

Veit Harlan – Nazismens store melodramatiker



af Kim Foss

I krigsårene var Veit Harlan tysk films vigtigste og populæreste instruktør. Mens Det Tredje Rige langsomt gik i opløsning fandt befolkningen trøst i hans ekstreme melodramaer, der i deres religiøse symbolik nærmest havde karakter af mysteriespil - godt krydret med hjemstavns-ideologi og dødslængsel. I modsætning til de vulgære propaganda-film lavet under nazismen, tematiserer og forherliger Veit Harlans såkaldte upolitiske film grundlæggende, ur-nazistiske dyder draperet i en historie og et formsprog, der ikke umiddelbart skiltes med nogen propagandistisk hensigt.

Veit Harlan instruerede 4 af de 9 farvefilm, der produceredes i Tyskland under krigen. Selvom den tyske Agfacolor havde et mere begrænset farveregister, tåler hans opulente melodramaer udmærket sammenligning med Douglas Sirk's Technicolor-tårepersere fra 50'erne. Man kan vælge at opleve Veit Harlans farvefilm som ren kitsch, men det er svært ikke at se det politisk formålstjenlige (navnlig som krigslykken vendte) i filmenes overkørte sorg- og lidelseskult. De barske realiteter i dagligdagen var for intet at regne de lidelser, Veit Harlans skuespillere gennemlevede. Navnlig den faste kvindelige hovedrolleindehaver, hustruen Kristina Söderbaum, svælgede lystigt i, hvad

propagandaministeren Goebbels med væmmelse betegnede som dødserotik.

Filmenes kvindeportrætter tjente navnlig til beroligelse for de mange tyske soldater ved fronten, der kunne konstatere, at derhjemme var tingene i hvert fald, som de skulle være (soldaterne frygtede naturligvis, at deres kvinder ville være dem utro og fandt derfor stor tilfredsstillelse ved Veit Harlans film, hvor de kvindefigurer, der ikke bekendte sig til troskab og pligt, uvægerligt gik til grunde). Veit Harlan gav i sin skildring af det tyske borgerskabs truende undergang et nærmest profe-

tisk billede af sindelaget i Tyskland før Götterdämmerung. Livet stod i dødens tegn.

Begyndelsen

Veit Harlan fødtes 1899 ind i en borgerlig berlinsk familie. Faderen var søn af en rig bankier og havde et vist ry som skuespilforfatter. Mange af samtidens betydningsfulde kunstnere havde deres gang i barndomshjemmet. Den unge Veit stiftede allerede som dreng bekendtskab med den sagnomspundne Max Reinhardt, og nåede at spille et par roller i små opsætninger, inden han i 1916 frivilligt meldte sig til hæren. I sin vel selvretfærdiggørende selvbiografi, passende kaldet *Im Schatten meiner Filme* (66), fortolker Veit Harlan sin ungdom gennem den voksne kunstners selvforståelse – højt hævet over politik – og konstaterer, at han under første verdenskrig oplevede så grufulde episoder, at han ikke ønsker at komme nærmere ind på dem. I stedet skrides direkte til ungdomsårene som skuespiller, hvor han som regel spillede karske roller (den tyske betegnelse er 'Naturbursche'). I en alder af 25 år engageredes han af det Preussiske Statsteater, og i 1927 kom de første roller i tyske stumfilm. Som filmskuespiller stod Veit Harlan i skyggen af datidens stjerner, og selvom han nåede at medvirke i mange film, gjorde han ikke noget nævneværdigt indtryk på samtiden.

I 1934, hvor opsvinget efter nazisternes magtovertagelse endnu ikke var mærkbart på filmfronten, besluttede Veit Harlan at skifte profession. Han bad sin daværende chef Gustaf Gründgens (der stod model til Istvan Szabos *Mephisto*) om orlov, og fik for en forsvindende lille gage lov at instruere lystspillet *Hochzeit an der Panke* på Schiffbauerdamm Teatret. Allerede her kom han i kontakt med nazisternes 'kulturpoliti', der bad ham stryge en passage, der gjorde grin med Göring. Hvis ikke kunne han som andre 'obstruerende' kunstnere ikke påregne nye opgaver senere hen. Propagandamaskineriet var allerede ifærd med at stramme tommelskruerne på det tyske kulturliv.

De første film

Veit Harlans anden teateropsætning var så stor en succes, at ABC-Film tilbød ham at instruere en filmatisering. *Krach im Hinterhaus* (Panik i Baghuset, 34) var nærmest filmet teater, og ikke just nogen kunstnerisk



Side 36: En scene fra 'Vesterhavs Præsten' – en af efterkrigsfilmene. Herover: De unge elskende i 'Jugend'. I begge nævnte film spiller Harlans hustru, Kristina Söderbaum, naturligvis den kvindelige hovedrolle.

landvinding. Filmen blev ikke desto mindre en stor kommerciel succes, og hurtigt blev Veit Harlan – med tæft for hurtige og billige produktioner – en efterspurgt instruktør. De første film var alle lystspil baseret på stykker, der allerede havde vist kommercielt potentiale på teatret og faldt fint i tråd med magthavernes forventninger til filmen: eskapistisk underholdning til folket. I Veit Harlans fjerde film *Maria, die Magd* (36) forfines udtrykket, og det første skridt tages i retning af de senere melodrammer.

I 1937 kom så springet til de store filmselskaber, der havde øjnet Veit Harlans evne for, at gøre borgerlige (nogle ville kalde dem reaktionære) værdier til bred folkeunderholdning. Først kom Tolstoj-filmatiseringen *Die Kreutzer-sonate* (*Kreutzer-sonaten*) for UFA, der samme år fulgtes op af Veit Harlans egentlige genembrudsfilm, den tendentløse *Der Herrscher* (*Før Solnedgang*). Baseret på Gerhart Hauptmanns skuespil *Vor Sonnenuntergang* fortælles en mægtig industrimagnats historie (spillet af Emil Jannings, der ved filmfestivalen i Venedig blev prisbelønnet for rollen). Den klare idealisering af førerprincippet blev også fanget af den danske kritik, der allerede ved premieren i Park Bio tog afstand fra filmens forstemmende hensigt. Fil-

mens store kunstneriske format var man dog enige om.

