

‘Dan komt het maar zoals het komt’ Veit Harlan en zijn Duits-nationale melodrama’s uit de periode 1937-1945

Nazi's en film, daarmee zijn voor altijd twee namen verbonden: Leni Riefenstahl en Veit Harlan. Alle anderen, zelfs Karl Ritter en Hans Steinhoff, die de partijlijn nauwgezetten volgden, spelen in het publieke bewustzijn slechts een marginale rol.

Over Harlan en zijn films kan in ons land (BRD, vert.) dan ook principieel maar op één manier geschreven worden: veroordelend. Helmut Regel noemde hem in 1966 een van de ‘zondebokken van het gangbare antifascisme post festum’. Dat is nog steeds zo. Begin december 1989 werd Harlan door Peter Buchka in de *Süddeutsche Zeitung* nog voorgesteld als ‘degene die de filmkunst het meest schaamteloos aan de nazipropaganda heeft onderworpen’. Veit Harlan is nog steeds een filmmaker die taboe is.

Om misverstanden te voorkomen: over de functie van bioscoop-amusement tussen 1933 en 1945 bestaat geen enkele twijfel. Het leverde zijn bijdrage aan politieke versluiering en maatschappelijke bevrediging. Alleen, Harlans melodrama's stellen nauwelijks gerust in hun bevrediging. Toen Goebbels begin 1942 ‘het goede humeur’ een ‘oorlogsartikel’ noemde, dat ‘niet alleen van vitaal belang, maar zelfs doorslaggevend voor de strijd is’, draaide Harlan ook *DIE GOLDENE STADT* en *OPFERGANG*: duistere verhalen over angst, verleiding en vertwijfeling, over ziekte, wanhoop en dood.

Reeds in de jaren zeventig klaagde Andreas Meyer, filmcriticus in München, over de manier van omgaan met films uit de nazi-tijd. Volgens hem is er alleen maar ‘ontmaskerd, onthuld en ontsluitend’, met doorgaans slechts een bevestiging van de vooropgestelde wereldbeschouwelijke verwachting als resultaat. ‘Inzichten die op de films zelf betrekking hadden, bleven onder druk van de dogmatische fascisme-theorieën over de juiste “Vergangenheitsbewältigung” schaars.’

Oorspronkelijk: “Dann kommt es eben so, wie es kommt”. Veit Harlan und seine deutsch-nationalen Melodramen zwischen 1937 und 1945’. Vertaling: Bert Hollestelle en Anja Pigmans. De namen tussen haakjes verwijzen naar de literatuurlijst aan het einde van het artikel, p. 41.

Het wordt tijd hierin verandering te brengen. Vijfenvertig jaar na de beëindiging van de terreur van het nazi-regime moet de filmhistoricus ook naar de esthetische kwaliteit van de films mogen kijken.

1. *Biografische gegevens*

Veit Harlan beschikte over filmische fantasie: hij had oog voor licht en ruimte waarin zich een verhaal afspeelt, gevoel voor ritme, voor landschappen, gebouwen en andere zaken rond het verhaal. Hij had duidelijke visuele voorstellingen en was ervan bezeten deze te vertalen in filmbeelden precies zoals hij het wilde.

Harlan werd op 22 september 1899 in Berlijn-Charlottenburg geboren. Zijn vader, Walter Harlan, was auteur, dramaturg, ambtenaar voor culturele zaken en, zoals Harlan in zijn autobiografie schrijft, 'zoon van een rijke bankier'. Zijn moeder had oorspronkelijk toneelspeelster willen worden. De financiële positie van haar familie stond een opleiding echter niet toe. Ze werkte als verkoopster, later als serveerster. 'Als een engel' leeft zij in zijn herinnering, schrijft Harlan, 'uitgesproken mooi en vol goedheid'.

Na een opleiding tot zilversmid leerde Harlan acteren aan het Max-Reinhardt-Seminar en al in 1915 speelde hij kleine rollen in het Berlijnse Luisen-Theater. In 1916 meldde hij zich als vrijwilliger voor het keizerlijke Duitse leger. In 1919 begon hij zijn carrière als acteur: aan de Berliner Volksbühne, bij het Landestheater Meiningen en vanaf 1923 bij Leopold Jessner aan het Preussische Staatstheater in Berlijn, waar hij onder meer samenwerkte met Jürgen Fehling, Erich Engel en Erwin Piscator. Tussen 1927 en 1933 was Harlan ook in bijrollen in de bioscoop te zien: in films van Ludwig Berger en Kurt Bernhardt, van Gustav Ucicky, Carl Froelich en Robert Wiene. In 1934 ensceeneerde hij blijspelen voor het Theater am Schiffbauerdamm: 'Hochzeit an der Pauke' en 'Krach im Hinterhaus'. Door het succes van dit laatste stuk kon hij zijn debuut als filmregisseur maken. Met Henny Porten in de hoofdrol draaide hij in 1935 *KRACH IM HINTERHAUS*, met weinig geld (minder dan 200.000 Reichsmark) en in zeer korte tijd. De film werd een kassucces en bezorgde hem een reputatie van 'snel-regisseur', wat tot nieuwe opdrachten leidde. Harlan zegt hierover: 'Het succes bleef me trouw, en als het succes trouw blijft, blijft ook de filmindustrie trouw.'

In 1937 deed hij een eerste artistieke poging met de Tolstoi-adaptatie *DIE KREUTZERSONATE*, waarin hij ook met geluid experimenteerde. Zoals hij later verklaarde, vroeg hij de acteurs 'zo zacht te spreken,

dat ze enkel van heel dichtbij te verstaan zouden zijn... Daardoor ontstond een buitengewone levendigheid... Er kwam een geheimzinnige werkelijkheid in de scènes...' (Courtade/Cadars). Tot 1945 draaide hij nog zeven melodrama's, waarmee hij zijn stijl formuleerde.

In hetzelfde jaar begon hij ook Duits-nationale en nationaal-socialistische leuzen via film te propageren: in *DER HERRSCHER*, een bedekte biografie van de familie Krupp, een 'voertuig voor de ideologie van het regime' (Courtade/Cadars). Op het einde wordt gezegd: 'Wie als leider geboren is, heeft geen andere leermeester nodig dan zijn eigen geniale geest.'

Achteraf heeft Harlan maar moeizaam begrepen dat hij zich met deze film in nationaal-socialistische propaganda en misdaad begon te verstrikken, en hiermee doorging met films als *DER GROSSE KÖNIG*, *JUD SÜSS* en *KOLBERG*. Toen Gustav Fröhlich, zelf een ster in veel films uit de nazi-tijd, hem in 1949 een 'oude nazi' noemde, reageerde hij diep verontwaardigd: 'Ik was geen nazi, maar ook geen bestrijder van de nazi's. Mijn partij is die van de kunst, mijn politiek heet vaderlandsliefde' (citaat naar H. Schmidt). Maar er bestaan ook voorzichtige schuld-bekentenissen van zijn hand. In een ingezonden brief aan het *Hamburger Abendblatt* schreef hij in 1951: 'Ik weet heel goed dat in mijn onvermogen me aan de misdadige handen van Goebbels te onttrekken, schuld ligt. Ik wil deze schuld zelf niet minder doen lijken...' En in 1962 verklaarde hij in een ingezonden brief aan *Die Welt* dat hij 'zich diep schaamt een weerloos werktuig in de handen van Joseph Goebbels te zijn geweest'.

