

Kosmorama Essay

Hitlerbølgens forudsætninger/ Carl Nørrested

Biografiske film har en særlig historisk status, idet selve centreringsen om det enestående, usædvanlige og 'store' menneske – overfor massen – betinger en bestemt ideologi, hvor denne figur er udtryk for en sammenfatning af, hvad der findes væsentligt at fremhæve i et givet samfund i bestemte historiske situationer. Lige for tiden er Hitler det store emne i Europa og USA, samtidig med at trediveperioden også i andre sammenhænge er på mode, enten som en nostalgisk flugt (Heinz Rühmann-film fra trediveerne kører på tysk TV) eller fortiden brugt som et memento til nutiden (f. eks. »Cabaret«, 1972). I Italien behandles trediveernes fascisme (f. eks. »Medløberen«, 1972, og »Mussolini«, 1973), i USA depressionen (fra »Gruppen«, 1966, til »Paper Moon«, 1973) og i England dyrkes den biografiske film, hvor der indenfor de sidste år er lavet film om lederne i den store nationale og internationale konfrontation mellem fascisme og demokrati, der gav sig udslag i anden verdenskrig, »Den unge eventyrer« (1972) om Churchill, »Swastika« og »Hitlers sidste 10 dage« (begge 1973) om Adolf. Det var også i England, den biografiske film blev etableret.

MELLEMKRIGSTIDEN

I 1927 startede den engelske producent Alexander Korda en USA-rettet serie af stort opsatte, indiskrete kostumefilm med velkendte skikkelser fra den europæiske historie (»Henrik den ottendes privatliv«, 1933, »Don Juans privatliv«, 1934, »Rembrandt«, 1936). Det depressionsramte USA overtog genren, og Clarence Browns »Conquest« (»Maria Walewska«, fra 1937) er symptomatisk i sin holdning til Napoleon, men indgår som de øvrige amerikanske biografiske film i slutningen af 30'erne tillige som en tydelig USA-kommentar til totalitære tendenser i Europa. Napoleon ses politisk som diktator, men er netop menneskeligt stor nok til efter sit Waterloo at erkende sin fejltagelse og ser fremtidens humanistiske løsninger på verdensproblemerne i sin søn, kærlighedsfrugten fra hans forhold til Maria, og i det familieforhold, han ikke selv kan realisere.

USAs biografiske film fra denne periode koncentrerede sig ellers om frihedens åndelige fædre. Om eneren der overfor en ikke-amerikansk (primært europæisk) masse og intolerant overbygning repræsenterede den ide, massen burde have været på bølge-

længde med, som den amerikanske masse af individer i en demokratisk tradition, hvor humanismens avantgarde inden for forskning og kunst blot indfrieede samfundets behov (men som massen både i det datidige og samtidige Centraleuropa – med amerikanernes øjne – øjensynlig var uimodtagelig for enten på grund af den store klasseforskel eller totalitarismen).

Fra Warner Brothers, det mest explicit ideologisk artikulerede af de amerikanske selskaber, kom genrens vægtigste film: »Louis Pasteur – menneskehedens velgører«, 1935, »Emile Zola's liv«, 1937, og »Benito Juarez – Mexicos frihedshelt«, 1939. »Zola« viser klart af disse opfattelsen af totalitarismens praksis som en handling hen over folkets bevidsthed via et stærkt militær og en svag regering. Det primært gode folks vilje kan kun komme til udtryk, når den indigneret formuleres gennem en uselvsk, borgerliggjort personlighed (»eneren« opfattet som summen af »folkets« – delvist – uformulerede mening). I denne periode mente man altså, at demokratiet behøvede en stærk leder for at kunne fungere.

