betrof in dienst van de creatie van een *völkische* cultuur binnen de kaders van de nationaalsocialistische *Weltanschauung*. In navolging van Rentschler wordt de nazistaat in dit onderzoek beschouwd als een “grand aesthetic construction”, met oog voor complexiteit en contradictie.⁹¹ Goebbels benadrukte al in een toespraak in 1933 deze fusie tussen ideologie en esthetiek.⁹² Hij zag een fascistische hegemonie voor zich door de esthetische transformatie van culturele instituten en praktijken.⁹³

Film in oorlogstijd

In 1941 besprak Goebbels de rol van kunst in de oorlog. Film had ook in deze fase een eminente “nationalpolitische Aufgabe” te vervullen.⁹⁴ De “Totalität des Krieges” vroeg om het doorvoeren van de oorlog in de “geistig-psychologischen” sector.⁹⁵ Film kon hierin dienen als “Erziehungsmittel” met een “Staatsmoralische Tendenz”.⁹⁶ Filmtheaters dienden de idealen van de *Volkgemeinschaft* in oorlog te weerspiegelen.⁹⁷ Vooral in de context van de spanningen op het oostfront en in verband met rapporten over een verslechterende volksmoraal werd cinema van grote waarde geacht. Op 28 februari 1942 volgde een wet “zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens”.⁹⁸ De filmmakers dienden hun arbeid “rücksichtslos einzusetzen”, net zoals dat voor de overige “Kriegsaufgaben” van het hele Duitse volk werd verlangd. Hiervoor werden centralisering en de instelling van de functie van *Reichsfilmintendanz* noodzakelijk geacht. In de *Ufi* werd door het instellen van deze functie de creatieve supervisie nog versterkt. De *Reichsfilmintendanz* was daarnaast verantwoordelijk voor raciale, politiek-ideologische en creatieve betrouwbaarheidscontroles van artiesten en personeel. Deze ontwikkelingen werden als essentieel voor de oorlogsinspanning geclassificeerd. Tegelijkertijd werd in de wet opgeroepen spaarzaam met arbeid en materiaal om te gaan in verband met de oorlogsschaarste. Met de juiste inzet zou

⁹¹ Het werk van Eric Rentschler heeft verschillende academici beïnvloed om de filmesthetiek van het Derde Rijk te bezien in een bredere geschiedenis van ideologie, *spectatorship*, receptie en populaire verlangens. Rentschler, *The Ministry of Illusion*. Rentschler put in dit werk duidelijk uit het werk van Walter Benjamin.

⁹² Joseph Goebbels, *Kulturleben im Krieg* (27 november 1939).

⁹³ Zijn visie van fascistische politisering als een kunstwerk is zelfs zichtbaar in de vormgeving van politieke toespraken als culturele massavieringen waarvoor ook gekozen werd voor symbolische plaatsen.

⁹⁴ Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer*.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Film als “Massenkunst” ter opvoeding van de volkgemeenschap werd beklemtoond. Joseph Goebbels, *Der Film als Erzieher. Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ*.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ *Erlaß des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens* (28 februari 1942). Opgenomen in, Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 529.

Duitsland zowel op militair-politiek als op cultureel gebied dominerend zijn in Europa. Opvallend in deze context zijn de protectionistische maatregelen in 1940 die de vertoning van Amerikaanse films verboden wegens de concurrentie en de ongelijke kansen vanwege de technische superioriteit van Amerika.⁹⁹ De Duitse culturele superioriteit was kennelijk nog niet geheel gevestigd.

Film was een “Waffe im totalen Kampf unseres Volkes”.¹⁰⁰ Waarbij de beste propaganda onzichtbaar diende te zijn en de propagandistische intenties moest verbergen door een combinatie van entertainment en ideologie.¹⁰¹ Zonder gebruik van openlijke emblemen en symbolen.¹⁰² De oorlog had nieuwe normen gesteld aan het leven en aan film, films moesten de “Mentalität unseres Volkes im Kriege” aanspreken. Naast expliciete politiek en militair waardevolle films diende het overgrote deel van overwegend “unterhaltenden Inhalt” te zijn.¹⁰³ Film was essentieel voor de “notwendige Erbauung, Unterhaltung und Entspannung” ter stabilisatie van het thuisfront.¹⁰⁴ Het regime was verantwoordelijk voor het bieden van deze benodigde ontspanning. De oorlog kon niet worden gewonnen zonder optimisme, dat net zo belangrijk werd geacht als wapens. Hoe donkerder de straten werden, hoe helderder de

⁹⁹ Goebbels zei in deze toespraak ook dat bepaalde Amerikaanse films, waaronder vermoedelijk Amerikaanse revuefilms, gewoonweg niet zouden moeten worden vertoond aan het Duitse publiek. Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer*. Goebbels kende echter ook enige bewondering voor de Amerikaanse concurrent, zeker wat betreft de techniek. Zijn admiratie verwoordde hij meermaals in zijn dagboeken. Hoewel “zwar Kitsch” bewonderde hij het heroïsche karakter. Over de film *One in a Million* was hij bijvoorbeeld zeer te spreken: “sehr sauber, hell und witzig gemacht. Wie leicht die Amerikaner so etwas hinlegen. Mann kann das nur bewundern”. De technische kunsten van de Amerikanen, waaronder de kleurfilm, konden ook rekenen op zijn admiratie. Inhoudelijk vond hij de meeste films sentimentele kitsch maar de techniek was vergevorderd. Tagebucheintragen vom 3. September 1929, 14. Juni 1933, 18. März 1936, 6. September 1936, 3. April 1937, 4. April 1937 und 29. Oktober 1937. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941*. Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

¹⁰⁰ Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer*.

¹⁰¹ “Nicht das ist die beste Propaganda, bei der die eigentliche Elemente der Propaganda immer sichtbar zutage treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.” Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer*.

¹⁰² “Es ist im Allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß die niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.” Onzichtbare propaganda genoot de voorkeur in plaats van het gebruik van duidelijke politieke emblemen en symbolen. Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer*.

¹⁰³ Sprekend citaat van Goebbels in deze context is: “[...] die Unterhaltung ja besonders in Kriegszeiten einen nationalen Faktor ersten Ranges darstellt”. Daarom diende er naast 20% “Großfilme” (waarbij Goebbels zelf nauw betrokken was bij de productie) ook 80% “gute, qualitätssichere Unterhaltungsfilme” te worden geproduceerd. Die Goebbels ook benoemde als “nationalpolitisch wertvoll” voor de “Führung” van het Duitse volk in de breedste zin van het woord. Wat lichts ter ontspanning was nodig, “die Kunst hat die Aufgabe, die Zeit zu entpannen”. Goebbels, *Rede vor den Filmschaffenden*.

¹⁰⁴ Film was daarin “kein bloßes Unterhaltungsmittel”. Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer*.

films dienden te zijn.¹⁰⁵ De toekenning van *Prädikaten* aan de *Unterhaltungsfilme* werd in deze periode ook makkelijker en laat een veranderende officiële houding ten opzichte van dit type film zien waarbij voorheen het dubieuze karakter soms de toekenning van *Prädikaten* in de weg stond. Alle films werden gepolitiseerd in functie van de fascistische staat, ook de films die dienden als *outlet* voor het dagelijks leven. Belangrijke kanttekening hierbij is dat dit niet alleen gold voor de oorlogsperiode maar daarvoor al de leidraad was, ten tijde van de oorlog werd dit belang echter steeds gewichtiger. De glansrijke revuefilms boden deze mogelijkheid om tijdelijk te ontsnappen in een fantasierijke wereld. Het genre kon daarnaast worden gebruikt voor de zogezegde onzichtbare propaganda, waarin de glitter en glamour van de revue de ideologische discoursen kon verheimelijken.

¹⁰⁵ Goebbels, *Kulturleben im Krieg*.

Politieke verleiding middels ‘ware vertogen’¹⁰⁶

In de jaren dertig vertoonden drie Duitse vari   theaters regelmatig revues: Wintergarten, Scala en Plaza.¹⁰⁷ Daarnaast waren de *Hiller Girls*, als Duitse tegenhanger van de Britse *Tiller Girls*, populair in nazi-Duitsland.¹⁰⁸ De Tiller Girls hadden met hun gedisciplineerde lichamelijke indruk gemaakt op Hitler, die deze meisjes beschreef als Arische danseressen.¹⁰⁹ Het naziregime stond dus niet per definitie afkeurend tegenover het genre en poogde met de Duitse meisjes *Truppe* en de revuefilms deze vorm van entertainment binnen de eigen ideologische grenzen vorm te geven.¹¹⁰

Revuefilms vielen onder de *Unterhaltungsfilme* die de nationaalsocialistische markt domineerden. Van alle speelfilms bestond bijna de helft (523) uit musicals en komedies.¹¹¹ Hieronder vielen de achtentwintig revuefilms die in nazi-Duitsland verschenen en immens populair en winstgevend waren.¹¹² Voor revuefilms stonden rijen bij de bioscoop en verschillende revuefilms zouden kassuccessen worden ondanks hoge productiekosten die regelmatig het miljoen passeerden. In de beoordeling van politicoloog Gerd Albrecht behoorden vrijwel alle revuefilms tot de zogenaamde *H-film*, de *heitere Film*, de lichtzinnige en opgewekte film.¹¹³ Revuefilms waren een specifiek Duitstalig genre dat werd gekarakteriseerd door *Schlagers*, dans, sensatie, spectaculaire decors, schaarsgeklede dames, overdadige kostuums en rekwisieten, en een combinatie van komische en (melo)dramatische elementen.¹¹⁴ Naast de entertainende functie dienden deze schijnbaar apolitieke films ideologische en politieke boodschappen over te brengen. Deze *Unterhaltungsfilme* werden

¹⁰⁶ In de hier volgende analyse zijn slechts enkele *film stills* opgenomen vanwege de slechte kwaliteit van het beeldmateriaal.

¹⁰⁷ Gordon, ‘Fascism and the Female Form’.

¹⁰⁸ In de naziperiode vormden de *Hiller Girls* de Duitse tegenhanger van de Britse *Tiller Girls*. De laatste groep had als modieuze danstroep invloed uitgeoefend op de entertainmentindustrie in de Weimarrepubliek. In de pers werden zij bestempeld als de ‘nieuwe vrouw’, een icoon van moderne seksualiteit en de onafhankelijke, kosmopolitische moderne vrouw. Ze representeerden de geliberaliseerde normen van de *Roaring Twenties*. Gordon, ‘Fascism and the Female Form’, p. 165.

¹⁰⁹ Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, 1941-42* (Stuttgart, 1965), p. 209.

¹¹⁰ In de film *Wir tanzen um die Welt* wordt een duidelijke zinspelend gemaakt naar de *Hiller Girls*.

¹¹¹ Daarnaast werden er 295 (melo)drama’s en 123 detectives en avonturenfilms geproduceerd.

O’Brien, *Nazi Cinema as Enchantment*, p. 9.

¹¹² Gerd Albrecht heeft in zijn bundel een lijst opgenomen van de daadwerkelijke winst na ... aantal maanden. De revuefilms behaalden grote winstpercentages. *Wir tanzen um die Welt* had na dertien maanden 1.664.000 RM binnengehaald, *Wir machen Musik* 3.219.000 RM na zes maanden, *Die große Liebe* na tien maanden al 7.993.000 RM en *Die Frau meiner Träume* na vijf maanden 3.253.000 RM. Dit overzicht is niet compleet, producties van voor 1939 ontbreken, maar biedt desalniettemin inzicht in de successen en winsten van revuefilms. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 410-413. Een overzicht van de productiekosten van de revuefilms is waar mogelijk opgenomen in de bundel *Wir tanzen um die Welt*. De film *Wir tanzen um die Welt* kostte bijvoorbeeld 978.000 RM, *Wir machen Musik* 1.112.000 RM, *Die große Liebe* 3.187.000 RM en *Die Frau meiner Träume* 2.858.000 RM. Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp. 185, 190 en 263.

¹¹³ Zie voor een volledig overzicht van de verschillend geclassificeerde films: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 327-356.

¹¹⁴ Samen met de Weense operette vormde de revue het belangrijkste muzikale genre in het Derde Rijk.

hiervoor geïnstrumentaliseerd terwijl tegelijkertijd deze functie werd toegedekt.¹¹⁵ Hierin was echter geen sprake van totalitaire controle. Het genre kent een langere geschiedenis en in de nationaalsocialistische context zijn zowel continuïteiten als discontinuïteiten aan te wijzen. Zeker in het begin van het regime was het nog mogelijk dat films de sfeer ademen van de Weimarrepubliek en het glamoureuze Hollywood.¹¹⁶ De revuefilm *Viktor und Viktoria* uit



Filmplakat van *Viktor und Viktoria* met de verbeelding van beide heteroseksuele stelletjes. Boven de spiegel Viktor en Nummerngirl Lilian en in de spiegel Susanne en Robert

1933 is een voorbeeld van deze temporele fluiditeit waarvoor in recente studies meer aandacht is gekomen.¹¹⁷ Allereerst is het thema van de film opvallend in de nationaalsocialistische context. De hoofdrollen zijn weggelegd voor een mannelijke en vrouwelijke *crossdresser* in deze film waarin verschillende revue-elementen en Amerikaanse showelementen de achtergrond vormen. Acteur Viktor is de vrouwelijke imitator "Monsieur Viktoria" in de film. Wanneer hij ziek wordt springt actrice Susanne zeer succesvol voor hem in.¹¹⁸ Waar Viktor op het podium zijn gender maskeert, dient Susanne dit tijdens tournee buiten de *bühne* te doen. Beide nemen de uiterlijke en innerlijke kenmerken over die traditioneel geassocieerd worden met het andere geslacht. De film speelt voortdurend met de performativiteit van gender op en buiten de *bühne*. Mannen schminken en verkleeden zich als vrouwen in kleedkamers terwijl Susanne zich in diezelfde kleedkamers (ze wordt immers geacht man te zijn) dient te transformeren naar Viktoria. In de film ligt sterk de nadruk op dit

¹¹⁵ Rentschler, *The Ministry of Illusion*, pp 177-178. Rentschler spreekt over productie in termen van: *the elemental* ("the establishment of a mythic community"), *ornamentation* ("the restructuring of this community in new shapes and patterns") en *instrumentalization* ("the realization of this process in accordance with a larger instrumental rationality [...] whose function usually remains hidden").

¹¹⁶ In dit opzicht is het betekenisvol dat de film *Viktor und Viktoria* ook populair was in Amerika en er een Franse versie van werd gemaakt. Al in een vroeg stadium werd besloten een Franse versie uit te brengen onder de naam *George et Georgette* onder regie van Reinhold Schünzel, die ook de Duitse versie regisseerde.

¹¹⁷ Temporele fluiditeit werd benadrukt in de secundaire literatuur door te kijken naar een langere periode. Bijvoorbeeld door te kijken naar cinema in de Weimarrepubliek en/of te kijken naar de naoorlogse ontwikkelingen. Daarnaast kwam er aandacht voor ruimtelijke fluiditeit in internationale vergelijkingen, voornamelijk met Hollywood. Bijvoorbeeld in: Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* (2001) en Koepnick, *The Dark Mirror* (2002).

¹¹⁸ Susannes optreden is een groot succes en ze krijgt als "Monsieur Viktoria" een contract aangeboden. Viktor en Susanne gaan samen op tournee. In de nationaalsocialistische context is het opmerkelijk dat het realiseren van Susannes droom om als actrice de wereld te veroveren wordt verwezenlijkt door de rol van *crossdresser* Viktoria die haar deze victorie brengt.

transformatieproces. Waarin de toeschouwer een voyeuristische blik krijgt, soms via een begluurder binnen de film, in de allerheiligste privéruimte: de kleedkamer. In *Viktor und Viktoria* was het idee dat kon worden gelachen om de ambivalente rollen waarin werd gespeeld met opvattingen van mannelijkheid en vrouwelijkheid.¹¹⁹ Terwijl in latere films in nazi-Duitsland dit thema niet langer komisch werd verbeeld. Zoals in *Der ewige Jude* (1940) waarin een stuk speelfilm waarin Curt Bois in dameskleding verschijnt werd gehanteerd als bewijs van de joodse perversie als gevaar voor de Duitse *Reinheit*.



Film still (01:30:12) van Viktor in de rol van "Monsieur Viktoria". Interessant zijn de ongeproblematiseerde internationale elementen zoals de Spaanse kleding en het Engelse ondeugende lied *I've got a little castle in Spain, won't you come and play with me*. Elementen die later in de revuefilms konden rekenen op nationaalsocialistische kritiek

Vermoedelijk hielp het heteroseksuele discours met de uiteindelijke nadruk op gepaste als natuurlijk gedefinieerde genderrollen in de acceptatie van de film in de beginfase van het naziregime.¹²⁰ Uiteindelijk overwint de heteroseksuele liefde.¹²¹ Viktors heteroseksualiteit wordt benadrukt door zijn relatie met de wulpse *Nummerngirl* Lilian. Terwijl Susanne besluit te trouwen met Robert en haar rol als Viktoria neer te leggen. Viktor dient dan zelf de rol weer op te pakken, dat is ook de eerste keer dat je hem in deze rol ziet, maar zijn invulling is een komische performance. Het betreft nadrukkelijk geen succesvolle vrouwelijke verbeelding maar toont de geboren *Komiker*.¹²² De nadruk op heteroseksualiteit in het discours heeft zich ook vertaald in het reclamemateriaal, waaronder in de *Illustrierter Film-Kurier*.¹²³ Viktor en Susanne hebben beide hun eigen 'natuurlijke' gender weer aangenomen, qua kleding en make-up, en hun heteroseksuele relatie zeker gesteld. Dat neemt echter niet weg dat in de rest van de film de

¹¹⁹ Zie voor voorbeelden van het spelen met genderrollen en heteroseksualiteit de bijlage, pp. 96-98.

¹²⁰ Hoewel er dus enerzijds wordt gespeeld met genderidentiteit wordt er anderzijds gedurende de hele film wel een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de natuurlijke vrouwelijke en mannelijke sekse. Haar "angeboren Weiblichkeit" maakte Susanne bijvoorbeeld tot een betere Viktoria. Revuemeisje Lilian zingt in de film daarnaast een lied over hoe het hoort tussen man en vrouw.

¹²¹ Viktors heteroseksualiteit wordt benadrukt door zijn liefde en lust voor Lilian, een aantrekkelijke vrouw die als *Nummerngirl* zeer onverhuld in glitterende kostuums in beeld wordt gebracht in de film. Haar vrouwelijke seksualiteit wordt hierin sterk benadrukt. Susanne besluit te trouwen met Robert en haar rol als Viktoria neer te leggen. Eerder in de film wordt ook al veelvuldig aangegeven dat Susanne moeite heeft om een man te spelen. Zo zegt ze: "wie ich darunter leide, die lächerliche Rolle eines Mannes zu spielen", en hekelt ze dat ze "dumme Frauen was Liebes sagen" moet. Ze benadrukt ook dat ze een meisje is en blijft: "Ich bin ein Mädchen und bleib ein Mädchen".

¹²² Na de performance volgt een controle door autoriteiten of hij daadwerkelijk een man is en bij bevestiging verovert hij ook het meisje. Deze controle door autoriteiten wordt in deze film als komisch element geframed maar zal later onder het nationaalsocialistische regime een andere betekenis krijgen.

¹²³ De *Illustrierter Film-Kurier* werd uitgegeven bij de vertoning van films. Dit was een soort informatieboekje met beeldmateriaal uit de film en een begeleidende tekst die het bioscooppubliek introduceerde in de film. *Illustrierter Film-Kurier. Viktor und Viktoria*. nr. 2091 (1933).



Publicity still van Viktor und Viktoria met Viktor en Susanne in driedelig kostuum

ruimte werd geboden aan de performativiteit van gender, een kosmopolitische extravagante vrouwelijke sensualiteit en lichtvoetige komische elementen.

Opvallend genoeg werd de film in de pers positief beoordeeld. De *Film-Kurier* vond het "Ein harmloser, unbeschwerter und lustiger Film".¹²⁴ De

film, die zo "schillernd, so sprühend inszeniert" was, kon zelfs rekenen op een positieve bespreking in de *Völkischer Beobachter*, de officiële krant van de NSDAP. Hoewel in dit medium van nationaalsocialistische signatuur wel werd verwoord dat niet alle aspecten welgevallig waren, had dat echter niet aan de welwillendheid van regisseur Reinhold Schünzel gelegen.¹²⁵ Schünzel, gecategoriseerd als *halfjood* door het propagandaministerie, zou nog tot 1937 werkzaam blijven met speciale toestemming.¹²⁶ In de productie en vertoning van deze film en in de overwegend positieve persaandacht is een zekere ambivalentie zichtbaar in wat gewaardeerd werd en wat vanuit esthetische en ideologische gevoeligheden in nazi-Duitsland wrong.¹²⁷ De continuïteiten in esthetiek en thematiek tonen de langere

¹²⁴ Volledig citaat: "Ein leicht beschwingtes, musikalisches Spiel, das die Ausgeglichenheit der Szenen musikalisch, wie dialogmäßig in ganz hervorragender Weise zum Ausdruck bringt [...] Ein harmloser, unbeschwerter und lustiger Film, des durch das musikalische Moment ins Wesentliche gehoben wird." Citaat uit: *Film Kurier* (27 december 1933).

¹²⁵ Volledig citaat: "Selten ist ein Film so schillernd, so sprühend inszeniert worden. Es wurde gelacht, gebrüllt, geschrien. Es war, wenn nicht alles trügt, ein durchschlagender Erfolg". Dit citaat is afkomstig uit de *Völkischer Beobachter*. Geciteerd uit: Manfred Hobsch, *Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme* (Berlijn, 1998), p. 86.

¹²⁶ Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, pp. 24-26.

¹²⁷ In de film lijkt ook een stukje cultuurkritische satire te zijn opgenomen. In de wachtkamer van het filmatelier zijn verschillende acteurs en actrices aan het repeteren. Waaronder een man en vrouw die kritiek uitten op wat er tegenwoordig maar allemaal wordt toegelaten in het theater. Beide pleiten voor een *Gesetz* ("mann soll das verbieten") en een strenge selectie. Het wordt in de film niet duidelijk of dit om een repetitie gaat of een echt gesprek.

doorwerking van populaire genres.¹²⁸ Tegelijkertijd was er bij de productie van de film ook al sprake van nationaalsocialistische controle. Max Hansen werd in eerste instantie beschouwd als de geschikte persoon voor de mannelijke hoofdrol. De raad van bestuur van de *Ufa* had echter “in seiner Abstammung liegenden Bedenken”. Hoewel in de aanvangsjaren van de nationaalsocialistische macht over de filmindustrie joden met een bijzondere vergunning konden blijven werken wanneer ze als “unentbehrlich” werden beschouwd, werd de rol uiteindelijk niet vervuld door Jansen maar door Hermann Thimig.

De film *Viktor und Viktoria* kan worden beschouwd als een product van de overgangsfase waarin de controle over de filmindustrie werd uitgebreid maar nog lang niet alle producties werden beheerst. De film toont dat de lichtvoetigheid van de Weimarkomedies niet onmiddellijk ten onder ging na de machtsovername. De film ademt daarnaast nog het



Publicity still van *Viktor und Viktoria* waarin het proces van transformatie van vrouw naar man wordt verbeeld

kosmopolitische karakter van de Weimarrevue.¹²⁹ In 1933 was het nog mogelijk om het klassieke theatrale *topos* van vermomming/verkleiding in de vorm te gieten van een *travestitisch* rollenspel.

Viktor und Viktoria wijkt in thematiek duidelijk af van de latere revuefilms. Maar ook in deze films was er sprake van zowel continuïteiten als discontinuïteiten. Zo werd de esthetiek van de Weimarrepubliek tegelijkertijd afgezworen vanwege de immorele decadentie, en op een reactionaire

wijze ingezet. Door de ornamentalisering van sensuele vrouwelijkheid uit de Weimarrepubliek toe te passen en te bewerken langs nationaalsocialistische lijnen kon tegelijkertijd tegemoet worden gekomen aan de wensen en verwachtingen van het publiek en konden de belangen van het naziregime worden behartigd.¹³⁰ Het genre kende daarnaast duidelijk Amerikaanse invloeden, die vermoedelijk ook te maken hadden met verwachtingen van het publiek.¹³¹ De Amerikaanse revuefilms werden in Duitsland nog vertoond tot 1940 en hadden de ervaringen van het publiek gestructureerd. Het publiek verwachtte bepaalde

¹²⁸ Deze doorwerking beperkt zich niet tot 1933 want drie jaar na de film werd gekeken naar de mogelijkheid tot een toneelbewerking. Hoewel de toneelbewerking niet werd gerealiseerd is het interessant dat dit thema ook een aantal jaren na de machtsovername door *Ufa-Vorstandsmitglied* Hermann Grieving werd voorgesteld voor een toneelbewerking. Ditmaal waren er echter te veel bedenkingen om het plan ten uitvoer te brengen. Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp. 142-143.

¹²⁹ Het kosmopolitisme wordt bijvoorbeeld verbeeld in de *split-screen* beelden van vervoersmiddelen en grote steden met lichtborden. Interessant zijn in dit geval ook de ongeproblematiseerde internationale elementen waaronder de Spaanse dans en ook de Engelse liederen die Viktoria zingt met de betekenisvolle tekst: “I’ve got a little castle in Spain, won’t you come and play with me”. In de latere revuefilms worden de liederen in het Duits gezongen.

¹³⁰ Zie voor een analyse van de ornamentalisering van de massa: G. L. Mosse, *The Nationalization of the Masses* (New York, 1975).

¹³¹ Zowel wat betreft stijl als inhoud werd bijvoorbeeld sterk geleend van de Amerikaanse *Busby Berkeley* musicals.

cinematische genres en *tropes*, en ook het glamoureuze sterrenimago was populair. Zeker nadat Goebbels in 1940 de protectionistische opdracht gaf tot de terugtrekking van Amerikaanse producties, waaronder veel musicals, diende Duitsland zelf tegemoet te komen aan de wensen van de klant.¹³² De Duitse revuefilms met hun liefdesnarratieven bevatten in dit opzicht elementen van klassiek licht amusement, zoals in de Hollywoodfilms, waaronder een lineaire narratieve lijn, passie en romantiek, een duidelijke afbakening tussen goed en kwaad, een moralistische boodschap en natuurlijk een *happy end*.¹³³ Hoewel dit conventionele cinematische aspecten zijn, werden deze elementen, zoals het begrijpelijke transparante plot en het lineaire narratief, in de specifieke context van nazi-Duitsland van essentieel belang geacht voor het aanspreken van de massa.¹³⁴ Dezelfde modellen waartegen af werd gezet werden geëxploiteerd in de creatie van nieuwe culturele patronen om de mythische *Volksgemeinschaft* te construeren.

Nationaalsocialistische vertogen

Naast continuïteiten zijn ook nationaalsocialistische invloeden te ontwaren. De in het vorige hoofdstuk behandelde institutionalisering maakte het mogelijk voor het nationaalsocialistische regime om discoursen in films te sturen waarmee werd gepoogd gedrag te reguleren. In de revuefilms is sprake van een aantal terugkerende narratieve genres, visuele motieven en metaforische beelden die kunnen worden beschouwd als een soort (visueel) vocabulaire van revuefilms in nazi-Duitsland.¹³⁵ Het is belangrijk de kanttekening te plaatsen dat deze nationaalsocialistische codering echter niet (volledig) overgenomen hoefde te worden door de lezer, de interpretatie is niet uniform of statisch.¹³⁶ Door de films in de context te bestuderen met aandacht voor tekstuele aspecten, beeldtraditie en de regulering van de staat kunnen

¹³² Al in 1939 werd de invoer beperkt. "Ich dämme die Einfuhr ausländischer, vor allem amerikanischer Filme etwas ein. Das Publikum will sie nicht mehr sehen". Tagebucheintrag vom 7. November 1939. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941* (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

¹³³ Verschillende genres en motieven uit Hollywood werden geïncorporeerd in de revuefilms. In de *Wir machen Musik* van Helmut Käutner werd bijvoorbeeld gebruik gemaakt van het patroon van de 'screwball'-komedie waarin strijd tussen man en vrouw een centraal element vormt. In deze film werd de onderlinge muzikale concurrentie op komische wijze vormgegeven maar hier en daar ook op een grimmige wijze (bijvoorbeeld in de depressie van Peter nadat zijn opera een flop blijkt te zijn).

¹³⁴ Onder meer verwoord in: Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer*.

¹³⁵ Het betreft een cultureel complex met een tekstueel en visueel discours dat hegemonie creëerde

¹³⁶ Middels de semiotische benadering kan de betekenisgeving van de filmische verbeelding worden blootgelegd door de letterlijke betekenissen in de film, de *signifiers*, te koppelen aan de *signified*, de bredere context en bredere ideologische thema's. De signs representeren concepten. Hiermee kan een bepaalde verbeelding worden gecreëerd, een soort mythe. De betekenis is geconstrueerd door het systeem van representatie en doordat mensen gedeelde conceptuele kaders, gedeelde taalsystemen en codes hebben kan er middels films een bepaalde boodschap worden gecommuniceerd. Het gaat om sociale conventies in een min of meer gedeelde cultuur. Het is belangrijk om de kanttekening te plaatsen dat ondanks gedeelde concepten de interpretatie niet statisch en uniform is. Hoe toeschouwers destijds interpreteerden is moeilijk te bepalen. De codering van de filmmaker hoeft niet ontegenzeggelijk overgenomen te worden door de lezer. De betekenisgeving en interpretatie zijn daarnaast specifiek voor de samenleving en het historische moment, voor een bepaalde tijd en plaats, en zijn dus ook veranderlijk. Zie voor meer informatie over de semiotische benadering: Hall (red.), *Representation* en Rose, *Visual Methodologies*.

echter wel de intentie en de processen van sturing worden blootgelegd. Allereerst vormt een militaristisch discours een terugkerend motief. Tekenend is bijvoorbeeld de openingsscène



Film still (00:01:31) van *Es leuchten die Sterne* waarin Mathilde voor de kaart van Europa staat in haar korte revuekostuum met lakleren lieslaarzen

van de film *Es leuchten die Sterne* (1937-1938) met een droombeeld van secretaresse Mathilde, die als filmactrice de wereld wil veroveren.¹³⁷ Mathilde staat op haar bureau voor de Europese kaart in een militaristisch revuekostuum. In haar fantasie stapt ze door de kaart en leidt een “Gardemarsch der Mädchen”. Lange linies meisjes in soldatenuniform marcheren op marsmuziek ritmisch diagonaal en verticaal op en

neer op een trap, terwijl ze zwaardoefeningen uitvoeren. Na deze droomscène besluit Mathilde naar Berlijn te reizen om haar droom te verwezenlijken. De stad wordt in het lied *Das ist Berlin* geïntroduceerd. Een lofzang die door mensen uit alle lagen van de bevolking wordt gezongen met op de achtergrond authentieke beelden van een legerparade marcherend door de Brandenburger Tor. Deze combinatie van speelfilm met politiek beeldmateriaal versterkte de metaforische verbeelding van de trotse “frohe gestimmten Volksgemeinschaft”.¹³⁸ De verheerlijking van de gemilitariseerde *Volksgemeinschaft* blijft niet beperkt tot deze film.¹³⁹ Om meer inzicht te kunnen bieden in het hanteren van een militaristisch discours in revuefilms worden drie films nader besproken: *Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann* (1934-1935), *Wir tanzen um die Welt* (1939) en *Die große Liebe* (1941-1942).¹⁴⁰

Knock-out is een sportkomedie met in de hoofdrollen professioneel bokser Max Schmeling en zijn vrouw en actrice Anny Ondra.¹⁴¹ Schmeling en Ondra waren een droompaar voor propagandistische gebruik waarbij Schmeling's sportsuccessen in nazi-Duitsland in dienst werden gesteld van de propagandamachine. Schmeling werd

¹³⁷ De jaartallen geven voor de volledigheid de periode van aanvang van productie tot de daadwerkelijke vertoning weer aangezien de productie in deze context dient te worden beschouwd.

¹³⁸ In meerdere films werd gebruik gemaakt van authentiek beeldmateriaal. In *Die große Liebe* gaat Hanna bijvoorbeeld een *Wochenschau* bekijken van een luchtgevecht met de Britten. Deze film in film betreft daadwerkelijk beeldmateriaal uit de Tweede Wereldoorlog en vergoot de identificatiemogelijkheden van de bioscoopganger.

¹³⁹ De verheerlijking van de gemilitariseerde *Volksgemeinschaft* komt terug in *Knock-out. Ein junges Mädchen - Ein junger Mann*, *Es leuchten die Sterne*, *Wir tanzen um die Welt* en *Die große Liebe*.

¹⁴⁰ Hierbij dient de kanttekening te worden geplaatst dat het militaristische ethos niet beperkt blijft tot de drie uitgelichte films maar een terugkerend element vormt in het revuegenre. In de volgende casussen komt het militaristische discours (in verschillende mate) tot uiting: *Knock-out. Ein junges Mädchen - Ein junger Mann*, *Es leuchten die Sterne*, *Wir tanzen um die Welt*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* en *Die große Liebe*.

¹⁴¹ In 1930 had Max Schmeling ook al de mannelijke hoofdrol in de boksfilm *Liebe im Ring*.

wereldberoemd door zijn strijd tegen de Amerikaanse zwarte bokser Joe Louis in 1936. Deze strijd werd door de nazipropagandisten als bewijs aangevoerd voor de superioriteit van het witte, specifiek het Arische, ras.¹⁴²

Goebbels noteerde in zijn dagboek: “Schmeling hat für Deutschland gefochten und gesiegt. Der Weiße über den Schwarzen, und der Weiße war ein Deutscher. Seine Frau ist herrlich”.¹⁴³

Schmelings *Sieg* was een Duitse *Sieg*.¹⁴⁴ Waarmee het sociaal

darwinisme in de boksring kwam.

Deze wijze van framing kent echter al

een geschiedenis voor de grote strijd van 1936.¹⁴⁵ In de propagandistische uitbuiting van Schmeling stond de link tussen nationale sport en het nationaalsocialistisch ideaal van



Max Schmeling bracht de Hitlergroet na zijn overwinning op Steve Hamas in Hamburg (10 maart 1935)



Film still (00:45:48) met Max en manager Schmidtchen. De karakterbeschrijving van de manager is “ein großer Mann” en zijn “staatsgeborgter Autorität als Polizeikommissar vom Dienst” wordt sterk aangezet in de film. Beide belichamen de morele, gedisciplineerde Duitse man

politieke wedergeboorte centraal.

Hierbij dient de kanttekening te worden geplaatst dat Schmeling ook in de Weimarrepubliek al als icoon van mannelijke militaire kracht werd beschouwd. Waarbij deze geïdealiseerde mannelijkheid al werd gekoppeld aan nationale kracht.¹⁴⁶ Tijdens het naziregime werd Schmeling echter expliciet geframed als *arischer Champion*.

Hierin werden gezonde gedisciplineerde lichamelijke en innerlijke moraliteit verbonden, in de bredere propagandistische context en specifiek ook in *Knock-*

¹⁴² Twee jaar later zou Schmeling van Louis verliezen.

¹⁴³ Tagebucheintrag vom 26. Juni 1936. Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941*. (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

¹⁴⁴ Deze boodschap werd in verschillende culturele media benadrukt. Bijvoorbeeld in: Illustrierter Film-Kurier, *Max Schmelings Sieg, ein deutscher Sieg*, nr. 2502 (1936). Dit beeld was echter al langer van toepassing op de framing van Schmeling als nationale held.

¹⁴⁵ Schmeling was een bruikbaar nationaalsocialistische voorbeeld van een gewone man die van de straat gestegen was naar roemrijke heerschappij.

¹⁴⁶ David Bathrick, ‘Max Schmeling on the Canvas. Boxing as an Icon of Weimar Culture’, *New German Critique* 51, Special Issue on Weimar Mass Culture (1990), pp. 113-136.

out.¹⁴⁷ Een analyse van het reclame- en persmateriaal toont tevens de nadruk op discipline, kracht, strijd en overwinning.¹⁴⁸ Schmeling werd als voorbeeld gebruikt voor de Arische *Überlegenheit*.

Hoewel in *Knock-out* een mannelijk ideaal werd ingezet voor de nationaalsocialistische ideologie floreren voornamelijk sensuele vrouwen in revuefilms. *Wir tanzen um die Welt*, beoordeeld als *künstlerisch wertvoll*, biedt inzicht in de manieren waarop deze vrouwen in dienst van het nationaalsocialistische regime konden worden gesteld. In deze film verovert de “Girl-Truppe”, georganiseerd langs militaristische, hiërarchische lijnen, met “eiserner Disziplin” de wereld.¹⁴⁹ “Fleiß”, “Kameradschaft” en “Verantwortungsfreude” zijn het geheim van het grote succes op alle “Varietébühnen Europas” waarin “keines der Mädchen aus der Reihe tanzt”.¹⁵⁰ Met allerlei vervoersmiddelen wordt de wereldverovering op moderne wijze verbeeld, wederom een voorbeeld van continuïteit.¹⁵¹ Onder leiding van kapitein Norma floreert de *Jenny Hill Truppe*, ook verwoord als “Gemeinschaft”, bestaande uit meisjes die “jung und schlagfertig” zijn.¹⁵² Het themalied *Wir tanzen um die Welt* kent de toepasselijke tekst:

*Tanzen und jung sein,
Siegen und jung sein,*

¹⁴⁷ De Duitse Max wordt als moreel man tegenover de verloofde van Marianne gezet, die haar verlaat omdat hij niet langer een “anständiger Mensch” is en door illegale werkzaamheden in de problemen is gekomen waaruit hij geen andere oplossing meer ziet dan de vlucht naar Zuid-Amerika. Ook de manager van Max, Schmidtchen, is “ein großer Mann”. Dit is de karakterbeschrijving van Schmidtchen in de openingstitels van de film. Hij is een goede manager en een soort vaderfiguur voor zijn bokkers. Zijn “staatsgeborgter Autorität als Polizeikommissar vom Dienst” wordt daarnaast sterk aangezet in de film.

¹⁴⁸ Hiervoor wordt een krachtvaardig discours gehanteerd, bijvoorbeeld: “In hartem Training stählt sich Max” en “sein erster großer Kampf bringt ihm den Sieg”. Bijvoorbeeld in: Illustrierter Film-Kurier. *Knock-out. Ein junges Mädchen - Ein junger Mann*, nr. 2285 (1935) en *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* (Berlijn, 3 februari 1935).

¹⁴⁹ In de film wordt een reeks steden verbeeld waar de meisjes optreden: Budapest, Praag, Rome, Bukarest, Athene, Oslo, Madrid, Brussel, Antwerpen, Stockholm. Op deze wijze wordt het internationale succes gerepresenteerd. De wereldverovering wordt ook symbolisch in beeld gebracht door het triomfantelijk vertrappen van de kaart. De nadruk op wereldverovering komt terug in verschillende revuefilms, waaronder in *Es leuchten die Sterne* en *Frauen sind doch bessere Diplomaten*.

¹⁵⁰ *Anführerin* Jenny Hill had de meisjes “in eiserner Disziplin erzogen, und als sie älter wurden, haben sie als Girl-Truppe die Welt erobert. Fleiß, Kameradschaft, Verantwortungsfreude - das ist das Geheimnis ihres Erfolges auf allen großen Varietébühnen Europas”. Illustrierter Film-Kurier. *Wir tanzen um die Welt*, nr. 3018 (1939). Kameraadschap krijgt in de film bijvoorbeeld duidelijk vorm op het moment dat tijdens een optreden in Kopenhagen een van de meisjes, Eva, onwel wordt. De meisjes op het toneel maken de routine gedisciplineerd af maar daarna rennen ze direct van het podium af om hun “Kameradin” te steunen. Die vanwege hartproblemen moet stoppen met dansen. Eva blijft op haar beurt ook trouw aan de *Truppe* en zal in gedachten altijd bij haar *Truppe* zijn. Waarbij ook cinematografisch deze connectie wordt verwerkt door het beeld van de zieke Eva in bed en het beeld van de dansende meisjes over elkaar heen te plaatsen in een *split-screen*.

¹⁵¹ De wereldverovering wordt op moderne wijze verbeeld met gebruik van beelden van vliegtuigen, boten en treinen.

¹⁵² In de *Truppe* is sprake van een militaristische *hiërarchie* met kapitein Norma aan het hoofd. Norma’s werkwijze is ook overduidelijk militaristisch en gedisciplineerd. Tijdens de repetities roept zij bijvoorbeeld aanwijzingen naar de meisjes met een stok. Hard werken staat centraal in de *Truppe*.

