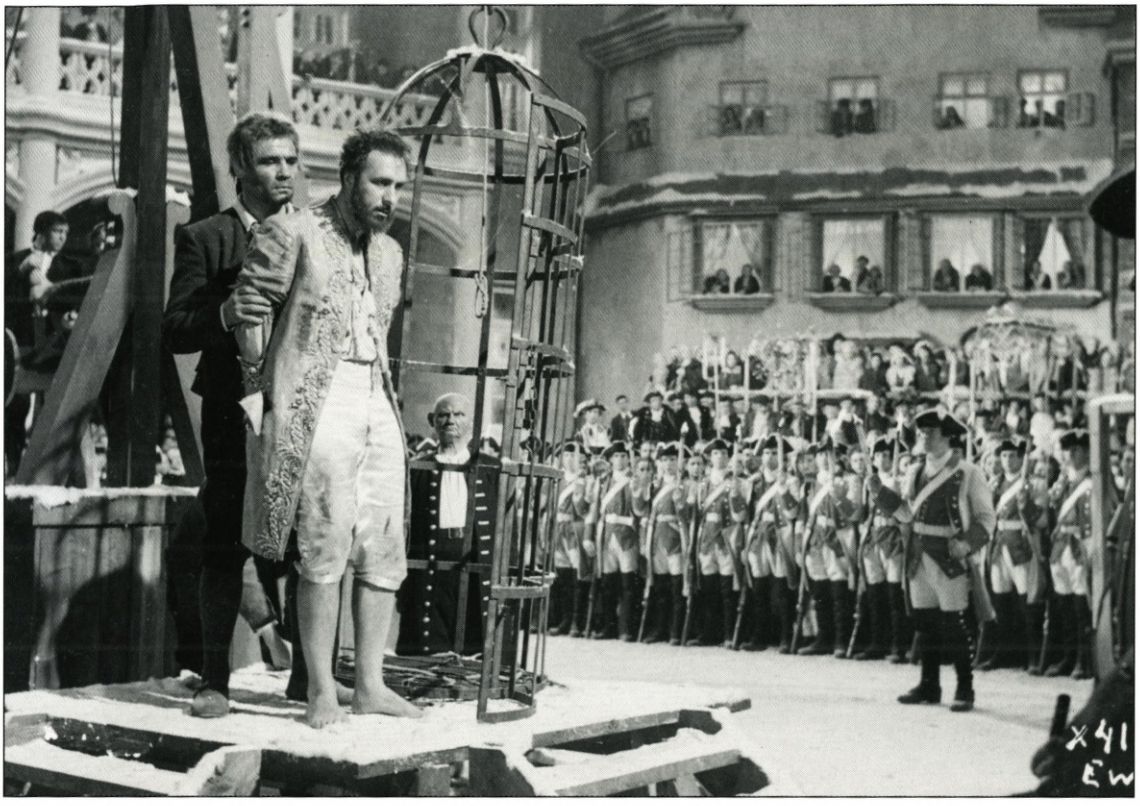


Jøden Süss. Henrettelsesscenen med Ferdinand Marian som Süss.

Diktatorernes film

Scipione l'Africano, *Aleksandr Nevskij*, *Jud Süss* og *Kolberg*

Af Karsten Fledelius

Det 20. århundrede blev filmens århundrede. Og de store ideologiske diktatorers. Både Lenins og Stalins kommunistiske Sovjetunion, Mussolinis fascistiske Italien og Hitlers nationalsocialistiske Tyskland betjente sig af det moderne massemedium. Til direkte propaganda, til afledning fra virkeligheden, og til manipulation med historien. Det er især det sidste, denne artikel vil handle om.

Sovjetunionen. Århundredets første diktaturstat blev den bolsjevikisk-kommunistiske Sovjetunion. Det var om aftenen den 25. oktober (efter moderne kalender 7. november) 1917, at det skud blev affyret

fra panserkrydseren Aurora på Neva-floden, som var signalet til Lenins partisoldaters angreb på Vinterpaladset i Petrograd, det senere Leningrad, i dag Sankt Petersborg - dengang Ruslands hovedstad.

Vladimir Iljitj Lenin, født Uljanov, var også den første af århundredets diktatorer, som så mulighederne i filmen som overtalelsesmedium for masserne. Det var der sandelig også brug for. For det første fordi bolsjevikkernes kup, som senere af propagandaen ophøjedes til at være en revolution, var ufolkeligt og udemokratisk - et af dets første ofre var den forfatningsgivende forsamling, som den provisoriske regering efter tsardømmets fald i februar 1917 havde indkaldt. For det andet fordi størstedelen af befolkningen hverken kunne læse eller skrive - skulle man nå dem med den kommunistiske ideologi, var filmen det oplagte medium. Den tidlige kommunistiske filmpropaganda var meget primitiv og blev udbredt bl.a. via de såkaldte agitprop-tog. Det var særtog, der var beregnet til at udbrede ideologien, og hvori der var en biografvogn til filmforevisninger. I øvrigt var plakater og taler de vigtigste propagandamidler.

I august 1919 skred Lenin til en nationalisering af filmindustrien i Sovjetunionen. Herefter og indtil kommunismens afvikling mere end 70 år senere besad staten et monopol på filmfremstilling, ledet af en filmadministration, som især efter 1930 antog stort omfang og meget bureaukratiske former. Lenins efterfølger som diktator, Josef Vassarionovitj Stalin, født Djugasjvili, forsøgte i Mosfilm Studios ved Moskva ligefrem at skabe et sovjetisk sidestykke til Hollywood, under ledelse af en elektroingeniør han anså for egnet til jobbet, Boris Sjumjatskij.

Det, Stalin var fascineret af, var Hollywood. Også i Sovjetunionen var Hollywood-film beundret, og da filmparret Mary Pickford og Douglas Fairbanks besøgte Moskva i 1927, var det et sandt triumftog, som blev fastholdt i Sergej Komarovs komiske spillefilm *Potseluj Meri Pikford* (dvs. Kys Mary Pickford).

Nu var det ikke sådan, at der behøvedes et Hollywood til at lave gode film i Sovjetunionen. Siden 1925 var der blevet lavet den ene fremragende film efter den anden, af instruktører som Sergej Eizensjtein, Vsevolod Pudovkin, Esfir Sjub og Dziga Vertov. De første var spillefilminstruktører, de sidste lavede dokumentarfilm. Men man kunne nævne adskillige andre fremragende instruktører fra tiden 1925-32. Ikke mange lande bidrog så meget til stumfilmens Indian Summer som Sovjetunionen.

Den første betydningsfulde historiske film var Sergej Ejzenstejns *Bronenosec Potemkin* (1925, *Panserkrydseren Potemkin*), produceret i anledning af og med tema fra den fejlslagne russiske revolution i 1905. Vsevolod Pudovkins bidrag til fejringen af 10-året for 1905 var *Mat'* (1925, *Moderen*) efter Maksim Gorkijs roman. Den store Oktoberrevolution fik også sine jubilæumsfilm i 1927-28, med værker som Pudovkins *Konec Sankt Peterburga* (1927, *Sankt Petersborgs sidste dage*), Ejzenstejns *Oktjabr'* (1928, *Oktober*) og Esfir Sjubs banebrydende historiske dokumentarfilm *Padenie dinastii Romanovyh* (1927, dvs. Romanov-dynastiets fald). Specielt *Oktober* vakte dog Stalins mishag, den var ham for formalistisk, for elitær, for ufolkelig. Stalin ville have film, som virkelig kunne gribe masserne, som de amerikanske.

Dertil kom Stalins fascination af den forestående teknologiske udvikling af filmen: tonefilmen. Den så han som den helt

store mulighed for at styrke filmens gennemslagskraft som underholdnings-, opdragelses- og propagandamedie. Så samtidig med at han sendte Ejzenstejn til USA for at studere tonefilm og lure amerikanerne kunsten af, forberedte han skabelsen af store historiske tonefilm, som skulle gribe masserne. Som ideologien foreskrev skulle de fortrinsvis handle om revolutioner og oprør og på den måde stimulere massernes revolutionære sindelag. Den første af disse blev Georgij og Sergej Vasiljevs *Capaev* (1934, *Tjapajev*), om en kommunistisk helt fra den russiske borgerkrig omkring 1920. Den blev vist for et internationalt publikum ved en filmfestival i Moskva i 1935.

Men i 1936 skiftede tendensen i historiske film fra oprørsfilm til film om store historiske lederskikkelser i ældre russisk historie. Den første af denne række var Vladimir Petrovs *Pjotr Pervyj I* (1937, *Peter den Store*), en storfilm som skildrede den store tsar og Sankt Petersborgs/Leningrads grundlægger som den store modernisator og fornyer. Dette var første, men ikke sidste gang, en tsar eller fyrste blev brugt som positivt forbillede i det kommunistiske Rusland.

Stalin var nemlig begyndt at ændre sin ideologiske kurs. Han drog konsekvensen af, at verdensrevolutionen, som var en del af den kommunistiske ideologi, indtil videre var udeblevet, og indførte nu officielt tesen om muligheden for socialisme i ét land. Denne blev også grundlaget for Sovjetunionens nye forfatning af 1936, der ikke som den oprindelige Sovjetforfatning var beregnet til at kunne rumme hele jorden, men var en mere traditionel grundlov for det eksisterende land. Stalin indså, at Hitlers magtovertagelse i Tyskland i 1933 ikke blot var sidste akt i kapitalismens historie, men opbygningen af en aggressiv, ekspansionistisk nationalstat i Centraleuropa, med mere folkelig opbakning end Sovjetunionen. Nu drejede også sovjetkommunismen i nationalistisk retning. Og det betød en radikal omvurdering af den historiske fortid.

Tyskland. Hitlers magtovertagelse i Tyskland fandt sted den 30. januar 1933 - samme dag i øvrigt som en historisk spillefilm med tema fra Første Verdenskrig fik premiere. Det var Gustav Ucickys *Morgenrot* (*Intet nyt fra u-båd 21*), der handlede om de tyske u-både under krigen. Den velspillede og heroiske film rummede blandt andet denne karakteristiske bemærkning fra u-bådens kommandant, da den mod filmens slutning ligger forlist på havsens bund og der ikke, trods al tysk grundighed, er redningsudstyr nok til hele besætningen: "Leve forstår vi tyskere os måske ikke så godt på - men dø, det er vi fabelagtige til!"

Filmen havde intet med nazisternes magtovertagelse at gøre, det var en ren tilfældighed. Men den viser, at der allerede da Hitler kom til magten var en patriotisk filmproduktion med historiske emner, og tydeligvis også en interesse hos det tyske publikum for den. Således var Rudolf Meinerts *Die elf Schillschen Offiziere* (1926), om forsvaret af byen Kolberg i Preussen mod franske tropper i 1807) på 5. pladsen af de mest sete film i Tyskland i 1926-27, og 1932 lavedes en tonefilm over samme emne med samme instruktør.

Tysk filmproduktion siden kejserrigets sammenbrud i november 1918 havde ellers kun i begrænset grad været præget af historiske film. 1920'erne var i Tyskland som i Sovjet en kunstnerisk blomstringsperiode for filmen, men man beskæftigede sig i Tyskland især med menneskesindets irgange. Filosoffen og sociologen Siegfried

Kracauer brugte efter Anden Verdenskrig 1920'ernes tyske film som en art redskab til psykoanalyse af den kollektive bevidsthed, som havde gjort Hitlers regime muligt i Tyskland. Kracauers bog *From Caligari to Hitler*, der blev udgivet i USA i 1947, er et spændende bud på det evige spørgsmål om, hvorfor et kulturfolk som det tyske overhovedet lod sig forføre af Hitler. Det er meget omstridt, om Kracauer har ret i, at svaret skal findes i 1920'ernes tyske filmproduktion. Men der er absolut ingen tvivl om, at så snart Hitler var kommet til magten, blev filmen sammen med radioen det mest centrale propagandamedie i den nye diktaturstat.

