
Het (on)gewapend oog

Modernisme en realisme in DER WELTKRIEG EN WESTFRONT 1918

Bernadette Kester

Ten tijde van de Weimar Republiek zijn in Duitsland ruim dertig films gemaakt over de Eerste Wereldoorlog. Dat de makers in belangrijke mate de overheidsvisie op de oorlog verbeeldden, is niet verrassend. Minder voorspelbaar is dat in sommige films een poging gedaan werd een cinematografische vorm te vinden om het oorlogsleed in het algemeen te verbeelden – wat de films aanmerkelijk minder eenduidig maakt. De documentaire DER WELTKRIEG (1927) en de speelfilm WESTFRONT 1918 (1930, G.W. Pabst) zijn twee exponenten van dat laatste. Bernadette Kester analyseert de ambiguïteit van twee films die over het algemeen doorgaan voor simplistische propagandafilms.

De Duitse documentaire DER WELTKRIEG (1927) staat te boek als een historisch document waarin vooral een officieel goedgekeurde visie op de Eerste Wereldoorlog wordt weergegeven. Ik bekeek de film, op video, in het kader van mijn onderzoek naar onder meer de representaties van het slagveld en naar de frontervaring in het algemeen.¹ Hoewel ik mij concentreerde op de gevechtsscènes, werd mijn blik opeens gevangen door een ultrakort shot. In een flits had ik het beeld van een indringende menselijke blik waargenomen. Ik spoelde de videoband terug en bekeek het stukje film nogmaals, nu shot voor shot. Midden in een snel gemonteerde gevechtsscène was een kort totaalshot ingevoegd. Daarin stonden de ogen van een getroffen soldaat langs de wielen van een affuit recht in de camera – het 'direct address' van een bijna dode. De scène was weliswaar geconstrueerd, maar dit maakte het afschrikwekkende effect niet minder. Hier was getracht om met cinematografische middelen en op een niet mis te verstane retorische wijze een bepaald beeld te creëren van het oorlogsgeweld.

Het shot is vooral interessant omdat het de film minder eenduidig maakt dan hij aanvankelijk lijkt. Een kritische historische toetsing doorstaat de film niet helemaal. Daarvoor worden in DER WELTKRIEG te veel (ook toen reeds bekende) feiten verdoezeld of verzwegen. En ook wordt de oude militaire en monarchistische orde de hand boven het hoofd gehouden. Om de film daarmee direct als pro-oorlog te bestempelen, is echter niet terecht. Daarvoor is weer te veel moeite gedaan om de oorlog vooral

niet als een 'frisch-fröhliche' aangelegenheid te presenteren. Niet alleen het voornoemde 'oogshot' illustreert dit, ook in een aantal andere sequenties is op verrassend moderne wijze getracht de frontervaring weer te geven. Het zijn deze sequenties in het bijzonder die de film zijn ambiguïteit verlenen en die ik in het volgende zal bespreken.

Er is nog een reden om aandacht te besteden aan deze film. De manier waarop de frontsequenties in *DER WELTKRIEG* gefilmd zijn, wijkt aanzienlijk af van de manier waarop in latere oorlogsfilms de frontervaring is weergegeven.² In *DER WELTKRIEG* worden cinematografische middelen als montage, belichting en trucage opvallend en intensief gebruikt; een benadering die ik hier 'formalistisch' noem.³ In een aantal latere oorlogsfilms domineert een realistische manier van filmen, wat een minder opvallend gebruik inhoudt van cinematografische middelen, hoezeer in sommige films ook sprake is van een wervelend cameragebruik. De toevoeging van geluid was een even belangrijk onderdeel van de realistische manier van filmen. Films als *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (1930, VS), *STOSSSTRUP 1917* (1934, D), *PATHS OF GLORY* (1957, VS) en *KING AND COUNTRY* (1964, GB) zijn voorbeelden van films die een realistische indruk maken – wat vaak onherroepelijk tot de status van anti-oorlogsfilm leidde (de nationaal-socialistische *STOSSSTRUP 1917* uitgezonderd).

In dit artikel analyseer ik de meer 'formalistische' representatiewijze van enkele sequenties uit *DER WELTKRIEG* en de realistische benadering in de frontscènes van *WESTFRONT 1918* (1930).⁴ Deze Duitse speelfilm is een van de eerste hoogtepunten in een realistische weergave van de oorlog en de eerste Duitse oorlogsfilm die unaniem als een aanklacht tegen de oorlog werd gezien. Ik plaats het geheel in de huidige discussie rond de problematiek van historische representatie (in film). Terwijl in de jaren twintig en dertig regisseurs en filmtechnici worstelden met het probleem hoe het leven en de gevechten aan het front op adequate wijze weer te geven, worstelen filmhistorici, geschiedfilosofen en filmtheoretici bijna zeventig jaar later met de vraag over de (on)mogelijkheid om de grote complexe gebeurtenissen van deze eeuw, 'modernist events', filmisch (of historiografisch) te presenteren. In deze discussie concentreert men zich hoofdzakelijk op films van na de Tweede Wereldoorlog. Iedereen kent inmiddels de controversen rond *SCHINDLER'S LIST*, *SHOAH*, de films van Hans-Jürgen Syberberg en het oeuvre van Oliver Stone.⁵ Niet alleen critici en historici blijken dergelijke filmische representaties als problematisch te ervaren, ook de filmmakers zelf lijken, via hun films, van dit probleem te getuigen. Onder andere met de afwijkende wijze van filmen – afwijkend van de klassieke Hollywood-norm – waarin duidelijk gezocht is naar een ander gebruik van filmtechnische en narratieve middelen – montage, camerabeweging, kleur en zwart-wit, plot – om een bepaalde interpretatie van het verleden te verbeelden.

De ruime aandacht voor films van na (en over) de Tweede Wereldoorlog wekt het idee dat dergelijke worstelingen eerder niet aan de orde waren. In dit artikel wil ik dat enigszins corrigeren. Tenslotte kunnen *DER WELTKRIEG* en *WESTFRONT 1918* gezien worden als pogingen om het eerste 'modernist event' van deze eeuw, de Eerste Wereldoorlog, in beeld te brengen. Aan de hand van enkele specifieke sequenties uit beide films, onderzoek ik de volgende uitspraak van Hayden White: "That the stylistic innovations of modernism (...) may provide better instruments for "modernist" events (...) than the storytelling techniques traditionally utilized by historians."⁶ Als White gelijk heeft, benadert de 'formalistische' manier van filmen in enkele sequenties van *DER WELTKRIEG* dichter de aard van de frontervaring dan de realistische frontsequenties van *WESTFRONT 1918*. Het gaat in dit artikel kortom over het klassieke filmtheoretische 'debat' tussen realisme en formalisme, geplaatst in de context van de huidige discussie rond historische representatie.