Veit Harlan havde efterhånden fået systematiseret sine produktioner og filmede nu med et relativt fast team af skuespillere og medarbejdere, der sammen var garanter for filmenes succes endnu inden de var påbegyndt.

I 1938 føjedes endnu en facet til den Harlanske drømmemaskine: den svenske skuespillerinde Kristina Söderbaum. Hun blev ikke alene hans livsledsagerske, men bestred også den kvindelige hovedrolle i samtlige af hans efterfølgende film under nazismen. Kristina Söderbaum var med lyst hår, blå øjne og kysk udstråling indbegrebet af nazisternes ariske idealkvinde. Tidligere havde hun kun været at se i en svensk kortfilm om hunde, hvorefter hun henlagde sin skuespilleruddannelse til Berlin. Den på én gang kække og uskyldrene skuespillerinde debuterede i den tragiske kærlighedsfilm *Jugend* (*Unge Mennesker*, 38), hvor hun betog pressen (navnlig den svenske) i en sådan grad, at man spåede hende en karriere i stil med Greta Garbos. Veit Harlan sammenlignede hende selv med Zarah Leander, der også startede med melodrammer på gebrokkent tysk. Fire måneder senere var der premiere på *Verwehte Spuren* (*Tabte Spor*, 38), endnu



Herover: Fra 'Det udødelige hjerte'. Herunder (til højre): Fra 'Die Reise nach Tilsit'. Herunder (nederst): Atter Kristina Söderbaum – her i 'Jugend'.

en kærlighedshistorie med Kristina Söderbaum i hovedrollen (Veit Harlans arbejdstempo er vist kun overgået af Fassbinders).

I Jugend gav hun efter for den strenge katolicisme og druknede sig for sin kærlighed (Söderbaums evigt tilbagevendende filmskæbne, der senere forsynede hende med det lidet flatterende øgenavn 'Reichswasserleiche'), mens hun i *Verwehte Spuren*, der udspiller sig i Paris under verdensudstillingen i 1867, overkommer sin mors død i kraft af kærligheden.

Den næste film *Das Unsterbliche Herz* (*Det Udødelige Hjerte*, 39) finder sin historie endnu længere tilbage i tiden. Filmen omhandler en midaldrende opfinder i det 16. århundredes Nürnberg, hans (barne)kone og hans loyale assistent, og så er der ellers lagt op til det klassiske trekantsdrama, et af Veit Harlans varemærker. Efter at have udført sit livsværk, opfindelsen af lommeuret, ofrer han på dødslejet sin stolthed, og lader de to unge få hinanden. Inden det når så vidt anklages han for kætteri efter at have citeret Luther for, at Guds sprog er tysk. Tendensen fortsættes iøvrigt i *Jud Süß* (40), hvor den sagesløse Luther citeres for, at have opfordret tyskerne til at brænde de jødiske synagoger. I *Verwehte Spuren* og *Das Unsterbliche Herz* gav Veit Harlan også prøver på sine evner for det mere bombastiske. Filmenes historiske settings krævede meget af kostumer og kulisser, også selvom den naturalistisk indstillede instruktør skyede filmstudierne. De gevaldige optog i *Das Unsterbliche Herz*

blev vitterlig optaget i det gamle Nürnberg, der til lejligheden blev sminket om, så det lignede det 16. århundrede.

Die Reise nach Tilsit (39) bygger på samme forlæg som Murnaus mesterværk *Sunrise* (27), men blev optaget på location, og adskiller sig væsentligt fra Murnaus rendyrkede studiefilm. Atter spiller Kristina Söderbaum den trofaste og robuste kvinde. Hendes mand bedrager hende med en polsk kvinde, der med sans for datidens aktuelle politiske situation fremstilles som utysk – og derfor upålidelig. Også her er Kristina Söderbaum ude på dybt vand, men hun overlever og svømmer slutteligt i armene på sin mand.

Inden krigen nåede Veit Harlan endnu en film, *Pedro Soll Hängen* (39). Goebbels havde undtagelsesvis ikke læst manuskriptet inden produktionen blev sat igang, så da han så den religiøst farvede historie, afærdigede han den som gammeldags kirkepropaganda. Rudolf Hess havde fældet præcis samme dom over *Jugend*, hvilket dengang resulterede i, at Veit Harlan måtte ændre filmens slutning. I tilfældet *Pedro Soll Hängen* forlangte Goebbels så vidtgående ændringer, at der gik to år før den kraftigt nedklippede film gik igennem censuren og kunne premiere-



sættes. De religiøse over- og undertoner er ikke tilfældige, og det er værd at bemærke, at Veit Harlan to måneder før sin død konverterede til katolicismen.

Jøden Süß

Når Veit Harlan valgte at kalde sin selvbiografi *Im Schatten meiner Filme*, så er det først og fremmest *Jud Süß* (*Jøden Süß*, 40) han har haft i tankerne. I sine erindringer varmer han op til dette 'mest tragiske kapitel af mit liv' med et lille kapitel om Goebbels' filmpolitik. Heri berettes, at Goebbels allerede i 1935 samlede Tysklands filmskabere i Propagandaministeriet, hvor de i en tale opfordredes til at lave nationalsocialisti-



ske film. Det var angiveligt ved denne lejlighed, at ordet propagandafilm for første gang faldt, men ifølge Veit Harlan blev opråbet ikke taget tilstrækkeligt alvorligt.