*Lachen und jung sein,
Daß sind wir, das steht auf unserem Panier*

Het militaristische vocabulaire was voor nazi-Duitsland zeer bruikbaar.¹⁵³ Hierin konden het gevaar van de “fremde Truppe”, de decadente Amerikaanse concurrent, en het gevaar van deserteren worden verwerkt terwijl tegelijkertijd kon worden voldaan aan de wens van het publiek om de mooie vrouwelijke lichamelijke van deze “hürrlichsten Damen” te aanschouwen.¹⁵⁴ De quasi-militaristische *Geist* werd ook in de pers uitgelicht. In de periode van spanning en militaire mobilisatie in 1939 is een overduidelijke militaristische toon waarneembaar in het reclame- en persmateriaal. Dit moet worden beschouwd in de context van de *Polen-Feldzug*.¹⁵⁵ Waarden zoals zelfopoffering, kameraadschap, patriottisme, (arbeids)discipline, gehoorzaamheid en het leiderschapsprincipe werden zowel in de film als in de framing in de pers sterk aangezet. De film toont dat revue als genre zich in bepaalde opzichten specifiek leende voor politieke toe-eigening met de nadruk op discipline, orde, harmonie en het opgaan van het individuele lichaam in een collectief lichaam.¹⁵⁶ Het revueprincipe van de uniforme gekostumeerde *Gleichschritt* leent zich voor een militaristische invulling.¹⁵⁷

Zowel *Knock-out* als *Wir tanzen um die Welt* hanteerden geen openlijke nazisymboliek. Van alle geanalyseerde casussen is alleen in het melodrama *Die große Liebe* sprake van expliciet gebruik van politieke emblemen.¹⁵⁸ De film met de *Prädikaten*

Wir tanzen um die Welt

*Tanzen und jung sein,
Singen und jung sein,
Lachen und jung sein,
Daß sind wir, das steht auf unserem
Panier!*

*Tanzen und siegen,
Singen und siegen,
Lachen und siegen,
Dazu steht die Truppe hier,*

*Und wir tanzen, tanzen, tanzen um
die ganze Welt
Und wenn der Vorhang fällt,
Dann zieh'n wir weiter
Und singen heiter:*

*Tanzen und jung sein,
Singen und jung sein,
Lachen und jung sein,
Daß sind wir, und darum steht's auf
unserem Panier.*

¹⁵³ Hierin werd militaristisch vocabulaire gebruikt, zoals “Mädels in die Reihe” en “Achtung!”. Anführerin Jenny wordt daarnaast op gestandaardiseerde wijze begroet met een *hip-hip*.

¹⁵⁴ De schoonheid en aantrekkelijkheid van de revuemeisjes wordt niet alleen benadrukt op visuele wijze maar ook door de begeleidende teksten. Tegelijkertijd wordt echter in het discours van de film en het reclame- en persmateriaal benadrukt dat de innerlijke kwaliteiten van hogere waarde zijn. Jenny Hill benadrukt hun slogan “Jung sein und siegen” en geeft aan dat niet de oppervlakkige uiterlijkheden zoals kostuums of kapsels uiteindelijk ertoe doen maar slechts de discipline.

¹⁵⁵ In de periode van spanning en militaire mobilisatie in 1939 is een overduidelijk militaristische toon waarneembaar in het reclame- en persmateriaal.

¹⁵⁶ Dit wordt in de film nog versterkt door marsmuziek en een metronoom die het ritme van de marcherende laarzen van de meisjes bepaalt. De laarzen van de moderne interpretatie van een Romeins gladiator kostuum, uitgevoerd in metallic en met bevederde helmen, zijn goed te horen op de trappen.

¹⁵⁷ Hierin is echter ook sprake van enige continuïteit. Hoewel de revues in nazi-Duitsland een zeer militaristische connotatie kregen toont een studie van revue na de Eerste Wereldoorlog dat de gesynchroniseerde troepen meisjes een fantasie van restauratie, van zowel het individuele als het sociale lichaam, representeerden. Een fantasie die voor een door de militaire nederlaag ontcrachte natie van grote waarde was. Zie voor de analyse: Gordon, ‘Fascism and the Female Form’, p. 183.

¹⁵⁸ In de film *Wir machen Musik* wordt daarnaast ook expliciet verwezen naar de Tweede Wereldoorlog door deze als context te hanteren van de verteller van het verhaal. In deze film wordt



Publicity still van Hanna en Paul. In de film werd veelvuldig gebruik gemaakt van expliciete nazisymboliek, waaronder van hakenkruizen, vlagvertoon en militaire kostuums

staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll en volkstümlich wertvoll was jugendfrei en speelde zich af in de tegenwoordige nazitijd met de verwerking van “tagespolitische Ereignisse”.¹⁵⁹ Al enkele weken na de opening had de film verschillende records gebroken.¹⁶⁰ Hoewel de productie van de film ruim drie miljoen had gekost haalde de film met 27,8 miljoen bezoekers in oorlogstijd een winst van 4.723.000 RM binnen.¹⁶¹ De hoofdrol werd vertolkt door de grote ster Zarah Leander die vanaf 1937 werkzaam was voor de Ufa.¹⁶²

Volgens de memoires van Leander was Goebbels in eerste instantie niet bepaald opgetogen dat de Ufa uitgerekend een “Ausländerin” als grootste vrouwelijke ster probeerde te construeren.¹⁶³ Leander moest de vervanging van de naar Amerika vetrokken Marlene Dietrich worden. Goebbels zag dit in de vroege jaren van het naziregime nog niet zitten en noemde haar in 1937 een “Deutschenfeindin”.¹⁶⁴ Hij vond dat de vrouw zwaar overschat werd.¹⁶⁵ Dit veranderde toen duidelijk werd dat het publiek haar adoordeerde en ze grote financiële successen wist te genereren. In 1940 was Leander van een “Deutschenfeindin” een “große Schauspielerin” geworden.¹⁶⁶

echter geen gebruik gemaakt van nationaalsocialistische symboliek. Daarnaast speelt ook de oorlogscontext een veel minder prominente rol dan in *Die große Liebe*.

¹⁵⁹ “Die prägnante Szene verdeutlicht, daß die Handlung des Films in der Gegenwart spielt. Daß Los so vieler Frauen und Mädchen, die der Krieg jetzt von ihren Männern oder Verlobten trennt und sie nur während kurzer Urlaubstage mit ihnen zusammenführt, spiegelt sich darin.” Regisseur Rolf Hansen benoemde dit specifieke doel van de film in een interview in: ‘Kammerspielszene mit Zarah Leander’, *Film-Kurier*, nr. 262 (7 november 1941), p. 3.

¹⁶⁰ Het werd een van de grootste successen in nazi-Duitsland.

¹⁶¹ De eindkosten betroffen 3.187.000 RM. Zie het werk van Albrecht voor een overzicht van de productiekosten, de geschatte winst en de daadwerkelijke winst: Albrecht, p. 410 en p. 418.

¹⁶² Adolf Hitler wees een verzoek van de propagandaminister af om haar tot *Staatsschauspielerin* te verheffen, naar verluidt vanwege haar Zweedse nationaliteit. Bruns, *Nazi Cinema's New Women*, p. 166.

¹⁶³ Goebbels vond dat het Derde Rijk zijn eigen Duitse Garbo diende te produceren. Zarah Leander, *Es war so wunderbar!* (Hamburg, 1973), p. 170.

¹⁶⁴ “Wiedemanns Zarah Leander entpuppt sich als Deutschenfeindin, sonst noch allerlei Filmsorgen.” Tagebucheintrag vom 15. Januar 1937. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941* (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

¹⁶⁵ Goebbels over Leander: “Ich halte die Frau für sehr überschätzt. Der Film selbst ist typische Kleinstaatware.” Tagebucheintrag vom 21. März 1937. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941* (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

¹⁶⁶ Goebbels over de succesvolle Leander in 1940: “Eine große Schauspielerin!” Tagebucheintrag vom 14. März 1940. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941* (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

De moderne oorlogsfilm *Die große Liebe* met gebruik van expliciete nazisymboliek is interessant qua setting omdat er meestal gekozen werd voor ofwel exotische settingen, die zeer geschikt waren voor het revuegenre, ofwel de *Vergangenheit*.¹⁶⁷ Het melodrama draait om het liefdespaar revuester Hanna Holberg en de Duitse piloot Paul Wendlandt. De slotzin van de *Illustrierter Film-Kurier* vat de boodschap van de film samen: “[...] sie wird glücklich sein in dem Gedanken, auf den geliebten Mann warten zu können, so wie Millionen anderer Frauen in dieser Zeit!”.¹⁶⁸ Hoofdpersoon Hanna belichaamde deze dappere *Kriegskameradin* en diende als voorbeeld voor de Duitse vrouw in oorlogstijd.¹⁶⁹ Wanneer op 22 juni 1941 de *Führerproklamation* het begin van de strijd in het oosten afkondigt laat *Oberleutnant* Paul zijn nationaalsocialistische plichtsbesef spreken.¹⁷⁰ Niet alleen Paul maar ook Hanna dient de nationale zaak te dienen.¹⁷¹

Mannen en vrouwen zijn dienstbaar op hun eigen manier: “Der Krieg härtet, fordert letzten Einsatz - der Helden Leben, der Frauen Herz.” De boodschap: *Pflichtbewusstsein* gaat boven individueel sentiment.¹⁷² Hanna en Paul tonen hun discipline en plichtsgevoel door hun eigen verlangens ondergeschikt te maken en zijn daardoor een “Einheit von höchster Vollendung”.¹⁷³ Ook in de pers



Publicity still van *Oberleutnant* Paul Wendlandt en zijn kameraad *Oberleutnant* von Etzdorf

¹⁶⁷ In de film werd hierbij gebruik gemaakt van expliciete nazisymboliek, waaronder van hakenkruizen, vlagvertoon en militaire kostuums.

¹⁶⁸ *Illustrierter Film-Kurier*. *Die große Liebe*, nr. 3282 (1942).

¹⁶⁹ De “tapferen *Kriegskameradin*” zou “das Schicksal eines Menschen unserer Zeit verkörpern”. Citaat uit: ‘Dunkle Augen träumen von der "Großen Liebe"...’, *Erika Heft* 5:3 (1942).

¹⁷⁰ “Die *Führerproklamation* vom 22. Juni 1941 und der Beginn des Kampfes im Osten überzeugen die erzürnte Hanna, daß Wendlandt mit der plötzlichen Abreise nur seinem Pflichtgefühl gehorcht hatte.” Citaat uit de brochure: *Das Programm von Heute*. *Die große Liebe*, nr. 1821 (1942). In de film wordt ook benadrukt dat wanneer men werkelijk liefheeft men niet per se gelukkig is.

¹⁷¹ Hanna maakt in deze context een ontwikkeling door waarin zij haar authentieke vrouwelijkheid en nationale plicht steeds beter ten uitvoer brengt.

¹⁷² “Das Vorurteil unserer Zeit, Gefühlsäußerungen der Liebe als Sentimentalität zu bezeichnen, hat es gelehrt, daß auch die Frau ihren Mund verschließt und selbst noch im tränenumflorten Antlitz tapfer ein Lächeln zur Schau trägt. Der Krieg härtet, fordert letzten Einsatz - der Helden leben, der Frauen Herz.”; “*Pflichtbewusstsein* verurteilt unbarmherzig jedes Sentiment.” Citaten afkomstig uit: ‘Ein Augenblick lohnt für alles’, *Filmwoche* 51/52 (17 december 1941).

¹⁷³ ‘*Die große Liebe*’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin*, 47/48 (26 november 1941), pp. 938-939. Bijvoorbeeld ook: ‘Das Lied der Hanna Holberg’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 7/8 (18 februari 1942): “daß die Sehnsucht nach Erfüllung der eigenen Wünsche sich den höheren, aus besonderer Verantwortung geborenen Pflichten des Mannes unterordnen muss; erst diese Erkenntnis ist der Maßstab, der Prüfstein der wirklichen, der großen Liebe.” Aspecten zoals dapperheid, plichtsgevoel en de *volkstümliche* waarde, werden constant benadrukt in de pers, waaronder in het

werd Hanna ter voorbeeld gesteld als symbool van de zelfopofferende Arische vrouw, in de *Filmwoche* werd de koppeling van individu en het hogere doel in de *Volksgemeinschaft* gevat in een nationaalsocialistisch discours met een expliciete nadruk op het verband tussen lichaam en ziel:

*“In dem Maße, wie diese Verwandlungsmagie blutmäßig durchgedrungen wird von der echten Gefühlskraft einer starken menschlichen Eigenpersönlichkeit und getragen wird durch eine seelenkundige Kenntnis des Lebens und des Leidens, sprechen wir dann von Menschendarstellung.”*¹⁷⁴



Publicity still van de scène in de schuilkelder met de *Volksgemeinschaft* op microniveau

Regisseur Hansen benadrukte dat de huidige gebeurtenissen doordrongen tot in “unsere privateste Sphäre”.¹⁷⁵ De mogelijkheid tot identificatie werd daarin vergroot door vormen van intertekstualiteit.¹⁷⁶ Zo gaat Hanna een *Wochenschau* bekijken van een luchtgevecht met de Britten. Deze film in film betreft daadwerkelijk beeldmateriaal uit de Tweede Wereldoorlog en vergootte de identificatiemogelijkheden van de bioscoopganger.¹⁷⁷ Naast het militaristische discours worden

beelden van de *Alltag* in de oorlogscontext getoond. Zo wordt er een geromantiseerd beeld geschetst van de schuilkelders waar de bewoners samen de schaarse koffie delen, spelletjes spelen, lachen en grappen maken. De *Volksgemeinschaft* in het klein, ook als dusdanig verwoord in de film. De oorlog werd geconstrueerd als een verheven en verbindende ervaring.

Presseheft onder titels zoals ‘Der lächelnde Weise’ en ‘Zwischen Glück und Pflicht’. *Presseheft* zu dem Zarah-Leander-Film “Die große Liebe” (1942).

¹⁷⁴ Citaat afkomstig uit: ‘Ein Augenblick lohnt für alles’, *Filmwoche* 51/52 (1941), pp. 937-938.

¹⁷⁵ In het *Presseheft* was een interview met regisseur Rolf Hansen opgenomen. ‘Ein Gespräch mit dem Spielleiter Rolf Hansen’, *Presseheft* zu dem Zarah-Leander-Film “Die große Liebe” (1942).

¹⁷⁶ In de film is ook nog een verwijzing naar een andere revuefilm opgenomen. Een hondje uit de film *Wunschkonzert* wordt de *Staffelhund* van Paul en zijn kameraden. Aan deze film uit 1940 waren de *Prädikaten staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll* en *volkstümlich wertvoll* toegekend.

¹⁷⁷ Wanneer de oorlog met de Sovjets wordt verklaard in de film betreft dit wederom een combinatie van shots uit de speelfilm en daadwerkelijk Duits beeldmateriaal waarbij de Brandenburger Tor centraal staat. In de publieke ruimte klinkt het verraad van de Sovjets over de radio. In deze shots worden mensen van alle gelederen in beeld gebracht. Het lot en de toekomst van Duitsland liggen in de handen van onze soldaten, klinkt over de radio. Dan volgt een shot van voorbijvliegende vliegtuigen. De radio vormt ook een symbool in het doorbreken van de grenzen tussen publiek en privé in de film waarin de politieke boodschappen de private ruimte binnenkomen via de radio.

Er was sprake van een verheerlijking van oorlog, oorlog als katalysator van liefde.¹⁷⁸ De oorlog vormde als het ware een theatraal spektakel waarin de protagonisten een rol aannamen die identificatie van het publiek moest bewerkstelligen.¹⁷⁹ Het identificatiepotentieel werd daarbij vergroot door in te spelen op gevoelens, onder meer met ontroerende liederen.

Twee liederen uit de film die hoop moesten brengen in deze tijd werden succesvolle *Schlagers* in het Derde Rijk: *Davon geht die Welt nicht unter* en *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n*. Vanwege de politieke subtekst werden deze liederen onderdeel van de *Durchhaltepropaganda*, toen na 1942 de militaire situatie voor nazi-Duitsland steeds ongunstiger werd.¹⁸⁰ Niet iedereen

was echter overtuigd van de propagandistische waarde van de film en liederen.¹⁸¹ De burgemeester van Leipzig, Rudolf Haake, sprak zijn ongenoegen uit in een brief aan het *Rassenpolitisches Amt der NSDAP*.¹⁸² Volgens hem had de film “eine völlig falsche rassenpolitische Linie vertrete” aangezien de Duitse “Fliegeoffizier” verliefd werd op een vrouw zonder haar “Abstammung” te kennen. Ook de populaire *Schlager* *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n* moest het ontgelden. Dit lied had een ambigue positie, enerzijds kon het hoop brengen in een roerige tijd maar anderzijds kon het ook geïnterpreteerd worden alsof een wonder de enige mogelijkheid bood om de oorlog te winnen, gekoppeld aan het dalende vertrouwen in een Duitse overwinning. De *Sicherheitsdienst* noteerde in een rapport dat er een populaire *Führergrupp* over het lied de ronde deed waarin een wanhopige Hitler Leander ingehuurd zou hebben om constant dit lied voor hem te zingen.¹⁸³ Dit toont de mogelijkheid tot oppositionele lezingen en meerduidige betekenissen, er was geen sprake van

Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n

*Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n
Und dann werden tausend Märchen war.
Ich weiß, so schnell kann keine Liebe vergeh'n,
Die so groß ist und so wunderbar.*

*Wir haben beide den selben Stern
Und dein Schicksal ist auch meins
Du bist mir fern und doch nicht fern,
Und uns're Seelen sind eins.*

Und, und, und...

*Darum wird einmal ein wunder gescheh'n
Und ich weiß, daß wir uns wiederseh'n
Du bist mir fern und doch nicht fern,
Und uns're Seelen sind eins.*

Und, und, und...

*Darum wird einmal ein wunder gescheh'n
Und ich weiß, daß wir uns wiederseh'n.*

¹⁷⁸ Deze verheerlijking van de oorlog kwam ook terug in het discours in de film

¹⁷⁹ Het melodrama had een ideologische functie in het uitwerken van contemporaine contradicties in een esthetische vorm.

¹⁸⁰ Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp 184-185. Hierbij dient de kanttekening te worden geplaatst dat het wel een productie van voor *Stalingrad* betreft. Later gaan echter verschillende aspecten van de film een belangrijke rol spelen in de informele *Durchhalteparolen*.

¹⁸¹ Er was ook officiële kritiek op de film en specifiek op de liederen waaronder de populaire *Schlager* *Davon geht die Welt nicht unter* die werd bestempeld als “forcierte Lustigkeit”. *Meldungen aus dem Reich* (22 januari 1942); *Meldungen aus dem Reich* (5 februari 1942).

¹⁸² Rudolf Haake - *Rassenpolitisches Amt der NSDAP Reichsleitung* (brief) (Berlijn, 4 september 1943).

¹⁸³ Rapport van 8 juli 1943 in: Heins Boberach (red.), *Meldungen aus dem Reich. Auswahl aus den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS, 1939-1944* (Neuwied, 1964), p. 418.

een universele consistente overdracht van boodschappen of van totalitaire sturing. De receptie was mede afhankelijk van de eigen persoonlijke ervaring die onder meer beïnvloed werd door de bekendheid met genres, acteurs, intertekstuele herkenning en filmische tradities.¹⁸⁴ Hier dient wel de kanttekening te worden geplaatst dat het sterk regulerende discursieve formaties betrof die slechts relatieve autonomie boden. Nadat Leander in 1944 was teruggekeerd naar Zweden en zich openlijk tegen Duitsland uitsprak volgde er wederom discussie, ditmaal over of de film nog moest worden vertoond. De *Reichsfilmintendanz* raadde Goebbels echter aan haar films niet te verbieden vanwege de grote winsten en brede verspreiding.¹⁸⁵

De film was met de aandacht voor de emotionele problemen waar het volk mee kampte, waaronder eenzaamheid, disillusie, angst, onzekerheid, de strijd tussen individuele verlangens en plicht, een *outlet* voor veelvoorkomende frustraties en pleitte voor een positieve oplossing. Privé en publiek werden verbonden waarin persoonlijke voldoening ondergeschikt werd gemaakt aan politiek. Waarin de plichten van de man belangrijker werden geacht en de vrouw de juiste ondersteunende rol diende te vervullen.¹⁸⁶ Het *volkstümlich* waardevolle verhaal reflecteerde politieke en ideologische doelstelling waaronder het idee van Duitse superioriteit en de verheerlijking van de *Heimat*.¹⁸⁷ Hoewel *Die große Liebe* de enige film uit de analyse is met een expliciete nationaalsocialistische boodschap met gebruik van nationaalsocialistische symboliek zijn er opvallende overeenkomsten in moraal, motieven en vertogen met de andere revuefilms. Naast het militaristische ethos dient hier te worden gewezen op thema's zoals de lofzang op de *Heimat* en *Volksgemeinschaft*, en de presentatie van Duitse (culturele) superioriteit tegenover de decadente, immorele *other*.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Kijken is een sociaal en cultureel proces. Visuele productie, reproductie en socialisering van conventies van visuele perceptie zijn interessante aandachtspunten. Betekenissen kunnen strijdig zijn en ook worden gecontesteerd, ze zijn polysemantisch. Een film is een constructie, binnen een sociale formatie en ook de lezing ervan vindt plaats binnen een sociale, culturele en historische constructie.

¹⁸⁵ Rapport van de *Reichsfilmintendanz* naar Goebbels (18 juli 1944). In eerste instantie werd geprobeerd om het deserteren te verzwijgen maar er kwamen toch geruchten. Waarop Leander werd geframed als vijand en immorele jodenvriend.

¹⁸⁶ Dit wordt in de pers ook expliciet benadrukt: 'Das Lied der Hanna Holberg', *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 7/8 (18 februari 1942), 'Ein Augenblick lohnt für alles', *Filmwoche* 51/52 (17 december 1941), Heinrich Miltner, 'Große Dekoration für Zarah Leander. Bei den Aufnahmen zu dem Ufa-Film Die große Liebe', *Film-Kurier* (6 februari 1942).

¹⁸⁷ Duitse (culturele) superioriteit komt terug in de volgende films: *Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann*, *Es leuchten die Sterne*, *Wir tanzen um die Welt*, *Die große Liebe* en *Wir machen Musik*.

¹⁸⁸ De lofzang op de *Heimat* beperkt zich niet tot *Die große Liebe* maar werd op verschillende manieren verbeeld en beschreven in de volgende revuefilms: *Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann*, *Es leuchten die Sterne*, *Wir tanzen um die Welt* en *Die Frau meiner Träume*. De heimwee en nostalgie naar het "wunderschöne" Duitsland komt bijvoorbeeld aan bod in verschillende films. In *Wir tanzen um die Welt* vormt heimwee de kern van een kerstviering van de meisjes op tournee. Zij denken aan de mensen thuis die met kerst rond de boom zitten en blikken alvast verlangend vooruit naar volgend jaar wanneer ze "zu Hause" zijn in het "wunderschöne" Duitsland. Berlijn, Hamburg en München worden ook expliciet bezongen. In Duitsland gemaakte kerstcadeaus vallen goed in de smaak. Bij de dames voegen zich enkele Duitse jongens die ook ver van huis hun kerst moeten vieren. Een van de jongens blijkt een "Landsman" van Eva, het meisje met de sterkste heimwee, te zijn. Ze delen met plezier hun herinneringen aan de streek waar ze zijn opgegroeid. In *Die große Liebe* wordt Duitsland ook expliciet als thuisland aangeduid. In *Knock-out* wordt een grote liefde en waardering voor Hamburg en het "reizender Berlin" uitgesproken. In *Es leuchten die Sterne*

De decadente immorele other

Om de nationaalsocialistische *Volksgemeinschaft* nog krachtiger te construeren werd deze afgezet tegen de decadente *other*. Dit thema vormt een centraal terugkerend motief in revuefilms. Moraliteit tegenover immorele decadentie die onder meer werd verbeeld door overdreven architectuur, luxe kleding, luiheid en materialisme.¹⁸⁹

De jaloerse Amerikaanse concurrent in *Wir tanzen um die Welt* representeerde bijvoorbeeld het joods kapitalisme.¹⁹⁰ Deze vijand probeert te infiltreren in de *Truppe* om deze te corrumperen en slaagt daar uiteindelijk in door sluwe intriges. Dan treedt zogezegd een “neuer fremder Geist” in die sommige meisjes “entfremdet”. Dit leidt in de film tot morele problemen zoals losbandigheid, zondigheid, materialisme, roken en alcoholgebruik. Waarbij betekenisvol wordt benadrukt dat deze handelingen in het privéleven invloed hebben op de *bühne* en de volledige *Truppe*. De Amerikanen weten drie meisjes los te wrikken die voor meer geld en roem de *Truppe* verlaten. Het onzedelijke etablissement waar deze deserteurs performen verwijst naar de culturele en raciale *other* met gebruik van zigeunermuziek, overdadige obscene Weimarkostuums en de smoezelige, onbetrouwbare mannelijke *other*. In de film wordt de moreel zuivere Duitser gepositioneerd tegenover de immorele Amerikaan die de *Kampf* met alle middelen voortzet maar er uiteindelijk toch niet in slaagt de “Beherrschung und Disziplin” van de *Truppe* ten gronde te richten.

In *Wir machen Musik. Eine kleine Harmonielehre* (1942) met de *Prädikaten künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll* en *aner kennenswert* vormt de culturele Duitse superioriteit tegenover de onwaardige immorele *other* de kern. In de *Illustrierter Film-Kurier* werd ingezoomd op het centrale thema: de spanning tussen de hoge muziek, van meesters Bach en Beethoven, vanzelfsprekend belichaamd door de mannelijke hoofdpersoon operaschrijver Karl, en de *Alltag* muziek, de “Lustige Musik, zärtliche Musik, verliebte Musik”, belichaamd door de vrouwelijke hoofdpersoon Anni.¹⁹¹ De film opent met Karl die voor een raam zit, de camera komt de privéruimte van het huis binnen via het raam. Karl spreekt de toeschouwer in de bioscoop direct aan, hij is de verteller van een verhaal over zichzelf en zijn geliefde vrouw en hun muziekcarrières. Deze setting vindt plaats in de context van de Tweede Wereldoorlog, de tegenwoordige ervaringen van de bioscoopganger maken expliciet deel uit van de film. De film eindigt wanneer de lampen uit moeten vanwege een

wordt een lofzang op Berlijn afgestoken. In *Die Frau meiner Träume* ligt de nadruk op het authentieke landschap, hoewel het hier de Alpen betreft (maar ook deze hang naar het authentieke landschap gekoppeld aan het authentieke volk is van nationaalsocialistische signatuur).

¹⁸⁹ De immorele decadente *other* wordt onder meer belichaamd door een casino-eigenaar in *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. In de film heeft de nationale vergadering in Frankfurt besloten dat deze “unmoralischen Lasterhöhle”, ook geassocieerd met “Demokraten” en “seelische” gebreken, gesloten moet worden.

¹⁹⁰ Dit blijkt geen makkelijk opgave en zelfs de Amerikaanse concurrent erkent dat het lastig is om deze “anständige Leute” te manipuleren.

¹⁹¹ In de *Illustrierter Film-Kurier* van *Wir machen Musik* stond het volgende: “Karl fand, daß die Musik, die Anni komponierte und vortrug, sein an Bach und Beethoven entzündeten Ideale beleidigte. Anni aber blieb ihrer Sache sicher: “Es muss doch auch Musik für den Alltag geben. Lustige Musik, zärtliche Musik, verliebte Musik!””. Anni geeft haar “komische Komponiererei” niet op in de film. Sterker nog uiteindelijk komen Karl en Anni na een tijdelijke relatiestop door de muziek, de muziek van de *Alltag*, weer bij elkaar: “Die Musik baute ihnen sozusagen die goldene Brücke”. *Illustrierter Film-Kurier*, *Wir machen Musik*, nr. 3291 (1942).

luchtalarm. Opvallend is dat deze film met het *Prädikat volkstümlich wertvoll* net zoals *Die große Liebe* een connectie maakt tussen de illusie van film, met een moralistische boodschap, en de realiteit van de bioscoopbezoeker.

In de film is sprake van een nationaalsocialistisch discours over muziek waarbij gesproken wordt over muziek als “Ursprünglichen künstlerischen Regung menschlichen Seele”, de nadruk ligt op het artistieke Duitse genie,¹⁹² bezielde teksten als de zuiverste poëzie worden beschouwd en de “volkstümlichen” waarde van muziek werd geprezen.¹⁹³ Anni benadrukt dat er naast deze hoge muziek echter ook muziek voor alle dagen nodig is. Karl en Anni discussiëren over deze “Gebrauchsmusik”, “Schlager Musik”, “Hot Musik” en “Jazz Musik”.¹⁹⁴ Karl wenst dat Anni deze “Banalität” met de armoedige “geistigen” inhoud opgeeft.¹⁹⁵ Voor binnenshuis/privé zijn haar “Komponierereien” toelaatbaar maar daarbuiten behoren ze niet. Voor Karl staat kunst te hoog om muziek te beschouwen als profaan humoristisch of erotisch achtergrondgeluid.¹⁹⁶ De discussie over *Gebrauchsmusik* is in bredere zin interessant voor het revuegenre waarin *Schlagers*, als onnozel gedefinieerd gefluit en de nodige jazzinvloeden een belangrijke rol spelen. Binnen meerdere revuefilms wordt echter op denigrerende wijze gesproken over jazz en het lichtzinnige gefluit, terwijl deze wel werden verwerkt, deze combinatie met het afkeurende discours maakte het mogelijk datgene te incorporeren waartegen werd afgezet. In de film wordt het conflict tussen *E-Musik* (*ernste Musik*) en *U-Musik* (*Unterhaltungsmusik*) niet eenduidig besloten. *U-Musik* werd in nazi-Duitsland ook niet volledig onderworpen door de nazi-ideologie, hierin was sprake van een zekere speelruimte. *Schlagers*, als authentieke Duitse volkszangkunst, werden bijvoorbeeld wel getolereerd en kenden een opleving in nazi-Duitsland.¹⁹⁷ *Entartete jüdischen Musik*, *Nigger-Musik* en jazz werden echter geassocieerd met de Weimarrepubliek en veroordeeld op *geistigen* en morele gronden.

De ambiguïteit met betrekking tot het conflict tussen *E-Musik* en *U-Musik* in de film maakte meerduidige lezingen mogelijk. De film zou niet alleen systeemconform kunnen worden gelezen maar ook systeemkritisch. Hoewel de film van de *NS-Filmprüfstelle* verschillende *Prädikaten* kreeg werd de film ook in die tijd tot een geheim protest tegen het naziregime beschouwd. Criticus Karlheinz Wendtland schreef bijvoorbeeld: “Von der jungen, oppositionell eingestellten Generation wurde er als gegen das Regime gerichtet begriffen, von den Jazzfreunden als vorbildlich empfunden, da hier endlich einmal in aller Öffentlichkeit die Gleichstellung der U-Musik mit der E-Musik versucht wurde. Umso mehr wenden sich die

¹⁹² Voor het Duitse genie werd “Fleiß” van het grootste belang geacht voor “Begabung”.

¹⁹³ Vergeleken met Bach was volgens Karl alles “klein und erbärmlich” en alleen een “arme Mensch” kon dat niet begrijpen.

¹⁹⁴ Volgens Anni waren dit “ Schlagworte für missverstandene Begriffe”.

¹⁹⁵ Karl vraagt Anni of ze hem een gunst wil verlenen. In eerste instantie reageert ze met “Alles was mein hoher Herr befiehlt” (waarin ook de genderverhoudingen worden bevestigd, hoewel op komische wijze). Ze geeft echter niet haar carrière op, mede vanwege financiële redenen. Volgens Karl is hij echter als hoofd van het huishouden degene die brood op de plank dient te brengen – dat zijn “Männersachen”.

¹⁹⁶ Anni beantwoordt deze opmerking door verleidelijk achterover te leunen en aan de hand van het *Kleine Liebeslied* van de “alte Meister Bach” aan te tonen dat er ook noodzaak is aan “Gebrauchsmusik für den verliebten Alltag” waarmee ze Karls hart weet te veroveren.

¹⁹⁷ Zie voor een omgang met muziek (in revuefilms) in nazi-Duitsland: Lothar Prox, ‘Melodien aus deutschen Gemüt und Geblüt’, Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp. 73-86.

damals jungen, heute gereiften Menschen gegen die Auffassungen [...], der solche Wagnisse des Aufbegehrens entwerfen und entstellen will”.¹⁹⁸ Interessant is dat deze lezing niet heel ver gezocht is aangezien de uiteindelijke conclusie van de film is dat niemand zit te wachten op de tragische opera, de hoge

muziek van Karl, en de revues met de *Alltag* muziek een razend succes zijn.¹⁹⁹ Dit is vermoedelijk mede ingegeven vanuit het inzicht dat de kunst als *Unterhaltung* van groot belang was in de oorlog die grimmiger werd en zijn entertainmentwaarde als spektakel steeds meer verloor.²⁰⁰

Wir machen Musik

*Mit Musik, ist ja das ganze Leben nur noch halb so schwer,
mit Musik, erreicht man ja auf dieser Welt bestimmt viel mehr,
wir machen Musik, da geht Euch der Hut hoch
wir machen Musik, da geht Euch der Bart ab
wir machen Musik, bis jeder beschwingt singt,
wir machen Musik, wir machen Musik, wir machen Musik*

De mogelijkheid tot zowel een systeemconforme als systeemkritische lezing beperkt zich niet tot *Wir machen Musik*. Hoewel verschillende thema's aansloten bij nationaalsocialistische waarden konden tegelijkertijd bepaalde scènes ook als kritiek of satire op het regime worden opgevat. Sowieso is revue als genre met de nadruk op het bombastische en komische in dit opzicht interessant. Regisseur Hans H. Zerlett verwoorde revue dan ook als "zeitgenössische parodistische Komödie".²⁰¹ Een bombastische scène uit *Es leuchten die Sterne* met een parade van zestig vrouwen met kinderwagens die zingen over hun hoogste doel in het leven, huisvrouw en moeder zijn, zou in de nationaalsocialistische context kunnen worden geïnterpreteerd als verbeelding van correcte vrouwelijkheid maar ook als kritiek op de bevolkingspolitiek. De lezing van deze scène door het publiek is niet eenduidig. Interessant is in dit opzicht ook het lied *Hände hoch* waarvan de tekst door de censuur is gekomen terwijl deze zeer dubieus is:

*Hände hoch, wir schießen,
auf die, die uns verdrießen,
auf die, die schlecht gelaunt sind,
auf die, die gleich erstaunt sind,
wenn irgendwas geschieht,
was so ein trister Minister angeblich nicht gern sieht*²⁰²

¹⁹⁸ Karlheinz Wendtland, *Geliebter Kintopp* (Berlijn, 1942). Opgenomen in: Karlheinz Wendtland, *Geliebter Kintopp. Sämtliche deutsche Spielfilme von 1929-1945 mit Zahlreichen Künstlerbiographien (Jahrgang 1941 und 1942)* (Berlijn, 1987), pp. 117–118.

¹⁹⁹ Karl had het idee dat zijn tragische opera zou *siegen* ("die Oper geht um die ganze Welt"). De populaire revue blijkt echter veel succesvoller. Wanneer Anni een nieuwe revueproductie niet alleen kan vormgeven, ze worstelt vooral met de muzikale aspecten, schiet Karl haar anoniem te hulp. Hij zou volgens de manager van Anni anoniem willen blijven in verband met zijn serieuze werk.

²⁰⁰ Deze nadruk op *Unterhaltung* komt ook duidelijk tot uiting in de film zelf. Bijvoorbeeld in de songtekst van het lied *Wir machen Musik*.

²⁰¹ Belach, *Wir tanzen um die Welt*, p. 210.

²⁰² Wellicht dat de exotische context, met verwijzingen zoals sombrero's, ertoe heeft bijgedragen dat dit lied door de censuur is gekomen. Tegelijkertijd zou deze scène wel als een vorm op de Duitse cultuurpolitiek kunnen zijn bedoeld en gelezen waarin de suggestie wordt gewekt dat alles wat de "trister Minister" niet bevalt, waaronder ook de onzedelijken, uit de weg wordt geruimd.

Duitse culturele superioriteit

De verbeelding van Duitse superioriteit kwam ook tot uiting op cultureel vlak. Bijvoorbeeld in een lofzang op talrijke beroemdheden uit de film-, sport- en entertainmentwereld die de revue passeren in *Es leuchten die Sterne*. Deze film kan worden beschouwd als een *remake* van de revuefilm *Die große Sehnsucht* uit 1930, waaraan ook regisseur Zerlett van *Es leuchten die Sterne* mee had gewerkt, waarin allerlei sterren uit de Weimarrepubliek op een voetstuk werden gezet.²⁰³ Ditmaal diende een glorieus beeld van de entertainmentindustrie in nazi-Duitsland te worden gecreëerd waarin veel prominenten een gastrol kregen, waaronder ook prominenten uit de film van 1930. In *Es leuchten die Sterne* kregen ook als exotisch geframede vrouwen een centrale plaats waaronder de in nazi-Duitsland immens populaire Chileense nachtegaal Rosita Serrano en de bekendste showgirl van de jaren twintig en dertig uit Berlijn La Jana. Deze continuïteiten kunnen wellicht deels worden verklaard uit de artistieke socialisatie van Zerlett in het als joods-kosmopolitisch beschouwde milieu van het Berlijnse komedie- en muziektheater.²⁰⁴ Zerlett was in de *Goldenen zwanziger Jahre* werkzaam geweest bij de productie van verschillende populaire revues. De film kent continuïteiten in de lichtheid, frivole charme, komische stijl en muziek. Naast continuïteiten is er echter sprake van adaptatie. In deze revuefilm heeft Zerlett bijvoorbeeld gepoogd de set te zuiveren van overdreven decadente elementen en opsmuk.²⁰⁵ De aandacht moest immers niet uitgaan naar het decor maar naar de Duitse culturele superioriteit.

Niet alleen werden nationaalsocialistische discoursen omtrent Duitse superioriteit geïncorporeerd in revuefilms maar revuefilms werden ook ingezet in nationaalsocialistische discoursen omtrent culturele superioriteit. Voor de “erster deutscher abendfüllender Farbspielfilm” werd niet gekozen voor een politieke film maar voor een historische revuefilm, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1939-1941), met dé grote revuester Marika Röck.²⁰⁶ De film werd een van de grootste successen van het seizoen 1940-41. Over de film werd op grote schaal bekendgemaakt dat het een technische ontwikkeling was van nationaal belang. Hierbij vormde de internationale concurrentie, voornamelijk de cinematische wapenwedloop

²⁰³ *Die große Sehnsucht* was van de hand van regisseur Stefan Székely,

²⁰⁴ Hans Heinz Zerlett had onder andere de componisten Jean Gilbert, Robert Gilbert, Hugo Hirsch en Rudolf Nelson als leermeesters. Zerlett werkte vóór 1933 ook als *Hausautor* in Rudolf Nelsons revuethater. Namen die sterk geassocieerd werden met de als joods gedefinieerde filmindustrie van de Weimarjaren. Na 1933 zou Zerlett zich dienstbaar maken in de nationaalsocialistische context. In de zomer van 1937 werd Zerlett zelfs tijdelijk hoofd productie van *Tobis Film*. Hij zou in nazi-Duitsland tweeëntwintig films regisseren. Voor de volledigheid hier ook een overzicht van het aantal producties van de andere regisseurs van de bestudeerde casussen: Carl Lamač produceerde zestien films, Reinhold Schünzel acht films, Georg Jacoby negenentwintig films, Rolf Hansen vijf films, Karl Anton dertien films en Helmut Käutner zeven films. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, pp. 366-370.

²⁰⁵ Dit deed hij door bijvoorbeeld gebruik te maken van massaornamenten zoals een groot draaiend podium. Dit decor was indrukwekkend met minder noodzaak aan heel veel glitter en glamour. Glamoureuze elementen spelen echter, ondanks de zuivering van het decor, nog altijd een belangrijke rol in verschillende scènes. Zo is er een dansscène waarin een vrouw in een vrijwel doorzichtige jurk danst voor een volledig glitterend decor. Dit toont ook de continuïteiten in het revuegenre waarin een zekere mate van glitter en glamour werd verwacht.

²⁰⁶ De historische revuefilm speelde zich af in de late Biedermeierperiode

met Amerika (beschouwd als superieur op technisch gebied), de context.²⁰⁷ De “kulturelle Führungshegemonie” kon alleen tot stand komen met “großzügigen technischen Hilfsmitteln” waaronder de kleurenfilm.²⁰⁸ De pers had een chauvinistische, anti-Amerikaanse toon en benadrukte de superieure Duitse cultuur. Goebbels vond de inhoud van de film slecht maar prees de technologische vooruitgang.²⁰⁹ In de praktijk bleek het echter een hele opgave om deze film te produceren. Het duurde bijna drie jaar tot voltooiing. De *Agfa*-kleurenfilm was namelijk nog niet geperfectioneerd en talloze opnames mislukten. Daar kwam nog bij dat in het lange productieproces de techniek verbeterde waardoor de eerste opnames opnieuw moesten worden geschoten.²¹⁰ Meer vertraging werd opgelopen omdat een acteur met een kleine rol, Karel Štěpánek, tijdens de opnames naar Londen vluchtte en zich op de radio publiekelijk uitsprak tegen het naziregime. Het propagandaministerie beval de crew om de scènes met Štěpánek opnieuw te schieten met zijn vervanger. Het werd de langste productie in de geschiedenis van de *Ufa*.²¹¹ Marika Röck schrijft in haar memoires dat de film bekend stond als de “Film, der nie zu Ende geht” en in het atelier werd gegrapt dat wanneer de film voltooid zou zijn ook de oorlog verleden tijd zou zijn.²¹² Zowel de uitloop als het opnieuw moeten draaien van verschillende scènes betekenden hoge meerkosten.²¹³ Ondanks de hoge kosten bracht de populaire film een mooie winst binnen. In november 1944 werd een brutowinst van bijna acht miljoen *Reichsmark* genoteerd.²¹⁴

‘Ware’ vertogen

De vertogen in de succesvolle revuefilms werden afgestemd op de eisen van de macht in een geordend systeem van kennis en konden die ziens- en zijswijzen van subjecten sturen. De nationaalsocialistische institutionalisering van cinema had de articulatiemacht van het regime beduidend vergroot. Deze controle over de productie van betekenissen maakte het mogelijk ‘ware vertogen’ te produceren langs nationaalsocialistische lijnen. Dit waarheidsregime creëerde macht, om goed te kunnen werken werden de machtsmechanismen vaak gemaskeerd, vandaar de nadruk van Goebbels op onzichtbare propaganda. Betekenisgeving in films werd gekoppeld aan de creatie of het bevestigen van waardesystemen in de politiek-ideologische

²⁰⁷ ‘Frauen sind doch bessere Diplomaten’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 38 (22 september 1939). Interessant is ook de vergelijking van Röck met Eleanor Powell. Dergelijke wijze van framing diende als retorische uitdaging/weerlegging van de suprematie van Hollywood. Zie hiervoor bijvoorbeeld: Schwark, ‘Export braucht Unterhaltungsfilm’.

