



Triumph des Willens

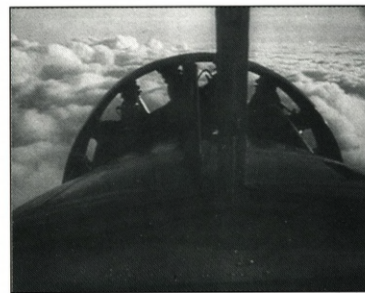
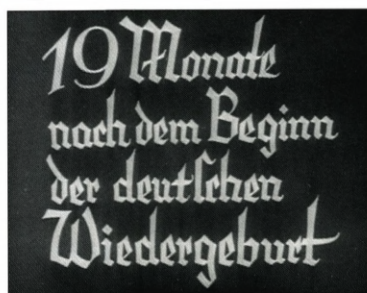
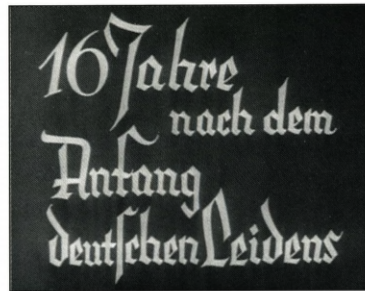
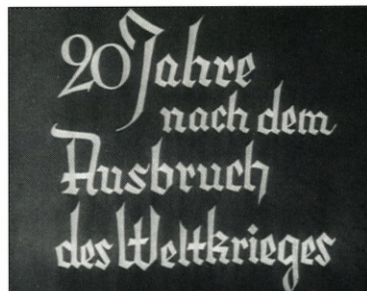
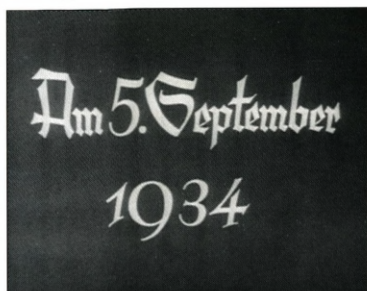
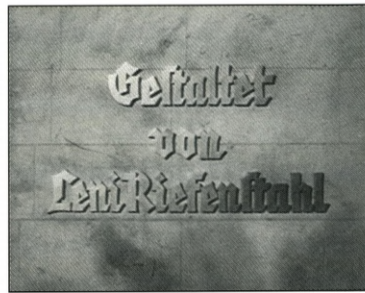
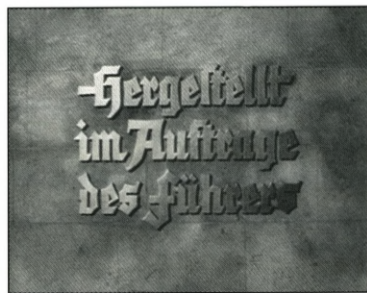
Viljens triumf

Leni Riefenstahl og nazismen

Af Karsten Fledelius

Leni (egentlig Helene Amalia Bertha) Riefenstahl blev født den 22. august 1902 og døde den 9. september 2003, kort efter 101-årsdagen, som en af det 20. århundredes mest bemærkelsesværdige kulturpersonligheder. På mange måder var hun et paradoks. Først kæmpede hun mod sin borgerlige far for at blive danser og blev filmskuespiller, selv om hun egentlig ville have foretrukket at forblive danser. Så lod

hun sig presse til at lave dokumentarfilm, selv om hun egentlig havde foretrukket at koncentrere sig om at lave spillefilm. Hun undergravede sit helbred ved at deltage i filmprojekter under ekstreme klimatiske forhold, i Alperne og Grønland, og hendes skuespillerindsats under lave temperaturer gav hende en kronisk blærelidelse, som hun stredes med gennem det meste af sit liv. Alligevel fortsatte hun som sportsdyk-



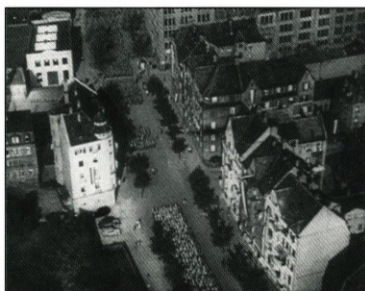
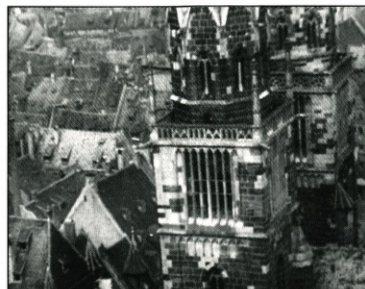
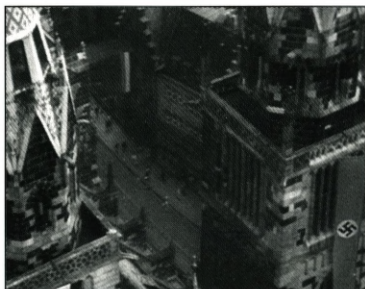
Triumph des Willens: Indledningssekvens – læses vandret fra oven.

ker til hun var op i 1990'erne, overlevede et helikopterstyrt under filmpoptagelse i sit 98. år, og fik et længere liv end det er normale mennesker beskåret.

