



Die Büchse der Pandora (G.W. Pabst, 1929)

Dekadent og guddommeligt

Weimar-republikkens film om de anderledes - og de andre

af Anne Jespersen

Der er vendt op og ned på alle Værdier, og det ikke blot på det materielles Omraade; Statens Forordninger blev til Grin; ingen Skik og Brug, ingen Moral respekteredes. Berlin blev den store babylonske Skøge, Forlystelsespladser, Bar'er og Vinstuer skød op som paddehatte.... Selv Suetonius'

Rom har ikke kendt til Orgier som Berlins Transvestitballer, hvor Hundreder af Mænd i Kvindeklæder og Kvinder i Mandsklæder dansede for Politiets velvillige Øjne.

(Stefan Zweig, *Verden af i går*, p. 270)

En underfundig kinesisk forbandelse lyder: "Gid du må leve i interessante tider!" Og på godt og ondt kan man vist sige at denne forbandelse hvilede over Tyskland, og ikke mindst Berlin, i 1920'erne. På godt, et sted med vidtstrakt tolerance, åbenhed, nysgerrighed, nytænkning og kreativitet. På ondt, et udhungret, desperat, ustabilt helvede hvor nazismen havde de bedste vækstbetingelser.

Christopher Isherwoods bøger om Berlin, *Mr. Norris Changes Trains* (1935) og *Goodbye to Berlin* (1939), John Van Drutens dramatisering af disse i form af teaterstykket *I Am a Camera* og ikke mindst musicaludgaven af dette, *Cabaret*, har været med til at fremhæve det spektakulære og farverige, det på én gang farlige og dragende ved perioden, opsummeret af Sally Bowles i *Cabaret* som 'Divine Decadence'.

I erindringsbogen *Christopher and His Kind* (1976) skriver Isherwood om sit første lystfyldte besøg i Berlin i 1929. Ifølge ham var Berlin Europas mest dekadente storby, udviklet i konkurrence med Paris, som for længst havde satset på et traditionelt pigemarked, hvorefter Berlin som "et kommercielt kunstgreb" (1) så satsede på "en maskerade af persioner" (2) – et Sodoma og Gomorra både for homo- og heteroseksuelle turister. "... Sex var byens erhverv... Natklubben Eldorado fremviste en lokkende række af homoseksuelle klædt som kvinder. I Maly kunne man vælge mellem feminine eller smokingklædte lesbiske kvinder. På teatret hørtes et skamløst råb af kollektivt begær" (3). For Isherwood var det attraktive at "Berlin, det betød drenge" (4), og i bogen fra 1976 kunne han endelig fortælle alle relevante detaljer desangående, alt det der måtte udelades i bøgerne fra 30'erne.

I den åbne atmosfære i Berlin i

1920'erne eksisterede en dynamisk homoseksuel subkultur, som ikke kun manifesterede sig i nattelivet i byen, men også mere generelt i litteraturen, kunsten og kulturen. Der blev udgivet en mængde homoseksuelle tidsskrifter, f.eks.

Frauenliebe, *Die Freundin* og *Garçonne* til kvinder og *Das Freundschaftsblatt*, *Blätter für Menschenrecht* og *Insel* til mænd.

Lægen og seksualforskeren Magnus Hirschfeld havde allerede i 1897 dannet en komité med det erklærede formål at få lempet eller fjernet straffelovens §175, der forbød sex mellem mænd, og i 1919 grundlagde han det Seksualvidenskabelige Institut i Berlin (verdens første), som "frem til nazisternes vandalisering i 1933 udgjorde ... Europas mest visionære seksualteoretiske tænketank" (5). Hirschfeld som person og videnskabsmand udgjorde centeret for homoseksuel debat og forskning i hele Weimar tiden.

Betegnelsen "det tredje køn" – oprindeligt fremsat af seksualteoretikeren Karl Heinrich Ulrichs (1825-95) – blev videreudviklet af Hirschfeld som bl.a. forkastede betegnelsen "homoseksuel" fordi ordet ensidigt henfører til personens seksuelle handlinger. Fra slutningen af det 19. århundrede havde der i Tyskland kørt en debat om hvad der egentlig definerer en homoseksuel person, og bl.a. Hirschfeld rettede fokus hen på andre aspekter end det seksuelle, f.eks. psykologiske, psykosociale og kulturelle. Selve debatten må have indvirket på homoseksuelle mænd og kvinders selvopfattelse, og er særligt interessant i en filmvidenskabelig sammenhæng eftersom film der skulle vises i biografierne under ingen omstændigheder kunne vise explicitte (hverken homo- eller hetero-) seksuelle handlinger, og dét man derfor kan lede efter – og engang imellem finde – er det kulturelle billede af homo-

seksuelle.

Debatten, der f.eks. fokuserede meget på det androgyne - det tredje køn som et mellemstadium mellem det klart maskuline og klart feminine - har uden tvivl også medvirket til den meget androgyne og kønsoverskridende kvindemode. Man kan ligefrem sige at det i visse kredse var på mode at flirte med homoseksualitet, for med eftertryk at vise at man i Weimarerrepublikken virkelig havde brudt med fortiden, og ”så prominente mennesker indenfor kulturverdenen som Klaus og Erika Mann, Gustav Gründgens og Claire Waldorff lavede skamløst en offentlig begivenhed ud af at afsløre deres homoseksuelle forbindelser.” (6)

I det følgende vil blive diskuteret en række film fra perioden 1918/19 til 1933. Nogle af disse er filmhistoriske pionerværker indenfor fremstillingen af homoseksuelle. Nogle film diskuterer homoseksuelle problemstillinger på en hidtil uhørt åben og solidarisk facon, andre gør det underforstået. Nogle film, først og fremmest komedier, dyrker kønsforvirringen, f.eks. i form af udklædning, og tilbyder forskellige læsninger, også en homoseksuel fortolkning. Man kan sige at filmene indeholder fortællinger og situationer som for datidens homoseksuelle publikum var åbenlyst *queer*.

De to vigtigste film, som har fået status som klassiske pionerværker i enhver gay & lesbian sammenhæng, er *Anders als die Anderen* fra 1919 og *Mädchen in Uniform* (Piger i Uniform) fra 1931, altså film fra Weimarerrepublikkens første år og fra et af dens sidste.

Anderledes end de andre. *Anders als die Anderen* blev til i skyggen af den famøse §175, der fastslog at sex mellem mænd var forbudt. Foruden filmens instruktør,

Richard Oswald, stod også seksualforskeren Magnus Hirschfeld som ophavsmand til filmen. Den falder indenfor den række af ’Aufklärungsfilme’ som dukkede op under og lige efter Den Første Verdenskrig. På dette tidspunkt udgjorde kønssygdomme, ikke mindst syfilis, en reel fare for folkesundheden i Tyskland og kredse indenfor sundhedsvæsenet, såvel som filmfolk, så filmmediet som en mulighed for at få oplysning ud til folk, ikke bare om syfilis, men også om andre mere eller mindre tabubelagte emner.

Richard Oswald var en af de instruktører der først førte disse tanker ud i livet. Fra 1916 til 1921 lavede han oplysende film om bl.a. syfilis, alkoholisme, prostitution, enlige mødre og – med *Anders als die Anderen* – homoseksualitet. Oswalds film var ofte populariseringer af videnskabelige teser, i flere tilfælde fremsat af Magnus Hirschfeld, og hans film var sobre oplysningsfilm, ikke spekulationsfilm. Den 12.11.1918, altså dagen efter verdenskrigens afslutning, blev al censur ophævet i Tyskland. Denne censurfri periode gav mulighed for en film som *Anders als die Anderen*, men i løbet af 1919 vrimlede det frem med ’oplysende’ film som mere var sensations- og spekulationsanlagte film om alskens synd og fordærv. Titler som *Totentanz*, *Hyänen der Lust*, *Der Ruf der Sünde*, *Das Paradies der Dirnen*, *Sklaven der Liebe* og *Irrgarten der Leidenschaften* taler for sig selv!