I nazismens første år fandtes der et filmkontor i Propagandaministeriet kaldet 'Promi'. Dette kontor blev styret af en intendant, der med tiden fik flere folk under sig heriblandt også dramaturger. Efter en kort tid under Ewald von Demandowsky blev stillingen besat af SS-Hauptsturmführer Fritz Hippler, berøgt for hetzfilmen *Der Ewige Jude* (40), filmhistoriens i særklasse groveste antisemitiske værk. Rigsfilmsintendant Dr. Hippler var efter Goebbels den mest indflydelsesrige person i tysk film, og alle projekter måtte en tur omkring hans kontor, før de kunne realiseres. I tilfældet *Jud Süß* kom initiativet fra Goebbels, der arbejdede på at indpode befolkningen tilstrækkeligt med jødehad til, at denne kunne forlige sig med den allerede i 1939 planlagte 'Endlösung'.

Ligesom Erich Waschneks *Die Rotschilds* (40) foregiver *Jud Süß* at være baseret på faktiske historiske begivenheder. Det er en sandhed med modifikationer, men der har da rigtig nok levet en halvjøde ved navn Joseph Süß-Oppenhaimer, der i 1700-tallet var finansminister for Greven af Württemberg, indtil han i 1738 blev hængt for ulovlig omgang med statens midler. Et manuskript, baseret på Lion Feuchtwangers roman, havde ligget parat i årevis, men de filmselskaber, som blev tilbudt materialet, var ikke særlig begejstrede (til gengæld blev Feuchtwangers bog filmatiseret i England allerede i 1934, hvor man benyttede historien til at tage afstand fra de begyndende jødeforfølgelser i Tyskland). Filmselskabet Terras produktionsleder Peter Paul Brauer tilbød dog selv at instruere filmen, men blev af Goebbels bedt om at kontakte Veit Harlan. Han forsøgte at undslå sig, men Goebbels var ubønhørlig. I et sidste desperat forsøg meldte Veit Harlan sig til fronten, men blev sat på plads af Goebbels, der efter samråd med Hitler trak grænsen for kunstnerens såkaldt 'individualistiske ønsker'. Veit Harlan og de af Goebbels udvalgte skuespillere til filmen (Werner Krauss og Emil Jannings) ville blive behandlet som desertører, hvis de nægtede at medvirke. Veit Harlan påtog sig at informere de involverede parter. Emil Jannings var både for gammel og for tyk til rollen, og slap på det grundlag for at medvirke. Werner Krauss insisterede på, at spille alle jødiske roller (på nær hovedrollen) i filmen, vel vidende at Goebbels ikke brød sig om dobbeltroller. Desværre accepterede Goebbels kravet, og Werner Krauss var fanget i sit eget net. Efter Emil Jannings blev kasseret valgtes i stedet Ferdinand Marian til hovedrollen. Han havde allerede i en tidlig fase prøvet filmet rollen, men ved den lejlighed spillet så overdrevent talentløst, at Goebbels havde gennemskuet obstruktionen. Alligevel forsøgte han at undslå sig, men en ordre var en ordre, og 'tysk films evige skamplet' var i princippet sat i gang.

Goebbels bad Veit Harlan om at nedtone antisemitismen, så *Jud Süß* ikke ville gøre stemningen i udlandet mere anti-tysk end den allerede var. I stedet tilstræbte man at holde antisemitismen på niveau med den i forvejen eksisterende antisemitisme andre steder i verden. Det er nu ikke

just det nedtonede, der springer først i øjnene når man ser *Jud Süß* idag. Tværtimod synes filmen spækket med tendentøse udsagn, der efterlader tilskueren med en skabelonagtig karikatur af snu og pengegriske jøder – set igennem fremmedhadets briller. Det til trods for, at filmen også indeholder meget autentiske scener, bl.a. en traditionel jødisk gudstjeneste (som en skæbnens ironi er disse optagelser sammen med store dele af Fritz Hipplers *Der Ewige Jude* noget nær den eneste filmiske dokumentation, der findes af den østeuropæiske jødedom). Veit Harlan og Werner Krauss var i researchfasen flere gange på besøg i Propagandaministeriet, hvor de så forbudte film på jiddisch. Disse lukkede forevisninger af bl.a. *Der Jidel mit der Fidel* og *Der Dybuck* var så populære i ministeriet, at Rigs-kancelliet så sig nødsaget til at skride ind med et forbud.

I Veit Harlans version af *Jud Süß* følger vi den charmerende, men slekke Süß-Oppenhaimers transaktioner. Hans handelstalent giver ham hvervet som finansminister hos den fedladne Greve af Württemberg, der ikke fatter omfanget af jødens manipulationer. På jødens foranledning gennemføres et statskup, der giver greven udvidede magtbeføjelser, og på den vis lykkes det for Süß, at skaffe jøderne opholdstilladelse i hovedstaden Stuttgart. Filmen skildrer de beskidte jøders indtog i byen, så man ikke er i tvivl om, at det er den tyske familiefred, der brydes. Süß anmoder undervejs om Kristina Söderbaums hånd, men hendes fader aner uråd, og bortgifter hende i stedet til en sund og robust tysker. På Süß' ordre udsættes den unge mand for tortur, men undslipper da Kristina Söderbaum nødtvungent giver sig hen til Süß. Et hvidt tørklæde fra Süß' gemakker signalerer, at torturen skal afbrydes – og voldtægten kan fuldbyrdes. Moralen er klar nok: For jøden er intet helligt. Denne skam kan den ærbare kvinde naturligvis ikke overleve, og Kristina Söderbaum afslutter endnu engang sin medvirken i en Veit Harlan film med at drukne sig. Da greven i et



Herover: Ferdinand Marcian og Werner Krauss i 'Jud Süß'.

anfald af hidsighed dør, rejser folket sig. Jøden Süß idømmes døden, ikke for sine svindelnumre, men for at have forgrebet sig på en kvinde af anden race. Han hænges offentligt, og jøderne får en måned til at forlade byen.