Hendes filmkarriere blev ødelagt af netop den film, som sammen med hendes to film om Olympiaden i Berlin i 1936 - *Olympia - I: Fest der Völker, II: Fest der Schönheit* (1938, *Olympiade filmen - I: Folkenes fest, II: Skønhedens fest*) - repræsenterer hendes mest unikke og fornyende bidrag til filmkunstens udvikling, nemlig *Triumph des Willens* (1935, dvs. Viljens triumf) om det tyske nazipartis kongres i Nürnberg i 1934. En lidenskabelig kvinde, som alligevel i Hitler-tiden erhvervede sig

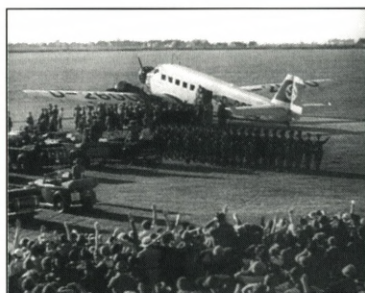
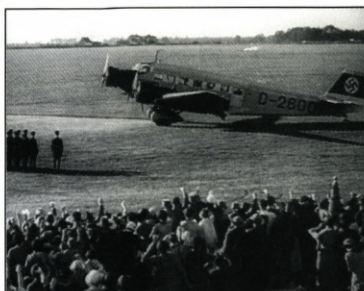
tilnavnet 'Rigsgletscherspalten' i kraft af sin ry for at være kold som is. En kvinde, som uden at overgive sig til Hitlers partiskabte den stærkeste overtalelsesfilm for nazismen nogensinde. Men som samtidig paradoksalt nok er den vigtigste leverandør af filmpoptagelser til antinazistiske film verden over, godt nok ufrivilligt. Hun førte utallige processer for at få anerkendt ophavsrettighederne til sine dokumentarfilm fra nazi-tiden, som hun stædigt hævdede var produceret af hende selv, selv om det var nazipartiet og naziregimet, som både finansielt og politisk havde gjort dem mulige.

Vi skal kort sagt beskæftige os med en af

*Triumph des Willens*

de meget få kvindelige filminstruktører, som faktisk skabte sig en karriere, som de fleste mænd kunne misunde hende, og det i et land med en ekstremt mandschauvinistisk ideologi, Hitlers Tyskland. Hun oplevede at blive anklaget og frifundet gang på gang for meddelagtighed i Hitlerregimets grusomheder, men samtidig at blive bagvasket og blacklistet, ikke mindst på foranledning af tidligere venner, elskere og samarbejdspartnere. I fædrelandet Tyskland blev hun lagt mere for had end de fleste andre fremtrædende kunstnere fra Hitler-tiden. Endnu i sine allersidste år blev hun angrebet for angivelig udnyttelse af og svigt over for de sigøjnere, hun hav-

de brugt i sin sidste film, spillefilmen *Tiefeland* (optaget 1940-44, udsendt 1954), baseret på Eugen d'Alberts opera. Men ødelæggelsen af hendes instruktørkarriere satte hende i gang med en bemærkelsesværdig senkarriere som etnografisk og submaritim fotograf og som forfatter. Hvad sidstnævnte angår, er hovedværket det erindringsværk, hun skrev fra hun var 80 til 85, *Memoiren* (1987). Det er ligeledes paradoksalt, at hun, der havde følt sig svigtet af mand efter mand og 1945-65 levede sammen med sin gamle mor, fra 1968 til sin død levede sammen med en 40 år yngre mand. Stort set intet var kort sagt normalt ved Leni Riefenstahl. Som



Triumph des Willens

var exceptionel både som danser, skuespiller, instruktør, fotograf og forfatter.

Riefenstahl og Goebbels. Omstridt var hun allerede i Hitlers Tyskland. Ifølge hende selv gjorde det etablerede partiapparat og ikke mindst propagandaminister Joseph Goebbels (1897-1945), hvad de kunne for at spænde ben for hende. Goebbels' modvilje skyldtes efter hendes eget udsagn især, at hun flere gange afviste at blive hans elskerinde, men har givet også haft sin baggrund i hendes ihærdige bestræbelser for at undgå, at han blandede sig i hendes film.

Hun fortæller i sin selvbiografi om,

hvordan han helt tilbage før magtovertagelsens dage lagde an på hende efter devisen "Min kone er syg, jeg elsker hende og mine børn, men mit liv er et helvede uden Dem!". Hun fortæller, at Goebbels knælede ned foran hende, men at hun smed ham ud af sin lejlighed, da han greb hende om anklerne (1).

