

LOF VOOR HET ONUITSPREEKBARE

DE BELGISCHE RECEPTIE VAN HET LESBISCHE THEMA IN LEONTIEN SAGANS MÄDCHEN IN UNIFORM (1932)

Einde november 1931 ging MÄDCHEN IN UNIFORM (Duitsland, Sagan) in Berlijn in première. De film had alles in zich om internationaal een schandaalfilm te worden. MÄDCHEN was immers één van de eerste films die lesbische liefde centraal stelden en positief benaderden, een voor die tijd bijzonder geladen thema. Bovendien bestond tussen de twee protagonisten een machtsverhouding die ook vandaag nog als problematisch wordt ervaren. De veertienjarige Manuela wordt verliefd op haar lerares Elisabeth von Bernburg, die de liefde van het meisje lijkt te beantwoorden. In plaats van een schandaal werd de film echter een succesverhaal. Niet alleen het publiek was laaiend enthousiast en vulde week na week de zalen, ook de journalisten bestempelden de film wereldwijd als een meesterwerk. Terwijl de internationale censuurraden struikelden over het gewaagde thema en de film verboden of lieten knippen, ontsnapte de film aan de schaar van de Belgische filmkeuring. Niet dat de Belgische filmkeuring geen bezwaren had tegen de film. Integendeel, de commissie vroeg een aantal zeer ingrijpende coupures vooraleer de film ‘Kinderen Toegelaten’ te keuren. Maar distributeur Columbia weigerde de film aan te passen en bracht MÄDCHEN rechtstreeks in de zalen met het keurmerk ‘Kinderen Niet Toegelaten’, wat dankzij het facultatieve karakter van de Belgische filmkeuringscommissie perfect legaal was.¹ Vreemd genoeg viel zelfs de onafhankelijke maar invloedrijke Katholieke Filmkeuring – die traditioneel gevoelig was voor ‘foute’ representaties van liefde – niet over de film. Meer nog, de katholieken verklaarden de film geschikt ‘voor allen’; een label dat zelden werd toegekend. Uit dit alles zou men kunnen afleiden dat de Belgische samenleving ofwel het lesbische thema van de film niet opmerkte, ofwel opvallend tolerant was ten opzichte van vrouwelijke homoseksualiteit. Geen van beide beweringen lijken echter te kloppen. Filmrecensenten bespraken herhaaldelijk de ‘onnoembare’ aantrekkingskracht tussen Elisabeth en Manuela terwijl andere films die lesbische liefde verbeeldden, zoals LA GARÇONNE (1923, Frankrijk, duPlessy), hevig werden aangevallen en verguisd.² In dit artikel gaan we na welke specifieke omstandigheden MÄDCHEN aan de publieke toorn deden ontsnappen en waar voor het tussenoorlogse België de grenzen van toelaatbaarheid van de representatie van homoseksualiteit lagen.

MÄDCHEN een 'lesbische' film?

MÄDCHEN IN UNIFORM speelt zich volledig af binnen de muren van een streng Pruisisch internaat, waar de moederloze Manuela von Meinhardis (Hertha Thiele) op veertienjarige leeftijd belandt. De school wordt, anno 1911, met ijzeren hand geleid door een strenge en kille directrice die de belichaming is van de Pruisische patriarchale waarden en normen. Naar eigen zeggen is het de taak van de directrice om de meisjes te socialiseren tot goede soldatenmoeders. In deze autoritaire omgeving ontwikkelt Manuela een affectie voor één van haar leraressen, Elisabeth von Bernburg (Dorothea Wieck). Wanneer Manuela na een succesvolle toneelperformance en iets teveel punch haar liefde voor Von Bernburg openlijk declameert, spreekt de directrice van een regelrechte schande en wordt het meisje afgezonderd. Manuela vlucht echter naar de kamer van haar lerares, die duidelijk worstelt met haar gevoelens voor Manuela. Aanvankelijk wijst ze het meisje plichtbewust de deur, maar nadat Manuela mokkend de kamer heeft verlaten, verandert Von Bernburg van gedachten. Ze rent naar buiten, maar loopt recht in de armen van de directrice. De afgewezen Manuela beklimt intussen biddend de trappen, kruipt over de balustrade, wil zich laten vallen maar wordt net op tijd gered door haar medeleerlingen.

De filmplot is hierboven bewust in vrij neutrale termen uiteengezet om aan te tonen hoe eenvoudig het is het lesbische thema in de film te negeren. De liefde van Manuela kan evengoed gelezen worden als een verlangen naar de liefde van een moeder, terwijl Elisabeths genegenheid voor de meisjes kan geïnterpreteerd worden als haar manier om te rebelleren tegen de strikte regels van het pensionaat. Dit is trouwens precies wat er gebeurde met een aantal van de toneeladaptaties van Christa Winsloes script *GESTERN UND HEUTE* (1930), waarop ook *MÄDCHEN IN UNIFORM* is gebaseerd. Zo koos regisseur Otto Werther voor de première van het stuk in Leipzig de actrice Hertha Thiele (die ook in de film *Manuela* speelt) en Claire Harden voor de hoofdrollen. Harden, die toen al tegen de vijftig liep, was eerder een moederlijk type. Het lesbische thema van het script werd dan ook gereduceerd tot moederlijke affectie. Ook in Antwerpen werd naar aanleiding van het succes van de film een adaptatie van het stuk opgevoerd, waarbij de keuze van de protagonisten eerder een moeder-dochter relatie deed vermoeden dan een amoureuze (zie afbeelding 1).³

Maar toen Leontin Sagan leiding kreeg over de toneeluitvoering in Berlijn speelde ze openlijk het lesbische thema uit. De rol van Elisabeth von Bernburg ging naar Margarete Melzer, die van Manuela naar Gina Falkenburg en later naar Hertha Thiele. Melzer beantwoordde met haar eerder mannelijk voorkomen duidelijk meer aan het stereotiepe beeld van de lesbische vrouw tijdens het Interbellum en het leeftijdsverschil tussen beide actrices was zodanig klein dat een liefdesverhouding tussen beide protagonisten plausibel werd.⁴ Diezelfde



Afb. 1 De Antwerpse protagonisten van het toneelstuk *MEISJES IN UNIFORM*.
Bron: *Wereldrevue*, 1933, nr. 1, p. 11

Leontin Sagan nam het in 1931 op zich om het stuk te vertalen naar het grote scherm. De productie ging uit van de Deutsche Film-Gemeinschaft (DFG), een collectief waarin zowel cast als crew slechts een vierde van hun loon ontvingen tijdens de productiefase van de film en de rest wanneer de film inkomsten opracht uit vertoning. Voor *MÄDCHEN* bleek dit lonend: de film werd goed onthaald door de critici en door het publiek.⁵

Carl Froelich, Duitse filmpionier en oprichter van de DFG, trad op als artistieke supervisor tijdens de productie van de film.⁶ De sturende rol van Froelich

zorgt ervoor dat de film bezwaarlijk bestempeld kan worden als een ‘zuivere vrouwenaangelegenheid’. Sommige auteurs beweren dat zowel het script, de regie, de montage als het acteerwerk uitsluitend werden uitgevoerd door vrouwen.⁷ Regisseur Leontin Sagan, op de set vaak bijgestaan door Christa Winsloe, wordt doorgaans gezien als één van de eerste feministische filmmakers die haar vrouwelijke cast op verbluffende wijze wist te portretteren. Sagan werd in contemporaine bronnen vergeleken met de Franse avant-garde regisseur Germaine Dulac en de hemel in geprezen als regisseur. Toch blijken de weinige contemporaine journalisten die de film toeschreven aan Carl Froelich dichterbij de werkelijkheid te staan dan doorgaans wordt aangenomen.⁸ Hertha Thiele beweerde immers herhaaldelijk dat zowel Sagan als Winsloe bitter weinig afwisten van het medium film ten tijde van de opnames.⁹ Bovendien benadrukte ze dat de alom geprezen mise-en-scène en cameravoering eigenlijk toe te schrijven waren aan Carl Froelich, Walter Supper, Franz Weihmayr en Masolle. Geen enkele scène haalde de film zonder toestemming van Froelich. Bovendien zou deze laatste, niet Sagan, met het idee van een alternatief einde op te proppen zijn gekomen. In de film wordt Manuela gered door haar klasgenoten, in het toneelstuk slaagt het meisje erin zelfmoord te plegen. Het alternatieve einde zou vooral het resultaat zijn van cinematografische overwegingen – de scène waarin Manuela daadwerkelijk springt bleek ongehoofwaardig – maar had uiteraard een weerslag op de ideologie van de film.¹⁰ Het einde van de film kon nu – waarschijnlijk onbedoeld – gelezen worden als een afirmatie van het bestaansrecht van lesbische liefde. Of zoals Rich het beschrijft: ‘the cliffhanger ending is at once a powerful statement of political resistance, both individual and collective, and a validation of lesbianism as a personal and public right.’¹¹

