

---

**Bernadette Kester**

*Filmfront Weimar. Representaties van de Eerste Wereldoorlog in Duitse films uit de Weimarperiode (1919-1933)*

Hilversum (Verloren), 1998, 268 p., f52,50, ISBN 90-6550-429-X

In de zomer van 1993 organiseerde de Stichting Film en Wetenschap de succesvolle conferentie van de International Association of Media Historians, getiteld *Film and the First World War*. Een van de hoogtepunten van deze samenkomst van internationale media-wetenschappers was de lezing van cultuurhistoricus Modris Eksteins, auteur van het vier jaar eerder verschenen bejubelde én contro-versiële *Rites of spring*. Eksteins benadrukte in zijn Amsterdamse betoog de morele crisis die de Eerste Wereldoorlog teweeg had gebracht in de westerse wereld. Symbolisch voor deze crisis was het verlies van het onderscheid tussen realiteit en illusie, waardoor bijvoorbeeld de speelfilm *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* voor velen dé verbeelding van de oorlog werd. Eksteins volgde hiermee de strekking van zijn *Rites of spring*: de Eerste Wereldoorlog is het psychologische keerpunt geweest voor de acceptatie van avant-garde en modernisme, omdat met modernistische stijlelementen de ervaring van 'The Great War' het dichtst benaderd kon worden.

*Rites of spring* vormde het begin van een cultuurhistorisch debat over representaties

van de oorlogservaring van 1914-1918. Niet lang na het verschijnen ervan kwamen collegacultuurhistorici George Mosse (1990) en Jay Winter (1995) met een visie op deze problematiek. Mosse en Winter beweerden dat het vooral traditionele negentiende-eeuwse stijlmiddelen en symbolen zijn geweest die voor de representatie van deze traumatische vier jaren werden gehanteerd. Met haar indrukwekkende dissertatie *Filmfront Weimar* heeft filmhistoricus Bernadette Kester zich in dit representatiedebat gemengd. Terecht constateert zij dat Eksteins in zijn argumentatie film amper een rol laat spelen, wat op zijn minst curieus is, gezien de populariteit van dit medium in de jaren twintig en dertig. Voor wat betreft de filmische representatie van de oorlogservaring hangt hij zijn argumentatie uitsluitend op aan *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* en enkele andere anti-oorlogsfilms. Met haar onderzoek naar 26 Duitse films over de Eerste Wereldoorlog, uitgebracht in de periode 1919-1933, plaatst Kester een aantal kanttekeningen bij Eksteins visie.

Kesters uitgangspunt is de aanname dat er voor het individuele en collectieve verwer-

BERNADETTE KESTER

## Filmfront Weimar

Representaties van de Eerste Wereldoorlog in  
Duitse films uit de Weimarperiode (1919-1933)



kingsproces van een traumatisch verleden verhalen nodig zijn. Verhalen kunnen mensen helpen om schijnbaar zinloze of doelloze gebeurtenissen en ervaringen te verwerken. Een medium als film kan dan ook verhalen en beelden bieden die het publiek houvast bieden bij dit verwerkingsproces. Sommige oorlogservaringen, zoals het maandenlang opgesloten zijn in loopgraven, zijn letterlijk niet voor te stellen. Daarom, en als toetsing van Eksteins' these, heeft Kester zich afgevraagd of er in de Duitse oorlogsfilm ook iets te merken is van de worsteling met de vormgeving van het filmische verhaal. Binnen de vijf verschillende genres die zij in deze oorlogsfilms onderscheidt – documentaires, *faction films*, docudrama's, realistische oorlogsdrama's en studiodrama's – bleken juist de traditionele representatievormen te overheersen en ook het beste te scoren bij de critici. Eksteins' modernistische perspectief wordt hiermee op overtuigende wijze genuanceerd en ter discussie gesteld.

Voor de Duitse samenleving was de Eerste Wereldoorlog een incoherente, verwarrende