Politiek-culturele context

Het unieke filmproject *DER WELTKRIEG* werd geproduceerd door Duitslands grootste productiemaatschappij Ufa. Voor de regie tekenden de relatie onbekende Svend Noldan en Leo Lasko. Oorspronkelijk was het idee om in een filmreeks van drie delen een chronologisch overzicht te geven van het verloop van de Eerste Wereldoorlog. Men kwam echter niet verder dan twee delen en het oorlogsjaar 1916 – het derde deel is, om onbekende redenen, nooit gemaakt.⁷ Het project was het enige in zijn soort en een initiatief van Duitse overheidsinstanties die rond 1923 het idee lanceerden onder de noemer 'Heeresfilm'.⁸ Nog vier jaar zou het duren voordat het eerste deel in de bioscoop verscheen, hetgeen bovendien pas geschiedde nadat de minister van buitenlandse zaken Gustav Stresemann aan de documentaire zijn goedkeuring had gegeven. Dat Buitenlandse Zaken betrokken was bij het tot stand komen van een film was niet ongewoon. Ook bij de (goed)keuring van veel andere oorlogsfilms speelde het ministerie een belangrijke rol, bezorgd als men was om Duitslands goede naam. In het Verdrag van Versailles (1919-1921) was Duitsland immers gedwongen geweest (alleen)schuld aan de oorlog te bekennen. Om dit verdrag gereviseerd te krijgen ontstond in Duitsland, op instigatie van onder meer Buitenlandse Zaken, een beweging die het land via allerlei nationale en internationale propagandacampagnes van alle blaam trachtte te zuiveren.⁹ De verhouding tussen de voormalige oorlogvoerenden was daarom bijzonder kwetsbaar, hetgeen de Duitse overheid ertoe bracht waakzaam te zijn ten aanzien van alle mediale beeldvorming van vroegere vijanden.¹⁰

Omdat de overheid het initiatief nam, Stresemann een rol speelde in de besluitvorming, een aantal andere betrokkenen werkzaam was bij het rijksarchief en Ufa – een firma die nauwe banden had met het (conservatieve) establishment – de film produceerde, kan dit visuele geschiedverhaal als een ondersteuning worden gezien van de officieel gepropageerde visie op het Duitse oorlogsverleden. Deze context maakt de verrassing bij het zien van het eerder genoemde 'oogshot' begrijpelijk. Het korte pregnante moment, dat de doodsangst en onmacht van de gewone naamloze Duitse soldaat toont, was contemporaine critici overigens ook al opgevallen. Zij spraken over 'furchtbare Schreckgesichte'¹¹ en schreven: 'Menschen vollkommen machtlos von Maschinen verwundet, verstümmelt, verschüttet, zersetzt.'¹²

Een dergelijk shot zou men eerder verwachten in de speelfilm *WESTFRONT 1918*. Maar zoals *DER WELTKRIEG* als documentaire uniek was, zo was *WESTFRONT 1918* dat als speelfilm. Onder de financiële hoede van de als kritisch bekend staande producent Nero werd de film geregisseerd door Georg Wilhelm Pabst, tegenwoordig gevierd als auteur maar ook toen geplaatst in het rijtje van canon-regisseurs als Fritz Lang, Wilhelm Friedrich Murnau, Joe May en Richard Oswald. De naam van Pabst is nauw verbonden aan de Neue Sachlichkeit (1924-1930), een cultuurstroming die, onder meer als reactie op het expressionisme, niet zozeer uitging van het primaat van de innerlijke belevingswereld maar vooral de neutrale verschijningsvorm van objecten en verschijnselen uit de werkelijkheid in hun verschillende artistieke praktijken (literatuur, schilderkunst, fotografie en film) centraal stelde. Dat men in deze benadering van de werkelijkheid vaak eerder onthullend, impliciet-bekritiserend en daarmee verre van neutraal bezig was, blijkt uit *WESTFRONT 1918*.

De film is gebaseerd op het boek *Vier von der Infanterie* (1928) van Ernst Johannsen. Dit boek was lang niet zo succesvol als *Im Westen nichts Neues* (1929) van Erich Maria Remarque, maar gold wel als een representant van een periode (1928-1932) waarin zich een sterk toegenomen (literaire) belangstelling voor de oorlog aftekende.¹³ Hoe (sociaal-)realistisch Pabst ook was, in vergelijking met het boek was de film tamelijk gematigd. Als een felle aanklacht tegen de oorlog is Johannsens boek namelijk doordrenkt van nihilisme, seksisme en anti-religiositeit, iets dat bij Pabst nageenough ontbreekt.¹⁴ Toch werd *WESTFRONT 1918* als een indringende en realistische aanklacht gezien, maar dan vooral binnen een filmische context. (Hetzelfde gold overigens voor de verfilming van Remarques boek, die in een aantal opzichten verhullender is dan het boek – maar toen niet minder schokkend). In deze summier vergelijking tussen boek en film komt reeds een eerste representatieprobleem aan de orde dat vooral verwijst naar de politieke, normatieve en economische restricties die in de samenleving

heersten. Film had nu eenmaal het odium een effectief beïnvloedingsmiddel te zijn, maar diende daarnaast een zo groot mogelijk publiek te bedienen. Hoewel het Duitsland van de Weimar-periode te boek staat als een vrije samenleving, werden culturele praktijken nauwlettend door de autoriteiten gevolgd op onwelgevallige aspecten. Vooral de filmpraktijk had met deze officiële censuurinstanties te maken. Dit betekende dat althans in de filmische interpretatie van extreme werkelijkheidssituaties een gematigder 'toon' moest worden aangeslagen.

Alvorens enkele sequenties van *DER WELTKRIEG EN WESTFRONT 1918* nader te bekijken, schets ik eerst de theoretische context waarin ik de representatieproblematiek van beide films plaats. Hoewel de theorievorming rond historische verbeelding met het narrativisme een nieuwe weg is ingeslagen, is de problematiek al zo oud als de geschiedschrijving en geschiedfilosofie zelf.

Modernisme, moderniteit en de frontervaring

In recente literatuur over historische representaties in film komt onder meer naar voren hoe problematisch het is om ingrijpende en gecompliceerde historische gebeurtenissen te verbeelden.¹⁵ De Eerste Wereldoorlog is een gebeurtenis die Hayden White aanduidt als een 'holocaustal' of 'modernist event',¹⁶ een twintigste-eeuwse gebeurtenis die door omvang, complexiteit en dodental ongeëvenaard was en daardoor tot op zekere hoogte onverklaarbaar en onbegrijpelijk blijft. Het is daarom op zijn minst problematisch wanneer een dergelijke ongekende en complexe gebeurtenis in een conventioneel narratief stramien wordt gegoten. White gaat er dan ook van uit dat traditionele vertelmiddelen – lineariteit, gemotiveerde handelingen, 'onambigüiteit' – tekortschieten. De moderne media zouden dankzij hun manipulatietechnieken wel in staat zijn om, ten minste, aan het gefragmenteerde karakter van de werkelijkheid in de twintigste eeuw, de eeuw van het modernisme, recht te doen. Deze theoretische noties vormen bewuste uitgangspunten van sommige recente cinematografische voorstellingen van historische gebeurtenissen.¹⁷

Het bewustzijn dat de werkelijkheid gefragmenteerd is en dat de representeerbaarheid van bepaalde gebeurtenissen problematisch is, is niet van recente datum. Hoe verhiel men zich midden jaren twintig tot het weer-geven van een oorlog die nog maar sinds enkele jaren tot het verleden behoorde? De eerste drie decennia van deze eeuw worden doorgaans beschouwd als de periode waarin het modernisme tot ontwikkeling kwam. De formele artistieke vorm of benadering die meer in overeenstemming is met de betreffende catastrofe zelf. Modernisme kenmerkt zich onder meer

door het doorbreken van een traditionele consistente en logische verhaalstructuur. Het benadrukt het gefragmenteerde karakter van de werkelijkheid, en bezit tevens een zekere mate van zelf-reflexiviteit. Door de illusie van transparantie op te heffen wordt het 'productieproces' zelf zichtbaar. Voor film betekent dit dat cinematografische middelen als cameragebruik, montage en mise-en-scène niet ondergeschikt zijn gemaakt aan het scheppen van een realistische illusie. Deze aspecten dringen zich juist duidelijk aan de toeschouwer op en laten hem duidelijk ervaren dat naar *beelden van* de werkelijkheid en niet naar de werkelijkheid zelf wordt gekeken. In tegenstelling tot een realistische benadering, waarin de camera slechts lijkt te registreren, zal het modernisme de werkelijkheid eerder vervormen met als doel er een extra dimensie aan te verlenen.