Froelich zou nochtans uit commerciële overwegingen getracht hebben om het lesbische thema dat Sagan heel duidelijk had uitgespeeld tijdens haar toneeladaptatie, enigszins te temperen. Ten eerste werd de titel veranderd van *GESTERN UND HEUTE IN MÄDCHEN IN UNIFORM*, volgens Richard Dyer met de bedoeling om ook het mannelijke publiek te lokken. Bovendien moest de ‘mannelijke’ Margarete Melzer plaats maken voor de ‘vrouwelijke’ Dorothea Wieck als lerares Elisabeth von Bernburg. Ironisch genoeg werkten deze pogingen eerder uit in het voordeel van het lesbische thema. Om te beginnen schoot de veranderde titel enigszins zijn doel voorbij. In plaats van te impliceren dat de film over meisjes ging die hun benen tonen (onder hun uniformrok), suggereerde de titel dat de meisjes opgesloten zaten in een onrechtvaardig systeem.¹² De keuze voor een meer ‘vrouwelijke’ cast zorgde voor een minder stereotiepe invulling van het lesbische thema en daarmee voor een representatie die blijkbaar dichterbij het lesbische ideaal uit die tijd. Want ondanks het toen heersende stereotiepe beeld dat lesbische vrouwen op zoek waren naar ‘mannelijke’ eigenschappen in zichzelf en in hun partners, suggereert recent onderzoek dat het ideaal van Duitse lesbische vrouwen eerder ultravrouwelijk

was. Op die manier berustte de identiteit van lesbische vrouwen eerder op een volledig gerealiseerde vrouwelijkheid dan op het exploreren van ‘mannelijke’ aspecten van hun persoonlijkheid.¹³

Toch was Froelichs beslissing om Dorothea Wieck te casten in de rol van Elisabeth op het eerste gezicht steekhoudend. Het ‘mannelijke’ beeld van de lesbische vrouw was immers een wijdverspreid stereotype. De meest voor de hand liggende voorbeelden zijn vrouwen als Radclyffe Hall of Romaine Brooks, die van hun gekortwiekte haren, sigaretten roken en het dragen van monocle en smoking hun handelsmerk hadden gemaakt. Daarmee willen we geenszins beweren dat alle vrouwen met een enigszins mannelijk uiterlijk tijdens het Interbellum geassocieerd werden met lesbische liefde. Integendeel, vrouwen als Hall en Brooks sprongen toen waarschijnlijk minder in het oog dan ze in het hedendaagse straatbeeld zouden doen. Tijdens de jaren 1920 en 1930 speelde mode immers steeds nadrukkelijker met de genderconventies. Of ze nu ‘flappers’, ‘moderne vrouwen’, ‘boyettes’ of ‘garçonnes’ werden genoemd, het is duidelijk dat de jongensachtige mode aan populariteit won na de Eerste Wereldoorlog. Het nieuwe ideaal werd een ultraslanke lijn, kleine borsten, nauwelijks zichtbare heupen en kortgeknipte kapsels. Zoals Doan beweert, volgde de lesbische vrouw vaker de ontwikkelingen van de mainstream mode dan dat ze een eigen manier van kleden creëerde die haar naar de buitenwereld zou identificeren als lesbisch.¹⁴ In België werden het kortgeknipte haar en de ‘vormeloze’ mode een hevig omstreden symbool voor de vrouwelijke emancipatie.¹⁵ Zelfs de doorgaans progressieve socialistische krant *Vooruit* was niet opgetogen over het nieuwe straatbeeld:

‘Al wat de natuur de vrouw aan schoons en verschillende bij de mannen schonk, wordt zoveel mogelijk weggemoffeld. (...) Wanneer een juffertje voorbijgaat met een tot op de ooren getrokken hoedje waardoor bijna geen enkele haarlok te zien is, dat ene klein krulletje aan de slappe, en met door de poeier grauwwitte wangen, een blauwe streep rond de oogranden, daarbij een paar ferm hoogroode lippen dan noemt men dit een mooi kopje, en wanneer dit kopje dan op een lang mager lichaam staat dan is het een elegant persootje.’¹⁶

Hoewel Dyer over MÄDCHEN beweert dat de uniformen van de meisjes en hun strak opgestoken haar deze garçonnestijl reflecteren, blijft de vergelijking enigszins problematisch.¹⁷ Geen enkele actrice beantwoordt aan het ultraslanke ideaal, de uniformen snoeren de taille van de meisjes eerder in dan dat ze die verdoezelen en bovendien zijn de rokken te lang om de vergelijking met de nieuwe mode te doorstaan. Alleen de strak opgestoken kapsels refereren enigszins aan de nieuwe stijl, al maakte geen enkele Belgische filmjournalist ooit die vergelijking. De meisjes uit de film werden blijkbaar niet geassocieerd met de vrijgevochten en zwaar verguisde *garçonnes* van die tijd en konden althans op die manier weinig provoceren.

MÄDCHEN als artefact uit tolerante tijden

Op het eerste zicht lijkt MÄDCHEN IN UNIFORM een anomalie, een unicum gemaakt in een land dat met artikel 175 in zijn strafwetboek (mannelijke) homoseksualiteit tot de illegaliteit veroordeelde. Toch is MÄDCHEN eerder een exemplarisch overblijfsel uit een relatief tolerante maatschappij. De film werd immers gedraaid in het naoorlogse Berlijn, dat tientallen eet-, drink- en dansgelegenheden herbergde voor homo's en lesbiennes.¹⁸ Ook de Duitse filmkeuring hield er ten opzichte van homoseksualiteit een dubbele standaard op na. Hoewel ze minder streng optrad tegen representaties van lesbische liefde dan tegenover mannelijke homoseksualiteit, bleek liefde tussen vrouwen vaak een reden tot gehele of gedeeltelijke weigering van een film wegens 'immoreel'. Maar het Duitse filmcensuurapparaat werkte volgens het principe van 'compenserende waarden' (*Gegenwerte*), waarbij 'artistiek superieure' films een hogere graad van politiek radicalisme of seksuele vermetelheid mochten bevatten dan de zogenaamde 'sensationele' films.¹⁹ MÄDCHEN viel duidelijk onder die eerste categorie en kwam bijna gelijktijdig uit met in eigen land gelauwerde films als DIE BÜCHSE DER PANDORA (1929, Duitsland, Pabst) en DER BLAUE ENGEL (1930, Duitsland, Von Sternberg) die elk op hun eigen manier de grenzen van erotische representaties aftastten. En ondanks het aan de macht komen van de nazi's bleven films geproduceerd worden die zulke erotische grensgebieden verkenden zoals ACHT MÄDELS IM BOOT (1932, Duitsland, Waschneck), VIKTOR UND VIKTORIA (1933, Duitsland, Schünzel) en ICH FÜR DICH, DU FÜR MICH (1934, Duitsland, opnieuw van Carl Froelich).²⁰

MÄDCHEN kreeg in oktober 1931 van de Duitse filmcontrole in Berlijn toestemming om vertoond te worden voor een jeugdig publiek.²¹ Het nazi-regime betekende echter voorlopig het einde van MÄDCHENS carrière in eigen land.²² Het stuk GESTERN UND HEUTE werd wel nog één keer op de planken gebracht, in juli 1933. Daarbij werden zowel titel als einde aangepast aan de film. Daarna onderging MÄDCHEN IN UNIFORM echter hetzelfde lot als ANNA UND ELISABETH (1933, Duitsland, Wysbar) de film die Hertha Thiele en Dorothea Wieck opnieuw als geliefden tegenover elkaar plaatste: een totaal vertoningsverbod.²³

MÄDCHEN gecensureerd in het buitenland

Dat invloedrijke filmtheoretici als Siegfried Kracauer en Lotte Eisner het lesbische thema van de film grotendeels negeerden en MÄDCHEN eerder benaderden als een studie van autoritaire regimes, betekent niet dat de liefde tussen Manuela en Elisabeth aan alle contemporaine kijkers voorbij ging. Zowel Hertha Thiele als Dorothea Wieck ontvingen talrijke brieven van vrouwen die hen hun liefde verklaarden.²⁴ Het lesbische thema ontsnapte al evenmin aan de

aandacht van die specifieke groep van kijkers wier reacties op films historisch goed gedocumenteerd zijn: de filmkeurders en -censors.