en chaotische ervaring. Na afloop moest Duitsland niet alleen de militaire nederlaag en het verlies van honderdduizenden soldatenlevens verwerken, maar ook leren leven met het besef dat het land verantwoordelijk was geweest voor het uitbreken van de oorlog. Voor de meesten was bovendien de vervanging van het Duitse keizerrijk door de democratische Republiek van Weimar een schok. De historiografie met betrekking tot de verwerking van deze ervaring heeft zich toegespitst op de heftige debatten die in Duitsland gevoerd werden naar aanleiding van de publicatie van Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues* (1929) en de vertoning van de Amerikaanse verfilming *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*. De film werd in 1930 in Duitsland uitgebracht, maar was bij lange na niet de enige film over de oorlog die het Duitse publiek te zien kreeg. Als eerste heeft Kester de andere films aan een grondige analyse onderworpen. Zij heeft zich daarbij laten leiden door de vraag welke rol deze Duitse oorlogsfilms in het verwerkingsproces speelden, ervan uitgaande dat collectieve verwerkingsprocessen alleen in theoretische zin te duiden zijn. Haar aanpak is intertextueel: niet alleen analyseerde zij de films zelf uitvoerig, ook werden de maatschappelijke context en productie-omstandigheden in het onderzoek betrokken, waarbij vooral gekeken is naar de ontvangst van de film door de critici in negentien dag- en vakbladen. Deze 'persstemmen' zijn bij uitstek een middel om te achterhalen hoe problematisch de oorlogservaring voor de Duitse bevolking geweest is. De critici bleken een bijna absoluut geloof in de betrouwbaarheid van 'authentieke' filmbeelden te hebben, ongeacht of zij geënceneerd waren. Bovendien toonden zij een duidelijke voorkeur voor films met een eenduidige stijl, zodat zij zich probleemloos konden laten meevoeren. De behoefte aan overzichtelijke en afgeronde verhalen was groot: 'Via een ononderbroken proces van inleving en identificatie kon men de emotie van de oorlogservaring herbeleven en verwerken.' De publieke en kritische waardering voor gefictionaliseerde

documentaires en realistische speelfilms ondersteunen deze bewering.

Kester besteedt in dit kader aandacht aan de in vergetelheid geraakte, voormalige legerofficier Heinz Paul, die drie 'documentaires' naliet over het westelijk front: *SOMME* (1930), *DOUAUMONT* (1931) en *TANNENBERG* (1932). Kester beschouwt deze films als een van de eerste serieuze pogingen om de geschiedenis van de Eerste Wereldoorlog filmisch te verbeelden. Paul maakte uitgebreid gebruik van archief- en animatiemateriaal en ensceeneerde veldslagen zo dat zij authentiek leken. Door steeds twee verhaallijnen te volgen (het historische verloop van de slag en de individuele wederwaardigheden van een of twee personages) wist hij het algemene en het persoonlijke, het objectieve en het subjectieve met elkaar te verbinden. Kester benadrukt dat het Paul niet zo zeer leek te gaan om een 'geschiedenisles' als wel om de verbeelding van de oorlogservaring zelf, maar dan vanuit een 'documentair' perspectief. Met archiefbeelden bracht hij het rationele verloop van de gebeurtenissen in beeld, terwijl hij daarnaast ook moeite deed om het ongrijpbare van de frontbeleving te visualiseren. Dit is vooral te zien in zijn derde documentaire film, *TANNENBERG*. Het fictieve verhaal in deze film laat op indringende wijze zien welke offers de Duitse bevolking bracht. De film kreeg daardoor een

mythisch karakter, hetgeen zeer gewaardeerd werd door de critici. De nadruk op de ervaringen van de oorlog zien we ook in de waardering die speelfilmregisseur G.W. Pabst ten deel viel. Pabst wist door middel van 'realistische' fictie in zijn *WESTFRONT 1918* (1930) bij uitstek het rationele met het emotionele te verbinden en oogste daarmee veel lof bij zowel publiek als critici.

Met *Fimfront Weimar* biedt Kester de lezer inzicht in de manier waarop in Duitse films uit de jaren twintig en dertig de ervaring van de Eerste Wereldoorlog verbeeld is. Ze doet dat door middel van weloverwogen en genuanceerde uitspraken, die weliswaar duiden op een zorgvuldige afweging van argumenten, maar tegelijkertijd enigszins afbreuk doen aan het boek als geheel. Hoezeer genuanceerde conclusies ook te waarderen zijn, de lezer heeft af en toe ook behoefte aan stevige uitspraken, waarin iets niet alleen maar 'schijnt' en 'lijkt' maar gewoon zo 'is'. Kesters voorzichtigheid doet echter niets af aan de waarde van haar onderzoek voor het vakgebied van mediageschiedenis. *Fimfront Weimar* toont aan dat een intertextuele analyse van films tot vruchtbare resultaten leidt wanneer het gaat om het achterhalen van gecompliceerde maatschappelijke processen zoals het verwerken van oorlogservaringen.

*Tity de Vries (Rijksuniversiteit Groningen)*