Det er meget sandsynligt, at Goebbels har forsøgt sig også med frk. Riefenstahl, som med så mange andre smukke kvinder i filmbranchen, og at det ikke har virket tillokkende for hende. Og slet ikke, hvis han virkelig ydmygede sig så meget over for hende, som hun selv skriver. Hun fortæller, at han gjorde endnu et forsøg ved

juletid 1932, hvor han opsøgte hende privat med julegaver og prøvede at overtale hende til ikke at rejse væk, og at han, da de i sommeren 1933, efter nazisternes magtovertagelse, mødtes i propagandaministeriet, ligefrem tog hende på brysterne og forsøgte at kysse hende, men at det lykkedes hende at undslippe, hvad der var ved at udvikle sig til en voldtægt. Sidenhen var forholdet mellem dem ikke hjerteligt, mens hun synes at have stået på særdeles god og fortrolig fod med fru Magda Goebbels. Imidlertid virker det, som om Goebbels og Riefenstahl trods alt har opretholdt en væbnet neutralitet, og der er tilfælde, hvor hun selv medgiver, at han har bøjet sig for hendes ønsker, og hvor hun siden måtte indrømme, at han havde haft ret (2). Det afgørende var imidlertid, at Leni Riefenstahl var en af de få personer inden for tysk filmproduktion, som ikke var underkastet den mægtige "Rigsminister for Folkeoplysning og Propaganda". Fordi hun havde en langt mere magtfuld fan, "Føreren" selv, Adolf Hitler (1889-1945).

Riefenstahl og Hitler. Allerede i 1930'erne cirkulerede der rygter om et forhold mellem Hitler og Riefenstahl, og efter krigen skulle det gentagne gange give hende ubehageligheder, ikke mindst fra udenlandsk side. En amerikansk journalist, Padraig King, portrætterede hende i *Detroit News* den 21. februar 1937, under titlen "Kvinden bag Hitler"; uden dog at levere noget bevis for påstanden. Men den personlige forbindelse mellem dem blev etableret allerede før Hitlers magtovertagelse 30. januar 1933, nærmere bestemt i 1932.

Vi har kun Leni Riefenstahls egen beretning om, hvordan hendes og Hitlers første personlige møde kom i stand og forløb. På det tidspunkt var hun 29 og han 43. Hun

var blevet fascineret af ham, da hun formentlig i slutningen af februar 1932 overværede en politisk tale, som Hitler holdt for en stopfuld sal i Sportspalast i Berlin. Hun hævder, at det var første gang hun overhovedet havde været til et politisk møde. Hitler var kommet for sent, som han plejede, og stemningen var på koge-punktet. Da han så begyndte at tale, fik Leni Riefenstahl efter eget udsagn en "næsten apokalyptisk vision", hvor det var som om jorden lå udspreddt foran hende og pludselig spaltedes af en enorm vandstråle, som sprang i vejret, ramte himlen og rystede jorden. Hun indrømmer, at der var meget i hans tale, hun ikke forstod, men hun var fascineret, således som hun også følte, at resten af forsamlingen var. Hun fortæller, at hun dagen efter diskuterede oplevelsen med en jødisk ven, avisredaktøren Manfred George, som betegnede Hitler som strålende, men farlig. Og at hun allerede dengang sondrede mellem Hitlers personlighed og hans politik. Hun forkastede hans racistiske ideer og kunne derfor ikke blive medlem af hans parti (hvad hun faktisk aldrig blev). På den anden side gik hun ind for hans socialistiske ideer, herunder bekæmpelsen af den gigantiske arbejdsløshed.

Leni Riefenstahl kan godt forstå, hvordan man kan undre sig over, at hun kunne have en så dobbelt holdning til Hitler. Og hun mener selv, at det var hendes positive bekendtskab med jøder som George, som beskyttede hende mod Hitlers og hans partis racistiske fordomme. Hun henviser også med rette til, at selv mange jøder tidligt i 1930'erne havde det synspunkt, at Hitlers antisemitisme var retorik og taktik og ikke ville få synderlige konsekvenser. Man kan da heller ikke påstå, at der i Riefenstahls egne film er nogen klare spor af antisemitisme eller andre former for ra-

cisme – selv om man naturligvis kunne udlægge hendes idealiserede optagelser af tysk ungdom i *Triumph des Willens* som “positiv racisme.” Hun var heller ikke den, der angav jødiske venner og medarbejdere, og har muligvis været delagtig i redningen af enkelte af dem. Det kan heller ikke påvises, at hun har været vidende om den tragiske skæbne, som blev nogle af de sigøjnere til del, som hun brugte til optagelserne af *Tiefland*. Men det kan på den anden side heller ikke bevises, at hun har været bevidst aktiv i beskyttelsen af dem.