Den biografiske nazistiske film etableredes med »Hans Westmar« (1933) – en dramatisering af Hanns Heinz Ewers' biografiske roman om partimartyren Horst Wessel; filmen vakte ubetinget propagandaministerens mishag, Goebbels udtrykte i en tale til filmskaberne i Berlin 28.3.33: »Da den nye tid nærmede sig, begyndte man i Tyskland at fremstille såkaldte nationalsocialistiske film. Disse havde dog så lidt med tidsånden at gøre, at man må gyse derved. En sådan nationalsocialisme er overfladisk. Den nye bevægelse kommer ikke til udtryk i parademarch og trompetfanfare«. Hvis man ville propagandere, skulle man i stedet lægge sig efter »Panserkrydseren Potemkin« – og som et andet udenlandsk forbillede for den 'kunstneriske' film fremhævedes »Anna Karenina« (d. v. s. Garbo-film fra 1927), det potentielle forbillede for tyske biografiske film. Disse drejer sig også om eneren, der har viljen til alles bedste, men med en større vægt på den komplicerede ('geistige') psyke og med en langt større tvivl (end de amerikanske) på at massen nogensinde vil hæve sig op på det niveau, eneren repræsenterer. Eneren må følge sin egen intention og handle rådsnart – ellers kommer den bagstræberiske reaktion til at råde,

hvor intet stort visionært politisk mål kan realiseres – i det såkaldte demokrati.

Eneren i de amerikanske film må handle visionært på folkets vegne, fordi det er kuert i den europæiske misopfattelse af demokrati. Dette kan også ske i USA, hvor forvaltningen af systemet (der dog i sig selv er uangribeligt) kan være af svingende kvalitet. Da må eneren træde frem*.

Den tyske helt må handle på tværs af folket, fordi folket endnu er ødelagt bl. a. på grund af demokratiet; han hæver sig fra fortidens ideologiske ruiner med bevidstheden om en åndelig pionertid forude, det der sidenhen så forfærdeligt skulle resultere i den store ekspansion mod øst, hvor amerikanernes indianerproblem var for intet at regne imod ty skernes.

I USA spekulerede man samtidig på at løse depressionen gennem ekspansion. England var idealet, og det manifesterede sig både i film om den engelske imperialism (f. eks. »Gunga Din«, 1939) og i film om imperieændens indtog og udvikling i det 20. århundrede (f. eks. »Cavalcade«, 1933), helt svarende til de engelske (f. eks. »Royal Cavalcade«, 1935), og modsvaret af de sejrbevidste tyske indenfor samme genre: »Pour le mérite« (1938) og »Annelie« (1941).

KRIGEN

Før USA trådte ind i krigen produceredes kun få amerikanske film om det nazistiske system (f. eks. »Confessions of a Nazi Spy«, 1939) og de blev alle store publikumsfiaskoer. Den ideologiske baggrund for indtrædelsen i krigen kommer bedst til orde i de syv orienteringsfilm for den amerikanske hær, »Why We Fight«, produceret 1942–45, hvoraf »The Nazis Strike« (nr. 2) af tyskerne efter krigen er blevet erklæret sårende overfor det tyske folk (»The symbols and the leaders change, but Germany's maniacal urge to impose its will on others continues from generation to generation«, lyder filmens indledende kommentar).

Spillefilmene centreret omkring Hitlers person startede med Chaplins »Diktatoren« (1940), hvor humoren anvendtes som våben, noget ellers kun Lubitsch vovede i »At være eller

ikke være« (1942), og vi skal adskillige år frem efter krigen, før humoren atter inddrages i behandlinger af emnet – nu i absurdistiske farcesammenhænge – f. eks. »Rekrutgeneralen« (1961), hvori Danny Kaye forklædt som føreren møder ham, eller »Forår for Hitler« (1967), hvori en Hitler-operette bliver et smash-hit Off-Broadway.

De fleste af Hitler-filmene var dog sensationalistiske beretninger om, hvordan føreren under krigen blev skiftet ud med en stedfortræder – og dermed ikke var det dæmoniske overmenneske, som oprindeligt voldførte et helt folk; samtidig æggedes uvisheden om hans mulige opdukken i andre sammenhænge¹). »Hitler & Co.« (1944) søgte at give et informativt billede af partiets øverste ledelse – i mangt og meget en sælsom projektion af amerikansk ideologi i den europæiske klassekamp. Filmen gør meget ud af at demonstrere, at den søgende og vaklende basale nazi-ideologi netop manifesterer sin skrøbelighed ved at blive udbråbt med absolutismens overbevisning. Nazismens basis ses som formet af tilfældigheder, ikke af overbevisning og tro, som var det centrale for de amerikanske repræsentanter for demokratiet.