Hitler var selv meget interesseret i film. Især oprettefilm og filmugejournaler. Men regimets vigtigste filmfreak var hans "rigsminister for folkeoplysning og propaganda", dr. Joseph Goebbels. Han blev den reelle leder af tysk film, en position han udnyttede både til at gribe ind i udformningen af konkrete film, samle filmindustrien på få hænder og nedlægge kvindelige filmstjerner. Goebbels havde set, og beundret, en film som Ejzenstejns *Panserkrydseren Potemkin*. I en af de centrale scener i Hans Steinhoffs *Ohm Krüger* (1941), en tysk film om boerkrigen i Sydafrika, vises det hundeæde, man bød boerkvinderne i en engelsk koncentrationslejr, og hvordan lejrlægen ignorerer det, fordi lejrkommandanten lægger pres på ham. Det er en scene, som er direkte kalkeret efter den scene i *Panserkrydseren Potemkin*, hvor skibslægen bruger sine briller som lup og ser maddikerne kravle rundt på kødet, og så erklærer, at det da blot er fluelarver, som man kan vaske væk med salt. *Panserkrydseren Potemkin* måtte ligesom de andre sovjetiske film ikke vises offentligt i Hitlers Tyskland, men Goebbels fik forbudte film importeret via Spanien og fulgte på denne måde med i, hvad der skete i filmkunsten i et land som Sovjetunionen. Og som eksemplet viser, holdt han sig ikke tilbage fra at lære af den.

Goebbels skelede også til Hollywood. Af hans dagbøger fra de sidste krigsår fremgår det, at en af de film, han beundrede mest, var William Wylers *Mrs. Miniver* (1942), en tårepersende amerikansk film om engelsk civilcourage under krigen med Tyskland i 1940 - et synspunkt, som i øvrigt deltes af hans modstandere, USA's præsident Franklin D. Roosevelt og Englands premierminister Winston Churchill.

Nazisterne havde ikke brug for at lave deres egen version af Hollywood. For det havde Tyskland allerede, i form af det store filmselskab UFA's studier i Babelsberg ved Berlin. UFA kontrolleredes ved nazisternes magtovertagelse af den ærkekonservative tyske mediefyrste Hugenberg, som optoges som minister i Hitlers første regering. UFA kom til at udgøre tyngdepunktet i tysk filmproduktion og blev nøje overvåget af Goebbels. Men filmindustrien blev i modsætning til Sovjetunionen aldrig totalt nationaliseret. Derimod blev den i stigende grad ensrettet, og UFA blev gjort totalt afhængigt af regimet og fungerede som dets filmslagskib. Det er karakteristisk, at da instruktøren Veit Harlan 1. juni 1943 tegnede kontrakt om produktionen af filmen *Kolberg*, var det med Joseph Goebbels selv.

Det blev i høj grad dr. Goebbels, som kom til at bestemme indholdet i tysk film, selv om Hitler også af og til selv gjorde sin indflydelse gældende. Goebbels var forsigtig over for en bombastisk propaganda af klar nazistisk karakter - filmpåvirkningen skulle hellere være mere indirekte og spille på generelle værdier som fædrelandsstolt-

hed, mod og udholdenhed, kammeratskab mellem soldater og kvindelig opofrelse. Filmene skulle heller ikke virke for åbent opdragende - Goebbels forstod, at når publikum satte sig til rette i biografen, var det først og fremmest for at blive underholdt. Derfor accepterede han også produktion af film, hvori selv regimets symboler og den obligatoriske hitlerhilsen ikke forekom. Det gælder således Werner Klingers kriminalfilm *Der Verteidiger hat das Wort* (1944, *Forsvareren har Ordet*), der med en af regimets mest loyale skuespillere, Heinrich George, i hovedrollen alligevel er totalt blottet for ethvert tegn på det officielle Hitlertyskland. Det er klart, at dette kun har kunnet ske med rigspropagandaminister Goebbels' godkendelse.

For den indirekte værdipåvirkning, Goebbels gik ind for, egnede den historiske spillefilm sig fremragende. Derfor blev Det tredie Rige en sand blomstringsperiode for historiske film. Ikke mindst Frederik den Store af Preussen (1740-1796) var en hyppig gæst på biografl ærredet, og en skuespiller, Otto Gebuhr, gjorde det ligefrem til sin levevej at spille den konge, som mere end nogen anden blev brugt af Hitler som forbillede for hans egen herskergerning.

Italien. Hvor det først og fremmest var Tyskland i 1700-1800-tallet, som udgjorde referencerammen for naziperiodens historiske mytologi, var det for Mussolinis Italien oldtidens Romerrige, som var forbilledet.

Det fascistiske diktatur i Italien var ældre end det tyske - det var blevet etableret knap seks år efter det kommunistiske i Rusland. I modsætning til den blodige russiske revolution med den efterfølgende endnu blodigere borgerkrig skete Mussolinis magtovertagelse efter en fredelig march til Rom i 1923, som blev vel modtaget af den italienske konge og fejede det skrøbelige og korrupte parlamentariske demokrati af banen. Den fascistiske ideologi var som den kommunistiske modernistisk, og i 1920'erne slog her som i Sovjetunionen den radikale kunstretning futurismen igennem. I Italien skete der dog, som i Sovjetunionen, en drejning i mere konservativ retning i 1930'erne, med større vægt på det folkeligt underholdende. I italiensk filmhistorie er 1930'erne kendt som "de hvide telefoners" periode, efter de societyfilm som lavedes. Også i Italien mærkedes inspirationen fra Hollywood, og i 1937 anlagdes ved Rom filmbyen Cinecittà.

Italiens fascistiske ministerpræsident og diktator Benito Mussolini spillede meget på Italien som Romerrigets efterfølger, og selve fascismens navngivende symbol, øksen omgivet af et risknippe, var de gamle romerske topembedsmænds embedstegn, der symboliserede deres ret til at straffe med død eller prygl. Også den romerske legionsørn fik kronede dage i Mussolinis Italien. Men pudsigt nok blev der ikke satset nær så meget på historiske film med emne fra romertiden, som der blev satset på monumenter, der henviste til samme. Måske var selve det faktum, at italienerne gik rundt i Romerrigets ruiner, en af grundene til, at der ikke blev lavet flere romerfilm, end det er tilfældet. Hollywood har faktisk været flittigere til at lave film fra Romertiden - omend Romerriget ofte får en dårlig behandling i de amerikanske film, fordi det symboliserer både onde imperier og forfølgelse af jøder og kristne.

Som man kan forvente, finder man ikke nogen af disse tendenser i Mussolinitidens italienske film. En af de mest spekt-

Sciopio Africanus. Annibale Ninchi som Scipio.

akulære er Carmine Gallones *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926, *Pompejis sidste dage*), en også efter moderne standard fremragende katastrofefilm. Men i midten af 1930'erne bliver det mere oplagt at lave film, som glorificerer Romerriget - for 1935 var Mussolini gået i gang med at gøre sin konge, Victor Emanuel III til kejser, godt nok ikke af Romerriget, men af Etiopien, sammen med Liberia den eneste tilbageværende uafhængige stat i Afrika.

Scipione l'Africano (1937, Scipio Africanus). Disse imperiale ambitioner krævede en film, som handlede om romersk ekspansion i Afrika. Og intet emne var mere velegnet end Scipio Africanus. For det var denne store romerske feltherre fra anden halvdel af 200-tallet før Kristus, som havde formået at bryde staten Kartagos indkredsning af Rom, føre krigen over til Afrika og afgørende besejre denne Roms da alvorligste fjende.

I forhold til Kartago havde Etiopien dog ikke vidtgående aggressive hensigter over for Romerrigets efterfølger Italien, selvom der var nok af konfliktårsager mellem den europæiske kolonimagt Italien og det gamle afrikanske kejserdømme. Italien beherskede både Erithrea og Somalia og havde ikke glemt den ydmygelse, landet

Sciopio Africanus. Folket hylder Scipio. Hannibal med klap for øjet (Camillo Pilotto). Sofonisba (Francesca Braggiotti) og Masinissa (Fosco Giachetti). Slagscene med elefanter.

havde lidt, da et invasionsforsøg i Etiopien i 1896 var endt i det katastrofale nederlag ved Wal-Wal. Her var der en vanære, der måttet vaskes af i blod, som de mange nederlag, romerne i 200-tallet måtte inkassere fra den store kartagiske feltherre Hannibals side.

Til at lave denne film hentede man instruktøren af *Pompejis sidste dage* hjem fra udlandet til Rom. Og Carmine Gallone

(1886-1973) indfriede forventningerne. Det blev en særdeles flot film. Og samtidig en film, som forholder sig redeligt til det historiske forløb og kildemateriale. Generelt kan man sige, at historiske spillefilm især skal vurderes efter de steder, hvor der manipuleres med kilderne og de historiske fakta. Instruktøren af *Scipio Africanus* havde imidlertid et lettere job end så mange andre historiske filmskabere: For historien var allerede skrevet af de romerske sejrherrer.

Ikke engang en central kærlighedshistorie behøvede Gallone at lægge ind - den findes i kilderne i forvejen, og savner intet i dramatik. Den smukke og højbårne Sofonisba (Francesca Braggiotti) var i den ubehagelige situation at skulle forene kærlighed med patriotisme og samtidig blive rykket rundt med som en brik på et skakbræt. Ganske som det ifølge kilderne hændte. Og med katastrofale konsekvenser for hende selv. Hendes elskede var numiderkongen Masinissa (Fosco Giachetti), men han gik over til romerne, hvad der gjorde deres forhold umuligt, og hun ender med at dø en tragisk og patetisk død.

Man kan ikke sige, at filmen udleverer kartagerne som udyr eller undermennesker. De er fjender, men værdige modstandere. Hvilket naturligvis gjorde sejren over dem så meget desto mere beundringsværdig. Også dette ganske på linie med de romerske kilder fra oldtiden.

Filmen tager udgangspunkt i romernes desperate situation under kartaginienseren Hannibals (Camillo Pilotto) langtrukne felttog i Italien. Gang på gang bliver romerne slået, men samtidig bliver Hannibals forsyningslinier længere. Men det er først, da Scipio (Annibale Ninchi) overtager kommandoen, at der kommer styr på romernes modstand. Hans indsats i filmen indskrænker sig dog mest til at holde opildnende taler og blive siddende på hesten og bevare overblikket. I modsætning til sine officerer og mandskab har han aldrig hjelm på, men lader solen skinne på sit smukke, mørke, krøllede hår.

Filmens kulmination er det 17 minutter lange slag mellem Hannibal og Scipio, slaget ved Zama i 202 f.Kr. Der er ikke sparet på hverken mennesker eller dyr som statister. I starten får et masseopbud af kartagiske elefanter de romerske soldater til at flygte i panik. Men Scipio bevarer roen, åbner veje for elefanterne gennem gelederne og lader sine mænd angribe dem fra siden og bagfra. Man får helt ondt af elefanterne, ikke mindst af den lille medløbende elefantunge, som til sidst står fortvivlet ved sin nedlagte moders side. Der er også nogle flotte rytterangreb og masser af slagsmål. Men egentlig er slagscenerne ret konventionelle og forudsigelige. Filmen slutter med, at Scipio glæder sig over kornhøsten hjemme hos familien i sin villa.