Skal man vurdere *Jud Süß* i forhold til filmens effekt, så er prædikatet propagandafilm ganske velanbragt. Allerede kort tid efter premieren beordrede Heinrich Himmler, at samtlige politi- og SS-folk skulle se filmen, og fra visninger rundt om i Tyskland rapporteredes om ophevede diskussioner og demonstrationer både under og efter forestillingerne. Folk reagerede især på voldtægtsscenen og jødernes indtog i Stuttgart, de to scener, der tydeligst illustrerer, at jøderne har forurenset det rene tyske blod. Veit Harlan beretter i sine erindringer om Goebbels, der med sin berygtede grønne pen fik sat sit umiskendelige præg på drejebogen. Goebbels fjernede de scener, hvor Süß fremstod i et for positivt lys, og var i det store hele så utilfreds med det endelige resultat, at han truede med at tilføje nogle pogromscener. Blandt de mange strøgne passager var *Jud Süß'* udgyldelser inden han blev hængt, en scene, der ifølge Veit Harlan skulle sætte ham i et mindre prekært lys. Ser man denne scene, er det da også iøjenfaldende, at den ikke indeholder nogle nærbilleder, der i sagens natur ville røbe, at teksten er ændret. Veit Harlan forsøgte naturligvis at kaste ansvaret for *Jud Süß* over på Goebbels, men det forhindrede ikke, at han efter krigen – som følge af netop denne film – måtte se sig anklaget for forbrydelser mod menneskeheden.

Den Store Ensomme

Næste opgave var monumentalfilmen *Der Grosse König* (*Den Store Ensomme*, 42), der påbegyndtes allerede i 1940, men først fik premiere to år senere, da den – efterhånden som den aktuelle politiske situation ændrede sig – måtte klippes om og tilføjes nye scener (inden optagelserne startede eksisterede ikke-angrebspagten mellem Stalin og Hitler stadig, men undervejs iværksatte Tyskland sit overraskelsesangreb på Sovjet).

Ligesom *Der Herrscher* skildrer *Der Grosse König* overmennesket, en ensomt kæmpende fører højt hævet over masserne. Filmens forlæg var Frederik den Store, men den gamle konges svulstigheder kunne være taget direkte fra Hitlers taler. I filmen

mange film, at man taler om Fridericus-Rex-serien. *Der Grosse König* foregår under syvårs-krigen 1759-63. Preusserne har netop tabt slaget ved Kunersdorf, Frederik den Store er såret, men har på mirakuløs vis undgået fangenskab. Trods den udsigtsløse situation nægter han at indgå en pagt med 'stymperne fra Versailles' (franskmændene), og overgivelse kan slet ikke komme på tale: 'ikke at tro på sejren er ensbetydende med højforræderi'. Han allierer sig i stedet med russerne, der imidlertid planlægger at falde ham i ryggen. Frederik opdager forræderiet i tide, og kommer fjenden i forkøbet (i historiebøgerne vandt preussernes slaget mod østrigerne, men kun fordi russerne valgte ikke at blande sig. Goebbels ønskede naturligvis ikke,

folk på de ofre, der lå forude. På sin tid var det også den dyreste tyske filmproduktion nogensinde, og selvom de danske aviser åbenlyst omtalte den som en propagandafilm, så kunne man ikke andet end imponeres over Veit Harlans suverænt gestaltede, monumentale epos. Goebbels instruerede den tyske presse i, ikke at sammenligne Frederik den Store med Hitler. Det skulle heller ikke være nødvendigt, for parallelerne fylder filmen til overflod. Frederik – den store ensomme – var viet Preussen på samme vis som Hitler Tyskland. Som Frederik gjorde det, desavouerede Hitler sine generaler, og tog selv overkommandoen over hæren, og begge levede demonstrativt spartansk, uden megen mad og søvn.



forkynder en voice-over: 'Frederik fører ikke krig for krigens skyld, men af historisk nødvendighed'. Ved filmens bombastiske premiere i Berlin kunne man i programbladet læse Goebbels' overvejelser omkring krigens eksistensberettigelse, der bl.a. mandede ud i det retoriske spørgsmål, om nogen, hvis de havde valgt, ønskede at leve i en roligere, men derfor også mere indholdsløs tid? Svaret var naturligvis nej, og filmen går da også Goebbels' ærinde med sin kadaverdisciplin og glorificering af den totale krig. Ligesom *Jud Süß* indeholder *Der Grosse König* en påklistret kærlighedshistorie, der synes at tjene to formål: Dels at give Veit Harlan afløb for sin trang til kammerispil, og dels at få placeret Kristina Söderbaum på rollelisten.

Filmens egentlige emne er Frederik den Store (Otto Gebühr), der allerede var blevet portrætteret i så

at det skulle fremgå, at Frederik den Store havde vundet syvårskrigen ved russisk hjælp). Ved hoffet i Wien konstaterede man, efter at have hørt om Frederiks bedrifter: 'Vi danser, han marcherer'. Frederiks kamplyst er så bastant, at han ærgrer sig over et kompagni, der måtte flygte fra deres post. Preusserne kunne have vundet tid, hvis bare kompagniet havde ofret sig, og på den vis dannet et bolværk af lig. Krav til heroisme skorter det ikke på og selv Kristina Söderbaum undlader for en gangs skyld at gå i druknedøden, selvom hendes elskede soldat er faldet i krigen. Filmen slutter med pompøse overblændinger, orgelbrus og hymner mens ørnebanneret vajer over det preussiske blut und boden-landskab.

Der Grosse König er passende blevet betegnet som en national opsang, der skulle berede det tyske

Goebbels bemærkede i sin dagbog, hvor tilfreds Føreren var med filmen, og Hitler var, under indflydelse af filmen, nem at overtale til Goebbels' ønskede intensivering af krigsindsatsen.

Den Gyldne Stad

Straks efter premieren på *Der Grosse König* gik Veit Harlan igang med første del af sin 'upolitiske' trilogi. *Die Goldene Stadt* (*Den Gyldne Stad*, 42), *Immensee* (*Drømmesøen*, 43) og *Opfergang* (*En Kvindes Offer*, 44) var alle atmosfæremættede melodramaer optaget i Agfacolor, der uden explicitte referencer til krigen svælgede i anti-modernitet og hjemstavnsdyrkelse. Goebbels var meget optaget af den tyske farvefilm, men den første af slagsen, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941) indfrie ikke propagandaministerens krav og talte dårligt sammenligning med de ame-

rikanske Technicolor-film. Goebbels havde selv en kopi af *Gone with the Wind* (39), og havde derfor god grund til at være skeptisk, da Veit Harlan bad om at producere sin næste film i farver. Men med *Die Goldene Stadt* manede Veit Harlan al mistillid i jorden, og filmen blev ikke alene UFAs hidtil største kassesucces, men viste endog sin levedygtighed efter krigen, til trods for, at dens instruktør i den grad var stigmatiseret. Da DR i 1980 kørte serien 'En film efter mit hjerte' var netop *Die Goldene Stadt* seernes mest efterspurgte titel.