In de Verenigde Staten stond geen enkele distributeur te trappelen om MÄDCHEN te verspreiden: ook Columbia niet, dat wel instond voor de Belgische distributie van de film. Daardoor kwamen de rechten in handen van de toen onervaren jonge twintigers John Krimsky en Gifford Cohran.²⁵ Bij de eerste voorlegging aan het Hays' Office werd de film geweigerd als 'onzedig'.²⁶ Pas na ingrijpende coupures werd de film goedgekeurd. De geknipte scènes refereerden allemaal aan Manuela's gevoelens voor Elisabeth. Zo werden de beelden geknipt waarin Manuela verlangend kijkt naar Elisabeth tijdens een les, de tekst waarin Manuela haar jaloezies uit ten opzichte van de andere meisjes die Elisabeth kust en het moment waarop de directrice de affectie van Manuela een 'zonde' noemt. Ook Von Bernburgs repliek 'Wat u zonde noemt, directrice, noem ik de grote geest van liefde' diende te verdwijnen.²⁷ In Ierland kreeg de film eveneens geen toestemming om vertoond te worden.²⁸

Ook in Frankrijk ontsnapte de film niet aan de censuur. MÄDCHEN werd er tegen alle verwachtingen in niet gedubd, maar ondertiteld. De ondertitels waren geschreven door Sidonie Gabrielle Colette, een gelauwerde en beruchte romanschrijfster en performer. De Franse 'Commission de controle' verleende de film wel een visum maar enkel na een aantal aanpassingen van Colettes vertalingen. Zo bleef de zin die een kostschoolmeisje voor zich uitmompelt over de directrice ('Ik zou haar eens naakt willen zien') onvertaald. Deze vorm van censuur schoot deels aan haar doel voorbij, aangezien het deel van het Franse publiek dat Duits begreep in schaterlachen uitbarstte en het vertaalde voor de rest van het publiek.²⁹ De tweede wijziging van de ondertiteling was iets subtieler. Het deel waar Elisabeth von Bernburg aan Manuela probeert duidelijk te maken dat 'ze moet genezen...van mij teveel lief te hebben' werd vervangen door 'van zoo te dwepen'.³⁰

In Nederland werd de film, in ondertitelde versie, in januari 1932 zonder coupures door de Centrale Commissie voor de Filmkeuring (CCF) goedgekeurd voor kinderen boven de veertien jaar. De commissie rechtvaardigde haar keuring door het volgende te stellen:

'De film werd vooral wat het slot aangaat, te spannend gemaakt voor kinderen beneden veertien jaar, hoezeer de film overigens niets bevat, dat haar in aanmerking zou brengen voor eenig verbod.'³¹

De filmkopie die de CCF had goedgekeurd, was echter al voorgecensureerd door de Nederlandse verdeler, F.I.M. Films.³² Dit bleek toen in april enkele krantenberichten verschenen, die de Nederlandse censuur van MÄDCHEN aanklaagden en de CCF daarvoor verantwoordelijk stelden. *De Telegraaf* sprak van een 'bekrompen censuur uit angst vermoedelijk voor onzedelijkheid', terwijl de *Oprechte Haarlemsche Courant* de censuur toeschreef aan een vergissing

van filmkopie. Volgens de krant was de film die in Haarlem en Den Haag was uitgebracht bestemd voor het (katholieke) zuiden, waar de katholieke filmkeuring een groot deel van de kusscène zou hebben geknipt.³³ Bovendien haalde een Belgisch krantenartikel de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (NRC) aan die de verminking van de film aanklaarte:

‘Er is in de eerste plaats de scène in de slaapzaal, waar juffrouw von Bernburg de meisjes één voor één, en ten slotte ook Manuela goedenacht kust, de laatste dan bijzonder teeder, een scène, prachtig van spel en van montage en volkomen centraal voor de handeling (immers voor het eerst worden hier de gevoelens blootgelegd); deze scène wordt na het allereerste begin op de ruwste wijze plots afgebroken. Een ander groot stuk is weggeknipt van het wasschen en ontkleeden der meisjes, een vroolijk stuk film, een in compositie van het geheel juist geplaatste ‘note gaie’ en volkomen onschuldig.’³⁴

De CCF reageerde scherp op deze beschuldigingen en stuurde prompt brieven naar zowel de auteur van het *Telegraaf*-artikel, als naar distributeur F.I.M. Films om de zaak op te helderen.³⁵ F.I.M. Films antwoordde droog dat ze de vraag van de commissie niet goed begrepen. Ten eerste was de kopie van MÄDCHEN voor het hele land dezelfde aangezien de film niet nagekeurd hoefde te worden.³⁶ Ten tweede hadden ze, met medeweten van de CCF, de film op voorhand geknipt en was de commissie in het bezit van de coupure van de kusscène. Ten derde stelde F.I.M. Films dat ze spijt hadden van die beslissing en de commissie hadden gevraagd om de coupure er terug in te mogen zetten, wat de CCF geweigerd had.³⁷ Dit verklaart waarom de gekeurde versie van MÄDCHEN IN UNIFORM slechts 2220 meter was, ruim honderd meter korter dan de Belgische kopie (die 2357 meter lang is). Dat komt neer op een verschil van zo’n vier minuten film. F.I.M. Films sprak enkel van een geknipte kusscène, maar er was duidelijk meer aan de hand. Uit de opsomming van de goedgekeurde ondertitels blijkt duidelijk dat alle verwijzingen naar de lesbische gevoelens van de meisjes en hun lerares onvertaald zijn gebleven. Zo is er geen verwijzing naar het hartje met Elisabeths initialen in Manuela’s tweedehands uniform, geen bekentenis van Manuela dat ze jaloers is als Elisabeth andere meisjes kust en er is al zeker geen liefdesverklaring van Manuela aan het adres van haar lerares te bespeuren in de ondertitels. Ook de in Frankrijk gecensureerde zin ‘ik zou haar naakt willen zien’ komt nergens voor, net zomin als Elisabeths in de Verenigde Staten gecensureerde repliek ‘wat u een zonde noemt, noem ik liefde.’³⁸

De ‘note gaie’ waar de NRC over sprak was een spelletje onder de meisjes tijdens het omkleden. Marie, een wat naïef meisje, werd aangemoedigd om heel diep in te ademen, waardoor de knoopjes van haar bloes ter hoogte van haar in close up getoonde boezem werden weg gekatapulteerd. Noch F.I.M. Films, noch de CCF vermeldten ooit deze coupure, dus het blijft onduidelijk welke versie het Nederlandse publiek te zien kreeg. Over de kusscène bestaat echter



geen twijfel, die werd geknipt door de distributeur en mocht niet terug in de film geplaatst worden door de ccf. Daarmee werd een cruciale scène uit de film verwijderd, aangezien het één van de meest ondubbelzinnige aanwijzingen is voor de kijker om de liefde tussen Manuela en Elisabeth te interpreteren als iets meer dan moederlijk affectie. Hoewel het kussen van kinderen een moederlijke aangelegenheid kan zijn, werd deze scène volgens volledig andere cinematografische conventies opgebouwd. De belichting, de soft focus van kinderen die in close-up fluisteren 'ze zoent iedereen verrukkelijk' dragen allemaal bij tot een romantische sfeer die uitmondt in een extreme close-up van de twee vrouwen die elkaar op de mond kussen. Een kus, die zoals Dyer beweert, kan gezien worden als de ultieme betekenaar van liefde.³⁹