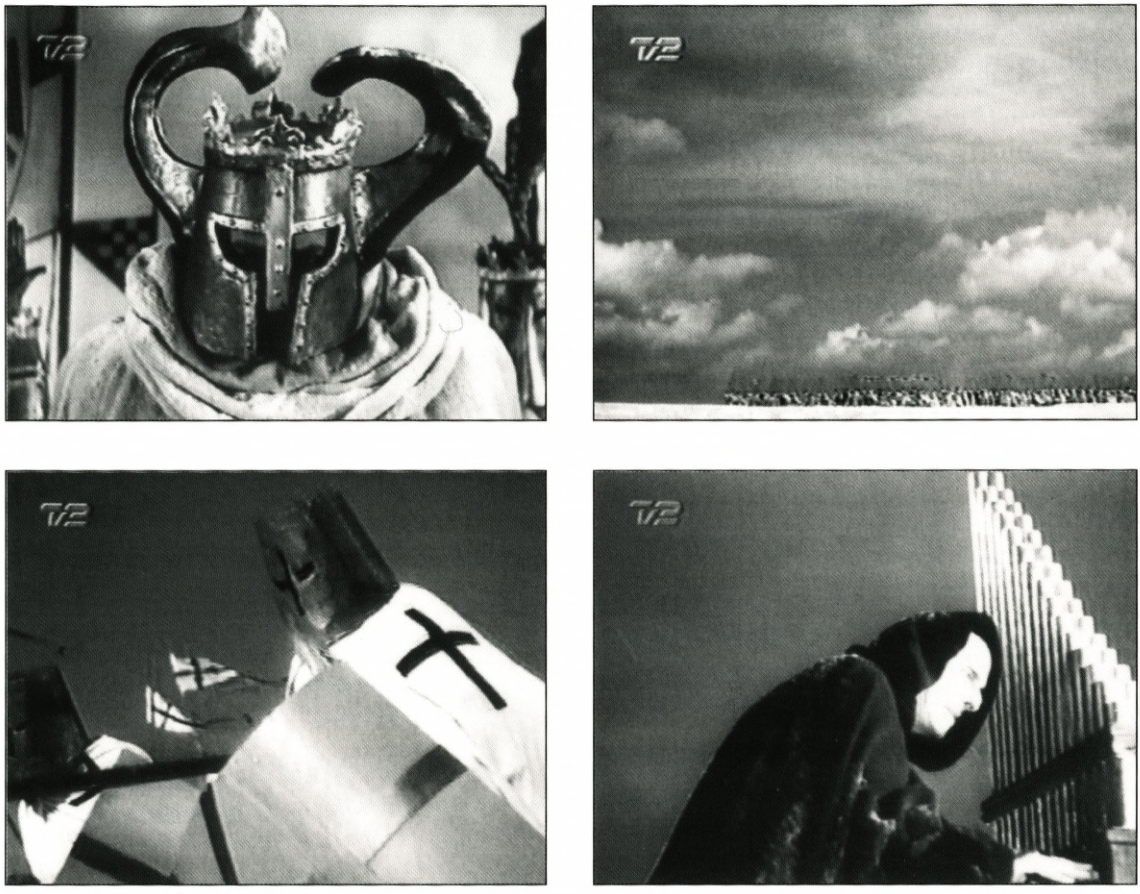
Også instruktøren kunne glæde sig. Ved filmfestivalen i Venezia i 1937 fik han Coppa Mussolini, Mussolini-pokalen. For også Mussolini kunne glæde sig. Filmen kunne ses som en passende hyldest til den feltherre i det 20. århundrede, som igen skaffede romerne sejr på det afrikanske kontinent, ved de italienske styrkers endelige sejr over etiopierne i 1936. At denne sejr så skyldtes en knusende teknologisk overlegenhed snarere end snildhed og tapperhed, er en helt anden historie. Og i modsætning til Roms eksistenskamp mod Kartago, der var en benhård kamp mellem to kolonimagter, der truede hinanden på livet, var den italienske erobring af Etiopien, som ydede tapper, men forgæves modstand, et stykke renlivet moderne imperialisme. Landets retmæssige kejser

Alexander Nevski. Nikolaj Tjerkasov i titelrollen.

Haile Selassie måtte drage i landflygtighed, mens Mussolini udstyrede sin konge med den etiopiske kejsertitel. Folkeforbundet vedtog sanktioner mod Italiens invasion og indlemmelse af en anden medlemsstat. Men sanktionerne fik aldrig nogen alvorlig virkning - især ikke fordi de blev saboteret af Hitlers Tyskland. Dette bragte de to diktaturer tættere sammen, noget som også viste sig klart i deres samarbejde som støttemagter til Francos nationalister i kamp mod den spanske republik 1936-1939 og Italiens støtte til Hitlertysklands annektion af Østrig i 1938 - et politisk skridt Italien selv tidligere havde været modstander af.

Scipio Africanus er ikke nogen særlig subtil propagandafilm. Men det er en underholdende historie med flotte slagscener, som ideologisk understøttede Italiens "naturlige ret" til ekspansion i Afrika. Gallone lavede ikke flere romersk-historiske film under Mussolini - først 1951 vendte han tilbage til Romerriget med *Messalina*, som ikke kan siges at have politisk karakter, og sluttede i øvrigt sin karriere af med en Don Camillo-film i 1961.

Aleksandr Nevskij (1938, Alexander Nevskij). Sammenrendet af højreorienterede diktaturer kombineret med Folkeforbundets manglende evne til at dæmme op for aggressiv nationalisme fik stor betydning for Sovjetunionens politiske kurs i anden halvdel af 1930'erne. Stalin indså, at der var større fjender at bekæmpe end socialdemokraterne i



Alexander Nevski. Tyske ordensriddere. Slaget på isen. Den tyske organist.

Europa, og at fascister og nazister ikke nødvendigvis var de bølgebrydere for verdensrevolutionen, han oprindelig havde troet. Allerede i 1934 var Stalin slået ind på den såkaldte folkefront-politik, som først praktiseredes i Frankrig, dvs. en samling af arbejderpartier og moderate, socialt bevidste borgerlige partier til en fælles front mod de totalitære ideologier. Truslen fra disse øgedes yderligere i 1936, da England og Frankrig ikke kunne enes om at skride ind over for tyske troppers indmarch i det hidtil demilitariserede tyske Rhinland. 1937 oprettedes Berlin-Rom-Tokyo-aksen som et samarbejde mellem de ekspansionistiske højreorienterede diktaturer. Sovjetunionen kom mere og mere til at befinde sig i en tofronts-situation, truet i vest af Tyskland og i øst af Japan.

Det var i denne situation, at Stalin den 9. januar 1938 gav ordre til afskedigelse af den hidtil almægtige Sjumjatskij og andre ledere af den sovjetiske filmindustri og grønt lys for virkeliggørelsen af instruktør-veteranen Sergej Ejzenstejns (1898-1948) filmprojekt *Rusj*, det middelalderlige navn på Rusland. Stalin interesserede sig intenst for dette filmprojekt, så intenst at han fik væsentlige ændringer gennemført i manuskriptet. Blandt andet fortæller

Ejzenstejn i sine erindringer, at Stalin strøg hele slutningen, hvor filmens helt, fyrst Aleksandr af Novgorod dør som følge af, at han drikker vand af sin hjelm, som mongolerne har indsmurt med gift. For "så stor en helt dør ikke" som Stalin sagde. I stedet kom filmen til at slutte med fyrstens afsluttende tale til fangerne, sine mænd og hele verden efter generobringen af byen Pskov. Men hvorfor blev Ejzenstejn så begejstret for Aleksandr Nevskij-temaet, og hvorfor blev Stalin det?

Først til historien. Aleksandr, søn af Jaroslav, var fyrste i det lille russiske fyrstendømme Perejaslavlj syd for Moskva. Men i 1240 blev han gjort til fyrste af borgerne i Novgorod, som ellers var en handelsrepublik. For Gospod Velikij Novgorod, Herren Stor- Novgorod, som byens indbyggere dengang med stolthed kaldte den rige og mægtige handelsstad, der dominerede det nordlige Rusland, var truet af Sveriges stærke mand på det tidspunkt, Birger Jarl. Efter at svenskerne havde fået kontrollen med det sydøstlige Finland, gik de videre mod øst, formelt for at udbrede den romersk-katolske tro til de græsk-ortodokse russere, reelt for at vinde bytte og magt. Svenskerne begunstiges yderligere af, at mongolerne i 1238 var væltet ind over Rusland og blandt andet havde erobret den sydlige russiske hovedby Kiev. Men på den tilfrosne Neva-flods is slog Aleksandr med sine tropper 1240 den svenske invasionshær tilbage, og Aleksandr fik som hæderstegn tilnavnet Nevskij. Men da han ville styrke Novgorods forsvar og i det hele taget sætte sig igennem som fyrste, blev han smidt ud, og republikken vendte tilbage. Aleksandr vendte så hjem igen til sit lille fyrstendømme mod syd, Perejaslavlj.

Det er her, vi møder ham ved filmens start. En højtstående mongol kommer til ham ved søen, hvor han og hans mænd er i gang med fiskeriet, med sit følge af soldater, for at overtale ham til at gå i mongolernes tjeneste - de har brug for gode generaler og Aleksandr slog jo svenskerne for nylig. Men han afslår høfligt - han mener, at man skal leve og dø på sin fædrene jord. Mongolen drager afsted igen, iagttaget af Aleksandr og en ældre russer, som kommenterer situationen med ordene: "Det er et stærkt folk, de mongolere!" Det giver Aleksandr ham ret i. Men han ser en farligere fjende, tyskeren. For mongolerne kan man købe sig fri af, det kan man ikke med tyskerne.
Og ganske rigtigt: I en umiddelbart følgende scene fra byen Pskov vest for Novgorod, som netop er blevet erobret af den tyske ridderorden fra Livland, ser vi hvorledes børn brutalt rives fra deres mødre og kastes på bålet af en ridder, fordi de ikke vil opgive deres ortodokse tro og give sig ind under den romersk-katolske. Massakren i Pskov er uhyggelig og profetisk - et billede på hvad Adolf Hitlers hagekors-riddere fra SS skulle gennemføre få år senere. Scenen slutter med, at Pskovs tilfangetagne fyrste, klynget op i et tårn og døende, råber: "Det døde Pskov kalder på dig, Jaroslavs søn!" (dvs. Aleksandr).

De tyske ridderes næste mål fremtræder klart i scenen: Det er Novgorod. Ridder Ditlev bliver sågar på forskud udnævnt til fyrste af Novgorod af ordenens "Magister", stormester, som ser majestætisk, men også lidt komisk ud med lange, løsthængende, lyse lokker. Og en lokal forræder, som hjælper ridderne, får at vide, at hvis han skaffer tyskerne Novgorod på samme måde som Pskov, dvs. først efter voldsom kamp og uden befolkningens underkastelse, så vil de lade ham hænge. Med til det onde persongalleri hører den pavelige

udsending, i en kardinallignende dragt, som udtaler, at alt og alle, som sætter sig op mod Roms autoritet, vil blive udslettet.

I Novgorod udløser truslen en voldsom strid. En munk, som er i ledtog med fjenden, råder til overgivelse, købmændene vil gerne købe byen fri, mens repræsentanter for håndværkerne og folket forlanger, at man skal kalde fyrst Aleksandr tilbage. Der er tale om et verbalt slagsmål på folkeforsamlingspladsen og et korporligt slagsmål på den træbro over Volkhov-floden, som knytter byens to dele sammen. Slagsmålet kender vi dog kun fra manus, fra Ejzenstejns tegnede skitser til filmen, og fra et fotografi fra filmoptagelserne, der befinder sig i Det danske Filminstituts museumsarkiv. Scenen forsvandt fra den næsten færdige film, fordi den sad i klippebordet, da Stalin en nat forlangte at få filmen forevist i Kreml. Ejzenstejn sad og finpudsede netop denne scene og var faldet i søvn over klippebordet, og den tjenstgørende filmarbejder turde ikke vække ham af bar befippelse. Senere lod bemeldte filmarbejder rullen forsvinde, for at Stalin ikke skulle opdage, at det ikke var hele filmen, han havde fået at se den nat. Ejzenstejn ledte forgæves efter den forsvundne rulle, og det har filmforskerne gjort siden. Det siges, at den brændte, da Hitlers tropper besatte Mosfilm Studios i 1941. Men den kan også være blevet tilintetgjort tidligere.

Der var intet 'forkert' med den pågældende episode. Stalin havde intet imod at hænge købmændene ud for deres opportunisme, og heller ikke mod et rask slagsmål, og efter fotografiet at dømme har slagsmålet på broen været utrolig flot. Men angsten for, hvad diktatoren kunne finde på, skabte paranoia hos hans omgivelser. Meget naturligt i øvrigt i betragtning af de fuldstændig vilkårlige udrensninger, som havde ramt mange af hans støtter i 1930'erne.