Anders als die Anderen eksisterer nu kun som et 40 minutter langt fragment, som er knap halvdelen af dens oprindelige længde. Filmen havde premiere 28.5.1919, i den meget urolige overgangsperiode fra krigens afslutning til Weimarerrepublikken blev udråbt 11.8.1919, men hører dog på alle måder med som et produkt af det kultursyn der kom til at præge Weimarerrepu-

blikken. Filmen har status som filmhistoriens første film der explicit tematiserer homoseksualitet, og af filmene fra Weimarrepublikken er den den eneste der helt direkte og åbent fortæller hvad det drejer sig om. Kun i denne film bruges ordet "homoseksuel". Andre film kan nok handle om det, men skjult, indirekte og underforstået. Det kan så i nogle tilfælde være befordrende for en større *kunstnerisk* oplevelse end man måske får af *Anders als die Anderen*, hvor modig og bevægende og, som kulturhistorisk dokument, helt uundværlig denne film end måtte være.

Anders als die Anderen handler i kort-hed om hvordan eksistensen af §175 giver grobund for pengeafpresning af homoseksuelle. På grund af §175 kunne homoseksuelle mænd der blev udsat for pengeafpresning ikke gå til politiet. Filmens hovedperson er den fejrede violinist Paul Körner (Conrad Veidt). Ved et kostumebal træffer han Franz Bollek (Reinhold Schünzel) og inviterer ham med hjem. I det øjeblik hvor der ikke er tvivl om Körners hensigter, slår den anden mand til og forlanger penge, og fortsætter mere og mere grådigt med dette i den kommende tid. Afpresseren når også at ødelægge et kærlighedsforhold som Körner har til sin violinelev. Körner bliver så desperat at han - til ingen nytte - opsøger en hypnotisør for at blive 'kureret'. Dernæst taler han med en seksualforsker (spillet af Magnus Hirschfeld). Denne holder et lille foredrag om hvordan homoseksualitet er et naturligt anliggende, og at loven burde laves derefter. Da det til sidst kommer til en retssag mellem Körner og hans afpresser, bliver afpresseren idømt tre måneders straf og selvom dommeren ikke finder Körner skyldig i noget, så må han ifølge lovens §175 alligevel idømme ham den mildeste straf: én dag i fængsel. Filmen opstiller her



Anders als die Anderen (Richard Oswald, 1919)

en utopisk situation: den påstår at systemets repræsentanter i justitsvæsenet er hæderlige, fornuftige mennesker som bare er blevet sat til at håndhæve en urimelig lov. Sådan var det næppe i virkeligheden, og filmens dystre udgang er da også nok mere realistisk: selvom Körner kun får én dag i fængsel, har retssagen, publikums svigt som følge af denne, og tabet af den elskede slået ham ud, så han beslutter at begå selvmord.

Filmen slutter med at man ser Magnus Hirschfeld holde en forelæsning hvor han taler for at man ikke kan staffe mennesker for noget som naturen har bestemt. Og at loven kun giver lyssky individer mulighed for pengeafpresning.

Stærke kræfter talte for genindførelse af filmcensur og fremhævede *Anders als die Anderen* som et særlig skræmmende eksempel på for megen åbenhed, og med virkning fra 16.6.1920 blev censuren genindført i Weimarrepublikken. Konsekvensen for *Anders als die Anderen* var at den blev totalforbudt fra 16.10.1920 og kun kunne vises i medicinske sammenhænge.

(7)

Michael. Carl Th. Dreyer filmatiserede i 1924 Herman Bangs roman *Michael* om den smukke, unge Michael (Walter Slezak) der bliver model og inspiration for den aldrende kunstmaler Zoret (Benjamin Christensen), kaldet 'Mesteren'. Først da får Zoret ry som stor kunstner. Zoret elsker sin unge model, men Michael udnytter ham og svigter ham til sidst. Zorets nærmeste ven, journalisten Swiff beundrer Mesteren, og nærer dybe følelser for ham, selvom Zoret mere har øje for den troløse Michael. Det er Swiff der sidder ved Zorets dødsleje, og her er Zorets sidste ord de samme ord der i indledningen var filmens "motto": "Nu kan jeg roligt dø, for jeg har oplevet en stor kærlighed".

I Dreyers filmatisering af Bangs roman antydes det homoseksuelle tema en anelse mere end i romanen, men dog ikke mere end at filmens heteroseksuelle publikum ikke behøvede at 'ane uråd'. Dette publikum opfattede ikke nødvendigvis berøringer og blikke som homoseksuelle tegn, hvorimod "det kollektive homoseksuelle blik" (8) havde udviklet en særlig skærpet sans for skuespillernes ekspressive spil, deres blikke og gestus. Denne særlige sans for detaljer kan f.eks. ses i anmeldelsen af *Michael* i det homoseksuelle tidsskrift *Die Freundschaft*. (9)

Pandoras æske. G.W. Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929) bygger på skuespillene *Erdgeist* og *Die Büchse der Pandora* af Frank Wedekind fra hhv. 1895 og 1902. De havde i 1923 dannet grundlag for filmen *Erdgeist* med Asta Nielsen, instrueret af Leopold Jessner. (I parentes bemærket anså man i Danmark denne film for så 'vovet' at den blev totalforbudt). Den altoverskyggende hovedperson i *Die Büchse der Pandora*, Lulu (Louise Brooks), for-

tærer de mange mænd der besnæres af hende.

Pabsts film går betydeligt længere end Jessners ved at vise ikke bare en depraveret kvinde, som efterlader mange mænd som ofre, og som selv ender som et offer, men samtidig - og det forekom nærmest umoralsk - skildrer hende som både sød og uskyldig. En kvinde med en form for primitiv seksualitet som uden at ville eller vide det fremprovokerer alverdens ulykker.

I den foreliggende sammenhæng er filmen særdeles interessant ved for første gang på film at skildre en utvetydigt lesbisk kvinde, grevinde Geschwitz, spillet af den belgiske skuespiller Alice Roberts. Denne lesbiske kvinde, som ikke forekom i Asta Nielsen filmen, betages også af Lulu. Til Lulus bryllupsfest ser man dem danse sammen og grevinden omfavner Lulu ømt mens denne på sin sædvanlige uskyldige, overraskede måde tilsyneladende ikke forstår hvilke alvorlige og stærke følelser hun fremkalder hos andre mennesker.

Louise Brooks beskriver problemerne med at få Alice Roberts til at spille scenen: "På hendes første dag på arbejde skulle bryllupsscenen optages. Hun kom ind, chik i sin pariser aftenkjole, aristokratisk og fattet. Så begyndte hr. Pabst at forklare handlingen i scenen hvori hun skulle danse tango med mig. Pludselig forstod hun at hun skulle røre ved, omfavne og gøre kur til en anden kvinde. Hendes blå øjne stod på stilke og hendes hænder rystede." (10) Alice Roberts var bange for at hun ville blive identificeret med rollen som lesbisk kvinde. Og, viser det sig, med god grund: det eneste Alice Roberts er kendt for idag er at hun spiller den første åbenlyst lesbiske kvinde på film!

Piger i uniform. Af de film fra perioden

som utvetydigt omhandler homoseksuelle personer skiller *Mädchen in Uniform* sig ud ved at være den eneste hvori homoseksuelle ikke er ensidigt tragiske. Netop derfor er det let at forstå at filmen fik en ganske særlig status i 1970'ernes feministiske, lesbiske bevægelse. B. Ruby Rich kaldte den for "den første virkeligt radikalt lesbiske film" (11). Og Richard Dyer skriver "*Mädchen in Uniform* rører stadig sit publikum med dens sensuelle, bevægende, spændende og udfordrende forsvar for lesbisk kærlighed" (12). *Mädchen in Uniform* er instrueret af Leontine Sagan, og filmen er usædvanlig ved at langt de fleste bag kameraet er kvinder, og på lærredet optræder udelukkende kvinder.

