

Artikel: Das Mädchen Johanna. De Franse patroon-heilige in het hart van nationaalsocialistisch Duitsland

Auteur: Melle Koletzki

Verschenen in Skript Historisch Tijdschrift, jaargang 42.2, pp. 9-16.

© 2020 Stichting Skript Historisch Tijdschrift, Amsterdam

p-ISSN: 0165-7518

e-ISSN: 3051-2506

Abstract: On 26 April 1935 the historical drama film *Das Mädchen Johanna* (Joan of Arc) premiered in Berlin. The movie was of top-notch production, starring many famous actors. It stood out because its protagonist was a heroic female character and her antagonist a devious male figure. And, more importantly, because it translated a traditional French story for a German audience. The story was adapted to fit within the National Socialist framework. Therefore it underlined the myth that Nazi Germany was the heir to Europe and all of its culture. As for many German films at that time, it is also to be understood as a moral guide for men and especially women. It taught women that they should be assertive, but only within the boundaries set by a predominantly male-oriented National Socialist society. The film also showed what was to be perceived as good and bad leadership.

Skript Historisch Tijdschrift is een onafhankelijk wetenschappelijk blad dat viermaal per jaar verschijnt. De redactie, bestaande uit studenten en pas afgestudeerden, wil bijdragen aan actuele historische debatten, en biedt getalenteerde studenten de kans om hun werk aan een breder publiek te presenteren.

DAS MÄDCHEN JOHANNA DE FRANSE PATROON- HEILIGE IN HET HART VAN NATIONAALSOCIALISTISCH DUITSLAND

Op 26 april 1935 ging de film *Das Mädchen Johanna* (Jeanne d'Arc) in première in Berlijn. De opmerkelijke filmvoorstelling vertolkte het Franse epos voor een Duits publiek. Maar hoe werd het bekende heiligenverhaal geïnterpreteerd in de nationaalsocialistische context?

Melle Koletzki

De historische-dramafilm *Das Mädchen Johanna* (1935) (Jeanne d'Arc) was een productie van de bovenste plank.¹ De bekende Oostenrijkse regisseur Gustav Ucicky werd ervoor opgetrommeld en de film beschikte over een ware sterrencast met acteurs als Angela Salloker, Gustaf Gründgens, Heinrich George, Erich Ponto en Willy Birgel. Tegelijkertijd was dat niet zo opmerkelijk wanneer we ons bedenken dat het nationaalsocialistische propaganda-apparaat een vinger in de pap had en er baat bij had dat de film een succes zou worden. Bezoekers en recensenten ontdekten dan ook zonder veel moeite veel (gefabriceerde) parallellen tussen het traditionele verhaal en het naziverleden. Toch lijkt de keuze voor deze verfilming niet per se voor de hand te liggen: het was duidelijk een Frans-nationalistisch en katholiek verhaal. Bovendien was de keuze voor een vrouw als protagonist

bijzonder in de ogenschijnlijk mannelijk georiënteerde samenleving. Waarom koos Ucicky dan voor dit kroniek? Hoe werden de nationaalsocialistische idealen gerepresenteerd in de film? En wat leert het ons over gender en vrouwelijkheid in vroeg Nazi-Duitsland?

In een recente bundel over de relatie tussen de Oudheid en het fascisme doet Daniel Wildmann een methodologisch soortgelijk onderzoek naar Leni Riefenstahls *Olympia* (1936). Wildmann gebruikt de film als een bron om het nationaalsocialistische zelfbeeld te bepalen. Films appelleren aan het collectief geheugen op twee vervlochten tijdsniveaus: een historisch en een contemporair niveau.² Het contemporaine collectieve geheugen wordt hervormd of herbevestigd door de confrontatie met het beeld van het historische verhaal. Op deze manier wordt het idee van een natie of gemeenschap gecreëerd, rustend op een lang en doorlopend (maar in dit geval gefabriceerd) verleden.³ Aan de hand



Poster van de film Das Mädchen Johanna. Bron: [IMDB.com](https://www.imdb.com)

" VROUWEN WERDEN VERONDERSTELD OM EEN ONDERSTEUNENDE ROL TE VERVULLEN IN DE NATIONAALSOCIALISTISCHE MAATSCHAPPIJ - ONDERGESCHIKT AAN DE MANNEN, NET ALS JEANNE ONDERGESCHIKT WAS AAN KAREL VII."

van dit gegeven kunnen we de film in een breder sociocultureel en nationalistisch narratief plaatsen. Door het verhaal van Jeanne d'Arc te koppelen aan de Duitse zaak, werd het automatisch gepresenteerd als een onderdeel van het collectieve geheugen. Het bevestigde de mythe dat Nazi-Duitsland de erfgenaam was van Europa en haar cultuur.