11. Politieke aspecten

Harlans politieke verstrengelingen zijn tot in detail 'aufgearbeitet' (zie: Giordano, Knilli, Zielinski). Het staat daarbij vast dat hij – in tegenstelling tot Steinhoff en Ritter – geen lid van de NSDAP was: een eigenaardig feit voor de belangrijkste propagandist van de nazi-cinema. Het staat echter ook vast dat Harlan als propagandist in de geest van het nazi-regime werkte. In *DER HERRSCHER* en *DER GROSSE KÖNIG* verhief en verheerlijkte hij de heerschappij van een Leider. Met *JUD SÜSS* versterkte hij antisemitische gevoelens en in *KOLBERG* riep hij onvoorwaardelijk op tot de eindstrijd. Deze films ondersteunden en verspreidden – ver van iedere vorm van een (ook door Harlan geclaimde) tegenstrategie – duidelijk hun tijdgeest.

Over *JUD SÜSS* is in ons land (BRD) uitvoerig gediscussieerd en getwist; er zijn zelfs rechterlijke uitspraken over gedaan. Harlan zelf

verklaarde later dat hij had willen weigeren aan deze film mee te werken en zich zelfs als vrijwilliger voor de Wehrmacht had aangemeld. Goebbels zou hem dit echter niet hebben toegestaan en hem hebben gedwongen deze film te maken. Het Duitse (BRD) gerechtshof dat (in het hoger beroep van de 'Vereinigung der Verfolgten des Nazi-regimes' en de 'Notgemeinschaft der durch die Nürnberger Gesetze Betroffenen' in Hamburg naar aanleiding van JUD SÜSS en de daarin vervatte 'misdaden tegen de menselijkheid') tussen 1948 en 1950 over Harlans auteurschap moest oordelen, rekende hem 'onoorloofde dwang' en 'bedreiging met levensgevaar' aan. Tijdens dit proces weersprak Karina Niehoff Harlans bewering dat hij in zijn film veel had afgezwakt: hij zou daarentegen 'de antisemitische tendens van het draaiboek versterkt hebben en de grote rol voor zijn vrouw (Kristina Söderbaum, N.G.) met de folter- en verkrachtingsscène zelf hebben ingebracht' (Giordano).

Er bestaat geen enkele twijfel over het effect en de strekking van deze film. Evenmin over het esthetisch raffinement waarmee Harlan de anti-joodse gevoelens nog versterkt. Hierbij vertrouwt hij duidelijk minder op het melodramatische dan op de conflicten tussen standen en klassen. Ook in DER GROSSE KÖNIG en KOLBERG blijven de louter onderhoudende, melodramatische momenten marginaal. De privé-episoden worden vooral door grote strijdscènes gecontrasteerd. De korte passages over de molenaarsvrouw en haar sergeant-majoor in DER GROSSE KÖNIG bijvoorbeeld, verhelderen en omlijnen de tendensen van de politiek. Zij onderstrepen de noodzaak van een gecentraliseerd gezag: 'Koning wordt men niet, men *is* het.'

Met KOLBERG, een parabel over 'overleven en zege', ging Harlan wat betreft propaganda het verst. Deze Duitse kostuumfilm met Joseph Goebbels als supervisor was vanaf het begin geconcipieerd om voor de allerlaatste keer één front te vormen. Nog één keer moesten de Duitsers wakker geschud en opgehitst worden. Nog één keer hadden zij het onmogelijke mogelijk moeten maken. Goebbels schreef dat 'deze film moet aantonen dat een in het vaderland en aan het front verenigd volk iedere tegenstander overwint'.

JUD SÜSS (1940), DER GROSSE KÖNIG (1940-1942) en KOLBERG (1943-1944): oppepfilms; volhoudfilms. Het dagelijks leven, dat zijn orde en zin dreigde te verliezen, kreeg zijn duidelijke en ondubbelzinnige functie terug. De wereld werd weer overzichtelijk, de juiste lijn werd weer duidelijk gemaakt. Deze films verheerlijkten, ideologiseerden, stookten op. Alleen kan daarmee Harlans filmische werk niet afgedaan worden. Natuurlijk moet men de functie van de films en hun regisseur in hun ontstaansperiode duiden. Men mag daarmee echter

niet al het andere over het hoofd zien. Het gaat daarbij niet om een nieuwe dichotomie tussen kunst en politiek. Natuurlijk kan het niet-politiek onderhoudende ook in propaganda ontdekt worden, zoals het propagandistische in het amusement. Ik wil er alleen op wijzen dat films – ook al getuigen ze steeds van hun tijd – toch ook een aantal andere aspecten in zich dragen.

III. *Esthetische aspecten*

De intensieve 'versmelting van kunst en politiek', door Goebbels geverg'd en steeds weer opgeëist, verhindert velen Duitse films uit de periode 1933-1945 los van politieke implicaties te bekijken. Deze resolute eis staat gelijk aan een verbod te reflecteren over de esthetische uitwerking van zelfs alleen maar de interessantere films. Een overdreven toegespitste, zelfs provocerende antithese: juist daarin ligt ook een onderwerping aan de eis van Goebbels besloten. Politiek opvatten als belangrijkste of zelfs enige maatstaf voor artistieke uitvoeringen, impliceert immers de aanname van de opvatting dat iedere esthetische uiting slechts een hulpmiddel, een ondergeschikt instrument is, waarin de eigenlijke betekenis pas tot uitdrukking wordt gebracht: de functie voor de maatschappelijke of politieke orde in de betreffende tijd.

Nog steeds zijn het ideologie-kritische standpunten, die de discussie rond Harlan beheersen. Daarbij wordt vaak de eenheid van 'persoonlijkheid' en 'artistieke arbeid' gepostuleerd, terwijl vervolgens nauwelijks aandacht geschonken wordt aan de vorm en de kwaliteit van de artistieke produktie. In Harlans favoriete manier van vertellen, zijn melodramatiek, wordt slechts de schil van een constructie gezien die de nationaal-socialistische ideologie en haar 'antisemitische vijandbeeld' een 'massamediale werkzaamheid' verschafte. Harlan is, zo luidt de voorbarige conclusie, alleen maar 'in de filmbusiness gestapt om nachtmerries en dromen van klatergoud te maken' (Zielinski). Een verwijt dat nagenoeg alle filmregisseurs gemaakt kan worden.

Ideologecritici als Zielinski mijden nuances; ze geven de voorkeur aan ondubbelzinnige veroordeling. Hun politicologische blik laat geen belangstelling voor ambivalente feiten toe; alleen voor morele standpunten en theoretische pretenties. De centrale stelling luidt dat Harlans carrière getuigt van 'de ontwikkeling van een kunstenaar, die bij de maatschappelijke voorwaarden, waaronder hij heeft gewerkt, klaarblijkelijk geen enkel vraagteken heeft gezet'. Dit stelt hem op één lijn met talloze natuurkundigen, journalisten, pedagogen, juristen en industriëlen, maar verklaart echter nog niet zijn *speciale* rol. Oordelen

over een melodramaticus zonder het melodramatische als esthetische vorm te aanvaarden, staat gelijk aan het oordeel van een radicale dierenbeschermmer over een hartstochtelijk jager. De eigenlijke problematiek rond Harlan kan echter niet gescheiden worden van zijn films en zijn absolute hartstocht films te maken. Harlan was een filmgek. Hij wilde films maken, tot elke prijs. Karsten Witte formuleerde dit in 1980 als verwijt, terwijl het toch eerder als een voorwaarde begrepen zou moeten worden. Natuurlijk was Harlan een jaknikker, een 'toegevilde', 'politiek steeds ter beschikking'. Hij had geen enkele strategie



DIE GOLDENE STADT

om *listig* op te treden tegen ingrepen en evenmin een sterke wil daar iets tegen te ondernemen. Maar mag men een ambachtsman steeds voor de voeten werpen, *dat* hij zijn ambacht *beslist* wil uitoefenen, en ook uitoefent?