Hitler sås ikke så meget i de øvrige allieredes film – undertiden som en led bifigur konfronteret med en folkeelsket skuespiller. Mens det i »Hitler – død eller levende« (1942) lykkes den amerikanske Ward Bond at få likvideret Hitler (der dog viser sig at have en umådelig mængde af mulige arvtagere i Tyskland), er det symptomatisk, at den engelske George Formby kun møder Hitler som drømmevision i »George ordner alt« (1940), hvor han slår føreren ned af talertribunen og de tilstedeværende jubler forløst. Krigen på film i England var ikke enerens men menigmands, titler som »Salute John Citizen« (Bravo Mr. Bunting, 1942) og »Millions Like Us« (Vi gav aldrig op, 1943) er megetsigende. Denne britiske borgerheroisme fik sin luksuriøse Hollywood-udgave med »Mrs. Miniver« (1942).

Sovjet satsede meget på biografiske beredskabsfilm: »Peter den Store I–II« (1937/38), »Alexander Newskij« (1938), som Stalin dekretede. Fra 20'ernes forsøg på kollektive skildringer og optræk til specifikke anvendelser af mediet som et »filmsprog«, gik man med »Tjapajef« (1935) over til den repræsentative

centralperson, til følelsesidentifikationen og dermed den traditionelle dramaturgi, som i selve sin struktur rummer tendenserne til borgerliggørelsen – bl. a. fremhævelsen af skellet mellem ener og masse. Krigens repræsentative menigmand opløftedes heroisk af begivenhederne til de historiske personligheds niveau. Krigen adlede, og den enkeltes indsats mod nazismen var af nærmest sakral karakter i »Partisankvinden« (1943) og »Regnbuen« (1944).

Disse tendenser gled efter krigen sammen i »personkultens« film, hvor Stalin var alt og alles forløser i »Den store arv« (1946) og »Berlins fald« (1949). I sovjetisk tradition blev »Ivans barndom« (1962) intet mindre end et chok, idet krigen skildredes som den totale destruktionsfaktor med drengen Ivan som protagonist; krigens indvirkning på det unge sind blev fremfor alt overtaget af den nyere østtyske film. Den for nylig i TV viste »Jeg var 19 år« (1968) kan fremhæves. Menigmand er offer, og diktaturets opståen er bestemt af storkapitalens anbringelse af »den stærke mand«, der ene og alene skal være garant for produktionens stabilitet og maksimale vækst. Hvilket turde være den korrekte beskrivelse af Hitlers placering i tredivernes Tyskland.

EFTERKRIGSTIDEN

Efter 1945 blev film om den anden verdenskrig oftest perspektivløse rekonstruktioner (f. eks. den danske »Der kom en dag«, 1955, og den amerikansk-japanske »Tora! Tora! Tora!«, 1969). Efterkrigstidens Tyskland – skyldproblemet – blev taget op i tyske film lige efter krigen (for omkring wirtschaftswunder'et især at blive et østtysk memento om de revanchistiske tendenser), bredest i »Galskabens vej« (1946).

Det tyske folks fælles skyld repræsenteres i filmen af de to menige genopbyggere, og fortælleren, en bil (sic), som de er i færd med at op-hugge, repræsenterer den aktive medløbers indstilling. De to ophuggere står for to betinget modsatte holdninger, der kan tilpasse sig samtlige magtstrukturer – den primært ureflekterede og den nihilistiske skeptiker. I bilen samles troen på nazismen i begyndelsen (»Som ung troede jeg, at jeg skulle leve i 1000 år ...«), og efterhånden som diverse dele fjernes fra køretøjet, kommer de to mænd i bilens beretning til at stå