In 1940, één maand voor Duitsland Nederland zou binnenvallen, werd de film opnieuw voorgelegd aan de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, ditmaal met een lengte van 2020 meter, tweehonderd meter korter dan de vorige versie. De film kreeg echter niet langer de toestemming om vertoond te worden. De commissie oordeelde dat het beter was 'in deze tijd van tegenstellingen (...) de film niet meer te vertonen.'⁴⁰

Afb. 2 De veelbesproken kusscène tussen Elisabeth von Bernburg en haar leerlinge Manuela von Meinhardis. Bron: DVD MÄDCHEN IN UNIFORM

MÄDCHEN gered van de Belgische schaar

Voor België zijn bijna geen sporen van de ervaring van of de attitude tegenover homoseksualiteit tijdens het Interbellum bewaard gebleven. Aangezien homoseksualiteit niet illegaal was en er geen openlijke wettelijke discriminatie bestond, was er misschien minder nood aan een georganiseerde strijd voor homoseksuele rechten zoals dat wel het geval was in bijvoorbeeld Duitsland en

Nederland.⁴¹ Jammer genoeg betekent een gebrek aan georganiseerde actie ook vaak een schaarste aan archiefmateriaal. Wat bekend is over homoseksualiteit tijdens het Interbellum in België is dan ook noodgedwongen grotendeels gebaseerd op strafrechtelijke dossiers.⁴² Het hoeft geen betoog dat het beeld dat zo van holebī's (homo's, lesbiennes en biseksuelen) ontstaat uiterst vertekend is. Bovendien komen in deze strafrechtelijke dossiers nauwelijks vrouwen voor. In een samenleving waarin crossdressing was uitgeroepen tot (weliswaar vrouwelijke) modetrend waren ze immers weinig zichtbaar en hun seksualiteit werd doorgaans binnen de private sfeer beleefd. De 'onzichtbaarheid' van lesbische vrouwen heeft hen ook zo goed als onzichtbaar gemaakt in de geschiedenisboeken. Toch zijn er enkele aanwijzingen dat er ook in België iets bestond als een lesbische *underground scene* tijdens de jaren 1930. Zo kwam de zestienjarige Suzan De Pues, beter bekend onder haar pseudoniem Suzan Daniël, in 1936 in contact met de gay scene van Brussel. Ze herinnert zich een aantal homobars, maar ook een aantal adressen die meer gericht waren op lesbische vrouwen zoals *De Pergola*, *De Jungle* en *Le Clair de Lune*. Alhoewel deze adressen bekend waren binnen het holebimilieu, betekende dit niet dat homoseksualiteit openlijk kon worden beleefd. Zo stelde De Pues dat het dagelijkse leven in die tijd vol hinderlagen was: 'Een groot deel van ons leed een solitair leven. We droegen, bijna altijd en overal, een masker om onopgemerkt te blijven. De leugen was deel van ons leven en dat was allesbehalve prettig.'⁴³ Naast deze ene getuigenis is er echter bitter weinig bekend over de ervaring van lesbische vrouwen tijdens het Interbellum. Ze blijken even goed verborgen te zijn geweest voor hun tijdgenoten als voor hedendaagse onderzoekers.

De vraag of het lesbische thema in de film in België überhaupt werd opgemerkt, dringt zich dan ook op. De Belgische filmkeuringscommissie (BFC) deed dit duidelijk wel. *MÄDCHEN IN UNIFORM* werd tot tweemaal toe voorgelegd. Hoewel op een later tijdstip voor de Vlaamse markt een kopie met Nederlandstalige ondertitels (misschien afkomstig uit Nederland) beschikbaar was, werd aan de Belgische filmkeuring enkel een kopie met Franstalige ondertitels getoond. Het betrof de ondertitels die Sidonie Colette voor de Franse markt had geschreven.⁴⁴

Bij de eerste keuring, op 29 maart 1932, vroeg de commissie om een vrij ingrijpende coupure: de volledige scène waarin Manuela over de trapleuning hangt en van plan is zich in de diepte te storten. Representaties van zelfmoorden liepen tijdens het Interbellum een vrij grote kans om geknipt te worden. Tussen 1922 en 1939 vroeg de commissie maar liefst 247 coupures van 'zelfmoordscènes' vooraleer een film als 'Kinderen Toegelaten' te bestempelen.⁴⁵

Toen de filmcritici, mogelijk getipt door de filmverdelers, lucht kregen van het feit dat deze scène uit de film zou moeten verdwijnen, reageerden ze scherp.⁴⁶ Zo stelde de katholieke (!) krant *De Standaard* dat het knippen van deze zelfmoordpoging provocatief zou zijn en dat zelfs de kleinste opgelegde coupure een onverantwoorde mutilatie van een kunstwerk zou betekenen.⁴⁷



Afb. 3. De zelfmoordscène die de Belgische filmkeuring niet geschikt achtte voor een publiek jonger dan zestien jaar. Bron: DVD MÄDCHEN IN UNIFORM

Wat de filmcritici niet wisten was dat de film nog een tweede maal voor de commissie verscheen, namelijk op 27 mei 1932. Opnieuw vroeg de filmkeuringscommissie om coupures, maar ditmaal moesten de ondertitels het ontgelden. Acht ondertitels moesten verdwijnen, terwijl de Duitse dialoog gewoon mocht doorlopen. Met deze maatregel vond de filmkeuring als het ware haar praktijken tijdens de periode van de stille film opnieuw uit, waarin geregeld tussentitels sneuvelen of veranderd werden. Naar de inhoud van de gewraakte ondertitels van *MÄDCHEN* is het voorlopig nog het raden. De Belgische filmkeuringscommissie schreef de tekst van deze ondertitels nergens neer. Het is dan ook onduidelijk of de bewuste ondertitels gewraakt werden omdat ze eventueel verwezen naar lesbische liefde. Van de 9727 films die de BFC geknipt wilde zien, werden – afgaande op de officiële motiveringen van de keuringsoordelen – slechts acht films geknipt omwille van hun expliciete representaties van homoseksualiteit.⁴⁸

Uiteindelijk koos verdeler Columbia er echter voor om niet aan de door de BFC gevraagde wijzigingen toe te geven. En de film dus ongecensureerd en volledig in de bioscopen te brengen. Dit was wettelijk volkomen in orde, zolang de film niet aan personen jonger dan 16 jaar werd vertoond. Bij de promotiecampagne die daarop volgde werden de ondertitels van Colette dik in de verf gezet. Ondertitels waren een vrij recent fenomeen in de jaren 1930 en waren technisch nog niet helemaal in orde. Vaak werd er geklaagd over ellenlange titels die de helft van het scherm vulden of slechts de helft van de tekst vertaalden.⁴⁹ Het gebruiken van ondertiteling als promotiemateriaal was dan ook niet vanzelfsprekend. In het geval van *MÄDCHEN* was het duidelijk een stunt. In 1931 was Colette immers een beroemde Franse romanschrijfster. Maar Colette stond eveneens bekend om haar music-hall optredens. Zo had ze geregeld opgetreden

in de *Moulin Rouge*, waar ze in 1907 een waar schandaal veroorzaakte door haar vriendin Mathilde ‘Missy’ de Morny tijdens een optreden voluit op de mond te kussen. Naar verluidt duurde de relatie tussen de twee vrouwen vijf jaar en was dit tijdens het Interbellum een algemeen bekend feit over de schrijfster. Het expliciet vermelden van Colettes ondertitels kan dus naast het verlenen van een extra artistieke dimensie aan de film ook gelezen worden als een benadrukking van het lesbische thema dat in *MÄDCHEN* wordt geëxploreerd.