IV. *Het genre*

De stelling dat dramaturgieën die 'tot identificatie aanzetten', die 'illusioneren', een impliciete dreiging vormen, werd tot nu toe uitvoerig uiteengezet en bediscussieerd. Karsten Witte bijvoorbeeld ziet in de

'zware' melodramatiek, in het 'gigantisme', in de 'bombastische effecten van de symfonische muziek en de brede massascènes', Harlans 'specifieke dienstbetoon aan het Derde Rijk'. Deze opvallende voorkeur voor noodlottige en sentimentele verhalen dient steeds weer tot verwijt. Alsof met het ensceneren van suggestieve illusies, met een emotionaliserende en melodramatische uitdrukkingwijze de adequate vorm zou zijn gevonden om een fascistische ideologie tot uitdrukking te brengen. De tactiek van deze argumentatie is het aanwijzen van het algemene in het concrete, waarbij het algemene echter tot één niveau wordt teruggebracht: tot de 'werkingsmacht' van het illusionerende en irrealiserende betoog. De regels die in het betreffende genre gevolgd worden, worden buiten beschouwing gelaten, terwijl deze – om hun effect te bereiken – juist uitgaan van het illusionaire en irreële. Aan Harlans typerende, melodramatische manier van vertellen wordt geen aandacht geschonken. Een genrefilm maakt in het vertellen vaak een dubbele sprong over iedere binding aan materiaal en substantie heen, over de betrekking tot reële dingen als ook over de omzetting ervan in verhalen. Zo komen houding en perspectief op een totaal ander niveau. Los van beschrijving, compositie en ritmering worden plotseling nog slechts effecten geformuleerd die zich rechtstreeks op de waarneming van de toeschouwer richten.

Het blijft echter de vraag of bij Harlan filmische vormen werkelijk zo gekozen zijn, dat een bepaalde politiek zich erin laat representeren. Of is het toch veeleer zo, dat Harlan van een filmische manier van vertellen gebruik maakte, het melodrama, om zijn zwaarmoedige, tragische, mythische, Duits-nationale verhalen een filmisch werkzame vorm te geven?

v. Melodramatische aspecten

1. Het hart vol van tranen en nacht

'Onderwerping aan de fascinatie van de beelden' en 'tenietdoen van een afdwalende blik', daarop zou volgens Karsten Witte (in een ander verband, maar wel over Harlan) de 'echt fascistische beeldsethetica' berusten. Witte verzwijgt daarbij, dat juist daarop ook de klassieke suggestieve film berust, waartoe – naast de horrorfilm en de thriller – het melodrama behoort.

En het zijn acht melodrama's, gemaakt tussen 1939 en 1943, die het materiaal leveren om Harlans filmische intenties en stilistische voorliefdes nader te karakteriseren. Bij Harlan overheersen (zoals tegelijkertijd in Hollywood bij Lang en Wyler, Hathaway en Walsh) handelingen

die niet de psychologie volgen, maar de grillen van het noodlot. De lijn van de conflicten verloopt echter niet – zoals bij fascistische films gebruikelijk – van het donkere naar het lichte, van de ‘nacht naar het licht’, maar omgekeerd. Aan het einde van *JUGEND* en *VERWEHTE SPUREN*, en ook van *DIE GOLDENE STADT* en *OPFERGANG*, is er nauwelijks nog licht, daar zegeviert de nacht.

Ook Harlans melodrama's neigen tot verleiding, grove effecten, ondubbelzinnige werking. Geen blik dwaalt af. Geen enkel beeld verschaft vrijheid. In deze films is alles op ontroering gericht. Alles is



JUGEND

enorm en totaal geformuleerd, onderworpen aan het ‘ondoorgroendelijke noodlot’. Ook Harlans melodrama's zijn gestileerde, hoogst kunstmatige constructies, ‘beheerst door macht en toeval, door dwalingen en blindheid en door het onvermogen van de mens invloed op de vorm en het verloop van zijn leven te krijgen’ (Sierck). Zij neigen tot verheerlijking, maar niet functioneel in politieke zin. Ze neigen eenvoudigweg tot fatalisme: hun ideologie wordt voorgeschreven door grillen van het noodlot en de ondoorgroendelijke wreedheid van het toeval.

Een eerste, algemenere benadering aan de hand van Alfred Hitchcock: ‘Het realisme, het leven, toont de mensen in een zeker uniform

stadium van hun zijn. Het melodrama daarentegen verplaatst de mens in zijn grote toestanden.' Of, heel anders geformuleerd: het melodramatische begint waar 'de tragedie geen oplossing is' en het 'hart vol van tranen en nacht' (Camus).

Harlans zwarte melodrama's schrijven de ontwikkeling van het genre verder – zoals deze eerder door Von Stroheim en Dreyer, door Von Sternberg, Sierck/Sirk en Stahl in gang werd gezet. Ook zij willen 'zonder grote omwegen, zo direct mogelijk het onbewuste van de toeschouwer treffen', zoals Frieda Grafe over Detlef Sierck schrijft, ook zij maken 'hulpeloos met heftige conflicten, hoe onoplosbaarder de verwickelingen, hoe beter'.

Daarom verschijnen steeds weer parallelbeelden van geluk en dood. Het gelijktijdige, heel objectief om de subjectieve tragiek op te drijven. In *VERWEHTE SPUREN* bijvoorbeeld geniet de dochter 's avonds nog na van haar plezier; ze ziet het allemaal weer voor zich – Harlan voegt dit in via de spiegel van haar kaptafel – terwijl haar moeder ondertussen haar doodstrijd verliest. Wanneer ze slaapt, wordt een omvangrijke intrige tegen haar gesponnen, die alles om haar heen verandert. En veel in haarzelf.

In *OPFERGANG* verbindt Harlan dodelijke ziekte met grillige harts-tocht. Daarbij komt nog liefde in een huwelijk dat eerder een zakelijke overeenkomst is. Alles komt – parallel gemonteerd – een moment bij elkaar, scheidt zich, raakt weer met elkaar verbonden. Harlan formuleert het conflict door middel van een driehoek, die filmisch steeds compleet blijft. Hij werkt met een dubbele bodem: gelijktijdig laat hij het leed zien van iemand die druipt van 'edelhoedigheid en opofferingsgezindheid' en het leed van een ander die wegwijnt in liefdesverdriet en de zekerheid van de dood. De man tussen hen raakt daardoor in een hopeloze situatie, waaruit hij – typisch voor het genre – slechts door een bijna dodelijke ziekte gered kan worden. En Harlan werkt met dubbele idealisering: hij duidt de een als 'hemels', de ander als 'aards' aan. Hij drijft hier zijn figuren tot het mateloze. Het fatalistische van de innerlijke beweging is voor hem niet voldoende. Door zijn parallelmontages overschrijdt hij – het onafwendbare als norm aanvaardend – de drempel van het metafysische. Vooral aan het einde, als de beelden van de zieke Carl Raddatz met die van de stervende Kristina Söderbaum parallel gemonteerd en tenslotte zelfs tot diagonalen geïntegreerd zijn (een wild-melodramatische fantasie, waarvan in de filmgeschiedenis slechts één enkel voorbeeld bestaat: Henry Hathaways *PETER IBBETSON* uit 1936). Met dit einde geeft Harlan zich volledig over aan het 'genot van de ondergang' (Grafe), een doodsverlangen, een blijmoedige hang naar het einde. En dat in 1943-1944, in nazi-Duitsland.