Hendes dobbelthed over for fænomenet Hitler var efter hendes eget udsagn grunden til, at hun var blevet besat af ideen om at mødes med ham og danne sig en personlig mening om ham. Den 18. maj 1932 skrev hun til ham om at få et møde, netop som hun stod for at rejse til Grønland for at spille hovedrollen i Arnold Fancks S.O.S. *Eisberg* (1933, S.O.S. *Isbjerg/Grønland kalder*) (3). Dagen før hendes afrejse til Hamburg, hvor skibet ventede, blev hun ringet op af Hitlers adjutant og inviteret til møde med Hitler den følgende dag.

På tomandshånd langs stranden blev det til en lang fortrolig samtale, der efter et lokalt partimøde fortsattes sent på aftenen, hvor Hitler udbredte sig entusiastisk om Richard Wagner, men også talte om sit politiske kald. Ifølge Riefenstahl endte samtalen med, at han tog hende i sine arme, trak hende ind til sig, men stoppede videre tilnærmelser, da han registrerede en spontan modstand hos hende. Så skal han opgivende have sagt: “Hvordan kan jeg elske en kvinde, før jeg har opfyldt min mission?” (4). De var gået tavse tilbage, han sagde godnat, hun overnattede på hans hotel og spiste morgenmad med ham næste dag. Og blev bragt rettidigt til skibet pr. bil. Efter et andet vidnes udsagn var

hun forsynet med en kæmpebuket blomster (5). Og et tredje vidne skildrer, hvordan Riefenstahl på Grønlandsturen havde et eksemplar af Hitlers *Mein Kampf* med sig og gjorde notater i margenen. Samt at hun havde sat et portræt af Hitler op indrammet i sælskind (6). Dette tyder på en endnu større fascination af “the coming man” i tysk politik og en større politisk interesse, end Riefenstahl senere normalt gav udtryk for. Intet under hvis Goebbels, som Riefenstahl angiver, skulle have spurgt hende før sit melodramatiske “frieri”, om hun var blevet forelsket i Hitler, hvortil hun skal have svaret, at Føreren var et fænomen, hun beundrede, ikke en mand at blive forelsket i.

Hitlers syn på Riefenstahl. Hitler på sin side synes nok at have været tiltrukket erotisk af hende, men mere være interesseret i hende som “kunstnerkollega” og som skaber af de film, han forestillede sig skulle underbygge hans propaganda. Hitler kombinerede en feudalt præget blandingsideologi med paranoide fjendebilleder hentet fra fortiden samt en udpræget modernisme i det tekniske. Skulle man sammenfatte ideologien i ét begreb, må det være noget i retning af “feudal-modernistisk æstetiserende brutalisme”, med indslag af både rationalitet og mysticisme. Lige så meget han så sovjetkommunismen som fjende, delte han dens fascination af moderne teknologi, også på medieområdet. Dertil kom hans personlige opfattelse af at være miskendt skabende kunstner, som fik ham til i Riefenstahl at se en beslægtet ånd.

Formentlig har han også sanset det hos hende, som han selv følte: Umuligheden af at hengive sig så meget til et andet menneske, at man blev behersket af det. Det er et gennemgående træk hos Hitler, at han el-

skede at være galant og småflirte, men kun knyttede sig intimt til kvinder, han følte at han beherskede. Riefenstahl undgik omhyggeligt at lade sig indfange af en chef som instruktøren Arnold Fanck og foretrak erotiske forbindelser med kameramænd, stuntmen og skitrænere. Hendes forhold til skuespilleren og instruktøren Luis Trenker udviklede sig katastrofalt for hende, og hendes ægteskab i slutningen af krigen gik heller ikke godt. Det langvarige forhold til den meget yngre Horst Kettner, der formentlig begyndte i 1968 og varede resten af livet, var helt klart præget af hans underordnen sig den aldrende, men stadig attraktive diva. For Hitlers vedkommende var hans niece Geli efter alt at dømme hans livs store kærlighed, hendes død for egen hånd hans største sorg, og hans forhold til Eva Braun var præget af hendes totale lydighed over for ham – og han giftede sig først med hende ganske kort før begges selvmord den 30. april 1945.

Angiveligt var det Hitlers betagelse af Riefenstahls danseoptræden i Arnold Fancks *Der heilige Berg* (1926, *En moderne Eva*), som havde gjort ham opmærksom på hende, men det viste sig under deres første samtale, at han havde set alle de film, hun havde optrådt i, inklusive hendes debutfilm som instruktør *Das blaue Licht* (1932, *Det blå lys*), samme år som de mødtes første gang. Under samtalen fremhævede Hitler især, at den film, som havde gjort størst indtryk på ham, var *Das blaue Licht*, fordi det var usædvanligt, at en ung kvinde kunne overvinde filmindustriens fjendskab og fordomme. Der var klart mere i Hitlers interesse for hende end fascination i en usædvanlig og lidt gådefuld personlighed. På et tidspunkt udbrød han, at når partiet kom til magten, måtte hun lave hans film. Hertil sagde hun, at hun ikke ville lave film efter andres forskrifter

og lige havde afvist et smigrende tilbud fra den romersk-katolske kirke. Og at hun fandt det svært at arbejde for nogen, som havde racemæssige fordomme. Hvertil Hitler skal have sagt, at hun måske ville blive i stand til at forstå hans ideer, når hun blev ældre og mere moden.