Net als in vele andere westerse landen trachtten ook Belgische katholieken het medium film te disciplineren. Tegen 1932 waren zij ervan overtuigd dat de Belgische filmkeuring niet streng genoeg was en te laks optrad tegen de inbreuken op de katholieke moraal. Bovendien betreurden ze het feit dat de officiële filmkeuring zich enkel uitsprak over de geschiktheid van films voor kinderen en niets ondernam om de volwassenen te beschermen tegen ‘moreel ongezonde’ films. Hun ongenoegen resulteerde in een eigen filmkeuring.⁵⁰ De beslissingen van deze katholieke filmkeuringscommissie waren puur adviserend en werden uitvoerig geafficheerd in de vele katholieke kranten die België rijk was. Deze keuringen zijn een goede indicator voor wat doorgaans als aanvaardbare representaties werden beschouwd gedurende een bepaalde periode. De katholieke filmkeuring hanteerde een vrij gesofisticeerd systeem van codes dat liep van code één (‘voor allen’), over code twee (‘voor volwassenen’) naar de meer negatieve codes drie en vier (respectievelijk ‘af te raden’ en ‘te vermijden’).⁵¹ Tegen alle verwachtingen in werd *MÄDCHEN* de hemel in geprezen en kreeg de film het zeldzaam toegekende label ‘kunstwerk’ mee, geschikt ‘voor allen’ (code één).⁵² De katholieke krant *De Gentenaar* gaf een langere versie weer van de commentaren van de katholieke keuringscommissie op de film waaruit duidelijk blijkt dat ook zij het lesbische thema wel degelijk hadden opgemerkt. Het woord lesbisch nemen ze nergens in de mond, maar door te spreken van het overprikkeld seksuele in een volstrekt vrouwelijke context geven ze aan dat ze de aantrekkingskracht tussen Manuela en Elisabeth niet louter beschouwen als een moeder-dochterrelatie. Dit belette hen echter niet de film de beschrijven als

‘het meesterstuk van het jaar 1932. Film die uitmunt, door een buitengewoon sobere techniek en een rijkdom van filmische middelen. Zal zeer sterk boeien. Op moreel gebied moet voorbehoud gemaakt worden voor enkele beelden en in het algemeen voor het *eenigszins overprikkeld-sexueel* in de figuur der hoofdrolspeelster.’⁵³

Het omschrijven van het onzegbare

Ook in België werd de kusscène beschreven als het cruciale moment waarin de lesbische gevoelens tussen Manuela en Elisabeth duidelijk worden, zij het vaak in omfloerste bewoordingen. Zo spraken ze van ‘de onuitgesproken, doch

zoo machtig tooverende geheime psychische achtergrond', een 'intieme vriendschap' en 'semi-erotische gevoelens'.⁵⁴

Eén filmcriticus, hoewel duidelijk fan van de film, gaf blijk van een licht ongenoegen tegenover de befaamde kusscène. Verrassend genoeg kwam deze negatieve beoordeling niet van een katholieke filmjournalist, maar van een socialist. Hubermont betreurde in *Le Peuple* dat deze scène een soort van ambigüiteit uitstraalde. Hij hield niet van sommige gelaatsuitdrukkingen van de extatische meisjes en al helemaal niet van de kus op de lippen die suggereerde 'dat het hier om een zonde gaat'.⁵⁵ De Vlaamse tegenhanger van *Le Peuple*, de krant *Vooruit*, vond deze scène dan weer een meesterlijke zet van Leontin Sagan, een 'kiesche en fijne manier' om de 'zweem van perversiteit' die de film uitstraalt aan te kaarten 'zonder ooit maar een oogenblik toe te geven aan de gevaarlijke verlokking van dit geheimzinnig perverse meer te leveren'.⁵⁶ De krant beschreef de scène als volgt:

'Een toneel als dit, waarin deze onderwijzeres haar leerlingen voor het slapen gaan goede nacht kussen komt, en we het te aanschouwen krijgen hoe deze liefkoozing als het ware een schijn van zaligheid doet neerkomen over de als van hoger geluk bezeten meisjes, is van een gansch reine atmosfeer doordrongen. Alleen gaat er heel ver en diep een *siddering van passie* doorheen. Een vliedende en onbepaalde schicht is het maar, die u dan toch een oogenblik aangrijpt en als van *bange verwachting* beven moet. Er zijn nog zulke tooneelen in, waarin men om zoo te zeggen *de dreigende nabijheid voelt van een onnoembare daad*, doch waaruit beslist alle merkbare dubbelzinnigheid is verdwenen'.⁵⁷

Dit citaat doet niet enkel vermoeden dat het thema wel degelijk opgemerkt werd door de schrijver, maar ook dat critici vooral opgelucht waren dat er geen 'onnoembare' handelingen te zien waren tussen de twee vrouwen. In die zin suggereert de receptie van de film dat men representaties van lesbische liefde tolereerde zolang ze geen expliciete seksuele handelingen bevatten.

Waarom MÄDCHEN de dans ontsnapte

Aangezien uit het bovenstaande duidelijk gebleken is dat het lesbische thema wel degelijk werd opgemerkt door de filmkeurders, -critici en distributeurs, kunnen we ons de vraag stellen waarom de film geen noemenswaardige controverse veroorzaakte. Een mogelijke verklaring ligt in de lezing van de film als een kritiek op de Duitse cultuur, die in de film als oorlogszuchtig, gedisciplineerd en autoritair wordt voorgesteld. Het systeem is nefast voor de naar liefde hunkerende meisjes en leidt uiteindelijk tot een zelfmoordpoging van Manuela. De directrice verlaat terneergeslagen het schoolgebouw en laat Elisabeth met de kinderen achter, wat kan worden gelezen als de teloorgang

van de Duitse autoritaire mentaliteit. Ondanks de Verdragen van Locarno van 1925 en het Kellogg-Briandpact van 1928 bleef de Belgische publieke opinie vrij sceptisch staan tegenover Duitsland. Films als *THE BIG PARADE* (1925, vs, Vidor), *FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1921, vs, Ingram) en *DAWN* (1928, GB, Wilcox), die de Duitse mentaliteit van tucht en orde aanvielen werden doorgaans dan ook goed onthaald. Bovendien werd de opkomst van het naziregime met argusogen gevolgd en kon de laatstgenoemde film worden gelezen als een allegorische studie van en kritiek op de nationaalsocialistische opvatting van macht.⁵⁸

Niet dat Duitse films negatief onthaald werden tijdens die periode. Integendeel, Duitse films stonden in voor negen procent van het totale Belgische film-aanbod tijdens het Interbellum en werden met regisseurs als Murnau, Lang en zelfs Riefenstahl vaak omschreven als meesterwerken.⁵⁹ De Europese film werd herhaaldelijk tegenover de 'inspiratieloze' Amerikaanse cinema geplaatst waardoor deze makkelijker de kwaliteit van 'kunst' werd toegedicht. Ook *MÄDCHEN* werd vanaf het begin omschreven als een artistiek meesterwerk waardoor de filmcritici bijzonder welwillend stonden tegenover de film. De sobere mise-en-scène, het innovatieve camerawerk, de sublieme belichting en het evenwichtige spel van tonen en verbergen werden op gejuich onthaald door die critici die geregeld klaagden over de gestandaardiseerde Amerikaanse producten. In een zeer lovende kritiek over *MÄDCHEN* schreef de filmjournalist van *De Standaard*:

'Kenschetsend is het drama dat de Duitschers, in tegenstelling met de Amerikanen, wanneer zij een thema psychologisch uitdiepen daarin meesterlijk slagen. Meer nog: de Duitschers geven blijk van bij voorkeur zielkundig-ingewikkelde thema's te behandelen. Het gebeurt zelfs dat deze kunstenaars hunne psychologische uitdieping tot de abnormale gevallen doordrijven, zoodat zij (...) de meest verholten en niet steeds evenwichtige gevoelens onder het bistouri [sic] nemen.'⁶⁰

Het onderscheid tussen wat kunst was en wat niet, tussen hoge en populaire cultuur, werd vaak gemaakt aan de hand van de manier van organisatie. Zo kwam 'hoge' cultuur van niet-winstgevende culturele instanties en kwam populaire cultuur voort uit de commerciële, op winst beluste cultuurindustrieën.⁶¹ De filmjournalisten van de kranten, die doorgaans midden jaren 1920 een wekelijkse vaste rubriek kregen, verdedigden de cinema als 'zevende kunst', al worstelden ze eveneens met de commerciële aard van hun nieuwe 'kunstvorm'. Dat *MÄDCHEN* door een klein collectief geproduceerd was, droeg zeker bij tot het erkennen van de film als kunst. En als kunstwerk mocht *MÄDCHEN* meer taboes doorbreken dan 'sensationele' films als *LA GARÇONNE* ooit zouden mogen doen.