Filmen foregår på en nærmest kaserneagtig skole for ubemidlede, adelige officersdøtre, som "om Gud vil, også bliver soldatermødre", som forstanderinden siger. Til skolen kommer Manuela (Hertha Thiele), hvis mor er død. Hun er sart og har svært ved at indordne sig under den hårde disciplin der hersker, men én af lærerinderne, Fräulein von Bernburg (Dorothea Wieck), er menneskelig og viser pigerne både imødekommenhed og kærlighed. Af den grund sværmer mange af pigerne for hende og Manuela kommer i særdeleshed til det. Ikke mindst efter at Frl. von Bernburg den første aften efter at Manuela er kommet på skolen, under sit ritual med at kysse pigerne godnat (på panden), giver Manuela et ømt kys på munden.

Efter en skoleteater-opførelse af Schillers Don Carlos (hvor Manuela spiller Don Carlos) får pigerne lov til at drikke lidt punch, og påvirket af alkoholen erklærer Manuela højlydt og demonstrativt at hun elsker Frl. von Bernburg og at hun også mener at hendes følelser bliver gengældt. Stor skandale! Manuela skal



Die Büchse der Pandora (G.W. Pabst, 1929)

straffes og kommer i et symbolsk fængsel, et sygeværelse hvor stribet persiennelys udgør tremmerne bag hvilke hun befinder sig. Manuela kan knap huske hvad der er sket og udbryder: "Men hvad har jeg dog gjort?"

Frl. von Bernburg gør det klart for Manuela at hun ikke kan hjælpe hende, og Manuela vil begå selvmord ved at kaste sig ned gennem skolens trappeskakt. Hun reddes dog i sidste øjeblik af de øvrige elever. Men samtidig med dette har Frl. von Bernburg et opgør med forstanderinden,



Mädchen in Uniform (Leontine Sagan, 1931). Det er Hertha Thiele i midten.

hvor hun siger sin stilling op, og i en nærmest overnaturlig overblænding kædes von Bernburgs og Manuelas skæbner sammen. Hun fornemmer at Manuela er i fare og løber ud for at redde hende.

I Kosmorama, december 1972, havde Søren Kjörup i serien "Favoritfilm" en lang og grundig gennemgang af *Mädchen in Uniform*. Han spørger bl.a. retorisk: "Kort og godt: handler filmen (bl.a.) om forholdet mellem en lærerinde der er lesbisk og ved hun er det, men prøver at skjule det, og en ung pige der gennem lærerinden opdager at hun selv er lesbisk, og gennem skolens reaktion opdager at dette er socialt uacceptabelt, hvorfor hun vil tage livet af sig?" (13). I sin analyse lægger Kjörup vægt på det mangetydige i

filmen, og han er hele tiden på udkig efter udsagn og straks derefter deres modsætninger. "Man vil måske spørge hvorfor jeg dog prøver så indgående at finde ud af om Manuela og Frl. von Bernburg er lesbiske; er det ikke ligegyldigt, skal en film absolut give et klart svar på et så firkantet spørgsmål? Mit svar er: nej, tværtimod. Hvad jeg prøver at forvisse mig om er at filmen ikke giver et klart svar, fordi jeg opfatter det som en styrke at den ikke putter sine hovedfigurer i bås..." (14). For ham er det en kvalitet at kunne sige at filmen kun "måske" handler om lesbisk kærlighed, og han argumenterer overbevisende for filmens fascinerende "blanding af klarhed og dunkelhed".

Der er da heller ingen tvivl om at

Mädchen in Uniform er en film der er åben for mange læsninger. Der har dog lige siden filmens premiere været fortolkninger der ser den som "en lesbisk fortælling": "... det lesbiske element i historien er så åbenlyst at det er svært at tro at nogen kan se bort fra det" (15). Men man kan vel godt sige at det lesbiske element ikke er så udtalt som det kunne have været. Bortset fra det knap-så-moderlige kys på munden som Frl. von Bernburg giver Manuela og ganske svage antydninger af erotik eleverne imellem, forekommer der ingen fysisk lidenskab i filmen. Men hvis/når en lesbisk tilskuer alligevel fandt at filmen talte til og om hende var det fordi der her gives mulighed for identifikation og genkendelse. Som eksempel kunne gives Frl. von Bernburgs interessante reaktion på Manuelas tale. Hun udtrykker ikke harme over at Manuela har skadet hendes position som lærer på skolen, men synes med sin kommentar "Du ved hvad du har gjort mod mig" snarere at antyde den indre konflikt (med at finde ud af sin egen seksualitet) som talen har kastet Frl. von Bernburg ud i. "De lesbiske associationer kunne flyde uhindret, for der var ingen mand der forstyrrede det rene kvindemiljø på lærredet" (16). På den måde var *Mädchen in Uniform* et ægte pionerværk idet den for første gang viste personer, situationer, et helt miljø hvori den lesbiske tilskuer kunne finde sig selv.

En af grundene til at underspille det åbenlyst lesbiske i historien kunne være hensynet til mainstream publikummet som ikke skulle skræmmes væk (filmen blev faktisk en af tysk films største succeser både hjemme og i udlandet. I USA dog i en stærkt censureret udgave) (17). En anden ydre politisk/historisk grund kunne også være den nationalsocialistiske hetz mod homoseksuelle der på tidspunktet for



Hertha Thiele som Don Carlos i *Mädchen in Uniform*.

filmens premiere (27.11.1931) var blevet ganske betydeligt optrappet.

Et øjeblik i Paradis. Klædt ud som Don Carlos får Manuela modet til at give udtryk for sit sande jeg, og udtrykke at hun elsker Frl. von Bernburg. Hun overskrider nogle kønsgrænser (og tabuer), dels ved at være klædt i mandetøj, dels ved at udtrykke at hun elsker en anden kvinde. Kort forinden siger hun, i rollen som Don Carlos, den centrale, romantiske replik (som i sin ånd nærmest er identisk med mottoet i *Michael*): "Et øjeblik i Paradis betales ikke for dyrt med døden!" I dette udtryk for personlig frigørelse – koste hvad det vil – anerkendes modet til at være anderledes og træde udenfor gruppen, men filmen hylder samtidig gruppen, idet den udover en personlig fri-

gørelse også indeholder et mere kollektivt anti-autoritært oprør mod et råddent system både inden- og udenfor skolen. Men da filmen er præget af både humor og medmenneskelighed er den mere kritisk i sin skildring af systemet end af dets repræsentanter.

Filmens egentlige "skurk" er fraværende, men dog lige udenfor denne kvindeverdens døre. Symbolsk til stede via statuer, bygninger og lyde som repræsenterer det preussiske militære patriarkat og ånd. Og den ånd tillader ikke at betragte børn som selvstændige væsener. En af pigerne undrer sig over hvordan hendes mor, der selv tilbragte fire år på skolen, kan have glemt hvor rædselsfuldt det var. Men denne mor kan meget vel huske præcis hvordan det var og så alligevel mene at hendes datter netop vil have godt af at opleve det samme. Børn skal nedbrydes, knækkes, gøres hårde. Jf. psykologen Alice Millers tanker om sammenhængen mellem Adolf Hitlers (og andre tyske børns) barndom og fremkomsten af nazismen. Forstanderindens kodeord er: gennem tugt og sult skal vi (dvs. Preussen) igen blive store. Ikke gennem vellevned og luksus. Og vellevned og luksus omfatter tydeligvis ikke bare mængden af smør på brødet og andre materielle ting, men også, på et mere psykologisk plan, at have det godt, være i balance, lykkelig, få sine behov for omsorg og kærlighed dækket, osv. Alt det er overflødig luksus der fører til undergang, for det kunne få pigerne til at tænke selv. "Ikke tænke, blot adlyde!" lyder det et sted fra en af lærerinderne.