Resultatet af den i det mindste delvist demokratiske beslutningsproces i Novgorod blev den forudsigelige, og historisk korrekte, at man sendte en delegation til Aleksandr i Perejaslavlj for at kalde ham tilbage som fyrste i Novgorod. Hvilket han i filmen tager imod med en vis skadefryd. Næppe heller uhistorisk. Hvorefter han energisk går i gang med at forberede kampen. Her understreges det, at bønderne skal spille en vigtig rolle i kampen. Aleksandr vil nemlig gøre kampen til hele folkets kamp. Selv en enkelt kvinde lader sig iklæde hjelm, ringbrynje og våben.

Ejzenstejn går igen ind og arbejder med to forskellige heltinder, og to forskellige 'underhelte'. Den første heltinde møder vi i Pskov, det er den døende fyrstes datter Vasilissa. Hun er mørk og krigerisk. Den anden møder vi i Novgorod, den fornemme, blide og blonde Olga. Hende bejler to krigere til: Vasilij Buslaj og Gavrilo Olegsjitj. Vasilij er munter, uregerlig, en slagsbroder, Gavrilo en alvorsmand med orden på tilværelsen. De bejler begge, og Olga ved hverken ud eller ind. Hun vil lade deres indsats i kampen afgøre, hvem hun vil tage til ægtemand - den tapreste skal få hende.

Meget tankevækkende bliver disse bipersoner ikke indordnet i et hierarki. Ingen af dem er mindre værd end den anden, og alle bliver de belønnet til sidst i filmen. De skal vise, at der er brug for både den traditionelle og den emanciperede kvinde, og at der er plads til både den veldisciplinerede alvorsmand og den uregerlige mand med humoren og det voldsomme temperament. Selv et anstrøg af erotik bliver der plads til i slutningen af filmen, dog ikke Aleksandr, som nok kan drikke med en

malerisk repræsentant for det jævne folk og grine ad en sjofel historie, men samtidig svæver over masserne som en græsk hero eller gud.

Nej, i Ejzenstejns Aleksandr Nevskij-skikkelse er der plads til både de fine og de mindre fine fornemmelser. Og der lægges stor vægt på fyrstens umiddelbare nærhed til folket. Det er en hær af alle befolkningslag, som deltager i kampen på russisk side, de adelige er få, og bønderne får tildelt en central rolle i kampen. Aleksandrs slagplan er at lokke de tyske riddere til et angreb på hans styrker ved den tilfrosne Peipussø (i dag går Ruslands grænse til Estland gennem søen). Inspirationen til slagplanen får han fra omtalte vovede historie, hvor en hare lokker en ræv, der forfølger den, ind i en gaffel dannet af et træ, hvor den kiler sig fast, hvorefter haren voldtager ræven. Det er bønderne, der skal udføre harens rolle. Inspirationen til slagplanen kommer fra folket. Men det er lederen, der kan se hvad historien kan bruges til.

Slaget på isen er en vældig slagscene, med både dramatiske og komiske passager. Tvekampen mellem den tyske stormester og fyrst Aleksandr minder nærmest om en musikvideo, her som gennemgående i filmen mærker man det helt integrerede samarbejde mellem instruktøren og komponisten af filmmusikken, Sergej Prokofiev, et af sovjetisk musikkulturs allerstørste navne.

Et af Prokofievs kup er de tyske korsridderes tema, der som det eneste i filmen er på andet sprog end russisk - nemlig på vrøvlelatin. Det bruges både når korsridderne går løs på folkemængden, når de angriber i samlet flok over isen, og da de holder feltgudstjeneste på isen. Her sker der en karikering og samtidig en dæmonisering af den katolske kirke. Og en af de mange symbolske episoder i filmen er, hvor folkets repræsentant (og senere martyr), våbensmeden, som også deltager aktivt i slaget, hugger midterstolpen i korsriddernes gudstjenestetelt over, som man fælder et træ - og man ser teltet skvatte sammen. En kombination af det musikalske og det visuelt-symbolske er også den sortklædte munk, der spiller på et transportabelt orgel - ham gør den brynjeklædte kvinde Vasilissa det til sidst af med, og orgelspillet ender i en dissonans.
Musikken er også med i den berømte scene der afslutter slaget på isen - der hvor isen bryder op og de tyske riddere trækkes ned af deres rustninger, og de flotte ridderhjelme forsvinder ned i vandet til et faldende, klagende motiv, der ender i boblelyde. Igen er musikken med til at gøre tyskerne til grin.

Efter slaget, som er meget dramatisk og vindes af russerne, går kvinderne om natten ud på slagmarken for at se, om der er nogen overlevende russere. En smuk, elegisk scene, hvor det er den smukke Olga, der optræder i denne arketypiske funktion. Og se, hun finder begge sine bejlere, mørbankede, men i live. Og begge mener de, at den anden var den tapreste. Så Olga ved stadig hverken ud eller ind. Foreløbig hjælper hun begge bejlerne op, og de raver hjem støttende sig til hende, som om de gik hjem fra et værtshus.
Slutscenen i Pskov viser, hvor afgørende den officielle politik har ændret sig. For Aleksandr Nevskijs fremtræden og dom over de fangne fjender, herunder stormesteren, foregår på baggrund af en af byens imponerende middelalderkirker, og man får endda set et glimt af de russisk-ortodokse præster, som nu igen kan bruge kirken. Det er kun den katolske kirke, de fremmedes imperialistiske religion, filmen hænger ud og karikerer. Folkets religion,

Alexander Nevski.

den russisk-ortodokse tro respekteres, uden at den dog får lov til at spille en fremtrædende rolle. Og dog på en vis måde alligevel. Massakren i Pskov spiller i virkeligheden på det bibelske motiv Barnemordet i Bethlehem, med de tyske riddere som den onde kong Herodes' soldater. Judas-motivet forekommer også: En lokal forræder står bag Pskovs erobring, og samme dræber senere den folkelige helt, våbensmeden, som stolede på ham da han overgav sig til ham, der så alligevel så sit snit til at stikke sin dolk i ham. Denne forræder overgiver Aleksandr til folkets dom - hvorefter han bliver lynchet på stedet. Og Aleksandr Nevskijs tale til slut, efter at han har givet fjendens fodfolk fri, fordi de ikke deltog frivilligt i krigen, slutter med et tillempet bibelcitat: "Den der kommer til Rusland som ven, skal blive modtaget som ven. Men den som kommer med sværdet, skal dø ved sværdet. Det står det russiske folk inde for nu og i fremtiden." Og for at ingen skal være i tvivl, gentages ordene i skrift på lærredet, til et af filmens musikalske hovedmotiver, som tidligere har båret teksten: "Vi vil aldrig overgive den russiske jord".

Vi står kort sagt over for en beredskabsfilm, der samtidig kan opfattes som en advarsel til den mest sandsynlige angriber: Hitlers Tyskland. At filmens budskab grundlæggende ikke blot var patriotisk-nationalt, men også antitysk, fremgår af det faktum, at da Sovjetunionen den 23. august 1939 indgik en ikke-angrebstraktat med Tyskland, forsvandt filmen straks fra biograferne, selvom den havde været en

stor succes. For i traktaten indgik en bestemmelse om, at de to stater ville holde propagandamæssig våbenstilstand. Og ejendommeligt blev denne regel overholdt af begge parter helt ned til enkeltord i allerede indspillede film.

Der havde således været god grund til, at Ejzenstejn havde haft fart på med produktionen, lige fra det øjeblik, han fik grønt lys i januar 1939. Vinteren havde han ikke tid til at vente på, så al sne og is i filmen er kemikalier. Han opgav også at filme i Novgorod, fordi kirkerne der ikke mere rejste sig så højt over jorden pga. århundredernes aflejringer af skidt og møg. Næsten alt i filmen er skabt i og omkring Moskva en varm sommer. Filmen nåede da også at blive færdig i september 1938, en ekstremt kort produktionstid for en spillefilm. Men Ejzenstejn arbejdede hele tiden under presset af, at Stalin kunne ændre mening. Som han også gjorde året efter.

Men det var af rent udenrigspolitiske grunde. Stalin satte Ejzenstejn i gang med et nyt historisk projekt, *Ivan Groznyj I* (1944, *Ivan den Grusomme I*). Her var der ingen hensyn at tage til tyskerne, og filmen beskæftigede sig mest med Ivans opgør med sine indre fjender, et altid aktuelt tema for Stalin, som så Ivan som sin yndlingstsar.

Stalin fik dog igen brug for *Aleksandr Nevskij*. Da udenrigsminister Molotov den 22. juni 1941 i radioen havde meddelt, at Hitlers tropper havde angrebet Sovjetunionen, spilledes bagefter motivet "Vi vil aldrig overgive den russiske jord" fra filmen, som straks blev sendt ud i biograferne igen. Og da Stalin holdt tale på den Røde Plads i det belejrede Moskva på årsdagen for oktoberrevolutionen, 7. november 1941, placerede han sig selv som senest i den række af store russiske herskere og hærførere, der begyndte med Aleksandr Nevskij. Og ved koncerter under krigen spillede man den kantate, Prokofiev arrangerede på basis af sin musik til filmen. *Aleksandr Nevskij* blev den film, som fortalte russerne, hvad kampen i virkeligheden drejede sig om: at frelse Gamle Moder Rusland, eller om man vil: Det hellige Rusland.

I november 1937, da manuskriptet til filmen med arbejdstitlen *Rusj* var blevet offentliggjort i tidsskrift Znamija (Fanen), vendte historikerne sig mod det og kritiserede det for at være historisk ukorrekt. Det er det også på nogle punkter. Således brød isen ikke op under de tyske riddere ved slaget den 5. april 1242, det er en episode hentet fra et andet slag, hvor dette skete. Men filmen er ellers meget godt i overensstemmelse med de middelalderlige kilder.
Den træffer Aleksandr Nevskijs rolle helt klart: Som forsvareren for russisk identitet over for en farlig angriber fra vesten. Et tema som er blevet taget op igen og igen i russisk historie, udløst af konkrete begivenheder. Det vidste Eizensjtejn, da han valgte emnet for sin film - omend han forsigtigvis valgte den neutrale titel *Rusj*. Og Stalin vidste det, da han besluttede sig for at lade filmen blive realiseret, trods modstand hos filmbureaukrater og historikere.

For Ejzenstejn blev *Alexander Nevskij* vejen tilbage til normal filmproduktion, og det blev hans første fuldendte tonefilm. Nogle vil mene, at hans stumfilm fra 1920'erne var bedre. Men i sin art er *Aleksandr Nevskij* et storladent kunstværk, og helt anderledes end både hans tidligere film og samtidens Hollywood-produktioner. Tempoet er roligt fremadskridende. Og der er skabt en sjælden syntese mellem billedsiden og musikken. Denne blev lavet fortløbende, scene for scene, dag for dag,

og klipningen rettede sig ifølge Ejzenstejn lige så ofte ind efter musikken som omvendt. Karakteristisk er også filmens djærve humor og brug af ordsprog.

Derved lykkedes det endelig Ejzenstejn at lave en film, som Stalin anså for tilstrækkelig folkelig. Og dens succes tyder på, at han havde ret. Filmen kom til at stå som filmindustriens nok mest markante bidrag til Den Store Fædrelandskrig, som kampen mod tyskerne og deres allierede under Anden Verdenskrig normalt kaldes i Rusland.

Ejzenstejns to sidste film, to dele af den planlagte trilogi om *Ivan den Grusomme* var også historiske film, hvoraf Stalin dog kun gav tilladelse til, at den første blev vist offentligt. Den anden, *Ivan Groznyj II* (produceret 1946, *Ivan den Grusomme II*) tegnede et billede af Ivan, Stalin ikke ville eller kunne identificere sig med, og blev først udsendt i 1958 efter tøbruddet.