Modernisme is historisch gezien te beschouwen als een esthetische equivalent van moderniteit of het 'moderne'.¹⁸ Met het laatste wordt doorgaans een amalgaam van verschijnselen en effecten aangeduid die samenhangen met de vernieuwingen en vindingen op technologisch en communicatief gebied. Een van de historische gebeurtenissen waarin modernisme en moderniteit als het ware met elkaar samensmolten, was de Eerste Wereldoorlog en de representaties ervan. Moderne communicatiemiddelen als telegraaf, telefoon en telegram speelden daar een belangrijke rol in. Zonder die nieuwe technieken hadden de diplomatieke transacties veel meer tijd in beslag genomen en had het beantwoorden van ultimata langer geduurd.¹⁹ Cinematografie en fotografie waren evenzeer van groot belang, vooral voor het mobiliseren van de massa en het maken van oorlogspropaganda. Fotografie gebruikte men bovendien niet alleen in de pers steeds meer, maar ook om vanuit verkenningsvliegtuigen en luchtballons een overzicht van het slagveld en de vijandelijke linies te krijgen.²⁰

De massa was op haar beurt een typisch verschijnsel dat samenhang met de sterk toegenomen urbanisatie en de opkomst van de 'Grossstadt', de metropool, waarin zich ongekende concentraties van mensen ophielden. Landen konden beschikken over massale legers en de net ontwikkelde technologisch geavanceerde wapens waren eveneens een factor van belang. Het was in deze oorlog dat voor het eerst vernietigingswapens werden ingezet die in luttele seconden grote aantallen mensen van het leven konden beroven: mitrailleur, tank, onderzeeër, gifgas, vlammenwerper. Door de vergroting van het kanonsschootsveld nam de afstand tussen de vijanden toe en werd de vijand zowel onzichtbaarder als beter bereikbaar. Tenslotte werden, om de controle over het slagveld te behouden, ook middelen aangewend die juist de afstand tussen de vijanden weer overbruggen, zoals loopgraafperiscopen, telescopen en geluidsdetectoren, terwijl men onder het zee-oppervlak gebruikmaakte van radiogolven (de radar werd pas in de jaren dertig ontwikkeld).²¹ Dit is wat Paul Virilio

noemt het 'derealization effect of industrialized warfare'.²² Refererend aan de frontervaring van Ernst Jünger schrijft Virilio verder dat deze:

'illustrates the derangement of perception in an environment where military technology is distorting not only the battlefield, but also, and especially, the space-time of vision, where the observation machine and the modern war machine are conjoined to such a degree that Jünger can say: "The faculty of thinking logically and the sense of gravity seemed to be paralysed".²³

Hoewel elke oorlog of veldslag een desoriënterend effect op de betrokkenen heeft, gaf het gebruik van technologisch geavanceerde wapens een specifieke dimensie aan de oorlogservaring, al was het alleen al door de hoeveelheid doden en de gruwelijke verminkingen die de wapens aanrichtten. Behalve de voortdurende nabijheid en dreiging van de dood, droeg het onbeschrijflijke kabaal dat dagen aaneen stand kon houden, bij aan de desoriëntatie en het identiteitsverlies.²⁴

Deze korte uiteenzetting over 'de' oorlogservaring geeft aan waarom White de Eerste Wereldoorlog aanduidt als een 'modernist event' en waarom hij modernistische middelen als de meest geëigende representatiemiddelen beschouwt. Wanneer we immers de specifieke kenmerken van de ervaringswereld aan het front bijeenvoegen, komen we tot een vergelijkbare omschrijving van het concept modernisme, maar dan op het niveau van de verbeelding. Ten tijde van de Republiek van Weimar kwamen modernistische tendensen vooral tot uitdrukking in richtingen als het expressionisme. Het is interessant om te zien dat ook in een historische film als *DER WELTKRIEG* sporen hiervan zijn terug te vinden en wel precies in die gedeelten waarin de dieptepunten van de oorlog werden verbeeld (zoals de veldslagen bij Ieper-Langemarck, Verdun en de Somme).

De extreme geweldservaring van *DER WELTKRIEG*

Vier jaar heeft men erover gedaan om *DER WELTKRIEG* van de grond te krijgen. Het resultaat toont dat het nodige is gedaan om niet alleen een historisch overzicht van de oorlog te creëren – zij het niet geheel volgens het werkelijke verloop en zij het vooral vanuit een Duits perspectief – maar ook om de extreme geweldservaring gestalte te geven. Bekijken we de middelen die de regisseurs en andere betrokkenen daarbij hebben gebruikt, dan is de film te beschouwen als een staalkaart: beeldmateriaal dat tijdens de oorlog zelf is opgenomen; na de oorlog geconstrueerde scènes; animaties van geografische en militair-strategische overzichten; allegorische voorstellingen; brief- en krantenteksten en ten slotte, zoals gebruikelijk, de



Beeld uit de documentaire
WELTKRIEG: extreme
geweldservaring.
Bron: Bundesarchiv-
Filmarchiv Berlijn

russenteksten en de muzikale begeleiding tijdens de vertoningen. De in de oorlog gefilmde beelden laten vooral het leven achter het front zien. Praktisch alle gevechtsscènes zijn, noodgedwongen, geconstrueerd. Het was immers nauwelijks realiseerbaar om zonder gevaar voor eigen leven een gevecht van nabij te filmen. Om de illusie van authenticiteit te versterken, werd in de promotiebrochure benadrukt dat men gebruik had gemaakt van mensen die destijds zelf aan het front hadden gevochten.²⁵

Een van de duidelijkste constructies en tegelijkertijd ook een van de heftigste weergaven van het frontgevecht had betrekking op de (eerste) slag bij Ieper of, zoals de Duitsers het toen bij voorkeur noemden, de slag bij Langemarck. Deze had plaats in oktober en november 1914 en betekende voor het Duitse leger een ware tragiek. Duizenden jonge vrijwilligers kwamen om het leven, waardoor de veldslag uitgroeide tot een mythe over de ultieme opofferingsgezindheid van het Duitse leger en zijn vrijwilligers.²⁶

De scène over deze veldslag begint met de tekst: 'Die neu gebildeten Freiwilligen-Korps wurden Mitte Oktober zum entscheidenden Stoss in Flandern eingesetzt', gevolgd door een grafische voorstelling van Ieper en omgeving. Vervolgens zien we een interessante aaneenschakeling van geconstrueerde beelden die afwijken van de rest van de film. Voor de weer-

gave van de veldslag werd op een opmerkelijke wijze gebruikgemaakt van montage en belichting. Hoewel de scène niet meer dan ruim anderhalve minuut duurt, is de intensiteit ervan enorm. Dit effect wordt bereikt door de snelle opeenvolging van de shots. De beelden van het eigenlijke gevecht bestaan uit 59 shots die gecompriëerd zijn tot één minuut en zeventien seconden. Dit betekent dat elk shot één à anderhalve seconde duurt, wat vergelijkbaar is met een hedendaagse commercial. De shots tonen onder andere het volgende: rennende, 'schreeuwende' en neervallende soldaten; exploderende granaten en opspattende aarde; witte en zwarte rookwolken; kanonslopen; twee liggende en schietende soldaten die een lijk als dekking gebruiken; frontaal aanstormende soldaten met geheven geweer; twee rijen van naar elkaar toegebogen geweerlopen – beelden die de toeschouwer verschillende malen, in andere volgorden te zien krijgt.