Derfor er Frl. von Bernburg en farlig revolutionær med sin imødekommende holdning, og hun og Manuelas kærlighed er yderligere truende fordi den udfordrer den heteroseksuelle orden. Det lesbiske tema går ind og forstærker hele oprøret

mod systemet, og gør filmen endnu mere avantgardistisk, idet selv liberalt indstillede mennesker blandt publikum, der nok kunne være enige i kritikken af skolesystemet, her også fik noget at blive udfordret af. Og stadigvæk gør det. Filmene er så lidt didaktisk og firkantet i sine budskaber at den vedblivende taler til os. Den er selvfølgelig et produkt af sin tid, men samtidig tidløs. Kjørup fremhæver netop dette aspekt ved filmene: "... det karakteristiske for de film man kommer til at holde mest af er netop at de lader sig bruge, at de er så rige og facetterede i deres blanding af klarhed og dunkelhed at de set i stadig nye sammenhænge vil vise sig at være aktuelle på stadig ny måder. Man vil aldrig trættes af en film som *Mädchen in Uniform*, man må se den, genopleve den, atter og atter." (18)

I kølvandet på *Mädchen in Uniform*.

Efter *Mädchen in Uniform* kom to film der både direkte og indirekte refererer til netop det lesbiske aspekt af *Mädchen in Uniform*. *Acht Mädels im Boot* (alene titlen har mindelser om *Mädchen in Uniform*!) - dansk titel *8 Piger i en Baad*, instrueret af Erich Waschneck i 1932, handler om otte kvinder som er ro-kammerater og tilbringer megen tid sammen i båden og i klubhuset. Deres sammenhold får styrke i deres fælles solidariske holdning mod at blive domineret af mænd. Visse af pigerne nærer tydeligt erotiske følelser for hinanden og disse lesbiske antydninger er med til at forstærke en anti-patriarkalsk holdning.

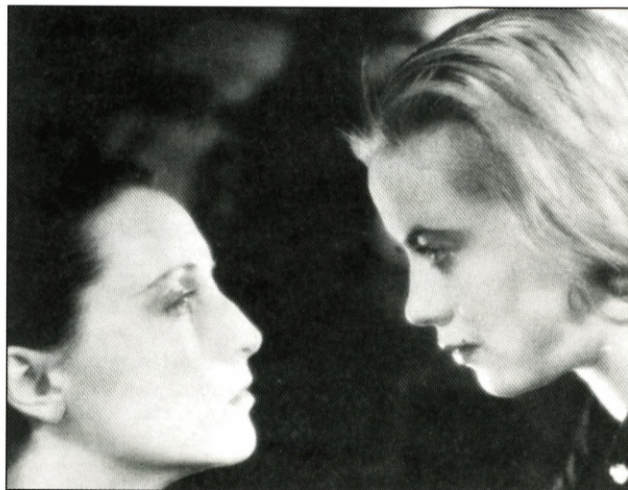
En endnu tydeligere "efterfølger" til *Mädchen in Uniform* er *Anna und Elisabeth* (1933), instrueret af Frank Wysbar. Filmene kan betegnes som en overgangsfilm mellem Weimar republikken og Nazi-perioden. Den er på alle

måder udtænkt og i al væsentlighed udført i Weimar perioden, men havde premiere kort efter magtovertagelsen (d. 12.4.1933) (19).

I *Anna und Elisabeth* optræder Hertha Thiele og Dorothea Wieck, de to stjerner fra *Mädchen in Uniform*, igen ”som par”, hvilket i sig selv giver anledning til lesbiske associationer. Der er også mange mindelser om *Mädchen in Uniform*, i historien, i klipningen og i fotograferingen, og det mere end antydes at der er et lesbisk forhold mellem de to kvinder: ”... selv på fortælleplanet ses der ikke bort fra styrken i de lesbiske følelser og måden det er filmet på forstærker det” (20).

Men det lesbiske forhold fremstilles som sygt og dømt til undergang og på den måde er filmen nok et svar på *Mädchen in Uniform*, men et svar der vidner om tiden der skulle komme efter Weimarrepublikken. Netop den noget højspændte måde hvorpå det lesbiske element bliver slået an for derefter at blive fordømt, er, ifølge Richard Dyer, bevis på hvor stærk en film *Mädchen in Uniform* var: ”Det lesbiske element i *Mädchen in Uniform* var noget der skulle benægtes, men blot det at udtrykke det medførte at stærke følelser blev sat i gang. *Anna und Elisabeth* viser præcis hvor stærk, inspirerende og berusende en film *Mädchen in Uniform* var, og er.” (21)

Geschlecht in Fesseln. Sidst i 1920’erne kom endnu en bølge Aufklärungsfilm, heriblandt Wilhelm Dieterles *Geschlecht in Fesseln* (1929). Filmen omhandler en meget omdiskuteret fængselsreform og er en anklage mod de umenneskelige forhold i fængslerne, specielt de seksuelle problemer der opstår når man er indespærret, formuleret i filmens undertitel: *Ein Film von der Sexualnot der Gefangenen*. Filmen



Anna und Elisabeth (Frank Wysbar, 1933)

havde problemer med censuren: én symbolsk scene, hvor en fange udtrykker kærlighed til en medfange ved at skrive deres to navne med en ring omkring, fik lige akkurat lov til at forblive i filmen, hvorimod en scene med et mere direkte seksuelt indhold blev skåret ud: en fange ”begærer en medfange som hustruerstatning og klatrer med seksuelle hensigter op i den anden mands seng”, som der står i censurbegrundelsen. (22)

Filmen var et velment indlæg i en vigtig debat om en hårdt tiltrængt fængselsreform, et emne det er svært at forestille sig overhovedet kunne diskuteres før Weimarrepublikkens opståen. Richard Dyer noterer at til trods for at filmen ender tragisk for alle de involverede, så er den bemærkelsesværdig for sin fremstilling af øm kropskontakt mellem to mænd i fængsel. (23)

Fashionable drengepiger og androgynt chik. I 1920’ernes Berlin herskede der en atmosfære som i kunsten og kulturen fre-



Dolly Haas i *Der Page vom Dalmasse-Hotel* (Victor Jansson, 1933)

melskede det grænseoverskridende. Nogle af de nævnte tidsskrifter, f.eks. *La Garçonne*, der i første omgang henvendte sig til et lesbisk publikum, havde også mange heteroseksuelle læsere, og den drengede 'garçonne'-mode der var populær i 1920'erne fik både homo- og heteroseksuelle kvinder til at gå rundt og ligne unge drenge. "Når vi ved hvor populært det var at se ud på en måde der signalerede "det tredje køn", er det ikke usandsynligt at *cross-dressing* film fra perioden kunne læses i lyset af denne kulturelle subtekst, forstået på den måde at ikke kun bøsser og lesbiske blandt publikum var klar over hentydningen. Det erotiske indtryk som den androgyne *cross-dresser* udsender må derfor opfattes som chikt og

derfor med fuldt overlæg som bøsset eller lesbisk" (24).

Weimar-tiden havde en lang række film med *cross dressing* som tema. Blandt disse er følgende de mest iøjnefaldende (filmens *cross-dressende* stjerner nævnes i parentes efter titlen): *Der Fürst von Pappenheim* (Curt Bois, Mona Maris), *Viktor und Viktoria* (Renate Müller), *Hamlet* (Asta Nielsen), *Ich möchte kein Mann sein* (Ossi Oswalda), *Liebe in Uniform* (Ery Bos), *Der Page vom Dalmasse-Hotel* (Dolly Haas), *Liebeskommando* (Dolly Haas), *Der Geiger von Florenz* (Elisabeth Bergner) og *Donna Juana* (Elisabeth Bergner).

