

**Frank Noack: Veit Harlan. „Des Teufels Regisseur“**

München: Belleville Verlag 2000, 484 S., ISBN 3-923646-85-2, DM 78,-

Veit Harlan ist auch heute noch der umstrittenste Filmregisseur der deutschen Filmgeschichte, nicht nur wegen seiner Beteiligung an dem berüchtigten antisemitischen Film *Jud Süß* (1940), sondern auch, weil er zu den führenden Nutznießern des ‚Dritten Reichs‘ gehörte. Immer wieder kam es zu seinen Lebzeiten zu Protestaktionen und Boykottaufrufen gegen den Künstler, und das nicht nur von links, sondern auch von kirchlichen Gruppen. Wie im Falle Leni Riefenstahl musste Harlan als Sündenbock dienen für die Millionen Mitläufer und Mittäter des deutschen Faschismus, die nach 1945 von allem plötzlich nichts mehr gewusst haben wollten. In der bundesrepublikanischen Historiografie tauchte Harlan lange Zeit entweder als größter Künstler der „großen Zeit des deutschen Films“ auf oder als widerwärtiger Opportunist, Antisemit und Verbrecher gegen die Menschheit. In Wirklichkeit passte er weder in das Bild der NS-Film-Nostalgiker noch in das der linken Filmkritik, sondern entsprach immer einer Mischung beider Vorstellungen: eigenwilligster Künstler des NS-Films und Goebbels exponiertester und geschicktester Filmpropagandist. Erfreulicherweise ist ein Zurechtrücken des Harlan-Images schon seit über zehn Jahre im Gange. Zu den Meilensteinen dieser filmwissenschaftlichen Entwicklung gehören vor allem Norbert Grobs wegweisender Aufsatz zu Harlan in *CineGraph* (1989), die bei Metzler erschienene *Geschichte des deutschen Films* (1993), Eric Rentschlers *The Ministry of Illusion* (1996) sowie die Seminare von Friedrich Knilli in Berlin und Jens Malte Fischer an der Uni München im Wintersemester 1996. Mit dem Band von Frank Noack erscheint die erste Monografie zu Harlan, die dem Künstler und Propagandisten gerecht werden will, doch leider stellen die Schwächen des Bandes seine positiven Aspekte in einen tiefen Schatten.

Gleich am Anfang irritiert die Rhetorik des Autors, die impliziert, erst Noack habe die Qualitäten des Regisseurs erkannt, während die deutsche Filmliteratur versagt hätte: „Trotz ihrer akademischen Ausdrücke lasen sich deutsche Bücher über den Film des ‚Dritten Reiches‘ wie Trivialromane: da waren die Guten durchweg gut und die Bösen durchweg böse“ ... (S.10). So überrascht es nicht, dass der Autor sich entschied, keinen Überblick über die bisherige Literatur zu geben oder auch seine Quellen anzumerken. Ausschließlich der Ursprung von

wörtlichen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen wird in Fußnoten vermerkt, so dass eine wissenschaftliche Überprüfung von Noacks Aussagen schwer möglich ist. Diese Vorgehensweise ist umso befremdender, da Norbert Grobs Aufsatz viele wesentliche Themenkomplexe um Harlan schon 1989 skizziert hatte: die Ästhetik des Melos, die von linken Kritikern verkannte harlansche Bildsprache, den Sadismus, die Todeserotik, den Stellenwert der Dingwelt, den Gefühlsgehalt seiner Landschaftsbilder, vor allem die ideologische Ambivalenz der Melos. Grob wird ohne nähere Beschreibung seiner Leistung in einem Nebensatz auf Seite 401 erwähnt.

Noacks zweite Strategie ist es, den Leser mit zeitgenössischen Zitaten in die Knie zu zwingen. Fast fünfzig Seiten widmet der Autor Rezensionen der Theaterkarriere Harlans, um zu beweisen, Harlan sei kein unbegabter Schauspieler gewesen, sondern ein zu Unrecht vernachlässigter. Jede Erwähnung in der Tagespresse, egal ob Harlan eine Neben- oder Hauptrolle spielte, wird ausgiebig zitiert. Doch trotz des grenzenlosen Positivismus verbleibt der Leser am Ende mit der Erkenntnis, Harlan wäre vollkommen von der Bildfläche verschwunden, hätte er nicht ins Regiefach gewechselt.