* Eksempelvis i film som »Washington Masquerade«, »Washington Merry-Go-Round« og »The Dark Horse«, der op til præsidentvalget i 1932 (af Hoover) udtrykte skepsis over forvaltningen af landet. Senere udtryk for samme skepsis findes i »Mr. Smith kommer til Washington«, 1939).

for forskellige holdninger i udviklingen – indtil den selv, Tyskland og nazismen, er brudt sammen, og »bilmedløberen« omdannes i samarbejdet om opbygningen, hvor den konkluderer: »Tiden var stærkere end de (menneskene), men deres menneskelighed var stærkere end tiden«. Filmen bortforklarer det tyske folks skyld, ophuggerne/genopbyggerne (menneskene) er undskyldelige og folkets skyld tillægges i stedet bilen (og dermed ingen). Derimod viser den østtyske »Rotation« (1949), hvordan arbejderne i det kriseramte trediver-Tyskland ved indrullering i borgerskabet var med til at skabe den rimelige betingelse for nazismens opdrift.

Vestzonen var blevet inddraget i den kolde krig og USAs økonomiske infiltrering af Europa, industri- og finansmonopolerne blev genoprettet og Adenauer fik officielt elimineret skyldproblemet ved at standse afnazificeringsprocesserne og understrege Vesttysklands nye stilling (parallelt med tidligere): »Gud har udvalgt det tyske folk til at forsvare den vestlige verden mod kommunismen« (1960) – og i 1966 blev en tidligere nazistisk topembedsmand forbundskansler. Den kolde krigs fornyede oprustning kunne ikke undgå at vække mindelser. Fritz Hippler – den forhenværende Reichsfilmintendant, der stod bag filmene »Felttoget i Polen« (1939) og »Der ewige Jude« – udsendte kompilationsfilmene »So war der Deutsche Landser« og »Sejren?« (1953–56), der rehabiliterede den menige tyske soldat. Der var grobund for nynazismen – nationaldemokraterne, NPD, fik ved valget i 1965 to procent af stemmerne, fra vælgere rekrutteret fra middel- og arbejderklassen netop i et år, da wirtschaftswunder'et for første gang omfattede en krise. Den blev midlertidigt stillet i bero, og Vesttyskland fungerer som ingensinde tidligere i Fællesmarkedets multinationale koncerners tegn.

England har derimod efter krigen været på retræte. Imperiet opløstes, og storhedstiden blev i 60'erne erstattet af konstante kriser. Britisk kunst var temmelig samfundsrettet omkring 1960, men da krisen blev mærkbar, flygtede man til agentfilmgenren (den første »007« er fra 1963), swinging-London-film og Hammerhorror. Krisen er stedse intensiveret (jfr. pund-kriserne og kulminestrejken) – og arbejderne må som sædvanlig bære skylden for problemerne

(jfr. de konservatives erklæringer i forbindelse med udskrivning af valg den 28.2.74).

I takt med den engelske krises forværring har samtidens politiske problemer kunnet ses i de aktuelle films behandling af fortidens. En film som »Den lette brigades angreb« (1968) udtrykker, at imperiet blev formøblet af psykopater, »Den unge eventyrer« (1972) at imperiet var betinget af de store mænd, men at disse faktisk ikke eksisterer længere (dermed mangler den traditionelle løsning på problemerne), og »Den herskende klasse« (1972) bekræfter dette.

Indenfor disse engelske opløsningstendenser har Hitler-filmene deres særlige placering med deres centrering om en figur, der både er den store ener og samtidig traditionelt repræsenterer den store ondskab og totalitarismen.