Harlans parallelmontages zijn direct op effect bij de toeschouwer gericht. Ze worden gebruikt om een goddelijke blik te verschaffen. Het gaat er niet alleen om, het lot van een held mee te lijden, maar om de hele tragiek aan te kunnen, de complementariteit van geluk en verdriet, genot en leed. Hierdoor wordt de melodramatische kern met een cruciale nuance verschoven.

2. Alsof men begrijpt, wat men niet begrijpt

De tekens die alles op gang houden, zijn schrill en sprekend. Heel karak-



KREUZERSONATE

teristiek daarvoor is de expressieve muziek die direct op verleiding gericht is, terwijl de beelden hun zwaarmoedige verhalen ontplooiën. Harlan drijft hiermee de gewenste emoties op de spits, en er zelfs overheen. Hij wil elk voorbehoud oplossen, iedere reserve week maken.

Over muziek en hoe zij stemmingen oproept: 'Het lijkt plotseling alsof ik begrijp wat ik niet begrijp, alsof ik voel wat ik niet voel', zegt de landheer in *DIE KREUTZERSONATE*, die door de muziek en de gevoelens die deze bij zijn vrouw teweegbrengt, bijna zijn verstand verliest. De verrukking en betovering die het spel van de violist in de film doet ontstaan, zijn ook een commentaar op Harlans eigen muziekbegrip. Hij wil daarmee elk voorbehoud oplossen, iedere reserve week

maken. In *DIE KREUTZERSONATE*, het 'verhaal van het huwelijk als gevangenschap' (Sjklowski), het verhaal van een moordenaar uit harts-tocht, dat verteld wordt in lange flashbacks, maakt Harlan dit tot thema. Hij toont hoe de muziek – Lil Dagover noemt haar 'Gods grootste geschenk' – 'begeerten' in mensen oproept en aanwakkert, 'die voordien onderdrukt waren'. De landheer maakt daarentegen, ondanks zijn liefde, geen enkele kans. Dit wordt hem al duidelijk bij het eerste concert dat eigenlijk bedoeld is om zijn vrouw te huldigen. In precies dezelfde hartstochtelijke lijn, kent ook zijn jaloezie geen grenzen: 'Ik houd het niet uit! Deze muziek! Zie dat nu toch aan!' De geruststelling daarna blijft enkel een uitvlucht.

Daarbij komt de musicalisering van beeld en taal, symfonische beeldsequenties en een 'muziek-achtige toonzetting' van de dialoog. Al in *JUGEND* ziet men dit in de liefdesnacht: een spontaniteit en een rondedans eromheen, tussen nieuwsgierigheid en bespionering, door duistere, onheilspellende muziek begeleid. Of de roes van Söderbaum in *VERWEHTE SPUREN*, nadat zij heeft gehoord dat haar moeder dood en al verbrand is. Ze maakt een verloren indruk, binnen en buiten, onder mensen die er meer van weten zonder het haar te zeggen. Als een fanfare komt het over, wanneer ze onder het rijtuig terechtkomt en haar arm kneust. Of Söderbaums spel met pijl en boog in *OPFERGANG*: eerst staande, later te paard. Vooral door deze musicalisering van beeld en taal drijft Harlan de emoties op, en slaagt hij erin rationele en narratieve grenzen week te maken. Hierdoor omkadert en intensiveert hij de emoties van de toeschouwer. Hij jaagt zo datgene op, waarvoor anders meer beelden nodig zouden zijn en maakt zichtbaar wat anders slechts een terloopse nuance zou blijven. De muziek formuleert op expressieve wijze, wat onder de oppervlakte pruttelt. Dit geldt in nog sterkere mate voor de manier waarop Harlan de natuur arrangeert.

Stemmingsvolle landschappen, die niet alleen een omgeving verbeelden, maar ook een duurzaam gevoel bezweren. Dwarrelende bladeren in de wind. Weiden en bomen in de regen. Stormen, wolkenbreken, woelige rivieren en zeeën. Storm is echter niet alleen storm in het melodrama. Ook bij Harlan onthult de natuur de diepere emoties. Het behoort tot de iconografie van zijn melodrama's dat de natuurkrachten tegenover het geregelde, beschaafde leven staan. Ze dringen binnen, schudden wakker, brengen de chaos van emoties in de orde van wetten en conventies. Op Heinrich George in *DAS UNSTERBLICHE HERZ* hebben ze een bevestigend effect: wanneer hij bezwerend naar het korenveld kijkt en vervolgens naar de lucht erboven, zegt hij, de Bijbel aanhalend: 'Aan hun vruchten zult gij hen kennen...' (Matth. 7:16). In *VERWEHTE SPUREN* keert Harlan dit principe om door een

Europese metropool bij uitstek als natuurlandschap te tonen. Een golvende stroom losgewoelde mensen in overvolle straten: als een storm, die op het punt staat in een orkaan te veranderen.

In *DIE REISE NACH TILSIT* gaat alle duisternis die tussen de protagonisten bestaat, ook uit van het landschap waarop nooit *echt* licht valt. Hoogtepunt van de extase: de man, gekleed in het zwart, rent 's nachts over de ongerepte witte duinen om zijn geliefde te verwelkomen. Later laten de orkaan die een eind maakt aan de verwickelingen in Tilsit, en de storm op zee die het schip doet kapseizen, nog eens zien hoe



DIE REISE NACH TILSIT

wankel de bodem is waarop de nieuwe overeenkomst tussen Frits van Dongen en Kristina Söderbaum werd gesloten.

In *IMMENSEE* zien we aan het begin van de flashback 'prentbriefkaartachtige' opnamen van het landschap rond het meer, tegen de opkomende zon in gefotografeerd. Kristina Söderbaum geeft zich geheel over aan de indruk van dat moment: 'Het is zo mooi, om samen naar de opkomende zon te kijken en te zwijgen', terwijl Carl Raddatz haar in haar contemplatie zijn dadendrang voorhoudt: 'Ik moet weg, weg, de wereld in. Andere mensen, andere landen. Ik heb steeds iets nieuws nodig.' In deze korte scène, in het contrast dat duidelijk wordt, ligt

reeds het hele verhaal van deze twee personages besloten.

Bij Veit Harlan is het belangrijk, de details te relateren aan het genre en het kenmerkende van het genre aan de overtrokken, ongewoon zware verhalen. Het is niet zo, dat hierin een tegenstrategie zichtbaar wordt, maar andere belangen, andere intenties.

3. *Wanneer men in alles tot het einde moet gaan*

Een andere definitie van het melodrama, afkomstig van Proust, die voor Harlan geschreven lijkt, luidt: 'Het sadisme is het enige in het leven dat de esthetiek van het melodrama als voorbeeld kan dienen.'

Hevige, sadistische conflicten. Onoplosbare verwickelingen. Vrouwen, die door obsessies (KREUTZERSONATE) en ideologie (JUGEND), door intriges (VERWEHTE SPUREN) en standpunten die hun mannen hun voorhouden (GOLDENE STADT, IMMENSEE) vermorzeld worden. En mannen die niet meer weten wat ze eigenlijk willen, hun blonde vrouw thuis of die verleidelijke Ander (REISE NACH TILSIT, OPFERGANG). Ongelukkige liefdesgeschiedenissen eindigen gelukkig (VERWEHTE SPUREN, REISE NACH TILSIT) en gelukkige liefdesgeschiedenissen ongelukkig (JUGEND, DAS UNSTERBLICHE HERZ, IMMENSEE, OPFERGANG). Maar ongeacht de afloop is er steeds een ondertoon van onheilspellende dreiging, die uit extreme emoties voortkomt.