Opvallend aan de gevechtsbeelden zijn vooral: de allesoverheersende hoeveelheid rook, de explosies, het gebruik van *backlight* in een nachtelijke context, de constant bewegende lichamen en de nauwelijks van elkaar te onderscheiden anonieme gezichten en uniformen. Tussen de rennende en vallende lichamen valt het lijk, dat als dekking door twee soldaten wordt gebruikt, extra op. Dit beeld keert regelmatig terug in de scène en is dermate afwijkend dat het ongetwijfeld als shockerend bedoeld was. Alles duidt op chaos en desoriëntatie. Is het wellicht opzettelijk dat de nationaliteiten van de soldaten niet altijd duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn? Het is echter vooral de snelle montage en het gebruik van het *backlight* – waardoor menselijke individuen gereduceerd worden tot silhouetten – die bijdragen aan het algehele gevoel van desoriëntatie. Het geconstrueerde karakter van de scène is evident. Wat voor soort illusie van realiteit wilde men creëren?

De filmmakers benadrukten in hun promotiebulletin het streven naar realisme en gaven ruitelijk toe dat de verwezenlijking ervan niet eenvoudig was geweest. Zo bekende rijksarchivaris Georg Soldan, die bij de productie van de film betrokken was, dat het slechts zelden gelukt was

'Bilder zu schaffen, die der Wirklichkeit einigermaßen entsprachen. Wir kamen mehr zu der Ueberzeugung, dass nicht Schlachten *bilder*, sondern allein *Kampfeindrücke*, erzielt durch starkes Schneiden der Bildstreifen, (...) die von uns gewünschte Stimmung geben konnten.'²⁷

Een belangrijke gedachte die uit het citaat spreekt, is de klaarblijkelijke onderkenning dat aan de mogelijkheden een veldslag in al zijn heftigheid weer te geven grenzen zijn. Realisme werd niet haalbaar geacht, zodat de nadruk vooral kwam te liggen op de poging om ten minste een bepaalde indruk en gemoedstoestand te creëren. Montage vonden de makers hiervoor het geëigende middel. Het is vooral via de wijze van monteren dat de

scène zijn modernistische karakter krijgt, hetgeen weer te danken is aan een van de wegbereiders van deze cinematografische benadering: Sergej Eisenstein.

Montage van geweld

Spreken over montage in de tweede helft van de jaren twintig is bijna automatisch spreken over Sergej Eisenstein. De Russische cineast, maker van het wereldberoemde *PANTSERKRUISER POTEMKIN*, is de grondlegger van de doordachte aaneenschakeling van beelden die naast intellectuele ook emotionele associaties bij de toeschouwer opwekt. In de Langemarck-scène uit *DER WELTKRIEG* is te zien dat – het commentaar van Soldan indachtig – vooral gepoogd is om de toeschouwer via ritme en inhoudelijke structuur van de beelden in de ervaring van het strijdgewoel te laten delen.

Een jaar voordat *DER WELTKRIEG* in de bioscoop verscheen, rouleerde, in de zomer van 1926 *PANTSERKRUISER POTEMKIN* in de Duitse bioscopen. De film maakte grote indruk.²⁸ Volgens de berichtgeving was hij in Berlijn maandenlang in maar liefst 23 theaters te zien geweest.²⁹ Dat *POTEMKIN* naast bewondering ook protesten oogstte en zelfs tijdelijk verboden werd, zal niet verbazen. De autoriteiten vreesden de mogelijke revolutionaire en opruiende effecten die de film teweeg zou kunnen brengen. Men haalde kortom, zoals vaker gebeurde bij ideologisch onwelgevallige films, het argument van de ordeverstoring van stal.³⁰ Dat *POTEMKIN* geen revolutie veroorzaakte, neemt niet weg dat de film een onuitwisbaar effect had op de cinematografische praktijk in Duitsland. De film werd ook daar gezien als een mijlpaal en artistieke standaard. Talrijk zijn de verwijzingen naar de film. Zo werden door de kritiek diverse oorlogsfilms – of beter gezegd marinefilms – die na de zomer van 1926 in de bioscoop verschenen, met *POTEMKIN* geassocieerd. Drie succesvolle marinefilms (*DIE VERSUNKENE FLOTTE*, *IN TREUE STARK* en *UNSERE EMDEN*) werden door sommige critici zelfs als Duitse (ideologische) tegenhangers van *POTEMKIN* gezien. Zij werden vooral in verband gebracht met het thema, de marine, en niet met de montage techniek, die door *POTEMKIN* links-revolutionaire connotaties had gekregen. Het is niet onbegrijpelijk dat een al te opvallend gebruik van ritmische montage in de drie marinefilms (waarschijnlijk) achterwege bleef.

In *DER WELTKRIEG* werd daarentegen wel van deze montage gebruik gemaakt, zij het zonder de connotaties van communisme. Ook in de representatie van andere ingrijpende veldslagen werden middelen gebruikt die modernistisch te noemen zijn. Zo was het 'oogshot', als een korte *insert* in een snel gemonteerde sequentie, afkomstig uit het gedeelte over Verdun

en Douaumont (1916). In deze sequentie werd bovendien uitdrukkelijk aandacht besteed aan het technisch geavanceerde wapentuig dat letterlijk en figuurlijk over het land en de militairen walste. Een groot deel van de beeldenreeks is ontdaan van alle leven. Het enige dat we aanvankelijk zien, zijn de kanonnen en de ontploffingen.

Uit de kritieken blijkt dat vooral de sequentie over de Somme (1916) grote indruk maakte. Hoewel deze praktisch even lang duurde (dertien minuten en vijf seconden) als de Verdun-Douaumont-sequentie, ervoeren veel critici de Somme-sequentie niet alleen als een van de langste maar ook als een van de afwijkendste en indrukwekkendste delen van de film.³¹ Hier bereikte de film 'ein Intensivität, für die man kaum Vergleiche findet', schreef de *Film-Kurier*.³² Andere critici associeerden de Somme-sequentie met het theater van Piscator,³³ Walter Ruttmanns modernistische film-epos *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*,³⁴ de montagebenadering van de Russische regisseurs³⁵ en het expressionisme.³⁶ De sociaal-democratische krant *Vorwärts* sprak van roterende beelden die je de adem benemen, terwijl voor de criticus van de conservatieve *Kreuz-Zeitung* de snelle opeenvolging van beelden vooral verwarring wekte.³⁷ Ook de begeleidende filmmuziek was door musicus Marc Roland aangepast aan het modernisme van deze sequenties. In plaats van gedragen koormuziek, zoals bij sommige andere delen van de film te horen was, had hij speciaal atonale muziek gecomponeerd.³⁸

Waarom precies is de Somme-sequentie nu afwijkend? De gevechtsbeelden en zelfs de montageritmen wijken nauwelijks af van hetgeen reeds in eerdere slagveldsequenties te zien was. Het zijn dan ook niet zozeer de beelden zelf, als wel het repeterende element van de teksten en de vermenigving van beeld en tekst. Zo luidt de tweede tussentekst van de sequentie 'Sieben Tage und sieben Nächte raste ohne Unterbrechung das Vernichtungsfeuer der feindlichen Artillerie.' Gedurende de hierop volgende zes minuten wordt het begin van deze tekst – 'Sieben Tage und sieben Nächte' – in grote letters vijf keer herhaald. Een tweede repeterend element steekt in de woorden die een aantal keren op roterende wijze in beeld verschijnen. Na de eerste sequentietekst verschijnen de plaatsnamen 'Brussilow Verdun Somme Macedonië Isonzo' in beeld, die vervolgens in grote vaart over en door elkaar heen buitelen. Vervolgens blijft als een middelpuntzoekende kracht het woord 'SOMME' in het midden van de rotatie te zien. Hetzelfde gebeurt enkele scènes later met het woord 'MUNITION' en de uitroep 'SIE KOMMEN!' (waarmee de Entente was bedoeld). Tegen het einde verschijnt dan op dezelfde wijze als daarvoor het rijtje met plaatsnamen in beeld.