Den førstnævnte film, *Der Fürst von Pappenheim*, har både en mandlig og en kvindelig *cross-dresser*. Alle de øvrige har

kun kvindelige, og er altså det man på tysk kalder 'Hosenrolle'-film. De nævnte film var henvendt til et hovedsageligt heteroseksuelt publikum, og varierende grader af *queerness* findes i dem, fra dem der væsentligst skildrer 'de andre' til dem der dyrker 'de anderledes'. I den ene ende af skalaen kan nævnes *Liebe in Uniform* hvori Ery Bos foregiver at være en mand for at komme i kontakt med den mand hun er interesseret i. Men allerede i de to film med Dolly Haas, *Liebeskommando* og *Der Page vom Dalmasse-Hotel*, er der kastet lidt *queer* toner i forklædningskommikken. Med sin søde, friske, energiske udstråling kunne Dolly Haas give den overbevisende i rollen som ung mand. Om hendes placering i tidens film er blevet sagt: "Hun bragte en hvirvelvind ind i dekadencen" (25). I *Liebeskommando* bliver forklædningen brugt til at hun kan få en militæruddannelse som hun har haft lyst til at få, og i *Der Page vom Dalmasse Hotel* til, som langtidsarbejdsløs kvinde at få sig et job som hotel-page. Og i begge film kommer der en mand ind i billedet. Han fascineres først af den (forklædte) unge mand, men når at opdage at "han" er en kvinde inden det bliver for foruroligende. Lidt mere foruroligende og tvetydigt bliver det til gengæld i de to film med Elisabeth Bergner. Her er lagt mindre vægt på de komiske aspekter af forklædningen, og man kan tale om en større grad af tvetydighed i forhold til kønnet.

Elisabeth Bergner. Elisabeth Bergner var en af Weimarrepublikkens allerstørste teaterstjerner. En beskrivelse af kunsten, kulturen og tidsånden fra dengang ville være mangelfuld uden hende. Straks efter sin ankomst til Berlin (fra Wien) i 1922 og frem til hun i slutningen af 1932 fornemmede hvor de politiske vinde bar hen og

rejste til London, var hun den dominerende kvindelige teaterstjerne. Hendes type faldt perfekt i tråd med tidsånden i Berlin. Den danske skuespiller Olaf Fønss skrev om hende i 1931: "... hendes Egenart i Skikkelse og Spil var vokset ud af den Tid, hun var barn af. Hun blev tilbudt af Efterkrigstidens Teaterpublikum, der gennem Revolution og Inflation var blevet stærkt præget af Nervesvækkethed, og som gennem hendes ynglingeslanke Skikkelse og hendes Spil, der som Reglen var præget af en Sanselighed, der kunde straae i alle Farver, men som dog var af en egen sprød, næsten degenereret Art – saa et Billede af sig selv og derfor kaarede hende som Yndlingsskuespillerinde" (26).

Den 'guddommelige dekadence' ligger her lige under overfladen, og samtidige beskrivelser af 'die Bergner' indeholder altid et væld af modsigelser, farlig og uimodstæelig, barnlig og erotisk, drenget og kvindelig, osv. Men altid indbegrebet af en moderne, selvbevidst storbykvinde. Alt det 'entartete', det udartede, dekadente, unaturlige, usunde og oven i købet jødiske, som nazisterne så i Weimarkulturen, kunne man finde hos Elisabeth Bergner. I 1932 skrev en dansk avis: "[Bergner] er en fin Kender af den Elskov, der ofte udmunder i Politiprotokollen eller i Sygejournalen. Inden for dette omraade bevæger hun sig hjemmevant" (27). Og den slags elskov der her hentydes til, kan meget vel være den der forekommer i de to Bergner film *Der Geiger von Florenz (Kærlighedslængsel)* og *Donna Juana (Elskovsrus)*.

Begge film er instrueret af Paul Czinner og begge har forklædningsmotivet centralt placeret i deres fortællinger, som indeholder opløsning af seksuelle og kønsmæssige kategoriseringer. "Bergner kunne, når hun skiftede køn i sit skuespil, appellere til både bøsser, lesbiske og heteroseksuelle og



Elisabeth Bergner i *Der Geiger von Florenz* (Paul Czinner, 1926)

således skabe forvirring om grænserne mellem dem" (28). At spille i mandedragt – eller ligefrem at spille mand var noget som publikum også kendte fra Bergners teaterroller. Foruden Shakespeares 'bukse-roller' i *Som man behager* og *Helligtrekongersaften* nævner Elisabeth Bergner i sin selvbiografi, uden tilsyneladende at bemærke noget usædvanligt heri, at hun f.eks. i Frank Wedekinds *Marquis von Keith* spillede "rollen som den unge dreng Kasimir" (p. 40), i Arnolt Bronnens *Vatermord* "Twardowskis lillebror" (p. 53) og i Christopher Marlowes *Edward II*, "den unge prins" (p. 55).

Der Geiger von Florenz. I *Der Geiger von Florenz* spiller Elisabeth Bergner en ung pige, Renée, der er jaloux på sin unge

stedmoder som hendes far (spillet af Conrad Veidt) omfatter med stor kærlighed. Hun stikker af fra sin kostskole i Schweiz, krydser grænsen til Italien og vandrer rundt i bjergene klædt i drengetøj. Her træffer hun en kunstmaler (spillet af Walter Rilla) og dennes søster. De tror hun er en dreng og tager 'ham' med til deres hjem i Firenze hvor maleren går i gang med maleriet "Violinspilleren fra Firenze" med Renée som model. Renée bliver mere og mere forelsket i maleren, men spiller fortsat rollen som dreng. Maleren er også ganske indtaget i 'dren-gen' – for meget, synes hans skinsyge søster. Til sidst opklares alle misforståelser og maleren og Renée kan få hinanden på traditionel (heteroseksuel) vis.

På mange måder virker denne slutning påklistret og utroværdig, men var ifølge tidens genre- og andre konventioner nødvendig. Vi skal meget langt frem i filmhistorien (f.eks. til *The Crying Game*) før man realistisk kan forestille sig en ikke-heteroseksuel udgang i en mainstream film som denne. Det der gør filmen til et oplagt eksempel i enhver *queer* sammenhæng er for det første at den så explicit viser tiltrækningen mellem maleren og 'dren-gen'. Maleren er på mange måder en parallel til kunstneren i *Michael*. Det forfinede, skabende menneske med sans for æstetik knyttet sammen med homoseksualitet er jo ikke noget nyt. I *Der Geiger von Florenz* ser vi kunstneren blive inspireret af drengen – en form for platonisk, skønhedsdyrkende forelskelse. Men vi ser ham også foreslå 'dren-gen' et bad med tilhørende frottering (som kunstneren vil stå for), og erklære at han ville gifte sig med ham hvis bare han var en kvinde.

En anden *queer* twist til historien er malerens søster, hendes jalousi og fascination af Renée. Søsteren er den der først

opdager at Renée er en kvinde. ”Hun går ind i Renées soveværelse og i filmens mest erotiske scene lægger hun sin hånd på hendes bryst, angiveligt for at fastslå hendes køn, men også som vil hun forføre hende, for hun ser sigende på Renée, kærtegner og kysser hende lige på munden: de to kvinder har nu noget hemmeligt sammen” (29). ”Det er den eneste scene i hele filmen der viser fysisk intimitet, og den finder sted mellem to kvinder som begge helt er klar over at den anden er en kvinde” (30).