Emnet for den i mere end én forstand kulørte film var flugten fra land til by, personificeret af en bondepige (spillet af Kristina Söderbaum), som har arvet moderens længsel efter storbyen Prag. Modern var gået i mosen i sorg og afmagt over sin tyranniske mand, og datteren var blevet lovet bort til den reelle og jordbundne Thomas. I trods stikker hun af til Prag, og falder i armene på en ryggesløs charmer, der gør hende gravid, men selvfølgelig svigter hende. Fuld af skam drager hun hjem og følger moderens eksempel.

Med andre ord en rigtig snøfter, men så elegant orkestreret, at man dårligt kan klandre det publikum, der lod sig rive med. *Die Goldene Stadt* blev anklaget for racisme og hetzeri og for sin skurkagtige fremstilling af tjekkerne, der alle taler tysk med uskøn accent. Efter krigen fandt de allierede nu ikke noget anstødeligt ved filmen, og den blev således relanceret i bl.a. Danmark, hvor den var genstand for demonstrationer, men også fandt et stort publikum. Debatten gik dels på, at man overhovedet genopsatte en film af Hitlers yndlings-instruktør, og dels på at glansbilledet *Die Goldene Stadt* var blevet til i et land, hvor befolkningen led under den tyske besættelsesmagts terror. Filmens morale, at der er godt på landet, mens bylivet er fordærvet, er ikke til at tage fejl af, og temaet passer som fod i hose til den nazistiske 'Blut und Boden'-ideologi. *Die Goldene Stadt* falder fint i tråd med Veit Harlans tidligere film, også propaganda-film som *Der Grosse König*, med hvilken den deler døds længslen: forløsning findes kun i døden, og det gælder modern såvel som soldaten. Skæbnefortællingens hovedpersoner dirigeres ikke af forstanden, men udelukkende af følelserne. Filmens stort



Side 40 (til venstre): En kampscene fra 'Der Grosse König'. Til højre: Veidt Harlan igang med at instruere samme scene. Herover: Kristina Söderbaum i 'Die goldene Stadt'.

anlagte musikledsagelse, den overkørte symbolik og de smukke og naturalistiske landskaber og bymiljøer manipulerer publikum til samme hen- og overgivelse som den, der overgår filmens aktører.

Efter *Die Goldene Stadt*s enorme succes forfinede Veit Harlan konceptet i *Immensee* og *Opfergang*, der blev optaget back-to-back med samme filmhold og besætning.

Drømmesøen

Immensee er den eneste af Veit Harlans film, som censorerne – såvel Goebbels som efterkrigstidens efter-rationaliserende kulturpoliti – valgte ikke at klippe i, og er samtidig den eneste film Veit Harlan selv har erklæret sig 100% tilfreds med. Man forstår ham godt. Ledsaget af højstemt musik udpensles det klassiske Harlanske trekantsdrama. Enken Elisabeth Uhl (Kristina Söderbaum) mødes på en fin restaurant med sin ungdoms store forelskelse, komponisten Reinhart. I stedet for blomster har han fået smykket bordet med en åkande, de elskendes fælles symbol, der sætter minderne igang. I et gigantisk flash back oprulles hele deres gribende historie i farvemættede billeder fra det holstenske Schweiz. Elisabeth og Reinhart tilbringer sammen forelskede og solbeskinnede sommerdage, inden han rejser for at starte på musikonservatoriet i Hamborg. Han lover at skrive, men får det aldrig gjort. Den længselsfulde Elisabeth opsøger ham uanmeldt, og finder en fremmed kvinde

i hans seng. Reinharts portnerske trøster med at man nu engang er promiskuøs i kunstnerverdenen, og Veit Harlan kan endnu en gang vise storbyens fordærv. Uden at konfrontere ham med sin viden (Harlans kvinder har det i det hele taget med at vende tingene indad, og tage skæbnen på sig) vender hun tilbage til hjemstavnen, og gifter sig med den bundsolide Erich, arving til Immensee-godset. Da Reinhart – i mellem-tiden berømt dirigent – efter et par år vender tilbage, blusser kærligheden op igen. Erich kan ikke undgå at mærke hvad der foregår, og tilbyder i en storslået gestus, at give Elisabeth fri. Denne offervillighed gør så stort et indtryk på hende, at hun beslutter sig for at blive ved hans side. Da Erich senere dør, frister Reinhart hende endnu en gang, men hun står fast på sin troskab, hinsides døden – selv den ultimative adskillelse kan ikke rukke ved ægteskabet.

Hvor upolitisk den romantiske historie end måtte forekomme, så var det da et budskab, man kunne forstå, og navnlig på et tidspunkt i krigen, hvor den overvejende del af befolkningen (soldaterne ved fronten og kvinderne derhjemme) var tvunget til at leve langt fra hinanden. Ydermere forsøger filmen at lære sit publikum at lide med værdighed og gør det med melodramaets klassiske virkemidler: en patetisk og lægeromanagtig handling ledsaget af pompøs, til tider sakral musik, postkortagtige landskaber og stilfulde dobbeltkopieringer; alt, som kunne højne effekten, var tilladt. Dertil skal så føjes Kristina Söderbaum, der svælger i lidelsen som var det en lyst og betingelsløst overgiver sig til skæbnen.