Een tweede opmerkelijke afwijking ligt in de inhoud van sommige gevechtsbeelden. Hoewel een aantal gelijkenis vertoont met eerdere beelden,

was de *Materialschlacht* nog niet eerder op deze wijze getoond. Behalve de bekende kanonnen, verschijnen vliegtuigen, Zeppelins, gifgaswolken, vlammenwerpers en tanks in beeld. Ook de geconstrueerde scènes liegen er niet om, in het bijzonder die waarin een met soldaten gevuld loopgraafonderkomen door een explosie instort en iedereen bedolven wordt. Het is een van de laatste sequenties van de film en een die eindigt met een tekst die het Duitse perspectief duidelijk op de voorgrond plaatst: 'Sie standen wie Stein und wie Stahl. Der feinde Uebermacht zerschellte an dem unbeugsamen Willen der deutschen Soldaten'.

De twee besproken sequenties zijn slechts voorbeelden van de interessante wijze waarop in *DER WELTKRIEG* verschillende representatievormen naast elkaar zijn gebruikt. Uit de kritieken spreekt duidelijk dat juist de geweldsequenties grote indruk maakten. De intentie om in ieder geval een indruk van een veldslag te geven, mag dan ook geslaagd genoemd worden. Hoewel sommige tijdgenoten de film een aanklacht tegen de oorlog vonden, is hij om eerder genoemde (ideologische) redenen nooit tot de canon van anti-oorlogsfilm toegelaten. Het ligt overigens geenszins in mijn beoelening om de film in deze zin te rehabiliteren.

Ander realisme

Een film die wel tot de canon van anti-oorlogsfilm is gaan behoren, is *WESTFRONT 1918*. Werd de realistische benadering – niet via 'formalistische' ingrepen een stemming creëren, maar alles willen tonen en onthullen – dan toch als geëigender gezien? Net als *DER WELTKRIEG* concentreert de oorlogsfilm van Pabst uit 1930 zich op de frontervaring. Maar *WESTFRONT 1918* laat een heel andere stijl van filmen zien. Geen ritmische montages, grafische motieven, tussenteksten en 'authentieke' beelden. Hoewel *WESTFRONT 1918* tot de speelfilm wordt gerekend en *DER WELTKRIEG* tot de documentaires – begrippen die men overigens toentertijd zelden gebruikte – was het vooral *WESTFRONT 1918* die door de toenmalige pers geprezen werd om zijn realistische en zelfs documentaire kwaliteiten.³⁹ Terwijl *DER WELTKRIEG*, met zijn mengeling van 'formalistische' en realistische eigenschappen, zich eerder bewoog in het overgangsbied tussen expressionisme en Nieuwe Zakelijkheid, wordt *WESTFRONT 1918* algemeen gezien als een exponent van het realisme. Het opmerkelijke aan *WESTFRONT 1918* is dat het overwegend een ander soort realisme toont dan men tegenkomt in films die aan de overtuigingskracht van het klassieke Hollywood-model beantwoorden. De film kan gerekend worden tot de kritische, onthullende variant van de Nieuwe Zakelijkheid.



WESTFRONT 1918 speelt aan het eind van de Eerste Wereldoorlog. Dit is op zichzelf al een bijzonderheid omdat de film vanuit een Duits (perso-
nage)perspectief gefilmd is en daarmee dus de Duitse nederlaag zou moeten weergeven. Gezien de tragische afloop doet de film dit in zekere zin ook, zij het impliciet en zonder al te direct te verwijzen naar historische data of plaatsen. Pabst heeft gekozen voor een exemplarische benadering. De gebeurtenissen geven weer waarmee een doorsnee frontsoldaat geconfronteerd kan worden: ineenstorting van het loopgraafonderkomen en bijna-verstikking; beschietingen door de eigen artillerie; het uitvoeren van levensgevaarlijke patrouilles; een wrede 'moord' via een aanval in de rug; confrontatie met de dood van eigen kameraden; een tank- en gasaanval; een aanval van waanzin bij een leidinggevende (de luitenant). De protagonisten zijn vier infanteristen: drie soldaten en een luitenant. Ook zij zijn exemplarisch en vormen een sociale doorsnede van de samenleving. Vooral de drie soldaten krijgen een zodanig profiel dat de kijker zich gemakkelijk met hen identificeert. Ze zijn aardig, hebben gevoel voor humor, steunen elkaar en zijn niet laf of angstig. Kortom een sympathiek soort held. De vijand wordt daarentegen in alle gevallen als een anonieme gestalte afgebeeld. In de gevechtsscènes zien we hem overwegend in een

WESTFRONT 1918 van
G.W. Pabst:
exponent van het
realisme.
Bron: Bundesarchiv-
Filmarchiv Berlin

groep. Soms horen we hem alleen, zoals wanneer een Fransman kermend een langzame dood in het prikkeldraad sterft. De vijand is hier een gelijkwaardig individu, dat eveneens lijdt onder de oorlog. Slechts in één scène doorbreekt Pabst deze houding. In die scène wordt een van de hoofdpersonages, een jonge vrolijke student, in de rug aangevallen en gedood door een Afrikaans-Franse soldaat. Later in de film zien twee van zijn kameraden, die zich in een bomkrater verbergen, dat zijn levenloze hand uit de modder steekt. De gruwelijke daad – aanval in de rug – laten uitvoeren door een vijand in de gestalte van een Afrikaanse Fransman wekt de indruk van een racistische benadering.⁴⁰

Hoe is in *WESTFRONT 1918* getracht de frontervaring weer te geven, zonder dezelfde filmische middelen te gebruiken waarmee *DER WELTKRIEG* in sommige sequenties zo treffend chaos, desoriëntatie en wanhoop verbeeldde? De eerste scène waarin we een daadwerkelijk beeld van het front zien, bevindt zich in de een na laatste sequentie, die in totaal elf minuten duurt. Eerdere aanvallen door de vijand vonden namelijk 's nachts plaats, deze overdag. Vier infanteristen gaan op patrouille. De camera bevindt zich boven de kronkelende smalle loopgraaf die deels overwoekerd is door prikkeldraad. In een *long take* volgt de lens de soldaten naar hun volgende dekkingsplaats, een krater. De camera houdt gelijke tred met de toegenomen snelheid van de soldaten en neemt tegen het eind een steeds lager standpunt in. Dunne rookwolken stromen over de rand van de krater en in de verte klinken doffe ontploffingen. Dit is de plek waar zij een hand uit de modder zien steken. Een minuut later wordt een mitrailleur in stelling gebracht. Helmen steken boven de krater uit. Vervolgens zien we het kale uitgestrekte landschap en ondanks dat de horizonlijn bijzonder laag is, is dit slechts indirect gefilmd vanuit het point of view van de soldaten. De camera bevindt zich namelijk op een hoger, boven de krater gelegen, standpunt. Dan vinden de eerste ontploffingen plaats. In *DER WELTKRIEG* betekende het tonen van ontploffingen doorgaans een versneld montageritme, waarbij in elk shot een kolom van rook en aarde de lucht inschoot. In *WESTFRONT 1918* daarentegen zien we in één shot ruim tien ontploffingen, waarbij de camera schichtig heen en weer beweegt. Het uitzicht wordt volledig verduisterd. Daarna zien we kort opnieuw een schichtige beweging van twee van de protagonisten. De ene roept: 'Sie kommen.' In een extreem totaalshot zien we frontaal, vanuit een (indirect) hoog point of view van de Duitse soldaten, de Fransen overgaan tot de aanval. We zien de obstakels die genomen moeten worden, de ontploffingen, de kraters (die natuurlijk vooral als dekkingsplaats dienen) en de prikkeldraadversperringen. We zien ook hoeveel soldaten neergeschoten worden. Dit alles geschiedt opnieuw in een *long take*. We zien de een schieten en de ander een handgranaat werpen. Dan volgt de langste *long take* van