Da Leni Riefenstahl i efteråret 1932 var vendt tilbage til Tyskland fra Grønland, blev hun flere gange inviteret af Hitler, og han inviterede også sig selv sammen med bl.a. Goebbels hjem til hende i hendes lille lejlighed for at se nærmere på hendes billeder fra Grønland, som han roste så stærkt over for "hoffotografen" Heinrich Hoffmann, at Riefenstahl fandt det pinligt og forsvarede Hoffmanns billeder. Hun gengiver ordvekslingen således: Hitler: "Se, Hoffmann, disse fotos er rigtige kompositioner. De er alt for hurtig på aftrækkeren. Det er bedre at satse på kvalitet end på kvantitet." Riefenstahl: "Disse fotos kan ikke sammenlignes med Hr. Hoffmanns. Hans job er at fange aktuelle begivenheder. Han kan ikke bruge tid på komposition" (7).

Hvis ordskiftet er gengivet korrekt, giver det en indikation af noget af det, som gjorde Riefenstahl interessant for Hitler: hendes evne til at æstetisere fakta. Hendes politiske overbevisninger vejede mindre tungt. Hun fortæller, at Hitler ved besøget i hendes lejlighed fandt hendes eksemplar af *Mein Kampf* og noterede sig både hendes kritiske og positive randbemærkninger. Tilsyneladende behagede det ham, at hun ikke var bange for ham. Hun fortæller endog, hvordan han i en kritisk politisk situation, hvor partiet først var gået tilbage ved valget i november og en fløj af partiet meldte sig ud i december, den 8. december 1932 havde kaldt hende til sig og havde brugt hende som tilhører til en monolog, hvori han havde set sejr og selv-

mord som de to eneste alternativer, der stod ham åbne. Dette kan have været et led i en bestræbelse fra Hitler på at vinde hende for bevægelsen, under alle omstændigheder på at få hende til at føle sig udvalgt – hun fortæller, hvordan Goebbels en anden gang havde måttet vente udenfor, til Hitler var færdig med at snakke med hende. Men det kan lige så vel skyldes, at hun i Hitlers øjne stod uden for, ja på sin vis over “systemet”, således som hun havde demonstreret det ved at gennemføre filmen *Das blaue Licht* på trods af alle odds. På en ejendommelig måde kom Riefenstahl til at fungere for Hitler som en slags muse (hvad hun jo i øvrigt også lignede, når hun optrådte i sine dansekostumer).

Troens Sejr. De følgende måneder tilbragte Riefenstahl med filmoptagelser i Alperne, mens Adolf Hitler den 30. januar 1933 besteg magtens tinder. Først om sommeren vendte hun tilbage til Berlin, hvor hun ifølge erindringerne blev dybt chokeret over den udvikling, der havde fundet sted: Rigsdagsbranden, det tyske parlaments overdragelse af den totale magt til Hitler i (foreløbig) fire år, de første offentlige bogbrændinger af “forbudt” litteratur og de første jødeforfølgelser. Allermest chokerede det hende, at gode jødiske venner som Manfred George var flygtet til udlandet. Men alligevel fulgte hun Hitlers kalden, da han indbød hende til Rigskancelliet, selv om hun hævder, at det var, fordi hun ikke turde andet, og hun hævder også, at hun ved den lejlighed kritiserede jødeforfølgelserne, som Hitler imidlertid nægtede at diskutere med hende, samtidig med at han sagde, at han respekterede hende som kunstner. Det, han angiveligt havde udset hende til, var at overtage den kunstneriske ledelse af den

tyske filmindustri fra Goebbels, hvad hun afslog. Det samme gjorde hun med hans ønske om, at hun skulle lave en spillefilm om den nazistiske “nationalmartyr” Horst Wessel. Indtil han satte hende på den opgave at lave en dokumentarfilm om den nazistiske partikongres, “Reichsparteitag” i 1933, på en måde så hun ikke turde sige nej.

Der er grund til at nære mistænksomhed over for Riefenstahls i erindringerne omtalte gentagne vægringer ved at lave film for Hitler. Disse enestående chancer udlægges af hende som pligtarbejder, der skulle overstås for at gøre pladsen fri for de spillefilm, hun så som sin egentlige, personlige opgave. Paradoksalt nok er det netop som banebrydende dokumentarfilminstruktør, hun har indskrevet sig som noget helt særligt i filmhistorien. Det var Hitler, der gav hende mulighederne for dette. Samtidig med at det blev Riefenstahl, der kom til at levere billederne til udødeliggørelsen af Adolf Hitler som “ondskabens ikon”.