Jud Süss (1940). Hitlers Tyskland producerede ikke nogen enkelt film, der står så klart som militær beredskabsfilm og kamp for nationens overlevelse som *Aleksandr Nevskij*, før kort før regimets fald. Det var *Kolberg*, og den vender vi tilbage til senere. Der blev som nævnt produceret masser af historiske film både i årene op til og under nazismen. Mange er nationalistiske, og mod slutningen af 1930'erne bliver de i stigende grad præget af antisemitismen. Denne grundlæggende del af den nazistiske ideologi var blevet noget nedtonet

Jøden Süss. Ferdinand Marian som Süss og Werner Krauss i en af flere roller som jøde.

Jøden Süss. Fra højre til venstre: Süss og den unge Dorothea (Kristina Söderbaum), hendes mand, Faber (Malte Jäger) og hendes far, Sturm (Eugen Klöpfer)

1936-38, da hovedstaden Berlin var vært for De olympiske Lege i 1936, og regimet i 1937 forberedte sig til en imperialistisk udenrigspolitik under dække af udlandstyskeres ret til forening med fædrelandet. Denne politik lykkedes i 1938, med indlemmelsen af først Østrig og senere de tjekkiske grænseegne, det såkaldte Sudeterland. Til denne politik var det vigtigt at få Englands støtte. Derfor ville det ikke være klogt at slå for meget på antisemitismen, som kunne fremkalde politisk modstand i udlandet. Det er da også karakteristisk, at der ikke forekommer åben antisemitisme i Hans Steinhoffss propagandafilm *Gestern und Heute* (1938), som propaganderede for et ja til Østrigs indlemmelse i Tyskland forud for folkeafstemningen 10. april 1938.

Men 9. november 1938 slår Goebbels til med en storstilet aktion mod jødiske synagoger og andre ejendomme i Tyskland, den såkaldte "Rigskrystalnat". Det skete kort efter München-overenskomsten, hvor England og Frankrig havde godkendt Tysklands indlemmelse af Sudeterland trods Tjekkoslovakiets protester. Men den vigtigste grund til aktionen er formentlig, at Goebbels, som havde pådraget sig Hitlers vrede pga. sit privatliv, havde behov for at gøre sig fortjent i Førerens øjne. Og hvad kunne være bedre end en beslutsom indsats mod jøderne, som Føreren anså for skadedyr.

Der var en filmisk baggrund for krisen mellem Hitler og Goebbels. Denne brugte sin dominerende stilling inden for tysk film til at tage for sig af retterne blandt de

kvindelige filmstjerner. En af dem blev han særlig glad for, den tjekkisk-fødte Lída Baarová (1910-2000). Det blev dog i 1938 hans kone Magda for meget. Hun krævede skilsmisse fra sin utro ægtemand, som hun havde skænket seks børn, og ville gifte sig med en embedsmand fra mandens eget ministerium. Hitler blev rasende og beordrede ægteparret at droppe deres alternative partnere og tage på ferie til Rhodos. Ellers ville Goebbels blive fyret på gråt papir. Goebbels foretrak karrieren for kærligheden, og Magda havde derefter intet valg. De blev sammen. Og deres seks børn fortsatte med at figurere som "rigsbørn", da Hitler jo ikke selv havde afkom. 'Krystalnatten' 9.11.1938, på 15-årsdagen for Hitlers fejlslagne kup i München, og de efterfølgende antisemitiske film var midler, som skulle bringe Goebbels ind i Hitlers varme igen.

Men bag igangsættelsen af en serie antisemitiske historiske spillefilm ligger givetvis også Goebbels' egen personlige antisemitisme, som holdt sig lige indtil den dramatiske afslutning på hans liv i 1945, hvor han, Magda og børnene begik kollektivt selvmord. Den antisemitiske filmbølge startede med historiske lystspilfilm, hvor skurkene var jøder, men ved en middag med bl.a. Goebbels og partiideologen Albert Rosenberg ytrede Hitler sig meget kritisk om dem, især en film med emne fra 1800-tallet, Hans Heinz Zerletts *Robert und Bertram* (1939), der kombinerede musikalsk lystspil fra Biedermeier-tiden med antisemitisk satire. På det tidspunkt var en mere 'seriøs' historisk film undervejs om den jødiske bankierfamilie Rothschild, men Goebbels blev klar over, at han måtte gøre en ekstra indsats. Resultatet blev *Jud Süss* (1940, *Jøden Süss*), som han overdrog det til en af regimets foretrukne filminstruktører, Veit Harlan (1899-1964), at realisere.

Jøden Süss. Heinrich George som fyrsten.

1.9.1939 overfaldt Hitlers tropper Polen, og inden afslutningen af oktober var hele det vestlige og centrale Polen besat af tyskerne - det østlige fik Sovjetunionen lov til at besætte, i henhold til hemmelige aftaler i forbindelse med ikkeangrebs-traktaten med Sovjetunionen. Hermed faldt store jødiske befolkningsgrupper i tyskernes hænder. I første omgang indesluttede de dem i de allerede eksisterende jødekvarterer i de større polske byer, og omdannede dem til lukkede ghettoer. De indførte dog ikke med det samme den gule jødestjerne. For først skulle der tages billeder af jøderne i de

store ghettoer. Det var formentlig Goebbels' idé, at man til *Jøden Süss* kunne benytte autentiske optagelser af jøder for at gøre skildringen af jøderne i 1700-tallet mere autentisk.

Ideen viste sig dog uanvendelig. I stedet fik ghettooptagelserne fra 1939 to anvendelser: de blev vist for de skuespillere, der skulle spille jøder i *Jøden Süss*, og de kom til at udgøre en væsentlig del af en nazistisk dokumentarfilm rettet mod jøderne, *Der ewige Jude*, et filmprojekt Goebbels gik så stærkt op i, at han ligefrem i sin dagbog omtalte den som "min jødefilm". Det blev dog Rigsfilmintendant dr. Fritz Hippler, der kom til at stå som denne films instruktør, og i en artikel i bladet Filmwelt beskriver han dokumentarfilmen som komplementær til spillefilmen.

Der ewige Jude fik premiere i Berlin i 1940, kort efter *Jøden Süss*, men blev i modsætning til *Jøden Süss* ingen succes. Dokumentarfilmen er modbydelig, den er blandt andet berygtet for sin krydsklipning mellem ghettojøder og rotter, og de ulækre slagtescener i slutningen. Spillefilmen blev derimod en virkelig succes. Den havde international premiere i Venezia den 6.9.1940 og tysk premiere den 24.9.1940 i 66 biografer i Berlin samtidig, så det var ikke svært at få øje på den. Og i løbet af de første fem måneder indspillede filmen 5.290.000 Rigsmark.

Til succesen bidrog flere faktorer. Først og fremmest den veloplagt fortalte historie om hertugen af Württemberg og hans "finansjøde" Joseph Süss Oppenheimer (1692-1738), en fortælling om magtmisbrug og korruption, som var velkendt i Tyskland, bl.a. gennem en novelle af Wilhelm Hauff fra 1827 og en roman af Lion Feuchtwanger, *Jud Süss* (1925, oprindelig drama 1918). Sidstnævnte blev filmatiseret i England under titlen *Jew Suess* (1934, *Jøden Süss*) med Lothar Mendes som instruktør og Conrad Veit i titelrollen, men var ikke blevet nogen succes. Ingen af disse forlæg er af antisemitisk karakter, Feuchtwanger var selv jøde og var gået i eksil, og Mendes' film var tænkt som en advarsel mod den tyske antisemitisme, som efter Hitlers magtovertagelse i 1933 fik et voldsomt opsving. Hauffs novelle blev i 1935 genudgivet i Tyskland med et nazistisk forord og efterskrift. Men dens anliggende er mindre Jøden Süss' historie end en tragisk og aldeles uhistorisk kærlighedshistorie mellem en ung tysker, Gustav, og Süss' opdigtede søster Lea, som ender ulykkeligt, fordi Gustav føler sig tvunget til at vidne mod hendes broder.

For Feuchtwanger drejer historien sig om den magtens og rigdommens fristelse, som lokker Süss væk fra hans jødiske forudsætninger og værdier og ind i en verden, hvor han bliver en brik i andres spil, aldrig bliver fuldt accepteret og til sidst rammes af skæbnen. Men netop i ulykkens stund besinder han sig på sin jødiske identitet og dør værdigt som religiøs jøde. Begge de litterære forlæg følger dog nogenlunde det historiske forløb, som drejer sig om sammenstødet mellem en magt- og kvindeglad katolsk general fra den tysk-romerske kejsers krige i Serbien, og de konservative protestantiske landstænder i det sydtyske fyrstendømme, han pludselig arver. Karl Alexander, som hertugen pompøst hedder, vil gerne have både hær og ballet, og den katolske kirke og kejseren i Wien vil gerne bruge hertugen til at vinde Württemberg for katolicismen, som hersker i de omgivende fyrstendømmer. Hertugen kommer hurtigt i strid med fyrstendømmets landdag, som slet ikke er villig til at betale til hertugens projekter, især ikke til en hvervet hær, som

vil kunne bruges af ham mod den selv. Derfor må han låne penge. Det er her, jøden Süss Oppenheimer fra Frankfurt kommer ind, ved formidling fra det kejserlige hof.

Süss Oppenheimer bliver hertugens finanstroldmand og skaffer hertugen penge til hans projekter, både ballet og hær, og gør det muligt for ham at frigøre sig fra den økonomiske afhængighed af landstænderne. Süss indfører kreative nye afgifter og regerer egentlig ikke værre end så mange ministre for en enevældig hersker. Problemet er bare, at hertugen aldrig får brudt landstændernes magt, ej heller indført katolicismen i Württemberg, og da han dør af et hjerteanfald, mister Süss Oppenheimer hele grundlaget for sin magt, og han bliver slæbt for retten for korruption og magtmisbrug, trods det at hertugen havde givet ham et fribrev på lovligheden af hans administration. Det skal bemærkes, at Hitler i *Mein Kampf* (del I, 11. kapitel) direkte anfører: "Det er de tyske fyrsters skyld, at den tyske nation endnu ikke har formået definitivt at befri sig fra den jødiske fare."

En særlig torn i øjet på borgerskabet var Oppenheimers store succes blandt dets damer og man forsøgte at få ham hængt op på hans erotiske affærer, men uden held. Dødsdommen over Süss, som eksekveredes 4. februar 1738, kan minde noget om den senere dom i Danmark over den tyske læge Struensee, som blev den danske enevældige, men sindssyge konges førsteminister og dronningens elsker og iværksatte en lang række reformer med ret hårdhændede midler, for i 1772 at blive fældet ved et kup og henrettet. Begge kom ind udefra og blev til sidst udstødt som fremmedlegemer. Men i tilfældet Süss Oppenheimer var den fremmede tilmed jøde.

Dette moment er inde under den historiske retssag mod Oppenheimer og bliver også forsøgt brugt, under henvisning til, at det tysk-romerske riges strafferet Carolina fra 1532 straffede kønslig forbindelse mellem kristne og jøder med døden. Men dette kort undlod man i virkeligheden at spille ud mod Süss, fordi det havde betydet, at man havde ikke blot skandaliseret, men også måttet dømme en af borgerskabets egne damer til døden. Og desuden var der ingen, der på det tidspunkt tog den gamle diskriminerende paragraf alvorligt.

Derimod kommer voldtægt ikke med i spillet for virkelighedens Süss. Det indføres til gengæld i den nazistiske *Jøden Süss*. Og hermed har man fået den cocktail af sex, vold, religion og dramatik, som danner forudsætningen for en særlig virkningsfuld historie.

Det andet element i successen var skuespillet. Især hertug Karl Alexander, fremragende skildret i al sin dobbelthed, fra brovtende soldatermanerer og åben liderlighed til jovialitet, folkelighed og ynkelighed, af Hitlertysklands førende mandlige skuespiller Heinrich George. Og jøden Süss Oppenheimer, der trods skikkelsens meget stereotype 'jødiskhed', baseret på fordomme, spilles dynamisk og fængslende af Ferdinand Marian, en skuespiller som også i andre film spillede den elegante skurk. Veteranskuespilleren Werner Krauss spiller en række jødiske roller, til hvilke han skal have gjort grundige studier i ghettofilmoptagelserne i Polen; hans jødeskildringer er ren karikatur, men hans maskering og individualisering af de forskellige jødeskikkelser, han fremstiller, er dygtigt gennemført.