HITLERBØLGEN

Selve Hitler-bølgen startede så småt med udgivelsen af Speers erindringer i 1970. I USA udkom i 1972 19 bøger om Hitler og af 'emblemata' blev Hitlers parade-Mercedes fra 1941 solgt for ca. en million kroner i Arizona. I 1973 skyllede Hitler-bølgen til Tyskland (hvor handel med nazi-emblemata ikke må ske offentligt). På bogmarkedet kom bl. a. en menig-tysker-interviewbog af Walter Kempowski, »Haben Sie Hitler gesehen?« samt en biografi af Langer (oprindelig en Secret Service-rapport, »The Mind of Adolf Hitler«, fra 1943), en forøget udgave af Masers (Hitler-kildekritikkens grand old man) Hitlerbiografi suppleret med »Briefe und Notizen« (nr. 7 på bestsellerlisten) og yderligere suppleret i »Der Spiegel« nr. 14–24, foruden en ny biografi af Joachim Fest (en del løb som føljeton over 15 numre af »Stern«). Til 8mm-markedet blev Erwin Leisers »Mein Kampf« udbudt i seks dele (nyredigeret af Gerd Albrecht). I England ytrede bølgen sig i BBC's 26-dels serie om Hitler og ved filmene »Hitlers sidste 10 dage«, »Swastika« og »The Double Headed Eagle« (1972/73). Hitlerbølgen blev visuel.

I selve Tyskland sås Hitler ikke i spillefilm under og efter krigen. Efter 1945 lå han faktisk i giftskab, men blev dog undertiden hentet frem som et middel i den almene fortrængningsproces til folkets beredskabsbevidsthed i Wirtschaftswunder'ets solrejse (f. eks. de to kompilations-

film »Diktatur« og »Das Leben Adolf Hitlers«, begge fra 1961, hvor Hitler i den første sidestilles med 35 andre diktatorer fra vor tids historie og i den anden skildres som den dømmelige personlighed, der bedrog alle inklusive sig selv og efterlod en arv i ruiner). Nazismen fremdrages altså som kontrasten til det demokratiske, dynamiske, krisefrie Tyskland, og diktaturet repræsenteres nu af Sovjet (= nazismen).

De engelske Hitlerfilm, »Hitler's sidste 10 dage« og »Swastika«, har samvittighedsfulde 'exiltyskere' som henholdsvis producent (Wolfgang Reinhardt) og 'kompilator' (Lutz Becker). Reinhardt har udlagt sin sag således: Demokratiet er blevet så vanskeligt og problemet om diktatur mere udbredt. Der er så mange arbejderstridigheder i så mange lande, at kravet om en stærk mand opstår – en talen om det og en frygt for det. Jeg tror, det var Churchill, som sagde: »Demokrati er en meget svag form for regering, men det er stadig den bedste vi har skabt«.

Og Alec Guinness, som spiller Hitler i filmen, relaterer problemet direkte til England i et Daily Mail-interview (10.8.72): Jeg tror ikke, Hitler burde glemmes på noget tidspunkt. Se f. eks. på den nuværende situation i dette land. Jeg tror ikke, den er særlig forskellig fra Berlins i 20'erne og begyndelsen af 30'erne. Vi har et temmelig dekadent samfund. En masse uro omkring industrierne. Jeg tror, det er en temmelig farlig periode. Vi kunne alle let sige »Lad os for at bevare lov og orden få en mand der har et fast greb om sagerne ...«, ligesom tyskerne gjorde. I filmen er følgende Hitler-replik anbragt som et advarende memento: »Jeg spekulerer somme tider på ... om skæbnen ikke fejlede ... ved at give det tyske folk i mine hænder. Måske ville englænderne have forstået mig bedre? De er Nordiske ariere som os. Og de avler ikke forrædere. Tyskerne er en nation af bolere.« Hitlerfilmene kan altså også opfattes som en slags beredskab, en advarsel mod at løse den nuværende krise på fascistisk vis; derfor skal billedet af 'personkulten' revideres og bort fra det mystificerende, dømmelige over til det 'menneskelige', d. v. s. i retning af småborgerlige, 'afvæbnende' karakteristika og det gælder for begge film. Instruktøren af »Hitlers sidste 10 dage«, Ennio de Concini, har udtalt følgende (International Herald Tribune 26.–27.2.72):

»Hitler lever med sin chokoladecake til det sidste øjeblik. Han nægter at indse sandheden. Det er, hvad vi på italiensk kalder en groteske, – en tragedie fuld af latter. Denne mand som lever i bunkeren i de sidste 10 dage som var det restaurant Tour d'Argent eller et hotel på Via Veneto med lange teselskaber fuldstændig afskåret fra virkeligheden. Det var meget bourgeois. Kage, te, diskussioner om vejret.« (Derfor er bunkersinteriøret i farver og samtlige eksteriørscener monokrome). I »Swastika« giver de stedse genkommende og strukturdannende 16mm Agfacolor home-movies fra Obersalzberg (optaget omkring 1936) med uafbrudt konventionel selskabelighed omkring en evig Førermøntolog samme indtryk af virkelighedsfortrængning.