deze sequentie, anderhalve minuut, waarbij we het niemandsland van opzij aanschouwen. De Fransen rennen *en profil* langs de camera. Voorgrond en achtergrond zijn duidelijk zichtbaar. Na verloop van tijd doemen tussen de rooksluizen tanks op. Opnieuw beelden van Duitse soldaten met mitrailleur. Dan weer het landschap, waarbij de camera dichterbij de actie lijkt verplaatst, de horizonlijn is hoger. Op de voorgrond zien we een gesneuvelde soldaat op zijn buik liggen, alleen zijn benen zijn zichtbaar. Schuin frontaal komt daarlangs een tank door het beeld gereden waarachter enkele Franse soldaten zich schuilhouden. Opnieuw volgt het (identieke) shot waarin de een schiet en de ander een granaat werpt. Een aantal *shot-reverse-shots* tonen beurtelings de twee kameraden en de oprukkende Franse soldaten. Ook de Fransen worden nu van dichtbij getoond. Een Duitse soldaat maakt zich gereed om aan te vallen en klemt een mes tussen zijn tanden, maar wordt dan getroffen en zakt kreunend weer terug in de krater. Over en weer gooien Fransen en Duitsers handgranaten naar elkaar. Ook de andere Duitse soldaten worden getroffen. De tanks rukken steeds meer op tot er een vlak voor de camera langs rijdt. Een hels kabaal breekt los, de horizon is volkomen verduisterd door een muur van ontploffingen. Uiteindelijk vindt nog een gevecht van man tegen man plaats in een Duitse loopgraaf die bijna uitpuilt van de dode lichamen. Dan verspreidt zich een dikke rookwolk door de loopgraven en wordt door een Franse soldaat gewaarschuwd voor gifgas. Duitsers met gasmaskers voor komen aangerend. Het is ten slotte in deze massa van lijken dat de luitenant (van onderaf gefilmd, op de voorgrond de lijken goed zichtbaar) opstaat en zijn waanzin uitschreeuwt. Zijn medesoldaten voeren hem weg.

Deze indrukwekkende laatste scène vormt het hoogtepunt van de film en het is vooral hier dat één nadrukkelijk verschil met *DER WELTKRIEG* opdoemt: het geluid. De ontploffingen, de inslagen, het suizen, het gekerm en geschreeuw; dat in al zijn toonaarden te kunnen laten horen was iets dat grote indruk op de toeschouwers maakte. Hoewel de film in zijn beeldmontage de klassieke weg volgt, is de 'montage' van geluiden een belangrijke factor gebleken in de representatie van het desoriënterende vermogen van deze frontoorlog.⁴¹ Of zoals destijds in een recensie te lezen viel:

'(...) ist hier oft genug festgestellt worden, dass der stumme Film, selbst wenn er die Wahrheit gäbe, nicht das ganze Entsetzen und Grausen wiederzuspiegeln vermag, das erst die begleitenden Geräusche, das Zischen und Heulen der Granaten, das Trommeln der Maschinegewehre und vor allem das Schreien der Verwundeten hervorzurufen vermögen. Jetzt haben wir den ersten *Kriegstonfilm*, und jetzt kann uns der Film in der Tat den Eindruck vermitteln, wie der Krieg wirklich gewesen ist.'⁴²

Microscopische onthulling

De vraag is inderdaad of Pabsts film in een zwijgende versie een even sterke indruk zou hebben gemaakt. Om de illusie van werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen, bleef hij met de camera bovendien dicht bij de personages. Hoewel in de gevechtsscènes geen sprake is van een *direct point of view*, is de blik van de camera wel gerelateerd aan hun blik over het niemandsland. Dergelijke camerastandpunten zijn in de eerder genoemde films veel minder aan de orde; daar is overwegend sprake van anonieme figuren. Dicht bij de personages blijven versterkt de identificatie en daarmee de emotionele betrokkenheid van de toeschouwer. Belangrijk naast het geluid en de identificatiemogelijkheden (die in DER WELTKRIEG nagenoeg ontbreken) is echter vooral de inhoudelijke aandacht die Pabst schenkt aan de eerder opgesomde verschrikkingen die aan het front kunnen plaatsvinden.

Pabst heeft voor een andere vorm gekozen om de oorlogsgruwelen weer te geven dan via een snelle montage en andere cinematografische ingrepen. Terwijl een 'formalistische' benadering vooral de indruk, de idee, de stemming van oorlogsgeweld opwekt, dient Pabst meer de microscopische onthulling. Terwijl toeschouwers bij het zien van sommige WELTKRIEG-sequenties overrompeld werden door het ritme en de rotatie van de beelden, verwijfde Pabst met zijn camera bij de (ge)wonden van het geweld. DER WELTKRIEG representeerde weliswaar treffend de chaos, maar toont minder openlijk de gevolgen ervan. Een bijna verscholen shot als het 'oogshot' is hiervan een illustratie.

Heeft White nu ongelijk met zijn uitspraak dat modernistische middelen geëigender zijn voor de weergave van 'modernist events'? Zoals we eerder zagen vertonen de kenmerken van de frontervaring en die van de modernistische representaties overeenkomsten. Bovendien zouden ze meer getrouw zijn aan het fragmentarische van de werkelijkheid zelf. Toch bleek het effect van een onthullende film als die van Pabst minstens zo sterk als het effect van de WELTKRIEG-sequenties. Wellicht heeft White gelijk, maar dan wel ten koste van een dominante illusie. Dat realisme toch uiteindelijk lijkt te 'overwinnen' is vooral het gevolg van het sterk diëgetische effect dat ervan uitgaat.⁴³ De cinematografie mag dan minder geëigend zijn, het effect lijkt groter. De kijker wordt nu eenmaal eenvoudiger een film(verhaal) binnengeleid naarmate de 'afstand' tot het getoonde kleiner lijkt. Dit leidde bij een criticus tot de volgende opmerking over WESTFRONT 1918: 'Soweit der Schützengraben, Trommelfeuer und Frontgeist zu Worte kommen, gelingt zum ersten Mal so etwas wie *Erlebnis-Nähe* der modernen Front.'⁴⁴ En ook Siegfried Kracauer merkte op dat in deze film de oorlogsellende zodanig was gefilmd 'dass der Abstand, der sonst künst-

lerische Werke zwischen dem Publikum und dem ungeformten Geschehen setzen (...) stellenweise aufgehoben ist.¹⁴⁵ Het zelf-reflexieve karakter van modernistische representaties vergroot daarentegen de emotionele afstand tussen beeld en kijker. Hoewel sommige kijkers bij de WELTKRIEG-sequenties even door elkaar werden geschud, leek de tragere confrontatie met het geëxposeerde geweld in WESTFRONT 1918 een schokkender effect te hebben.

Moeten we nu vanwege het mogelijke effect de overwegingen van Hayden White cum suis verwerpen en het illusoire realisme ten koste van het meer geëigende modernisme omhelzen? Bereiken films als WESTFRONT 1918, ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, HOLOCAUST en SCHINDLER'S LIST uiteindelijk altijd meer effect dan (sequenties uit) DER WELTKRIEG, HIROSHIMA MON AMOUR, SHOAH of HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND, die de toeschouwer eerder op een afstand lijken te houden? Gaat het met andere woorden om een keuze tussen films die 'zeggen': 'Zó is het geweest' en films die 'zeggen': 'Dit is geen venster op het verleden maar een constructie'? Eenduidig antwoorden hierop is niet mogelijk en vanwege het normatieve karakter zelfs onwenselijk. Het blijft echter een interessant uitgangspunt voor onderzoek om te analyseren welke cinematografische middelen zijn gebruikt – en waarom? – om complexe gebeurtenissen uit het verleden gestalte te geven en tot welke reacties heeft dit gebruik in verschillende contexten geleid?