En Kvindes Offer

Offervilligheden (den totale liden-skab i (små)borgerlig dressur) går ikke alene igen i *Opfergang*, men er selve filmens ophøjede tema. Filmens handling udpilles i det hamborgske borgerskab. Albrecht Froeben er gift med sin billedskønne og noget æteriske kusine Octavia, men lider som Reinhart i *Immensee* (Carl Raddatz i begge roller) af en rastløs udlængsel. I nabovillaen bor den sensuelle ridepige Aels (Kristina Söderbaum – i sensualiseret udgave), der deler hans hang til friluftslivet, men er mærket af en dødelig sygdom. Banen er kridtet op for det harlanske trekantsdrama, men denne gang er rol-



Til venstre (øverst): Kristina Söderbaum og Carl Raddatz i 'Drømmesøen'. Nederst: Söderbaum og Ernst Stahl-Nachbaur i 'Opfergang'.



skab, der var dømt til undergang (den atmosfæremættede skildring af forfaldet foregriber Luchino Visconti, der sammen med Douglas Sirk er den instruktør Veit Harlan tiest sammenlignes med). Goebbels beklagede resigneret filmens dødserotik, men godkendte den med en træt bemærkning om, at den alligevel ikke stod til at redde.

I *Immensee* og *Opfergang* arbejdes nærmest aristokratisk med landskab og farver. I *Opfergang* er endda indlagt en, for handlingen fuldkommen uvæsentlig kar-

nevalsscene, hvis eneste eksistensberettigelse synes at være dens storslåede farvepragt. Og selvom Kristina Söderbaum for en gangs skyld ikke drukner, så indeholder filmene masser af vand, hun kan spejle sin sensualitet og dødsdrift i.

Kolberg

Selvom atmosfæren allerede i 1943 var mættet med undergang lancerede Goebbels et projekt uden sidestykke i filmhistorien: Veit Harlan skulle instruere nazismens svanesang *Kolberg* (45), et monster af en propagandafilm, der med eksemplets magt skulle vise, at et folk, der står sammen hjemme og ved fronten, vil overvinde enhver fjende.

Da Napoleon i 1806-7 marcherede frem i Preussen, var der kun to byer, der ydede ham ordentlig modstand: Kolberg og Graudenz. De heroisk kæmpende borgere fra Kolberg skulle tjene som et eksempel til efterfølgelse, også selvom byen faldt. Denne detalje kommer filmen listigt omkring, da selve rammefortællingen er flyttet til Breslau i 1813, hvor napoleonskrigene endelig er forbi, og nederlaget vendt til sejr. Da Goebbels i 1943 proklamerede den totale

krig brugte han også vendingen 'Volkssturm'. Denne blev snart taget i anvendelse om nazisternes folkeberedskab, der omfattede de dele af civilbefolkningen, der oprindeligt ikke var blevet fundet egnede til militærtjeneste. Børn, gamle og invalider skulle nu komme fædrelandet til hjælp, og dette, folkets sidste store offer på krigens alter, var også, hvad Kolberg så kynisk propaganderede. I filmen er det således Kolbergs borgmester Nettelbeck, og ikke den udefra kommende militærkommandant Gneisenau, der er den virkelige helt. På ægte Hollywood-manér bad Goebbels om en indlagt kærlighedshistorie, der kunne ledsage de bombastiske krigsscener. Kristina Söderbaum er den hjælpeløse bondepige Maria (Kinder, Kirche, Küche-modellen), der forelsker sig i en officer, der ikke vil giftes, da han i forvejen er 'viet til krigen'. Som filmen skrider frem mister Maria sine familiedemedlemmer én for én, men det afholder hende ikke fra at opsoge Kongen af Preussen, som hun vil overbringe en bulletin fra Nettelbeck. Præcis som i *Der Grosse König* kommer den behjertede og naive bondepige i nærkontakt med majestæten, hvis sympati – på ægte nationalsocialistisk vis – ligger hos folket, og ikke hos (spids)borgeren. Hjemme i Kolberg trodser indbyggerne militæret, der var rede til at overgive sig, og kæmper til sidste bloddråbe. Den totale krig er en hjertesag, som man ikke behøver at være soldat for at praktisere. Sidst i filmen trøster Nettelbeck Maria: 'Du har ofret alt hvad du havde, men det var ikke forgæves. De største ting fødes altid kun af smerte. Du blev på din post, du gjorde din pligt, du har også vundet'. Selvom slaget er tabt, har viljen sejret.

Goebbels fandt filmen så vigtig, at man skulle tro han fæstede mere lid til dette luftkastel, end til de tyske tropper, der allerede var på retræte.

Kolberg kostede 8,5 millioner Rigsmark, ca. 8 gange normalprisen for en spillefilm på den tid, og Veit Harlan kunne frit føje over ubegrænsede mængder materiel og mandskab. I tiden efter Stalingrad havde værnemagten ellers brug for alt disponibelt mandskab, men Goebbels udstyrede Veit Harlan med fuldmagter, der prioriterede *Kolberg* over alt andet. Pressen blev nægtet adgang til optagelserne af angst for befolkningens reaktion på det absurde ressourcespild. Den stakkels pro-

lerne byttet om. Octavia erfarer, at Aels i storbyen Hamborg har et barn, der plages af tyfus, og forandiger uegennyttigt at Albrecht tager affære. Barnet reddes, men Albrecht bliver smittet og må holde sengen. I nabohuset ligger Aels for døden, og Octavia påtager sig – iklædt Albrechts tøj – det daglige ridt til Aels' havelåge, hvor hun, som manden før hende, giver et værdigt nik, der skal indgyde den døende Aels håb og fortrøstning. Aels dør, men Octavia har ved sit uselviske offer vundet Albrechts kærlighed. Aels' aske spredes i havets brænding, mens en rose i vandkanten trækkes ud med bølgerne. I en sidste dramatisk overblænding ses kirkegårdens gitterport, et motiv der er hentet fra Caspar David Friedrich, hvis højromantiske malerier Veit Harlan citerede i adskillige film.