»Hitlers sidste 10 dage«²⁾ er en i sjælden grad dokumentbunden spillefilm; primært bygger den på Trevor Ropers popularisering (»The Last Days of Hitler«, 1947) af sin egen Secret Service-rapport fra 1945, som yderligere er parret med Gerhard Boldts³⁾ »Die letzten Tagen der Reichskanzlei« (1947) samt en skarp-sindig fri bearbejdning af udsagn fra »Hitlers Tischgespräche« ved manuskriptforfatterne Ennio de Concini, Maria Pia Fusco og Wolfgang Reinhardt. Filmen har i sin struktur og persontegning (småængstelige lyttende marionetter til en evigtaltende centralfigur) nok svært ved at glæde et dramaturgisk indstillet publikum. Filmen fortæller skitserer kort forhistorien. Under fortekstene ses erobringernes ekspansion på et verdenskort (markeret med rødt!) underlagt brusende Wagner-pastiche. Da verdenskortets markeringer snævres ind for til sidst kun at være punktet Berlin, er Wagner-bruset blevet til en stille sats (dog stadig Wagner). Handlingsplanen etableres med Førers 56 års fødselsdag (man lader derfor Hoffmann ankomme på denne dag) og kulminerer med brylluppet. Da Hitler har begået selvmord, opleves borgerlighedens ny æra metaforisk med rygeforbudets ophævelse, og på lydbandet erstattes Wagner med Johann Strauss.

Filmens egentlige 'protagonist' er Gerhard Boldts alter ego, Hoffmann⁴⁾, som det næsten stumme vidne, der skal overbringe efterverdenen et Fører-testamente, som han river itu efter at have forladt bunkeren. Guinness giver et ganske indforstået portræt af Hitler, hvor der lægges vægt på hans foragt for teore-

tikere/akademikere, hans tro på sig selv og astrologien, hans ordinære kønsrollebetrægtninger, borgerlighed, utopiske strategi og virkelighedsflugt (til det sidste ser vi ham konstruere fremtidsbyen Linz i gips-moduler). »Hitlers sidste 10 dage« er så koncentreret om dokumentmaterialet og personen Hitler, at relateringer til et system træder i baggrunden.

»Swastika« er en outsider i kompilationsfilmgenren. Den tilsidesætter kronologi, undlader speakerkommentar og forsøger sig med et associativt continuity-forløb. Den vil give mangan historisk kronikør kronede dage. Mora (instruktøren) og Becker (research) er begge bildende kunstnere; Mora har forsøgt sig indenfor det pop-art- og tegneserieprægede, og Becker har lavet feedback-eksperimenter (se »Expanded Cinema«). Deres film forudsætter en vis 'einfühlung' – jfr. Beckers udtalelse (ang. »The Double Headed Eagle« i Time Out 14.12.73): »Jeg tror, at hvad film kan oplyse os om politiske og sociologiske hændelser i perioden, kun er, hvad kameraet optager. Overfladen af hændelser. (...) Gennem iagttagelse af overfladen kan vi gå dybere, og det sker via en identifikationsproces«. Her optræder en næsten eisensteinsk tro på, at det enkelte forløb vil bibringe lige netop den association, som af skaberen oplevedes ved klippebordet.

Det er karakteristisk for »Swastika« at lade »moderfilmene« (altså de film, der indgår som kompilationsmateriale) sekvenser (også oprindelige montagesekvenser) gennemspille et afsluttet forløb uden at ændre på dette (det der nærmest opleves som et warholisk touch i Obersalzberg-sekvenserne); men hvad der udgør et sluttet forløb i en sekvens er jo også et fortolkningsspørgsmål.