Mindre interessante og mere forudsigelige er de brave württembergere, især deres mest fremtrædende borger, land-

skabskonsulent Sturm, og heltinden, hans datter, som er forlovet med landstændernes sekretær, den unge Faber. Datteren spilles af den blonde svensker Kristina Söderbaum, Veit Harlans foretrukne skuespillerinde, som også blev hans hustru. Veit Harlans forkærlighed for at bruge Kristina Söderbaum i sine film førte sjældent til en højnelse af deres kvalitet og påkaldte sig Goebbels' irritation. Man kan bestemt også diskutere, hvor kunstnerisk fremragende hendes præstation i *Jøden Süss* er. Men på den anden side træffer den hovedet på sømmet i henseende til politisk korrekthed. Kristina Söderbaum var som en billedgørelse af Hitlers ord i *Mein Kampf*, hvor han siger: "Den sorthårede jødedreng lurer i timevis med satanisk glæde malet i sit ansigt på den intetanende [ariske] unge pige, som han skænder med sit blod og derved røver fra hendes folk. Med alle midler prøver han på at ødelægge racegrundlaget for det folk, han vil undertvinge" (del I, 11. kapitel).

For højdepunktet af Süss Oppenheimers hærgen i Württemberg er i følge filmen (men altså uhistorisk) hans forsøg på at besegle sin sociale status ved at gifte sig med den højbårne borgerkvinde ved at henvende sig til hendes fader. Da denne ikke godvilligt vil gå ind på Süss' forslag, som er ledsaget af generøse løfter, går Süss over til trusler. Men faderen giver sig ikke, hans hovedargument er, at hans datter ikke skal føde jødebørn – ikke at datteren allerede er forlovet! Men faderen har forstået advarslen og sørger for, at hans datter samme nat bliver viet til sin forlovede, sekretæren. Denne finder det dog upassende fysisk at fuldbyrde ægteskabet under disse sørgelige og interimistiske forhold. Derfor er hun stadig jomfru, da hendes nygifte ægtemand næste dag bliver underkastet tortur, mens hun tvinges til at høre på det, og får at vide af Süss, at hun kan standse torturen blot ved at hengive sig til ham. Til sidst kan hun ikke holde den unge Fabers skrig ud og giver efter, hvorefter Süss giver tegn til, at torturen kan holde op, og fuldbyrder voldsakten. Men pigen kan ikke leve med skammen og frygten for at skulle føde jødens barn, så hun løber straks ud og drukner sig. Hendes lig bliver fundet og båret tilbage af ægtemanden på hans maltrakterede, blodige hænder, han bærer det gennem Stuttgart og kræver hævn over jøden.

Det var ikke den eneste gang, Kristina Söderbaums deltagelse i en film endte med, at hun løb ud og druknede sig – en omstændighed som fik onde tunger til at kalde hende "Die Reichwasserleiche", Rigsstrandvaskeren (alle vigtige poster i Hitlers Tyskland hed nemlig noget med Reich-!). Men her rammer instruktøren ideologisk plet. For det er netop 'die Blutschande', blodsskænderiet, som gøres til Süss' værste brøde. Ganske i overensstemmelse med Hitler, som på samme side som ovennævnte citat siger: "Et racerent folk, der er stolt af sit blod, vil ... aldrig blive undertvunget af jøderne. De vil til evig tid kun komme til at herske over bastarder. Derfor forsøger han [jøden] planmæssigt at sænke raceniveauet ved stadig forgiftning af den enkelte." Og som blond svensk pige var Kristina Söderbaum sindbilledet på den uskyldige superariske pige, som skulle gøres til moder for en raceniveausænkende bastard.

Filmens politiske korrekthed kommer også frem under retssagen, hvor Süss hele tiden forsvarer sig med, at han har fået et fribrev fra sin hertug og at det kun er dennes vilje, han har udført (i øvrigt en interessant parallel til Hitlers egne folks argumentation efter krigen ved domstolen i Nürnberg!). Men her graves så den gamle

paragraf frem fra Carolina, og bruges. Den citeres sågar af den stoute stænderformand ved den afsluttende henrettelsesscene på torvet i Stuttgart. Det er for "raceskænderiet", ikke sin hårdhændede administration og skattepolitik, at Süss Oppenheimer dømmes til døden. Og næppe mange har haft sympati med ham – måske mindre for hans "raceskænderi" end for voldtægten af en nygift jomfru.

Henrettelsesscenen på torvet, der finder sted i snevejr, er et eksempel på en tredie 'succesfaktor' ved filmen: dens flotte masseoptrin og historiske scener, noget UFA var eksperter i. Scenen virker i øvrigt inspireret af den engelske films, men får den afgørende drejning, at Süss' jødiskhed, der bryder igennem i hans udseende, her udnyttes som et negativt element, og at Süss på ingen måde dør værdigt, men tværtimod ynkeligt og jamrende og til det sidste bedende for sit liv. Dette filmselskab var ikke blot Tysklands største, men også det mest begunstigede. Så der var ingen smalle steder for pragtudfoldelsen, heller ikke under krigsforhold. UFA havde også lov til at lave længere film end andre selskaber - det måtte nemlig godt droppe den såkaldte Kulturfilm, som ellers skulle vises som forfilm sammen med filmugejournalen. Det gav mulighed for at lave virkelige storfilm, også hvad længden angår.

Endelig blev filmen begunstiget i distributionsleddet og forsynet med en række rosende prædikater for kunstnerisk og politisk værdifuldhed. Men ejendommeligt nok måtte den ikke i anmeldelserne præsenteres som en antisemitisk film. Igen Goebbels' ønske om den indirekte, upåfaldende propaganda. Men det forhindrede ikke, at den blev vist til Østfrontens SS'ere, så de var velforberedt på det grove 'oprydningsarbejde', de blev sat ind på mod Østeuropas jøder.

Netop denne omstændighed blev brugt under Nürnberg-processerne efter krigen, hvor bl.a. Veit Harlan og Leni Riefenstahl (*Triumph des Willens*, 1935) måtte stå for skud som filmskabere, der havde bidraget til at gøre tyskerne til massemordere. Men da det ikke var muligt at påvise, at oplevelsen af *Jøden Süss* havde fået konkrete tyskere til at slå konkrete jøder ihjel, slap Veit Harlan for videre tiltale. Og derefter var det faktisk umuligt at dømme nogen instruktør eller skuespiller for genocid propaganda.

Også hovedrolleindehaveren Ferdinand Marian blev ramt af sanktioner – han fik forbud mod at optræde efter krigen. Han plagedes meget deraf, og muligvis også af dårlig samvittighed for at have været med i *Jøden Süss*. Til sidst tog han sit eget liv ved at køre sin bil mod et træ – og dagen efter modtog hans enke ophævelsen af optrædeforbudet. Veit Harlan synes derimod ikke at have lidt af dårlig samvittighed, og han instruerede siden flere film. Han skrev også sine erindringer, der hidtil har været betragtet som en af de vigtigste kilder til den tyske spillefilms historie under Goebbels' regimente. Men Sovjetunionens sammenbrud i 1991 førte til, at Goebbels' dagbøger fra selve krigsårene nu blev tilgængelige i deres helhed. Det har fået Veit Harlan til i mindre grad at fremtræde som den undertrykte kunstner under den nazistiske kunstdiktators og ideologs pisk.

Vi kan ikke vide, om Veit Harlan var fuldblods nazist, og tilhænger af regimets racelære.Men der er noget, der tyder på, at han i det mindste holdt hånden over enkelte jøder. Under alle omstændigheder var han dog en opportunist, som gerne stillede sit talent til rådighed for de store opgaver, Goebbels tiltænkte ham, og han

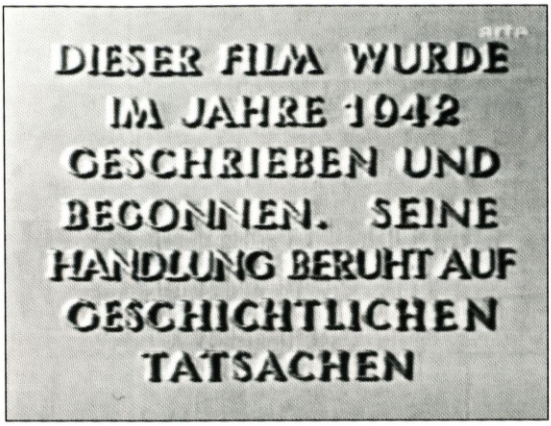
Kolberg. Heinrich George og Kristina Söderbaum som borgmesteren og den unge Maria.

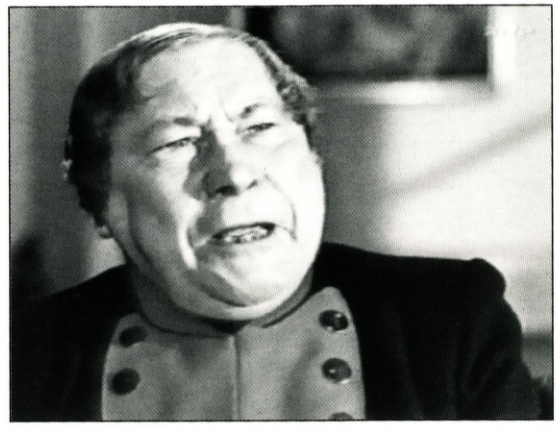
var heller ikke bange for at give Goebbels gode ideer. Og Goebbels' dagbøger giver adskillige eksempler på, at Harlan var besværlig og ville sætte sin egen vilje igennem mod Goebbels'. Noget som i øvrigt viser en af forskellene mellem Sovjetunionen og Hitlertyskland: I Tyskland skulle der faktisk en hel del til, før man faldt i unåde, og så blev man normalt kun fyret, ikke henrettet. Hvilket naturligvis lægger et større medansvar på regimets loyale kunstnere.

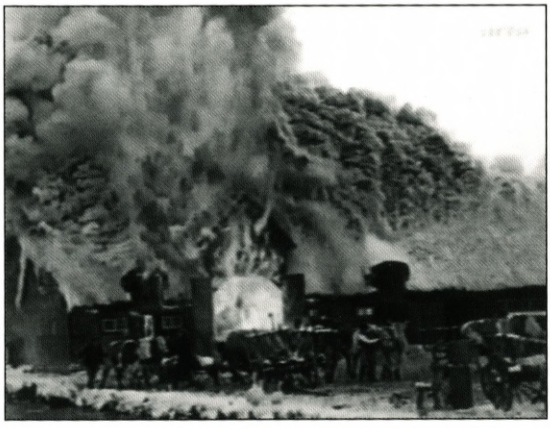
Veit Harlan hørte dog ikke til Goebbels' inderkreds. Det gjorde til gengæld skuespilleren Heinrich George, og instruktøren Wolfgang Liebeneiner, som altid rettede sig efter Goebbels' direktiver.

Kolberg (1945). Alligevel blev det Veit Harlan, som igen fik til opgave at realisere flere storfilm. En af de betydeligste var *Der grosse König* (1941, *Den store Ensomme*), om Hitlers foretrukne konge Frederik den Store af Preussen, som i denne film måtte tale dunder til sine generaler, som rådede ham til at kapitulere, og i sidste øjeblik fik spillet fjenderne ud mod hinanden, så han reddede Preussen. Som derefter blev genopbygget. Det er svært ikke at se denne film som en beredskabsfilm - og Frederik den Store som en Hitler, som må herse med de tykpandede fagofficerer, der ikke forstår sig på politik. *Den store Ensomme* er en opvisning i politisk korrekthed. Den indbragte da også Harlan en professor-titel på Hitlers initiativ.