Den forklaring, hun bygger op i sine erindringer, er, at hun var blevet bange for Hitler efter at have set hans overtalelsesevner over for sine partifæller i de tilbage-slag og krisesituationer, der fandt sted i andet halvår af 1932, efter at hun var kommet tilbage fra Grønland. Her sansede hun efter eget udsagn til fulde, hvilke exceptionelle personlige overtalelsesevner, Hitler havde, og de skulle have skræmt hende. Hun fortæller også om sine samtaler med jødiske filmfolk som Josef von Sternberg, instruktøren af *Der blaue Engel* (1930, *Den blå Engel*), som var betaget af *Das blaue Licht* og inviterede hende til USA. Sternberg skulle ved den lejlighed have ment, som andre jøder Riefenstahl kendte, at Hitlers antisemitisme måske bare var retorik, og at der var mange fornuftige ting i det, han i øvrigt sagde. Hun er

selv i sine erindringer inde på, at hun godt kan forstå, hvor utroværdigt dette kan lyde, især for yngre mennesker, efter de forfærdelige forbrydelser der fandt sted under Hitlerregimet. Men hun siger, det er sandheden.

Hvorfor valgte Hitler en spillefilminstruktør til at lave partidags dokumentarfilm? Formentlig af samme grund som den amerikanske generalstabschef George C. Marshall senere valgte spillefilminstruktøren Frank Capra (1897-1991) til at udføre den gigantiske dokumentarfilmserie *Why We Fight* efter japanernes overfald på Pearl Harbor i december 1941. Fordi den traditionelle propaganda-dokumentar og ugejournalfilm var for tør, for lidt medrivende. Den nye partidagsfilm, den første efter magtovertagelsen, skulle være mere end en såkaldt "Film-Chronik", hvorved man dengang forstod en kronologisk fremadskridende gengivelse af fakta. I foromtalerne omtales det som den største vanskelighed at skabe det, man i dag ville kalde et flow, af de begivenheder (marcher og taler) som gentog sig igen og igen, skabe dynamik, finde overgange, og give den store film om den nazistiske bevægelse en rytmisk form.

Hvad enten Leni Riefensthal tog filmen om den første nazistiske partidag som en udvej til at undgå at lave nazistiske helgenlegender på film, eller faktisk så de muligheder for hende, der lå i projektet – faktisk er, at hun først kort før rigspartidagens start i Nürnberg i august 1933 fik til opgave at stå for filmen om begivenheden. Og at hun hurtigt fik drejet projektet i en mere ambitiøs retning end oprindelig planlagt. Ifølge den oprindelige tidsplan skulle filmen have haft premiere fire uger efter partikongressens afslutning, hvad der ikke ville have givet mulighed for at lave ret meget mere end en forlænget ugejour-

nal. Det interessante er, at det er præcis, hvad Riefenstahl senere påstår, der kom ud af det. Hun hævder, at hun kun én gang har set sin første partidagsfilm, *Der Sieg des Glaubens* (1933, dvs. Troens Sejr), efter titlen på partikongressen. Og at hun var dybt skuffet. Men at tilskuerne, gennemgående et publikum af partimedlemmer og -sympatisører, ejendommeligt nok havde syntes godt om den. I den forbindelse siger hun:

Jeg er så ofte blevet anklaget for at have lavet propagandafilm, men sådanne anklager er misvisende. Denne film var en faktuel dokumentarfilm, hvilket er noget helt andet. Ingen, selv ikke Partiet, gav mig nogen instrukser om, hvad jeg skulle gøre. (...) Under mit arbejde tænkte jeg ikke bare et øjeblik på propaganda. (8)

Hun hævdede også længe, at den var gået tabt. Og faktisk var den forsvundet gennem mange år. Da den blev genfundet i 1980'erne, manglede indledningen. Men også den er siden kommet til veje, idet der blev fundet en fuldstændig 16mm kopi i det tidligere DDR's filmarkiv (9). Den viser, at *Der Sieg des Glaubens* i virkeligheden var et vigtigt skridt frem mod *Triumph des Willens*. For det var gennem *Der Sieg des Glaubens*, at Leni Riefensthal for første gang demonstrerede sit potentielle også som dokumentarfilm-skaber på en sådan måde, at ingen kunne lægge hindringer i vejen for hendes følgende rigspartidagsfilm. For efter alt at dømme havde hun ramt den linie, Hitler selv ønskede realiseret.