Opfergangs triste bourgeoisie, der henslæber eftermiddagene med oplæsning af Nietzsche i brune sale og bag nedrullede gardiner, lå allerede ved filmens fremkomst i ruiner. Filmene havde dansk premiere en lille måned før befrielsen, og blev en sidste storladet udstilling af et dekadent og virkelighedsfjernt borger-



Herover: En af de storslåede scener i 'Kolberg'.

duktionsleder holdt styr på 6.000 heste og 187.000 medvirkende soldater, der sikkert har været glade for at agere kanonføde på film, frem for i virkeligheden. Goebbels havde forlangt en storfilm, der skulle overgå alt hvad amerikanerne hidtil havde vist. Det var krav Veit Harlans storladne krigsfilm indfrie, og det i en sådan grad, at Goebbels forlangte de store slagscener klippet væk: krigens gru var fremstillet alt for realistisk, og kunne virke defaitistisk og demoraliserende på publikum.

Premieren den 30. januar 1945 fandt både sted i det sønderbombede Berlin, og i den belejrede fæstning La Rochelle ved Atlantehavskysten, hvor kopien måtte kastes ned med faldskærm. Da var de allierede allerede på fremmarch, og de biografer, der ikke var blevet bombet i stykker, stod tomme hen. *Kolberg* nåede aldrig sit publikum og fik derfor begrænset indflydelse på det tyske folks kamp- og offervilje. Spørgsmålet er, hvordan befolkningen ville have reageret på *Kolberg*, der førte melodramaets lidelsesforherligelse helt ud i det absurde. Man fik ikke noget entydigt svar ved filmens repræmiere tyve år senere, hvor den blev vist i en kommenteret version, med alt hvad det indebærer af gamle ugerevyer, koncentrationslejr-optagelser og løftede pegefingre. Erwin Leiser udfærdigede i selskab med psykologer og anden ekspertise den reviderede udgave, der fik titlen *Den 30. januar 1945* efter *Kolbergs* oprindelige premieredato.

Efterkrigstiden, de første processer

Veit Harlans næste projekt skulle have været en (formodentlig antisemitisk) filmatisering af Shakespeares *Kømanden fra Venedig*, men inden det nåede så vidt blev hans og Kristina Söderbaum hjem i Berlin bombet, og de måtte flytte ind hos bekendte i Hamborg. En periode Veit Harlan kun offer et par linier i sine erindringer: 'og så oprandt den dag, hvor englænderne besatte Hamborg. Hitler var død. Goebbels var død.'

Efter krigen var Veit Harlan ivrig efter at komme igang igen, men for at udføre sit erhverv måtte han først igennem en afnazificerings-proces. Han havde aldrig været medlem af partiet, så da offentligheden erfarede, at han stod til frifindelse brød helvede løs. Processen trak ud, og ændrede fuldkommen karakter efter Veit Harlan i 1948 blev anklaget for forbrydelser mod menneskeheden med henvisning til hans film *Jud Süß*, der ifølge anklagen var en vigtig katalysator for jødeforfølgelserne, hvilket i sin yderste konsekvens gjorde filmen skyldig i folkemord.

Spørgsmålet var så, om man kunne placere ansvaret for *Jud Süß* på Veit Harlans skuldre alene. Her frifandt retten i Hamborg Veit Harlan for personlig skyld, og lagde istedet ansvaret på nazismen (som en slags force majeure). Retten havde store vanskeligheder ved at afgive denne kendelse, som egentlig ikke var mere end en bredt formuleret samfundskritik, og fandt en taknem-

melig syndebuk i Joseph Goebbels, der blev gjort personligt ansvarlig. Veit Harlan blev holdt ansvarlig for gestaltningen af filmen, for æstetikken, men ikke for filmens antisemitiske indhold. Veit Harlan var den første instruktør som blev konfronteret med disse anklager, og dommen kom til at virke som en frifindelse af alle de kunstnere, der havde arbejdet i nazismens tjeneste.

Efterkrigsfilmene

Efter sin frikendelse i 1950 gav Veit Harlan sig straks i lag med sin første efterkrigsfilm, *Unsterbliche Geliebte* (*Vesterhavs-præsten*), der tog tråden op fra melodramaerne i 40'erne. Veit Harlan arbejde i efterkrigstiden videre med de samme skuespillere, komponister og filmhold som under krigen, og holdt endda fast i de samme romantiske forfattere (Theodor Storm og Richard Billinger), der leverede filmenes forlæg. Allerede inden filmen kom i distribution opfordrede lederen af Hamborgs pressekub Erich Lüth til boykot, en opfordring filmens produktionsselskab alene af kommercielle hensyn måtte reagere på, og så kørte retssagerne igen. Først i 1958 blev disse opfordringer til boykot erklæret legale (indenfor rammerne af ytringsfriheden). Da var Veit Harlan efterhånden igang med sin syvende efterkrigsfilm. Man havde i Veit Harlan både fundet en syndebuk, igennem hvilken man kunne gøre op med antisemitismen, og en stedfortræder for de tusindvis af medløbere, der havde fundet det opportunt, at fortsætte karrieren i et betændt system, fremfor at rejse udenlands.

Selvom retsagerne og dommen skabte præcedens ved de mange vigtige moralske spørgsmål, der blev rejst – og som var dækkende for hele den nazistiske kunstproduktion – så var det ikke rettens opgave at fælde dom over andre end den anklagede. Anklagemyndigheden gjorde sammen med store dele af offentligheden sit for at forhindre, at Veit Harlan atter skulle blive repræsentativ for tysk filmkunst (en offentlighed, der i 1950 repræsenteredes af det nye Tyskland: studerende, politikere og presse, mens støtten til Veit Harlan i høj grad kom fra den brede, men knap så artikulerede befolkning). Veit Harlan konstaterer i sine erindringer – ikke uden en vis arrogance – hvor bekvemt det faldt offentligheden, at tage afstand fra hans efterkrigsfilm. I stil med Leni Riefen-



Til venstre: Fra 'Maharajaens fange – del 1'.

stahl havde han den tvivlsomme rolle at være selve symbolet på fortidens fortrædeligheder. Imens arbejdede resten af det Tredje Riges tidligere instruktører og skuespillere uanfægtet videre i et væld af overvejende smagløse film (Heimat-film etc.), der ikke af afveg væsentligt fra den æstetik man havde praktiseret før og under krigen.