DE PRODUCTIE VAN EEN FILM: HET VERHAAL VAN DE UFA, 1933-1935

Naast het feit dat *Das Mädchen Johanna* een grote productie was met meer dan 10.000 betrokkenen, werd de film onder de vleugels genomen van een van Duitslands grootste productiemaatschappijen: Universum-Film Aktiengesellschaft (Ufa).⁴ Dit bedrijf, dat nog steeds actief is, is een belangrijke actor in dit verhaal aangezien het een verlengstuk was van de nationaalsocialistische staat op het moment dat *Das Mädchen Johanna* in première ging. Sinds 30 januari 1933 was het bestuur van Ufa onder de controle gekomen van de Reichsfilmkammer.⁵

De Ufa was tegen die tijd overigens al redelijk genazificeerd. De thematiek van de meeste films sloot goed aan op de idealen van het nationaalsocialisme, waardoor het bedrijf zonder veel problemen door kon gaan met de productie van films. Al op 2 februari 1933 verscheen de eerste film onder het nieuwe bewind: *Morgenrot*. Deze film, ook door Gustav Ucicky

geregisseerd, vertelde het verhaal van een onderzeeboot in de Eerste Wereldoorlog. De première werd bijgewoond door Adolf Hitler en de film kwam bekend te staan als een meesterwerk in zijn genre, dat de omgekomen heldhaftige zeelieden eerbiedigde.⁶ Niet alleen in Duitsland was de film een succes: een internationale versie werd gepubliceerd onder de titel *Dawn*. De film won zelfs de prijs voor beste buitenlandse film, uitgeroepen door het Amerikaanse National Board of Review of Motion Pictures.⁷

In de daaropvolgende maanden vergaderde het bestuur van de Ufa regelmatig over de verwachtingen van de nationaalsocialistische toezichthouder. Zij besloten dat het goed was om het bedrijf te hervormen zodat het beter binnen het nationaalsocialistische raamwerk paste. Dit betekende allereerst dat alle Joodse werknemers moesten worden ontslagen. Daarnaast besprak het bestuur van de Ufa welke films ze in de toekomst wilden produceren. De conclusie was dat er vraag was naar cultuur-georiënteerde films die het Germaanse karakter toonden. Het sloot aan bij de nationalistische revolutie die op dat moment gaande was.⁸ De Ufa werd steeds afhankelijker van de nationaalsocialistische staat: het bedrijf was een pion van zijn nieuwe meesters geworden.

Het is ten slotte noemenswaardig dat de Ufa secuur te werk ging bij de selectie van producties. Het bestuur

besprak uitgebreid of bepaalde onderwerpen en verhalen zich leenden voor een verfilming binnen de nationaalsocialistische kaders. Op die manier waren bijvoorbeeld Bismarck en Napoleon reeds de revue gepasseerd: in beide gevallen werd besloten om niet over te gaan tot verfilming.⁹ De keuze om het verhaal van Jeanne d'Arc wel aan te nemen, moet zodoende goed doordacht en bediscussieerd zijn geweest. Ook de aanstelling van Gustav Ucicky was geen toeval. Hij stond bekend om zijn nationalistische stijlelementen en om de toepassing van de Führer mythe in zijn films.¹⁰

HISTORISCHE PARALLELEN IN DAS MÄDCHEN JOHANNA

Op 25 oktober 1935 publiceerde *The Spectator* een recensie van *Das Mädchen Johanna*, geschreven door de romanschrijver Graham Greene. Greene nam geen blad voor de mond: '[o]ne would have thought it almost impossible to produce so dull a film on so dramatic a subject [...] and it is quite as inaccurate as any Hollywood spectacle of *The Crusades* order but not so funny'.¹¹ Hij meende dat de film interessanter was voor 'students of Nazi psychology' dan voor 'filmgoers'.¹² Hoewel dat laatste openstaat voor discussie, leent de film zich in ieder geval goed voor de bestudering van de 'Nazi psychology'. Zo is het mogelijk om verschillende parallellen te ontdekken tussen de film en het (gefabriceerde) nationaalsocialistische verleden, die ons meer leren over deze Nazi-psychologie.