Het derde element dat *MÄDCHEN* redde van gewelddadige katholieke aanvallen was het feit dat de hele film handelt over de gevoelens van adolescenten.

Lesbische teksten gebruiken wel vaker de schooljaren als setting, aangezien jonge meisjes door een maatschappij doorgaans niet gezien worden als ‘onafhankelijke’ vrouwen die zich totaal bewust zijn van hun eigen gevoelens en verlangens. Hun seksuele ervaringen worden dus beschouwd als onderdeel van een exploratiefase van eigen lichaam en geest, die het meisje echter op dat moment niet volledig kan vatten. Bovendien maakt de ‘onschuld van de jeugd’ termen als ‘onzedelijk’ en ‘ziek’, die bijvoorbeeld wel op de film *LA GARÇONNE* werden geplakt, grotendeels irrelevant.⁶² Zo schreef *Vooruit* in 1932:

‘Deze rij prachtige en levendige jonge meisjes, die daar dan staan als het onverdelgbaar wezen der jeugd, met al haar schamele onhandigheid, doch tevens beheerscht van den stuwenden drang naar gevoel en liefde.’⁶³

In België kreeg de jeugd veel aandacht van moraalridders die richtlijnen trachten op te stellen over hoe men met de problemen van ontluikende seksualiteit bij jongeren diende om te gaan. In navolging van buitenlandse bevindingen deelde men de ontwikkeling van de jeugd doorgaans op in een aantal fasen. Tijdens de eerste twee fasen (van nul tot zeven en van zeven tot twaalf jaar) werd het kind gezien als seksueel onschuldig, maar de derde fase – die waarin Manuela zich bevond – werd gezien als cruciaal voor de seksuele exploratie van de adolescent.⁶⁴ Doorgaans werd de ‘ziel’ van de adolescent omschreven als een mysterie voor zowel ouders als pedagogen. Tijdens deze laatste fase van de jeugd ‘gebeurt er in het menselijk gestel eene voorname verandering (...) een nieuwe factor komt in ons organisme bij, bestemd voor den aankomenden mensch (...) om zich voort te planten, en in de toekomst het bestaan van zijnen stam te verzekeren.’⁶⁵

Ook Freud speelde een belangrijke rol in de opvattingen over de ‘normale’ ontwikkeling van de jeugd en werd herhaaldelijk aangehaald in krantenartikelen die ‘het jeugdprobleem’ behandelden.⁶⁶ Opmerkelijk is dat Freud ervan uitging dat ieder kind in wezen biseksueel is en dat de aantrekking tot hetzelfde geslacht een natuurlijke fase was in de psychoseksuele ontwikkeling van het kind. Die homoseksualiteit zou zich vooral uiten tijdens de puberteit en de eerste jaren daarna, maar verdween dan volledig. Homoseksualiteit bij adolescenten was – volgens Freud – dus geen indicatie van abnormaliteit of ziekte, maar eerder een normale fase die ieder kind doormaakte.⁶⁷ In hoeverre de opvattingen van Freud ook waren doorgedrongen tot de recensenten van *MÄDCHEN* is moeilijk te achterhalen. Toch is het opmerkelijk dat de critieken vooral oog hebben voor Manuela’s ‘ontluikend’ hart en haar ‘onbekende kinderziel’. De gevoelens van de meisjes voor hun lerares worden daarbij niet als bedreigend ervaren, terwijl de gevoelens van Elisabeth voor Manuela – die in freudiaanse termen wel als pervers zouden kunnen worden beschouwd – doorgaans worden afgedaan als moederlijke genegenheid. Zo schrijft *Het Laatste Nieuws* in 1932:

‘Wie vermoedt wat een spontane opwellingen van het hart, wat een rijkheid aan liefde in de kinderziel niet worden te niet gedaan door sleur en gemakszucht der opvoeders (...)?’ In *MÄDCHEN IN UNIFORM* wordt het geval voornamelijk kiesch doordat de kinderen de kritischen ouderdom bereiken, waarop de vrouw in het meisje ontwaakt. Krachten, door het kind zelf nog onbegrepen, laten zich gelden en drijven het, wanneer men er te brutaal tegen ingaat en ze dus niet weet te leiden, naar een ziekelijken toestand van uitzinnige vervoering, die ramspoedig worden kan.⁶⁸

Ook de katholieke krant *De Standaard* wijt de ontluikende seksuele gevoelens van Manuela aan een strenge aanpak:

‘Zij [Manuela] koestert weldra een ware geneegenheid voor de jonge onderwijzers Von Bernburg. Deze geneegenheid is wederkerig. Deze geneegenheid van Manuela accentueert zich tot een onvermoed gevoel, dat in de film op meesterlijke wijze tusschen de twee polen wordt gehouden. In het keurslijf eener ondraaglijke discipline woelt in dit ontluikend hart een bijzondere geneegenheid voor de jonge onderwijzers.’⁶⁹

Ten slotte betekende de volledig vrouwelijke setting van *MÄDCHEN* op geen enkel moment een openlijke bedreiging voor de patriarchale maatschappij. Immers, er waren geen mannen – los van een aantal foto’s aan de binnenkant van de meisjes-*lockers* – waarop de meisjes hun ontluikende seksuele gevoelens konden projecteren. Maar de verborgen foto’s van de mannelijke filmsterren die de meisjes omschreven als mannen met ‘sex-appeal’ zijn niet zonder belang. Ze maken een minder controversiële lezing van de film mogelijk, namelijk dat de meisjes ‘bij gebrek aan beter’ hun ontluikende gevoelens storten op *the next best thing*, namelijk de enige zachte autoriteitsfiguur die ze kennen. In *MÄDCHEN* suggereert niets dat de meisjes die schoolgaan in het strenge internaat hun rol als moeder niet zullen opnemen, noch dat ze een zelfzuchtig leven willen leiden. Integendeel, in het internaat hangt een enorme solidariteit tussen de meisjes die zich bij tijden bijzonder moederlijk opstellen tegenover elkaar.

Conclusie

Ondanks het wereldwijde succes heeft *MÄDCHEN IN UNIFORM* geen makkelijk parcours afgelegd. In vele landen werd de film drastisch ingekort en het lesbische thema, dat zeker niet aan de aandacht van de filmcensors ontsnapte, werd in heel wat landen uit de film gefilterd. Maar zelfs in landen als België waar de film ongeknipt in de zalen kwam, wekte deze openlijke studie van lesbische liefde weinig protest op bij moraalridders en opinieleiders. Hoewel het onmogelijk is om alle contextuele factoren te achterhalen die hebben geleid tot een

dergelijke positieve ontvangst in België, zijn er toch een aantal aanwijzingen te vinden in de toenmalige filmkritieken. Ten eerste bood de setting van de film, een streng internaat volledig bevolkt door vrouwen, een dubbele uitweg om de film als iets anders te lezen dan een film over lesbische vrouwen. Het anti-autoritaire karakter van de film werd gelezen als een kritiek op het opkomende naziregime in Duitsland, dat met argusogen werd gevolgd in een België dat nog steeds zijn wonden likte van het vorige wereldconflict. Ten tweede zorgde de vrouwelijke setting ervoor dat de lesbische neigingen van de kinderen, bij gebrek aan mannen, konden gezien worden als een transpositie van hun ontluisende seksuele gevoelens op de enige persoon die hun vriendelijk behandelde. Verder bood het freudiaanse idee dat sommige meisjes door een 'lesbische fase' dienden te gaan voor ze hun rol als heteroseksuele moeder en echtgenoot konden opnemen, de mogelijkheid de lesbische gevoelens van de meisjes als 'normaal' te beschouwen. Maar veruit het belangrijkste element dat MÄDCHEN redde van de publieke toorn was ongetwijfeld het feit dat de film vanaf het begin werd geconcipieerd als kunst. Als kunstfilm mocht MÄDCHEN meer taboes doorbreken dan om het even welke als puur entertainment gedefinieerde film. De positieve receptie van de film impliceert echter niet dat katholiek België welwillend stond ten opzichte van lesbische relaties tijdens het Interbellum. Filmcritici hanteerden termen als 'pervers', 'zonde' en 'onnoembaar' om de liefde tussen Elisabeth en Manuela te omschrijven. Tegelijkertijd prezen ze de 'delicatesse' waarmee Sagan suggereerde maar nooit toonde, en verhulde wat verhuld moest blijven. Het 'onnoembare' bleef onuitgesproken en de kast verplicht dicht. Alleen artistieke producties zoals MÄDCHEN IN UNIFORM mochten af en toe de deur op een kier zetten, maar niet te ver.