Det er lederen af Deutsches Historisches Museum i Berlin, Rainer Rother, som i særlig grad har undersøgt Riefenstahls første partidagsfilm, hvor det er helt klart, at hun pga. den korte forberedelsestid og opgavens uvanthed ikke har kunnet præge originaloptagelserne på den måde, som

hun siden blev i stand til (10). Andre karakteristiske forskelle er, at begivenhederne i sig selv var mere ubehjælpsomt iscenesat, og at der ikke blev taget de store mængder af råfilm, som Riefenstahl senere gjorde både med *Triumph des Willens* og de to olympiade-film, og som muliggjorde hendes suveræne montager og kompositioner. Men som Rainer Rother fremhæver, er den konkrete historiske kildeværdi af den 64 minutter lange første Riefenstahl-partidagsfilm på sin vis større, fordi der her forekommer spontane begivenheder, der er fastholdt af kameraet, og som giver et andet indblik i partidagens hverdag end det helt igennem kontrollerede billede i *Triumph des Willens*. Også Hitler fremtræder anderledes, meget mere nede på jorden, i kontekst med sit parti, end det ophøjede billede, der gives af ham i *Triumph des Willens*. Nogle gange virker han nærmest utilpas og stryger sit hår tilbage med en karakteristisk bevægelse – noget som slet ikke forekommer i *Triumph des Willens* (11). Og så er der naturligvis en person til stede i *Der Sieg des Glaubens*, som var blevet brutalt likvideret før den næste rigspartikongres og derfor umuligt kunne vises efter 30. juni 1934, den daværende leder af Hitlers SA (Sturmabteilung) Ernst Röhm, som her optræder næsten sideordnet med Hitler, og hvis ambition det var at blive leder af et sammensmeltet SA og Reichwehr (senere; Wehrmacht), altså af en fusion mellem gadens nazistiske stormtropper og nationens professionelle hær. *Der Sieg des Glaubens* er kort sagt mindre "Hitler-centrisk" end storfilmene *Triumph des Willens*.

Særlig interessant er indledningssekvensen til *Der Sieg des Glaubens*. For den rummer stort set den samme symbolik, som også udfoldes i indledningen til *Triumph des Willens* – med skyer og luft-

optagelser over det historiske Nürnberg. Også brugen af visse tegn har de to film til fælles, således nærbilledet af en kat, der dog bruges på forskellig måde: I *Der Sieg des Glaubens* iagttager katten forbimarcherende SA'er, I *Triumph des Willens* er det derimod Hitler, katten angiveligt betragter (forbindelsen skabes alene gennem montagen). En stor del af filmmaterialet er pænt, men noget middelmådigt kameraarbejde, men der forekommer også æstetisk meget vellykkede optagelser i filmen fra 1933: de rolige, idylliske optagelser fra det gamle Nürnberg, som genoptages i sekvensen med det vågnende morgen-Nürnberg efter den første natlige tappening i *Triumph des Willens*. En af mestrene bag disse optagelser, Sepp Allgeier, blev Riefenstahls vigtigste kameramand under optagelserne af *Triumph des Willens*. Fælles for de to film er også komponisten, Herbert Windt, hvis gennearbejdede nationalromantiske musik spiller så stor en rolle for atmosfæren i *Triumph des Willens*.

Det mest påfaldende ved *Der Sieg des Glaubens* er måske det klare indtryk, man får af, hvor meget nazisternes selviscenesættelse blev forbedret fra 1933 til 1934. Derfor var det meget lettere for kamerafolk og filmskaber at skabe et idealiseret billede af partikongressen i 1934 end i 1933. Dermed kan man sige, at de to film tilsammen ikke blot dokumenterer Riefenstahls og hendes teams fremskridt, men også partidagsarrangørernes.

Der Sieg des Glaubens kan kort sagt i sin helhed betragtes som en vellykket generalprøve, langt fra den kunstneriske fiasko, Riefenstahl nærmest synes at betragte den som. Og den blev vel modtaget. Som det hed i Peter Hagens anmeldelse i den af Goebbels udgivne Berliner-avis *Der Angriff* (2.12.1933):

Filmen er ingen akustisk og optisk gengivelse af det kronologiske partidagsforløb. Den er snarere en kunstnerisk symfoni af oplevelsen af "Nürnberg 1933" og dermed kronen på alle det Nationalsocialistiske Partis tidligere parader og massesmøder. (...) Takket være sin stort anlagte sluttede form, den forbilledlige billedkomposition, sin kraft og storhed rækker denne film ud over det dokumentariske og bliver en kraftkilde for hele folket. (12)

Det levede filmen ikke op til i praksis, men det blev det program, som Leni Riefenstahl realiserede i *Triumph des Willens*. Og filmens succes gjorde det af med forsøgene på at spænde ben for Leni Riefenstahl som partiets mest privilegerede filminstruktør. Det mest klodsede af disse var et forsøg på at påvise at hun havde jødiske aner, som slog helt fejl.