Filmen spiller på Elisabeth Bergners særlige tiltrækning på såvel bøsser og lesbiske som heteroseksuelle og har klart noget at tilbyde dem alle. I et af hovedværkerne om Weimarrepublikkens filmhistorie, *From Caligari to Hitler*, har Siegfried Kracauer øje for den seksuelle tvetydighed i sin beskrivelse af filmen. ”[*Der Geiger von Florenz*] gøres endnu mere interessant ved Bergners drengede udseende. Som hun vandrer ad de italienske landeveje i drengetøj, er hun halvt dreng, halvt pige. Det androgyne væsen som hun skabte fandt en genklang i Tyskland som kan have været forstærket af den eksisterende indre lammelse. Psykologisk frustration og seksuel tvetydighed forstærker hinanden.” (31)

Donna Juana. I 1928, to år efter *Der Geiger von Florenz*, kom endnu en Elisabeth Bergner film, *Donna Juana*, der spiller på det androgyne og det seksuelt tvetydige. Titlen alene klinger af en vis transvestitisme. Filmen er en periodefilm og som *Michael* er den fotograferet af én af tysk films store navne, Karl Freund, som her skaber nogle smukke, maleriske billeder fra Spanien. Bergner spiller Juana, en ung adelskvinde, hvis far (spillet af den navnkundige Max Schreck, fra Murnaus

Nosferatu) nok er fornem, men uden penge og derfor er det svært at se hvordan datteren kan blive gift. Og selvom filmen (selvfølgelig) ender med en lykkelig (og heteroseksuel) slutning hvor Juana får en flot, rig adelsmand, har den en kroget – og særdeles *queer* vej inden vi kommer så vidt.

I et forsøg på at forpurre et arrangeret ægteskab mellem Ramon, den mand hun elsker, og den smukke Inez, iklæder Juana sig et pragtfuldt ridderkostume, kalder sig Ramon og ankommer til Inez’ fars palæ, hvor Inez straks forelsker sig dødeligt i den smukke, falske Ramon. Samme aften skal forlovelsen mellem dem fejres, og Ramon/Juana bliver meget beruset. Det benytter en anden forelsket ung pige, Donna Clara sig af. Hun omfavner ham/hende og kysser ham/hende lidenskabeligt. Dette bliver opdaget og skaber stor skandale i palæet. Den rigtige Ramon dukker op og det udvikler sig til en fægteduel mellem den falske og den rigtige Ramon. Men alt ordner sig på traditionel vis til sidst. Men inden da har vi bl.a. set de to Ramon’er sove side om side i en høbunke – uden at vide hvem hinanden er, og vi har set en forelsket kvinde kaste sig over en anden kvinde.

Det har utvivlsomt anslået en ganske særlig akkord i de lesbiske blandt publikum således at se en stor kvindelig stjerne, som i mange tilfælde sikkert også var et idol, blive lidenskabeligt kysset af en kvindelig beundrer. Ligesom da hun i *Der Geiger von Florenz* bliver berørt på sit bryst af en kvinde som samtidig ser ganske forelsket på hende. Ved at fokusere på hvordan tilskuerne kunne betragte filmene og på den lyst der er forbundet med både at se den fiktive person og skuespilleren der spiller, kan disse to film overbevisende sættes ind i en homoseksuel sammenhæng.



Elisabeth Bergner i *Donna Juana* (Paul Czinner, 1927)

Ich möchte kein Mann sein. Ernst Lubitschs korte *Ich möchte kein Mann sein* er en rigtig Hosenrolle-film fuld af leg med kønsroller. Den danske titel var præcist nok *Hankøn og Hunkøn!* Filmen er ikke et produkt af Weimarrepublikkens åbenhed, faktisk havde den premiere allerede i oktober 1918, altså mens krigen endnu rasede. Men den leger så veloplagt med vedtagne konventioner at den fortjener at omtales her. Hovedrollen spilles af Ossi Oswalda, som var stjerne i halvdelen af Lubitschs 22 film fra perioden 1916-19. Parallelt med *Der Geiger von Florenz* sætter den unge pige sig op mod det patriarkalske system. Ossi bliver af sin onkel påduttet en skrap væрге, Dr. Kersten, og som hævn anskaffer hun sig en smoking og

begiver sig ud i byen som 'ung mand', der lysteligt kigger på pigerne på gaden. Hun træffer netop selvsamme Dr. Kersten og de to 'mænd' forlyster sig med store mængder champagne, omfavnelser og kys. Dr. Kersten viser stor interesse for Ossi som 'ung mand' - Ossi som kvinde var han ligeglad med. De to 'mænd' kysser ganske lidenskabeligt hinanden og da de skal hjem, havner de på grund af de rigelige mængder champagne i de forkerte soveværelser, han i hendes og hun i hans. Dr. Kerstens tjener reagerer så afslappet på at finde 'en ung mand' i Kerstens seng, at det tilsyneladende må være sket før! Alice Kuzniar sætter både denne film og *Der Geiger von Florenz* højt på *queer* barometeret: "Begge film gør seksuelle såvel som kønsmæssige kategorier usikre i en grad som er utænkelig idag, såvel i uafhængige bøsse/lesbiske film som i mainstream heteroseksuelle film." (32)

Asta Nielsen som Hamlet. Asta Nielsen havde i 1916 spillet mand i filmen *Das Liebes ABC* (*Kærlighedens ABC*, instr. Magnus Stifter). Her vil hun lære sin noget triste forlovede hvordan en mand opfører sig: hun klæder sig i forskellige sæt herretøj, gør kur til kvinder og fører sig på alle måder frem som en verdensmand. Hendes lidt vattede forlovede ser passivt og skinsygt på hvordan en rigtig mand forventes at opføre sig!

Asta Nielsen som Hamlet er endnu mere grænseoverskridende. Filmen, der er fra 1921 og instrueret af Svend Gade, nyfortolker Shakespeares skuespil så der er en logisk forklaring på at en kvinde spiller Hamlet: af politiske grunde skal det hedde sig at den nyfødte tronfølger er en dreng, så pigen der blev født udråbes til kronprins. Som voksen forelsker hun sig hemmeligt i Horatio, men kan aldrig vise det.

Til gengæld må hun følge konventioner og forventninger og spille forelsket i Ophelia. Hun bærer altså rundt på en tung hemmelighed som aldrig kan afsløres, eller, om man vil, hun må forblive ”i skabet” hele sit liv. De blandt publikum der har befundet sig i en eller anden slags skab må have kunnet nikke genkendende til Hamlets kvaler. Asta Nielsen er overbevisende gjort særdeles androgyn, hvilket er med til at gøre fortællingen om hendes kvaler troværdig. Hun fremtræder høj, ranglet, klædt i sort og med overdreven øjenskygge og er blevet sammenlignet med en anden samtidig tragisk skikkelse med en hemmelighed, nemlig Conrad Veidts søvngænger Cesare i *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Doktor Caligaris kabinet*).

Der Fürst von Pappenheim. De sidste to film jeg beskæftiger mig med har det tilfælles at de foregår i miljøer hvor der pr. definition forekommer udklædning, nemlig hhv. i modeverdenen og på teatret. Dette betyder at udklædning er en del af en ’act’, og derfor i sig selv mindre tvetydigt i forhold til køn. Hovedrollen i farcen *Der Fürst von Pappenheim* spilles af Curt Bois, som nok nu mest er kendt for sin lille rolle som lommetyv i *Casablanca* (”This place is full of vultures... Vultures everywhere! Everywhere!”, advarer han sine ofre mens han tømmer deres lommer), og desuden som aldrende fortæller (og Berlins hukommelse og samvittighed) i Wim Wenders’ *Der Himmel über Berlin* (1987, *Himlen over Berlin*). Bois havde en af filmhistoriens længste karrierer (1909-88), og var en stor filmstjerne i Weimarerrepublikken. Hans optræden i netop *Der Fürst von Pappenheim* kom til at stå som noget af det værste nazisterne kunne forestille sig: i Fritz Hipplers infame, antisemitiske *Der ewige Jude* (1940) bruges netop



Asta Nielsen i *Hamlet* (Svend Gade, 1921)

billedet af Curt Bois i kvindetøj som bevis på hvorledes Weimarerrepublikken havde tilladt jødisk kulturel dekadence at plette den tyske renhed.