Al in de ouverture van de film is een dergelijke parallel aanwezig. We zien een boze, vijandige en gewelddadige graaf Talbot die samenzweert met een forse, lummelige en trage hertog van Bourgondië. Zij plannen een nachtelijke aanval op Orléans, iets wat gezien werd als een oorlogsmisdad. De acteur die Talbot speelde (Erich Ponto) had 'Jewish

characteristics' en werd regelmatig gecast om Joodse figuren te spelen.¹³ Later in de film blijkt dat de leiders van de stad Orléans wisten van deze samenzwering, maar hadden besloten om niet in te grijpen—sterker nog: zij straffen de mensen die de koning om hulp vroegen. Dit verhaal draagt gelijkenissen met de toentertijd dominante dolkstootlegende: het idee dat het Duitse leger in de Eerste Wereldoorlog verraden was door de politici van de Weimar Republiek. En in algemenere zin delen de tot nu toe geïntroduceerde karakters gelijkenissen met enkele van de ergste vijanden van het nationaalsocialisme: de Engelsen, Fransen en Joden.

Greene besprak twee andere historische parallellen met een politieke lading. Ten eerste koppelde hij 'the burning [of] the Reichstag [with] the pyre in Rouen market-place'.¹⁴ Deze gelijkenis ligt voor de hand: de destructie van nationale symbolen leidde in beide gevallen tot het belasteren van een politieke vijand en het consolideren van de macht. Dit motief werd in de film bevestigd door zowel Jeanne d'Arc als koning Karel VII.¹⁵ Ten tweede zag Greene een connectie tussen de Nacht van de Lange Messen en de 'liquidation of Tremouille', een van Karels heren.¹⁶ Trémouille had al in een vroeg stadium samengezworen tegen Jeanne d'Arc en werd daarom door Karel VII als verrader gezien. Dienovereenkomstig sloot Karel Trémouille op en ontdeed hij zich uiteindelijk van zijn voormalige metgezel: de parallel met de Nacht van de Lange Messen is duidelijk.

HISTORISCHE PARALLELEN II: HELDEN EN SCHURKEN

Een nauwkeurigere bestudering van de karakters helpt om een beter inzicht te krijgen in de psychologie van het verhaal. Ten eerste is het natuurlijk duidelijk dat het karakter Jeanne d'Arc opvalt. Jo Fox, specialist op het gebied van film



Een Nederlands reclameaffiche voor de film *Das Mädchen Johanna*.

en propaganda in de twintigste eeuw, beargumenteert dat 'Joan of Arc, played by Adele Sandrock [sic], was the first female embodiment of the Führer figure and was representative of physical and spiritual heroism, whilst the male leader in the film, King Karl, was mentally adept'.¹⁷ Het lijkt geen twijfel dat Angela Salloker de eerste was die zo'n vrouwelijk heroïsch personage speelde, maar we moeten het idee betwisten dat zij in dit geval de belangrijkste vertegenwoordiger van fysieke en spirituele heldenmoed

was. In de film wordt Jeanne afgebeeld als een vroom, gehoorzaam, vergevingsgezind en dapper figuur, maar ze is ook goedgegelovig en naïef. Dit wordt duidelijk tijdens de kroningsscène in Reims, twee maanden nadat Jeanne de slag om Orléans had gewonnen. Op een bepaald moment worden de festiviteiten onderbroken door een boodschapper die meent dat Engelse soldaten opnieuw het slagveld betreden. Jeanne doet onmiddellijk een roep om wapens, maar het wordt met gelach onthaald: haar

militaire prestatie was een eenmalig wonder en ze werd zeker niet gezien als een figuur van autoriteit.¹⁸ Haar naïviteit maakte haar blind voor de realiteit — zo wordt Jeanne in de film geportretteerd.