Et endnu større brød blev slået op i 1943: projektet *Kolberg*. Godt nok hedder







Kolberg. Fortekst. Paul Wegener som kommandanten. Den brændende by. Tyskland i ruiner.

det sig i filmen, at ideen var undfanget i 1942, men det er formentlig kun, for at man ikke for meget skulle se den som en film inspireret af Hitlertysklands katastrofale nederlag ved Stalingrad omkring 1. februar 1943. Filmen passer da også i virkeligheden som fod i hose til det program om "den totale krig", som skulle omfatte hele folket, som Goebbels lancerede i sin berømte og berygtede tale i Berlins Sportspalast den 18.2.1943, og hvori han spurgte den omhyggeligt udvalgte masseforsamling: "Vil I den totale krig?" - og de alle sammen svarede Ja! Midt i dette 'repræsentative' udsnit af den tyske befolkning fokuserer ugejournalens kamera iøvrigt blandt andet på Heinrich George.

Det blev netop Heinrich George, som fik hovedrollen i den nye film - den film som skulle blive den nazistiske spillefilms formidable og monstrøse svanesang. Her, 'på falderebet' skulle han præstere en af sin karrieres største kunstneriske præstationer. Men naturligvis skulle også Kristina Söderbaum med, trods Goebbels' indvendinger. Ligesom hun i øvrigt havde været med i *Den store Ensomme.*

Baggrunden for *Kolberg* er historisk, som i *Jøden Süss* og *Den store Ensomme.*

Men i modsætning til disse film foregår *Kolberg* ikke i 1700-tallet, men i begyndelsen af 1800-tallet, i perioden 1807-1813, under Napoleonskrigene. En periode, som spillede en nøglerolle i Goebbels' propaganda, fordi det angiveligt var folket selv, ikke officerer eller konger, som skabte den genrejsning af det tyske folk, som gjorde sejren over Napoleon og hans franske tropper mulig.

Den 6.8.1806 havde den franske kejser Napoleon tvunget Østrigs kejser til at nedlægge den gamle tysk-romerske kejserkrone. Tyskland eksisterede ikke mere som politisk størrelse. Kort efter udbrød der krig mellem Napoleon og Preussen, som hidtil havde klaret nogenlunde frisag under krigene, og i oktober 1806 blev preusserne slået afgørende. Frankmændene rykkede ind i Berlin, efter at den preussiske konge Frederik Wilhelm III var flygtet til Königsberg (det nuværende Kaliningrad). Byen Kolberg i Bagpommern (i dag Kolobrzeg) blev liggende tilbage som preussisk enklave. Februar 1807 blev preusserne slået igen, og kongen flygtede videre til den yderste del af sit rige, byen Memel (i dag Klaipeda i Litauen). Men Kolberg holdt stadig stand, helt frem til freden i Tilsit i juli 1807, hvor Ruslands tsar Aleksandr I fik forhindret Preussens totale undergang, men landet forblev dog under fransk besættelse - med undtagelse af Memel og Kolberg. Derimod var den smukke preussiske dronning Louises tidligere forsøg på at formilde Napoleon ved et personligt besøg - som muligvis har haft intim karakter - slået helt fejl, hvis man da ikke antager, at Napoleon alligevel er blevet lidt rørt over den preussiske dronnings offervillighed og skønhed.

Kolbergs kommandant var den aldrende oberst von Loucadou, som imidlertid gjorde hvad han kunne for at forsvare byen, sammen med dennes energiske borgmester, brændevinsbrænder Nettelbeck. De fik senere sendt den yngre officer August von Gneisenau til hjælp. Også løjtnant von Schill, som spiller en central rolle som træner og indpisker for forsvarerne, er en ganske velkendt historisk person, om hvem der var blevet lavet film både i 1926 og 1932. Ved dygtig udnyttelse af terrænforholdene, herunder de inddæmmede områder rundt omkring byen, som kunne sættes under vand, lykkedes det forsvarerne at holde byen indtil freden - noget der betød meget for preussernes stolthed og var inspirerende for de hærreformer, der fandt sted omkring 1810. Da Napoleon var blevet slået i Rusland i 1812, lagde den russiske tsar pres på den preussiske konge for at rejse sig mod Napoleon, og mange tyskere sluttede sig i begejstring til den franske kejsers fjender. Men de tyske styrkers sejr over de franske i 1813 i det såkaldte Folkeslag ved Leipzig var nu i høj grad en følge af de forudgående preussiske hærreformer under ministrene Stein og Hardenberg.

Det var imidlertid ikke, hvad Goebbels ville have ud af filmen. Ved den store tale i Berliner Sportspalast havde han sluttet sin retoriske udspørgning af talerne af med ordene "Nu Folk rejs dig og Storm bryd løs!" – et omformet citat af en tysk digter fra 1813, Theodor Körner, hos hvem det lød "Folket rejser sig, og stormen bryder løs". Samme Theodor Körner, født 1791 i Dresden, var allerede forfatter til adskillige skuespil, heriblandt det dramatiske *Zriny* om en kroatisk-ungarsk helt, som ikke ville overgive sig, da borgen i byen Sziget stod til at blive erobret af tyrkerne efter længere tids belejring, men i stedet styrtede sig ind i fjendernes midte i spidsen for sine tilbageværende mænd, hvorefter hans hustru sprængte borgen og sig selv i luf-

ten. Körners næste skridt var i marts 1813 at melde sig til frikorpset Lützow i Breslau i Schlesien, som da hørte til Preussen. Fra april 1813 stammer et poetisk opråb til det tyske folk, hvori han siger, at dette ikke er en krig, de kronede hoveder vil, men et korstog, en hellig krig. Det var netop den ånd, Goebbels ville fremme med filmen *Kolberg*, der er bygget op som en rammefortælling, som netop starter og slutter i 1813 og ser begivenhederne 1806-1807 i et vældigt flashback. Filmen indledes med, at en stor folkemængde med mændene i uniformer marcherer gennem Breslaus gader i foråret 1813 syngende Theodor Körners ord – som i øvrigt først blev udgivet flere måneder efter at Körner var faldet i krigen i august 1813.

Ordene bliver gentaget af Gneisenau, der nu er avanceret til generalstabschef, over for den nølende konge Frederik Wilhelm III, som ikke er meget for at lade sig presse til krig, og slet ikke af folket. Men Gneisenau overbeviser ham om, at han kun har valget mellem at stille sig i spidsen for folket eller abdicere. Kongen vælger så det første.

Scenen er gennemført uhistorisk. Det starter allerede med rollebesætningen. Horst Caspar spiller en ung Gneisenau, men denne er på dette tidspunkt først i 50'erne. Kongen derimod virker midaldrende, men er i virkeligheden 10 år yngre end Gneisenau. Men den helt afgørende afvigelse fra virkeligheden er, at den der havde givet Frederik Vilhelm III valget mellem at gå med til krigen eller miste sin trone, i virkeligheden var den russiske tsar Aleksandr I – men det var det naturligvis ikke politisk hensigtmæssigt at fremhæve i 1943-45, hvor det netop var russerne, man var i krig med.

Hvilken beslutning kongen tager, får vi ikke at vide før i slutningen af filmen. For Gneisenaus hovedargument – at det kan betale sig at gå i krig og holde ud – er hele fortællingen om Kolbergs heroiske kamp mod Napoleon, det store flash back, som omfatter mere end 90% af filmen.

Vi kender siden 1992 meget til Goebbels' tanker under produktionen af filmen. Kontrakten blev skrevet så sent som 1. juni 1943. Ifølge Goebbels havde Veit Harlan ikke været indstillet på at tage opgaven, fordi han hellere ville lave en film om Beethoven, men siden blev Harlan fyr og flamme for ideen. 5. juni læste Goebbels Harlans treatment af filmen, og så brød uenigheden løs. For at citere Goebbels' dagbog: "Harlan har uheldigvis, som det så ofte er tilfældet med ham, lavet en Söderbaum-film ud af en Nettelbeck-film. I stedet for Nettelbeck står en ung pige ved navn Maria i centrum af hele handlingen, og naturligvis er hans kone Söderbaum bestemt for den rolle. Det vil koste en kraftanstrengelse at få Harlan til at opgive ideen ..." Goebbels fik gjort borgmester Nettelbeck (Heinrich George) til filmens centrale figur, men Maria blev nr. 2 – hvad der også siden kom til at fremgå af plakaten for filmen, som viste Nettelbeck og Maria sammen. Det er dog ikke, fordi de er filmens kærlighedspar – det er den sårede og sammenlappede von Schill, som bliver genstand for Marias drømme og kys. Det ville dog være misvisende at tale om, at scenerne mellem de to emmer af erotik, tværtimod er kærlighedshistorien filmens dramaturgisk svageste element. Den ender heller ikke så tragisk som i *Jøden Süss* – Schill drager blot væk til andre opgaver.

Et andet punkt, hvor Goebbels blev uenig med Harlan, var dennes ønske om at gøre filmen til en slags katastrofefilm, med stærkt fremhævelse af kamphandlingerne og omfanget af det franske artilleris

ødelæggelse af byen. Goebbels havde noget i tankerne, der mere mindede om Wylers *Mrs. Miniver* (1942). "Det vil være vanskeligt at gøre det klart for ham, men der er ingen vej uden om igen at omarbejde manuskriptet", noterede Goebbels i sin dagbog.

Optagelserne til filmen strakte sig fra oktober 1943 til juli 1944. Harlan havde fået lov til at anvende soldater fra hær og marine som statister til optagelserne, og ifølge hans egne angivelser har i alt 187.000 personer været med i filmen. Det må dog være stærkt overdrevet. Så mange mennesker forekommer overhovedet ikke. Men det er karakteristisk for filmen, at der var flere soldater med i flere af slagscenerne, end der faktisk havde været det i de virkelige slag omkring Kolberg.

Derimod synes der ikke at have været nogen voldsom diskussion om den mest alvorlige virkelighedsafvigelse i filmen: Den skarpe konflikt mellem kommandanten, von Loucadou (Paul Wegener), og Nettelbeck, om byen skal forsvare sig – en konflikt som udvikler sig faretruende for borgmesteren, der trues med fængsel og henrettelse for lydighedsnægtelse, men ender med kommandantens fald. Konflikten mellem borgeren, der vil forsvare sin hjemstavn, og militærmanden, som vurderer situationen nøgternt og upatriotisk, dukker op igen mod slutningen af flashback'et, hvor det er Gneisenau, som betegner den militære situation som håbløs. Ved denne lejlighed oplever vi filmens måske mest patetiske scene, hvor Nettelbeck falder på knæ for Gneisenau med foldede hænder og trygler ham om at fortsætte kampen. Gneisenau lader sig gerne overtale, og trods det store ødelæggelser lykkes det Kolberg at holde stand. Men Gneisenau glemmer ikke siden i sin samtale med kongen, at det var Nettelbecks standhaftighed, som gjorde udslaget for Kolbergs forsvar, samt mobiliseringen af folket som hær.

Ideen om en folkevæbning, en landstorm, indgik faktisk i den historiske Gneisenaus politik, men den kom aldrig til at spille en væsentlig militær rolle under Napoleonskrigene – disse udkæmpedes først og fremmest af de egentlige hære. Men i nazismens tidlige år havde der været fremsat tanker om en folkevæbning, og Ernst Röhm, lederen af Hitlers massemobiliserings- og terrorkorps SA (Stormafdelingerne) indtil sit fald i 1934, havde planer om en sammensmeltning af Værnemagten og SA til en folkehær under hans egen ledelse. Det var noget, Værnemagten bestemt ikke brød sig om, og Hitler sikrede sig dens opbakning ved at lade Röhm dræbe og droppe planerne. Men hos Goebbels dukker kritiske holdninger til fagmilitæret op som led i hans lancering af den "totale krig", som skulle omfatte hele folket. Et folk i våben bliver hans proklamerede ideal, med stadig højere stemmeføring frem mod Hitlertysklands sammenbrud, og generalerne skal ikke tro, at de er fredet – patriotisme er vigtigere end fagkundskab. Her lå Goebbels i øvrigt helt på linie med Theodor Körner, som han synes mere og mere præget af. I den sidste filmede tale af Goebbels, fra marts 1945 i byen Görlitz ved Oder-floden, taler han til en forsamling af mere eller mindre ynkeligt udseende repræsentanter for det jævne folk om, hvorledes "vi går ind i denne kamp som til en gudstjeneste" – en videreførelse af Körners opfattelse af krigen som Hellig krig, som et korstog, som via den tyske filmugejournal blev formidlet videre til de endnu fungerende biografer.