Noten

- 1 De viewing, in het Bundes Filmarchiv in Berlijn, vond plaats in het kader van mijn dissertatie-onderzoek naar representaties van de Eerste Wereldoorlog in Duitse oorlogsfilm van de Weimarperiode.
- 2 Zie voor overzichten van films over de Eerste Wereldoorlog: A. Kelly, *Cinema and the Great War*, Londen 1997; M.T. Isenberg, *War on film. The American cinema and World War I, 1914-1941*, Londen enz. 1981; I. Butler, *The War film*, South Brunswick enz. 1974, p. 17-27, p. 155-160; J. Spears, *Hollywood. The golden era*, Londen 1971, p. 11-76.
- 3 Ik plaats de term tussen aanhalingstekens, omdat het een anglicisme is. In het vervolg gebruik ik de aanduiding wanneer sprake is van films of delen van een film waarin filmtechnische middelen een zodanige expliciete functie krijgen toebedeeld dat zij de aandacht voor 'zichzelf' opeisen. In dit artikel is het tegenover 'realisme' geplaatst en wordt het ook wel geassocieerd met 'modernisme'.
- 4 Een vergelijking maken tussen een speelfilm en een documentaire zal door sommigen als problematisch worden ervaren, maar de latere afbakening van beide genres (een afbakening die nooit eenduidig is geweest en tegenwoordig verder lijkt te vervagen) was destijds minder stringent. Hoewel er duidelijke

verschillen zijn aan te wijzen, zijn de overeenkomsten navenant. Zo was door veel documentaires van de jaren twintig en dertig een verhaallijn gewezen waarin fictieve personages een rol speelden. Daarnaast viel in een groot aantal speelfilms een groeiende tendens naar realisme te bespeuren, niet alleen in de opnametechniek, maar ook in het veelvuldig gebruik van originele filmbeelden, dat wil zeggen beelden die opgenomen zijn tijdens de oorlog.

- 5 Het meest recente overzicht van de stand van zaken is: V. Sobchack (red.), *The persistence of history. Cinema, television and the modern event*, New York enz. 1996. Zie voor een bespreking van dit boek elders in dit tijdschrift.
- 6 H. White, 'The modernist event', in: V. Sobchack, *The persistence of history*, p. 32.
- 7 De eerste twee delen zijn uitsluitend in gecompileerde vorm in het Berlijnse filmarchief bewaard gebleven en het is dan ook deze versie waar ik in het vervolg van uitga. Het laatste woord hierover is nog niet geschreven. Ik hoop elders nog aan te tonen dat de compilatiefilm die het Bundesarchiv-Filmarchiv bezit niet, zoals het bestand daar aangeeft, deel één uit 1927 is, maar een compilatie van de eerste twee delen die door Ufa opnieuw is uitgebracht in 1933. Een vergelijking van de compilatiefilm met de censuurrapporten en andere inhoudsbeschrijvingen geeft aan dat uitsluitend bepaalde scènes zijn weggelaten. De scènes en sequenties die ik hier bespreek, zaten oorspronkelijk ook in de film.
- 8 E. Krieger, 'Wozu ein Weltkriegsfilm?', in: *Ufa-Magazin* (Sondernummer 'DER WELTKRIEG. Ein historischer Film'), 1927, p. 13: 'Es war um die Jahreswende 1923/24, als wir die Absicht äusserten unser sorgfältig sortiertes, registriertes und katalogisiertes Archivmaterial, durch bewegliche Zeichenbilder und einige Nachaufnahmen ergänzt, zu einem historischen Film über den Weltkrieg zusammenzustellen.' Zie ook: M. Töteberg, 'Vermintes Gelände. Geschäft und Politik: DER WELTKRIEG', in: H.M. Bock, M. Töteberg (red.), *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt a.M. 1992, p. 204. In het voornoemde *Ufa-Magazin* luidt de eerste zin van regisseur Leo Lasko's bijdrage ('Meine Mitarbeit'): 'Wollen Sie unseren Heeresfilm inszenieren?!'. Dat men de gehele periode bezig is geweest met het maken van de film blijkt ook uit een uitspraak die Svend Noldan doet in een artikel in de *Kreuz-Zeitung* (187a, 22 april 1927), over zijn animatietechniek. Daarin schrijft hij dat in 1925 begonnen werd met de opnamen van deze animaties. (Dit artikel verscheen op de dag voor de première van WELTKRIEG I.)
- 9 W. Jäger, *Historische Forschung und politische Kultur in Deutschland*, Göttingen 1984; U. Heinemann, *Die verdrängte Niederlage. Politische Öffentlichkeit und Kriegsschuldfrage in der Weimarer Republik*, Göttingen 1983.
- 10 B. Kester, 'Context en betekenisgeving. Duitse oorlogsfilms in de periode 1926-1933', in: *Opossum. Tijdschrift voor historische en kunstwetenschappen*, jg. 5 nr. 16, voorjaar 1995, p. 42-49; T.J. Saunders, 'Politics, the cinema, and early revisitations of the war in Weimar Germany', in: *Canadian Journal of History* xxiii, april 1988, p. 25-48.
- 11 *Film-Kurier*, 10 februari 1928 (E. Jäger).
- 12 *Vossische Zeitung*, 11 februari 1928 (H. Pol).

- 13 Volgens Hans-Harald Müller verschenen in Duitsland tussen 1928 en 1933 meer dan tweehonderd romans over de Eerste Wereldoorlog (en in de tien jaar daarvoor niet meer dan honderd). H.H. Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegeroman der Weimarer Republik*, Stuttgart 1986, p. 2.
- 14 Aan het gender-aspect van deze film besteed ik aandacht in: "Frauentränen, Verzicht und Einsamkeit, das ist der Krieg". Mannelijkheid en vrouwelijkheid in Duitse films over de Eerste Wereldoorlog', in: *Jaarboek voor Vrouwen-geschiedenis* (themanummer sekse en oorlog), Amsterdam 1995, p. 62-69.
- 15 Zie, behalve het boek van Sobchack: S. Friedlander (red.), *Probing the limits of representation. Nazism and the "final solution"*, Cambridge enz. 1992.
- 16 H. White, 'The modernist event', p. 17-38.
- 17 Zie bijvoorbeeld: R. Rosenstone, *Revisioning history. Film and the construction of a new past*, Princeton enz. 1995.
- 18 Doorgaans wordt het volgende onderscheid gemaakt. 1) 'Modernisme' als esthetische categorie samenvallend met de historische avant-garde van het begin van de twintigste eeuw. 2) 'Moderniteit' als aanduiding van uiteenlopende verschijnselen die opkwamen of ontstonden halverwege de negentiende en het begin van de twintigste eeuw (cinema, metropool, massa, effecten van communicatietechnologie). 3) 'Modernisering' als aanduiding van de processen van industrialisatie en rationalisatie sinds de tweede helft van de achttiende eeuw. Daarnaast spreken historici over de 'moderne tijd', waarmee de periode wordt aangeduid waarin een rationeel wereldbeeld het religieuze wereldbeeld begint te vervangen, een proces dat in de zestiende eeuw is gestart. Zie verder: W. Gobbers, 'Modernism, modernity, avant-garde: a bilingual introduction', in: C. Berg, F. Durieux, G. Lernout (red.), *The turn of the century. Modernism and modernity in literature and the arts*, Berlijn enz. 1995, p. 5; L. Charney, V.R. Schwarz (red.), *Cinema and the invention of modern life*, Berkeley enz. 1995.
- 19 S. Kern, *The culture of time and space 1880-1918*, Londen 1983, p. 259-286.
- 20 P. Virilio, *War and cinema. The logistics of perception* (vertaling uit het Frans van Patrick Camiller), Londen enz. 1989 (oorspronkelijk 1984), p. 71.
- 21 Idem, p. 70.
- 22 Idem, p. 72.
- 23 Ibidem. Virilio refereert aan Jüngers *In Stahlgewittern* (1920). Zie voor een (contextuele) analyse van dit werk: het tweede hoofdstuk in de recent verschenen biografie van T. Nevin, *Ernst Jünger and Germany. Into the abyss, 1914-1945*, Londen 1996.
- 24 Literatuur over de omstandigheden en de geleden verschrikkingen is er te over. Tot de beste behoort: B. Ulrich & B. Ziemann (red.), *Frontalltag im Ersten Weltkrieg. Wahn und Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1994; J. Winter, *The experience of World War 1*, Londen 1988; E.J. Leed, *No man's land. Combat and identity in World War 1*, Cambridge enz. 1979; D. Winter, *Deaths's men. Soldiers of the Great War*, Londen enz. 1978. Voor de effecten zie: H. Binneveld, *Om de geest van Jan Soldaat. Beknopte geschiedenis van de militaire psychiatrie*, Rotterdam 1995, en in literaire vorm de recente trilogie: P. Barker, *Regeneration. The eye in the door en The ghost road*.