Filmen handler om en prinsesse Antoinette, med kælenavnet Toni, spillet af Mona Maris. Her finder vi endnu engang en kvinde der må flygte i protest hjemmefra fordi hun ikke vil indordne sig, i dette tilfælde fordi hun ikke vil giftes mod sin vilje. På toget væk møder hun Egon Fürst (Curt Bois), direktør for modehuset Pappenheim, og hun lader sig indrullere i husets hær af modeller. På et tidspunkt kommer hendes onkel til modehuset og hun forklæder sig som mand for ikke at blive opdaget. Samtidig har Fürst også behov for at skjule sig og han klæder



Curt Bois og Mona Maris i *Der Fürst von Pappenheim*
(Richard Eichberg, 1927)

sig i kvindetøj. Ingen af de to har noget som helst androgynt over sig: Curt Bois ligner på alle måder en meget elegant drag queen og Mona Maris i kjole og hvidt vel en lidt gammeldags drag king.

Selvom filmen nok er mindre tvetydig i sit forhold til køn (i sammenligning med f.eks. *Der Geiger von Florenz*), så har den til gengæld en masse at byde på i form af en veritabel forførelse af publikum med hensyn til at få os med på alt det skøre der foregår: det drejer sig om hvem der i filmen ser hvad, hvem tror hvad om hvem, osv osv. Selvom vi (og hovedpersonerne selv) jo godt ved at dén og dén i virkeligheden er en kvinde eller en mand, så ved de andre personer i filmen det ikke, og vi inviteres til at se scenerne med deres øjne

og f.eks. se det pikante i en scene hvor Toni kysser en anden mand, nemlig sin kæreste. Det er der ikke noget usædvanligt i, men Toni er i mandetøj og da hendes onkel ser dem kysse, opfatter han selvfølgelig scenen som "to mænd der kysser". Det opfordrer os som tilskuere til i hvert fald at overveje at se scenen på samme måde. Filmen har oven i købet en særdeles liberal kommentar til de to kyssende mænd: onklen er ikke spor forarget, men siger bare: "Måske er jeg gammeldags, men når jeg kysser skal det være kvindelæber!" De mængder af *queer* oplevelser man kan få ud af denne film hænger sammen med hvor meget man lader sig rive med af de mange pikante situationer der bliver tilbudt os som tilskuer.

Viktor und Viktoria. *Viktor und Viktoria*, instrueret af Reinhold Schünzel (som spillede den væmmelige afpresser i *Anders als die Anderen!*), er klart en overgangsfilm i forhold til Weimarrepublikken. Den havde premiere i december 1933, men var planlagt i Weimar iden, og færdigproduceret i ændret form i nazi-tiden. Bl.a. var den ene mandlige hovedrolle tiltænkt Max Hansen, men på grund af hans ikke-ariske afstamning blev han erstattet af Hermann Thimig (som i øvrigt spiller ganske Max Hansen-agtigt!).

'Arierparagrafferne' trådte i kraft 1.7.1933, og der var triste eksempler på film med jødiske kunstnere, produceret og censureret på lovlig vis inden disse paragraffer trådte i kraft, men som havde premiere efter at det var blevet gode tyskeres ret og pligt at være antisemitter. Et sådant eksempel var Dolly Haas filmen *Das hässliche Mädchen* med netop Max Hansen i den mandlige hovedrolle. Eftersom den var lovlig nok – produceret som den var mellem februar og april 1933 – var det

juridisk set 'forkert' at publikum ved premieren 8.9.1933 råbte skældsord og smed med rådne æg mod Max Hansen, hvilket også blev konstateret dagen efter i aviserne med absurd millimeterretfærdighed, hvorefter aviserne alligevel glæder sig over at en stor del af publikum sundt protesterede mod at skulle se på jødiske skuespillere, når der nu er så mange gode tyske.

Viktor (Hermann Thimig) optræder på en varieté som kvindeimitator, men da han en dag mister stemmen træder Susanne (Renate Müller) til, klæder sig ud som mand for derefter at kunne vikariere i jobbet som kvindeimitatoren Viktor med kunstnernavnet Viktoria. "Viktor" har noget over sig som fascinerer de kvinder han møder, men i endnu større grad fascineres den elegante Robert (Adolf Wohlbrück, senere kendt som Anton Walbrook). Ved deres første møde bemærker en af Roberts veninder sigende til "Viktor": "Londons største kvindebedårer har fuldstændig forelsket sig i dig!" Igen foreskriver konventionerne at der skal bindes en fin heteroseksuel sløjfe på det hele til sidst: Robert får sin Viktoria, men havde muligvis foretrukket Viktor! Handlingsreferatet i sig selv antyder de grænseoverskridende kønsroller og deres tvetydighed: når Renate Müller sminker sig som mand i mændenes omklædningsrum og derefter går ud på scenen for at optræde som kvindeimitator, når Renate Müller (i mandetøj) og Hermann Thimig som et noget usædvanligt par kommer gående arm i arm, og når Renate Müller i kjole og hvidt tiltrækker forelskede blikke fra både kvinderne og fra Adolf Wohlbrück, ja, så begynder "...det nok så klippefaste heteroseksuelle betydningsmønster at skride" (33). Der har været flere remakes af *Viktor und Viktoria*: i England i 1935 og igen i Tyskland i 1957, men den nu mest kendte



Adolf Wohlbrück og Renate Müller i *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933)

er den amerikanske *Victor/Victoria* der kom i 1982, instrueret af Blake Edwards med Julie Andrews i hovedrollen. I 1982-versionen spilles Wohlbrücks rolle af James Garner, og han er her gjort til en mand der kæmper med sin homofobi og latente homoseksualitet. "I den mere sofistikerede Schünzel version accepterer Robert koldt og roligt sin biseksualitet: han er lige så interesseret i Renate Müller personen når han tror han/hun er en dreng som når han ved at han/hun er en pige" (34). "Grænserne mellem homo- og heteroseksualitet er brudt ned på en mere radikal måde i Schünzels *Viktor und Viktoria* end hos nogen homoseksuel instruktør." (35)

Som det også var tilfældet med *Der*

Fürst von Pappenheim er det i disse forklædningsfilm fra hhv. mode- og teaterverdenen især interessant at se på hvordan de udklædte personer ses af de andre personer i filmen. Det vil i *Viktor und Viktorias* tilfælde sige at selvom Robert er klar over at Viktor er en kvinde, lader han (overfor hende så vel som overfor alle andre) som om hun er en mand, og lader - f.eks. på en bar - de to blive set som en homoseksuel mand der er ude med sin nye unge ven. Sådan kan han lide at blive set! Vores opmærksomhed er i denne film mere rettet væk fra den udklædte person og i stedet mod Robert, den selvbevidste verdensmand, charmerende og flot, og det i sig selv forstærker endnu mere vores oplevelse af seksualiteten som tvetydig. Filmen tilbyder tilskuerne flere fortolknings- og identifikationsmuligheder. Og netop denne åbenhed der er indbygget i disse *cross-dressing* film, er en invitation til tilskuerne om at sætte fantasien igang.

Weimarrepublikkens alternative tanker.

De film der har været behandlet her er blot en lille del af de mange særprægede, visionære og nyskabende kulturprodukter der, iblandet en god portion desperation og et stenk dekadence, opstod i Weimarrepublikkens 14 mærkelige år. De repræsenterer på alle måder det modsatte af nazismen. De tvetydige Hosenrolle-film giver talrige og hidtil ukendte muligheder for identifikation hos de homoseksuelle blandt publikum, samtidig med at de tilbyder, og nogle gange tvinger, resten af publikum til at forestille sig andre og anderledes muligheder. Og nogle af filmene opstiller et alternativ som *kunne* være blevet udgangen på de tumultariske 1920'ere. F.eks. kan *Mädchen in Uniform* ses som et manifest fra den fløj i tysk politik der advarede mod et samfund hvor

børn opdrages til at adlyde snarere end at tænke, men da filmen havde premiere, blot 14 måneder før nazisternes magtovertagelse, var det for sent. De alternative tanker forekom for skræmmende anderledes, og åbenbart mere skræmmende end nazisternes terrorregime.