Karakteristiek daarbij is, en dat geldt ook voor het melodrama in het algemeen, het wegvallen van de normale scheiding tussen handelen en zeggen, tussen voelen en denken. Op een of andere manier komt in alle klassieke melodrama's onvermijdelijk het moment waarop alle voorwendsels naakt te kijk staan. Bij Von Stroheim in de lafheid, bij Von Sternberg in de kilheid achter de huichelarij en bij Sierck/Sirk in de vertwijfeling. Bij Harlan in het verlangen naar de dood. Misschien gaat daarom in het melodrama zoveel de verkeerde kant op, zowel in de verhalen als in de reacties daarop. De neiging om te lachen overwint waar alles toch eerder om te huilen is.

In JUGEND gaat het om een jonge vrouw die consequent aan haar hartstochten toegeeft – tegen iedere wet, iedere conventie in. Zij stelt alles in het werk om van daaruit een toekomst voor zichzelf te vinden. Maar de man van wie ze houdt, heeft eerst andere plannen: hij denkt aan studie en beroep. Haar commentaar daarop: 'Dan komt het maar zoals het komt!'

In VERWEHTE SPUREN verdwijnt een vrouw spoorloos in het Parijs van 1867, ten tijde van de Grote Wereldtentoonstelling. Haar dochter neemt daar geen genoegen mee: zij vraagt, zoekt en strijdt. In een scène voegt Harlan Söderbaums gezicht met de dravende hoeven van de rytuigpaarden en de wielen van het rytuig samen: een symbool dat

haar rusteloze zoektocht precies dekt. 'Ik wil geen rust. Ik wil mijn moeder terug.' Zij trotseert met haar kracht het zwijgen en de intrige om haar heen. Pas als ze de achtergronden van het complot achterhaald heeft, accepteert ze de leugen – en daarmee de fataliteit van het noodlot.

In *DIE REISE NACH TILSIT* wordt een zwakke man heen en weer geslingerd tussen twee vrouwen. Tussen de blonde moeder van zijn kind, en de lokkende vreemde, 'die anders is, donker haar heeft en driftig is en bontjassen draagt en witte huisjaponnen' (Göttler). Als hij tenslotte toch een beslissing moet nemen, kan hij enkel aan het onherroepelijke denken.

Overspannen, extravagante, kunstmatige werelden creëert Harlan, waarin onontkoombare conflicten, buiten de alledaagse realiteiten, als orakel werken. Zijn helden zijn uitgevergroot, waardoor hun gevoelens mateloos lijken, hun dromen en hartstochten excessief, de gevolgen dodelijk, de dood zelf echter als een verlossing naar voren komt. Andere uitwegen blijven versperd als het noodlot de beslissingen neemt. Toch is er steeds een moment waarop deze helden zich losmaken van hun familie of van de maatschappij, en hun eigen weg proberen te gaan. Ook waar dat lukt, in *VERWEHTE SPUREN* of *IMMENSEE*, gaat dit gepaard met pijn en dood.

Harlans helden leven nooit volgens het devies dat het leven veranderd zou moeten worden. Zij proberen eerder hun eigen identiteit te veranderen om zich beter aan te kunnen passen. Ze zoeken naar compromissen en zijn tegelijkertijd niet in staat deze te sluiten. Wanneer Kristina Söderbaum in *REISE NACH TILSIT* een vriend vertelt over haar angst dat haar man haar misschien wat zou kunnen aandoen, wijst zij zijn bezorgdheid meteen af: 'Ik wil nu in alles tot het einde gaan. Het heeft toch geen zin je te onttrekken.' Toch moet men voorzichtig zijn. Wanneer we ons beperken tot het bekijken van de filmische gebeurtenissen, levert dat niet veel op. Elk begrip dat zich vooral op de fictie oriënteert, moet tekortschieten. Harlan gebruikt het fictieve slechts als folie: het moet een opening bieden en leiden naar hetgeen waarop het werkelijk aankomt – naar de bewegingen erachter.

Harlans openlijke 'doodserotiek', deze onontkoombare drang naar de dood, die haar esthetisch hoogtepunt in *OPFERGANG* bereikt, verbreekt te vaak de eenduidige, rationele betekenis van de verhalen. 'Ja, wil je dan sterven?', vraagt de man midden op zee aan zijn vrouw in *DIE REISE NACH TILSIT*, wanneer hij zich juist voorbereidt om haar te doden. Haar antwoord: 'Als jij het wilt. Ja!', verbluft hem zo, dat hij zijn plannen opnieuw overweegt.

4. *Onder onbereikbare hemellichamen*

Nog een andere benadering van het melodramatische, vanuit de held, via een anekdote van Tolstoi: 'Iemand die vlakbij de oever zwemt, kun je toeroepen "Oriënteer je op die heuvel daar, op de landtong, op de toren", enz. Maar er komt een moment waarop zwemmers zich van de oever verwijderen en zij zich alleen nog maar op onbereikbare hemellichamen kunnen en moeten oriënteren...' (citaat naar Sjkłowski).

Ook Harlans helden verwijderen zich steeds verder van de oever die hun zekerheid zou bieden. Zij zwemmen verder weg, zonder voorzorgsmaatregelen te nemen. Zij leveren zich over aan hun hartstocht, hun overdrevenheid, hun onvervulbare wensen. 'Het is slecht voor me, als ik iets doe, waarin ik niet geloof', verklaart Heinrich George in *DAS UNSTERBLICHE HERZ*. Sommige helden worden bij Harlan bijzonder omdat hij ze ook met bijzondere voorwerpen omringt. Daarbij zijn alledaagse gebruiksvoorwerpen net zo belangrijk als kostuum en sieraden. Tegelijkertijd fungeren ze als narratieve elementen omdat ze informeren over de personages, 'over hun gevoelens en hun bedoelingen'. Soms verdichten de voorwerpen zich zelfs tot 'aanwijzing en symbool'. Lil Dagovers vleugel in *DIE KREUTZERSONATE* bijvoorbeeld, die haar echtgenoot gesloten houdt in de hoop zo het noodlot te overwinnen. Of de halsketting in *VERWEHTE SPUREN*, waarin de dochter het eerste bewijs vindt dat haar moeder bestaat. En de metalen veer aan het deurslot, waardoor Heinrich George in *DAS UNSTERBLICHE HERZ* ontdekt dat een veer misschien ook een uurwerk zou kunnen aandrijven. Of het wapenschild van de familie Frobe in *OPFERGANG*, dat naar macht en traditie verwijst, op schilderijen, in ramen en op schepen.

Volgens Frieda Grafe is 'fataliteit de dramaturgische macht in het melodrama... De onvoorspelbare boosaardigheid van de dingen is niets anders. Door deze wordt de overweldigende macht van de buitenwereld belichaamd, die het individu verdrukt of op gang brengt.' In één film speelt een alledaags voorwerp de centrale rol: in *DAS UNSTERBLICHE HERZ*, een biografische film over Peter Henlein, de uitvinder van het zakhorloge. De man vindt alles best, zolang hij zijn grote idee kan volgen en zijn uitvinding kan realiseren. Zijn ziekte verergert. Zijn vrouw verlaat hem en wordt aan de schandpaal gezet. Hij zelf wordt veroordeeld tot gevangenisstraf en verliest zijn eer. En toch heeft hij nergens spijt van: 'Mijn hart houdt op met kloppen. Maar het zal blijven tikken...' De omgeving waarin de uitvinding tot stand komt, stimuleert vanaf het eerste idee tot de definitieve afronding: het herenhuis met de vergaderende raadsheren beneden en de druk bezette galerij boven; bij controverses een druk gedoe; de werk-

plaats in het huis, die hij moet afsluiten om verder te kunnen werken; en tenslotte de burchttoren, waar een varken hem aan de laatste inspiratie helpt, heel koud en functioneel, als het 'Neurenbergse ei' (het ovale kastje waarin een zakhorloge zit, *vert.*).