²⁰⁸ In een toespraak van 1942 benadrukt Goebbels de noodzaak van technische hulpmiddelen, waaronder de kleurenfilm. “Die kulturelle Führungshegemonie kann aber nur durch eine Reihe von ganz großzügigen technischen Hilfsmitteln ausgeübt werden”. Goebbels, *Rede vor den Filmschaffenden*.

²⁰⁹ “Erster deutscher Farbfilm “Frauen sind doch bessere Diplomaten”. Stoff schlecht, aber Farbwirkung gut. Wir sind da viel weitergekommen.” Tagebucheintrag vom 14. November 1940. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941* (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

²¹⁰ In het boek *Wir tanzen um die Welt* is een overzicht opgenomen met de opgetekende vertragingen en de daardoor gemaakte kosten. Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp. 156-160 en 177-178.

²¹¹ De *Uraufführung* was pas op 31 oktober 1941, terwijl op 24 juli 1939 was gestart met de opnames.

²¹² Marika Röck, *Herz mit Paprika. Erinnerungen* (Frankfurt en Berlijn, 1991), pp. 155-158.

²¹³ De volledige productiekosten betroffen 2.841.000 RM, tegenover een al bijgestelde tweede schatting van 1.944.000 RM. Belach, *Wir tanzen um die Welt*, pp. 177-178.

²¹⁴ Om precies te zijn 7,9 miljoen. Belach, *Wir tanzen um die Welt*, p. 178.

context. De regulering beperkte de interpretatiemogelijkheden door het sturen van discoursen en een beroep te doen op de emotionele behoeften van de toeschouwer. Hierdoor werd kritisch denken belemmerd. Tegelijkertijd stegen films echter boven ideologie uit voorbij opposities als propagandistisch-escapistisch en *Staatsauftragsfilm*- *Unterhaltungsfilm*. Zoals de analyse in het volgende hoofdstuk zal laten zien.

Gepolitiseerde erotiek en geërotiseerde politiek

Glanzende bikini's, lakleren lieslaarzen onder korte militaristische jurkjes, glitterende onthullende *hotpants*, doorzichtige jurken belicht vanachter, *nipple covers* in de vorm van glinsterende sterren en wijde Spaanse rokken die bij de wulpse bewegingen de toeschouwer beloonden met een *scopophilische* blik onder de lagen tule. Dit zijn allemaal elementen uit de geanalyseerde revuefilms. Films die manoeuvreerden tussen entertainment en ideologie, waarin sensuele vrouwelijkheid werd ingezet voor propagandistische doeleinden en deze tegelijkertijd kon toedekken door de nadruk op het escapistische karakter. In de nationaalsocialistische discoursen die beschreven zijn in het vorige hoofdstuk werd geërotiseerde vrouwelijke lichamelijkeheid op verschillende manieren ingezet en gereguleerd.

Krachtige mannelijkheid versus sensuele vrouwelijkheid

Allereerst werd sensuele vrouwelijkheid geïnstrumentaliseerd om betekenis te geven aan de mannelijke opponent in het militaristische discours van de boksrevue *Knock-out*.²¹⁵ Max belichaamde met zijn harde Duitse superieure lichaam het mannelijke "Menschheitsideal". Het boksende actieve gespierde lichaam fungeerde in nazi-Duitsland als "trotzige Verkörperung männlicher Kraft", zo schreef Hitler al in *Mein Kampf*.²¹⁶ Hij positioneerde de mannelijke bokser tegenover de zwakke "körperlicher Degeneraten".²¹⁷ De krachtige, gezonde, als Arisch gedefinieerde mannelijkheid werd in de film versterkt door de focus op geërotiseerde vrouwelijke schoonheid in revuescènes in de geest van de *Kraft durch Freude-Revuen*, een opgetogen spel waarin sport werd verbeeld met een "fröhliches Gesicht".²¹⁸ Hoewel het bij deze meisjes ook ging om gezonde lichamelijkeheid lag de nadruk op sierlijke passieve houdingen. Het contrast tussen de performatieve vrouwelijke interpretatie van de bokssport in de boksrevue en de daadwerkelijke bokswedstrijd van Schmeling versterkte de mannelijke en vrouwelijke lichamelijke verbeeldingen.²¹⁹ De mannelijke hoofdrol was hierin een geïdealiseerd ego terwijl de vrouwelijke hoofdrol tot object van seksueel verlangen werd gemaakt, tot spektakel, een terugkerend cinematografisch motief volgens de psychoanalytische

²¹⁵ Hierin werden de separate vrouwelijke (privé) en mannelijke (publieke) sferen benadrukt in een reeks van metonymische vrouwelijke en mannelijke betekenissen. De vrouwelijke sfeer werd hierbij in de eerste plaats gebruikt om betekenis te geven aan de tegenovergestelde mannelijke sfeer.

²¹⁶ Hitler weerlegde in *Mein Kampf* het bestaande beeld van boksers als rauw en onwaardig. Adolf Hitler, *Mein Kampf* (München, 1942), p. 455. Online geraadpleegd via: <https://heinonline-org.ru.idm.oclc.org/HOL/P?h=hein.cow/meinkam0001&i=489>. Dit betreft een editie uit 1942 maar betreft wel dezelfde tekst als in de originele uitgave van 1925.

²¹⁷ "Doch hat der völkische Staat eben nicht die Aufgabe, eine Kolonie friedlicher Ästheten und körperlicher Degeneraten aufzuzüchten. Nicht im ehrbaren Spießbürger oder der tugendsamen alten Jungfer sieht er sein Menschheitsideal, sondern in der trotzigen Verkörperung männlicher Kraft und in Weibern, die wieder Männer zur Welt zu bringen vermögen." Ibidem.

²¹⁸ De meisjes worden beschreven als "üppig" en "hübsch", hun schoonheid staat letterlijk in de schijnwerpers op de Bühne. Op een speelse wijze wordt de schoonheid en aantrekkelijkheid van de "schöne" revue-meisjes in "fabelhaften" kostuums benadrukt. Bijvoorbeeld door een terugkerend motief waarin de jongens de kleedkamer van de meisjes proberen te betreden. Hierin wordt dan ook tegelijkertijd de preutsheid en zuiverheid van de meisjes in de privésfeer vormgegeven.

²¹⁹ In de boksrevue wordt bijvoorbeeld een interpretatie gegeven van boksen door schaarsgeklede vrouwen die aan de lopende band de *Knock-out* slag oefenden.

benadering.²²⁰ Tegelijkertijd zijn er verschillende scènes opgenomen die het overwegend vrouwelijke publiek bedienden.²²¹ Hoewel de psychoanalyse er vanuit gaat dat de vrouw als verlangend subject niet erkend wordt bood de verheerlijking van Max' lichaam voldoende mogelijkheden tot een ongegeneerde voyeuristische blik.²²² De vrouwelijke voyeur werd bediend door het in beeld brengen van minder verholde mannelijke (gefragmenteerde) lichamelijkeheid. Tegelijkertijd werd de vrouwelijke voyeur in de film expliciet veroordeeld, wanneer een vrouw graag een training van Max zou willen bijwonen om naar hem te kijken (ze wil hem zien touwspringen) wordt dit niet toegelaten door de manager die daar principiële problemen mee heeft. In het volgende shot wordt de kijker echter beloond met een touwspringende Max. Hoewel het discours vrouwelijk voyeurisme probeerde tegen te gaan, kreeg de toeschouwer in de visuele vormgeving de mogelijkheid te genieten van het mannelijke lichaam.²²³ Diezelfde tweespalt is zichtbaar in de verbeeldingen van

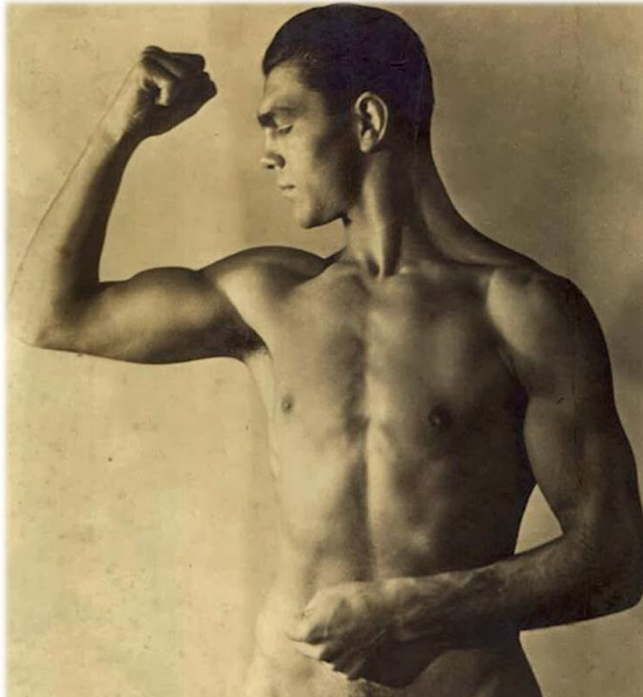
²²⁰ De vrouw in cinema is hierbij het passieve erotische object dat door de actieve mannelijke toeschouwer wordt bekeken. Als vrouwelijke toeschouwer identificeert de vrouw zich met de vrouwelijke ster als object van de narratieve structuur en mannelijke *gaze*. Mulvey legt de nadruk op het gebruik van vrouwen in cinema om de mannelijke toeschouwer te voorzien van kijkplezier. Het narratief structureert *the gaze* als masculien. Dit wordt versterkt door het gebruik van formele elementen zoals camerabeweging en -standpunt die bijvoorbeeld identificatie met de mannelijke held in de film aanmoedigen. Mulvey is sterk geïnspireerd door Freuds *scopophilia* met de focus op erotische objecten en het plezier van kijken. In de meeste films, waaronder *Knock-out*, neemt de mannelijke hoofdrol daarbij ook de leiding in het narratief en onderneemt hij de acties die leiden tot het plot. De vrouwelijke rollen zijn hierin vaak passief en staan in verhouding tot de man. Zie voor een theoretische psychoanalytische benadering van de invulling van mannelijke en vrouwelijke rollen, de *male gaze* en voyeurisme: Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Voor de revuefilms gaat deze conclusie echter niet overal op, in *Wir tanzen um die Welt* geldt Norma bijvoorbeeld als drijvende kracht in de film, als vrouwelijke heldin.

²²¹ Over het algemeen is er volgens de psychoanalytische benadering in cinema geen ruimte voor vrouwelijke verlangens, want die worden gezien als bedreiging voor de mannelijke identiteit. De vrouw wordt als *desiring entity* niet erkend. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* en Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*.

²²² Hoewel mannen eigenlijk in alle (revue)films, ook op de Bühne, gekleed in beeld worden gebracht kennen verschillende revuefilms ook scènes waarin de mannelijke beelden geconstrueerd lijken te zijn voor een verlangende vrouwelijke blik. In de trainingsruimte in *Knock-out* werden mannelijke zwetende lichamen ook minder bedekt in beeld gebracht, opvallend is dat de bijfiguren veelvuldiger met ontbloot bovenlichaam verschijnen dan Max. Max' lichaam wordt echter ook gefragmenteerd in beeld gebracht waarbij de camerashots bepaalde delen, waaronder zijn gespierde armen en borstkas, benadrukken. Deze fragmentatie vergroot ook de voyeuristische blik op het mannelijke lichaam. In *Die große Liebe* is een scène opgenomen waarin de soldaten in zwemkleding op een strand liggen. Deze scène waarin kameraadschap centraal staat en Paul naast zijn beste vriend op het strand ligt toont de gespierde lichamen in een passieve context die de voyeuristische blik van het tijdens de oorlog overwegend vrouwelijke publiek vergrootte. De scène waarin kameraadschap en mannelijke loyaliteit centraal stonden kan daarnaast homo-erotisch worden gelezen. Dergelijke scènes beperken zich niet tot deze revuefilm maar vormen een terugkerend motief in verschillende revuefilms waarin mannelijke liefde en broederschap worden verbeeld. Bijvoorbeeld in *Frauen sind doch bessere Diplomaten* en *Die Frau meiner Träume*.

²²³ De karakterschets van de desbetreffende vrouw als decadente, materialistische dame diende ook de identificatie met haar te bemoeilijken. Ze blijkt een oplichtster te zijn die werkzaam is voor de concurrent van de manager van Max. Haar karaktereigenschappen werden in de film gedefinieerd in samenspel met erotische kenmerken die werden afgewezen. Daarnaast wijkt ze ook af wat betreft kleding, de boodschap: haar garderobe is met alle bontkragen net zoals haar innerlijk decadent.

kameraadschap in het mannelijke boksteam.²²⁴ Waarin het discours met de nadruk op heteroseksualiteit poogde homo-erotische lezingen van de verbeelde mannelijke kameraden en de minder verholde mannelijke lichamelijkeheid in de trainingsruimte tegen te gaan. Hiervoor werd ook het contrast met de overduidelijk geërotiseerde meisjes ingezet, ter afleiding van sensuele lezingen van de mannelijke lichamen. Hoewel dat niet betekent dat bepaalde scènes niet op de als pervers beschouwde manier zijn gelezen, deze mogelijkheid bemoeilijkte het inzetten van lichamelijkeheid voor ideologische doeleinden.²²⁵



Representatie van de lichamelijke schoonheid van Max Schmeling in de Weimarrepubliek

Vergeleken met de presentatie van Schmeling als icoon voor krachtige geïdealiseerde mannelijkheid in de Weimarrepubliek werd hij in nazi-Duitsland dan ook beduidend minder sensueel van aard verbeeld. In de Weimarrepubliek was er sprake van het erotiseren van het mannelijk subject en lag een sterke nadruk op zijn viriliteit.²²⁶ Schmeling's lichaam werd in volle glorie vertoond. Zijn afgewende blik en passieve houdingen vergrootten de voyeuristische blik.²²⁷ Zijn mooie krachtige gespierde lichaam werd in nazi-Duitsland en specifiek ook in *Knock-out* juist op actieve wijze verbeeld met slechts beperkte ruimte voor mannelijk naakt.²²⁸ Waar er betrekkelijk weinig ruimte was voor

²²⁴ Vermoedelijk is de keuze voor de verzorger van Max, degene die onder andere zijn spieren dient te masseren, niet per toeval gevallen op een jonge leerling (waarvan ook heel duidelijk zijn heteroseksualiteit wordt geëtaleerd). Het in beeld brengen van de verzorging van de bokseers door het volledig mannelijke team tussen de rondes door, waaronder het wassen en verkoelen van de torso, werd in de nationaalsocialistische context geframed op een manier die een homo-erotische lezing poogde tegen te gaan.

²²⁵ Hoewel de nadruk in de revuefilms ligt op 'politiek correcte' als normaal en zuiver gedefinieerde seksualiteit valt er bij de verbeelding van seksualiteit niet te ontsnappen aan de als pervers gedefinieerde elementen. Žižek spreekt in dit verband over de *uncanny* elementen. Deze elementen konden ideologische uitbuiting bemoeilijken. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*.

²²⁶ Bathrick, 'Max Schmeling on the Canvas'. Bathrick toont ook een interessante connectie tussen boksen, revue en jazz. De bokser gold in Amerika, en in het verlengde daarvan in de Weimarrepubliek, als de belichaming van Amerikaanse *toughness* en de moderniteit. Waarin sport, revue en jazz een symbolische betekenis kregen toebedeeld. Zie voor meer inzicht in de beeldvorming rondom de bokser in de Weimarrepubliek ook: Julie Nero, 'Engaging Masculinity. Weimar Women Artists and the Boxer', *Woman's Art Journal* 35 (2014), pp. 40-47.

²²⁷ Belangrijke kanttekening is dat ook in deze beeldvorming de nadruk lag op het gespierde sterke gezonde lichaam van de bokser.

²²⁸ Zijn lichaam, ook zijn bovenlichaam, is daarnaast vrijwel de gehele film bedekt (ook tijdens de zogenaamde trainingen). Alleen tijdens de daadwerkelijke bokswedstrijd werd het bovenlichaam ontbloot.

naakt in het mannelijke militaristische discours was hiervoor in het gefeminiseerde militaristische discours van revuefilms daarentegen voldoende ruimte.

Gefeminiseerd sensueel militarisme

Het militaristische discours met de nadruk op gedisciplineerde lichamelijkeheid werd immers voornamelijk vormgegeven met behulp van schaarsgeklede revuemeisjes.²²⁹ Allereerst benadrukten en onthulden de militaristische kostuums de vrouwelijke vormen.²³⁰ De Romeinse gladiatorcostuums uit *Wir tanzen um die Welt* bestonden bijvoorbeeld uit bevederde helmen, glinsterende laarzen, metallic bh's en een zeer kort rokje. Deze invulling van de militaristische revue maakte het mogelijk om thema's te behandelen zoals loyaliteit, dienstbaarheid en discipline terwijl tegelijkertijd kon worden voldaan aan de wens van het publiek om onverhulde vrouwelijke lichamelijkeheid te aanschouwen.²³¹ Deze combinatie van vrouwelijke sensualiteit met militaristisch discours is ook waar te nemen in het reclame- en persmateriaal. Qua afbeeldingen werd gebruik gemaakt van de aansprekende sensuele lichamen van de *Girl-Truppe* in ordelijke opstelling.²³² Terwijl in de tekstuele beschrijvingen overwegend de nadruk lag op de gedisciplineerde geest van de aantrekkelijke meisjes. De "hërrlichsten Damen" werden geïnstrumentaliseerd voor het overbrengen van nationaalsocialistische waarden met een sensueel suikerlaagje. In revuefilms is deze combinatie van gemilitariseerde erotiek met de nadruk op



Illustrierter Film-Kurier van Wir tanzen um die Welt met de ordelijke opstelling van de revuemeisjes in hun onthullende en schitterende gladiatorcostuums

²²⁹ In verschillende revuefilms, waaronder *Frauen sind doch bessere Diplomaten* en *Die große Liebe*, speelt gedisciplineerde militaire mannelijkheid een expliciete rol met de nadruk op kameraadschap, eer en plicht. In de meeste revuefilms werd deze krachtige mannelijke lichamelijkeheid echter niet expliciet of minder verhuld verbeeld. *Knock-out* en enkele scènes in *Die große Liebe* zijn hierop de uitzondering.

²³⁰ De kostuums in revuefilms werden zo vormgegeven dat ze de vrouwelijke vormen benadrukten en bepaalde lichaamsdelen bewust onthulden, voornamelijk de benen en kont. Zo worden bijvoorbeeld in *Die Frau meiner Träume* bij een rijtje dames in kostuum de petticoats omhooggehouden zodat de benen in kousen zichtbaar zijn.

²³¹ De schoonheid van de revuemeisjes werd niet alleen benadrukt op visuele wijze maar ook door het discours waarin de nadruk werd gelegd op de sensualiteit, verleidelijkheid en aantrekkelijkheid.

²³² In de periode van spanning en militaire mobilisatie in 1939 is een overduidelijke militaristische toon waarneembaar in het reclame- en persmateriaal.

lichamen, vergelijkbaar met de troepenondersteuning door *Blitzmädel* aan het westfront, en discoursen die de nadruk legden op de hogere moraal en ziel een terugkerend motief. Tekstuele ondersteuning koppelde innerlijke en uiterlijke schoonheid hierin aan elkaar.

Tegelijkertijd kon de militarisering van revue ook dienen ter regulering van seksualiteit. Het in beeld brengen van geseksualiseerde lichamen bracht namelijk de angst voor chaos en decadentie met zich mee. Hier is een constante spanning zichtbaar tussen het inzetten van seksualiteit, de *positive play of power*, en het onderdrukken ervan.²³³ Enerzijds konden revuefilms dienen als uitlaatklap voor onvervulde fantasieën om zo de beheersing in de realiteit te behouden. Anderzijds diende de *Schaulust* van de toeschouwer te worden begrensd, middels discursieve strategieën die de potentieel subversieve destructieve seksuele energie neutraliseerde en stabiliseerde. Cinema diende tegelijkertijd verlangen op te wekken en te domesticeren langs ideologische lijnen.²³⁴ Hiervoor kon de sterke rigiditeit in de Duitse revue met militaire connotaties dienen. De gedisciplineerde lichamelijkeheid leidde de vrouwelijke seksualiteit in goede banen, in dienst van de staat. Deze controle van seksualiteit op microniveau kan worden gekoppeld aan controle op macroniveau. De strakke geometrische ruimtelijke ordening van de camera die de blik beheerste en niet liet afdwalen versterkte het perspectief van rigide uniformiteit.²³⁵ In tegenstelling tot de Amerikaanse tegenhanger lag de focus sterk op de verticale lijn.²³⁶ Het militaristische discours diende daarnaast als tegenwicht voor een visie op revue als geïndustrialiseerde mechanisering van showelementen, door de nationaalsocialisten beschouwd als zielloos. Door een combinatie van een militaristisch discours en het draperen van de glansrijke revues met een melodramatisch sentiment, dat emotionele identificatie mogelijk maakte, werd dit tegengegaan. In deze germanisering van revue werd het plot boven het spektakel verheven.²³⁷ Dit maakte het mogelijk kosmopolitisme, moderne technologie en mechanisatie te incorporeren in een geromantiseerd discours.²³⁸ De nadruk op de hogere betekenis en

²³³ Foucault, *De Wil tot Weten*.

²³⁴ Žižek spreekt over een virtueel universum van fantasieën waarin illusie nodig was voor ideologische regulering. Dit borduurt voort op Freud met de nadruk op het ontsnappen in dromen om een impasse in de realiteit te voorkomen. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*.

²³⁵ Publieke massale fysieke performances hebben een ambivalent karakter. Enerzijds kent het emancipatoire elementen in de mogelijkheid tot zelfexpressie voor de massa. Anderzijds is het bruikbaar als een vorm van politieke verleiding en manipulatie en potentieel verwoestend. Zie voor een uitgebreide beschouwing van dit ambivalente karakter: Siegfried Kracauer, 'The Mass Ornament', *New German Critique* 5 (1975), pp. 67-76.

²³⁶ Zie voor een uitgebreid overzicht van compositionele interpretatie: Rose, *Visual Methodologies*, pp. 35-58.

²³⁷ De combinatie van seksualiteit en lichamelijkeheid met een narratief maakte emotionele betrokkenheid mogelijk.

²³⁸ Dit maakte het mogelijk moderne technologie en gemechaniseerde lichamelijkeheid te incorporeren in een vitalistisch discours. De omgang met de gemechaniseerde moderniteit en het kosmopolitisme in revuefilms werd anders geframed en toont de ambigue nationaalsocialistische verhouding ten opzichte van massacultuur, waartegen werd afgezet terwijl er tegelijkertijd gebruik van werd gemaakt. Confectie is in dit verband ook interessant. Mode speelt in de revuefilms ook een belangrijke rol, er wordt een verband gelegd tussen revue en confectie. In *Knock-out* werd bijvoorbeeld een modeshow opgenomen. Dit is interessant aangezien mode als een instrument van actieve *self-fashioning* van vrouwen werd beschouwd in de jaren twintig

spirituele lading was ook noodzakelijk omdat de militarisering van seksualiteit zonder contextualisering het risico met zich meebracht de politiek te trivialisieren.

De rigiditeit in revues is in de secundaire literatuur veelal opgevat als remming van het visuele genot en verstikking van seksuele verlangens.²³⁹ Hierbij is echter niet gekeken naar de technieken en mogelijkheden om verlangen aan te wakkeren in dienst van de natie, naar de *imaginary seductions*.²⁴⁰ De notie van een seksueel repressief rijk heeft de analyse in deze literatuur overschaduwd. Een psychoanalytische bestudering van revuefilms toont echter dat de rigiditeit in bepaalde opzichten ook de voyeuristische blik vergrootte. In de militaristische revuescènes zijn bijvoorbeeld verschillende shots opgenomen waarin gefragmenteerde lichamelijkeheid werd getoond. Voornamelijk de benen sierden de show. In een publiciteitsstuk van *Wir tanzen um die Welt* werd de wereldverovering toepasselijk verwoord als "36 Beine erobern die Welt". De gefragmenteerde lichamelijkeheid vergrootte de hegemoniale controle waarbij zowel de toeschouwers in de film als de bioscoopganger het seksuele monopolie over de geërotiseerde vrouw kreeg in een exhibitionistisch revuespektakel.²⁴¹ Voyeurisme binnen de film stuurde hierbij ook de blik van de bioscoopganger.²⁴² Deze filmtheoretische formele aspecten dienden de verlangens van het publiek, de *visceral appeal*, te manipuleren en reguleren. Het camerawerk diende mede dit doel. Cameraman Konstantin Irmen-Tschet, van onder andere *Die Frau meiner Träume*, schreef over de esthetische waarden van film voor politieke propaganda.²⁴³ Hoewel revuefilms glorieus moesten zijn lag de nadruk op helderheid en een reëel beeld in de *mise-en-scène*.²⁴⁴ Tegenover de shots waarin de totaliteit van de set werd getoond stonden

²³⁹ Hoewel Karsten Witte interessante inzichten heeft geboden in revue biedt zijn nadruk op repressie weinig inzicht in de manieren waarop seksualiteit en erotiek werden ingezet in nazi-Duitsland. In deze literatuur is de uniformiteit, rigiditeit en het gebrek aan talent in de Duitse producties in vergelijking met de Amerikaanse tegenhanger bestudeerd. Maar niet zozeer gekeken naar de manieren waarop nazi-, Weimar- en Amerikaanse discoursen omtrent vrouwelijkheid en seksualiteit een rol speelden in het genre in nazi-Duitsland. Witte, Steakley en Hoover, 'Visual Pleasure Inhibited. Aspects of the German Revue Film'; Witte, 'Gehemmte Schaulust' en Witte, 'Revue als montierte Handlung'.

²⁴⁰ Sommige studies uit de tweede golf benadrukten de noodzaak van het nationaalsocialisme om de ideologische vijand te omarmen om de eigen populariteit en macht te kunnen creëren en behouden door aan te sluiten op de wensen van het publiek. Vooral Rentschler is hierin van grote invloed geweest met zijn *imaginary seductions*. Voorbeelden: Rentschler, *The Ministry of Illusion*; Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich* en Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*.

²⁴¹ Deze fragmentatie werd toegepast in alle bestudeerde revuefilms. Het fragmenteren van de lichamen vergrootte de passiviteit van het object en ook de voyeuristische blik, zowel van de toeschouwers in de film als van de bioscoopganger. Rose, *Visual Methodologies*, pp. 35-58.

²⁴² Vrouwen worden openlijk en heimelijk bekeken in de films door mannen. Als toeschouwer kijk je dan via deze mannelijke blik naar de sensuele vrouw, haar lichamelijkeheid wordt via deze cinematografische vormgeving tot het erotische exhibitionistische spektakel gemaakt. Deze visuele truc vergroot de hegemonie van de actieve mannelijke blik die het beschouwde tot object maakt en fixeert het visuele genot. Het betreft een *regime of desire* en een gegendered voyeurisme met een dichotomie van vrouwelijke passiviteit en de mannelijke actieve beheersende blik. Mulvey, *Visual and Other Pleasures* en Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*.

²⁴³ K. Irmen-Tschet, 'Objektiv am Objektiv. Filmschaffende berichten von ihrer Arbeit', *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 43/44 (Berlijn, 25 november 1942).

²⁴⁴ Hierbij dient de kanttekening te worden geplaatst dat de visuele vormgeving niet altijd was ingegeven door ideologische of esthetische idealen maar ook gewoonweg te maken kon hebben met beperkte technische mogelijkheden. Het immobiele camerawerk werd in revuefilms bijvoorbeeld

shots en cuts waarin gefragmenteerde lichamelijkheid de controle benadrukte.²⁴⁵ Van het geheel, de abstractie, naar het individuele, het specifieke, middels *crane shots* als deductieve methode. De individuele lichamen, de *signifiers*, werden door de visuele vormgeving en door narratieven gekoppeld aan het collectieve lichaam, het *Volkskörper*, de *signified*. Deze koppeling en de symbolische betekenis van het vrouwelijke lichaam werden ook in de pers verwoord.²⁴⁶ In een brochure uit 1938 werd de harmonie van prachtig bewegende revuelichamen expliciet verbonden met de bredere *Volksgemeinschaft*.²⁴⁷ De gedisciplineerde lichamelijkheid van de meisjes kon worden ingezet voor de creatie van de mythe van een organische Duitse gemeenschap.²⁴⁸ Hierbij werd gebruik gemaakt van filmische aspecten die op symbolische wijze beelden van landschap combineerden met beelden van revuemeisjes in *superimpositions*.²⁴⁹ Deze beelden zijn betekenisvol aangezien de mooie gezonde sensuele Duitse meisjes en de *Heimat, Blut und Boden*, aan elkaar werden gekoppeld. Versterkt door het narratief waarin deze koppeling ook tot uiting kwam. In de revuescènes in *Wir tanzen um die Welt* werd lichamelijke schoonheid bijvoorbeeld expliciet verbonden met de “Gemeinschaftsgeist”. Verlangen werd in revuefilms geïnstitutionaliseerd en gestuurd in dienst van ideologie.²⁵⁰ Seksualiteitsdispositieven konden seksualiteit onderdrukken en isoleren maar ook lust oproepen en opwekken. Het betrof naast repressie ook stimulerende mechanismen.

De schone hiërarchische, gemilitariseerde lichamen van de meisjes vormden een microkosmos voor de gezonde geracialiseerde *Volksgemeinschaft*. De harmonie en uniformiteit van de revuelichamen dienden een gemeenschapsgevoel aan te wakkeren. Grote scherptediepte bracht daarnaast een dimensie van macht en magnitude in de verbeelde gemeenschap. Terwijl de sensuele lichamen werden benadrukt doordat de camera op

opgelost door traditionele theatertechnieken waaronder decorwisselingen en het ombouwen van de studio.

²⁴⁵ Hierbij werd gebruikt gemaakt van zogenoemde *travel shots*, voornamelijk op de centrale as. Rose, *Visual Methodologies*, pp. 35-58.

²⁴⁶ Criticus H.W. Fürth benadrukt in *Die Seele der Girls* (zonder datum) bijvoorbeeld ook het opgaan van de individuele lichamen in het geheel, als een gigantisch symbolisch figuur. De aantrekkingskracht lag volgens de criticus in de overeenkomsten van de meisjes met alle meisjes en vrouwen, hun harten klopten net zo hard en snel. De revue vormde hierin de maskerade voor deze authentieke vrouwelijkheid. H.W. Fürth, *Die Seele der Girls* (z.p., z.j.).

²⁴⁷ Otto Bergholz, *Gefilmter Tanz* (Berlijn, 1938).

²⁴⁸ In de illusionistische esthetiek ligt de nadruk sterk op het toedekken van de mechanieken voor het overbrengen van de ideologische boodschappen. Een semiotische benadering kan echter deze formele structuren zichtbaar maken door te laten zien dat de individuele lichamen werden gekoppeld aan het collectieve lichaam. Waardoor het mogelijk was deze lichamen in te zetten voor de lichaamspolitik van de nazistaat en daarmee de illusie kon worden gewekt van een groter sociaal organisme.

²⁴⁹ Dit betreft een frame waarin meerdere gesplitste beelden worden gecombineerd. Dit werd bijvoorbeeld toegepast in de beelden waarbij de meisjes in *Wir tanzen um die Welt* in de trein in Duitsland zitten, terugkerend naar hun thuis. Hier werd op symbolische wijze het uitzicht vanuit de trein op de Duitse natuur gecombineerd met het beeld van de gezichten van de meisjes die vol ontzag het uitzicht bewonderen. Waarmee de link tussen de lichamen, *Blut*, en de natuur, *Boden*, werd gelegd. Voor deze formele cinematografische analyse is hierbij ook gebruik gemaakt van: Rose, *Visual Methodologies*.

²⁵⁰ Žižek beschouwt cinema als manipulator van emoties en organisator van verlangens. Het betreft theatrale *performances* die verband houden met politiek, het politieke verhaal is *staged*. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*.

voyeuristische wijze inzoomde op bepaalde lichaamsdelen, sensuele *focal points*, en langs de sensuele lichamen bewoog. Deze formele visuele tekenen codeerden het vrouwelijk lichaam op een sensuele wijze en koppelden deze aan de *Volksgemeinschaft*. Algemene cinematografische conventies werden verbonden met ideologische discoursen in een gepolitiseerde esthetiek.²⁵¹ Het individuele lichaam werd op deze manier een sociale plaats voor politieke idealen, waarin seksuele verlangens werden gekoppeld aan de staat in een poging individuele trouw aan het politieke systeem te vergroten door de politieke interventie in de private sfeer. Zoals Goebbels het verwoordde: “Wir müssen uns jetzt so richtig ins Bett des deutschen Volkes hineinlegen”.²⁵² Cinema diende daarin als *signifying practice*, als bemiddelaar tussen private en publieke fantasieën. Er was geen sprake van een dichotomie tussen realiteit en illusie maar van wederzijdse beïnvloeding.²⁵³ De vertogen omtrent seksualiteit werden afgestemd op de eisen van de macht. De gezonde, krachtige, sensuele revuemeisjes die de vrouwelijke prototypische idealen in nazi-Duitsland belichaamden dienden hierin als politieke verleiding.

In 1938 schreef de nationaalsocialistische schrijver Gerd Eckert, gepresenteerd als expert en daardoor voorzien van een grote articulatiemacht in de ‘ware’ vertogen, hierover dat “schöne Schauspielerinnen” met hun geïdealiseerde lichamelijke zeer geschikt waren voor de “Verkörperung” van de gezonde natie. De “Urstoff” van de natie diende te worden verbeeld, de actrices dienden “dieser Nation ein Gesicht, ein Gerippe und ein Gefüge zu geben”.²⁵⁴ Luxe decadentie en kopieën van “amerikanischer Filmdiven” hoorden hier niet in thuis.²⁵⁵ Deze verbeelding van vrouwelijkheid werd gepositioneerd tegenover de verbeelding van Duitse zuivere vrouwelijke sensualiteit. Dit vormt een terugkerend motief in de revuefilms die in de basis stoelden op de luxe decadentie die werd afgewezen.

Geseksualiseerde decadente *other*

In het discours van de decadente *other* werd seksualiteit gebruikt als vorm van markering van de tegenstander. Mede om de aandacht af te leiden van de eigen seksuele strategieën. De *other* werd gekenmerkt door materialisme, immoraliteit, zondigheid, onzedelijkheid, vervreemding

²⁵¹ De grootsheid werd mede benadrukt door *crane shots*. Rose, *Visual Methodologies*, pp. 35-58.

²⁵² Goebbels, *Rede vor den Filmschaffenden*.

²⁵³ Volgens de psychoanalytische benadering kan cinema worden beschouwd als een symbolisch systeem - een *signifying practice* - die bemiddelt tussen toeschouwer en buitenwereld. Cinema kan op deze manier medeplichtig zijn aan ideologie. Žižek weerlegt de dichotomie tussen realiteit en illusie. Symbolische ficties zijn van invloed op de realiteit en tegelijkertijd wordt er gebruik gemaakt van realiteit in de illusie. Mensen hebben kennis nodig van de symbolische orde om te kunnen leven in de gecreëerde sociale ‘realiteit’. Žižek beschouwt *cinematic fiction* zelfs als “more real than reality itself”. Het betreft niet alleen fictie maar bevindt zich dicht bij de kern want in het werkelijke leven wordt men geconditioneerd door *social constraints*. Cinema kan in dit onderzoek daardoor inzicht bieden in de manieren waarop de realiteit werd geconstrueerd in nazi-Duitsland. Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*.

²⁵⁴ De vrouwelijke sterren werden door Gerd Eckert ook gekoppeld aan de gewone Duitse vrouw: “Wir sehen auf der Leinwand Schauspieler, und wir wünschten, daß sie dem Typ entsprächen, der die Mehrzahl unseres Volkes ausmacht.” Alleen daardoor zou Duitse cinema een niet meer weg te denken factor in het “Konzert internationaler Weltmächte” kunnen worden. Gerd Eckert, ‘Wille und Macht’, *Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, 4:6 (15 februari 1938), pp. 19-25.

²⁵⁵ Ibidem

en seksuele losbandigheid.²⁵⁶ In *Wir tanzen um die Welt* verbeeldten de deserteurs, de drie *Jenny Hill Girls*, de geseksualiseerde *other*.²⁵⁷ Ze kwamen terecht in een kapitalistische, oriëntaalse, semitische, corrupte sfeer waarin zij halfnaakt dansten in oosterse uitdossing. Seksuele perversie werd hier gekoppeld aan bepaalde karakteristieken en persoonlijkheidstypen. De meisjes stonden in scherp contrast met de sensualiteit van de *Jenny Hill Truppe*, die gedefinieerd werd als puur met de nadruk op de cultuur van fysieke en spirituele collectiviteit. Deze presentatie van de sensualiteit van de symbolen van de *Volksgemeinschaft* als puur en mooi betrof een esthetisering van de seksuele politiek. Wanneer kapitein Norma de drie meisjes probeert te redden uit de ‘vulgaire’ wereld geven twee van de meisjes toe ongelukkig te zijn in de nieuwe “unmoralischen” context. Ze schamen zich, en bedekken symbolisch hun halfnaakte lichamen, een teken dat voor deze gedegenereerde vorm van seksualiteit geen ruimte was in nazi-Duitsland. Terwijl de halfnaakte lichamen van de gedisciplineerde *Truppe* in de film vol trots worden getoond. Deze “Kontrastierung” werd in de nationaalsocialistische propaganda van essentieel belang geacht en onder meer verwoord in een rede van Goebbels in 1937.²⁵⁸

De als gedegenereerd gemarkeerde geseksualiseerde *other* in de revuefilms functioneerde als metafoor voor de onzedelijke geracialiseerde vijand van de zuivere Duitser. In de seksuele discoursen in nazi-Duitsland werd veelvuldig gebruik gemaakt van dergelijke opposities als versterkende context, om de seksuele moraal te manipuleren in dienst van de staat. De individuele perverse lichamen werden hierin gekoppeld aan collectieve morele gevaren. In deze symbolische markering van identiteiten werd enerzijds gebruik gemaakt van mechanismen van oppressie en marginalisering en anderzijds van het romantiseren van

²⁵⁶ In *Es leuchten die Sterne* wordt immoraliteit en decadentie bijvoorbeeld gekoppeld aan vervreemding. Carla, een vriendin die Mathilde heeft leren kennen in het filmatelier, belichaamt decadentie en de nadelen van een carrière voor de vrouw en vervreemd haar partner van zich. Het is symbolisch dat Carla aan het eind van de film een liefdeslied zingt waarbij de nadruk ligt op geluk vinden in de liefde, terwijl zij eenzaam op de Bühne staat en haar partner is verloren, en Mathilde net ja heeft geantwoord op een huwelijksaanzoek en inziet dat het familieleven haar het gewenste geluk zal brengen. Opvallend is dat verschillende mannen wel ongeproblematiseerd carrière kunnen maken in de film, hun beroep wordt dan omschreven als hun missie. De missie van de vrouw ligt daarentegen in het familieleven.

²⁵⁷ Een ander voorbeeld: in de film *Knock-out* neemt hoofdpersoon Marianne de plaats in van een arrogant, decadent en materialistisch meisje dat niet in staat was om het *Altes Lied* in de revue op een weemoedige, dromerige, volkse wijze te performen. De sensualiteit van deze decadente vrouw wordt belachelijk gemaakt en gekoppeld aan haar gebrek aan discipline en arbeidsethos (de vrouw “die es nicht nötig hat” is haar karakterbeschrijving). De andere revuemeisjes beheersen wel de benodigde arbeidsdiscipline en de juiste zuivere sensuele vrouwelijkheid. Max maakt ook de onverhulde lichamelijke van de decadente vrouw belachelijk, wanneer zij haar been sensueel ontbloot om zijn aandacht te trekken doet hij haar na.

²⁵⁸ “Es ist im Allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß die niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam.” Onzichtbare propaganda genoot de voorkeur in plaats van het gebruik van duidelijke politieke emblemen en symbolen. Goebbels, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer*.