»Swastika« er en demonstration af billedets rehabilitering; det er ikke en rehabilitering i begrebsmæssig retning som i eisensteinsk montage, men en helhedsrettet og intensiveret spejling – og er vi på vej bort fra begreberne, er vi også på vej bort fra systemerne.

Der anvendes både sjældent og slet ikke tidligere set materiale, bl. a. fra ca. 5 timers home-movies optaget i Obersalzberg, som Becker har opsporet i USA (af dette materiale kendtes hidtil kun en halv times sort/hvid film).

Scenerne derfra har man tålmodigt eftersynkroniseret ved læbeaflysning og for ikke at bryde denne kontinui-

tet har man, når de agerende vender ryggen til, suppleret med citater fra Speer, »Tischgespräche« m. fl. I filmens optakt sejler en gul, ubefæstet swastika langsomt gennem verdensrummet for at fæstne sig i billedets centralfelt (samtidig med at lydsiden manifesterer folkemasser), hvor den skifter til hvid (den nationalistiske ide – farvesymbolikken omtales i »Mein Kampf«), så til rødt (socialisme) og endelig til sort (anarkismen?). I swastikaen kommer en lys plamage til syne, som billedfeltet udhæver – trænger ind i, og konturer af Berlin kommer til syne. Filmen viser dagligdagsbilleder fra Berlin, og denne hverdagsagtighed skal bibringe bekendtskabskvaliteten til nutidens publikum, det der skal være publikums nøgle til *einfühlung*.

Mora har selv omtalt filmen som svarende til en rejsendes oplevelser, hvor filmens første del skal vise det officielle Nazityskland (fremskridtet på alle felter), den anden del det den menige tysker aldrig så – privattoptagelserne (to stadier af sympati), for dernæst som kort effektfuld kulmination at vise det, nazismen fortrængte (»endlösung«). Som symbol på nazismens fald anvendes dristigt luftskibet Hindenburg som det eksploderende potenssymbol (det får en kronologisk orienteret historiker til at stejle) og det hidtidige anvendte farvemateriale optræder repeteret fragmentarisk i sort/hvid (det billede og det memoireto, som blev os overleveret – der spilles tvivlsomt på farve og autenticitet). Som slutning trækker kameraet sig tilbage fra Tyskland for atter at have ude i rummet og nu indrammes jordkloden ikke af noget totalitært symbol.

NOTER

1) Filmene var bl. a. »The Devil With Hitler« (Værrø end Fanden, 1942) med Alan Mowbray som Hitler; »Hitler – Dead or Alive« (Hitler – død eller levende, 1942) med Bob Watson som Hitler; »The Strange Death of Adolf Hitler«, (1943). Den sidste af dobbeltgængerhistorierne dukkede op i 1951 som »The Magic Face« (Jeg var Hitlers elskerinde) med Luther Adler i dobbeltrollen. I denne forbindelse kan også nævnes, at selskabet Monogram i 1944 udsendte en film med titlen »Enemy of Women« (Goebbels og kvinderne), der begrundede magtviljen i et forkvaklet sexliv, ligesom en biografisk film om føreren (fra 1961), med Richard Basehart som Hitler, lod Hitlers magt være baseret på et Ødipuskompleks, hvorfor partiet først og fremmest appellerede til personer med et unormalt sexliv (sadisme).

2) I Østrig lavede Pabst i 1955 »Der Letzte Akt«, der ligeledes koncentreredes om Hitlers sidste dage. Filmen var baseret på en ikke publiceret skitse af Erich Maria Remarque.

3) Gerhard Boldt har fungeret som konsulent på filmen.

4) Rollen spilles af Simon Ward, der i »Young Winston« spillede den unge Churchill. Skuespilleren har selv jævnt fortalt rollerne: »Churchill sagde altid, at han ønskede en, som elskede sit land, til at spille ham på film. Nå ja, det samme gælder for Hoffmann (...). Skønt de to mænd på mange måder var forskellige, har de denne egenskab fælles – en inderlig patriotisme«.