En anden historisk fordrejning er den vægt, kejser Napoleon angiveligt skulle

have lagt på at erobre Kolberg, fordi byen nægtede at bøje sig for den statholder, han havde indsat i Pommern. Napoleon lagde ikke voldsom energi i at eliminere de små lommer af modstand i Preussen, hans operationer var rettet mod at opnå den stærkest mulige stilling mod sin daværende hovedfjende, den russiske tsar. Kolbergs psykologiske betydning for preusserne er imidlertid rigtigt vurderet i filmen, det at byen ikke blev erobret, oplevedes som et plaster på såret for den ydmygelse, Frederik den Stores gamle militærstat oplevede ved at blive tromlet ned af den franske kejsers moderne kamptropper med deres fremragende artilleri.

Selve holdningen til den franske kejser og hærfører er interessant. For at gøre filmen mere virkelighedstro lader Harlan ham tale fransk, med undertekster på tysk. Og der gøres meget ud af hans respekt for Frederik den Store af Preussen. Det er tankevækkende, at Harlan lader ham sige ved besøget af Frederik den Stores grav i Potsdam, at hvis den store konge havde levet i dag, havde han, Napoleon, ikke stået der i Potsdam. Det er et moment, som tilsyneladende er i modstrid med den antiautoritære tendens i filmen. Men forklaringen ligger formentlig i Hitlers hyppige henvisninger til Frederik den Store som forbillede. Denne havde jo ikke fundet nogen værdig afløser på tronen under Napoleonskrigene, så derfor måtte folket selv rejse sig, under sin egen fører.

Goebbels var en person, som altid satte politisk korrekthed over den historiske. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det, at den sidste kamp mellem ham og Harlan om *Kolberg* netop kom til at dreje sig om historisk korrekthed – hvor det denne gang var Goebbels, der forfægtede den! Det drejer sig igen om Harlans skildring af de voldsomme virkninger af franskmændenes bombardement af byen, som fik denne til meget mere at ligne et offer for Anden Verdenskrig end for Napoleonskrigene. Men Goebbels havde også en psykologisk grund til sin kritik: Stillet over for virkeligheden, de udbombede tyske byer, frygtede han, at publikum ville reagere negativt på filmen, fordi den for meget kom til at ligne hvad folk var gået i biografen for at lægge bag sig for en stund. Han lod i december den færdige version vise for en forsamling på ca. 150 naziledere og krævede således opbakket en række passager klippet ud. Men da Harlan dukkede op med en revideret version, var den efter Goebbels' opfattelses værre end den foregående. Han overdrog det så til den dybt loyale instruktør Wolfgang Liebeneiner at foretage en afsluttende redigering af filmen, som denne foretog den 3.1.1945, kun 27 dage før den fastsatte premieredato, tolvårsdagen for Hitlers magtovertagelse den 30. januar 1945.

Der var ingen tvivl om, at filmen dårligt kunne have været lanceret på et tidspunkt og i en situation, hvor dens appel til den enkelte borgers kamp for sin hjemstavn til sidste åndedræt var mere relevant. Men det område, i hvilket den flotte Agfacolorfilm kunne vises, var skrumpet radikalt ind på de mellemliggende to år. Den fik derfor urpremiere samtidig to meget forskellige steder. Det ene var i rigshovedstaden Berlin, det andet i den franske Atlanterhavsfæstning La Rochelle. For godt nok havde Frankrig på dette tidspunkt været befriet i adskillige måneder. Men i La Rochelle holdt der stadig en garnison af Waffen-SS ud. De fik filmen sendt ned med faldskærm, klart som en opfordring til at følge Kolbergs eksempel fra 1807 og ikke overgive sig.

Kommandanten sendte et takketelegram og fortalte, at filmen havde været en

succes. Men et par uger efter kapitulerede La Rochelle alligevel. Som resten af Tyskland i løbet af de næste måneder, også Kolberg selv, hvis seje slutkamp mod de russiske tropper kan følges fra dag til dag i Goebbels' dagbøger. Denne kamp havde imidlertid et formål: At sikre de mange tyske flygtninges evakuering over havet fra byen – der var i marts 1945 samlet 50.000 flygtninge fra de tyske områder i Kolberg. Det lykkedes at holde byen indtil den 20. marts, men så trak de sidste tropper sig tilbage også fra denne by. Goebbels fik i øvrigt sikret sig, at opgivelsen af Kolberg ikke blev omtalt i meddelelserne fra Oberkommando der Wehrmacht – han mente det ville være uforsvarligt for den psykologiske virkning af *Kolberg*-filmen, som han stadig anså for at være et vigtigt psykologisk krigsinstrument.

Helt lykkelig var Goebbels dog stadig ikke for *Kolberg*. Han ville gerne have den suppleret med en ny stor spillefilm i farver. Den skulle hedde *Das Leben geht weiter* og foregå i Berlin i 1943/44. Instruktøren var Goebbels' yndling Wolfgang Liebeneiner, og Heinrich George skulle spille en flyfabrikant, der arbejdede på et nyt vidundervåben, som kunne vende krigen. 14. april 1945, dagen før Lüneburg blev erobret af britiske tropper, fandt her de sidste optagelser med den store skuespiller sted. Han blev taget til fange efter krigen som nazist og anbragt af russerne i koncentrationslejren Sachsenhausen, hvor han døde i 1946, angiveligt af blindtarmsbetændelse, 52 år gammel. Filmen blev aldrig gjort færdig, men var klart inspireret af *Mrs. Miniver*.

Noget af det ejendommelige ved *Kolberg* er, at dens overdrevne billede af ødelæggelserne i 1807, som Goebbels var så meget imod, skulle blive en selvopfyldende profeti: Ved byens fald den 20. marts 1945 var 80% af den ødelagt. Men den anden profeti: at byen ville holde ud og blive frelst til sidst, holdt ikke stik. Godt nok vurderede både Goebbels og Hitler, at *Kolberg* i sin psykologiske virkning var at sammenligne med en sejr på slagmarken. Men det hjalp ikke. Kolberg var i 1807 blevet reddet ved fredsslutningen mellem Frankrig og Preussens allierede Rusland. 1945 havde Tyskland kun Japan tilbage som allieret, og det kunne ikke redde Kolberg. Det må Goebbels kunne have set. At han desuagtet pressede på med endnu en spillefilm, viser noget om den realitetsflugt, der prægede de fleste af Hitlertysklands ledere i de sidste krigsmåneder.

Tilbage bliver en film, som er meget ujævn, men alligevel rummer meget spændende præstationer. Især Heinrich George i rollen som borgmester Nettelbeck. Klart blev han set som et forbillede for de lokale politiske ledere i Festung Breslau eller Festung Königsberg eller hvad de enkelte byer i frontlinien ellers blev omdøbt til. At det bliver borgmesteren, som får sat sin vilje igennem på trods af de traditionelle hierarkier, svarer til den rolle, Hitler og Goebbels gav partiets lokale ledere, Gauleiterne. Det var dem, som på Nettelbeck'sk vis skulle sikre befolkningens kamp til sidste åndedrag mod de bolsjevikiske horder. Få af dem levede dog op til forventningerne, men stak som f.eks. Breslaus Gauleiter halen mellem benene. *Kolberg* har nok kunnet påvirke virkeligheden, men ændre den afgørende lå ud over filmmediets formåen, trods Goebbels' håb om det modsatte.

De fire film gennem otte år, fra *Scipione l'Africano* til *Kolberg*, har ført os fra den italienske traditionelle og politisk løst sty-

rede historiske film til det politisk detailstyrede historiske drama, hvor grænserne mellem historie og aktuel virkelighed, og mellem fact og fiction, ofte flyder ud. Det mest forbløffende er, at det trods magthavernes nidkære indgreb har været muligt at skabe kunstnerisk interessante film. Men én fordel havde de totalitære regimers udvalgte filminstruktører: De behøvede ikke at spare på ressourcerne. Filmene blev set som en central del af krigsindsatsen, og især i Sovjetunionen og Tyskland var den øverste ledelse direkte interesseret i filmen ikke blot som propagandamedium, men også som kunstart.

Det er også tankevækkende, at mens den store opblomstring af italiensk film sker efter diktaturets fald, også hvad den historiske spillefilm angår (Fellini, Bertolucci m.fl.), bliver filmproduktionen i Tyskland hårdt ramt både af 'afnazificeringen' og af den lavere prioritet, filmen fik i efterkrigstidens Tyskland. I Sovjetunionen fortsatte en betydelig historisk spillefilmproduktion både i Stalins sidste år og i tiden helt frem til statens opløsning, men kun dissidenter som Tarkovskij nåede det niveau, som filmene i perioden 1937-1946 repræsenterer. Mange af de bedste sovjetiske historiske film endte i øvrigt på filmselskabernes hylder efter at være blevet vist frem på filmfestivalerne – frygten for at forbryde sig mod den politiske korrekthed stillede sig i vejen for den nødvendige forarbejdningsproces af den russiske fortid. Det meste af den godkendte og støttede sovjetiske filmfiktion kredsede omkring Anden Verdenskrig – Den store Fædrelandskrig, den krig som sås som et mere slagkraftigt samlingsmærke for nationen end den kommunistiske ideologi. Derfor fortsatte også en film som *Aleksandr Nevskij* med at bevare sin begunstigede status i den sidste overlevende af 1920'ernes og 1930'erne diktaturstater.

Litteratur:

Culbert, David: "Kolberg (Germany, 1945): The Goebbels Diaries and Poland's Kolobrzeg Today", in John W. Chambers II & David Culbert (red.): *World War II, Film, and History*. New York & Oxford 1996 (Oxford University Press), s. 67-83.

Fledelius, Karsten: "Middelalder på film som propaganda: Sergei Eisensteins "Aleksandr Nevskij" (1938)", in K. Fledelius & Niels Lund (red.): *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen på 60-årsdagen den 17. oktober 1981*. København 1981, s. 349-396. (Museum Tusculanums forlag)

Fledelius, Karsten: "Verfilmung oder Zerfilmung? Überlegungen zum Fall "Jud Süss" (Veit Harlan, 1940)", in Klaus Bohnen & Bjørn Ekmann (red.): *Verfilmte Literatur* (Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 18 1-2, Kopenhagen & München 1993 (Wilhelm Fink Verlag)

Fröhlich, Elke (red.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II*. München 1993-1996 (Saur)Hollstein, Dorothea: *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*. München-Pullach und Berlin 1971.

Hitler, Adolf: *Mein Kampf* (1925). Citeret efter da. overs., *Min kamp*. København 1966 (Paludans forlag).

Leyda, Jay: *Kino - A History of the Russian and Soviet Film*. London 1961 eller 1973 (George Allen & Unwin)

Leyda, Jay (red.): *Eisenstein: Three Films*. London 1974 (Lorrimer)

Taylor, Richard: *Film Propaganda - Soviet Russia and Nazi Germany*. London 1797 (Croom Helm)

Paret, Peter: "Kolberg (Germany, 1945): As Historical Film and Historical Document", in John W. Chambers II & David Culbert (red.): *World War II, Film, and History*. New York & Oxford 1996 (Oxford University Press), s. 47-66

Sakkara, Michele (red.): *Die grosse Zeit des deutschen Films - 1933-1945*. Zeitgeschichte im Bild. Leoni am Starnberger See 1980 (Druffel Verlag)

Trevor-Roper, Hugh (red.): *Final Entries, 1945: The Diaries of Joseph Goebbels*. New York 1978 (Putnam)

Welch, David: *Propaganda and the German Cinema*. Oxford 1983