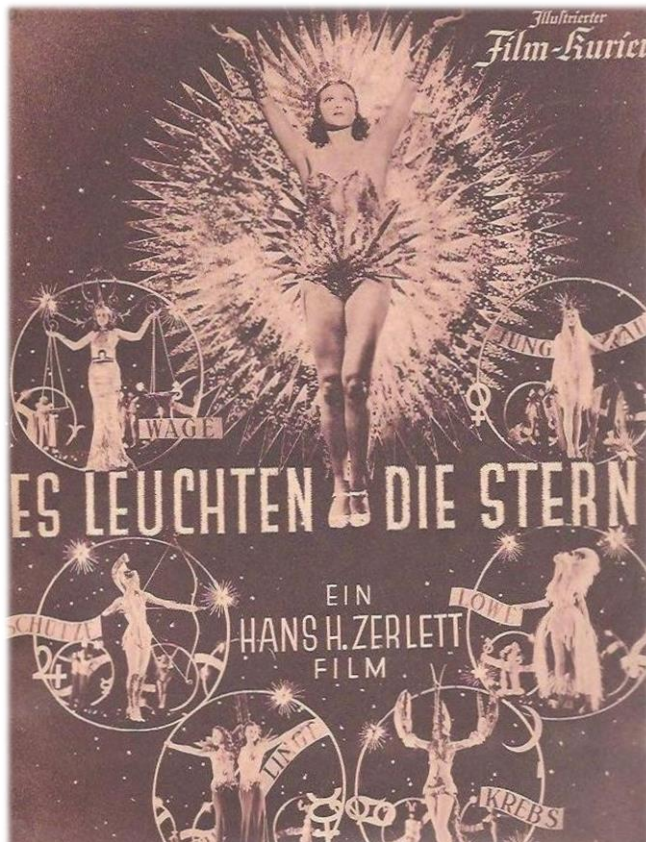
esthetische idealen.²⁵⁹ De beeldtaal in revuefilms kon effecten resulteren zoals het creëren, bevestigen en versterken van sociale hiërarchieën en de productie van verschillen. Bepaalde vormen van seksualiteit werden hierin gewaardeerd, gestimuleerd en gedefinieerd als zuiver terwijl andere vormen werden gevreesd, onderdrukt en gedefinieerd als gedegenereerd. Seksueel verlangen werd opgewekt voor de geprivilegieerde doelgroep, de Arische bioscoopganger, en was verbonden met ideeën van biologische superioriteit en de eugenetische politiek. Terwijl de decadente *other* met gebruik van geërotiseerde middelen door het discours werd gemarginaliseerd. Tegelijkertijd werd gebruik gemaakt van elementen uit de als abnormaal en vulgair gedefinieerde seksualiteit van de Weimarrepubliek in de revuefilms voor het opwekken van lust voor de geprivilegieerde groep. Deze elementen werden ingezet in de ornamentalisering van de vrouw in nazi-Duistland met de sensuele performances, de geërotiseerde vrouwelijkheid als spektakel en de glamoureuze, kosmopolitische enscenering.²⁶⁰ Ze werden dienstbaar gemaakt aan de *Volksgemeinschaft* door ze los te koppelen van de associatie met de Weimarrepubliek en te herdefiniëren in termen van de zuivere, gezonde en heilige seksualiteit van de raciaal en ideologisch superieure groep.

²⁵⁹ Het uitgangspunt van Foucault is dat seksualiteit en seksuele identiteiten door de sociale en culturele context worden gevormd en historische constructies zijn. Hierin was sprake van een toenemend mechanisme van de norm. Foucault, *De Wil tot Weten*.

²⁶⁰ Er is sprake van culturele en esthetische continuïteiten met de Weimarrevue in scripts, genres en vormgeving.

De exotische revue

De opvatting in de secundaire literatuur van revue als gedeseksualiseerd kan nog verder worden weerlegd door niet alleen te kijken naar revuefilms waarin het militaristische discours



Cover van een *Illustrierter Film-Kurier* van de film *Es leuchten die Sterne* met de slotrevue waarin de sterrenbeelden worden verbeeld door schaarsgeklede revuedames met La Jana als zon

centraal stond. De verbeelding van vrouwelijke seksualiteit in revuefilms beperkt zich namelijk niet tot de gemilitariseerde rigide revuescènes. In verschillende scènes betreft het een vrije, erotische representatie van vrouwelijkheid die nauw verbonden was met het 'exotische'.²⁶¹ De performances van La Jana zijn hiervoor exemplarisch, maar ook de vertolkingen door Röck.²⁶² Daarnaast was er niet alleen in de vormgeving ruimte voor ondeugende seksualiteit maar ook in de vertogen met veelvuldige seksuele insinuaties.²⁶³ De spanning tussen het aanwakkeren en reguleren van seksualiteit werd in dit geval intern in deze films opgelost door gebruik te maken van exotische settingen, fantasiewerelden, droombeelden en een nostalgische hang naar het verleden.²⁶⁴ De centrale setting van de film *Es leuchten die Sterne* in een

²⁶¹ Exotisme komt terug in de volgende films: *Viktor und Viktoria*, *Es leuchten die Sterne*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* en *Die Frau meiner Träume*.

²⁶² Sensualiteit in een minder rigide exotische vorm kreeg in verschillende revuefilms een centrale plaats: *Viktor und Viktoria*, *Es leuchten die Sterne*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, *Wir machen Musik* en *Die Frau meiner Träume*. Overigens kwam er ook kritiek op exotische settingen, die een gebrek aan patriottisme aan de dag legden met de voorliefde voor buitenlandse invullingen boven de Duitse setting en exotische onderwerpen. Het exotisch geframede karakter van Röck kon daarbij ook rekenen op kritiek, waarin ook sterk de nadruk lag op haar accent en slechte beheersing van de Duitse taal. Bijvoorbeeld in: *Filmwoche* 16 (14 april 1936).

²⁶³ Zo wordt er bijvoorbeeld in de film *Knock-out* in een revuescène een ondeugend dienstmeisje van het ene naar het andere revuemeisje in Huzarenkostuum geslingerd. In *Wir machen Musik* wordt daarnaast veelvuldig seks geïnsinueerd. Dit wordt nooit in beeld gebracht maar er wordt wel op ondeugende, speelse wijze naar verwezen. Na een serenade van een trompetmeisje, een collega van Anni, voor een man op wie zij een oogje heeft volgt een scène waarin beide liggend op de bank zijn afgebeeld, het meisje in onderkleding. Zij vraagt dan wanneer ze gaan trouwen – deze scène insinueert seks voorafgaand aan de scène. Karl en Anni insinueren ook op verschillende momenten seks, bijvoorbeeld in de ondeugende opmerkingen over samen baden, waarna ze samen verdwijnen in de badkamer. In *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, waarin het hoofdpersonage haar seksualiteit inzet voor diplomatieke doeleinden, zijn ook veelvuldige verwijzingen naar seks en seksualiteit opgenomen.

²⁶⁴ Hiervoor werd ook een enkele keer gebruik gemaakt van een klassieke setting (Rome en Griekenland) voor minder verholde vrouwelijkheid in de vorm van klassieke beelden. Bijvoorbeeld in: *Es leuchten die Sterne* en *Die große Liebe*.

filmatelier maakte het bijvoorbeeld gemakkelijker om onverhulde sensuele lichamelijke in beeld te brengen. Deze beelden vormden namelijk de wereld van de film, van de illusie, waarin de filmscènes de mogelijkheid boden ongegeneerd erotiek in beeld te brengen.²⁶⁵ Zo danst de als 'exotisch' geframede Oostenrijkse danseres La Jana een komische striptease die een ridder in harnas, “der eiserne Mann”, tot leven wekt. Ze draagt



Film still (00:39:15) uit *Es leuchten die Sterne* waarin La Jana in een fonkelende nauwelijks bedekkende bikini haar striptease uitvoert voor de ijzeren ridder

een nauwelijks verhullende fonkelende met stenen bezette bikini en put uit een lexicon van verschillende erotische verbeeldingen en dansen, waaronder buikdansen. Belichting, make-up en kleding versterkten de exotische en verleidelijke verschijning.²⁶⁶ Een scène waarin op basis van de labels van drankflessen verschillende landen de revue passeren maakte het mogelijk om bijvoorbeeld ook de temperamentvolle Spaanse dans te incorporeren. Deze scène werd tevens gebruikt als vorm van cultuurkritiek waarbij vooral Frankrijk het moest ontgelden in de presentatie als zielloze decadente *other* met een immorele promiscue seksualiteit. In deze scène stappen de Franse dames door het metershoge etiket van een Champagnefles en beginnen zich te ontkleden, waarop symbolisch de champagne uit de fles spuit. Deze scène is wederom een voorbeeld van de hierboven beschreven geseksualiseerde *other*.²⁶⁷

De exotische settings, droombeelden en fantasiewerelden maakten het mogelijk om minder rigide vormen van seksualiteit te instrumentaliseren in nazi-Duitsland en boden de toeschouwer een escapistische cinema-ervaring.²⁶⁸ Ook in de liederen kwam dit escapisme tot uiting, waaronder in de titelsong *Es leuchten die Sterne* waarin de prachtige sterrenwereld het lijden, de pijn en de zorgen van de dagelijkse realiteit kon verlichten en vreugde in de harten kon brengen door het verwerkelijken van alle “heißen Wuensche”. Deze suggestie geeft de

²⁶⁵ De verhaallijn van Mathilde representeerde daartegenover de Duitse realiteit in de film waarin het discours dusdanig werd vormgegeven dat Mathilde uiteindelijk haar droomcarrière, haar fantasie, opgeeft voor een hardwerkende setarbeider en het werkelijke huishoudelijke leven van de vrouw.

²⁶⁶ Dit geldt ook voor Röck.

²⁶⁷ In een andere scène wordt ook kritiek geuit op de nieuwe Parijse vrouw en haar kleding die niet de juiste vrouwelijkheid zou verbeelden met de vraag "Was wäre eine Körper ohne Seele, eine Kraft ohne Freude?".

²⁶⁸ Escapisme speelt een belangrijke rol in de volgende films: *Es leuchten die Sterne*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, *Die große Liebe*, *Wir machen Musik* en *Die Frau meiner Träume*.

slotscène waarin de sterren worden belichaamd door schaarsgeklede dames, met als middelpunt La Jana als zon, een interessante betekenis waarin escapisme een rol toebedeeld kreeg in een gespannen politieke tijd.²⁶⁹ Deze revuefilm met overvloedige sensualiteit kreeg dan ook een positieve onthaal. De *Neue Freie Presse* noemde de film een “große Filmrevue”.²⁷⁰ Zelfs Goebbels vond het een “großzügige Revue mit schönen Frauen”, hoewel geen kunst was het wel vermakelijk.²⁷¹ Wat dat betreft is een interessant spanningsveld zichtbaar waarin enerzijds kritiek werd geuit op zogenaamde obscene verbeelding van vrouwelijke seksualiteit.²⁷² Het is bijvoorbeeld bekend dat Goebbels scènes die hij als te obscene beschouwde liet wijzigen of verwijderen.²⁷³ Anderzijds tonen de dagboek aantekeningen van Goebbels meermaals



Cover van een *Illustrierter Film-Kurier* van de film *Es leuchten die Sterne* met een beeld uit de film van een dansperformance van La Jana

²⁶⁹ Deze noodzaak aan licht amusement werd bijvoorbeeld benadrukt in: ‘Grundforderungen an den deutschen Film’, *Film-Kurier* (21 september 1937).

²⁷⁰ In de *Neue Freie Presse* stond n.a.v. de Weense première van 24 juni 1938 het volgende: “Ein Film vom Film - wie er noch nicht da war! Hier können Sie einmal zusehen, wie eine große Filmrevue entsteht. Hier lernen Sie einmal den Film-Atelierbetrieb in allen Einzelheiten kennen. Hier erleben Sie einmal alle die vom Film, die Sie sonst nicht sehen: Regisseur, Aufnahmeleiter, Kameramann, Beleuchter, Assistenten und Komparsen bei ihrer anstrengenden Arbeit. Hier sehen Sie, was alles dazugehört, um einen großen Film zu schaffen. Sie erleben in einer dramatischen Spielhandlung die Entdeckung eines Stars und gewinnen Einblicke in das Wunderwesen Film, die Sie außergewöhnlich fesseln werden”. ‘Es leuchten die Sterne’, *Neue Freie Presse* (24 juni 1938), p. 11.

²⁷¹ “Film angeschaut. Es leuchten die Sterne ... Eine großzügige Revue mit schönen Frauen, Tänzern, Chansons. Keine Kunst, aber gute Unterhaltung.” Tagebucheintrag vom 11. März 1938. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941* (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

²⁷² Kritiek werd bijvoorbeeld ook geuit in het officiële nieuwsblad van de *Schutzstaffel Das Schwarze Korps* waarin een gestage stroom van kritiek op hedendaagse films werd geuit.

²⁷³ “Frau nach Maß. Eine nette Unterhaltung aber etwas zu obszön. Ich lasse die anrühigen Stellen ausschneiden”. Tagebucheintrag vom 11. Februar 1940. Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941*. Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>. Volgens Goebbels zouden de “kitschigen Filme”, waaronder revue, daarnaast ook veel minder succesvol zijn, hoewel de cijfers toch duidelijk een ander beeld schetsen. “Die schlechten und kitschigen Filme haben auch schlechte Kassen”. Tagebucheintrag vom 21. Dezember 1937. Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941*. Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>. Dergelijke statements van Goebbels komen in verschillende bronnen terug, waaronder ook in de verschillende geanalyseerde toespraken.

dat hij niet geheel negatief tegenover revue stond.²⁷⁴ Zeker niet in de context van de oorlog waarin Goebbels het intensiveren van de filmproductie, en specifiek ook van “Unterhaltungs- und Revuefilm”, noodzakelijk achtte.²⁷⁵ Entertainment was immers “kriegsentscheidend”.²⁷⁶

Es leuchten die Sterne

*Die Sonne versinkt
und still kommt die Nacht
mit ihren blauen Schwingen,
der Tag hat dir Mueh' und Sorge gebracht,
die Nacht will Freude bringen.
Es gehen nacheinander dann
die himmlischen Laternen an,
damit ein Herz dich findet,
daß dich gleucklich machen kann.*

*Es leuchten die Sterne
am Himmel fuer dich,
sie glaenzen und gluehn' am Firmament,
es strahlt in der Ferne
auch einer fuer mich,
der all meine heißen Wuensche kennt.*

*Und wenn die flimmernde Pracht
unser Herz erfreut,
gruesst uns das schimmernde
Maerchen der Ewigkeit.*

*Wir seh'n sie so gerne,
sie sind wie ein Traum,
es leuchten die Sterne
durch Zeit und Raum.*

*Sie schauen herab und laecheln uns zu
und seh'n in uns're Herzen,
sie troesten uns oft und geben uns Ruh',
sie lindern Leid und Schmerzen.
Das Schicksal laesst es oft gescheh'n,
daß Menschen auseinandergeh'n,
doch finden sich zwei Seelen,
die dieselben Sterne seh'n*



De sensuele verbeelding van het sterrenbeeld tweelingen in Es leuchten die Sterne door de zusters Höpfner

In deze context dient ook de weelderige kleurenfilm *Die Frau meiner Träume* met onverhulde lichamelijkeheid in overvloed te worden beschouwd. Het doel van de film was het oppeppen van de populaire moraal en de creatie van de illusie van comfort en veiligheid. De

²⁷⁴ Toch stond Goebbels niet geheel negatief tegenover revue. Zo schreef hij op 1 juli 1935 over een revue die hij had bijgewoond: “Abends Filmball im Zoo. In einem Wald von Blüten, Blumen und schönen Frauen. Eine glänzende Revue, herrlicher Saalschmuck, fabelhafte Stimmung”. Op 29 november 1935 sprak hij ook positief over revuedames: “Witzig, spritzig, farbenprächtig, herrliche Frauen [...]”. Tagebucheintragen vom 1. Juli 1935 und 29. November 1935. Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941*. Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

pracht en praal in de revuescènes betrof een esthetische afstand van de oorlog en schaarste, waarbij de toeschouwer werd uitgenodigd zich te verliezen in zijn/haar fantasie.²⁷⁷ Juist ten tijde van oorlog was er behoefte aan cinematische betovering en mystificering. In cinema in het algemeen en specifiek ook in de nationaalsocialistische context, was er een verlangen naar een utopische wereld met de belofte van onbeperkt voyeuristisch plezier. Waarvoor revuester Rökk uitermate geschikt bleek. In 1942 beschreef *Oberleutnant* Helmuth Craezer in een lofzang op Rökk en Leander film als “ein großer Zauberer, der die Menschen verwandelt und vergessen lässt”. In het artikel getiteld *Freude im Soldatenkino* werd “all der schimmernde Glanz der Scheinwelt des Films” met de elegante dames geprezen als een welkome afleiding.²⁷⁸

In de openingsrevue van *Die Frau meiner Träume* zingt hoofdpersonage Julia omringd door mannen op ondeugende wijze het lied *In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine*, beëindigd met een knipoog naar de toeschouwer in de film en in de bioscoop.²⁷⁹ De seksueel getinte liederen en opmerkingen vinden in deze film wederom plaats in een niet-Duitse setting met gebruik van Spaans vocabulaire.²⁸⁰ De formele elementen zoals camerabewegingen en



Julia wachtend op haar trein die haar de uitvlucht zal bieden uit de pompeuze revue wereld, slechts gekleed in haar negligé en bontmantel

specifieke shots versterkten de seksuele connotatie. Zo zoomt de camera tijdens een tapdansscène in op Rökk's benen waarna de camera langzaam langs haar volledige lichaam glijdt. Deze nadruk op seksualiteit en het geërotiseerde lichaam werd getemperd door een nationaalsocialistische focus op Julia's ontwikkeling van decadente revuester naar authentieke huishoudelijke engel. Julia vlucht weg van het oppervlakkige revueleven naar de Alpen, een

²⁷⁵ Tagebucheintrag vom 7. März 1940. Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941*. Online geraadpleegd via De Gruyter:

<https://www.degruyter.com/view/serial/35670>. Hoewel Goebbels op 23 april 1940 nog optekende in zijn dagboeken dat er meer mannelijke en heroïsche films gemaakt dienden te worden erkende hij ook de grote politieke waarde van entertainment.

²⁷⁶ Tagebucheintrag vom 27. Februar 1942. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Diktate 1941-1945*. Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

²⁷⁷ In de begintiteling staat achter *Ort* “Wo ihr wollt”, en achter *Zeit* “Wann es euch gefällt”. Dit nodigde de toeschouwer uit om weg te zwijmelen bij deze film.

²⁷⁸ De *Oberleutnant* benadrukte ook dat het voor de soldaten lang geleden was “daß man solche Frauen zum letzten Male sah!”. *Oberleutnant Helmuth Craezer, ‘Freude im Soldatenkino’, Filmwoche 39/40 (21 oktober 1942), pp. 307-308.*

²⁷⁹ Opvallend is dat in deze film ook verschillende circuselementen zijn opgenomen in de revuescènes. Wederom een voorbeeld van continuïteit.

²⁸⁰ Zowel voor de seksuele lading van de mannen als de vrouwen wordt gebruik gemaakt van deze setting en van Spaans vocabulaire (“caramba” bijvoorbeeld).

enscenering die het mogelijk maakte tevens deze landelijke setting te verheerlijken.²⁸¹ Ze komt bij twee ingenieurs terecht waarvan Peter de stem van afkeuring van de pompeuze revuewereld vertolkt.²⁸² Door een komische eerdere scène alleen gekleed in haar bontmantel en negligé.²⁸³ Julia transformeert in de Alpen van “Frau ohne Herz”, de titel van haar voorgaande revue waarin ze een prostitué en *can-can girl* verbeeldde, tot een lieve “kleine Hausfrau”.²⁸⁴ Het woord klein vertegenwoordigt in het discours van de fascistische vrouwelijkheid een grote waarde en vormt een terugkerend element in revuefilms.²⁸⁵



Twee film stills (00:10:10 en 01:00:48) uit *Die Frau meiner Träume* die de ontwikkeling van Julia van Frau ohne Herz naar authentieke Duitse vrouw tonen. De transformatie wordt ook symbolisch verbeeld in de kleding van Julia, die haar bontmantel inwisselt voor authentieke traditionele klederdracht, een dirndl, en haar dansen voortaan uitvoert in huishoudelijke setting

²⁸¹ De hoofdpersoon spreekt zelf over haar “verrückten Rollen”. Julia wil de oppervlakkige rollen niet meer spelen. Haar *Direktor* vertelt haar over zijn idee over een nieuwe revue waarvan een “pompöses Schlafzimmer” met een bed met zijde het decor moest gaan vormen. In de film is het *topos* van het ontsnappen aan de oppervlakkige pracht en praal van haar theaterleven een manier om de nadruk te leggen op de sporen van het authentieke zelf. In de film werd ook op nationaalsocialistische wijze het berglandschap verheerlijkt, in woord en beeld, mede versterkt door het gebruik van bombastische klassieke muziek bij de landschapsbeelden.

²⁸² Peter noemt de revuester een “Modepuppe” en geeft aan meer te hebben met de “ganz einfachen Frau”. De revuedecadentie werd gesymboliseerd door kleding, roken, champagne en seksuele overdadigheid (dit werd bijvoorbeeld vertaald in het revuelied *Ich Liebe alle Männer*). Peter zet zich af tegen deze decadentie en Julia valt voor hem en maakt dan de ontwikkeling tot authentieke Duitse vrouw door. De andere ingenieur Erwin belichaamt de man die helemaal in de ban is van de gevaarlijke, pompeuze vrouwen waaronder van revuester Julia. Hij houdt van vrouwen die van avontuur houden/gevaarlijke vrouwen (“aufregendes”). Bij Erwin hangen ook allemaal foto’s van vrouwen aan de muur, van dansende vrouwen, schaarsgeklede vrouwen en naakte vrouwen. Hij vormt de tegenhanger van Peter, de authentieke rationele betrouwbare man.

²⁸³ Aspecten uit de realiteit in de oorlog werden omgetoverd tot komische scènes. Bijvoorbeeld het tekort aan kleding waarmee de hoofdpersoon Julia arriveert in de Alpen, slechts gekleed in haar negligé en bontjas, kan in deze context worden beschouwd. Door haar snelle vlucht van het revueleven en het kwijtraken van haar bagage komt ze schaarsgekleed terecht in de bergen.

²⁸⁴ De transformatie gaat gepaard met vernedering, in de vorm van als komisch gedefinieerde elementen zoals het onderdompelen van Julia in bad door Peter, die haar vrouwelijke rebellie moet doorbreken. Peter valt in de film voor haar huishoudelijke identiteit, die hij beschouwt als authentieke vrouwelijkheid

²⁸⁵ De nadruk op de “kleine Fraulein” komt in verschillende films tot uiting. In *Wir machen Musik* wordt bijvoorbeeld gesproken in termen van een “junges kleines Mädchen”. Deze nadruk op de kleine vrouw of de meisjesachtige onschuld diende mede seksuele vrouwelijke connotaties te temperen.

Droomscènes en fantasiebeelden boden de mogelijkheid om dit nationaalsocialistische discours, met betrekking tot de decadente *other* en de authentieke Duitse vrouw, af te wisselen met revuescènes met overdadige kostuums en decors.²⁸⁶ De exotische enscènering van seksualiteit maakte het mogelijk om escapisme en indoctrinatie, en commerciële en ideologische doelen te verweven. Overigens is de keuze voor de exotische settingen in deze film vermoedelijk niet alleen vanuit esthetische overwegingen gevallen op Italië, Spanje en Japan, drie dictatoriale en aan het aan het Derde Rijk gelieerde machten.

Achter de schermen bleek deze film niet voor iedereen een droom. De vertoning van de film werd uitgesteld en de film werd viermaal ingediend ter censurering. Goebbels nam namelijk aanstoot aan de Spaanse dans en wulpsse sensualiteit.²⁸⁷ In de memoires van Röck tekende ze hierover op dat de nauwsluitende jurk met onverhullende kanten voorkant en hoge split als “zu erotisch” werd beschouwd. Haar “schmiegsamen, sinnlichen Bewegungen” staken echter de kroon, en Goebbels liet haar weten: “Das ist frivol – so tanzt eine deutsche Frau nicht!”. Hoewel het kostuum behouden werd diende Röck haar bewegingen aan te passen aan Goebbels “moralischen Erfordernissen”.²⁸⁸ Hoewel de jurk bij Goebbels niet in de smaak



Film still (01:20:01) met de befaamde jurk waaraan Goebbels aanstoot nam

²⁸⁶ Interessant is dat de slotrevue *Die Frau Meiner Träume* waarin Julia danst na haar terugkeer uit de Alpen een meer klassieke vrouwelijkheid ten tonele brengt met de nadruk op liefde en het huwelijk. De kostuums, hoewel vrij doorzichtig, zijn daarnaast gebaseerd op meer klassieke gewaden zonder veel opsmuk. Liefdesliederen in de slotrevue benadrukken dat de man en vrouw bij elkaar horen. De revuescène incorporeert echter ook verschillende exotische scènes en vrouwelijkheid maar concludeert met een klassieke huwelijksscène met een droomachtige enscènering met de hemel als achtergrond die de toeschouwer de mogelijkheid bood weg te zwijmelen. De interpretatie van de huwelijksdans met allemaal paren plaatst het geluk van liefde op een voetstuk. In deze slotrevue wordt eigenlijk de ontwikkeling van Julia verbeeld die aan het eind van de film herenigd wordt met Peter en met hem trouwt. Ze danst in de nieuwe revue echter nog wel op zeer vrouwelijke wijze en de nadruk ligt zeker nog op haar schoonheid, zo danst ze in een vrij doorzichtige roze jurk met belichting vanachter die haar lichaam volledig blootgeeft.

²⁸⁷ Goebbels was geen groot fan van Röck en ook in de media werd ze bekritiseerd op haar verleidelijke Hongaarse temperament en kitsche filmvertolkingen die in stijl overeen zouden komen met de decadente oude Ufa-stijl. Bijvoorbeeld in: Fritz Olinsky, 'Wo bleibt das andere Ungarn?', *Berliner Börsen-Zeitung* (22 maart 1936). Volgens Röck zelf was Hitler echter wel gecharmeerd van de “kleine Ungarin”. Röck, *Herz mit Paprika*, p. 134. Ondanks verschillende kritieken uit nationaalsocialistische hoek kreeg de populaire Hongaarse schone een riant salaris van 30.000 RM per film.

²⁸⁸ "Ich trug ein schwarzes, enges Kleid, tief bis zum Nabel dekolletiert, wobei ein schwarzes Netz allerdings schön wieder ein bißchen von der Sicht nahm. Von unten her was es auch geschlitzt, und man sah die Beine. Heute würde so ein Kostüm allenfalls als >>Oma-Look<< durchgehen, aber damals wurde es als >>zu erotisch<< gerügt. Was dem Ganzen jedoch die Krone aufsetzte, waren meine >>schmiegsamen, sinnlichen Bewegungen<<. Goebbels ließ mich wissen: >>Das ist frivol – so

viel bleek een naaipatroon ervan wel zeer populair bij Duitse vrouwen. De extra kosten in verband met de censurering waren minstens 78.000 RM waardoor de film bijna drie miljoen zou kosten en dat in een tijd waarin in het kader van de totale oorlog spaarzaamheid geboden was.²⁸⁹

Op 25 augustus 1944 werd de film uiteindelijk toch vertoond in het Marmorhaus in



Opvallend genoeg verwijst het meest gebruikte portret van Rökk naar de Spaanse scène waaraan Goebbels aanstoot nam

Berlijn. In een *Presseanweisung* kwam echter nog steeds de ongemakkelijke plaats van de film in het Derde Rijk tot uiting. Hierin werd op verzoek van de *Reichsfilmintendanz* aangegeven dat de "Unterhaltungsfilm *Die Frau meiner Träume* mit Marika Rökk (Ufa) für eine Besprechung nicht geeignet" werd beschouwd.²⁹⁰ In de *Illustrierter Film-Kurier* lag voor deze film dan ook niet de nadruk op revue-elementen of de sensualiteit van Rökk maar op de ontwikkeling van revuester Julia tot huiselijke onderdanige vrouw. Hierin werd ook ruimschoots aandacht geschonken aan Peter als de stem van afkeer van de decadente *other*.²⁹¹ Voor het reclamemateriaal werd gekozen voor portretten van Rökk in plaats van voor revue-elementen.²⁹² De populaire Rökk werd nog altijd gebruikt als het "strahlender Mittelpunkt" maar niet op de sensuele lichamelijke wijze van eerdere films.²⁹³

tanzt eine deutsche Frau nicht!<< [...] Die Schritte wurden nun Goebbels' moralischen Erfordernissen angepaßt. Das Kostüm blieb so." Rökk, *Herz mit Paprika*, p. 137.

²⁸⁹ Om precies te zijn kwamen de totale kosten uit op 2.858.000 RM. Belach, *Wir tanzen um die Welt*, p. 190. En dat in de context van de oorlog waarin spaarzaamheid geboden was. In een brief van Dr. h.c. Max Winkler aan de productiechefs van verschillende grote bedrijven van 1939 werd beklemtoond dat "Sparsamkeit" nodig was in verband met de oorlog. Dr. H.c. Max Winkler - Herren Produktionschefs der Bavaria Filmkunst GmbH, Terra Filmkunst GmbH, Tobis Filmkunst GmbH, Universum-Film A.G., Wien-Film G.m.b.H (brief) (Berlijn, 23 november 1939). Ondanks de hoge kosten behaalde de film na slechts vijf maanden al een winst van 3.253.000. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 413. Goebbels uitte in de oorlog ook specifiek kritiek op de hoge kosten voor de productie van *Unterhaltungsfilme* die volgens hem vooral probeerden te imponeren met decadente decoratie en minder gebruik maakten van fantasie en talentvolle authentieke persoonlijkheden. Goebbels, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer*.

²⁹⁰ *Sonderinformation*, nr. 31/44 (26 augustus 1944). In een vertrouwelijke persorder werd "aus gegebener Veranlassung" ook nog "nachdrücklichst daran erinnert, daß Bilder aus Filmen nicht seriöser Art nicht zu bringen sind". Belach, *Wir tanzen um die Welt*, p. 190. In zijn dagboeken uitte Goebbels ook kritiek op de film. Tagebucheintrag vom 16. Januar 1944. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Diktate 1941-1945*. Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

²⁹¹ *Illustrierter Film-Kurier*, *Die Frau meiner Träume*, nr. 3380 (1944). Zie ook: *Illustrierter Film-Bühne*, *Die Frau meiner Träume*, nr. 186 (1944).

²⁹² Opvallend is wel dat het gebruikte portret verwijst naar de Spaanse scène waaraan Goebbels aanstoot nam.

²⁹³ Ze werd niet alleen figuurlijk verbeeld als stralend middelpunt in het reclamemateriaal, dit werd ook letterlijk zo verwoord op bijvoorbeeld een poster van de film.

Ondanks deze nationaalsocialistische bedenkingen werd de film een groot succes.²⁹⁴ In weerwil van het verbod op besprekingen schreef een journalist na de *Uraufführung*: "Wir haben also mit wachen Augen geträumt, von der Röck [...]. Und, seien wir ehrlich, ein bißchen auch von uns selbst und unserer eigenen Sehnsucht."²⁹⁵ Binnen drie maanden had de film acht miljoen *Reichsmark* binnen gebracht.²⁹⁶ Een *Filmbericht* van het *Deutschen Filmvertriebsgesellschaft* meldde midden december "[...] überall Hausrekorde. Es gibt nur ein einstimmig begeistertes Urteil beim Publikum. Die Theaterbesitzer bedauern lebhaft, daß die Presse keine Besprechungen von diesem Film bringt".²⁹⁷ Ondanks de kritiek van Goebbels op Röck, de theatraliteit van de revue, de oppervlakkige inhoud, kitsche esthetiek en kunstmatige performances had het publiek behoefte aan de wulpsse revuester en ontspanning.²⁹⁸ Dit toont aan dat hoewel er sprake was van een uitgebreide censurering en een groeiende controle op de filmproductie ook rekening werd gehouden met economische motieven, het publiek en de noodzaak van escapistisch vermaak in de oorlog waarvoor wulpsse erotische vrouwelijke verbeeldingen werden ingezet. Deze casus toont dat er geen sprake was van een lineaire ontwikkeling in het revuegenre langs nationaalsocialistische lijnen. Zo werd bijvoorbeeld de zuivering van decadente bombastische elementen in revue in deze film opgeheven met het oog op escapistische doeleinden.²⁹⁹ Dit toont de complexe relatie tussen politiek en entertainment, ideologie en escapisme, de propagandistische opdrachtgever en de verlangens van het publiek. Deze constatering sluit aan bij kritische visies op het eerdere massamanipulatieparadigma. Films waren meer dan alleen ideologische producten.³⁰⁰ Dit

²⁹⁴ De pers en Goebbels bleken vaker niet overeen te komen in hun waardering. De revuefilm *Gasparone*, ook met Röck als grote ster, werd een groot succes met een mooie personthaal. Goebbels tekende in zijn dagboeken echter op dat hij de film anachronistisch en ondraaglijk vond. Tagebucheintrag vom 17. Dezember 1937. Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941* (München, 1998-2006). Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

²⁹⁵ Ilse Heinschke, 'Sehnsüchte. Die Frau meiner Träume im Marmorhaus', *Berliner Börsen-Zeitung* (28 augustus 1944).

²⁹⁶ 'Der 400.000. Besucher. Zum Rekorderfolg des Ufa-Films "Die große Liebe" im Ufa-Palast', *Film-Kurier* (29 augustus 1942). Daarmee kwam deze film op de negende plek van de meest succesvolle films sinds 1941. Belach, *Wir tanzen um die Welt*, p. 190.

²⁹⁷ 'DFV (= Deutsche Filmvertriebs GmbH) - Herrn Dr. Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz', *Filmbericht* nr. 28 (16 december 1944). In dit bericht stond ook een aantekening van een melding van de theaterleiding van het *Ufa-Palast* in Danzig waarin werd beschreven dat de film dusdanig populair was "daß der Andrang zu diesem Film derartig gewaltig was, daß es täglich einige Verwundete gab und viele Fensterscheiben dabei in Trümmern gingen". Bronnen van de theaters zouden interessant kunnen zijn voor vervolgonderzoek naar receptie.

²⁹⁸ Volgens Goebbels voldeed het niet aan de creatieve nationaalsocialistische standaarden.

²⁹⁹ Hoewel dit escapisme een politiek gereedschap vormde, werd de vormgeving voor deze film juist minder gereguleerd langs ideologische lijnen.

³⁰⁰ In deze studies kwam oog voor heterogeniteit en interne contradicties naast ideologische controle. Als kritiek op het massamanipulatieparadigma van eerdere studies. Bijvoorbeeld in: Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich*; Rentschler, *The Ministry of Illusion*; Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* (2001); Carter, *Dietrich's Ghosts*; O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment* en Ascheid, *Hitler's Heroines*. Onderzoek puur vanuit de categorieën propaganda, ideologie en fascistische esthetiek was te beperkt en diende aangevuld te worden met de context van de filmindustrie, de sterren, de regisseurs, culturele tradities en sociale praktijken. In recent onderzoek, waaronder in deze analyse, wordt er voor het nuanceren van de klassieke narratieven gebruik gemaakt van allerlei bronnen die elkaar kunnen

neemt niet weg dat de illusie van pure ontspanning het mogelijk maakte om politieke doelen, culturele codes, esthetische stijlen en sociale normen langs ideologische lijnen te incorporeren en het publiek te doordringen met ideologische lessen. Terwijl de propagandistische controle van de opdrachtgever kon worden verbloemd door glamoureuze sensuele revuescènes en bewuste omissies van expliciete verwijzingen naar politiek, waardoor kon worden voldaan aan het ideaal van onzichtbare propaganda. Daarnaast kan puur en alleen de escapistische uitvlucht als *positive play of power* worden beschouwd om de stabiliteit van het regime te waarborgen.

Erotiek en politiek

De spanning in *Die Frau meiner Träume* tussen de verbeelding van sensuele vrouwelijkheid en de meer conventionele kleine Duitse “richtigen Frau” vormt een terugkerend motief in alle bestudeerde revuefilms, waarin de traditionele genderrollen werden bevestigd langs nationaalsocialistische lijnen met het huwelijk en gezin als vervolmaking van de vrouw.³⁰¹ Het discours van de transformatie van wulps revuester tot huiselijke engel stoelde op het idee van een gefabriceerd karakter op de Bühne dat een meer conventionele authentieke vrouwelijkheid verborg en reflecteerde grotere politieke en ideologische doelstellingen.³⁰² Dr. Fritz Hippler, regisseur van *Der ewige Jude*, benadrukte als ‘expert’ dat de verbeelding van

aanvullen: populaire commentaren en vakpers, politieke toespraken, *Reichsfilmkammer* archiefmateriaal, studiogeschiedenissen, biografieën van sterren, reclame en natuurlijk de films zelf.

³⁰¹ In de revuefilms is sprake van een bevestiging van de stereotypische genderverhoudingen van de passieve “schutzlosen Frau” en de actieve, moedige, krachtige, rationele man. Deze genderverhoudingen komen zowel tot uiting in de verbeelding van verschillende seksespecifieke taken in de films als in de tekstuele aspecten. Deze vrouwelijkheid werd als correcte authentieke vrouwelijkheid verwoord. In *Wir machen Musik* werd bijvoorbeeld gesproken over de “richtigen Frau”. Enkele relevante passages uit *Die Frau meiner Träume* zijn bijvoorbeeld ook: “kleine Fraulein” en “ein Mann muss Mutig sein”. De verbeelding van authentieke Duitse vrouwelijkheid komt terug in de volgende films: *Es leuchten die Sterne*, *Wir tanzen um die Welt*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, *Die große Liebe*, *Wir machen Musik* en *Die Frau meiner Träume*.

³⁰² In een deel van de bestudeerde revuefilms geeft het vrouwelijk hoofdpersonage haar carrière als revuester uiteindelijk zelfs op om zich te wijden aan het gezinsleven. Dit geldt voor de volgende films: *Knock-out*, *Es leuchten die Sterne* en *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. Haar openbare sensualiteit als revuester dient zij op te geven voor het hogere doel: het gezin. De frivoliteit en uiterlijke sensualiteit worden in sommige films ook als een noodzakelijke daad verwoord om te voorzien in het levensonderhoud. De liefdesrelatie aan het eind van de revuefilms hoeft echter niet per definitie te leiden tot het opgeven van het frivole, sensuele vrouwelijke karakter. Daarnaast wordt ook niet in elke revuefilm de revuecarrière beëindigd voor de man. In *Wir tanzen um die Welt* blijft kapitein Norma bijvoorbeeld ook trouw aan haar *Truppe* en in *Wir machen Musik* brengt de revue juist het succes voor het stel. In deze films werd de vrouw echter ook geacht haar vrouwelijkheid uiteindelijk op authentieke wijze in te vullen in de private sfeer en in te zetten voor het grotere goed.

vrouwelijkheid in Duitse film zorgvuldig moest worden vormgegeven.³⁰³ De actrices moesten zowel op “äußeren Habitus” alsook op “inneren Qualitäten und Attributen” worden gekozen. Hippler beklemtoonde dat vanuit “bevölkerungspolitisch” perspectief het harmonische familieleven moest worden verheerlijkt en bij vrouwelijke toeschouwers de kinderwens moest worden aangewakkerd. In alle geanalyseerde revuefilms werd voldaan aan deze wens van socialisering van seksualiteit en het voortplantingsgedrag. De loyaliteit en liefde onderling van de *Jenny Hill Truppe* werd in het discours bijvoorbeeld gepresenteerd als voorbereiding op, overgangsfase naar, de harmonie van het gezinsleven. In dat opzicht doet de *Truppe* bijvoorbeeld denken aan de *Bund Deutscher Mädel*. Terwijl Anni in *Wir*

***Wenn Ich mit Dir gemeinsam bin,
hat mein Leben seinen Sinn***

(Wir machen Musik)

*Ich hab' dich und du hast mich
Zwei kleine gold'ne Ringe
Und schon ist das Glück im Haus
Ich hab' dich und du hast mich
Was brauchen wir noch mehr
Einmal Freud und einmal Leid
Zu zweit ist's halb so schwer
Ich bin jung und du bist jung
Und vor uns liegt die Welt
Man erreicht ja alles leicht
Wenn man zusammenhält*

machen Musik weer “Harmonie ins Haus des Mannes” weet te brengen.³⁰⁴ De moraliserende boodschap in de film is dat Anni dansend door het huis in haar schort met schoonmaakartikelen aantrekkelijker wordt beschouwd dan op de Bühne. De hoogst mogelijke kunstvorm voor een vrouw was niet haar carrière maar het gezinsleven, de “eentlichen Begabung”, die verbonden werd met de sociale harmonie van de bredere gemeenschap.³⁰⁵ Een koppeling van harmonie en *Heim*.

Deze conventionele discoursen bedwongen, net zoals de militaristische rigiditeit, de vrouwelijke seksualiteit. Deze spanning tussen het inzetten en toedekken van seksualiteit vertaalde zich ook in het reclame- en persmateriaal.³⁰⁶ Op opvallend veel edities van de *Illustrierter Film-Kurier* sierden schaarsgeklede revuemisjes de cover om de aandacht van het publiek te trekken.³⁰⁷ In de afbeeldingen in het reclame- en persmateriaal lag de nadruk

³⁰³ Hij benadrukte dit ook omdat “die im Film dargestellte Frau das Schönheitsideal der breiten Masse beeinflusst”. Actrices konden het “allgemeine Geschmacksniveau und Schönheitsideal einer sehr großen Anzahl von Männern sehr vorteilhaft beeinflussen”. Dr. Frits Hippler, *Die formende Kraft des Films. Betrachtungen zum Filmschaffen* (Berlijn, 1942). Opgenomen in: Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 508-510.

³⁰⁴ Anni ruimt in *Wir machen Musik* in een huishoudelijke outfit, met schort en bandana, de “Schweinerei” van de man op. Hierin ligt de nadruk op haar perfectionering als huishoudster. Met dezelfde passie als waarmee ze muziek maakt voert ze de huishoudelijke taken uit. Naast de muzikale harmonie kwam ook deze huishoudelijke harmonie veelvuldig aan bod in de film.