Met dank aan het FWO Vlaanderen, Lesbisch Archief Nijmegen, Fonds Suzan Daniel en het Koninklijk Belgisch Filmarchief.

Noten

1 De wet van 1 september 1920 maakt een filmzaal voor jongeren onder de zestien jaar bij wet verboden terrein, tenzij de films die er vertoond worden door de filmkeuringscommissie als 'Kinderen Toegelaten' zijn bestempeld. De per Koninklijk Besluit ingerichte filmkeuringscommissie kan ook vragen om bepaalde delen te knippen om de film aanvaardbaar voor een jong publiek te maken. Zie onder andere: L. Depauw & D. Biltereyst, 'De kruistocht tegen de slechte cinema. Over de aanloop en de start van de Belgische filmkeuring (1911-1929)', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, jg. 8, 1, 2005, p. 4-26.

2 LA GARÇONNE is gebaseerd op Victor Marguerites al even controversiële roman (1922) en werd net als MÄDCHEN IN UNIFORM rechtstreeks in de zalen gebracht onder 'Kinderen Niet Toegelaten'. Na een aantal weken werd de film wegens aanhoudende protesten van voornamelijk katholieken tijdens de voorstellingen, uit de zalen gehaald in steden als Antwerpen, Brussel en Verviers. Vier jaar na de positieve receptie van MÄDCHEN, in 1936, bereikte Jean de Limurs remake van LA GARÇONNE de Belgische filmmarkt. Het thema van de film was aanzienlijk afgezwakt, maar dit belette niet dat de film opnieuw een hevige polemiek uitlokte. Amper een paar weken na de pre-

mière werden twee cinema-uitbaters gearresteerd wegens het verspreiden van obscene materiaal, en de publieke demonstraties waren meer rigoureuus dan ooit. Voor de controverse rond de films zie onder andere: G.B., ‘t Geval “La Garçonne”’, *Vooruit*, 5 september 1923, p. 1; ‘Une affaire “La Garçonne”’, *La Cinégraphie Belge*, 30 januari 1937, p. 1.

3 ‘Mädchen in Uniform’, *Wereld Revue*, 1, 1933, p. 1.

4 H. Schlüpmann, K. Gramman & L. Naughton, *Mädchen in Uniform*, geraadpleegd 12 januari 2009: www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/thiele.html.

5 R. Dyer, ‘Less and more than women and men: Lesbian and gay cinema in Weimar Germany’, *New German Critique*, nr. 51, 2002, p. 31.

6 Dyer, ‘Less and more than women and men’, p. 37.

7 Zo beweert Vito Russo bijvoorbeeld in zijn inmiddels legendarisch werk *The celluloid closet* dat MÄDCHEN tot een dieper inzicht komt in de dynamiek tussen vrouwen omdat de film geschreven, geproduceerd, geacteerd en geregisseerd werd door vrouwen. Met de dynamiek tussen vrouwen bedoelt hij de lesbische aantrekkingskracht tussen de lerares en haar leerlingen, waarmee hij impliciet beweert dat enkel lesbische vrouwen films over lesbische liefde kunnen maken. Met deze bewering maakte hij zich onpopulair binnen de Queer Studies. Zie: V. Russo, *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*, New York 1981, p. 56; M. Fleming, ‘The celluloid closet. Looking for what isn’t there,’ in: *Jump Cut*, 1983.

8 Zie bijvoorbeeld: W.R., ‘De Deutsche film “Mädchen in Uniform” van Carl Froelich’, *De Standaard*, 10 april 1932, p. 6.

9 Zie onder andere ‘Hertha Thiele vertelt’, *Het Vaderland*, 18 maart 1933, p. 2. Zie ook: Schlüpmann, Gramman & Naughton, *Mädchen in Uniform*.

10 Idem.

11 R. Rich, ‘Maedchen in Uniform. From repressive tolerance to erotic liberation’, in: R. Rich (red.), *Chick Flicks: Theories and memories of the feminist film movement*, Durham 1998, p. 24.

12 Dyer, ‘Less and more than women and men’, p. 37-38.

13 Idem, p. 50.

14 L. Doan, ‘Passing fashions: reading female masculinities in the 1920s’, *Feminist Studies*, 3, 1998, p. 665, p. 670 en p. 179.

15 D. de Weerd, *En de vrouwen? Vrouw, vrouwenbeweging en feminisme in België (1830-1960)*, Gent 1980, p. 125.

16 A. De Waele, ‘Iets over kleeding’, *Vooruit*, 20 maart 1921, p. 6.

17 Dyer, ‘Less and more than women and men’, p. 48.

18 Ondanks pogingen om de wet uit te breiden, had de wet van 1909 enkel betrekking op mannen. Voor een diepgaande analyse van de controverse over de legale status van lesbische liefde en de Berlijnse lesbische subcultuur zie: T. Matysik, ‘In the name of the law: the “female homosexual” and the criminal code in fin-de-siècle Germany’, *Journal of History of Sexuality*, 1, 2004, p. 26-48.

19 P. Jelavich, *Berlin Alexanderplatz. Radio, film and the death of Weimar culture*, Berkeley 2006, p. 130, p. 142-143 en p. 213.

20 Dyer, ‘Less and more than women and men’, p. 7.

21 Het controledenummer van de film is 29999. Zie: Der Reichsminister der Innern, Bildstreifen “Mädchen in Uniform”, Ongepubliceerde brief aan de Landesregierungen, 12 oktober 1931. Vindplaats: knipselmap Koninklijk Belgisch Filmarchief (KBFF).

22 J. Chapman, *Cinemas of the world. Film and society from 1895 to the present*, Londen 2002, p. 201.

23 ‘Tooneel en film’, *Het Vaderland*, 27 juli 1933, p. 1.

24 Schlüpmann, Gramman & Naughton, *Mädchen in Uniform*.

25 Ze kochten de filmrechten voor amper achtduizend dollar. Zie: S. MacQueen, ‘Rise and fall of THE EMPEROR JONES, 1933’, *American Cinematographer*, 17 feb. 1990, p. 35.

26 Ook buitenlandse films, die in één van de aan de MPPDA verbonden zalen zouden draaien, dienden een goedkeuringszegel te verkrijgen dat bewees dat de film ‘in overeenstemming [was] met de standaarden die gehanteerd worden door de leden van de georganiseerde industrie in de Verenigde Staten’, zie: M. Quigley, *Decency in motion pictures*, New York 1937, p. 97-98.