In DIE GOLDENE STADT verdraagt een jonge vrouw het leven thuis niet meer, noch het plattelandsleven op de boerderij en de strenge regels van haar vader. Maar in de stad valt ze in handen van een gewiekste verleider uit de oude familie van haar moeder. Door haar vader verstoten, door de man die enkel aan plezier en geld denkt slechts



DIE GOLDENE STADT

gedoogd, ziet ze geen uitweg meer. Als ze in de stad komt, heeft ze haar klederdracht aan. Daaruit blijkt dat ze van het platteland komt. Voor de een maakt dat haar exotisch, voor de ander lieflijk, voor de verleider kenschetst haar kleding haar als slachtoffer. Bij Harlan drukt de kleding de sociale positie uit. Zij verwijst niet naar de mens die in de kleding steekt, maar deelt deze in bij een bepaalde groep, een nationaliteit, een klasse. Voor Harlan is de uiterlijke verschijning geen tweede huid, maar een kostuum. Ieder verkleedt zich zo goed hij kan – om duidelijk te maken, waar hij vandaan komt en waar hij thuishoort.

Harlan heeft een voorliefde voor nauwkeurige aankleding, maar ronduit bezeten werkt hij met gebouwen, en hij gebruikt deze niet

alleen als achtergrond. Hij legt er spanningsvelden omheen, die het melodramatische timbre van het geheel koesteren. Door het architectonische samenspel van vormen krijgen zijn verhalen hun eigenlijke kader; vaak bepalen de vormen zelfs de centrale handeling van het gebeuren.

In VERWEHTE SPUREN is het de overdadige rijkdom, waarachter de angst voor de afgrond schuilgaat. Vooral de grote optocht van rijtuigen aan het begin, de luxeuze hotellounges, de 'vrolijk versierde, zonovergoten straten' (Gillett) en de glamour van de balzaal tegen het



JUGEND

einde. In DIE REISE NACH TILSIT zien we de broze idylle van de kleine, niet al te dicht naast elkaar gebouwde vissershutten. In OPFERGANG is Kristina Söderbaums huis, vaak van grote afstand gefilmd, een even lang verwachte als vervloekte plaats, en de gesloten poort ervoor als 'een lijst, die een gevangenis is'. Deze beelden thematiseren het drama zelf. Dat geldt ook voor de tegenstellingen in het huis van de familie Frobe: het terras en de tuin zijn licht, open en ruim, en worden alleen door Raddatz gebruikt. De binnenruimten daarentegen zijn donker en verstikkend, met veel hout aan de muren, en de ramen blijven altijd gesloten. De enige uitzondering vormt Octavia's kitscherige kamer, die helemaal wit en wollig is.

Veel nazi-films getuigen van een voorliefde voor lijnen en duidelijke contouren, voor akkervoren, spijlen van hekken en zuilenarchitectuur, en ook voor massale optochten, voor massa-choreografie: 'Ordening is het imperatief van de fascistische film.' Als gevolg daarvan 'wordt het statische dynamisch, ... het levendige statisch gemaakt' (Kurowski). We vinden daarvan bij Harlan weinig terug (ofschoon hij er zo vaak mee geassocieerd wordt). In zijn melodrama's mijdt hij deze stereotypie strikt. In *JUGEND* bijvoorbeeld, stelt hij tegenover het principe van het heldere, het vaste en beschaafde een ander: het opene, zachte en chaotische van het natuurlijke. De scherpe, op een heldere orde aandringende houding van een jonge kapelaan ensceneert hij als de opstelling van een jaloezse man en tegelijkertijd als een scherp-rechtersmentaliteit die voortkomt uit zijn ideologisch geloof in de wetenschap. Een oudere priester houdt hem voor, dat hij eerder in het leven zou moeten geloven, dat men vooral het leven zou moeten begrijpen. Hierbij registreert Harlans camera idyllische beelden van het dorp rondom de pastorie, van weiden, velden en rietgebieden die – zonder te neigen naar duidelijke 'nette' lijnen en contouren en tegelijk zonder wat voor 'Boden'-mythe dan ook – zijn geënceneerd. En wanneer Kristina Söderbaum op het eind het water ingaat omdat ze, gehecht aan het leven – niet aan de conventie – over haar liefde verwijfeld is, is dat ook een daad die de ideologische ordening ter discussie stelt.

Ook later is Harlans blik op de natuur nooit gereduceerd tot het 'ding waarover men wilde beschikken'. Zijn melodrama's bieden daarentegen juist wat Kurowski in de fascistische film mist: bijvoorbeeld de 'bekoorlijkheid van een vissersdorp' (in *DIE REISE NACH TILSIT*) of van een Boheems moeras (in *DIE GOLDENE STADT*), de 'charme van een provinciestad' (in *IMMENSEE*) of van een Holsteinse vlakte (in *OPFERGANG*).

5. *Wanneer droombeelden zich met gevoelens vervlechten*

Harlans eigenlijke thema is zeer Duits: vloek en verderf. En hoe het levenslustige tot het hopeloze vervalt en het beminnelijke tot het huiveringwekkende; het gebeurt heel onverbiddelijk.

VERWEHTE SPUREN heeft als thema een samenzwering, die heel Parijs omvat: reisgezelschap, hotels en politie, kranten, artsen en ambassades. 'Het is beter wreed te zijn tegen een persoon, dan tegen een hele stad', zo rechtvaardigt de politie-prefect de maatregel. Tegenover dit visioen van een allesomvattend complot, stelt Harlan de strijd van de hardnekkig vragende, zoekende Kristina Söderbaum, en trekt zo het principe van een in zichzelf besloten maatschappij – zichtbaar – in

twijfel. Harlan accentueert het leed van een vrouw als een hevig, onoplosbaar verwikkeld conflict, om daarmee zijn toeschouwers tot een uitwegloze identificatie mee te voeren. Hoe volmaakter de samen-zwering, des te sterker raken de toeschouwers betrokken – en dat in 1938, toen men voortdurend bezig was Duitsland tot een enkele intrige- en complotmaatschappij te transformeren. De film kan, vanzelfsprekend, niet als eenduidig commentaar op de tijd opgevat worden. Maar VERWEHTE SPUREN bevat toch subteksten die het sadistische van Kristina Söderbaums situatie ook in het licht van een geformeerde maatschappij die maar weinig aandacht schenkt aan het recht van het individu, laten zien.

Het einde van de film is dubbelzinnig geënceneerd: enerzijds als droefgeestige onderwerping, als een daad van conformering, als het prijsgeven van alle tevoren ontwikkelde verzetskracht (alleen dit maakt het misverstand, dat Hitler zo weg was van deze film, begrijpelijk). Anderzijds benadrukt Harlan deze onderwerping zo terloops, dat zij ook als een aanhangsel overkomt: het aanvankelijke verzet wordt weliswaar afgebroken, maar niet opgeheven. Het is een *happy unhappy ending*: het ongeloofwaardige wordt op de spits gedreven, de waanzin tot aan de uiterste grens gebracht. Het is een laatste droombeeld dat het gevolg is van de hele roes, die veroorzaakt wordt door de meest tegenstrijdige ervaringen, gevoelens en herinneringen. De schijn van geluk zal echter het ongeluk niet uitwissen. Men zou dit einde als een laatste brutaliteit moeten zien, die de dwang, die eerst zo gemakkelijk en vrij ontweken werd, benadrukt.