Noacks Strategie, ausgiebig, undifferenziert und vor allem unkommentiert aus zeitgenössischen Rezensionen zu zitieren, bringt weitere Probleme mit sich, da die Quellen aus dem ‚Dritten Reich‘ – nicht nur Filme wie *Jud Süß* – unangemessen positiv bewerten (S.193f.), sondern den Autor auch dazu verleiten, den Sprachduktus des deutschen Feuilletons im Faschismus (unbewusst?) in seinen Text zu integrieren. Von *Kolberg* (1945) schreibt Noack, ganz im Stil des Propagandaministeriums: „Eine Stadt, die belagert wird und sich verteidigt – das ist der Stoff, aus dem großes, packendes Kino entsteht.“ (S.283) So spricht er vom „neuen Deutschland“ und meint damit das ‚Dritte Reich‘ (S.137). Oder von seinen Quellen beeindruckt, erlaubt sich Noack den folgenden Ausrutscher: „In den ersten Kriegsjahren funktionierte die deutsche Filmindustrie so gut wie nie zuvor.“(S.176)

Obwohl Noack an keiner Stelle versucht, Harlans Verstrickung im ‚Dritten Reich‘ oder gar den Holocaust abzustreiten, steht er ideologisch ganz klar rechts außen. Dies wird dem Leser immer wieder bewusst, wenn Noack die Taten Harlans zu relativieren versucht, indem er Harlans Filmpropaganda mit den Praktiken in der Sowjetunion oder gar in Hollywood vergleicht. So ist, nach Noacks Verständnis der Filmgeschichte, D.W. Griffith ein größerer Rassist als Harlan (S.13), und Sergej Eisenstein machte sich des Massenmordes schuldig (S.14). Das sowjetische Kino bekommt überhaupt wiederholt Schläge von Noack, ohne dass der Autor auch nur die Spur eines Beweises erbringt: „Während unter Stalin formale Experimente als Zeichen von Dekadenz verboten waren und die besten Regisseure kalt gestellt wurden, durften deutsche Regisseure sich in stilistischer Hinsicht austoben“ (S.177). Schuld an dem schlechten Ruf des deutschen Films im

„Dritten Reich“ sei dagegen die nachgeborene Generation des deutschen Films, die angeblich nie etwas zustande gebracht hat: „Den Vertretern des Neuen Deutschen Films ist es in dreißig Jahren nicht gelungen, den Nazi-Machwerken auch nur ein einziges humanistisches Meisterwerk entgegenzusetzen.“ (S.20) Auch das deutsche Exil kommt unter Beschuss. Als Beleg für die abwertende Einstellung der Emigranten gegenüber dem NS-Kino nennt Noack lediglich Klaus Manns Roman *Mephisto* (S.17), was nicht gerade beweiskräftig wirkt. Noch schlimmer, er stellt *Casablanca* (1942), ein Film über das Exil mit maßgebender Beteiligung von Emigranten, mit den Propagandafilmen Harlans gleich (S. 15). An anderer Stelle kann er es nicht lassen, Robert Siodmak zu verleumden, als dieser und nicht Harlan den Auftrag bekommt, *Die Ratten* zu verfilmen (S.346). Dabei gibt sich Noack, wie eben Harlan, als Philosemit. Kein jüdischer Bürger, der Harlan jemals die Hand gegeben hat, bleibt unerwähnt, um den Vorwurf des Antisemitismus zu entkräften. Fritz Hippler wählte eine ähnliche Strategie, als er *Die Verstrickung* (1981) schrieb. Noch unverschämter ist, wie Noack Widerstand, Exil, Sozialdemokraten und Enno Patalas eine schwulenfeindliche Tendenz unterstellt (S.362).

Wie Noack erwähnt, ist die Autobiografie Harlans *Im Schatten meiner Filme* (1966) um die Hälfte gekürzt worden, und man hätte sich einen ähnlich gründlichen Lektor bei Belleville wünschen können. Denn Noacks werkimmanente Analysen einzelner Filme bringen durchaus neue Erkenntnisse, vor allem bei den NS-Melodramen. Auch sein Blick auf die bisher völlig vernachlässigten Nachkriegsfilme, u. a. *Hanna Amon* (1951), *Anders als du und ich* (1957) und *Liebe kann wie Gift sein* (1958), gibt neue Impulse für eine Neubewertung dieses Kapitels im künstlerischen Schaffens des Regisseurs. Leider versucht Noack immer wieder, diese Analysen von dem Rezeptionskontext der Filme zu trennen, d. h. Form und Inhalt auseinander zureißen. So wird der Antisemitismus in *Jud Süß* ästhetisch behandelt, ohne auf die antisemitischen Parolen im medialen Umfeld einzugehen, wodurch der Antisemitismus entpolitisiert wird. Die Strategie muss misslingen, denn wenn die neuere Filmtheorie uns eine Erkenntnis gebracht hat, dann die, dass die Bedeutung eines filmischen Werkes erst im Moment der Rezeption zwischen Leinwand und Zuschauer entsteht. Da aber filmtheoretische Überlegungen dem Autor völlig fremd sind, bleibt er in seiner eigenen Hagiografie verfangen.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)