- 27 Russo, *The celluloid closet*, p. 57-58.
- 28 Dit verbod werd overigens pas opgeheven in 1960. K. Rockett, *Irish film censorship. A cultural journey from silent cinema to internet pornography*, Cornwall 2004, p. 156.
- 29 W.R., 'De Fransche en de Hollandsche censuur en "Meisjes in Uniform"', *Vooruit*, 1 mei 1932, p. 8.
- 30 Idem.
- 31 Centrale Commissie voor de Filmkeuring, "Mädchen in Uniform" (1932), 179. Vindplaats: Dossier A 178, Nationaal Archief Den Haag.
- 32 F.I.M. Films was een Amsterdamse distributeur die in 1926 werd opgericht en na een boycot van de Bioscoopbond werd opgedoekt in 1940. Zie: www.cinemacontext.nl.
- 33 S.S. van Leeuwen, 'Van embryo tot mensch', *De Telegraaf*, 4 november 1932; 'Preutschheid of huichelarij?', *Oprechte Haarlemsche Courant*, 26 juli 1932. Vindplaats: Dossier A 178, Nationaal Archief Den Haag.
- 34 W.R., 'De Fransche en de Hollandsche censuur en "Meisjes in Uniform"', p. 8.
- 35 Centrale Commissie voor de Filmkeuring, Brief aan Prof. W. Storm van Leeuwen, 5 november 1932. Centrale Commissie voor de Filmkeuring, Betreft film: "Mädchen in Uniform", Brief aan F.I.M. Film, 19 augustus 1932. Vindplaats: Dossier A 178, Nationaal Archief Den Haag.
- 36 Aangezien MÄDCHEN voor toeschouwers vanaf 14 jaar (categorie B) werd gekeurd door de Centrale Commissie voor de Filmkeuring moest de film niet nagekeurd worden door de katholieke filmkeuring, die zich enkel uitsprak over de films die alleen voor volwassenen toegankelijk waren (categorie C). Voor een uiteenzetting over het systeem van 'nakeuringen', zie T. van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, Hilversum 2007, p. 167-190.
- 37 F.I.M. Film, Film "Mädchen in Uniform", Brief aan Centrale Commissie voor de Filmkeuring, 22 augustus 1932. Vindplaats: Dossier A 178, Nationaal Archief Den Haag.
- 38 F.I.M. Film brengt u Mädchen in Uniform, Opsomming ondertitels, 1932. Vindplaats: Dossier A 178, Nationaal Archief Den Haag.
- 39 Dyer, 'Less and more than women and men', p. 56.
- 40 Zie: www.cinemacontext.nl (geraadpleegd 16 januari 2009).
- 41 De eerste discriminatie van homoseksuelen sluipt immers pas in 1965 de wet binnen wanneer artikel 372bis van het strafwetboek de seksuele meerderjarigheid van homoseksuelen op achttien jaar zet, terwijl die voor heteroseksuele jongeren op zestien jaar ligt. De eerste vereniging voor lesbiennes en homo's werd pas in 1953 opgericht door onder anderen Suzan de Pues en een aantal gedreven homoseksuelen mannen en werd het *Centre Culturel Belge* (CCB) gedoopt. Zie: B. Hellinck, 'Over integratie en confrontatie. Ontwikkelingen in de homo- en lesbiennebeweging', *Bijdragen tot de Eigentijdse Geschiedenis*, 18, 2007, p. 110-12.
- 42 Homoseksualiteit op zich was niet strafbaar, maar homoseksuele handelingen werden net als heteroseksuele handelingen strafbaar wanneer ze een minderjarige betroffen, of wanneer de handelingen in het openbaar gebeurden.
- 43 S. De Pues, 'Une succession tardive', *Het Ondraaglijk Besef. Nieuwsbrief van het fonds Suzan Daniel*, 0, 1998, p. 4.
- 44 Onderzoek L. Depauw in collecties Koninklijk Filmarchief.
- 45 Alle cijfermateriaal is afkomstig uit een onderzoeksproject dat systematisch de Belgische filmkeuringspraktijken analyseerde. Voor meer info zie: D. Biltereyst, L. Depauw & L. Desmet, *Forbidden images: a longitudinal research project on the history of the Belgian board of film classification (1920-2003)*, Gent 2008.
- 46 'Wordt de film "Meisjes in Uniform" gecensureerd?', *De Standaard*, 12 april 1932, p. 6; "Meisjes in Uniform". Een prachtig filmwerk', *Vooruit*, 10 April 1932, p. 10.
- 47 'Wordt de film "Meisjes in Uniform" gecensureerd?', p. 6.
- 48 De films waren WIEN, DU STADT DER LIEDER (1930, Duitsland, Oswald) waaruit een scène van twee kussende mannen werd geknipt; DAS LEBEN VON ADOLF HITLER (1961, Frankrijk, Rotha) waarin gesuggereerd werd dat Hitler homoseksueel was; LITTLE MURDERS (1971, vs, Arkin) waaruit de representatie van twee lesbische meisjes moest worden geknipt, net als de opmerking 'homosexuality is good'; LA CAVALE (1971, Frankrijk/Italië, Mitrani) waaruit twee scènes tussen vrouwen

werden verwijderd; LE SERPENT (1973, Frankrijk, Verneuil) waaruit alle erotische scènes tussen twee vrouwen werden geknipt, en tenslotte SURPRISE PARTY (1981, Frankrijk, Vadim) waaruit de scène met de twee meisjes in het bed van King Henry IV verdween. Ongetwijfeld werden veel meer films om die reden geknipt, maar die coupures zijn – door een summiere beschrijving van de handling, het weglaten van de namen van de personages en het heel sporadisch gebruik van de term homoseksualiteit – verloren gegaan in de ruimere categorie van seksuele representaties.

49 Zie onder anderen G. Van Hecke, 'De dubbingkwestie', *Vooruit*, 14 februari 1932, p. 5; F. Steurs, "'Dubbling' or not 'dubbling'?", *La Flandre Libérale*, 2 & 3 november 1933, p. 9; Jt., 'De Brusselsche Cinema's en hun Publiek. Waarom de Vlaamsche toeschouwers verwaarloosd?', *Het Laatste Nieuws*, 19 maart 1937, p. 10.

50 Voor een meer diepgaande bespreking van de Katholieke Filmcentrale zie: D. Biltereyst, "Healthy films from America". The Emergence of a catholic film mass movement in Belgium and the realm of Hollywood, 1928-1939', in: R. Maltby, M. Stokes & R.C. Allen (red.), *Going to the movies*, Exeter 2007, p. 307-322.

51 Code 1 had verschillende onderverdelingen, namelijk 1a (bijzonder geschikt voor kinderen), 1b (voor allen) en 1c (voor allen met licht voorbehoud). Ook code 2 had onderverdelingen: 2a (voor volwassenen en adolescenten), 2b (voor volwassenen met licht voorbehoud) en 2RR (sterk voorbehoud voor volwassenen). Zie: P. Warlomont, *Face aux deux écrans*, Kortrijk 1958, p. 94-101.

52 Docip, 'Filmleiding. Meisjes in uniform', *Het Volk*, 24 april 1933, p. 1.

53 Docip, 'Filmleiding. Deze week te Gent. Klassieke film', *De Gentenaar*, 25 februari 1932, p. 1; mijn cursivering.

54 G. Van Hecke, 'Acht meisjes in een boot', *Vooruit*, 17 maart 1933, p. 6; 'Nogmaals over "Meisjes in uniform"', *De Standaard*, 24 april 1932, p. 6; W.R., 'De Duitse film "Mädchen in Uniform"', p. 6.

55 P. Hubermont, 'Jeunes filles en uniforme', *Le Peuple*, 27 mei 1932, p. 5.

56 G. Van Hecke, 'Meisjes in Uniform', *Vooruit*, 10 april 1932, p. 5.

57 Idem; mijn cursivering.

58 Zie bijvoorbeeld de positieve reactie op het controversiële DAWN (1928, G.B, Herbert Wilcox) in: D. Biltereyst & L. Depauw, 'Internationale diplomatie, film en de zaak 'DAWN'. Over de historische receptie van en de diplomatieke problemen rond de film 'Dawn' (1928) in België', *Belgisch Tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis/ Revue Belge d'Histoire Contemporaine*, 1-2, 2006, p. 127-155.

59 Voor informatie over het percentage Duitse films op de Belgische filmmarkt zie: Biltereyst, Depauw & Desmet, *Forbiddende images*.

60 W.R., 'De Duitse film "Mädchen in Uniform"', p. 6.

61 J. Storey, *Inventing Popular Culture*, Oxford 2003, p. 33.

62 Dyer, 'Less and more than women and men', p. 50.

63 'Meisjes in Uniform. Een prachtig filmwerk', *Vooruit*, 10 april 1932, p. 10.

64 Dr. W. De Baets, 'Jongelingsjaren', *Het Volk*, 24 augustus 1922, p. 1.

65 Idem.

66 Zie bijvoorbeeld 'Moderne kinder- en jeugdpsychologie', *Het Volk*, 9 februari 1929, p. 8; J.V., 'Moderne jeugdopleiding', *Het Volk*, 28 juli 1933, p. 1; J.D.G., 'Tot welzijn der jeugd', *Vooruit*, 8 april 1923, p. 1.

67 J.-M. Quinodoz & D. Alcorn, *Reading Freud: A chronological exploration of Freud's writings*, Londen 2005, p. 179.

68 'Meisjes in Uniform', *Het Laatste Nieuws*, 27 mei 1932, p. 12.

69 W.R., 'De Duitse film "Mädchen in Uniform"', p. 6.