Heller ikke de gamle film fra Hitler-tiden nåede at samle støv på hylterne. I 1950 bestod således en fjerdedel af samtlige tyske biografilm i udlejning af titler fra perioden 1933-45. Året efter stod repremiererne for en tredjedel af udbuddet, men heriblandt fandtes altså ikke Veit Harlans tidligere film.

I modsætning til Leni Riefenstahl, med hvem han delte sin påståede politiske naivitet, var der dog stadig folk, der turde investere kapital i nye film af Veit Harlan. Efter *Unsterbliche Geliebte* kastede han sig over endnu en romantisk historie *Hanna Ammon* (51). Begge film havde Kristina Söderbaum i hovedrollen, og var genstand for talrige protester og demonstrationer, der hovedsaglig skyldtes Veit Harlans navn, selvom det givetvis har spillet ind, at instruktøren så konsekvent holdt fast i den formel han havde anvendt på sine 'upolitiske' film fra en alt for nær fortid, man helst ikke ville mindes om.

Veit Harlan havde i sagens natur ikke samme favorable arbejdsbetingelser som før, og hans efterkrigsproduktion var mildt sagt ujævn. Til de værste hører lystspillet *Die Blaue Stunde* (52), sat i sving af en producent, der kun ville arbejde med Veit Harlan, hvis emnet ikke var alvorligt. Denne katastrofe blev fulgt op af to middelmådige cirkusfilm optaget i

Deutschland (54) kom Veit Harlan atter i offentlighedens søgelys. Hvor absurd det end måtte lyde, så forbød censorerne på FSK (Freiwillige Selbstkontrolle) filmen fordi den viste pro-kommunistiske og pro-sovjetiske tendenser. Filmens nazister var, i Veit Harlans iver efter at distancere sig fra perioden, så skurkagtigt portrætterede, at filmens kommunister kom til at fremtræde i et alt for positivt lys. Koldkrigen var åbenbart også kommet til FSK, der fik gennemtrumfet diverse ændringer før filmen blev premieresat – uden Veit Harlans navn på forstrimlen (samme skæbne overgik iøvrigt andre Veit Harlan-film, såvel repremierer som nye titler).

Når han ikke havde mulighed for at lave film, blandede han sig livligt i debatten om sin egen person med læserbreve, foredrag og de evindelige processer. I Veit Harlans egen selvforståelse blev hans uskyld fastslået ved frifindelsen i 1950, og et højere moralsk ansvar har han med sin borgerlige kunstner-opfattelse ikke villet vedkende sig (som Riefenstahl betonedes han vedholdende, at han var kunstner – ikke politiker).

Det tog tre år før Veit Harlan instruerede sin næste film, *Das Dritte Geschlecht* (også kaldet *Anders als Du und Ich*, 57), der beskæftigede sig med homosexualitet. Også denne film blev forbudt af FSK, der fandt, at filmen bragte folkesundheden i fare ved at propagandere for pervers sexuel adfærd. Boulevardpressen var ikke sen til at reagere, men fik historien vendt fuldkommen på hovedet: instruktøren, der i nazitiden havde drevet hetz mod jøderne, gjorde nu det samme mod de homoseksuelle. Veit Harlans egentlige mo-

tivation lå et helt andet sted. Under en for instruktørens egen karriere ganske symbolsk arbejdstitel *Da wirst Du schuldig und Du weisst Es nicht* har filmen omdrejningspunkt i en mor, der beskyldes for kobleri, blot fordi hun har bragt sin søn på 'rette' vej. Det blev til endnu to film, *Liebe kann wie Gift sein* og *Ich werde Dich auf Händen tragen* (begge 58), inden Veit Harlan opgav ævret. Han døde på Capri i 1964.

Desværre for eftertiden er det kun ganske få af hans film, der har overlevet i deres oprindelige udgaver. FSK gik grundigt til værks med filmene fra Hitler-tiden, hvor 'anstødelige' scener er klippet bort, mens efterkrigsfilmene enten ikke er blevet arkiverede, eller også udsat for censur inden de blev sendt på markedet. Ligesom med Berlinmuren, der allerede nu er fuldkommen væk, så har den tyske grundighed også ryddet grundigt op efter sig i tilfældet Veit Harlan. Men trods denne såkaldte 'Vergangenheitsbewältigung' er såvel den østtyske kommuniste som 'fascisten' Veit Harlan ikke mindre dele af 'tyskheden', end den almindelige bundesborger er det. I Tyskland tales meget om 'den sene fødsels nåde', men en størrelse som kollektiv skyld forsvinder ikke af, at man river den gamle førerbunker ned, eller klipper SA-folk og Hitlerportrætter ud af Veit Harlans film. Disse statsanerkendte fortrængningsmekanismer gør det blot endnu sværere at dokumentere fortiden, og de både tangerer og lægger op til historieforfalskning. Veit Harlan og nazismen var og er umulige at skille fra hinanden. Også efter krigen, hvor han i glimt viste, at han ikke behøvede Goebbels' ånde i nakken for at arbejde med en nazistisk æstetik. Fascisterne havde ikke monopol på denne, og det største paradoks ved Veit Harlan er måske, at han – i det omfang det var muligt – instruerede samme type film under som efter krigen, hvor det var helt andre politiske vinde der blæste.

Kildemateriale:

Veit Harlan: *Im Schatten meiner Filme*. Sigbert Mohn Verlag 1966.

Siegfried Zielinski: *Veit Harlan. Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus*. R. G. Fischer Verlag 1981.

Journal Film # 26. Kommunales Kino, Freiburg 1993.

Erwin Leiser: *Nazi Cinema*. Secker & Warburg 1974.

Saul Friedländer: *Reflections of Nazism – An essay on Kitsch and Death*. Harper & Row 1984.