Een laatste definitie van Michel Leiris: in het melodrama wordt 'het leven zelf op een niveau gebracht, waarop de hartstochten nog slechts mateloos (kunnen) zijn, begeerten en wensen taboe, de straf bloedig, de dood subliem'. Het mateloze als voorwaarde; in Harlans films kan men ontdekken, hoe gevoelens en gedachten uit andere gevoelens en gedachten ontstaan. Hoe een gevoel dat onmiddellijk aan een bepaalde situatie of ervaring ontspringt, door de inwerking van herinneringen en fantasieën in andere gevoelens overgaat, terugkeert tot zijn uitgangspunt, verder gaat en verandert. En ook, hoe droombeelden zich vervlechten met werkelijke gevoelens en momentane overwegingen – en tot nieuwe, totaal andere beslissingen leiden. In DIE REISE NACH TILSIT moet de man 'buiten op de Waddenzee', waar 'de Memel uitmond', inzien dat zijn vrouw, die hij juist wil vermoorden vanwege de donkere vrouw uit de stad, zijn plan aanvaardt: 'Wat moet ik dan nog zonder jou? En zonder mijn kind?' Plotseling herinnert hij zich hun bruiloft, hun vroegere liefde. En zijn herinnering versmelt met haar geste, niet te willen leven zonder hem. Dat bevrijdt hem van zijn waan en zijn duistere plan.

6. *De natuur in vlammen, witgloeïend verhit*

OPFERGANG, Harlans meesterwerk, is een bezinning op zowel het beperkende als het verruimende van gevoelens, die zich pas op de drempel van de dood helemaal ontplooien. En een visioen van handelen uit onbaatzuchtige liefde, die elke grens doorbreekt. Een film uit de 'gevangenis, die heel Duitsland in 1944 was' (Grafe). Is het tevens een bezinning daarop?

Een man keert na een verblijf van een aantal jaren in het buitenland terug naar Hamburg. Hij vindt een vrouw en trouwt – en komt kort daarop een andere vrouw tegen, die al zijn angsten voor een vaste binding en een ordelijk leven, maar ook zijn verlangen naar een vrij en wild leven weer doet ontwaken. Zijn vrouw blijft hem trouw, ondanks alles. En zijn vriendin laat hem smachten zonder hem in het nauw te brengen. Dodelijke ziekten, Söderbaums zwakke hart en Raddatz' tyfus, dwingen uiteindelijk tot een beslissing.

In deze film lijkt de liefde rechtstreeks door de natuur voorgeschreven. Raddatz en Söderbaum bloeien voor elkaar op wanneer zij zich in de openlucht bewegen – aan het meer, in de bossen, op de weiden. Ver van de stad – op de Alster of op de rug van de paarden, jagend over de Holsteinse vlakten – begint en ontwikkelt zich hun liefdesgeschiedenis. Het ruime, stemmige landschap wordt tot plaats van verleiding. Het huis in de stad wordt daarentegen als een plaats van vaste ordening in beeld gebracht: hier worden ze bestraft voor hetgeen waarvan ze onder de open hemel hebben genoten – bij regen en wind, 'zonnegloed en zonnelust'. De hartstocht lijkt hier de allerlaatste kans: van het beheerste, geciviliseerde naar het opene en ongebreidelde.

Weer en landschap als indicatoren van gevoelens: de natuur als zij 'bijna in vuur en vlam staat, goudbrons en koper met het groene azuur van de hemel, dit alles witgloeïend verhit' (Vincent van Gogh). Of, met de woorden van Paul Cézanne: 'Natuur bevindt zich niet aan de oppervlakte; zij zit diep van binnen. De kleuren vormen aan de oppervlakte de uitdrukking van deze diepte. Zij stijgen op uit de wortels van de wereld. Zij vormen het leven ervan.'

DIE REISE NACH TILSIT deed al vermoeden dat Harlan affiniteit met kleur had. Hij contrasteerde het somnambule-spel van zijn held door hem betekenisvol te kleden – zwart en zwart/wit en wit. Frits van Dongen draagt een zwarte broek, zwarte trui en zwarte laarzen wanneer hij zijn geliefde weer ontmoet en zich daarna bars gedraagt tegenover zijn vrouw en zoon – kleding als uiterlijk kenteken van zijn innerlijke gesteldheid. Tijdens de overtocht naar Tilsit, het hoogtepunt van zijn duistere plan, draagt hij al een wit overhemd en over het zwarte pak een lichtgrijze zeildoeken jas – een eerste aanwijzing dat hij niet zal

doen wat hij van plan is. En aan het einde, wanneer hij hoopt weer met haar in het reine te komen, is hij in het wit gekleed: een laatste aanwijzing dat hij de weg naar zichzelf, naar het zuivere gevoel teruggevonden heeft.

Toen Harlan – als een van de eersten – met Agfacolor kon werken, gebruikte hij kleur direct voor sterke contrasten en grove accenten. Ook al benadrukte hij in verschillende teksten dat de kleurdramaturgie van zijn films nadrukkelijk ‘realistisch’ zou zijn: hij zou door kleur steeds ‘de natuurlijkheid, het realisme hebben willen vergroten’, en het



IMMENSEE

verkeerd hebben gevonden, ‘de kleur daar te veranderen waar men de vorm niet kan veranderen. Want de bomen, de velden en de weiden behouden immers hun vorm, en maken dus ook aanspraak op hun werkelijke kleur. De filmkunstenaar dient eraan vast te houden dat hij geen schilder is, maar een fotograaf’. DIE GOLDENE STADT echter, de – historisch gezien – tweede Duitse kleurenfilm, laat als hoogtepunt reeds een onwerkelijke, gouden glinstering van daken zien: prentbriefkaartenglans als gedroomde voorstelling.

De kleuren in IMMENSEE leggen eerder voorzichtige accenten. Expressie blijft op de achtergrond. De ‘groenblauwe gladheid van het meer’ met daarop witte en gele waterlelies, de ‘donkergroene bescher-

mende rand van het bos', de 'felrode pannendaken van kleine huizen' met daarvoor de dieprode rozenstokken. En boven dit alles, 'azuurblauw' met witte wolken, de 'zomerse hemel': alles blijft ondergeschikt aan de atmosfeer. IMMENSEE vertelt het verhaal van een musicus, die zijn geboortestad en zijn eerste liefde verlaat en door zijn succes al zijn beloften vergeet. De film vertelt ook het verhaal van een vrouw die lang wacht, totdat zij inziet dat zij 'vergroeid' is met thuis, terwijl de man die zij liefheeft, 'in de wereld thuishoort, vandaag Hamburg, morgen Rome'.

OPFERGANG daarentegen heeft heldere omtrekken, duidelijke contrasten: 'Aan de intensiteit van de rode tinten ... kan men de dramatische hoogtepunten aflezen' (Grafe). De film kan men zien als schakering van de kleuren wit tot rood waar de dingen in beweging komen, waar de emoties overheersen; als schakering van zwart/donkerblauw tot grijs waar het verhaal verstart, waar de orde overheerst. Als de kleuren wisselen (wanneer Raddatz plotseling een rode halsdoek draagt of tijdens de carnavalsscène een rood masker, of Söderbaum bij een rit te paard verrassenderwijze een zwart kostuum), lopen ook de vertrouwde arrangementen door elkaar. Harlan maakt hier geen onderscheid tussen verstand en kostuum: wanneer een man een rood masker draagt, is hij niet helemaal zichzelf, en als een levenslustige vrouw in het zwart verschijnt, moet zij wel iets mannelijks vertegenwoordigen waartoe de man op dat moment de kracht of zin ontbreekt.