- 25 Rijksarchivaris en majoor (buiten dienst) Georg Soldan schreef in het promotiebulletin: 'Wir rekonstruierten Bilder, die ich persönlich erlebt habe oder die in Schlachtenschilderungen (...) plastisch greifbar überliefert worden sind, und liessen sich von kriegserprobten und erfahrenen Mitkämpfern spielen.' In: 'Wie der Weltkriegs-film entstand', in: *Ufa-Magazin* (Sondernummer 'DER WELTKRIEG. Ein historischer Film') 1927, p. 5.
- 26 B. Hüppauf, 'Schlachtenmythen und die Konstruktion des "Neuen Menschen"', in: G. Hirschfeld, G. Krumeich, I. Renz (red.), *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...* Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs, Essen 1993, p. 45-58.
- 27 Ibidem.
- 28 R. Berg, *Zur Geschichte der realistischen Stummfilmkunst in Deutschland, 1919 bis 1929. Ein Beitrag zur historischen und systematischen Filmforschung unter besonderer Berücksichtigung von Problemen der öffentlichen Meinung* (dissertatie), Berlijn 1982, p. 159-166.
- 29 *Die literarische Welt*, 23 juli 1926 (L. Lania).
- 30 Ibidem; *Vossische Zeitung*, 29 juli 1926, 3 oktober 1926. Aanvankelijk was de film door de Prüfstelle (censuurorgaan) verboden, maar na een tweede keuring door het hoogste censuurorgaan, de Oberprüfstelle, toegelaten. Daarna is hij door de laatste instantie opnieuw verboden, maar na veranderingen door de Prüfstelle toch weer toegelaten. Deze verkorte versie leverde echter weer protesten op uit Beieren, Thüringen en Württemberg. Na een nieuwe keuring door de Oberprüfstelle bleef de film toch vrij voor vertoning. Een andere film die om redenen van ordeverstoring (tijdelijk) werd verboden, was ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT.
- 31 *Reichsfilmblatt*, 18 februari 1928 (H. Erdmann). In een artikel over de muziek bij de film schrijft Erdmann: 'Meinem Empfinden dauerte diese Filmszene nahezu zehn Minuten: immerfort Schlacht.' *De Berliner Morgenpost* (11 februari 1928; E. Gepard) sprak van 'ein viertelminute'. Voor sommigen was dit té lang: H. Wollenberg van *Lichtbildbühne* (10 februari 1928) schreef: 'Das siebentägige Trommelfeuer wird allzu ausführlich gezeigt und dabei vergessen, dass es rein als Bildeindruck zu monoton wirkt.'
- 32 *Film-Kurier*, 10 februari 1928 (E. Jäger).
- 33 *Vorwärts*, 12 februari 1928 (H. Sch.).
- 34 *Berliner Börsen-Courier*, 11 februari 1928 (H. Ihering).
- 35 *Lichtbildbühne*, 10 februari 1928 (H. Wollenberg).
- 36 *Berliner Morgenpost*, 11 februari 1928 (W. Redmann); *Der Deutsche*, 11 februari 1928 (E. Gepard).
- 37 *Vorwärts*, 12 februari 1928; *Preussische Zeitung*, 10 februari 1928: 'Auch tritt allmählich eine gewisse Verwirrung ein, die noch gesteigert wird, durch eine übertriebene Schnelligkeit der Bildvorführung und durch ein oft phantastisches Durcheinanderwerfen der einzelnen Aufnahmen.'
- 38 *Reichsfilmblatt*, 18 februari 1928 (H. Erdmann). Overigens vond Erdmann dat de modernistische benadering niet geheel geslaagd was: 'Nun, ein solche moderne Materialschlacht musikalisch zu erfassen, ist ein Problem, lösbar natürlich nur dann, wenn hier der Film auf sich selbst und damit die Musik Rücksicht nimmt. Eine solche Szene kann nur unter Gesichtspunkten Künst-

lerischer Wirkung szenisch und musikalisch, also musikdramaturgisch, komponiert werden; das wurde versäumt. (...) Roland half sich mit atonalen Mitteln, die ihm wohl nicht ganz kongenial sind.' Het artikel waaruit dit citaat afkomstig is, was geheel gewijd aan de muziek bij de film en verscheen los van de kritiek. In het in München uitgegeven filmvakblad *Deutsche Filmzeitung* (4 juli 1930) was de criticus van mening dat de muziek zich ten opzichte van de film zeer bescheiden verhiel. De film zou zijn ingeleid door de Phèdre-ouverture van Jules Massenet en eenmaal viel tijdens de film de melodie van 'Ich hatt' einen Kameraden' te beluisteren. Van atonale muziek was geen sprake geweest. Mogelijk is tijdens de première in München gebruikgemaakt van een afwijkende partituur.

- 39 Dit wordt expliciet benadrukt door Michael Geisler. Zie zijn: 'The battleground of modernity: WESTFRONT 1918 (1930)', in: E. Rentschler (red.), *The films of G.W. Pabst. An extraterritorial cinema*, New Brunswick enz. 1990, p. 95.
- 40 Ook in andere oorlogsfilms spelen Afrikaanse personages een rol, zij het minder negatief dan in WESTFRONT 1918 (op deze scène werd overigens met veel verontwaardiging gereageerd door de critici, overigens niet zozeer uit anti-racistische overwegingen). Voorbeelden van relatief positieve benaderingen zijn: ICH HATT' EINEN KAMERADEN (1926) en NIEMANDSLAND (1931). In BLOCKADE UND U-BOOTKRIEG (1930) wordt een Afrikaan belachelijk gemaakt. Overigens ligt in Pabsts benadering van de vijand tevens een van de ambiguïteiten van WESTFRONT 1918 besloten. Hetzelfde geldt voor zijn benadering van heldendom en de relatie tussen gevechts- en thuisfront. In mijn dissertatie werk ik dit verder uit.
- 41 Voor Pabsts geluidstechniek en de problemen die hij ermee had, zie: *Six talks on G.W. Pabst. The man – the director – the artist* (Cinemages 3), New York 1955, p. 50. Hoewel de explosies uitstekend hoorbaar waren, kon men veel dialogen nauwelijks verstaan.
- 42 *Vorwärts*, 24 mei 1930 (D.).
- 43 Diëgese duidt op het verhaal dat in een film verteld of de wereld die in een film voorgesteld wordt. Dat dit in de ene film effectiever of sterker gebeurt dan in de andere, wordt op heldere wijze door Noël Burch uiteengezet in zijn: *Life to those shadows*, Berkeley enz. 1990, p. 243-266.
- 44 *Deutsche Zeitung*, 25 mei 1995 (cursivering van mij).
- 45 *Frankfurter Zeitung*, 27 mei 1930.