Is Karel VII dan een betere kandidaat voor de rol van protagonist? Misschien. Volgens historica Klaudia Knabel is het '[n]icht Johanna, die hier zur Heldin aufgebaut wird, es ist Karl VII, der blitzschnell realisiert, dass er das naive Provinzkind in seinem Kampf gegen den äußeren und inneren Feind ausspielen kann.'¹⁹ En ook Greene merkte op dat '[t]he real hero is Charles with his Nazi mentality, his belief in the nobility of treachery for the sake of the nation.'²⁰ Zonder verder in te gaan op het cynische karakter van deze uitspraak, kunnen we verschillende positieve kenmerken van een leider onderscheiden—zoals waargenomen door het nationaalsocialisme. Karel was slim, kalm en berekenend. Hij accepteerde uiteindelijk zelfs de opoffering van zijn geliefde Jeanne (die in dit verhaal niet stierf door de handen van de Engelsen, maar door de Fransen), omdat het beter was voor zijn land op de lange termijn. Uiteindelijk hebben zowel Karel als Jeanne positieve en negatieve eigenschappen: de karakters vullen elkaar aan. Toch overwint ratio het in het einde, want Karel leeft en Jeanne niet.

De schurken zijn minder gecompliceerd. Keer op keer wordt een specifieke reeks gebreken herhaald en aangevuld: hebzucht, woede, achterdocht, gebrek aan respect, irrationalisme, enz. Eén thema springt er in het bijzonder uit: apathie met het volk. Al in de eerste scène vermoordt de hertog van Bourgondië per ongeluk een van Talbots favoriete soldaten. In plaats van te rouwen om de dood van deze persoon, eist Talbot emotioneel een financiële vergoeding van de hertog. De boodschap is vanaf het begin duidelijk: de elite geeft niet om haar mensen. Een ander

voorbeeld volgt kort op deze scène. De mensen van Orléans zijn wanhopig: er zijn kinderen verdwenen, er is een voedseltekort en het vooruitzicht van een mogelijke aanval drijft hen tot nog meer ellende. De leiders van de stad peinen er niet over om in te grijpen, immers 'das Volk ... Das Volk ... Was ist überhaupt das Volk? Eine Brot Läuse!'²¹

DAS MADCHEN, VROUWEN IN NAZI-CINEMA

In *Hitler's heroines* (2003) onderzoekt Antje Ascheid hoe vrouwen in de Nazi-cinema geportretteerd werden. Hierin beargumenteert zij dat de rollen van vrouwen in de maatschappij gelimiteerd waren tot dat van "wife" and "mother", maar dat vrouwen op het doek wel vaak centrale rollen vervulden.²² We nemen deze tegenstelling om te kijken of Sallokers Jeanne het prototype was van de moderne vrouw in het nationaalsocialisme of juist het zwarte schaap. In ieder geval weten we dat Jeanne in de ogen van Fox de standaard zette voor de Nazi-vrouw. 'Joan embodied many of the virtues required in a Führer figure in her demagogic and militaristic omnipotence'.²³ Dit wordt bevestigd door contemporaine recensies. Een journalist van de *Observer* merkte bijvoorbeeld op dat:

*'A Nazi naturally regards the Joan drama as one akin to contemporary German history; "an overwhelming leader-personality saves the people from deepest distress as though through a miracle, forces the State to rise anew and brings peace to the people." Joan of Arc is the Hitler of her day.'*²⁴

Tegelijkertijd concludeerden sommigen dat Sallokers Jeanne juist een degeneratie was van het karakter. Knabel beargumenteert bijvoorbeeld dat Jeanne vooral geportretteerd wordt als een soort heks, wat impliceert dat zij niet als rolm-

odel gefunctioneerd zou kunnen hebben. Sterker nog, Knabel is van mening dat Ucicky 'entzieht der französischen Heroïn alle Attribute, die sie zu einer *femme guerrière* machen wurden'—ze is getransformeerd van een actieve historische actor in een passieve pion van Karel VII.²⁵ Dit werd ook door sommige contemporaine bezoekers geobserveerd: zij meenden dat Ucicky's representatie afweek van het oorspronkelijke karakter.²⁶