7. De getuigenis van het ongezegde

In 1943 werd Harlan door een journalist van de *Film-Kurier* gevraagd door welke substantie de werking van zijn films werd gevoed: door de handeling, de muziek of de acteurs? Harlans antwoord was: 'De effecten komen voort uit het *innerlijke ritme* van de film.' Op de vraag wat hij daaronder verstond, antwoordde hij: 'De getuigenis van het ongezegde.'

Harlan vervreemdt en ironiseert zijn melodrama's niet – zoals Sirk en later Fassbinder doen. Hij schept ook geen enkele distantie tot zijn ficties. Hij accentueert ze, brengt ze tot hun grenzen – soms tot de grens van het verdraagbare. Harlan is een machtig ziener op het gebied van gevoelens. Hij is geen filigraine stilisticus, die met zinspelingen en geheimzinnige tekens werkt. Hij benadrukt graag een accent nog eens extra. Het moet snel duidelijk zijn waar het naartoe gaat, zodat het hele spectrum bespeeld kan worden. Harlan wil van indruk naar emotie, van het samenspel van beelden naar ontroering. Zijn dramaturgie lijkt op twee lijnen die zeventig minuten parallel lopen, zich vervolgens meer en meer naar elkaar toe bewegen om tenslotte een stompe punt te vormen die de laatste uitweg vernauwt.

Voor Riess is Veit Harlan 'de bezetene', die enkel voor zijn kunst zou hebben geleefd, anderzijds echter ook de 'prestige-regisseur', die door 'Goebbels is bijgebracht in de houding te staan en met de hakken tegen elkaar te slaan'. Courtade en Cadars karakteriseren hem als een regisseur met een 'nogal infantiele voorliefde voor de grote lyrische en melodramatische stijl'. De Zweedse filmhistorici Furhammer en Isaksson karakteriseren Harlan als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het melodrama, die een voorkeur heeft voor 'surprise, menace, adventure, love and death' als bijzondere 'attractions'.

Gregor en Patalas noemen hem een 'mysticus', wiens films 'hun helden tonen als slachtoffers van duistere drijfveren in de eigen boezem en van een geheimzinnig lot waarmee zij een verbond hebben'.

Volgens Harlan zelf 'heeft de kunstenaar de opdracht de mens te verheffen en hem kracht en geloof te geven'. Men vindt in zijn films zonder meer ook de ideologie van de nazi-tijd terug – zowel de geborneerde superioriteit ten opzichte van andere volkeren (DER GROSSE KÖNIG, KOLBERG), als ook het overdreven geloof in de eigen kracht (DER HERRSCHER, DAS UNSTERBLICHE HERZ). In andere films huldigde Veit Harlan echter heel andere opvattingen.

Uiteindelijk was Harlan noch 'een regisseur van de duivel', noch een 'barokke fascist', noch een 'politieke idioot'. Hij was eerder een gewiekst opportunist; een meeloper die alleen aan filmmaken dacht en aan het genieten van zijn kunst. Een Duits-nationaal melodramaticus met een instinct voor mythische verhalen en veel gevoel voor emotionele effecten, die – als verleidelijke essentie van de filmkunst, namelijk als prikkel uit de diepte en middel tot betovering tegelijk – voor zichzelf spreken.

- N.N., 'Veit Harlan contra Goebbels', in: *Kölnische Rundschau*, 28 oktober 1948.
- Courtade, F., en P. Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München (Carl Hanser Verlag) 1975. Oorspr. *Histoire du cinéma nazi*. Parijs (Losfeld) 1972.
- Giordano, R., 'Im Zeichen des Hakenkreuzes', in: *Die Weltbühne*, 10 oktober 1950.
- Göttler, F., 'Der Gesang der Sirenen. Die Reise nach Tilsit', in: H. Helmut Prinzler (ed.) *Europa 1939*. Berlijn 1989.
- Grafe, F., 'Das Allerunwahrscheinlichste', in: *Süddeutsche Zeitung*, 26/27 april 1980.
- 'Licht im Auge - Farbe im Kopf', in: *Süddeutsche Zeitung*, 20/21 augustus 1988.
- *FarbFilmFest*. (Berlinade) Berlijn, 1988.
- Gregor, U., en E. Patalas, *Geschichte des Films*. Gütersloh (S. Mohn Verlag) 1962.
- Harlan, V., 'Der Fortschrittsweg des Farbfilms', in: *Film-Kurier*, 24 december 1943.
- *Im Schatten meiner Filme*. Gütersloh (S. Mohn Verlag) 1966.
- Hollstein, D., *Antisemitische Filmpropaganda*. München/Berlijn (Pullach) 1971.
- Isaksson, F., en L. Furhammer, *Politics and Film*. Londen (Studio Vista) 1971.
- Knilli, F., 'Die Gemeinsamkeit von Faschisten und Antifaschisten gegenüber dem NS-Film JUD SÜSS', in: F. Knilli, T. Radevagen en S. Zielinski, *Jud Süss*. Berlijn (Verlag Volker Spiess) 1983.
- Kurowski, U., *Lexicon Film*. München (Hanser) 1972.
- (ed.), *Deutsche Spielfilme 1933-1945. Materialien I en II*. München (Münchener Filmzentrum, Freunde des Münchener Filmmuseums) 1978, 1980.
- 'Was ist ein faschistischer film', in: *ibidem*.
- Maurer, T., en T. Radevagen, 'Protokoll des Spielfilm JUD SÜSS', in: Knilli e.a., *Jud Süss*.
- Meyer, A., 'Warum Unterhaltungsfilme aus der Zeit des deutschen Faschismus?', in: Kurowski (ed.) *Deutsche Spielfilme 1933-1945*.
- Molitor, J., 'Der JUD SÜSS-Film und die Menschlichkeit', in: *Die Zeit*, 10 maart 1949.
- Mondi, B., 'Die Farbe im Film und ihre dramaturgische Funktion', in: *Film-Kurier*, 10 september 1942.
- Regel, H., 'Zur Topographie der NS-Films', in: *Filmkritiek* 109, (1966), nr. 1.
- Riess, C., *Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Leben*. Hamburg (Verlag der Sternbücher) 1956.
- Sjklowski, V., *Leo Tolstoi*. Frankfurt a.M. 1984.

- Schmidt, H., 'Umriss einer verschwommenen Persönlichkeit', in: *Die Welt*, 5 maart 1949.
- "Wenn ich ehrlich sein soll", in: *Die Welt*, 10 maart 1949.
- Witte, K., 'Der barocke Faschist. Veit Harlan und seine Filme', in: K. Corino (ed.), *Intellektuelle im Banne des Nationalsozialismus*. Hamburg 1980.
- Witter, B., 'Zeugen im Harlan-Prozess', in: *Die Welt*, 17 maart 1949.
- '...furchtbar, diese Methode', in: *Die Welt*, 19 maart 1949.
- Wulf, J., *Theater und Film im Dritten Reich*. Gütersloh (S. Mohn Verlag) 1964.
- Zielinski, S., *Veit Harlan. Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-regisseur des deutschen Faschismus*. Frankfurt a.M. 1981.
- 'Veit Harlan. Zur (bundesdeutschen) Auseinandersetzung um einen Regisseur der deutschen Faschismus' in: *Medium* 5, 1981.
- 'Veit Harlan. Die juristische Würdigung', in: *Medium* 6, 1981.
- 'Veit Harlan. Der "Fall" Harlan in den 50er Jahren und die Frage der Verantwortlichkeit des Filmkünstlers', in: *Medium* 8, 1981.
- en T. Maurer, 'Bausteine der Spielfilm JUD SÜSS', in: Knilli e.a., *Jud Süss*.