³⁰⁵ De nadruk op het huwelijk en gezin kwam ook tot uiting in liederen. Zoals ook al in de titel van een lied werd verwoord: *Wenn Ich mit Dir gemeinsam bin, hat mein Leben seinen Sinn*.

³⁰⁶ Voor deze analyse zijn de volgende bronnen bekeken: *Illustrierter Film-Kuriers*, posters, flyers, *publicity stills* en divers persmateriaal (*Film-Kurier*, *Filmwelt*, *Filmwoche*).

³⁰⁷ Voor de film *Knock-out* werd bijvoorbeeld niet gekozen voor een boksende Schmeling maar voor Marianne in revuekostuum als *Nummerngirl*. Terwijl Max volledig in pak werd afgebeeld. Haar lichamelijke schoonheid stond centraal in het reclamemateriaal in plaats van de krachtige lichamelijke van Max. Het reclamemateriaal van *Es leuchten die Sterne* was gecentreerd rondom La Jana als middelpunt van het sterrenstelsel van schaarsgeklede dames. *Illustrierter Film-Kurier. Knock-out. Ein junges Mädchen - Ein junger Mann*, nr. 2285 (1935) en *Illustrierter Film-Kurier. Es leuchten die Sterne*, nr. 2777 (1938).

overduidelijk op sensuele vrouwelijkheid, terwijl de tekst vaak diende ter compensatie door te wijzen op de werkelijke bestemming van de “tüchtige Frau” als echtgenote, de meisjesachtige onschuld buiten Bühne en de (arbeids)discipline.³⁰⁸

In *Die große Liebe*, de meest openlijke politieke revuefilm uit nazi-Duitsland, is de spanning tussen wulpse en conventionele vrouwelijkheid ook te ontwaren. Het onderstaande citaat waarin een beeld werd geschetst van de eerste scène waarin de beeldschone variétézangeres Hanna ten tonele verschijnt toont de verbeelding van glamoureuze sensuele vrouwelijkheid:

“Gleissende Scheinwerferhelle überflutet die Bühne. Sie verfängt sich in dem schweren Vorhängen, lässt den glitzernden Hintergrund feenhaft erstrahlen, umspielt die hohe, schlanke Gestalt der berühmten Sängerin, bricht sich in Strass und Juwelen, die an Ausschnitt und Armen der Künstlerin funkeln. Ein vollbesetztes Haus starrt gebannt auf diese blendende Erscheinung.”³⁰⁹

Deze introductie van Hanna als revuester toont haar als *vampisch* verschijning met een blonde pruik, dikke rode lippenstift in een laag uitgesneden jurk met een zilveren glanzende choker. Ze zingt een frivool lied voor een publiek voornamelijk bestaande uit soldaten. Hanna is in deze scène het weelderige object van verlangen, zowel voor de toeschouwer in de film als de bioscoopganger.³¹⁰

³⁰⁸ In het reclame- en persmateriaal is een interessant spanningsveld zichtbaar. Enerzijds lag de nadruk op de vrouwelijke sensuele schoonheid in het gebruik van de afbeeldingen. Anderzijds diende de tekst als compensatie voor deze verbeelde vrouwelijkheid door de nadruk te leggen op discipline of op de werkelijke, huiselijke, bestemming van de vrouw. Bijvoorbeeld in: ‘... anders als man denkt. Zu dem Film “Es leuchten die Sterne”’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 2 (7 januari 1938). In de tekst van de *Illustrierter Film-Kurier* van *Es leuchten die Sterne* lag de nadruk op arbeidsdiscipline en de harde filmwereld. De film zou een realistisch beeld geven van de filmwereld waarin een carrière als filmactrice een “falschen Traum” kon zijn voor vele Duitse meisjes. In de *Illustrierter Film-Kurier* staat: “Es gibt ja glücklicherweise viele hübsche und gutgewachsene Mädchen in Deutschland, und wenn sie alle zum Film wollten, müsste es sozusagen an jeder Straßenecke ein Filmatelier geben!”. Hoofdpersoon Mathilde werd geprezen om haar schoonheid en als “freundliches, sympathisches Wesen”. Ze werd als echte *Lieschen Müller*, een verwijzing naar een doorsnee, doodnormale, gewone Duitse vrouw, ter voorbeeld gesteld aan Duitse vrouwen. In het reclamemateriaal van de overwegend escapistische film *Frauen sind doch bessere Diplomaten* werd in het discours in het reclamemateriaal de verleidelijkheid van Marie-Luise centraal gesteld. De *Illustrierter Film-Kurier* sprak over een “verführerische junge Frau”. Hierin werd haar uiterlijk ook veelvuldig gekoppeld aan haar diplomatieke kwaliteiten. Het betrof een “ebenso kluge wie verführerische junge Frau”. Het is opvallend dat haar sensualiteit niet werd gecontrasteerd met meisjesachtige onschuld of discipline maar expliciet werd gebruikt in het reclamemateriaal. *Illustrierter Film-Kurier. Knock-out. Ein junges Mädchen - Ein junger Mann*, nr. 2285 (1935); *Illustrierter Film-Kurier. Es leuchten die Sterne*, nr. 2777 (1938); *Illustrierter Film-Kurier. Wir tanzen um die Welt*, nr. 3018 (1939); *Illustrierter Film-Kurier. Frauen sind doch bessere Diplomaten*, nr. 3249 (1941); *Illustrierter Film-Kurier. Wir machen Musik*, nr. 3291 (1942); *Illustrierter Film-Kurier. Die große Liebe*, nr. 3282 (1942) en *Illustrierter Film-Kurier. Die Frau meiner Träume*, nr. 3380 (1944).

³⁰⁹ Deze beschrijving is afkomstig uit: ‘Das Lied einer Liebe’, *Filmwoche* 53 (31 december 1941), pp. 958-960.

³¹⁰ Ondeugende seksueel getinte vrouwelijkheid kwam ook tot uiting in de liederen. Bijvoorbeeld in het lied *Blaue Husaren*. Deel van de songtekst:
Heut kommen die blauen Husaren
Juchei die Mädchen sind alle entzückt



Publicity still van de ontmoeting tussen Paul en Hanna. Paul in SS-jas met de zogenaamde Staffelhund. De hond is een intertekstuele verwijzing naar de revuefilm Wunschkonzert (met de Prädikaten staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll en volkstümlich wertvoll)

De in het vorige hoofdstuk geschetste vrouwelijke verbeelding als trouwe dienstbare echtgenote en burger werd in *Die große Liebe* aan de man, of beter gezegd vrouw, gebracht met gebruik van een ander soort vrouwelijkheid: een verleidelijke vrouwelijkheid die werd belichaamd door de roodblonde lange Zweedse schone.³¹¹ Met haar chansons met “sex appeal”, zoals in de *Film-Kurier* was opgetekend, werd de “kraftvollen, strahlend-schönen Schauspielerin” met haar “edlen Körperpers” beschouwd als een lust voor oor en oog.³¹² De framing van Hanna als Duitse lijdende en plichtbewuste vrouw vond plaats in een “erotisch betonte Atmosphäre”.³¹³ In de *Berliner Morgenpost* werd regisseur Hansen geprezen om deze slimme afwisseling van het verbeelden van de emotionele gevoelswereld en het plichtsbef van een Duitse vrouw in oorlogstijd met glansrijke revuescènes.³¹⁴ Leanders performance had een “Abenteuerliches” en “Pikantes” invulling die tot de verbeelding sprak van het publiek dat middels deze

film tegelijkertijd werd bestookt met visuele en narratieve motieven die aansloten bij de

Da gibt es so manche Gefahren
 Und trotzdem ist jede beglückt
 Tralala trala juchei und die Mädchen sind alle entzückt
 Tralala trala und trotzdem ist jede beglückt
 Einen Kuss einen Kuss
 Denken sie kann mal probieren
 Doch ihr Herz und noch mehr wird jede von ihnen verlieren
 Heut kommen die blauen Husaren
 Juchei die Mädchen sind alle entzückt
 Da gibt es so manche Gefahren
 Gefahren Gefahren
 Und trotzdem ist jede beglückt
 Tralala denn die Liebe macht alle verrückt
 Trallalalall sie stecken sich Rosen ins das Haar
 Tralala und schmücken mit Bänder und Tücher und Tanz sich wunderbar

³¹¹ De (melo)dramatische vrouwelijkheid met de nadruk op dienstbaarheid aan man en staat werd gecombineerd met de erotische invulling van vrouwelijkheid in revues.

³¹² “Michael Jary hat ihr drei Lieder geschrieben, von deren Publikumswirkung man sich viel verspricht. Das eins ist ein witzig-pointiertes Chanson, mit *sex appeal*, daß sie in der Berliner-Scala singt.” ‘Kammerspielszene mit Zarah Leander’, *Film-Kurier* 262 (7 november 1941), p. 3. Ook in *Filmwelt* werd de actrice geprezen als “kraftvollen, strahlend-schönen Schauspielerin”. De film was een “starken künstlerischen Kräfte” en het liefdespaar werd beschreven als “Einheit von höchster Vollendung”. ‘Die große Liebe’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* (1941), pp. 938-939.

³¹³ Heinrich Miltner, ‘Bühnenzauber um Zarah Leander’, *Presseheft zu dem Zarah-Leander-Film "Die große Liebe"* (1942).

³¹⁴ Citaat uit de *Berliner Morgenpost* opgenomen in de brochure van de *Uraufführung* (12 juni 1942).

oorlog en nationaalsocialistische waarden.³¹⁵ Waarin Paul en Hanna de mannelijke en vrouwelijke belichaming waren van het *Volkskörper*.³¹⁶ De uiterlijke sensuele schoonheid werd hierin verbonden met innerlijke Duitse authentieke vrouwelijke kwaliteiten.³¹⁷ Leander fungeerde als psychologisch en politiek model ter versterking van de moraal in de *Heimat*.³¹⁸ De sensuele verhalen van vrouwelijke zelfopoffering van Leander stonden model voor vrouwelijk gedrag en tonen dat de belichaming van wulpse vrouwelijkheid niet per definitie in strijd werd geacht met het belichamen van het *Volkskörper*. De *viewer-screen* relatie was immers gecentreerd rondom identificatie met aansprekend geïdealiseerde karakters. Het realisme van de film werd hiervoor verbonden met de verheven sprookjesachtige wereld in de escapistische revuescènes.³¹⁹ Een fantastische wereld die in de media op veel lof kon rekenen.

³¹⁵ *Presseheft zu dem Zarah-Leander-Film "Die große Liebe"* (1942). Hierin lag de nadruk op Leanders schoonheid, lichaam en sensualiteit. *Presseheft zu dem Zarah-Leander-Film "Die große Liebe"* (1942). In het *Presseheft* waren verschillende artikelen opgenomen vanuit diverse perspectieven: Joachim Rheydt, 'Ufa Chansons um Liebe - aus erster Hand'; Dr. H. Paustian, 'Das Einzelschicksal im Film'; 'Wettlauf um die Liebe'; 'Am Bühnenaussgang'; 'Zwischen Glück und Pflicht'; Claus Krabbe, 'Der lächelnde Weise'; Heinrich Miltner, 'Bühnenzauber um Zarah Leander'; 'Ein junger Mann unserer Zeit'; '"Die große Liebe" Ein Gespräch mit dem Spielleiter Rolf Hansen'; Heinrich Miltner, 'Zauber der Filmarchitektur'; Geno Ohlischlaeger, '"Davon geht die Welt nicht unter..."'; A.W. Hauschild, 'Ein Band um zwei Welten'; Florian Kienzl, 'Die Schauspielerin Zarah Leander'; 'Zarah Leanders Werdegang'; '36 Entwürfe für ein Kostüm' en 'Auch der Jugendstil kann schön sein'.

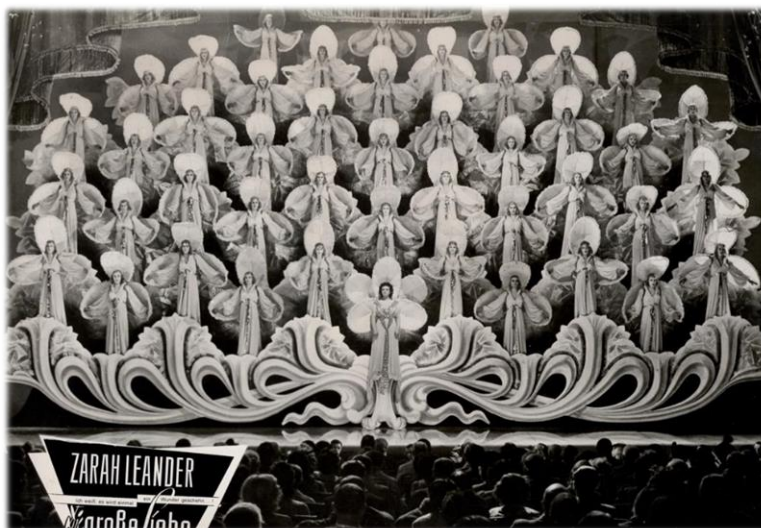
³¹⁶ Dit blijkt niet alleen door de vormgeving en thematiek in de film maar ook door de framing in de pers. Bijvoorbeeld: "Die Kunst als Trägerin eines gleichgestimmten Lebensgefühls hat ein privates Schicksal zum Symbol erhoben. Es ist das allgemeine menschliche Denken und Empfinden, Handeln und Tun, daß hier zu einem konkreten Fall verdichtet wurde, die aus ihm strömenden seelischen und allgemein gültigen Gefühlswerte wecken die Anteilnahme des Zuschauers, inneren Wahrheit". Dr. H. Paustian, 'Einzelschicksal im Film, Eine Betrachtung zu dem neuen Zarah-Lander-Film der Ufa "Die große Liebe"', *Presseheft zu dem Zarah-Leander-Film "Die große Liebe"* (1942).

³¹⁷ Belangrijke aantekening hierbij is dat deze terminologie van uitdagende, soepele, sensuele vrouwelijkheid ook in het reclame- en persmateriaal, en intern in de film, werd gehanteerd. Paul en Hanna vertolkten tegelijkertijd idealen zoals innerlijke kracht, vertrouwen in de macht en trots op het vaderland (gekoppeld aan uiterlijke schoonheid).

³¹⁸ Wat betreft de *viewer-screen* relatie is de *Lacanian Imaginary* interessant met betrekking tot de identificatie met de *larger-than-life* geïdealiseerde karakters op het scherm. De identificatie met het gerepresenteerde karakter hangt samen met de behoefte tot identificatie vanuit het *Ego*. Film maakt volgens Mulvey de "temporary loss of ego while simultaneously reinforcing the ego" mogelijk door tijdelijk het eigen *Ego* over te laten stromen in dat van de karakters van de film. Dit draait om de mogelijkheid tot identificatie met het ideale *Ego* dat gerepresenteerd wordt door de sterren ("misidentifying ourselves as them"). Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: Vincent Leitch (red), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York, 2001), p. 2185.

³¹⁹ Tijdens het voor deze film toepasselijk getitelde lied *Mein Leben für die Liebe – Jawohl!* wordt Leander omringd door tientallen mannen die in pak dansen in plaats van door de oorspronkelijke schaarsgeklede revuemisjes, die in deze film ook alleen van een afstand in beeld worden gebracht. Zeer schaarsgeklede vrouwelijkheid is in deze film daarnaast voorbehouden aan kleine bijrollen.

Tegelijkertijd werd in de media echter ook de bevrijding van het “Pathos exotische Gebürde” van eerdere decadente revues geprezen.³²⁰ Niet de puur “schwülstigen Sentimentalitäten” maar het persoonlijke, het hogere, diende tot uiting te komen.³²¹ De “intimeren Chansonbühne” was hiervoor beter geschikt dan de pompeuze “Revueaufwand”.³²² Deze beoogde zuivering van revue kan ook de keuze voor Leander verklaren die normaliter niet in revuefilms speelde. Haar imago



Publicity still van een scène uit de statische revue met het indrukwekkende organische decor waarin Leander het toepasselijk getitelde lied *Mein Leben für die Liebe – Jawohl!* Een revuescène met een indrukwekkend architectonisch decor waarin een sprookjesachtige wereld werd verbeeld en prachtige bloemenknoppen zich ontpopten tot soepele mooie libelle-achtige danseressen.

was gebouwd rondom de *tragischen Figuren*.³²³ In vergelijking met de andere geanalyseerde revues kan inderdaad worden gesproken van een revue die nog nadrukkelijker *gesäubert* was.³²⁴ Dit sloot aan bij de wens van Goebbels om meer politieke en morele elementen terug te zien in tegenstelling tot de voorgangers uit de Weimar die de massa vergiftigden met kunstmatige, excessieve, decadente kitsch puur voor financieel gewin.³²⁵ De “Darstellung” moest imponeren en niet allerlei sensationele uiterlijkheden.³²⁶ De ritmische bewegingen van de zingende danseres Röck of de Amerikaanse revuesterren ontbraken dan ook in deze meer

³²⁰ ‘Die große Liebe’, *Film-Kurier* (13 juni 1943).

³²¹ In de film zou het “natürliche Erleben einer Frau von heute” centraal staan en deze kwam het beste tot uiting in de “privaten, menschlichen Szenen, in denen sie echte Herzensempfindung ausströmen kann”. Ibidem

³²² Ibidem. In sommige media werden de revue-elementen, hoewel *gesäubert*, alsnog expliciet bekritiseerd als oppervlakkige “[...] frivole Nichtigkeiten, bedeutungslos erscheinen äußere Erfolge”. ‘Das Lied einer Liebe’, *Filmwoche* 53 (1941), pp. 958-960.

³²³ Zie voor een uitgebreide analyse van Zarah Leander bijvoorbeeld: Bruns, *Nazi Cinema’s New Women*, pp. 109-170.

³²⁴ Deze nadruk vertolkte zich ook in de kostuums. Hoewel Hanna’s kostuums haar vrouwelijke vormen benadrukken, voornamelijk haar borsten en vagina, zijn deze wel klassieker van aard en meer bedekkend. Het decor is daarnaast veel minder glitter en glamour en bestaat voornamelijk uit organische vormen waarmee de koppeling van vrouwelijkheid en natuur werd verbeeld. Hoewel de revues in *Die große Liebe* het meest evident *gesäubert* waren is er in verschillende films sprake van een zuivering van de revues. Namelijk in *Es leuchten die Sterne*, *Wir tanzen um die Welt*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* en *Wir machen Musik*.

³²⁵ Goebbels, *Rede im Kaiserhof*.

³²⁶ In deze context zijn de opmerkingen van Goebbels over het gebrek aan imponeren met “Darstellung” relevant. Hij hekelde het imponeren met alleen “Prunk”. Niet “Gewänder, Bauten, großartige Wechselszenen” maar een goed doordachte “Darstellung” maakte een film. Het was noodzaak: “Das Schwergewicht nicht mehr auf die Äußerlichkeit des Filmes, sondern mehr auf die Innerlichkeit des Filmes zu legen”. Goebbels, *Rede vor den Filmschaffenden*.



Een voorbeeld van de nadruk op het liefdespaar en het toedekken van de revue-elementen in het reclame- en persmateriaal van *Wir machen Musik*

statische revue waarin het organische decor gehanteerd werd om een link te leggen tussen de vrouwelijke lichamen en de natuur.³²⁷ De camerashots legden daarnaast minder nadruk op sensuele lichamelijkeheid en meer op emotie door een focus op gezichtsexpressies in *close-ups*.³²⁸

Het is opvallend dat beide in de oorlog geproduceerde revuefilms met *Prädikaten*, *Wir machen Musik* en *Die große Liebe*, op verschillende manieren het gebruik van sensuele vrouwelijkheid en revue-elementen toedekten en poogden te zuiveren van decadentie.³²⁹ De revue in *Wir machen Musik* werd bijvoorbeeld nadrukkelijk benoemd als “Notenparade”/”Musik-Schau”, deze omzeiling van het begrip revue kan worden beschouwd als een germanisering van het genre waarbij aan het begrip revue teveel het Amerikaanse voorbeeld kleefde. Deze verhulling vertaalde zich ook in het reclamemateriaal van beide films waarin de liefdesparen centraal werden afgebeeld terwijl de revue-elementen niet of slechts klein in beeld

³²⁷ De organische revuevorm blijft niet beperkt tot deze film en komt bijvoorbeeld ook tot uiting in *Frauen sind doch Bessere Diplomaten*. De belangrijkste revue in deze film vindt in tegenstelling tot alle andere revues in de revuefilms plaats in de openlucht, waarin de dames dansen rondom bomen in op de late Biedermeierperiode geïnspireerde kostuums. Het betreft een vrij klassieke versie van revue waarin ballet een belangrijk element vormt. Tegelijkertijd doen de organische vormen in het dansen, de cirkeldansen, van de meisjes in de natuur volks aan.

³²⁸ Waar in de andere revues de nadruk lag op gefragmenteerde lichamelijkeheid en shots waarbij de ontblote benen in beeld werden gebracht, was de camera in deze film veel meer gericht op emotie door een grotere focus op de gezichtsexpressies van Hanna.

³²⁹ In de revuescènes lag daarentegen de nadruk op een aantrekkelijke, speelse, wulps vrouwelijkheid. In *Wir machen Musik* bijvoorbeeld op meisjes in zeer korte jurkjes met kousen, jarretels en hoge hakken tapdansend op het podium. Tijdens de zogenaamde *Notenparade* vormt een trap in de vorm van een grote piano het decor voor deze schaarsgeklede dansende dames, van wie door hun zwoele beweging het ondergoed zichtbaar wordt. Interessant is dat hoofdpersoon Anni in de revues in een lang, zij het zeer vrouwelijk, gewaad op het podium staat. Terwijl de danseressen om haar heen in glanzende bikini's met pareo's uitdagend de pareo's openslaan en de nadruk vestigen op het kruis. De deelnemende mannen zijn ter contrast volledig in pak gehuld.

werden gebracht (waardoor ze wegvielen in de compositie).³³⁰ In deze twee meer openlijke politieke revuefilms in oorlogstijd werd seksuele allure geëxploiteerd terwijl deze aanwending tegelijkertijd sterker werd gemaskeerd dan in de andere revuefilms.

Hoewel in het discours van de revuefilms uiteindelijk werd voldaan aan het vrouwelijke ideaal van Hippler dienen hierbij een aantal kanttekeningen te worden geplaatst. Allereerst leende het revuegenre met de nadruk op performativiteit zich ook goed om met genderrollen en gendernormen te spelen.³³¹ De performativiteit kwam bijvoorbeeld letterlijk in verkleedscènes tot uiting maar ook figuratief door het belichamen van verschillende karakters (op de bühne).³³² Vooral in de films met Röck is dit een terugkerend motief.³³³ Maar ook de als mannelijk gedefinieerde eigenschappen die in het militaristische discours aan de revuemeisjes



De organische revue blijft niet beperkt tot Die große Liebe. De cirkeldansen in de openluchtrevue, rondom de bomen, in Frauen sind doch bessere Diplomaten doen volks aan

³³⁰ In het reclamemateriaal van *Wir machen Musik* werden tekeningen van het liefdespaar gebruikt en klassieke scènes met koppels, de mannen in pak en de vrouwen in lange gewaden. Op één ontwerp van een poster is ook een revuescène opgenomen, maar slechts zeer klein waardoor deze wegvalt achter de tekst en wederom de focus ligt op het liefdespaar. Opvallend is dat er wel een scène waarin met gender wordt gespeeld gebruikt is voor een van de posters. In een zogenaamd *Pfeif-Duett* zijn zowel de man als de vrouw op de bühne gekleed in een mannelijk klassiek driedelig pak met hoge hoed. Het vrouwelijke hoofdpersonage verschijnt in deze scène geheel als man gekleed op het toneel. In het reclamemateriaal van *Die große Liebe* staat ook het liefdespaar centraal naast verscheidene foto's van Leander buiten de revuescènes. In de *Illustrierter Film-Kurier* is net zoals bij *Wir machen Musik* wel een kleine afbeelding opgenomen van de belangrijke organische revuescène, maar deze valt ook weg in de compositie van foto's en tekst. In het reclamemateriaal was wel voldoende ruimte voor Leander als diva. Zowel in de film als in het pers- en reclamemateriaal werd een beeld van Hanna, en van Leander, geschetst als "berühmte Diva" én "liebende Frau". *Illustrierter Film-Kurier*, *Wir machen Musik*, nr. 3291 (1942) en *Illustrierter Film-Kurier*, *Die große Liebe*, nr. 3282 (1942).

³³¹ De nadruk op performativiteit is interessant om de starheid van het idee van culturele regels nog verder tegen te gaan en ook aandacht te schenken aan *agency* van het afgebeelde.

³³² De performativiteit vond veelal plaats in een artistieke context, ook in de films is dit vaak het geval (tijdens revuescènes, in de entertainmentindustrie, in filmateliers), waarin performativiteit de standaard is. De performativiteit van gender komt terug in de volgende films: *Viktor und Viktoria*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* en *Die Frau meiner Träume*.

³³³ Vooral *Die Frau meiner Träume* is interessant als het de performativiteit van genderrollen betreft. In een performance in *Frauen sind doch bessere Diplomaten* speelt Röck bijvoorbeeld een soldaat en complimenteert symbolisch een meisje in het publiek op haar uiterlijk en legt haar hand onder de kin van het meisje. Tijdens deze opvoering verandert ze daarna in een vrouw door in een doek te draaien en aan de andere kant eruit te komen als vrouw in een Spaans kostuum waarna ze met een rij mannen flirt. In deze film is sprake van een demonstratie van de performativiteit van genderrollen waarmee de essentialistische visie op gender kon worden doorbreken door de fluiditeit te benadrukken. Röck neemt in verschillende scènes, ook buiten de bühne, daarnaast tijdelijk een als mannelijk gedefinieerd uiterlijk aan en vertoont mannelijk gedrag.

werden toegekend tonen een combinatie van actieve mannelijke en passieve vrouwelijke verbeelding. De gedisciplineerde lichamelijke en ordelijke bewegingen gecombineerd met de militaristische kostuums en rekwisieten in *Wir tanzen um die Welt* hebben bijvoorbeeld een mannelijk connotatie. Terwijl de sierlijke bewegingen en de kostuums de nadruk leggen op de schoonheid van de vrouwelijke lichamen. Mannelijke waarden zoals discipline, trouw en het leiderschapsprincipe werden in de film verzacht door een meisjesachtige, lieve onschuld buiten de bühne.³³⁴ Hanna uit *Die große Liebe* gold ook enerzijds als icoon voor traditionele vrouwelijke kwaliteiten waaronder compassie, zorgzaamheid en intimiteit, maar anderzijds als icoon voor mannelijk gedefinieerde kwaliteiten zoals activisme, rationaliteit en leiderschap. Er was geen sprake van een ideologisch onderbouwd statisch vrouwelijk symbool maar van meerduidigheid waarin zowel ruimte was voor actieve vrouwelijkheid als openlijke vrouwelijke seksualiteit. In de revuefilms werd deze situatie echter gepresenteerd als tijdelijke toestand die teweeg was gebracht door uitzonderlijke omstandigheden. Hierin lag de belofte dat de vrouw uiteindelijk zou terugkeren naar haar authentieke vrouwelijke identiteit in de private sfeer.³³⁵ Deze belofte ging echter samen met een groot aantal scènes waarin vrouwelijkheid op actieve en sensuele wijze werd ingevuld. Dit bood de toeschouwer voldoende gelegenheid om te genieten van de erotische actieve vrouwelijkheid die het karakter aan het einde van de film diende op te geven.³³⁶ In revuefilms is hierdoor in ieder geval tijdelijk ruimte voor de verbeelding van sterke, onafhankelijke, sensuele vrouwelijkheid die de mogelijkheid bood tot identificatie voor het vrouwelijke publiek. Het narratief toont echter dat deze identificatie niet houdbaar werd geacht en de vrouw uiteindelijk diende te conformeren aan maatschappelijke genderrollen en gendernormen die waren gebonden aan het vrouwelijk lichaam.³³⁷ De sensuele vrouwelijkheid werd in toom gehouden en geïntegreerd in de ideologische orde.³³⁸

Femme fatale én authentieke huisvrouw

Naast de interne filmanalyse toont een analyse van de beeldvorming rondom twee grote sterren in nazi-Duitsland, Zarah Leander en Marika Rökk, ook de ambigue vrouwelijkheid in het sterrenimago. Waar Leander de verleidelijke diva en lijdende vrouw belichaamde, was Rökk als koningin van de revue de energieke aantrekkelijke verleidster. In het persmateriaal werden de actrices echter niet puur geframed als extensie van deze sensuele *femme fatales* uit de films. De vrouwen werden enerzijds gepresenteerd als mysterieuze *off screen* personae in

³³⁴ Een verbeelding die ook bruikbaar was om het seksuele karakter van de meisjes en het seksuele verlangen van de toeschouwer te temperen.

³³⁵ Hiervoor diende ze haar leven als op te geven. In het discours werden de opwindende spectaculaire performances gekoppeld aan haar oneigenlijke, zelfzuchtige houding aan het begin van de film.

³³⁶ De transformatie wordt ook symbolisch verbeeld in de bruine vormloze, huiselijke onversierde jurk die Hanna draagt ten opzichte van haar glamoureuze jurken in het begin van de film.

³³⁷ De tijdelijke ontsnapping aan de vrouwelijke gendernormen en -rollen betrof een illusie, een dagdroom. Waarin de vrouw uiteindelijk werd ingehaald door de klauwen van de gemeenschap.

³³⁸ In de middenfase van het narratief was ruimte voor verlangen en transgressieve seksualiteit die aan het eind diende te worden teruggebracht naar stabiliteit en geïntegreerd moest worden in ideologische opvattingen door middel van het discours. Seksualiteit werd uiteindelijk gestileerd in een culturele vorm die aansloot bij de wensen van het regime. Deze focus moet ook worden gezien in de nationaalsocialistische oorlogscontext met de veranderende sociale omstandigheden, waarin vrouwen bijvoorbeeld werkzaam waren in arbeidsomgevingen.



Een voorbeeld uit 1942 van de presentatie van de glamoureuze diva Zarah Leander door de Ufa

een glamoureuze setting, die voldeed aan de consumptiefantasie en het verlangen naar erotisch genot, en anderzijds als een als meer realistisch gepresenteerde authentieke gehoorzame huisvrouw ter compensatie van de nadruk op vrouwelijke seksualiteit.³³⁹ Een eenduidige verheerlijking van deze vrouwen in de Weimarstijl met de nadruk op decadente luxe en glamour zou in de nationaalsocialistische context bevreemdend hebben gewerkt. Toch was er in nazi-Duitsland wel ruimte voor het presenteren van de actrices als temperamentvol en zwoel. De geërotiseerde persoonlijkheden van Röck en Leander vormden ook een tegenwicht voor de orthodoxe noties van vrouwelijkheid (voornamelijk in de christelijke kerk), waartegen werd afgezet in nazi-Duitsland, en een outlet voor fantasieën van het publiek.³⁴⁰ Een vorm van de *positive play of power* waarin plaats was voor de

sensuele revuester als embleem van moderniteit, kosmopolitisme en sociale en seksuele liberalisering. Dit paste binnen de tendens om de Arische seksualiteit aan te moedigen en te ontdoen van schaamte, waarvoor de liberaliserende trends die waren ingetreden in de vroege twintigste eeuw werden geherformuleerd in nationaalsocialistische termen en losgekoppeld van associaties met de Weimarrepubliek.³⁴¹ Leander werd bijvoorbeeld gemarkeerd als symbool van glamour, kosmopolitisme, sensualiteit en internationale flair waaraan het publiek behoefte had. In de pers werd ze veelvuldig geportretteerd als diva met een luxe levensstijl. Opvallend is dat zowel de Hongaarse Röck als de Zweedse Leander in dit verband vaak werden geframed als 'exotische' niet-Duitse performers. In deze nadruk op de exotische *otherness* lag net zoals in de revuefilms de mogelijkheid om een seksueel meer gewaagd vrouwelijk type te verbeelden. Overigens is vanuit nationaalsocialistisch standpunt het 'exotische' karakter van beide relatief onschuldig, het betrof een exotisme van dichtbij huis, een culturele en raciale herkomst die volgens de raciale 'wetenschap' nauw gelieerd was aan het Duitse ras. Röck werd vanaf het begin van haar carrière in Duitsland als exotisch wonderkind en kosmopolitische vrouw geframed, als de "sensation from America" en als ster

³³⁹ 'Schöne Mädchen - kluge Frauen', *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 9 (19 januari 1940).

³⁴⁰ Foucault, *De Wil tot Weten*, pp. 70-75. Pro-seks nazisme positioneerde zich sterk tegenover de christelijke kerk. Dagmar Herzog schenkt in haar werken ruim de aandacht aan deze framing. Bijvoorbeeld in: Herzog, *Sexuality and German Fascism*.

³⁴¹ Vermoedelijk mede vanuit het besef dat burgers de seksuele emancipatie niet wilden opgeven en vanuit de mogelijke aantrekkingskracht die seksuele liberalisering kon bieden.

in *Moulin Rouge*.³⁴² Om een te oppervlakkige schets van Rökk als pittige, gepassioneerde Hongaarse vrouw tegen te gaan diende echter tevens de persoon achter de performer getoond te worden met de nadruk op bescheidenheid, arbeidsdiscipline, een zuivere geest en haar gezinsleven.³⁴³ Rökk werd hierin niet gepresenteerd als diva maar als hardwerkende vrouw die haar essentie als moeder en echtgenote omarmde.³⁴⁴ Haar huiselijk kant werd bijvoorbeeld verbeeld door het delen van haar favoriete goulashrecepten, waarbij ze werd afgebeeld met schort in de keuken.³⁴⁵ Haar gezonde rustieke vrouwelijkheid werd ook geënceneerd in foto's waarin ze in korte boerenjurkjes in het idyllische landschap werd afgebeeld. In deze beeldvorming werd niet het exotisme benadrukt maar juist haar trouw aan de natie. Rökk was dan wel in Hongarije geboren maar was een Duitse door keuze. Haar inzet voor de natie, haar *Winterhilfswerk* en deelname aan *Wehrmachtstourneen*, werden hiervoor gebruikt. In een *Ufa Feuilletonheft* werd in deze context ook haar vlucht van de sensatiezucht van Hollywood naar Duitsland beschreven.³⁴⁶ Diva Leander werd op soortgelijke wijze geframed als bescheiden, ijverige, huiselijke en gewortelde conventionele vrouw. De vrouw werd gekoppeld aan de *Heimat*, het verlangen naar de *Heimat* zou haar in het bloed zitten en de harmonie van het gezin zou boven alles staan.³⁴⁷ Leander werd gepresenteerd als doodnormale vrouw die zich inzette voor het Derde Rijk. In 1939 verscheen in de *Film-Kurier* bijvoorbeeld een artikel waarin ze werd afgebeeld collecterend voor de winterhulp, met de trotse optekening dat de opbrengsten boven alle verwachtingen waren.³⁴⁸ Tegenover de *femme fatales* stond een conventioneel en 'authentiek' tegenbeeld van de hardwerkende huisvrouw, de aanbidende echtgenote, de liefdevolle moeder en de opofferende bezielde vrouw. Dit tegenbeeld maakte het mogelijk de frivole, openbare sensualiteit *on én off screen* in te zetten terwijl tegelijkertijd de seksualiteit van de vrouw werd beheerst.

In de schetsen van beide sterrenpersonages van deze vooraanstaande vrouwelijke iconen is net zoals in de revuefilms sprake van contradictoire verbeeldingen van vrouwelijkheid, van meerduidige ambigue discoursen. Waarin de geseksualiseerde persoonlijkheden tegelijkertijd werden uitgebuit en toegedekt in een combinatie van het authentieke en exotische, nostalgische en moderne, kosmopolitische en landelijke. In de secundaire literatuur is deze multidiscursieve vrouwelijke verbeelding eenduidig opgevat als oppositie tegen een nationaalsocialistisch essentialistisch concept van vrouwelijkheid in

³⁴² Rökk was opgebracht in Cairo en Boedapest en had gewerkt in een circus in Wenen, in Frankrijk bij *Moulin Rouge* en was zeer succesvol geweest in Amerika. Deze elementen werden aangehaald om haar te presenteren als exotisch multitalent. Bijvoorbeeld in: 'Tänzerin...Manegestar...und Film', *Filmwoche* 13 (27 maart 1935).

³⁴³ Bijvoorbeeld in: 'Tänzerin...Manegestar...und Film', *Filmwoche* 13 (27 maart 1935) en *Berliner Börsen-Zeitung* (16 januari 1937).

³⁴⁴ Bijvoorbeeld in: Ellie Tschauner, 'Tapfere, kleine Frau, "Filmheldinnen"- gestern und heute', *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 4 (24 januari 1941) en Wilhelm Hackbarth, 'Die Frau im Wandel der Zeit', *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 17 (25 april 1941).

³⁴⁵ Ze is bijvoorbeeld op deze manier afgebeeld in schort in: 'Wünsche für 1937!', *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 1 (3 januari 1937).

³⁴⁶ 'Fußspitzen-Mariechen. Das Wunderkind mit Paprika im Blut. Marika Rökk's Weg. Ein Künstlerroman', *Ufa Feuilletonheft* (1939).

³⁴⁷ 'Vom Farmland um den Erdball', *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 47 (18 november 1938) en 'Grundforderungen an den deutschen Film', *Film Kurier* (21 september 1937).

³⁴⁸ *Film-Kurier* (6 maart 1939).

termen van de nationaalsocialistische huisengel, zonder deze essentialistische verbeelding en het idee van een vastomlijnde ideologie zelf te bevragen.³⁴⁹ Hierin werd het door de nazi's zelf gepropageerde beeld met de nadruk op hoge moraliteit en het heilige gezinsleven overgenomen en getoetst maar niet ter discussie gesteld. Dit biedt weinig inzicht in de manieren waarop verbeeldingen van vrouwelijkheid werden ingezet en de manieren waarop de culturele *other* werd geherdefinieerd en geïnstrumentaliseerd om tegemoet te komen aan het publiek. In de bovenstaande analyse van de revuefilms en het sterrenimago wordt duidelijk dat verschillende typen vrouwelijkheid door het nationaalsocialistische regime werden aangewend voor diverse ideologische doeleinden. Er was sprake van een gecontroleerde heterogeniteit in de verbeelding van vrouwelijkheid. Waarin diversiteit en toegankelijkheid van belang werden geacht voor het creëren van de illusie van apolitiek entertainment die de regulering maskeerde. Deze illusie was nodig voor het smeden van eenheid en gemeenschappelijk verlangen in dienst van de staat. Dit sloot aan bij het *Orchesterprinzip* van Goebbels waarin iedere performer een ander instrument bespeelde maar ze allemaal dezelfde melodie dienden te spelen om het volk te manipuleren en de macht van het regime te vergroten.

³⁴⁹ De multidiscursieve vrouwelijke verbeelding is in de literatuur eenduidig opgevat als bewijs voor de onstabiele van de nationaalsocialistische controle. Hoewel er inderdaad geen sprake is van totalitaire controle voert deze aanname terug op een nationaalsocialistisch homogeen essentialistisch concept van vrouwelijkheid en het idee van een vastomlijnde ideologie. Voorbeelden van dergelijke studies: Fox, *Filming Women in the Third Reich*; Ascheid, *Hitler's Heroines* en Bruns, *Nazi Cinema's New Women* (New York, 2009).

Conclusie

Aan de hand van dit onderzoek kan de *repressieve hypothese* verder worden bijgesteld. Een hypothese die het onderzoek naar seksualiteit in nazi-Duitsland, en specifiek ook naar het revuegenre en naar cinematografische vrouwelijke verbeeldingen, sterk heeft gekleurd maar weinig inzicht heeft geboden in de manieren waarop seksualiteit en sensuele vrouwelijke verbeeldingen werden ingezet in de nazistaat. De notie van een nationaalsocialistische essentialistische vrouwelijke verbeelding en het idee van een vastomlijnde ideologie kan aan de hand van dit onderzoek worden bevraagd. Revuefilms functioneerden op verschillende manieren in de politisering van seksualiteit en seksualisering van politiek. In dit onderzoek is drie stapsgewijs gekeken naar de institutionalisering van cinema, de invloed van het nationaalsocialisme op de discoursen in revuefilms en het inzetten en reguleren van vrouwelijkheid, lichamelijkheid en seksualiteit in revuefilms.