We blijven opnieuw over met een ambigu narratief. Jeanne is zowel een bevallig karakter met voorbeeldige

aan bod komen. Ten eerste laat de film zien wat goed en wat slecht leiderschap is in de ogen van de nationaalsocialistische producenten. Een slechte leider luistert niet naar zijn volk, geeft niet om hun levens en denkt alleen aan geld en individuele glorie. Goed leiderschap wordt in de film belichaamd door Karel VII, die op een zeker moment de leiders van Orléans de les leert dat 'die Völkern nicht für die König wie da sind, sondern die König für die Völkern.'²⁷ Leiders moeten slim zijn en bereid zijn offers te maken: zij moeten het volk op de eerste plaats zetten

" HET BEVESTIGDE DE MYTHE DAT NAZI-DUITSLAND DE ERFGENAAM WAS VAN EUROPA EN HAAR CULTUUR. "

eigenschappen (ze is dapper, loyaal en aards), als een onvrouwelijk en problematisch personage (ze is naïef, erg vroom, goedgelovig en mannelijk). Uiteindelijk is het vooral significant dat Ucicky's Jeanne in een passief personage is veranderd, zoals Knabel terecht opmerkt. Het suggereert dat vrouwen, tot op zekere hoogte, werden verondersteld om een ondersteunende rol te vervullen in de nationaalsocialistische maatschappij — ondergeschikt aan de mannen, net als Jeanne ondergeschikt was aan Karel VII. Als ze dat niet deden, verloren zij hun vrouwelijkheid. Dat laatste komt vrij expliciet terug in de film. Jeanne probeert op een gegeven moment een bloemenkrans te maken, maar het mislukt tot haar eigen verdriet: zij is het verleerd door haar militaire carrière.

NORMEN EN WAARDEN IN DAS MADCHEN JOHANNA

Ten slotte keren wij ons tot de onderliggende nationaalsocialistische idealen in de film. Er zijn grofweg drie lessen die

en hun eigen belangen op de tweede plaats — zoals Karel deed toen hij wist dat hij Jeanne niet kon redden.

Ten tweede is er een boodschap dat het volk in bredere zin aangaat. Ze moeten slecht leiderschap weerstaan en, als het noodzakelijk is, zelf in actie komen; ze moeten degenen volgen die militair bedreven zijn, niet degenen die laf zijn. Er is hier een enigszins vreemde mix tussen gehoorzaamheid en onafhankelijkheid — een die ook aanwezig is in andere nationaalsocialistische politieke idealen. Aan de ene kant hebben de mensen de macht, maar ze moeten zich houden aan die leiders die de belangen van de mensen op één stellen en politiek bedreven zijn. Uiteindelijk laat de film zien dat het volk wel het laatste woord heeft: wanneer Jeanne verantwoordelijk wordt gehouden voor de pest in Reims, interfereert Karel niet, maar luistert hij naar het volk — en niet andersom.

Ten slotte is er met name een 'les' voor de Germaanse vrouwen. De film moedigt de emancipatie van vrou-

wen gedeeltelijk aan. Jeanne is hiervan het voorbeeld. Een simpel meisje kan erg veel goeds doen. Maar Ucicky is ook voorzichtig met deze lijn: als een vrouw te veel uit haar ondersteunende rol stapt, verliest ze het contact met de samenleving en ziet ze zichzelf de vijand van de staat worden. ■

Melle Koletzki zit momenteel in het tweede jaar van de onderzoek-master Geschiedenis aan de UvA. Zijn interessegebied is de politieke geschiedenis van Nederland en Europa in de negentiende en twintigste eeuw.