Noter

1. Isherwood (1976), p. 29
2. Isherwood (1976), p. 30
3. Brooks, p. 97
4. Isherwood (1976), p. 10
5. Graugaard, p. 201
6. Steakley, p. 186
7. Steakley, p. 189-192
8. Theis 1984b, p. 103
9. Hübner, p. 13, citeret i Theis (1984b)
10. Brooks, p. 99
11. Rich, p. 102
12. Dyer, p. 46
13. Kjørup, p. 90
14. Kjørup, p. 91
15. Dyer, p. 29
16. Kreische, p. 196
17. Prinzler, p. 98, Weiss, p. 11, Rich, p. 123
18. Kjørup, p. 94
19. Ifgl. andre kilder: 13.4.1933
20. Dyer, p. 44
21. Dyer, p. 45
22. Film-Oberprüfstelle Berlin, Zensurentscheid Nr. 15, 16.1.1930, citeret i Theis (1984b), p. 105
23. Dyer, p. 7
24. Kuzniar, p. 27
25. Witte, p. 28
26. Fønss, p. 14
27. Robert Schmidt, anm. af Der Träumende Mund, B.T. 29.10.1932
28. Kuzniar, p. 33
29. Kuzniar, p. 38
30. Dyer, p. 34
31. Kracauer, p. 161
32. Kuzniar, p. 33
33. Theis 1984b, p. 111
34. Kuzniar, p. 46-47
35. Theis (1989), citeret i Kuzniar p. 47

Filmliste

(Hvis filmen har været vist i biograferne i Danmark er den danske titel anført i parentes)
Das Liebes ABC (*Kærlighedens ABC*, Magnus Stifter, 1916)

Ich möchte kein Mann sein (Hankøn og Hunkøn, Ernst Lubitsch, 1918)
Anders als die Anderen (Richard Oswald, 1919)
Das Cabinet des dr. Caligari (*Doktor Caligaris kabinet*, Robert Wiene, 1920)
Hamlet (*Hamlet*, Svend Gade, 1921)
Erdgeist (Leopold Jessner, 1923)
Michael (*Michaël*, Carl Th. Dreyer, 1924)
Der Geiger von Florenz (*Kærlighedslængsel*, Paul Czinner, 1926)
Donna Juana (*Elskovsrus*, Paul Czinner, 1927)
Der Fürst von Pappenheim (*Fyrst von Pappenheim*, Richard Eichberg, 1927)
Geschlecht in Fesseln (Wilhelm Dieterle, 1928)
Die Büchse der Pandora (G.W. Pabst, 1929)
Mädchen in Uniform (*Piger i Uniform*, Leontine Sagan, 1931)
Liebeskommando (Geza von Bolvary, 1931)
Acht Mädels im Boot (*8 Piger i en Baad*, Erich Waschneck, 1932)
Liebe in Uniform (Georg Jacoby, 1932)
Anna und Elisabeth (Frank Wysbar, 1933)
Der Page vom Dalmasse-Hotel (*Pigen fra Dalmás Hotel*, Victor Jansson, 1933)
Viktor und Viktoria (Viktor og Viktoria, Reinhold Schünzel, 1933)

Litteratur

Bergner, Elisabeth (1978): *Bewundert viel und viel gescholten... Elisabeth Bergners unordentliche Erinnerungen*. (C. Bertelsmann, München)
 Bernstorff, Madeleine & Stefanie Hetze (1989): *Frauen in Hosen. Hosenrollen im Film*. (Münchener Filmzentrum e.V.)
 Bois, Curt (1982): *Zu wahr, um schön zu sein*. (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin).
 Bollé, Michael (1984): *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur*. (Udstillingskatalog Berlin Museum. Frölich & Kaufmann, Berlin).
 Brooks, Louise (1982): *Lulu in Hollywood*. (Hamish Hamilton, London).
 Dyer, Richard (1990): *Now You See It. Studies on Lesbian and Gay Film* (Routledge, London & New York).
Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Katalog til udstilling på Berlin Museum, 26.5 - 8.7.1984. (Frölich & Kaufmann, Berlin 1984)
 Eloesser, Arthur: (1927): *Elisabeth Bergner*. (Williams, Charlottenburg).
 Everett, Susanne (1979): *Lost Berlin*. (Hamlyn,

London).
 Fønss, Olaf (1931): *Tysk Skuespilkunst. Karakteristiker og Interviews*. (København)
 Gero Gandert et al. (1983): *Dolly Haas*. (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).
 Graugaard, Christian (2001): *Sexleksikon. Fra abe til Aarestrup*. (Rosinante, København).
 Hetze, Stefanie (1986): *Happy-End für wen? Kino und lesbische Frauen*. (Zweitausendeins, Frankfurt).
 Hübner, A. (1925): "Michael" ein neuer Film homoerotischen Inhalts', in *Die Freundschaft*, 7. Jg., 1925, Nr. 1.
 Isherwood, Christopher (1935): *Mr. Norris Changes Trains* (Penguin, 1975)
 Isherwood, Christopher (1939): *Goodbye to Berlin* (Penguin, 1974)
 Isherwood, Christopher (1976): *Christopher and His Kind 1929-1939*. (Minerva, London 1993). Dansk udg. *Christopher og hans kreds* (Schultz Forlag, København 1978).
 Jespersen, Anne (1981): *Filmskuespilleren Elisabeth Bergner*. (Institut for Filmvidenskab, Københavns Universitet).
 Jespersen, Anne (1983): *Exil. Six Actors from Germany*. Kino/German Film, no. 11, Berlin, 1983.
 Jespersen, Anne (1983): *Den retrospektive filmfest i Berlin*. Kosmorama 164, juni 1983.
 Kjørup, Søren (1972): *Piger i uniform*. Kosmorama 112, december 1972.
 Kracauer, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*. (Princeton University Press, New Jersey 1974)
 Kreische, Rosi: 'Lesbische Liebe im Film bis 1950', in Bollé, Michael (1984): *Eldorado*.
 Kuzniar, Alice A. (2000): *The Queer German Cinema*. (Stanford University Press, Stanford, California).
 Orbanz, Eva et al. (1983): *Elisabeth Bergner*. (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).
 Rich, B. Ruby (1984): 'From Repressive Tolerance to Erotic Liberation', in Mary Ann Doane (ed.): *Re-visions. Essays in Feminist Film Criticism*, American Film Institute, 1984.
 Russo, Vito (1987): *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. (Harper & Row, New York).
 Schmidt, Robert (1932): Anmeldelse af *Der träumende Mund* i B.T. 29.10.1932.
 Scholar, Nancy (1979): 'Maedchen in Uniform', in Patricia Erens (ed.): *Sexual Stratagems. The World of Women in Film*. (New York, 1979)

- Steakley, James D. (1999): *Cinema and Censorship in the Weimar Republic. Film History*. Vol. 11, 1999.
- Theis, Wolfgang (1984a): 'Anders als die Anderen. Geschichte eines Filmskandals', in Bollé, Michael (1984): *Eldorado*.
- Theis, Wolfgang (1984b): 'Verdrängung und Travestie. Das vage Bild der Homosexualität im deutschen Film (1917-1957)', in Bollé, Michael (1984): *Eldorado*.
- Theis, Wolfgang (1989): 'Schünzels Requisiten: Zum Beispiel: die Handschue', in Jörg Schöning: *Reinhold Schünzel* (edition text und kritik, München)
- Weiss, Andrea (1992): *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema*. (Jonathan Cape, London, 1992).
- Wendtland, Karlheinz (1991): *Geliebter Kintopp. Jahrgang 1931*. (Verlag Medium Film, Berlin).
- Willet, John (1984): *The Weimar Years. A Culture Cut Short*. (Thames and Hudson, London)
- Witte, Karsten (1983): 'Knabenfrau und Krisenkommando. Versuch über Dolly Haas', in Gero Gandert et al: *Dolly Haas*. (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).
- Zweig, Stefan (1944): *Die Welt von Gestern*. (Dansk udg. *Verden af i går*, Signet, 4.udg. 1. opl., 2002)