De institutionalisering van cinema met pre- en postproductie censuur betekende een aanzienlijke en uitbreidende nationaalsocialistische articulatiemacht in het vormgeven van (seksuele) discoursen in films. Dit neemt niet weg dat er naast discontinuïteit ook sprake was van continuïteit in scripts, esthetiek en thematiek, en van temporele fluïditeit. Zoals onder meer *Viktor und Viktoria*, als product van de overgangsfase, heeft aangetoond. De vertogen in revuefilms werden echter ook afgestemd op de eisen van de macht. De controle over de productie van betekenissen maakte het mogelijk 'ware vertogen' te produceren in dienst van de staat. De nazi-ideologie structureerde het (visuele) vocabulaire in revuefilms langs nationaalsocialistische lijnen met de nadruk op militaristische discoursen, de koppeling van nationale sport aan nationale wedergeboorte en de Duitse (culturele) superioriteit gepositioneerd tegenover de decadente immorele *other*. In deze nationaalsocialistische vertogen werd gebruik gemaakt van sensuele vrouwelijke lichamelijkheid, als *positive play of power*, in het overbrengen van de ideologische boodschappen en het construeren van politieke consensus. Sensuele vrouwelijkheid werd gehanteerd als versterkende contrastering van de krachtige actieve Arische mannelijkheid, gebruikt als discursieve en visuele methode om thema's zoals kameraadschap, trouw en discipline te behandelen, en gebruikt om het ideaal van de trouwe, zelfopofferende vrouw in oorlogstijd aan de vrouw te brengen. De glansrijke revuescenes konden daarnaast deze machtsmechanismen van het 'waarheidsregime' maskeren aansluitend bij het ideaal van onzichtbare propaganda. In deze context konden ook 'exotische' erotische elementen worden opgenomen voor de illusie van een publieke sfeer vrij van politiek. De inzet van seksualiteitsdispositieven betekende echter ook de noodzaak aan regulering. Hiervoor kon het militaristische discours met de nadruk op uniformiteit en rigiditeit dienen, evenals de nadruk op authentieke Duitse vrouwelijkheid in de private sfeer met het gezinsleven als hoogste doel. De seksuele verbeelding van vrouwelijkheid werd getemperd door deze te contrasteren met meisjesachtige onschuld, conventionele authentieke vrouwelijke verbeeldingen en militaire discipline, zowel intern in de films als in het reclame- en persmateriaal. Hierin is een constante spanning zichtbaar tussen het inzetten van seksualiteit en de noodzaak om seksualiteit te reguleren. In de twee meer openlijke politieke revuefilms in oorlogstijd met *Prädikaten*, *Wir machen Musik* en *Die große Liebe*, werd geërotiseerde vrouwelijkheid geëxploiteerd terwijl deze aanwending tegelijkertijd sterker werd gecamoufleerd dan in de revuefilms zonder *Prädikaten*. Hoe zichtbaarder de connectie

met de politiek was, hoe meer de seksuele vrouwelijke verbeeldingen dienden te worden gereguleerd middels visuele vormgeving en discoursen.

De exploitatie van geërotiseerde vrouwelijkheid in revuefilms werd vergemakkelijkt door de nadruk op illusie - in exotische settingen, droombeelden en fantasiewerelden - die het mogelijk maakte ook minder rigide erotische verbeeldingen te incorporeren. Deze boden de toeschouwer een escapistische cinema-ervaring, die door het regime van grote waarde werd geacht in een politiek spannende context, vooral in de oorlogstijd. De pracht en praal van revuefilms betrof een esthetische afstand van oorlog en schaarste, en een creatie van de illusie van comfort en veiligheid die de volksmoraal diende op te peppen. De inscenering van seksualiteit in revuefilms maakte het mogelijk escapisme en indoctrinatie, en commerciële en ideologische doelen te verweven. Het naziregime stond niet per definitie afkeurend tegenover revue en poogde met de Duitse revuefilms deze vorm van entertainment binnen de eigen ideologische grenzen vorm te geven. Hierin werd gebruik gemaakt van dezelfde modellen waartegen werd afgezet. Elementen uit de als vulgair en abnormaal gedefinieerde Weimarrevue, waaronder de sensuele ornamentalisering van de vrouw als geërotiseerd spektakel in een glamoreuze en kosmopolitische setting, werden dienstbaar gemaakt aan de *Volksgemeinschaft* door ze te herdefiniëren in termen van de zuivere, gezonde, morele seksualiteit van de ideologisch en raciaal superieure groep. De als gedegenereerd gemarkeerde geseksualiseerde *other* in de revuefilms functioneerde als versterkende context. In de seksuele discoursen werd veelvuldig gebruik gemaakt van dergelijke opposities om de (seksuele) moraal te manipuleren. De seksualiteitsdispositieven dienden enerzijds de decadente *other* seksueel te markeren en isoleren, en anderzijds lust op te wekken bij de geprivilegieerde groep. De individuele perverse lichamen werden gekoppeld aan collectieve morele gevaren. Terwijl de sensuele lichamen van de zuivere Duitse meisjes als belichamingen van het *Volkskörper* werden geromantiseerd en geësthetiseerd. Cinema gold als bemiddelaar tussen de private en publieke fantasieën, als *signifying practice* waarin de gezonde, sensuele, schone revuelichamen werden geïnstrumentaliseerd in de constructie van de mythische *Volksgemeinschaft*. Filmische formele aspecten, zoals *focal points* en camerabeweging, structureerden de cinematografische sturing van verlangens in dienst van de nationaalsocialistische politiek. Verlangen werd geïnstitutionaliseerd en gestuurd in dienst van de nazistaat met gebruik van een gepolitiseerde esthetiek. De individuele lichamen, de *signifiers*, werden door de visuele vormgeving en de narratieven gekoppeld aan het collectieve lichaam, het *Volkskörper*, de *signified*. Zowel intern in de films als in het reclame- en persmateriaal. Het revuegenre met de nadruk op discipline, harmonie en orde en het opgaan van het individuele lichaam in het collectieve lichaam leende zich voor deze politieke toe-eigening. De sensuele esthetische beeldtaal diende hierin ter verleiding van het Duitse volk, een kracht die even machtig kon zijn als expliciete politieke prikkels. Voor deze *positive play of power* werden multidiscursieve vrouwelijke verbeeldingen geïnstrumentaliseerd, zowel in revuefilms als de vrouwelijke sterrenimago's, waarin naast de representatie van de authentieke Duitse vrouw ook ruimte was voor actieve vrouwelijkheid en openlijke vrouwelijke seksualiteit. De glamoreuze sensuele revuesterren werden ingezet voor het overbrengen van nationaalsocialistische waarden waaronder trouw aan de natie en zelfopoffering. De openlijke vrouwelijke sensualiteit en decadentie dienden echter ook te worden gereguleerd. De geseksualiseerde persoonlijkheden werden tegelijkertijd uitgebuit en

toegedekt in een combinatie van het authentieke en exotische, nostalgische en moderne, kosmopolitische en landelijke, glamoureuze en huiselijke en de private en publieke sfeer. De geërotiseerde vrouw werd op deze wijze in toom gehouden en geïntegreerd in de ideologische orde, waardoor zij gelijktijdig kon worden geëxploiteerd *on* en *off screen*. Zodat de wulpsse vrouwelijke sterren het publiek konden verleiden met een combinatie van entertainment en nationalisme.

Hoewel de nationaalsocialistische institutionalisering van cinema een uitgebreide censurering en een groeiende hegemoniserende controle op de filmproductie teweeg bracht, die onder meer resulteerde in het militaristische discours in *Wir tanzen um die Welt* aan de vooravond van de oorlog, de verbeelding van de Duitse culturele superioriteit tegenover de immorele *other* in *Wir machen Musik* en de nationaalsocialistische ideologische boodschap gekoppeld aan oorlog in *Die große Liebe*, stegen films ook boven ideologie uit. In de filmproducties werd rekening gehouden met economische motieven, de wensen van het publiek en de noodzaak van escapistisch vermaak waarvoor geërotiseerde vrouwelijke verbeeldingen werden ingezet. De analyse toont aan dat er geen sprake was van een lineaire ontwikkeling in het revuegenre langs nationaalsocialistische lijnen maar eerder van het inzetten van revuefilms voor verschillende politieke doeleinden. Hoewel het escapistische doel ook als vorm van de *positive play of power* kan worden gezien werden hiervoor bijvoorbeeld de controle op discourses en de zuivering van decadente pracht en praal versoepeld. Dit toont de complexe relatie tussen fascisme en entertainment, ideologie en escapisme, commercialisering en politisering, de propagandistische opdrachtgever en de verlangens van het publiek. Waarin de illusie van pure ontspanning het mogelijk maakte politieke boodschappen te incorporeren en het publiek te doordringen met ideologische lessen. Terwijl deze propagandistische controle kon worden gemaskeerd door glamoureuze sensuele revuescenes. Dit toont dat de oppositie *Staatsauftragsfilm-Unterhaltungsfilm* te beperkend is.

De institutionalisering van seksuele discourses in de nazistaat maakte het mogelijk de ziens- en zijnswijze van subjecten sterk te reguleren. Deze regulering beperkte de interpretatiemogelijkheden door het sturen van discourses en een beroep te doen op de emotionele behoeften van de toeschouwer waardoor identificatie kon worden bewerkstelligd. Hoewel kritisch denken werd belemmerd hoefde de nationaalsocialistische codering niet ontegenzeggelijk overgenomen te worden door de toeschouwer. In dit onderzoek stond het blootleggen van de processen van sturing centraal. Het zou ter aanvulling interessant zijn om onderzoek te doen naar de receptie van revuefilms. De interpretatie is namelijk niet uniform of statisch maar polysemantisch. Dit onderzoek heeft al kort aangestipt dat oppositionele lezingen mogelijk waren aangezien er geen sprake was van totalitaire sturing. Receptieonderzoek zal echter lastig zijn vanwege de beperkte bronnen die ook dissidente sentimenten bevatten. Wellicht dat een interactieve analyse van film, tekst, context, pers, theatergeschiedenis, publieksgeschiedenis, intertekstualiteit en oog voor de invloed van technologische aspecten op beeldvorming (de geluidsfilm en kleurenfilm) hier meer inzicht zou kunnen bieden. Daarnaast zou een analyse van internationale receptie zeer interessant zijn. Verschillende revuefilms waren exportproducten en ook populair over de Duitse grenzen. Hierbij moet enerzijds worden gedacht aan een analyse van de exploitatie en receptie van deze films in het Derde Rijk. Anderzijds aan receptie buiten het Duitse rijk, het zou

bijvoorbeeld interessant zijn om te kijken naar de receptie van zowel de esthetische kwaliteiten als de ideologische boodschappen in Amerika. Interessant vervolgonderzoek zou ook gericht kunnen zijn op de sociale modaliteit van producties. De invloed van verschillende partijen, waaronder de staat, de regisseurs, de acteurs/actrices en de crews, op de totstandkoming. In dit onderzoek zijn deze elementen meegenomen, er is echter geen sprake van een structurele analyse van sociale modaliteit. Als laatste suggestie zou vervolgonderzoek naar de temporele fluïditeit van revuefilms van toegevoegde waarde zijn. Dit kan door een vergelijking met het genre in de Weimarrepubliek maar ook door aandacht voor de *afterlife* van revuefilms. Hierbij kan worden gedacht aan de geallieerde context met bijvoorbeeld de *Alliierte Militärzensur* van *Die große Liebe*, maar ook aan de latere doorwerking van revuefilms. Mede door de classificatie als *Unterhaltungsfilm* en de lange tijd overheersende nadruk op de scheiding tussen cinema als politieke propaganda en cinema als apolitek entertainment in de wetenschappelijke literatuur kennen de revuefilms een leven na de Tweede Wereldoorlog. De meeste revuefilms zijn nog altijd makkelijk verkrijgbaar in de originele vorm en verschillende films zijn ook in latere jaren uitgezonden op televisie, in 1969 werd *Wir machen Musik* bijvoorbeeld voor het eerst uitgezonden op ZDF. Het zou interessant zijn om te kijken naar de geschiedenis van gebruik en betekenisgeving, de *provenance* van de films, in veranderende contexten, bijvoorbeeld met aandacht voor de latere *FSK-Prüfungen*.

Literatuurlijst

Secundaire literatuur

- Albrecht, Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik* (Stuttgart, 1969).
- Ascheid, Antje, *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema* (Philadelphia, 2003).
- Bathrick, David, 'Max Schmeling on the Canvas. Boxing as an Icon of Weimar Culture', *New German Critique* 51, Special Issue on Weimar Mass Culture (1990), pp. 113-136.
- Belach, Helga (red.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945* (München, 1979).
- Bernstein, Elizabeth, *Regulating Sex. The Politics of Intimacy and Identity* (New York, 2005).
- Birdsall, Carolyn, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945* (Amsterdam, 2012).
- Bruns, Jana F., *Nazi Cinema's New Women* (New York, 2009).
- Canning, Kathleen, *Gender History in Practice. Historical Perspectives on Bodies, Class, and Citizenship* (Cornell, 2006).
- Carter, Erica, *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (Londen, 2004).
- Chalmers, Beverley, *Birth, Sex, and Abuse. Women's Voices under Nazi Rule* (Guildford, Surrey, 2015).
- Clark, Anna, *The History of Sexuality in Europe. A Sourcebook and Reader* (Londen, 2011).
- Foucault, Michel, *De Wil tot Weten. Geschiedenis van de Seksualiteit I* (Nijmegen, 1984).
- Fox, Jo, *Filming Women in the Third Reich* (Oxford, 2000).
- Frietsch, Elke en Christina Herkommer (red.), *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, »Rasse« und Sexualität im »Dritten Reich« und nach 1945* (Bielefeld, 2009).
- Goodman, Philomena, *Women, Sexuality and War* (New York, 2002).
- Hake, Sabine, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, 2001).
- Hall, Stuart (red.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* (Londen, 1997).
- Halle, Randall en Margaret McCarthy, *Light Motives. German Popular Film in Perspective* (Detroit, 2003).
- Heins, Laura, *Nazi Film Melodrama* (Illinois, 2013).
- Herzog, Dagmar (red.), *Sexuality and German Fascism* (New York, 2005). Specifiek ook het volgende artikel: Terri J. Gordon, 'Fascism and the Female Form. Performance Art in the Third Reich'.
- Herzog, Dagmar, *Sexuality in Europe. A Twentieth-Century History* (Cambridge, 2011).
- Koepnick, Lutz, *The Dark Mirror. German Cinema Between Hitler and Hollywood* (Berkeley, 2002).
- Kracauer, Siegfried, 'The Mass Ornament', *New German Critique* 5 (1975), pp. 67-76.
- Maiwald, Stefan en Gerd Mischler, *Sexualität unter dem Hakenkreuz. Manipulation und Vernichtung der Intimsphäre im NS-Staat* (München, 2002).
- Mosse, George L., *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen* (Reinbek, 1987).

- Mosse, G. L., *The Nationalization of the Masses* (New York 1975).
- Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: Vincent Leitch (red), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (New York, 2001).
- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke/New York, 2009).
- Nero, Julie, 'Engaging Masculinity. Weimar Women Artists and the Boxer', *Woman's Art Journal* 35(2014), pp. 40-47.
- O'Brien, Mary-Elizabeth, *Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich* (Camden, 2006).
- Passmore, Kevin, *Women, Gender and Fascism in Europe, 1919-45* (Manchester, 2003).
- Peakman, Julie, *A Cultural History of Sexuality. Vol. 6. In the Modern Age* (Oxford, 2011).
- Reimer, Robert C., *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich* (Rochester, 2000).
- Reimer, Robert C. en Reinhard Zachau, *German Culture through Film. An Introduction to German Cinema* (Newburyport, 2005).
- Rentschler, Eric, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife* (Cambridge, 1996).
- Rose, Gillian, *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials* (Londen, 2012).
- Schulte-Sasse, Linda, *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema (Post Contemporary Interventions)* (Durham, 1996).
- Sontag, Susan, 'Fascinating Fascism', *The New York Review of Books* (6 February 1975).
- Stibbe, Matthew, *Women in the Third Reich* (Londen, 2003).
- Swett, Pamela E., Corey Ross en Fabrice d'Almeida, *Pleasure and Power in Nazi Germany* (Ebook, 2011).
- Tegel, Susan, 'Nazi Film Aesthetics', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 26:3 (2006), pp. 417-420.
- Von Moltke, Johannes, 'Nazi Cinema Revisited', *Film Quarterly* 61:1 (2007), pp. 68-72.
- Welch, David, *Propaganda and the German Cinema* (Londen, 2001).
- Witte, Karsten, J. D. Steakley en Gabriele Hoover, 'Visual Pleasure Inhibited. Aspects of the German Revue Film', *New German Critique* 24/25 (1981/1982), pp. 238-263.
- Witte, Karsten, 'Gehemmte Schaulust. Momente des deutschen Revuefilms', in: Helga Belach (red.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945* (München, 1979), pp. 7-52.
- Witte, Karsten, 'Revue als montierte Handlung', in: Helga Belach (red.), *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945* (München, 1979), pp. 208-239.
- Žižek, Slavoj, *The Pervert's Guide to Cinema* (DVD, 2008).

Primaire bronnen

Institutionele/politieke bronnen (chronologisch)

Lichtspielgesetz (12 mei 1920).

Fröhlich, Elke (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Aufzeichnungen 1923-1941*.

Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>.

Laatst geraadpleegd ter controle van beschikbaarheid op 14 augustus 2018.

Goebbels, Joseph, *Rede im Kaiserhof* (Berlijn, 28 maart 1933).

Goebbels, Joseph, *Rede in den Tennishallen* (Berlijn, 19 mei 1933).

Oprichtingseed Reichsfilmkammer, *Film-Kurier* (10 juni 1933).

Lichtspielgesetz (16 februari 1934).

Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes (13 december 1934).

Scheuerman, Dr., 'Lichtspielgesetz und Filmkammeranordnung', *Der Kinematograph* (15 januari 1935).

Zierold, Dr. K., 'Bedeutung und Grenzen des Films als Erziehungsmittel', *Film und Bild* (10 april 1935). Gepubliceerde rede voor de *Ministerialrat im Reichs- und Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung*.

Zweites Gesetz zur Änderung des Lichtspielgesetzes (28 juni 1935).

Hitler, Adolf, *Der Führer und Reichskanzler* (Berlijn, 17 oktober 1935).

Der Staatssekretär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda – Herrn Ministerialdirektor Dr. Olscher, Reichsfinanzministerium (brief) (Berlijn, 14 december 1936).

Goebbels, Joseph, *Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer* (Berlijn, 5 maart 1937).

Dr. H.c. Max Winkler - Herren Produktionschefs der Bavaria Filmkunst GmbH, Terra Filmkunst GmbH, Tobis Filmkunst GmbH, Universum-Film A.G., Wien-Film G.m.b.H (brief) (Berlijn, 23 november 1939).

Goebbels, Joseph, *Kulturleben im Krieg* (27 november 1939).

Elke Fröhlich (red.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Diktate 1941-1945*. Online geraadpleegd via De Gruyter: <https://www.degruyter.com/view/serial/35670>. Laatst geraadpleegd ter controle van beschikbaarheid op 14 augustus 2018.

Goebbels, Joseph, *Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer* (Berlijn, 15 februari 1941). De tekst is gebaseerd op een stenogram.

Goebbels, Joseph, *Der Film als Erzieher. Rede zur Eröffnung der Filmarbeit der HJ* (Berlijn, 12 Oktober 1941).

Hitler, Adolf, *Mein Kampf* (München, 1942).

Hippler, Dr. Frits, *Die formende Kraft des Films. Betrachtungen zum Filmschaffen* (Berlijn, 1942).

Erlaß des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des deutschen Filmschaffens (28 februari 1942).

Goebbels, Joseph, *Rede vor den Filmschaffenden* (Berlijn, 28 februari 1942).

Hippler, Fritz, *Betrachtungen zum Filmschaffen* (Berlijn, 1943).

Rudolf Haake - Rassenpolitische Amt der NSDAP Reichsleitung (brief) (Berlijn, 4 september 1943).

‘DFV (= Deutsche Filmvertriebs GmbH) - Herrn Dr. Müller-Goerne, Reichsfilmintendanz’,
Filmbericht nr. 28 (16 december 1944).

Boberach, Heins (red.), *Meldungen aus dem Reich. Auswahl aus den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS, 1939-1944* (Neuwied, 1964).

Reclame- en persmateriaal (chronologisch)³⁵⁰

Fürth, H.W., *Die Seele der Girls* (z.p., z.j.).

Illustrierter Film-Kurier. *Viktor und Viktoria*, nr. 2091 (1933).

Film-Kurier (27 december 1933).

Illustrierter Film-Kurier. *Knock-out. Ein junges Mädchen - Ein junger Mann*, nr. 2285 (1935).

Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin (3 februari 1935).

‘Tänzerin...Manegestar...und Film’, *Filmwoche* 13 (27 maart 1935).

Illustrierter Film-Kurier. *Max Schmeling's Sieg, ein deutscher Sieg*, nr. 2502 (1936).

Filmwoche 16 (14 april 1936).

Olimsky, Fritz, 'Wo bleibt das andere Ungarn?', *Berliner Börsen-Zeitung* (22 maart 1936).

‘Wünsche für 1937!’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 1 (3 januari 1937).

Berliner Börsen-Zeitung (16 januari 1937).

‘Grundforderungen an den deutschen Film’, *Film-Kurier* (21 september 1937).

Bergholz, Otto, *Gefilmter Tanz* (Berlijn, 1938).

Illustrierter Film-Kurier. *Es leuchten die Sterne*, nr. 2777 (1938).

‘... anders als man denkt. Zu dem Film "Es leuchten die Sterne"', *Filmwelt. Das Film- und Foto Magazin* 2 (7 januari 1938).

Eckert, Gerd, ‘Wille und Macht’, *Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, 4:6 (15 februari 1938), pp. 19-25.

‘Es leuchten die Sterne’, *Neue Freie Presse* (24 juni 1938).

Schwark, Günther, 'Export braucht Unterhaltungsfilme', *Film-Kurier* (12 oktober 1938).

‘Vom Farmland um den Erdball’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 47 (18 november 1938).

Illustrierter Film-Kurier. *Wir tanzen um die Welt*, nr. 3018 (1939).

‘Fußspitzen-Mariechen. Das Wunderkind mit Paprika im Blut. Marika Röck's Weg. Ein Künstlerroman’, *Ufa Feuilletonheft* (1939).

Film-Kurier (6 maart 1939).

‘Frauen sind doch bessere Diplomaten’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 38 (22 september 1939).

‘Schöne Mädchen - kluge Frauen’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 9 (19 januari 1940).

Illustrierter Film-Kurier, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, nr. 3249 (1941).

Tschauner, Ellie, ‘Tapfere, kleine Frau, “Filmheldinnen”- gestern und heute’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 4 (24 januari 1941).

Hackbarth, Wilhelm, ‘Die Frau im Wandel der Zeit’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin*

³⁵⁰ Voor dit onderzoek is meer reclame- en persmateriaal bestudeerd. In deze lijst zijn echter alleen de expliciet geannoteerde werken opgenomen.

17 (25 april 1941).

‘Kammerspielszene mit Zarah Leander’, *Film-Kurier* (7 november 1941).

‘Die große Liebe’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 47/48 (26 november 1941).

‘Ein Augenblick lohnt für alles’, *Filmwoche* 51/52 (17 december 1941).

‘Das Lied einer Liebe’, *Filmwoche* 53 (31 december 1941).

Illustrierter Film-Kurier. *Die große Liebe*, nr. 3282 (1942).

Das Programm von Heute. *Die große Liebe*, nr. 1821 (1942).

Illustrierter Film-Kurier, *Wir machen Musik*, nr. 3291 (1942).

Presseheft zu dem Zarah-Leander-Film "Die große Liebe" (1942). In het *Presseheft* waren verschillende artikelen opgenomen vanuit diverse perspectieven: Joachim Rheydt, ‘Ufa Chansons um Liebe - aus erster Hand’; Dr. H. Paustian, ‘Das Einzelschicksal im Film’; ‘Wettlauf um die Liebe’; ‘Am Bühnenausgang’; ‘Zwischen Glück und Pflicht’; Claus Krabbe, ‘Der lächelnde Weise’; Heinrich Miltner, ‘Bühnenzauber um Zarah Leander’; ‘Ein junger Mann unserer Zeit’; “Die große Liebe” Ein Gespräch mit dem Spielleiter Rolf Hansen’; Heinrich Miltner, ‘Zauber der Filmarchitektur’; Geno Ohlischlaeger, “Davon geht die Welt nicht unter...”, A.W. Hauschild, ‘Ein Band um zwei Welten’; Florian Kienzl. ‘Die Schauspielerin Zarah Leander’; ‘Zarah Leanders Werdegang’; ‘36 Entwürfe für ein Kostüm’ en ‘Auch der Jugendstil kann schön sein’.

Craezer, Oberleutnant Helmuth, ‘Freude im Soldatenkino’, *Filmwoche* 39/40 (21 oktober 1942).

‘Dunkle Augen träumen von der "Großen Liebe"...’, *Erika Heft* 5:3 (1942).

Miltner, Heinrich, ‘Große Dekoration für Zarah Leander. Bei den Aufnahmen zu dem Ufa Film Die große Liebe’, *Film-Kurier* (6 februari 1942).

‘Das Lied der Hanna Holberg’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 7/8 (18 februari 1942).

Brochure van de *Uraufführung* (12 juni 1942).

‘Der 400.000. Besucher. Zum Rekorderfolg des Ufa-Films "Die große Liebe" im Ufa-Palast’, *Film-Kurier* (29 augustus 1942).

Irmen-Tschet, K., ‘Objektiv am Objektiv. Filmschaffende berichten von ihrer Arbeit’, *Filmwelt. Das Film- und Foto-Magazin* 43/44 (25 november 1942).

Wendtland, Karlheinz, *Geliebter Kintopp* (Berlijn, 1942). Opgenomen in: Karlheinz Wendtland, *Geliebter Kintopp. Sämtliche deutsche Spielfilme von 1929-1945 mit Zahlreichen Künstlerbiographien (Jahrgang 1941 und 1942)* (Berlijn, 1987), pp. 117-118.

‘Die große Liebe’, *Film-Kurier* (13 juni 1943).

Illustrierter Film-Kurier, *Die Frau meiner Träume*, nr. 3380 (1944).

Heinschke, Ilse, ‘Sehnsüchte. Die Frau meiner Träume im Marmorhaus’, *Berliner Börsen-Zeitung* (28 augustus 1944).

Overige bronnen

Leander, Zarah, *Es war so wunderbar!* (Hamburg, 1973).

Röck, Marika, *Herz mit Paprika. Erinnerungen* (Frankfurt/Berlijn, 1991).

Bijlage

Filmografie

Viktor und Viktoria (1933)

Regie: Reinhold Schünzel

Regie-assistentie: Kurt Hoffmann

Script: Reinhold Schünzel

Camera: Konstantin Tschet en Werner Bohne

Camera-assistentie: Erich Rudolf Schmidtke

Film stills: Otto Schulz

Decor: Benno von Arent en Artur Günther

Rekwisieten: Otto Rüllicke

Visagie: Waldemar Jabs

Kostuums/garderobe: Willi Schlick, Ida Revelli en Luise Leder

Editing: Arnfried Heyne en Wolfgang Becker

Geluid: Fritz Thiery en Walter Tjaden

Choreografie: Sabine Ress

Muziek: Franz Doelle

Songteksten: Bruno Balz

Acteurs/actrices:

Renate Müller - Susanne Lohr
Hermann Thimig - Schauspieler Viktor Hempel
Adolf Wohlbrück - Robert
Hilde Hildebrand - Ellinor
Fritz Odemar - Douglas
Friedel Pisetta - Nummerngirl Lilian
Aribert Wäscher - Theateragent F. A. Punkertin
Ilse Gramholz - 1. Tänzerin
Anneliese Hube - 2. Tänzerin
Cläre Sauerwald - 3. Tänzerin
Raffles Bill - Varietékünstler
Henry Lorenzen - Friseur
Trude Lehmann - Wärterin
Ernst Behmer
Rudolf Platte
Paul Rehkopf
Karl Harbacher
Herbert Paulmüller
Jakob Sinn
Ewald Wenck
Gertrud Wolle
Franz Sutton Wagner
Hans Brausewetter

Productiebedrijf: Universum-Film AG (UFA)

Productieleiding: Eduard Kubat

Opnameleiding: Günther Grau

Eerste verhuur: Universum-Film Verleih GmbH (Ufa) (Berlin)

Draaitijd: September 1933 - November 1933
Duur: 2703 m, 99 min
Formaat: 35mm, 1:1,37
Beeld/Geluid: s/w, Tobis-Klangfilm
Prüfung (censuur): 22 december 1933, B.35341: Jugendverbot
Prädikaten: künstlerisch
Première (DE): 23 december 1933, Berlijn, Gloria-Palast

Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann (1935)

Regie: Hans H. Zerlett en Carl Lamač
Regie-assistentie: Herbert Grünewald
Script: Hans H. Zerlett
Camera: Otto Heller en Ludwig Zahn
Camera-assistentie: Gustav Weiss
Film stills: Hermann Buchrucker
Decor: Erich Zander en Willi Depenau
Rekwisieten: Wilhelm Lanz
Visagie: Heinrich Beckmann en Max Raufer
Kostuums/garderobe: Hermann Dor en Dorothea Saumweber
Editing: Ella Ensink
Geluid: Karl-Albert Keller en Fritz Seeger
Muziek: Leo Leux
Songteksten: Hans H. Zerlett
Acteurs/actrices:

Anny Ondra - Marianne Plümke, eigentlich Buchhalterin
Max Schmeling - Max Breuer, Oberbeleuchter, später Boxer
Hans Schönrath - Boxer Hawkins
Edith Meinhard - Fräulein Melitta, die es nicht nötig hat
Fritz Odemar - Theaterdirektor, etwas nervös
Annie Markart - Camilla, beinahe eine Dame
Hans Richter - Josef, Hilfsbeleuchter
Otto Wernicke - P. F. Schmidtchen, ein großer Mann
Wilhelm Bendow - Assistent
Karl Platen - Inspizient
Hermann Mayer-Falkow - Trainer
Josef Eichheim - Mann, der seinen Hut aufißt
Anni Ann
Lilian Bergö
Cornelius Booth
Beppo Brem
O. E. Hasse
Manfred Matwin
Charlotte Radspieler
Rose Rauch
Ernst Rotmund
Karl Schöpp
Egon Stief

Productiebedrijf: Ondra-Lamac-Film GmbH (Berlin) en Bavaria Film AG (München-Geiselgasteig)

Uitvoerend producent: Anny Ondra, Carl Lamač en Arthur Hohenberg

Productieleiding: Martin Pichert

Opnameleiding: Gustav Lautenbacher en Heinz Sander

Draaitijd: december 1934- januari 1935

Duur: 2427 m, 88 min

Formaat: 35mm, 1:1,37

Beeld/Geluid: s/w, Ton

Prüfung (censuur): 26 februari 1935: Jugendverbot

Première (DE): 01 maart 1935

Es leuchten die Sterne (1938)

Regie: Hans H. Zerlett

Regie-assistentie: Alfons von Plessen en Max W. Kimmich

Script: Hans H. Zerlett

Camera: Georg Krause

Camera-assistentie: Felix Nerlich

Film stills: Heinz Ritter

Decor: Benno von Arent, Karl Machus en Bruno Monden

Rekwisieten: Fritz Kelch, Fritz Bollenhagen, Georg Maier en Ernst Braun

Visagie: Alfred Lehmann, Frieda Lehmann en Martin Gericke

Kostuums/garderobe: Maria Pommer-Uhlig

Geluid: Walter Brunck en Marie-Luise Arndt

Editing: Ella Ensink

Geluid: Hans Rütten

Choreografie: Anthony Nellé

Muziek: Leo Leux, Paul Lincke, Matthias Perl, Ernst Kirsch en Franz R. Friedl

Songteksten: Hans H. Zerlett en Bruno Balz

Acteurs/actrices:

Ernst Fritz Fürbringer - Filmregisseur Hans Holger

La Jana - Tänzerin

Paal Roschberg - Tänzer

Vera Bergman - Komparsin Carla Walten

Fridtjof Mjöen - Komparse Werner Baumann

Carla Rust - Mathilde Birk

Rudi Godden - Aufnahmeleiter Knutz

Paul Verhoeven - Aufnahmeleiterassistent Gebauer

Rose Rauch - Sängerin

Elisabeth Wendt - Schauspielerin Marven

Karl Stepanek - Oberbeleuchter Brandt

Else Elster - Frau Knutz

Eva Tinschmann - Frau Bökelmann

Horst Birr - Kameramann Kruse

Arthur Schröder - Direktor

Hermann Pfeiffer - Produktionsleiter

Rosita Serrano - Spanische Sängerin

Hansjakob Gröbblinghoff - Kamerassistent

Ursula Deinert - Tänzerin

Fred Becker - Tänzer
 Helen Burley - Tänzerin
 Rudolf Schündler - Versicherungsmann
 Erwin Biegel - Kellner
 Erika Steenbock - Ella, Komparsin
 Heinz Piper - Textdichter
 Kurt Mikulski - Böckelmann, Maskenbildner
 Karl Jüstel
 Max Harry Ernst
 Walter Steinweg
 Boris Alekin
 Benno Müller
 Ellen Gutschmidt
 Sybille Schmitz
 Jörg Schöning
 Leo Leux
 Conrad Curt Cappi
 Fritz Draeger
 Terry Carlton
 Eva Klein-Donath
 Hilde Krüger
 Eberhard Mack
 Dita Mollenhauer
 Klaus Pohl
 Lucie Polzin
 Heinz Ritter
 Ilse Rose-Vollborn
 Ernst Stimmel
 Willy Schaeffers
 Walter Gross
 Georg A. Profé
 Carl-August Dennert
 Charles François
 Michael von Newlinski
 Fred Goebel
Gaststerren:
 Willi Forst
 Luis Trenker
 Georg Alexander
 Lil Dagover
 Karl Ludwig Diehl
 Käthe Dorsch
 Gustav Fröhlich
 Heinrich George
 Paul Hartmann
 Ruth Hellberg
 Hilde Hildebrand
 Paul Hörbiger
 Jupp Hussels
 Jenny Jugo

Harry Liedtke
Wolfgang Liebeneiner
Paul Kemp
Theo Lingen
Albert Matterstock
Irene von Meyendorff
Hans Moser
Anny Ondra
Harald Paulsen
Johannes Riemann
Ralph Arthur Roberts
Hans Söhnker
Albrecht Schönhals
Olga Tschechowa
Luise Ullrich
Grethe Weiser
Ida Wüst
Max Schmeling
Rudolf Caracciola
Manfred von Brauchitsch
Hermann Lang
Paul Lincke

Productiebedrijf: Tobis-Filmkunst GmbH
Productieleiding: Helmut Schreiber
Opnameleiding: Veit Massary, Rudolf Fichtner, Fritz Brix en Ernst Braun
Productie-assistentie: Carl W. Tetting
Eerste verhuur: Tobis-Filmverleih GmbH
Draaitijd: november 1937 - januari 1938
Duur: 2735 m, 100 min
Formaat: 35mm, 1:1,37
Beeld/Geluid: s/w, Tobis-Klangfilm
Prüfung (censuur): 16 maart 1938, B.47886: Jugendverbot/ nicht feiertagsfrei
Première (DE): 17 maart 1938, Berlijn, Capitol

Wir tanzen um die Welt (1939)

Regie: Karl Anton
Regie-assistentie: Walter Steffens
Script: Willi Kollo en Felix von Eckardt
Camera: Herbert Körner
Camera-assistentie: Ted Kornowicz
Film stills: Karl Lindner
Decor: Fritz Maurischat en Paul Markwitz
Visagie: Paul Dannenberg en Maria Jamitzky
Kostuums/garderobe: Anni Loretto en Max Knospe
Editing: René Métain
Geluid: Adolf Jansen
Choreografie: Hans Gérard en Mary Zimmermann
Muziek: Willi Kollo
Acteurs/actrices:

Lucie Höflich - Jenny Hill
 Charlotte Thiele - Captain-Girl Norma
 Irene von Meyendorff - Eva
 Carola Höhn - Sylvia
 RoserINETTE LahrmanN - Kitty
 Harald Paulsen - Agent Torstone
 Carl Raddatz - Harvey Swington
 Herbert Hübner - Agenturbesitzer Jonny Hester
 Ruth Eweler - Margrit
 Charlott Daudert - Olly
 Edith Oss - Reni
 Edith Meinhard - Julika
 Hilla Hofer - Tamara
 Ursula Rothe - Bulli
 Jutta Max - Susi
 BronislawA Geiger - Dora
 Frede-Marie Dohna - Fitta
 Ludmilla Gorny - Ursula
 Margarete Genske - Violet
 Eva Krauß - Lucie
 Mia Elmenhorst - Mary
 Evelin von Schöning - Lotte
 Victoria Weichmann - Hansi
 Lilo Mylo - Steffi
 Kriemhild Waischwillat - Leni
 Kate Kühl - Ila CarolY
 Walter Werner - Waldemar
 Hans Stiebner - Steffani
 Karl Platen - Sekretär Werner
 Paul Rehkopf - Ober
 Ernst Rotmund - Theaterdirektor
 Rolf Moebius - Herbert
 Erik Ode - 1. Freund
 Willy Witte - 2. Freund
 Maria Krahn - Mutter
 Alfred Haase- 1. Theaterdirektor in Stockholm
 Hubert von Meyerinck - 2. Theaterdirektor in Stockholm
 Karl Swinburne - Theaterdirektor in Kopenhagen
 Gisela Schlüter - Künstlerin bei Hester
 Karl-Heinz Peters - Kommissar in Paris
 Charly Berger - Kriminalbeamter in Paris
 Fritz Eckert - Sekretär Johnny Hesters
 Fred Köster - Mitarbeiter Johnny Hesters
 Charles François - Speisewagenkellner
 Aribert Grimmer - Wortführer der Claque
 Heinz Müller - Klavierbegleiter
 Renée Peter - Telefonistin
 Klaus Pohl - Agent in Kopenhagen
 Erich Ziegel - Arzt in Kopenhagen

Eduard Bornträger - Arzt in Stockholm
Wera Schultz - Krankenschwester
Leo Sloma- Gast im Nachtlokal

Productiebedrijf: Tobis-Filmkunst GmbH
Productieleiding: Heinrich Jonen
Opnameleiding: Heinz Abel, Willy Laschinsky en Woldemar Wasa-Runge
Productie-assistentie: Willi Wiesner
Eerste verhuur: Tobis-Filmkunst GmbH (Berlin)
Draaitijd: 12 juni 1939 – 25 juli 1939 (Berlijn: Theater des Volkes, Plaza-Theater)
Duur: 2627 m, 96 min
Formaat: 35mm, 1:1,37
Beeld/Geluid: s/w, Tobis-Klangfilm
Prüfung (censuur): 11 december 1939, B.52874: Jugendfrei ab 14 Jahre
Première (DE): 22 december 1939, Düsseldorf

Frauen sind doch bessere Diplomaten (1941)

Regie: Georg Jacoby
Regie-assistentie: Auguste Barth en Erich Kobler
Script: Karl Georg Külb, Gustav Kampendonk (assistentie)
Camera: Konstantin Tschet en Alexander von Lagorio
Camera-assistentie: Hans Beierlein
Film stills: Horst von Harbou
Decor: Erich Kettelhut
Visagie: Waldemar Jabs
Kostuums/garderobe: Vera Mügge, Ludwig Sievert, Max König en Anna Balzer
Editing: Erich Kobler en Margarete Noell
Geluid: Erich Leistner en Georg Gutschmidt
Choreografie: Rudolf Kölling en Werner Stammer
Muziek: Franz Grothe
Songteksten: Willy Dehmel
Acteurs/actrices:

Marika Röck - Tänzerin Marie-Luise Pally
Willy Fritsch - Rittmeister von Karstein
Aribert Wäscher - Landgraf
Georg Alexander - Spieler Viktor Sugorsky
Carl Kuhlmann - Spielbankdirektor Lambert
Hans Leibelt - Geheimrat Berger
Ursula Herking - Mariechen
Leo Peukert - Bürgermeister von Homburg
Erika von Thellmann - Frau des Bürgermeisters
Herbert Hübner - Dr. Schuster
Erich Fiedler - Oberleutnant Keller
Carl Günther - General der Hannoveraner
Rudolf Carl - Karsteins Bursche Karl
Edith Oss - Dienstmädchen Annette
Erwin Biegel - Sekretär der Einquartierung
Egon Brosig - Diener des Landgrafen
Ewald Wenck - Inspizient

Alexandra Nadler - Tochter des Bürgermeisters Lieschen
Franz Arzdorf - Croupier
Herbert Weißbach - Kassierer im Casino
Walter Bechmann - Lamberts Diener
Inge Landgut - Karls Geliebte
Eva Tinschmann - Homburger Bürgerin
Alfred Karen - Homburger Bürger
Fritz Hintz-Fabricsius - Arzt nach dem Duell
Peter C. Leska - Kurier aus Frankfurt
Rolf Heydel - Offizier der Hannoveraner Haussen
Willy Witte - Offizier der Hannoveraner
Theo Brandt - Sekundant Sugorskys
Egon Vogel - Sekretär des Bürgermeisters
Kate Kühl - Frau Lambert
Ferry Klein

Productiebedrijf: Universum-Film AG (UFA)
Productieleiding: Max Pfeiffer
Opnameleiding: Viktor Eisenbach
Eerste verhuur: UFA-Filmverleih GmbH
Draaitijd: 24 juli 1939 - augustus 1940
Duur: 2611 m, 95 min
Formaat: 35mm, 1:1,33
Beeld/Geluid: Agfacolor, Tobis-Klangfilm
Prüfung (censuur): 09 oktober 1941, B.55730: Jugendverbot
Première (DE): 31 oktober 1941, Berlijn, U.T. Turmstraße; Capitol

Die große Liebe (1942)

Regie: Rolf Hansen
Script: Peter Groll en Rolf Hansen
Idee: Alexander Lernet-Holenia
Camera: Franz Weihmayr en Gerhard Huttula
Decor: Walter Haag
Editing: Anna Höllering
Geluid: Werner Pohl
Choreografie: Jens Keith
Muziek: Michael Jary
Songteksten: Bruno Balz
Acteurs/actrices:

Zarah Leander - Zangerin Hanna Holberg
Viktor Staal - Oberleutnant Paul Wendlandt
Paul Hörbiger - Komponist Alexander Rudnitzky
Grethe Weiser - Hannas Zofe Käthe
Hans Schwarz Jr. - Artist Alfred Vanloo
Wolfgang Preiss - Oberleutnant von Etzdorf
Leopold von Ledebur - Herr Westphal
Julia Serda - Frau Westphal
Victor Janson - Theaterdirektor Mocelli
Agnes Windeck - Hannas Mutter
Wilhelm Althaus - Hauptmann Becker

Gothart Portloff - Kommandeur der Fliegerstaffel
Jakob Tiedtke - Hauswart
Ilse Fürstenberg - Luftschutzwartin
Olga Engl - Alte Dame in Hannas Haus
Grete Reinwald - Mutter im Luftschutzkeller
Armin Schweizer - Vater im Luftschutzkeller
Walter Lieck - Mieter im Luftschutzkeller
Hugo Froelich - Portier der "Scala"
Walter Steinweg - Inspizient der "Scala"
Erna Sellmer - Kartenabreißerin
Karl Etlinger - Mann mit Eintrittskarte
Paul Bildt - Unfreundlicher Kellner
Ewald Wenck - Taxifahrer
Albert Florath - Alter Straßenbahnschaffner
Henry Lorenzen - Straßenbahnfahrgast
Erich Dunskus - Mann mit Staffelhund
Hermann Pfeiffer - Konsul
Just Scheu - Alfred Vanloos Bruder

Productiebedrijf: Universum-Film AG (UFA)

Productieleiding: Walter Bolz

Opnameleiding: Alfred Henseler

Eerste verhuur: Deutsche Filmvertriebs GmbH (DFV)

Draaitijd: 23 september 1941 – 18 maart 1942 (opnames in Rome in Hotel Città)

Duur: 2738 m, 100 min

Formaat: 35mm, 1:1,33

Beeld/Geluid: s/w, Ton

Prüfung (censuur): 10 juni 1942, B.57295: Jugendfrei; 18 april 1944, B.60163: Jugendfrei ab 14 Jahre; Alliierte Militärzensur (DE): juni 1946: Verbot

Première (DE): 12 juni 1942, Berlijn, Ufa-Palast am Zoo, Germania-Palast

Wir machen Musik. Eine kleine Harmonielehre (1942)

Regie: Helmut Käutner

Regie-assistentie: Rudolf Jugert

Script: Helmut Käutner (gebaseerd op het Lustspiel "Karl III. und Anna von Österreich")

Camera: Jan Roth

Film stills: Kurt Schlawe

Decor: Max Mellin en Gerhard Ladner

Kostuums/garderobe: Gertrud Steckler en Elfriede Czerny

Editing: Helmuth Schönnenbeck

Geluid: Werner Maas

Choreografie: Theodor Lengensdorf

Muziek: Peter Igelhoff en Adolf Steimel

Songteksten: Helmut Käutner en Aldo von Pinelli

Acteurs/actrices:

Ilse Werner - Anni Pichler
Viktor de Kowa - Karl Zimmermann
Edith Oss - Trude
Georg Thomalla - Franz

Grethe Weiser - Frau Bratzberger
Kurt Seifert - Hugo Bratzberger
Rolf Weih - Peter Schäfer
Victor Janson - Direktor Pröschke
Evi Gotthardt - Bassistin
Ilse Buhl - Altsaxofonistin
Hilde Adolphi - Posaunistin
Gertrud Leonhardt - Gitarristin
Hansi Würbauer - Klarinettistin
Sabine Naundorff - Tenorsaxofonistin
Lotte Werkmeister - Frau Zierbarth
Sonja Kuska - Musikschülerin Barbara
Conrad Curt Cappel - Kellner Neumann
Ewald Wenck - Gasmann Knebel
Hellmut Helsing - Schornsteinfeger
Wilhelm Bendow - Theaterinspizient
Klaus Pohl - Bühnenportier in der Oper
Otto Braml - Vorsitzender der Prüfungskommission
Robert Forsch - Musikverlagsdirektor Mehmman
Artur Malkowsky - Opernsänger bei der Premiere
Hanne Fey - Sekretärin des Musikverlags
Karl Hannemann - Direktor der Opernbühne
Friedrich Wilhelm Dann - Zugschaffner
Karin Lüsebrink - Musikstudentin
Helga Warnecke - Musikstudentin
Maria von Hoesslin - Peters Braut
Walter Bechmann - Ernst G. Schiffner

Productiebedrijf: Terra-Filmkunst GmbH
Productieleiding: Hans Tost
Opnameleiding: Werner K. Praefcke en Timotheus N. Stuloff
Eerste verhuur: Deutsche Filmvertriebs GmbH (DFV)
Draaitijd: 02 juni 1942 - juli 1942
Duur: 2592 m, 95 min
Formaat: 35mm, 1:1,33
Beeld/Geluid: s/w, Ton
Prüfung (censuur): 03 oktober 1942, B.5767: Jugendverbot
Première (DE): 08 oktober 1942, Berlijn, Marmorhaus

Die Frau meiner Träume (1944)

Regie: Georg Jacoby
Regie-assistentie: Erich Kobler
Script: Johann von Vásáry en Georg Jacoby (medewerking: Herbert Witt)
Idee: Johann von Vásáry
Camera: Konstantin Tschet
Speciale optische effecten: Gerhard Huttula
Film stills: Hubertus Flöter
Decor: Erich Kettelhut
Kostuums/garderobe: Gertrud Steckler
Editing: Erich Kobler

Geluid: Werner Pohl
Choreografie: Sabine Ress
Muziek: Franz Grothe
Songteksten: Willy Dehmel
Acteurs/actrices:

Marika Röck - Revuestar Julia Köster
Wolfgang Lukschy - Oberingenieur Peter Groll
Walter Müller - Ingenieur Erwin Forster
Georg Alexander - Theaterdirektor
Grethe Weiser - Jungfer Luise
Inge Drexel - Dorfmädchen Resi
Valentin Froman - Julias Tanzpartner
Willy Schulte-Vogelheim - Julias Tanzpartner
Egon Vogel - Reporter
Erna Krüger - Platzanweiserin im Revuetheater
Karin Lüsebrink - Kassiererin des Revuetheaters
Lotte Spira - Kantinenwirtin
Vera Witt - Julias Gardrobieren Mariechen
Erwin Fichtner - Logengast mit Monokel
Julius Brandt - Reisender im Schlafwagenabteil
Karl Etlinger - Oberkellner im Bahnhofsrestaurant
Karl Hannemann - Gepäckträger am Bahnhof
Victor Janson - Lokalgast
Fritz Lafontaine - Theaterinspizient
Gustav Püttjer - Sprengmeister bei Groll
Connie Hansen - Platzanweiserin
Hans Stiebner - Zugreisender
Jakob Tiedtke - Alter Mann an der Theaterkasse
Herbert Weißbach - Schlafwagenkontrollleur
Ewald Wenck - Bühnenportier
Walter Bechmann - Egon Brosig
Johanna Ewald - Walter Steinweg

Productiebedrijf: Ufa-Filmkunst GmbH
Productieleiding: Georg Jacoby
Opnameleiding: Herbert Junghanns en Paul Pasch
Eerste verhuur: Deutsche Filmvertriebs GmbH (DFV)
Draaitijd: 09 maart 1943 – 25 september 1943, vanaf april 1944 Nachdreh
Duur: 2721 m, 99 min
Formaat: 35mm, 1:1,33
Beeld/Geluid: Agfacolor, Tobis-Klangfilm
Prüfung (censuur): 02 augustus 1944, B.60462: Jugendverbot
Première (DE): 25 augustus 1944, Berlijn, Marmorhaus; Germania-Palast Frankfurter Allee

Samenvattingen

Viktor und Viktoria (1933)

Acteur Viktor Hempel speelt kleine rollen maar droomt van de grote rollen zoals Hamlet. Bij het theateragentschap blijkt hij echter eerder geschikt te worden geacht als komiek. Zijn auditie voor een serieuze rol loopt in duigen. Bij het agentschap leert hij de zangeres Susanne Lohr kennen die ook net afgewezen is voor een rol. Tijdens een diner laat hij Susanne foto's zien van verschillende rollen die hij heeft gespeeld. Per ongeluk overhandigt hij ook een foto van zichzelf als de vrouwelijke imitator "Monsieur Viktoria". Viktor is door zijn minder succesvolle carrière genoodzaakt op te treden als de vrouwelijke imitator. De optredens als "Monsieur Viktoria" in het cabaret brengen nou eenmaal brood op de plank. Wanneer Viktor ziek wordt springt Susanne voor hem in, haar optreden is een groot succes en ze krijgt als "Monsieur Viktoria" een contract aangeboden. Viktor en Susanne gaan samen op tournee. Susanne dient zicht op tournee buiten haar shows om als man te kleden, omdat iedereen denkt dat "Viktoria" in het echte leven een man is. Als 'man' draait Susanne menig vrouwenhoofd om. Robert, die bekendstaat als "Londons berühmtester Frauenkenner", heeft Susanne echter door. Terwijl de echte Viktor achter een nummermeisje van de revue aanjaagt, onthult Robert de valse "Monsieur Viktoria" door Susannes mannelijkheid op de proef te stellen. Susanne en Robert vallen voor elkaar en verloven zich. Waarop Susanne haar rol als "Monsieur Viktoria" aflegt. Aan het einde moet Viktor daardoor zelf in de revue optreden. Zijn komische performance laat het publiek schateren van het lachen en Viktor kan in de toekomst zijn komische talent op de Bühne brengen. Als kers op de taart wint hij daarnaast ook nog het hart van het nummermeisje.

Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann (1935)

Marianne is op zoek naar een baan als boekhouder. Bij het uitzendbureau valt haar aantrekkelijke verschijning echter dusdanig op dat ze naar een theater wordt gestuurd waar ze een revuemeisje tekortkomen. Daar wordt het hoofd van de afdeling verlichting, Max, verliefd op Marianne. Marianne komt er al snel achter dat zij niet is aangenomen als boekhouder en wil weer vertrekken, Max haalt haar echter over om te blijven. Niet alleen Max blijkt interesse te hebben in Marianne, maar ook een beroepsboxer die deel uitmaakt van de show. Wanneer deze beroepsbokser Marianne lastigvalt schiet Max haar te hulp. De aanwezige boksmanger Schmidtchen aanschouwt dit geheel en doet Max een aanbod. Max besluit hierop in te gaan aangezien hij zijn baan verloren heeft door het gevecht en omdat hij erachter komt dat Marianne al verloofd is. Hij vertrekt naar de boksschool in Hamburg. Marianne en Max treffen elkaar in Hamburg als zij daar met haar gezelschap toert. In Hamburg krijgt Marianne een brief van haar verloofde die haar verlaat. Marianne heeft daarnaast ook weinig geluk in haar carrière als revuemeisje. Max schiet haar wederom te hulp en regelt een baan voor Marianne als boekhouder in de boksschool. Max is voordat Marianne in Hamburg verscheen echter in geldnood geraakt vanwege een kostbare minnares. Een rivaliserende boksmanger die Schmidtchen te gronden wil richten haalt de nog vrij onervaren Max over om tegen een beroemde bokser te vechten. Schmidtchen vindt dat Max nog niet klaar is voor wedstrijden. Met deze grote wedstrijd zou Max echter zijn schulden kunnen aflossen. Om zijn deelname aan de bokswedstrijd te verbergen voor Schmidtchen neemt hij deel onder een andere naam: Max Schmeling. Tegen de verwachting van de concurrent van Schmidtchen in behaalt Max echter de overwinning en stelt daarmee zijn toekomstige bokscarrière en de gezamenlijke toekomst met Marianne veilig.

Es leuchten die Sterne (1938)

Een secretaresse uit Iserlohn, Mathilde Birk, bestudeert het blad *Filmspiegel* en voelt zich geroepen tot een grote filmcarrière in Berlijn. In haar fantasie spring ze door de wereldkaart die aan de wand op kantoor hangt, midden in een filmrevue en leidt zij het *Garde-Nummer* op de trap. Ze besluit daarop van de provincie naar Berlijn te vertrekken om haar droom om filmactrice te worden te verwezenlijken. Haar droom om een grote ster te worden komt echter niet uit, in plaats daarvan krijgt ze alleen de kleine rollen. Mathilde krijgt door haar nieuwe baan een kijkje in de wereld achter de coulissen, met de glamour en ijdelheden maar ook de schaduwkanten van deze wereld. Dit verhaal vormt de rode draad van de film waarin verschillende scènes van diverse revuefilms aan bod komen. In de film staat het bedrijvige leven in een filmatelier centraal. Verschillende typologische figuren uit de filmwereld worden verbeeld: de grenzeloos ambitieuze starlets, de olympische regisseur, de ouder wordende (vrouwelijke) ster. In deze chaotische studio kan alleen de regisseur orde scheppen. Hoewel Mathilde haar droomcarrière niet weet te verwerkelijken, besluit zij in te gaan op het huwelijksaanzoek van een hardwerkende man, werkzaam in de verlichting van de show, en verwezenlijkt daarmee het ideaal van de vrouw als echtgenote en toekomstig moeder.

Wir tanzen um die Welt (1939)

De variété-danseressen van de Jenny Hill school van mevrouw Hill zijn de meest succesvolle en meest gewilde meisjes binnen de revuwereld. IJzeren discipline heeft de goede reputatie van de school bewerkstelligd. Een bijzonder gedisciplineerde en betrouwbare student, Norma, wordt door mevrouw Hill aangesteld als kapitein van de *Jenny-Hill-Truppe*. De *Truppe* reist over de wereld, tot jaloezie van verschillende concurrerende scholen. Om een eind te maken aan dit succes poogt een Amerikaanse concurrent middels allerlei intriges de gedisciplineerde geest van de *Truppe* te doorbreken. Met als grootste wapen een charmante jongeman, een Schlager-zanger genaamd Harvey, die onenigheid moet zaaien in de groep. Harvey krijgt echter geen kans hiertoe aangezien Norma haar *Truppe* met adelaarsogen in de gaten houdt. Als Harveys *partner in crime* Torstone een paar danseressen weet weg te lokken uit de *Truppe* voor een solocarrière lijkt het plan van de concurrentie te gaan werken. De discipline binnen de groep neemt af en er ontstaat onenigheid. Harveys geweten speelt dan echter op, mede omdat hij zijn hart heeft verloren aan Norma, en hij bekent zijn daden en die van zijn collega. Norma wil hem daarop niet meer zien. Als er brand uitbreekt net voor een opvoering in de kleedkamer redt Harvey de meisjes en valt Norma alsnog voor deze held.

Frauen sind doch bessere Diplomaten (1941)

Heer Lambert is directeur van een traditioneel *Homburger Casino*. Bij besluit van de nationale vergadering in Frankfurt is echter besloten dat het casino gesloten moet worden. Om de politici van gedachten te laten veranderen stuurt Lambert zijn mooie nichtje, de danseres Marie-Luise, naar Frankfurt. Onderweg wordt ze gevangengenomen door een groep soldaten die is uitgezonden om het casino in Homburg te ontbinden. Marie-Luise wordt bewaakt door commandant Rittmeister von Karstein waarop Marie-Louise verliefd wordt. Aanvankelijk toont Karstein echter geen gevoelens tegenover zijn gevangene en stelt zich zakelijk op. Marie-Luise weet te ontsnappen na zorgvuldig voorbereide plannen waarin ze haar charme gebruikt, bij haar vlucht neemt ze ook de militaire plannen voor de inval in Homburg mee. Eenmaal in Homburg aangekomen komt ze erachter dat de inwoners van de casinostad bereid zijn zich te onderwerpen, in ieder geval officieel. Marie-Luise wordt, mede dankzij haar succesvolle ontsnapping en het meenemen van de militaire kaarten, aangewezen als *Parlementär*. Zij wordt als parlementair naar het vijandelijke kamp gezonden om de vermeende overgave mede te delen aan Karstein. Hij is zeer blij met dit nieuws en wordt in

Homburg door juichende menigten ontvangen. Vooral de vrouwen in de stad ontvangen de soldaten met alle plezier. De burgers in Homburg hebben echter op slinkse wijze hun openbare casino in een privéclub omgetoverd waardoor de nationale vergadering deze niet zo makkelijk kan sluiten. Karstein wordt bij Marie-Louise ingekwartierd en verliest zijn hart aan haar. Wederom overwint de liefde.

Die große Liebe (1942)

De Duitse piloot Paul Wendlandt gaat tijdens een kort verlof met zijn kameraad Etzdorf naar een optreden van de bekende variétézangeres Hanna Holberg. Na haar optreden brengt Paul, die verliefd is geworden op de beeldschone vrouw, haar naar huis en door een luchtalarm moeten beide in de schuilkelder van haar appartement schuilen. In deze schuilkelder begint ook Hanna langzaam voor Paul te vallen. Nadat alle bewoners weer uit de kelder kunnen omdat het gevaar is geweken brengt Paul de nacht door bij Hanna. Paul vertelt Hanna echter niet over zijn functie en pas na weken ziet Hanna Paul weer, die haar dan toch vertelt over zijn werk. De verliefde vrouw zal op hem wachten. Componist en begeleider van Hanna, Alexander, is niet blij met deze man in het leven van de door hem geliefde Hanna. Helaas voor Alexander besluiten Hanna en Paul zich echter te verloven. Tijdens een feest ter ere van het bruidspaar leest Etzdorf de felicitatietelgrammen voor maar ziet plotseling een bevel voor hem en Paul om terug te keren naar het front. Enkele weken later treffen de geliefden elkaar weer in Rome, waar Hanna een gastoptreden geeft en Paul vakantie heeft. Na een dringend advies van een bevriende stafofficier keert Paul echter direct weer terug naar zijn troepen. Tot teleurstelling en frustratie van Hanna. Beide willen trouwen maar de oorlog lijkt het niet toe te staan. Paul dient steeds zijn plicht te vervullen op missies. Ze verlaat hem die avond zonder een afscheid in haar woede. Daarna komt ze erachter waarom hij moest vertrekken, vanwege de oorlog met de Sovjets. Ze ontvangt een korte brief van Paul die haar op de hoogte brengt van de heroïsche dood van zijn kameraad Etzdorf en eindigt zijn brief tot verdriet van Hanna met "Leb wohl... ohne Liebe geht es leichter". Alexander ziet inmiddels in dat hij het hart van Hanna niet meer kan winnen en besluit het door hem achtergehouden telegram van een reservaatziekenhuis waarin de gewonde Paul is opgenomen, aan Hanna te geven. Zij reist direct naar hem toe. Ze kunnen in deze omstandigheden eindelijk enkele weken samen zijn waarin ze zullen trouwen.

Wir machen Musik. Eine kleine Harmonielehre (1942)

In café *Rigoletto* speelt Karl Zimmermann piano omdat hij geld moet verdienen. Zijn echte passie is echter klassieke muziek en hij werkt aan het schrijven van zijn eigen opera *Lukretia*. Hij kan een positie als muzikleraar overnemen van zijn voormalige leraar waardoor hij zijn gehekelde werkzaamheden in het café kan staken. Een van zijn leerlingen is de Schlagerzangeres Anni Pichler, lid van de damesgroep *Die Spatzen*. Haar schoonheid betovert Karl en hij probeert haar te bekeren tot de serieuze muziek. Hij besluit haar privélessen te geven in zijn appartement. Hoewel hun muzieksmaken uiteen liggen worden ze verliefd op elkaar en besluiten te trouwen. Professioneel gaan beide hun eigen weg. Karl verdient echter nauwelijks geld met zijn werk en Anni moet de kost winnen. Wanneer zijn zware, treurige opera wordt afgewezen is hij diepongelukkig. Anni overtuigd haar eerdere partner en muzikuitgever Peter, waarmee zij nog altijd bevriend is, de opera van Karl ten tonele te brengen. Karl heeft beide echter samen gezien en wantrouwt Anni waardoor het stel uit elkaar groeit. Als dan de zwaarmoedige opera van Karl ook nog een flop blijkt te zijn voelt hij zich verwoest. De muzikuitgever Peter slaagt er uiteindelijk in om Karl over te halen in het geheim mee te werken aan de nieuwe show van Anni omdat zij niet tevreden is met de muzikale aspecten, zonder dat Anni dat weet. De revue wordt een geweldig succes en Anni

keert terug bij haar man. Ze komt erachter dat hij alle muzikale arrangementen heeft geschreven en zij samen dit succes hebben gecreëerd. In de toekomst kunnen ze voortaan samen muziek maken.

Die Frau meiner Träume (1944)

Revuester Julia Köster vlucht tijdens haar vakantie met de trein naar de bergen om eindelijk te ontsnappen aan de drukte van het theater. Ze ontvlucht het theaterbestaan en haar regisseur die alweer klaarstaat met een nieuw contract en gaat op weg naar Tirol. Haar regisseur komt met spoed achter haar aan naar het treinstation en probeert haar reis tegen te houden. Uiteindelijk weet Julia te vertrekken, maar wel zonder haar bagage, gekleed in alleen haar negligé en een bontjas. Dan volgt er nog een tegenslag. Julia stapt uit wanneer de trein stopt. Wanneer de trein echter is vertrokken blijkt ze niet te zijn uitgestapt op het station maar op een willekeurige plaats in de bergen omdat de trein halt moest houden in verband met bouwwerkzaamheden. Julia is niet geheel thuis in deze omgeving en dan vinden er ook nog eens ontploffingen plaats in verband met de aanleg van nieuwe trainrails. Julia roept om hulp. Uiteindelijk redden twee ingenieurs die bij de bouw betrokken zijn de bewusteloze Julia. Zij brengen haar naar een blokhut in het afgelegen berggebied. In deze blokhut van hoofdingenieur Peter mag Julia verblijven. Terwijl Peter bij zijn collega en vriend Erwin slaapt in de blokhut daarnaast. Erwin valt voor de schoonheid van Julia. Julia voelt zich echter aangetrokken tot Peter. Julia vertelt niets over haar eigenlijke identiteit als revuester. Mede vanwege de ingetogen hoofdingenieur die niets opheeft met de decadente revuewereld. Hij valt echter wel voor de mooie vreemdeling, die zich interesseert in zijn beroep en zich in de bergen ook toelegt op huishoudelijke taken. Julia geniet van het eenvoudige leven en het huishoudelijke bestaan. Peters toekomstdroom valt echter in duigen als de theaterdirecteur Julia vindt en haar identiteit bekend wordt. Peter voelt zich verraden en Julia vertrekt teleurgesteld. Peter besluit op het laatste moment toch naar de première van Julia's nieuwe show te gaan. Zijn liefde voor haar is groter dan zijn vooroordelen. In de pauze gaat hij naar haar kleedkamer, maar hij mist haar net en wordt opgesloten in de garderobe. Na de show treft Julia Peter aan in haar kleedkamer. Na een verhit argument tussen beide volgt een komische achtervolging door de straten waarna toch de langverwachte verzoening volgt.

Overzicht thema's per film³⁵¹

	Viktor und Viktoria (1933)	Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann (1934-1935)	Es leuchten die Sterne (1937-1938)	Wir tanzen um die Welt (1939)	Frauen sind doch bessere Diplomaten (1939-1941)	Die große Liebe (1941-1942)	Wir machen Musik (1942)	Die Frau meiner Träume (1943-1944)
Militaristisch discours		X	X	X	X	X		
Verheerlijking Duitsland/ <i>Heimat/Volksgemeinschaft</i>		X	X	X		X		X
Decadente <i>other</i>		X	X	X	X		X	X
Duitse (culturele) superioriteit		X	X	X		X	X	
Zuivering revue			X	X	X	X	X	
Exotisme	X		X		X			X
Escapisme			X		X	X	X	X
Contemporaine oorlogssetting						X	X	
Authentieke Duitse vrouwelijkheid			X	X	X	X	X	X
Expliciete politieke symboliek						X		
Performativiteit van gender	X				X			X

* Bovenstaande jaartallen geven voor de volledigheid de periode van aanvang van productie tot de daadwerkelijke vertoning weer aangezien de productie in deze context dient te worden beschouwd.

Viktor und Viktoria (1933)

Performativiteit van gender: In de nationaalsocialistische context is het opmerkelijk dat het realiseren van Susanne haar droom om als actrice de wereld te veroveren wordt verwezenlijkt door de rol van *crossdresser* Viktoria die haar deze victorie brengt. Waar Viktor op het podium zijn gender dient te verbergen, dient Susanne dit tijdens tournee buiten de *bühne* te doen. Beide nemen de uiterlijke en innerlijke kenmerken over die traditioneel geassocieerd werden met het andere geslacht. De film speelt voortdurend met genderidentiteiten en performativiteit van gender op en buiten de *bühne*. Mannen schminken en verkleden zich als vrouwen in kleedkamers, terwijl Susanne zich in diezelfde kleedkamers (ze wordt immers geacht man te zijn) dient te transformeren van man naar Viktoria. In de film ligt sterk de nadruk op het proces van transformatie middels kleding, pruiken en make-up. Waarin de toeschouwer een voyeuristische blik krijgt, soms via een begluurder binnen de film, in de allerheiligste privéruimte (de kleedkamer). In de film zijn ook een aantal homoseksuele,

³⁵¹ Niet alle thema's worden per film behandeld. Zo is er bijvoorbeeld in alle films sprake van continuïteiten op het gebied van scripts, esthetische vormgeving, ornamentalisering van de vrouwen/of thematiek. Deze aspecten zijn teruggekomen in de voorgaande analyse. In dit overzicht is gekozen om enkele voorbeelden aan te halen.

homo-erotische momenten aan te wijzen. Bijvoorbeeld wanneer Susanne als man vermomd arm in arm loopt met Viktor. Daarnaast blijkt Susanne in haar mannelijke vorm als “reizende, gut gewachsen” jongen ook goed in de smaak te vallen bij de dames die haar verliefde blikken toewerpen. In een scene waarin deze verliefde blikken van vrouwen elkaar opvolgen is echter ook een enkele man opgenomen die gecharmeerd is van de ‘jongeman’.³⁵² In *Viktor und Viktoria* is het idee dat kan worden gelachen om de ambivalente rollen. Zo wordt Susanne onderworpen aan een komisch geframed testritueel voor mannelijkheid door een man die heeft ontdekt dat Susanne een vrouw is.

In de film wordt ook de draak gestoken met onverschrokken mannelijkheid. In de voorbereidingen voor een duel met een andere man blijkt Viktor niet moedig genoeg. Susanne noemt hem dan “Memme”. Viktors tegenstander blijkt echter net zomin behoefte te hebben aan een duel. Beide zijn ontzettend gespannen en vertonen als vrouwelijk bestempelde karaktertrekken en emoties, waaronder huilen en paniekaanvallen. Wanneer Viktor per ongeluk tegen zijn tegenstander aanloopt op straat blijkt dat beide heren geen behoefte hebben aan een duel en uit vreugde lopen ze arm in arm door de straten. Het is ook betekenisvol dat deze zogenaamde tegenstander van Viktor eerder in de film al belachelijk wordt gemaakt omdat hij bij een performance van Viktoria niet doorhad dat het een man was en haar heel “hübsch” vond, toen hij erop werd gewezen dat het geen meisje maar een jongen betrof zei hij dat het dan een zeer “hübsche Jungen” was.

Authentieke mannelijkheid en vrouwelijkheid: Hoewel enerzijds wordt gespeeld met genderidentiteit zijn er ook elementen in de film die draaien om hoe het hoort tussen man en vrouw die sterk de nadruk leggen op heteroseksualiteit en natuurlijke mannelijkheid en vrouwelijkheid. Haar “angeboren Weiblichkeit” maakt Susanne bijvoorbeeld tot de betere Viktoria. En Viktor valt bijvoorbeeld voor Lilian, een aantrekkelijke jongedame die als *Nummerngirl* zeer onverhuld in glitterende kostuums in beeld wordt gebracht in de film. Haar vrouwelijke seksualiteit wordt sterk benadrukt en daarmee wordt indirect ook Viktors heteroseksualiteit bevestigd. Lilian zingt in de film ook een betekenisvol lied waarin wordt geëxpliciteerd hoe het hoort tussen man en vrouw. Uiteindelijk overwint voor zowel Viktor als Susanne de heteroseksuele liefde. Susanne besluit te trouwen met Robert en haar rol als Viktoria neer te leggen. Viktor dient dan zelf zijn rol weer op te pakken, dat is ook de eerste keer dat je hem in deze rol ziet, maar zijn invulling is meer een komische performance. Het betreft nadrukkelijk geen succesvolle vrouwelijke verbeelding maar toont de geboren *Komiker*.

³⁵² Andere voorbeelden: Susanne besluit uit jaloezie (de man, Robert, op wie zij verliefd is flirt met andere vrouwen) ook te gaan flirten met een vrouw in de kroeg waar zij samen met Robert is. Susanne krijgt dan ruzie met de man van de desbetreffende vrouw. De 'daadwerkelijke' man, Robert, in het verhaal dient haar uit deze benarde situatie te redden en draagt haar de trap op de kroeg uit. Voor de omgeving lijkt het dan alsof een man een andere man wegdraagt; Robert streelt Susanne, op het moment dat zij nog als man vermomd is, over haar kin om te kijken of ze zich zou moeten scheren. Hoewel Robert weet dat Susanne een vrouw is zijn beide op dat moment gekleed als man en kan deze scene homo-erotisch aandoen; vele vrouwen zwijmelen weg bij Susanne als “richtigen Mann” en spreken over ‘hem’, ‘zijn’ lichaam en bewegingen in lovende termen (Viktor wordt gezien als “stürmisch”, “Zauberhaft”, “Fabelhaft”); Susanne gaat als man op bezoek bij een vrouw die romantische interesse heeft. Dan volgt een komische flirtscene tussen beide vrouwen; Viktor en Susanne kleden zich in een scene beide aan als man voor een spiegel waarin de beelden afwisselen tussenbeide; Robert komt de kledkamer van Susanne binnen, wetend dat zij een vrouw is, en gaat een gesprek aan dat het veel arbeid moet hebben gekost om deze vrouwelijkheid aan de dag te kunnen leggen.

Continuïteiten: De continuïteiten in esthetiek en thematiek in de film tonen de langere doorwerking van populaire genres. De film toont dat de lichtvoetigheid van de Weimarkomedies niet onmiddellijk ten onder ging na de machtsovername. In 1933 was het nog mogelijk om het klassieke *topos* van vermomming/verkleiding in de vorm van een *travestitisch* rollenspel te gieten. De film ademt ook nog het kosmopolitische, bijvoorbeeld in de *split-screen* beelden van vervoersmiddelen en grote steden met lichtborden. Interessant zijn ook de ongeproblematiseerde internationale elementen waaronder de Spaanse dans en de Engelse liederen die Viktoria zingt met bijvoorbeeld de betekenisvolle tekst: “I’ve got a little castle in Spain, won’t you come and play with me”.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: Verschillende revue-elementen vormen de achtergrond voor het verhaal waaronder een vuurwerkrevue en verschillende Amerikaanse showelementen zoals meisjes die gymnastiek oefeningen uitvoeren. De kern hierin wordt gevormd door de revueperformances van Viktoria. Susanne danst als Viktoria bijvoorbeeld een heel vrouwelijke sensuele Spaanse dans. Heupwiegend in een kostuum dat haar vrouwelijke vormen benadrukt wordt Susanne in de film gefragmenteerd in beeld gebracht. Als ze draait met haar zwierige rok worden bijvoorbeeld haar benen en kont volledig zichtbaar en *close-up* in beeld gebracht.

Cultuurkritiek/satire: In de film lijkt ook een stukje cultuurkritische satire te zijn opgenomen. In de wachtkamer van het filmatelier zijn verschillende acteurs en actrices aan het repeteren. Waaronder een man en vrouw die kritiek uitten op wat er tegenwoordig maar allemaal wordt toegelaten in het theater. Beide pleiten voor een *Gesetz* (“mann soll das verbieten”) en een strenge selectie. Het wordt in de film niet duidelijk of dit om een repetitie gaat of een echt gesprek.

Knock-out. Ein junges Mädchen - ein junger Mann (1934-1935)

Militaristisch discours: In deze film wordt een militaristisch discours gehanteerd met de nadruk op discipline, kracht, kameraadschap en overwinning. De krachtige lichamelijke van Max wordt hierin gekoppeld aan het concept van de Arische kampioen, een koppeling van sport en nationalisme.

Arisch mannelijkheidsideaal en Duitse superioriteit: Schmeling wordt als voorbeeld gesteld voor de mannelijke Duitse superieure krachtige lichamelijke. Het boksende snelle lichaam van Max wordt in de film gekoppeld aan harde mannelijkheid en moed en aan “großartiges können” waarmee hij het publiek “begeistert”. Zijn mooie lichamelijke werd hierin op actieve wijze verbeeld. De nadruk lag op zijn krachtige gespierde actieve lichaam.

Niet alleen zijn krachtige lichamelijke maar ook zijn moraliteit kwam tot uiting in de film. De Duitse Max wordt als moreel man tegenover de verloofde van Marianne gezet, die haar verlaat omdat hij niet langer een “anständiger Mensch” is en door illegale werkzaamheden in de problemen is gekomen waaruit hij geen andere oplossing meer ziet dan de vlucht naar Zuid-Amerika. Schmidtchen, de manager van Max, verbeeldt ook de morele Duitse mannelijkheid. Zijn karakterbeschrijving is kort maar krachtig: “ein großer Mann”. Hij is een goede manager en een soort vaderfiguur voor zijn boksers. Zijn “staatsgeborgter Autorität als Polizeikommissar vom Dienst” wordt daarnaast sterk aangezet in de film.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: Het bovengenoemde mannelijkheidsideaal werd versterkt door een focus op vrouwelijk sensualiteit en schoonheid. De vrouwelijke schaarsgeklede lichamen in de revuescenes zijn overduidelijk geërotiseerd. De meisjes

worden beschreven als “üppig” en “hübsch”. Op de bühne staat deze sensuele vrouwelijkheid letterlijk in de schijnwerper van *Oberbeleuchter* Schmeling.

Hoewel het bij deze meisjes ook gaat om gezonde lichamelijkeheid ligt hier veel meer de nadruk op sierlijke passieve houdingen. Bijvoorbeeld in de boksrevue waarin een interpretatie wordt gegeven van boksen door zeer schaarsgeklede meisjes die aan de lopende band de *Knock-out* slag oefenen. Deze performatieve interpretatie paste in de *Geist* van de *KdF-Revuen*. Een opgetogen spel waarin sport werd verbeeld met een “fröhliches Gesicht”. Het fragmenteren van de lichamen vergrootte de passiviteit van het object en ook de voyeuristische blik van de toeschouwer, zowel van de toeschouwers in de film als de bioscoopganger. Op een speelse wijze wordt de schoonheid en aantrekkelijkheid van de “schöne” revuemeisjes in “fabelhaften” kostuums benadrukt. Bijvoorbeeld door een terugkerend motief waarin de jongens de kleedkamer van de meisjes proberen te betreden. Hierin wordt dan ook tegelijkertijd de preutsheid en zuiverheid van de meisjes in de privésfeer vormgegeven.

Verschillende thema's in de revuescenes zijn daarnaast ook duidelijk seksueel getint. Zo wordt er bijvoorbeeld in een revuescene een ondeugend dienstmeisje van het ene naar het andere revuemeisje in Huzarenkostuum geslingerd.

Decadente other: Marianne neemt de plaats in van een arrogant, decadent en materialistisch meisje dat niet in staat was om het *Altes Lied* in de revue op een weemoedige, dromerige, volkse wijze te performen. De sensualiteit van deze decadente vrouw wordt belachelijk gemaakt en gekoppeld aan haar gebrek aan discipline en arbeidsethos (de vrouw “die es nicht nötig hat” is haar karakterbeschrijving). Max maakt ook de onverhulde lichamelijkeheid van deze vrouw belachelijk, wanneer zij haar been sensueel ontbloot om zijn aandacht te trekken doet hij haar na. De andere revuemeisjes beheersen wel de benodigde arbeidsdiscipline en de juiste zuivere sensuele vrouwelijkheid.

De decadente *other* wordt ook verbeeld door een vrouwelijke spion die werkt voor de concurrent van manager Schmidtchen. Ze wordt in de film duidelijk geframed als decadente, materialistische, onbetrouwbare vrouw. Bepaalde karaktereigenschappen worden gedefinieerd in samenspel met vulgaire erotische kwaliteiten. Ze wijkt ook af wat betreft kleding: haar garderobe is net zoals haar innerlijk decadent met al haar bontkragen en opsmuk.

Vrouwelijke voyeur/homo-erotische lezingen: In de film is naast gefragmenteerde vrouwelijke lichamelijkeheid ook sprake van gefragmenteerde mannelijke lichamelijkeheid (met de nadruk op de spieren) waardoor de toeschouwer ongegeneerd kan kijken naar het mannelijke lichaam. In de trainingsruimte worden mannelijke zwetende lichamen ook minder bedekt in beeld gebracht, opvallend is dat de bijfiguren veelvuldiger met ontbloot bovenlichaam verschijnen dan Max. Zijn lichaam, ook zijn bovenlichaam, is vrijwel de gehele film bedekt (ook tijdens de trainingen). Alleen tijdens de daadwerkelijke bokswedstrijden wordt het bovenlichaam ontbloot. Vermoedelijk is ook de keuze voor de verzorger van Max, degene die onder andere zijn spieren dient te masseren, niet per toeval gevallen op een jonge leerjongen (waarvan ook heel duidelijk zijn heteroseksualiteit wordt geëtaleerd). Het in beeld brengen van de verzorging van de bokkers door het volledig mannelijke team tussen de rondes door, waaronder het wassen en verkoelen van de torso's, werd in de nationaalsocialistische context geframed op een manier die een homo-erotische lezing poogde tegen te gaan. Het heteroseksuele discours poogde homo-erotische lezingen op deze wijze tegen te gaan, hoewel dat niet betekent dat bepaalde scènes niet op die manier zijn gelezen. Daarnaast wordt ook de eventuele vrouwelijk voyeur enerzijds bedient door het in beeld brengen van minder verholde mannelijk krachtige lichamen. Anderzijds wordt de vrouwelijk voyeur in de film expliciet aangehaald, wanneer een vrouw graag een training van Max zou willen bijwonen om naar

hem te kijken (ze wil hem specifiek zien touwspringen) maar dit niet wordt toegelaten door de manager die daar principiële problemen mee heeft. Hoewel haar karakter als decadente, materialistische dame die een oplichtster blijkt te zijn wellicht poogt om de identificatie met haar te bemoeilijken wordt de kijker wel beloond in het volgende shot met een touwspringende Max.

Verheerlijking Duitsland/Heimat/Volksgemeinschaft: Onder meer worden de grote liefde en waardering voor Hamburg en het “reizender Berlin” uitgesproken in de film.

Es leuchten die Sterne (1937-1938)

Duitse (culturele) superioriteit: Interessant zijn in deze context de talrijke beroemdheden uit film, sport en entertainment die de revue passeren. Waarmee een glorieus beeld van de entertainmentindustrie in nazi-Duitsland moest worden gecreëerd waarin veel prominenten een gastrol kregen. De film vormt in dit opzicht een kader voor een geschiedenis/overzicht uit de succesvolle amusementswereld.

Militaristisch discours: De rode draad van de film vormt de wens van secretaresse Mathilde om als filmactrice de wereld te veroveren. De film start met een droombeeld van Mathilde waarin ze op haar bureau voor de kaart van Europa staat in een militaristisch revuekostuum. In haar fantasie stapt ze door de kaart en leidt een *Truppe* van gekostumeerde dames. Lange linies meisjes in soldatenuniform marcheren ritmisch diagonaal en verticaal op en neer op een trap op marsmuziek, terwijl ze zwaardoefeningen uitvoeren. De gedisciplineerde lichamelijke en ordelijke bewegingen gecombineerd met de militaristische kostuums en rekwisieten hebben een mannelijk connotatie. Terwijl de sierlijke bewegingen de nadruk leggen op de schoonheid van de vrouwelijke lichamen. Ditzelfde geldt voor de kostuums, hoewel militaristisch betreft het kostuums die de vrouwelijke vormen sterk benadrukken en onthullen. Als Mathilde ontwaakt uit haar fantasie besluit ze: "Der Kampf ist entschieden [...] Ich fühle mich zu Höheren geboren! Ich will zum Film".

Verheerlijking Duitsland/Heimat/Volksgemeinschaft: Wanneer Mathilde eenmaal is aangekomen in Berlijn om haar droomcarrière na te jagen volgt er een lofzang op de stad in het middelpunt van de wereld in het lied *Das ist Berlin*. Een lied dat door mensen uit alle lagen van de bevolking wordt gezongen met op de achtergrond authentieke beelden van een legerparade in het centrum van Berlijn en door de Brandenburger Tor (een vorm van intertekstualiteit). Deze combinatie van speelfilm met politiek beeldmateriaal versterkte de verbeelding van een trotse “frohe gestimmten Volksgemeinschaft”.

Zuivering revue: Er is gepoogd de set te zuiveren van als overdreven decadente elementen, door juist gebruik te maken van massaornamenten zoals een groot draaiend podium. Dergelijk decor was indrukwekkend met minder noodzaak aan heel veel glitter en glamour.

Continuïteiten: In de film kregen ook als exotisch geframede vrouwen een centrale plaats in de verheerlijking van de entertainmentindustrie, waaronder de in nazi-Duitsland immens populaire Chileense nachtegaal Rosita Serrano en de bekendste showgirl van de jaren twintig en dertig uit Berlijn La Jana. De film kent daarnaast ook continuïteiten in de lichtheid, frivole charme, de komische stijl en muziek. Ook de glimmende elementen spelen, ondanks de zuivering van het decor, nog altijd een belangrijke rol in verschillende scènes. Zo is er een dansscene waarin een vrouw in een vrijwel doorzichtige jurk danst voor een glimmend decor.