Noten:

1. Dit artikel is oorspronkelijk in het Engels geschreven voor de werkgroep van het MA vak 'Third Reich and War' van dhr. dr. M.J. Föllmer aan de Universiteit van Amsterdam. (Grammaticale fouten in de (vertaling van) fragmenten uit de film vallen onder de verantwoordelijkheid van de auteur.
2. Daniel Wildmann, 'Desired bodies. Leni Riefenstahl's *Olympia*, aryan masculinity and the Classical body', in: Helen Roche; Kyriakos Demetriou red., *Brill's companion to the Classics, fascist Italy and Nazi Germany* (Leiden 2018), 60-81.
3. Zie voor aanvullende literatuur over de relatie tussen het verleden en de creatie van historische gemeenschappen onder andere Eric Hobsbawm en Terence Ranger red., *The invention of tradition* (Cambridge 1983) en David Lowenthal, *The past is a foreign country* (Cambridge 1985).
4. *Dagblad nieuwe Hoornsche courant* (17 oktober 1935), 9.
5. Klaus Kreimeier, *The Ufa story. A history of Germany's greatest film company, 1918-1945* (California 1999), 201-202.
6. Ibidem, 205-206.
7. Mordaunt Hall, 'A German language picture depicting a U-Boat's activities in the North Sea during the World War.', in: *The New York Times* (16 mei 1933).
8. Kreimeier, *The Ufa story*, 210-214.
9. Ibidem, 210.
10. Ibidem, 276.
11. Graham Greene, 'Joan of Arc/Turn of the tide/Top hat/She', in: *The Spectator* (25 Oktober 1935); herprint in John Russell Taylor red., *The pleasure Dome. Graham Greene, the collected film criticism 1935-1940* (Oxford, New-York, etc. 1980), 29.
12. Ibidem.
13. Een bekend voorbeeld is de antisemitische film *Die Rothschilds* (1940) waarin Ponto de rol van de Joodse Mayer Amschel Rothschild vertolkte.
14. Greene, 'Joan of Arc/Turn of the tide/Top hat/She', 29.
15. Tegen het eind van de film vertelt Karell VII aan Mailleazis dat:

für eine Sache sterben... das ist nicht das Schwerste. Für eine Sache leben und handeln ist viel schwerer. Sie war mein Werkzeug, niemals etwas anderes als ein Werkzeug. Sie muss brennen. Die lebende nützt uns nichts mehr, sie schadet uns nur. Die tote Johanna wird eine Märtyrerin sein. Es ist notwendig, dass sie brennt.

het sterven voor een goede zaak ... dat is niet het moeilijk-

ste. Voor een goede zaak te leven en te handelen is veel moeilijker. Zij was mijn instrument, nooit iets anders dan een instrument. Zij moet branden. De levende heeft geen nut meer voor ons, het schaadt ons alleen maar. De dode Johanna wordt een martelaar. Het is noodzakelijk dat zij brandt.

Zelfs Jeanne accepteert enkele minuten later haar lot: 'Ich glaube, dass ich sterben muss, damit mein Vaterland frei wird'. ('Ik denk dat ik moet sterven om mijn land vrij te laten zijn.')

16. Greene, 'Joan of Arc/Turn of the tide/Top hat/She', 29.
17. Jo Fox, *Filming women in the Third Reich* (Oxford, New-York 2000), 24.
18. De koning vertelt haar dat 'Männer können ein Wunder nicht wiederholen'. ('Men kan een wonder niet herhalen.')
19. '[het is] niet Jeanne, die hier als heldin wordt afgebeeld, maar het is Karel VII die razendsnel beseft dat hij het naïeve provinciale kind kan gebruiken in zijn strijd tegen de interne en externe vijanden.' Klaudia Knabel, 'Der Import einer nationalen Ikone: Jeanne D'Arc in Deutschland', in: Klaudia Knabel, Dietmar Rieger, Stephanie Wodianska red., *Nationale Mythen-kollektive Symbole. Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung* (2005), 104.
20. Greene, 'Joan of Arc/Turn of the tide/Top hat/She', 29.
21. Gustav Ucicky, regisseur, *Das Mädchen Johanna*. Universum-Film Aktiengesellschaft (1935).
22. Antje Ascheid, *Hitler's heroines. Stardom and womanhood in Nazi cinema* (Philadelphia 2003), 1-4. Zie aldaar p. 4.
23. Fox, *Filming women in the Third Reich*, 24.
24. *Observer* (12 mei 1935).
25. Knabel, 'Der Import einer nationalen Ikone: Jeanne D'Arc in Deutschland', 105.
26. *De Tijd: Godsdienstig-staatkundig Dagblad* (13 juli 1935, avondeditie), 5.
27. Ucicky, *Das Mädchen Johanna* (1935).