Escapisme/exotisme: De revuefilm kent duidelijk escapistische elementen met de nadruk op dromen, illusie, fantasie en exotische settings. Ook in de liederen komt escapisme tot uiting, waaronder in de titelsong *Es leuchten die Sterne* waarin de prachtige sterrenwereld lijden, pijn en zorgen van de dagelijkse realiteit kunnen verlichten en vreugde in harten kunnen brengen door het verwerkelijken van alle “heißen Wuensche”. Deze suggestie geeft de slotscene waarin de sterren worden belichaamd door schaarsgeklede dames met als middelpunt La Jana als de zon een interessante betekenis.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: In deze film ligt een overduidelijke nadruk op het geërotiseerde vrouwelijke lichaam. De setting in een filmatelier waarin verschillende scenes van films kunnen worden getoond maakt het vermoedelijk gemakkelijker om onverhulde vrouwelijke lichamelijkeheid en sensualiteit in beeld te brengen. Deze beelden vormen de wereld van de film, van de illusie. Exotische scenes worden in de film gebruikt om nog minder verhulde vrouwelijke lichamelijkeheid en explicietere sensualiteit tentoon te stellen. Zo danst de als 'exotisch' geframede Oostenrijkse danseres La Jana een komische striptease die een ridder in harnas, “der eiserne Mann”, tot leven dient te wekken. Ze draagt een nauwelijks verhullende fonkelende met stenen bezette bikini en put uit een lexicon van verschillende erotische verbeeldingen en dansen, waaronder buikdansen. Een scene waarin op basis van de labels van drankflessen verschillende landen de revue passeren maakt het mogelijk om bijvoorbeeld ook de temperamentvolle Spaanse dans te incorporeren.

De vrouwelijke sensuele lichamen worden gefragmenteerd in beeld gebracht. De voyeuristische blik van de toeschouwer wordt daarnaast ook gestuurd door voyeurisme binnen de film. Er klimt bijvoorbeeld een man in een boom om een vrouw te begluren die zich ontkleedt.

Authentieke vrouwelijkheid: Tegenover de illusionaire wereld staat de verhaallijn van Mathilde als verbeelding van de realiteit in de film waarin het discours dusdanig wordt vormgegeven dat Mathilde uiteindelijk haar droomcarrière, haar fantasie, opgeeft voor een hardwerkende setarbeider en het werkelijke leven. Het leven als huiselijke engel, gepresenteerd als het grote goed voor de Duitse vrouw.

Decadente other: Carla, een vriendin die Mathilde heeft leren kennen in het filmatelier, dient als tegenwicht voor de lieflijke Mathilde die zich uiteindelijk toelegt op haar ware bestemming als huisvrouw. Carla besluit wel haar carrière boven alles te plaatsen en offert zelfs de liefde op voor haar beroep. Carla belichaamt decadentie en de nadelen van een carrière voor een vrouw en vervreemdt haar partner van zich. Het is symbolisch dat Carla aan het eind van de film een liefdeslied zingt waarbij de nadruk ligt op geluk vinden in de liefde, terwijl zij eenzaam op de Bühne staat en haar partner is verloren, en Mathilde net bevestigend heeft geantwoord op een huwelijksaanzoek en inziet dat het familieleven haar het gewenste geluk zal brengen. In het begin van de film geldt deze kenschetsing ook voor Mathilde die bij haar verloofde weggaat om haar droom na te jagen en daarmee ook de “sichere Existenz” van haar ouders wegneemt. Mathilde maakt echter een ontwikkeling door van een zelfzuchtige vrouw naar een zorgzame echtgenoot.

De scene met de labels van drankflessen wordt ook gebruikt als een vorm van cultuurkritiek waarbij vooral Frankrijk het moet ontgelden. In de Franse scene stappen de Franse dames door het metershoge etiket van een Champagnefles en beginnen zich te ontkleden waarop symbolisch de champagne uit de fles spuit. De nadruk ligt op de Franse decadentie. In een andere scene wordt ook kritiek geuit op de nieuwe Parijse vrouw en haar kleding die niet de juiste vrouwelijkheid zou verbeelden met de vraag “Was wäre eine Körper ohne Seele, eine Kraft ohne Freude?”.

Cultuurkritiek/satire: Verschillende thema's sluiten aan bij nationaalsocialistische waarden maar tegelijkertijd kunnen bepaalde scènes ook als een kritiek of satire op het regime worden opgevat. Zo is er een scene opgenomen met een parade van zestig vrouwen met kinderwagens die zingen over hun doel in het leven: huisvrouw en moeder. Deze overdreven scene zou in de context van nazi-Duitsland kunnen worden geïnterpreteerd als een voorbeeld voor de juiste vrouwelijkheid maar ook als een kritiek op de bevolkingspolitiek. De lezing van deze scene door het publiek is niet eenduidig. Interessant is ook het lied *Hände hoch* waarvan de tekst door de censuur is gekomen terwijl deze zeer dubieus is:

*Hände hoch, wir schießen,
auf die, die uns verdrießen,
auf die, die schlecht gelaunt sind,
auf die, die gleich erstaunt sind,
wenn irgendwas geschieht,
was so ein trister Minister angeblich nicht gern sieht*

In dit lied wordt de suggestie gewekt dat alles wat de “trister Minister” niet bevalt, waaronder ook de onzedelijken, uit de weg wordt geruimd.

Wir tanzen um die Welt (1939)

Militaristisch discours: In *Wir tanzen um die Welt* heeft een *Girl-Truppe*, georganiseerd langs militaristische, hiërarchische lijnen, met “eiserne Disziplin” de wereld veroverd, van Kopenhagen tot Rome, en van Lissabon tot Oslo. Deze wereldverovering wordt ook symbolisch in beeld gebracht door het triomfantelijk vertrappen van de kaart. De uniformiteit en rigiditeit van de *Truppe* wordt in de film nog versterkt door marsmuziek en een metronoom die het ritme van de marcherende laarzen van de meisjes bepaalt. De laarzen van de moderne interpretatie van een Romeins gladiator kostuum, uitgevoerd in metallic en met bevederde helmen, zijn ook goed te horen op de trappen. Onder leiding van kapitein Norma die met een stok aanwijzing roept naar de meisjes tijdens de repetities floreert de *Truppe* bestaande uit meisjes die “jung und schlagfertig” zijn.

Het themalied van de meisjes, getiteld *Wir tanzen um die Welt*, kent de toepasselijke tekst:

*Tanzen und jung sein,
Siegen und jung sein,
Lachen und jung sein,
Daß sind wir, das steht auf unserem Panier*

In de film wordt veelvuldig gebruik gemaakt van militaristisch vocabulaire, zoals “Mädels in die Reihe” en “Achtung!”. *Anführerin* Jenny wordt op gestandaardiseerde wijze begroet met een *hip-hip*. In het militaristische discours konden thema's worden verwerkt zoals het gevaar van de “fremde Truppe”, het gevaar van deserteren, kameraadschap, het leiderschapsprincipe, discipline en loyaliteit. De kameraadschap krijgt bijvoorbeeld duidelijk vorm op het moment dat tijdens een optreden in Kopenhagen een van de meisjes, Eva, onwel wordt. De meisjes op het toneel maken de routine gedisciplineerd af maar daarna rennen ze direct van het podium af om hun “Kameradin” te steunen. Die vanwege hartproblemen moet stoppen met dansen. Eva blijft op haar beurt ook trouw aan de *Truppe* en zal in gedachten altijd bij haar *Truppe* zijn. Waarbij ook cinematografisch deze connectie wordt verwerkt door het beeld van de zieke Eva in bed en het beeld van de dansende meisjes over elkaar heen te plaatsen in een *split-screen*.

Aan het eind van de film wordt wederom de nadruk gelegd op discipline als hoogste goed. Er heeft een brand gewoed in de kleedkamer van de meisjes en hoewel de meisjes er gehavend uitzien na de brand en in eerste instantie niet meer willen optreden komt Jenny Hill in eigen persoon langs om de meisjes toe te spreken. Zij benadrukt hun slogan “Jung sein und siegen” en geeft aan dat niet de oppervlakkige uiterlijkheden zoals kostuums of kapsels ertoe doen maar slechts de discipline. Jenny Hill zegt dan het volgende: “Die Kostümen und Frisuren machen es nicht, nur die Disziplin”.

Decadente *other* tegenover Duitse superioriteit: De jaloerse Amerikaanse concurrent representeert het joodse kapitalisme. Deze probeert middels intriges de “ursprünglichen Geist der Disziplin” op losse schroeven te zetten. Dit blijkt geen makkelijk opgave en zelfs de Amerikaanse concurrent erkent dat het lastig is om deze “anständige Leute” te manipuleren. Uiteindelijk slaagt de concurrent erin in de *Truppe* te infiltreren en een “neuer fremder Geist” treedt in waardoor de moraal van de *Truppe* wordt aangetast. Sommige meisjes zijn anders geworden, “entfremdet”, en dit leidt tot morele problemen zoals losbandigheid (bezoek dansgelegenheden), zondigheid, materialisme, decadentie, roken en alcoholgebruik. Waarbij ook wordt benadrukt dat deze handelingen in het privéleven ook invloed hebben op de *bühne* en de volledige *Truppe*. De Amerikanen weten drie meisjes los te wrikken die voor meer geld en roem de *Truppe* verlaten en worden benoemd als deserteurs. Hoewel Norma hen probeert over te halen door te benadrukken dat een solocarrière juist niet ideaal is, niet “moralisch”, en de meisjes hun leven in dienst van de *Truppe* zouden moeten stellen vertrekken de meisjes toch. Deze meisjes worden gepromoot als de *Jenny Hill Girls*, om te profiteren van het succes van de oorspronkelijke groep. Deze drie *Jenny Hill Girls* verbeelden in de film decadentie, materialisme en onzedelijkheid. De zaak waar deze meisjes performen verwijst naar de culturele en raciale *other* met gebruik van zigeunermuziek, overdadige Weimarkostuums en de verbeelding van de raciale mannelijke *other*. De deserteurs komen terecht in een kapitalistische, oriëntaalse, corrupte sfeer. Waar zij halfnaakt dansen in oosterse uitdossing. Zij staan in scherp contrast met de puurheid en cultuur van de fysieke en spirituele collectiviteit van de *Jenny Hill Truppe*. Twee van de deserteurs schamen zich, en bedekken ook symbolisch hun halfnaakte lichamen, wanneer Norma ze komt opzoeken in de kleedkamer en probeert te redden uit deze vulgaire wereld.

Wanneer de Amerikanen Norma erin luizen voor sieradendiefstal besluit de *Jenny Hill Truppe* uit trouw aan Norma niet zonder haar te dansen. De Amerikanen delven echter het onderspit wanneer de intriges boven tafel komen. In de film wordt de moreel zuivere Duitser gepositioneerd tegenover de immorele, materialistische onbetrouwbare Amerikaan die de “Kampf” met alle middelen voorzet maar er toch niet in slaagt de “Beherrschung und Disziplin” van de *Truppe* ten gronde te richten. Mede omdat de mannelijke hoofdpersoon, Harvey, tot inkeer komt. Aan het eind van de film redt hij de meisjes van een brand in de kleedkamer waarna Norma haar hart aan hem schenkt. Opvallend is dat in deze film deze liefde echter niet het neerleggen van haar revuecarrière teweegbrengt.

Authentieke vrouwelijkheid: De loyaliteit en liefde van de vrouwen onderling kan worden beschouwd als een voorbereiding op, een overgangsfase naar, de harmonie van het huwelijk en het gezin. In dat opzicht doet de *Truppe* bijvoorbeeld denken aan de *Bund Deutscher Mädel*.

Verheerlijking Duitsland/*Heimat*/Volksgemeinschaft: Duitsland als *Heimat* wordt op verschillende manieren verbeeld. De heimwee naar Duitsland vormt de kern van een kerstviering van de meisjes op tournee. Zij denken aan de mensen thuis die met kerst rond de boom zitten en blikken alvast verlangend vooruit naar volgend jaar wanneer ze “zu Hause”

zijn in het “wunderschöne” Duitsland. Berlijn, Hamburg en München worden expliciet genoemd. In Duitsland gemaakte kerstcadeaus vallen goed in de smaak. Bij de dames voegen zich enkele Duitse jongens die ook ver van huis hun kerst moeten vieren. Eén van de jongens blijkt een “Landsman” van Eva, het meisje met de sterkste heimwee, te zijn. Ze delen met plezier hun herinneringen aan de streek waar ze zijn opgegroeid. Met heimwee en nostalgie wordt gezamenlijk gedacht aan Duitsland.

In de beelden waarbij de meisjes in de trein in Duitsland zitten, terugkerend naar hun thuis, wordt op symbolische wijze het uitzicht vanuit de trein op de Duitse natuur gecombineerd met het beeld van de gezichten van de meisjes die vol ontzag het uitzicht bewonderen. Dit beeld is betekenisvol aangezien de mooie Duitse meisjes en het landschap aan elkaar worden gekoppeld, *Blut und Boden*. De meisjes verbeelden het *Volkskörper* en hun lichamen worden in deze scene gekoppeld aan de Duitse *Heimat*.

Zuivering revue: Ook in deze film is de set gezuiverd van als overdreven beschouwde decadente elementen, door gebruik te maken van massaornamenten. Het decor, een grote trap die de ordelijke bewegingen van de meisjes benadrukt, is simpel van aard zonder opsmuk.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: De nadruk ligt op de mooie vrouwelijke lichamelijke van de revuemeisjes. Benadrukt door de kostuums die de vrouwelijke vormen onthullen en de shots waarin de lichamen van de meisjes worden gefragmenteerd, waarin voornamelijk de benen de show stelen. De schoonheid en aantrekkelijkheid van de revuemeisjes wordt niet alleen benadrukt op visuele wijze maar ook door het begeleidende discours over deze “hübschesten Damen”.

Continuïteiten: Er is bijvoorbeeld sprake van continuïteit in de manier waarop het internationale succes werd gepresenteerd. In de film wordt op kosmopolitische wijze, met stedelijke aanzichten met lichtborden, een reeks steden verbeeld waar de meisjes optreden: Budapest, Praag, Rome, Boekarest, Athene, Oslo, Madrid, Brussel, Antwerpen, Stockholm. Deze wereldverovering wordt ook met allerlei vervoersmiddelen waaronder een vliegtuig, boot en trein verbeeld. Een voorbeeld van incorporatie van moderne technologie in de revuefilms uit nazi-Duitsland.

Frauen sind doch bessere Diplomaten (1939-1941)

Militaristisch discours: In de verbeelding van de soldaten die het casino komen sluiten ligt de nadruk op kameraadschap, eer en plicht. De bringers van moraal.

Decadente other: Een centraal thema in de film is ook moraliteit tegenover immorele decadentie, verbeeldt door bombastische architectuur, luxe kleding, luiheid en materialisme. Onder meer belichaamd door de oom van het hoofdpersonage. Het te sluiten casino wordt hierin geduid als “unmoralischen Lasterhöhle” geassocieerd met “Demokraten” en “seelische” gebreken.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: De aantrekkelijke danseres Marie-Luise poogt op diplomatieke wijze de sluiting van het casino van haar oom tegen te gaan. Overigens wordt deze connectie van vrouwelijkheid en politiek niet positief geduid. Vrouwen zijn betere diplomaten omdat ze knap kunnen oplichten. Hiervoor zet Marie-Luise ook duidelijk haar aantrekkelijkheid en seksualiteit in. Wanneer ze onderweg gevangen wordt genomen door een groep soldaten die is uitgezonden om het casino van haar oom te ontbinden wordt ze onder bewaking van commandant Rittmeister von Karstein gesteld. Ze probeert de officier dan in

bed te lokken en presenteert zich tegelijkertijd als ondeugend en onschuldig. Opvallend is dat er in deze scene ook aandacht wordt besteed aan haar verlangens en voorkeuren. Zo spreekt ze uit dat ze van mannelijke “Männer die starke Armen haben mit viel Musklen” houdt. Ze weet door slim gebruik van haar charme te ontsnappen. Ze wordt gekenschetst als gevaarlijk en koelbloedig. Ze wordt in deze context ook vergeleken met de beeldschone Griekse Helena, gevaarlijk en “Kalt”. Marie-Luise maakt haar seksualiteit ook veelvuldig tot inzet.

De soldaten worden in de film, vooral door de aanbiddende vrouwen, met open armen onthaald. In de stad wordt dan feestgevierd en danseres Marie-Luise vormt het centrum van de aandacht met haar verleidelijke dansen. De sensualiteit van Marie-Luise wordt ook op exotische wijze vormgegeven door middels van bijvoorbeeld Spaanse elementen en dansen. De verleidelijkheid van Marie-Luise staat gedurende de gehele film centraal. In de film werpen de mannen zich aan de voeten van de beeldschone vrouw. Ze zegt hierover zelf in de film dat ze op de Bühne als danseres aan alle mannen behoort, maar privé slechts aan een man. Uiteindelijk worden de stereotypische genderrollen en normen vervolmaakt in haar relatie met Karstein en overwint de heteroseksuele liefde.

Organische revue: De belangrijkste revue in de film vindt plaats in de openlucht, de dames dansen rondom bomen in op de late Biedermeierperiode geïnspireerde kostuums. Het betreft een vrij klassieke versie van een revue waarin ballet een belangrijk element vormt. Tegelijkertijd doen de organische vormen in het dansen, de cirkeldansen, van de meisjes volks aan.

Performativiteit van genderrollen en -normen: In een performance speelt Marie-Luise een soldaat en complimenteert symbolisch een meisje in het publiek op haar uiterlijk en legt haar hand onder de kin van het meisje. Tijdens deze opvoering verandert ze daarna in een vrouw door in een doek te draaien en aan de andere kant eruit te komen als een vrouw in een Spaans kostuum waarna ze ditmaal met een rij mannen flirt.

Die große Liebe (1942)

Militaristisch discours in een contemporaine oorlogssetting: Het melodrama draait om het liefdespaar Hanna Holberg en de Duitse piloot Paul Wendlandt. De film speelde zich af in de tegenwoordige tijd en diende eigenlijk als voorbeeld voor de Duitse vrouw in oorlogstijd. Wanneer op 22 juni 1941 de *Führerproklamation* het begin van de strijd in het oosten afkondigt laat piloot Paul zijn nationalistische plichtsgevoel spreken. In de film wordt een geromantiseerd beeld van de oorlog gegeven, oorlog als katalysator van de liefde. De oorlog vormt als het ware een theatraal spektakel waarin de protagonisten een rol aannamen die identificatie bij het publiek moest bewerkstelligen. Het identificatiepotentieel werd vergroot door in te spelen op de gevoelens van de toeschouwer, onder meer met ontroerende liederen.

Naast militaristische discours en beelden werden er ook beelden van de *Alltag* in de context van de oorlog getoond. Zo wordt er een geromantiseerd beeld geschetst van de schuilkelders waar de bewoners samen de schaarse koffie delen, spelletjes spelen, lachen en grappen maken. De *Volkgemeinschaft* in het klein, ook zo verwoord in de film.

In de film wordt gebruik gemaakt van expliciete nazisymboliek, vooral door middel van vlagvertoon en militaire kostuums. Paul maakt indruk met zijn ijzeren kruis. Hanna is ook onder de indruk van zijn functie en moed, en ontzettend trots wanneer hij wordt gepromoveerd tot *Hauptman*.

Tijdens een revuescene treedt Hanna op voor de *Wehrmacht*, deze scene is interessant vanwege de daadwerkelijke revues voor de soldaten in het Derde Rijk. Opvallend is dat in deze scene ook kort een enkele gewonde soldaat in beeld wordt gebracht. Dit past niet

volledig in het gepropageerde beeld van krachtige, moedige, gezonde mannelijkheid. De mannen worden echter vrolijk meedeinend op de muziek getoond en op deze wijze ligt de nadruk op hun herstel.

De film was met de aandacht voor de emotionele problemen waar het volk mee kampte, waaronder eenzaamheid, disillusie, angst, onzekerheid, de strijd tussen individuele verlangens en plicht, een *outlet* voor veel voorkomende frustraties en pleitte voor een positieve oplossing. De transformatie van Hanna van een egoïstische ster naar een gehoorzame vrouw voor Paul reflecteerde grotere politieke en ideologische doelstellingen. Privé en publiek werden verbonden waarin persoonlijke voldoening ondergeschikt werd gemaakt aan de ideologische orde. Waarin de plichten van de man belangrijker werden geacht en de vrouw de juiste ondersteunende rol diende te vervullen. Hanna en Paul werden tot symbolen en belichaming van het *Volkskörper* gemaakt en dienden de moraal in de *Heimat* te versterken. Dit verhaal was *volkstümlich* waardevol en onderschreef ook het idee van de Duitse superioriteit.

Authentieke Duitse vrouwelijkheid: Niet alleen Paul maar ook Hanna dient de nationale zaak te dienen. Mannen en vrouwen zijn dienstbaar op hun eigen manier.

“Pflichtbewusstsein” gaat daarbij boven het individuele sentiment. Hanna maakt in deze context een ontwikkeling door waarin zij haar authentieke vrouwelijkheid en nationale plicht steeds beter ten uitvoer brengt. Hanna gold als icoon voor traditionele vrouwelijke kwaliteiten waaronder compassie, zorgzaamheid en intimiteit. Tegelijkertijd werden ook mannelijk gedefinieerde kwaliteiten zoals activisme, rationaliteit en leiderschap aan haar toegekend. Dit toont de moeizaamheid om een ideologisch onderbouwd statisch vrouwelijk symbool te representeren. In deze film, en dit geldt in bredere zin, werd de situatie echter gepresenteerd als een tijdelijke toestand die teweeg was gebracht door uitzonderlijke omstandigheden. Hierin lag de belofte dat ze uiteindelijk zou terugkeren naar haar authentieke vrouwelijke identiteit in de private sfeer en haar leven als performer daarvoor op zou geven. Symbolisch verbeeld in de bruine vormloze, huiselijke onversierde jurk die Hanna draagt ten opzichte van haar glamoureuze jurken in het begin van de film. De film diende ter bevestiging van de genderrollen van het “schwaches Weib” die behoefte heeft aan “ruhigen zuverlässiger Männerkraft”.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: De verbeelding van vrouwelijkheid als de trouwe echtgenote wordt aan de man, of beter gezegd vrouw, gebracht met gebruik van een ander soort vrouwelijkheid: een glamoureuze, sensuele vrouwelijkheid belichaamt door de roodblonde lange Zweedse schone. Hanna is als revuester een *vampish* verschijning. In de eerste scene waarin Hanna wordt geïntroduceerd heeft ze een blonde pruik op, dikke rode lippenstift op en een laag uitgesneden jurk met een zilveren glanzende choker aan. Ze zingt een frivool lied voor een publiek dat voornamelijk bestaat uit soldaten. Hanna is in deze scene duidelijk het object van verlangen, zowel voor de toeschouwers in de film als de bioscoopganger. Revuescenes met indrukwekkende architectonische decors toonden een sprookjesachtige wereld waarin prachtige bloemenknoppen zich ontpopten tot soepele mooie libelle-achtige danseressen in uitdagende kostuums. Ondeugende seksueel getinte vrouwelijkheid komt daarnaast tot uiting in de liederen in de film.

Intertekstualiteit: De mogelijkheden tot identificatie werden ook vergroot door vormen van intertekstualiteit. Zo gaat Hanna een *Wochenschau* bekijken van een luchtgevecht met de Britten. Deze film in film betreft daadwerkelijk beeldmateriaal uit de Tweede Wereldoorlog en vergrootte de identificatiemogelijkheden van de bioscoopganger. Wanneer de oorlog met de Sovjets wordt verklaard in de film betreft dit wederom een combinatie van shots uit de

speelfilm en daadwerkelijk Duits beeldmateriaal waarbij de Brandenburger Tor centraal staat. In de publieke ruimte klinkt het verraad van de Sovjets over de radio. In deze shots worden mensen van alle gelederen in beeld gebracht. Het lot en de toekomst van Duitsland liggen in de handen van onze soldaten, klinkt over de radio. Dan volgt een shot van voorbijvliegende vliegtuigen. De radio vormt ook een symbool in het doorbreken van de grenzen tussen publiek en privé in de film. De politieke boodschappen komen de private ruimte binnen via radio.

In de film is ook nog een verwijzing naar een andere revuefilm opgenomen. Een hondje uit de film *Wunschkonzert* wordt de *Staffelhund* van Paul en zijn kameraden. Deze film uit 1940 was voorzien van de *Prädikaten staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll* en *Jugendwert*.

Zuivering revue: decadente kostuums en decors werden vervangen in deze film voor een meer klassieke, organische invulling. Het betreft ook een meer statische revue dan in de andere geanalyseerde casussen. Hoewel Hanna's kostuums haar vrouwelijke vormen wel degelijk benadrukken zijn deze klassieker van aard en meer bedekkend. Het decor is daarnaast veel minder glitter en glamour en bestaat voornamelijk uit organische vormen waardoor vrouwelijkheid en natuur aan elkaar worden verbonden. De camerashots leggen daarnaast ook minder de nadruk op vrouwelijke sensuele lichamelijkeheid, zoals in de andere revues met de nadruk op gefragmenteerde lichamelijkeheid en shots waarbij de ontblote benen in beeld worden gebracht, en zijn veel meer gericht op emotie door een grotere focus op de gezichtsexpressies van Hanna. Tijdens het voor deze film toepasselijk getitelde lied *Mein Leben für die Liebe – Jawohl!* wordt Leander omringd door tientallen mannen die in pak dansen in plaats van door de oorspronkelijke schaarsgeklede revuemeisjes, die in deze film ook alleen van een afstand in beeld worden gebracht. Daarbij is minder verholde vrouwelijkheid in deze film voorbehouden aan kleine bijrollen.

Vrouwelijk voyeurisme: Hoewel mannen eigenlijk in alle (revue)films, ook op de bühne, gekleed in beeld worden gebracht kent deze film ook een scene waarin de soldaten in zwemkleding op een strand liggen. Deze scene waarin kameraadschap centraal staat en Paul naast zijn beste vriend op het strand ligt toont de gespierde lichamen in een passieve context die de voyeuristische blik van het overwegend vrouwelijk publiek vergroot. Daarnaast kan deze scene met zijn nadruk op kameraadschap ook op homo-erotische wijze worden gelezen.

Wir machen Musik. Eine kleine Harmonielehre (1942)

Contemporaine oorlogssetting: De film opent met Karl die voor een raam zit, de camera komt de privéruimte van het huis binnen via het raam, en direct de toeschouwer in de bioscoop aanspreekt. Hij is de verteller van een verhaal over zichzelf en zijn geliefde vrouw en hun muziekcarrières. De setting van Karl in zijn woning voor het raam vindt plaats in de context van de oorlog, de tegenwoordige ervaringen van de bioscoopganger maken deel uit van de film. De film eindigt wanneer de lampen uit moeten in de kamer vanwege een luchtalarm.

E-Musik vs. U-Musik: In de film staat de spanning tussen de hoge muziek, van Bach en Beethoven, belichaamd door de mannelijke hoofdpersoon Karl, en de *Alltag* muziek, de “lustige Musik”, “zärtliche Musik”, “verliebte Musik”, belichaamd door de vrouwelijke hoofdpersoon Anni centraal. In de film is er sprake van een duidelijk nationaalsocialistisch discours over muziek waarbij gesproken wordt over muziek als “Ursprünglichen künstlerischen Regung menschlichen Seele”, teksten als de zuiverste poëzie worden beschouwd, de nadruk ligt op het artistieke Duitse genie (waarbij “Fleiß” van het grootste

belang voor “Begabung” wordt geacht), de *volkstümlichen* waarde van muziek werd benadrukt en de klassieke voorbeelden de revue passeerden waaronder de grote meester Bach. Vergeleken met Bach was volgens Karl alles “klein und erbärmlich” en alleen een “arme Mensch” snapt dat niet.

Het stel discussieert over “Gebrauchsmusik”, “Schlager Musik”, “Hot Musik” en “Jazz Musik”. Hoe je het ook noemt volgens Annie zijn het “Schlagworte für missverstandene Begriffen”. Karl wenst echter dat Anni deze “Banalität” met de armoedige “geistigen” inhoud opgeeft. Karl vraagt Anni of ze hem een gunst wil verlenen. In eerste instantie reageert ze met “Alles was mein hoher Herr befiehlt” (waarin ook de genderverhoudingen worden bevestigd, hoewel op komische wijze). Ze geeft echter niet haar carrière op. Volgens Karl is hij echter als hoofd van het huishouden degene die brood op de plank dient te brengen – dat zijn “Männersachen”. Voor binnenshuis/privé zijn haar “Komponierereien” toelaatbaar maar daarbuiten behoren ze niet. Voor Karl staat kunst te hoog om muziek te beschouwen als profaan humoristisch of erotisch achtergrondgeluid. Annie beantwoordt deze opmerking door verleidelijk achterover te leunen en aan de hand van het *Kleine Liebeslied* van de “alte Meister Bach” aan te tonen dat er ook noodzaak is aan “Gebrauchsmusik für den verliebten Alltag” waarmee ze Karls hart weet te veroveren. Deze discussie over *Gebrauchsmusik* is in bredere zin interessant voor het revuegenre waarin Schlagers, Chansons, als onnozel gedefinieerd gefluit en de nodige jazzinvloeden een belangrijke rol speelden.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: In de revuescenes ligt de nadruk op een aantrekkelijke, speelse, wulpse vrouwelijkheid. Meisjes in zeer korte jurkjes met kousen, jarretels en hoge hakken tapdansen op het podium. Tijdens de zogenaamde *Notenparade* vormt een trap in de vorm van een grote piano het decor voor schaarsgeklede dansende dames, waarvan door hun beweging het ondergoed zichtbaar is. In de film wordt daarnaast veelvuldig seks geïnsinueerd. Dit wordt nooit in beeld gebracht maar er wordt wel op ondeugende, speelse wijze naar verwezen. Na een serenade van een trompetmeisje, een collega van Anni, voor een man op wie zij een oogje heeft volgt bijvoorbeeld een scene waarin beide liggend op de bank zijn afgebeeld, het meisje in onderkleding. Zij vraagt dan wanneer ze gaan trouwen – deze scene insinueert seks voorafgaand aan de scene. Karl en Anni insinueren ook op verschillende momenten seks, bijvoorbeeld in de ondeugende opmerkingen over samen baden, waarna ze samen verdwijnen in de badkamer.

Interessant is dat Anni in de revues in een lang, zij het zeer vrouwelijk, gewaad op het podium staat. Terwijl de danseressen om haar heen in glanzende bikini's met pareo's uitdagend de pareo's openslaan en de nadruk vestigen op het kruis. De deelnemende mannen zijn ter contrast volledig in pak gehuld.

Zuivering revue: Hoewel er in de film gebruik wordt gemaakt van revuescenes en sensuele vrouwelijkheid wordt dit op verschillende manieren toegedekt. Allereerst wordt de revue nadrukkelijk benoemd als “Notenparade”/“Musik-Schau”, de wijze van verwijzing en het omzeilen van het begrip revue kan worden beschouwd als een germanisering van het genre waarbij aan het begrip revue het Amerikaanse voorbeeld kleefde. Daarnaast is de set vormgegeven zonder veel opsmuk, met gebruik van massaornamenten is gepoogd de set te zuiveren (net zoals in *Es Leuchten die Sterne* en *Wir tanzen um die Welt*).

Authentieke vrouwelijkheid: Naast de muzikale harmonie komt ook de huishoudelijke harmonie aan de orde. Anni doet huishoudelijke taken voor Peter in ruil voor privéles van de muziekdocent. Zij zal weer “Harmonie ins Haus des Mannes” brengen. Anni ruimt in huishoudelijk outfit, met schort en bandana, de “Schweinerei” van de man op. De suggestie in de film is dat Anni dansend door het huis in haar schort met schoonmaakartikelen

aantrekkelijker wordt beschouwd dan in een revue op de bühne. Zij perfectioneert zich als huishoudster met dezelfde passie als waarmee ze muziek maakt. Hierdoor wordt ze een “richtigen Frau”. De liefde tussen man en vrouw maakt het gelukkigst, de “eigentlichen Begabung” ligt bij het huwelijk. De nadruk op het huwelijk en gezin kwam ook tot uiting in liederen. De hoogst mogelijke kunstvorm voor een vrouw was niet haar carrière maar het huwelijk, dat verbonden werd met de sociale harmonie van de bredere gemeenschap. Zoals de titel van een lied het verwoordt: *Wenn Ich mit Dir gemeinsam bin, hat mein Leben seinen Sinn*.

Performativiteit van genderrollen en -normen: Tegelijkertijd wordt er in verschillende scenes gespeeld met gender. Het vrouwelijke hoofdpersonage verschijnt bijvoorbeeld ook geheel als man gekleed op het toneel. In een zogenaamd *Pfeif-Duett* zijn zowel de man als de vrouw op de bühne gekleed in een mannelijk klassiek driedelig pak met hoge hoed.

Continuïteiten: Voornamelijk in het gebruik van moderne technologie zijn continuïteiten waarneembaar die een moderne kosmopolitische sfeer ademen. Hierin wordt gebruik gemaakt van het combineren van filmbeelden met *superimpositions* met persmateriaal en notenbalken. Deze casus toont wederom het incorporeren van moderne technologie in de nationaalsocialistische context.

Die Frau meiner Traume (1944)

Escapisme: De pracht en praal in deze film betrof een esthetische afstand van de oorlog en de schaarste. Het doel was het oppeppen van de populaire moraal, de creatie van de illusie van comfort, overvloed en veiligheid in deze escapistische film met onverhulde lichamelijke overvloed. In de begintiteling staat achter *Ort* “Wo ihr wollt”, en achter *Zeit* “Wann es euch gefällt”. De toeschouwer wordt uitgenodigd zich te verliezen in zijn/haar fantasie.

Authentieke vrouwelijkheid tegenover de decadente other: In het discours zijn verschillende nationaalsocialistische invloeden te ontwaren. Allereerst Julia's ontwikkeling van een decadente revuester naar een huishoudelijke engel, de perfecte echtgenote. Julia wil de oppervlakkige rollen niet meer spelen. Haar *Direktor* vertelt haar over zijn idee over een nieuwe revue waarvan een “pompöses Schlafzimmer” met een bed met zijde het decor moet vormen. Julia vlucht van dit leven en gaat op vakantie. De hoofdpersoon spreekt zelf over haar “verrückten Rollen”. In de film is het topos van het ontsnappen aan de oppervlakkige pracht en praal van haar theaterleven een manier om de nadruk te leggen op de sporen van het authentieke zelf. Ze komt in de Alpen terecht bij twee ingenieurs, door een komische eerdere scene slechts gekleed in haar bontjas en negligé. Peter vertolkt hierin de stem van afkeuring. Hij noemt de revuester een Modepuppe en geeft aan meer te hebben met de “ganz einfachen Frau”. De andere ingenieur Erwin belichaamt de man die helemaal in de ban is van de gevaarlijke, pompeuze vrouwen waaronder Julia. Hij houdt van vrouwen die van avontuur houden/gevaarlijke vrouwen (“aufregendes”). Bij Erwin hangen ook allemaal foto's van vrouwen aan de muur, van dansende vrouwen, schaarsgeklede vrouwen en naakte vrouwen. De decadentie wordt gesymboliseerd door kleding, roken, champagne en seksuele overdadigheid. Peter zet zich af tegen deze decadentie en Julia valt voor hem en maakt dan de ontwikkeling tot een authentieke vrouw door. In de film worden ook de stereotypische genderverhoudingen van de passieve “schutzlosen Frau” en de actieve, moedige, krachtige, rationele man bevestigd. Discipline en arbeid zijn gedefinieerd langs vrouwelijke en mannelijke lijnen. Deze genderverhoudingen komen zowel tot uiting in de verbeelding van verschillende seksespecifieke taken in de film als in de tekstuele aspecten. Enkele relevante

passages zijn bijvoorbeeld: "kleine Fraulein" en "ein Mann musst Mutig sein". Julia transformeert van een "Modepuppe" tot een lieve kleine "Hausfrau". Het woord klein vertegenwoordigt in het discours van de fascistische vrouwelijkheid een grote waarde. De transformatie gaat gepaard met vernedering, in de vorm van als komische geframede gebeurtenissen, zoals het onderdompelen van Julia in bad, die haar vrouwelijke rebellie moeten doorbreken. De transformatie wordt ook symbolisch verbeeld in de kleding van Julia. Ze wisselt haar bontmantel in voor authentieke traditionele klederdracht, een dirndl. Terwijl ze voortaan ook haar dansen uitvoert in een huishoudelijke setting. Julia heeft plezier in het uitvoeren van huishoudelijke taken en ook het gebrek aan "bequemlichkeit" maakt haar niet uit.

Revue-elementen/sensuele vrouwelijkheid: In de openingsrevue zingt Röck op ondeugende wijze het lied *In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine*, beëindigd met een knipoog naar de toeschouwer in de film en in de bioscoop. Ze wordt omringd door mannen in deze speelse scene waarmee ze flirt, zoent en danst. Haar zwierige jurk in combinatie met haar bewegingen is heel onverhullend. De kostuums in revuefilms zijn zo gemaakt dat ze de vrouwelijke vormen benadrukken en bepaalde lichaamsdelen bewust onthullen, voornamelijk de benen en kont. Zo worden bij een rijtje dames in kostuum de petticoats omhooggehouden zodat de benen in kousen zichtbaar zijn. Opvallend is dat wederom gekozen is voor een exotische setting voor deze scene. De seksueel getinte liederen en opmerkingen vinden plaats in een niet-Duitse setting met gebruik van Spaans vocabulaire. De camerabewegingen en specifieke shots versterken de seksuele connotatie. Zo zoomt de camera tijdens een tapdansscene in op Röcks benen waarna de camera langzaam langs haar volledige lichaam glijdt.

Continuïteiten: Droomscenes en fantasiebeelden boden de mogelijkheid om ook exotische settings te incorporeren met exotische kostuums en decors. De keuze voor Italië, Spanje en Japan lijkt echter niet alleen ingegeven om mooie aansprekende scenes te incorporeren aangezien het drie dictatoriale en aan het aan het Derde Rijk gelieerde machten betreft. Opvallend is dat in deze film ook verschillende circuselementen zijn opgenomen in de revuescenes.

Interessant is dat de slotrevue waarin Julia danst nadat Paul haar heeft afgewezen, meer een klassieke vrouwelijkheid ten tonele brengt. Ze danst in de nieuwe revue getiteld *Die Frau meiner Träume* nog wel op een zeer vrouwelijke wijze en de nadruk ligt zeker nog op haar schoonheid, zo danst ze in een vrij doorzichtige roze jurk met belichting vanachter die haar lichaam volledig blootgeeft. De thema's in de revue zijn echter klassieker van aard met de nadruk op liefde en het huwelijk. De kostuums, hoewel vrij doorzichtig, zijn daarnaast gebaseerd op meer klassieke gewaden zonder veel opsmuk. Liefdesliederen benadrukken dat de man en vrouw bij elkaar horen. De interpretatie van de huwelijksdans met allemaal paren benadrukt ook het geluk van liefde. Deze scene met een hemel met wolken als achtergrond is vormgegeven als een droom waarbij de toeschouwer kan wegzwijmelen. In de revue *Die Frau meiner Träume* wordt in de film een ontwikkeling verbeeld van een exotische vrouwelijkheid naar een echtgenote. De revuescene incorporeert verschillende exotische scenes en vrouwelijkheid maar concludeert met een klassieke huwelijksscene. In de revue wordt feitelijk de ontwikkeling van Julia verbeeld die aan het eind van de film herenigd wordt met Peter en ook gaat trouwen.

Verheerlijking Duitsland/Heimat/Volksgemeinschaft: In de film wordt het berglandschap verheerlijkt, in woord en beeld, mede versterkt door het gebruik van bombastische klassieke muziek bij de landschapsbeelden.

Performativiteit van gender: In deze film is er ook sprake van een demonstratie van de performativiteit van genderrollen waarmee de essentialistische visie op gender kan worden doorbreken door de fluïditeit te benadrukken. Julia kleedt zich bijvoorbeeld in de kleding van Peter. Julia gaat er bijvoorbeeld vandoor in herenkleding op de motor van Peter. Zij neemt tijdelijke een als mannelijk gedefinieerd uiterlijk aan en vertoont mannelijk gedrag, namelijk motorrijden. Motorrijden wordt in de film ook expliciet als mannelijk gedefinieerd, een vrouw zou niet te vertrouwen zijn op een motor. Belangrijke kanttekening is wel dat het spelen met de fluïditeit van genderrollen in alle films van tijdelijke aard is.

Daarnaast zijn er een aantal komische geframede scènes opgenomen waarbij twee mannen bij elkaar in bed slapen (om ruimte te maken voor Julia) en samen in de badkamer staan waarbij de ene aan het douchen is terwijl de ander zijn tanden poetst.

Intertekstualiteit/cultuurkritiek/satire: In de slotrevue *Die Frau meiner Träume* is een dansscene opgenomen waarin Röck danst met een ronde ballon. De wijze waarop zij danst in combinatie met de muzikale ondersteuning doet sterk denken aan de scene met de globe in *The Great Dictator* van Charlie Chaplin.



Links een film still (01:14:09) uit *Die Frau meiner Träume* en rechts een afbeelding uit *The Great Dictator*