Triumph des Willens. Heller ikke *Triumph des Willens* var ifølge Riefenstahls erindringer noget, hun påtog sig frivilligt. Hun forsøgte at gøre alt for at få Hitler til at fratage ønsket om, at hun også skulle lave filmen fra rigspartidagen i Nürnberg, september 1934. Men Hitler havde insistere og tvunget hende til at påtage sig opgaven kun to uger før rigspartidagens begyndelse. I sine erindringer giver hun en levende skildring med masser af detaljer og replikker i direkte tale, der virker som skrevet af fra en båndoptager. Det virker som drejebogen til en spillefilm snarere end et troværdigt historisk referat af en begivenhed, som foregik et halvt århundrede tidligere. Men resultatet er korrekt nok: Leni Riefenstahl fik faktisk frie hænder af Hitler både i relation til Goebbels og nazipartiet, og hun kunne selv sætte sin deadline for filmens færdiggørelse. Og hun ville få den assistance fra Hitlers folk under kongressen, som hun havde brug for.

Kun et af de løfter, Hitler ifølge erindringerne gav Riefenstahl, blev ikke helt overholdt: at hun derefter ikke skulle lave flere partidagsfilm for Hitler. De eneste, som var virkelig utilfredse med *Triumph des Willens* var den tyske værnemagts ledelse, fordi hun ikke havde givet en prominent plads til de hærmanøvrer, der fandt sted under partikongressen.

Riefenstahl havde været utilfreds med optagelserne af dem, som delvis havde foregået i regnvej. Hitler foreslog så, ifølge Riefenstahl, at der skulle laves en indledning til filmen, hvor han selv, partiets og hærens ledelse optrådte, og hvori han sagde nogle anerkendende ord til hver enkelt. Men det ville for hende helt ødelægge filmens smukke indledning, så hun brast i gråd, og Hitler blev vred. Det endte med et kompromis: Riefenstahl slap for at lave om på indledningen til *Triumph des Willens* og lavede i stedet en kortfilm om værnemagtsøvelserne under partidagen *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht* (1935). Så på denne måde blev *Triumph des Willens* alligevel ikke hendes sidste partidagsfilm. Længe ansås *Tag der Freiheit* imidlertid for at være gået tabt, ligesom *Der Sieg des Glaubens*, og hun vurderede den ikke selv som noget særligt. Det, der interesserede hende, var ikke at gøre reklame for værnemagten, men at "omsætte sin egen fascination af Hitler til kongeniale billeder", for at bruge Rainer Rothers ord (13).

I erindringerne underspiller Leni Riefenstahl sin fascination af Hitler, helt anderledes end i filmen *Triumph des Willens*. Det kan godt være, at hun i indledningsteksten kalder den "Das Dokument vom Reichparteitag 1934", men det, filmen først og fremmest dokumenterer, er hendes egen fascination af Adolf Hitler, spejlet i de jublende menne-

skemasser og endeløse parader af uniformerede mænd, der omgiver den mand, hvorom Førerens "stedfortræder" Rudolf Hess siger de mindeværdige ord: "Partiet er Hitler. Men Hitler er Tyskland, ligesom Tyskland er Hitler."

Leni Riefenstahl underspiller heller ikke sin egen rolle i den bog, som blev udgivet om filmens tilblivelsesproces, *Hinter den Kulissen des Reichparteitagfilms* (1935, dvs. Bag kulisserne af Rigspartidagsfilmen), og hvori hun ganske træffende betegner den som en "heroisk faktafilm" (heroischer Film der Tatsachen). Godt nok har hun siden påstået, at hun slet ikke har skrevet bogen, og endda som dokumentation henvist til en regning på 1000 rigsmark, som hendes mangeårige medarbejder, journalisten og forfatteren Ernst Jäger skulle have fået for at skrive bogen på hendes vegne. Men det var først efter krigen, at hun nægtede at vedkende sig bogen.

Nok så "afslørende", om man vil, er hendes artikel "Om den dokumentariske films væsen og udformning" et særhæfte i tidskriftet *Der deutsche Film* fra 1940. Her siger hun bl.a.:

Skridt for skridt formår filmskaberens at genopbygge den længst henrundne begivenhed, og det på den måde, at gennem hvert filmklips rytme og udtryk også begivenhedens åndelige indhold, det ideale ved den bliver bragt frem i lyset, det være sig en partidagsfilms trosindhold eller en Olympia-films kamp- og sejrsmotiv. (14)

Man kommer til at tænke på Platons tanker om tingenes idé som den egentlige virkelighed. Og den skal det altså være dokumentarfilmens opgave at trække frem i lyset.

En vending som den citerede får *Triumph des Willens* til at fremtræde som et nærmest religiøst dokument. Og måske ligger filmens enestående propagandaka-

rakter netop i dens totale sammensmeltning af en politisk og en religiøs metaforik. I nogens øjne er den en æstetisk sublimering af en politisk begivenhed. I andres har den nærmest karakter af en subtil politisk katekismus, altså en indføring i, hvad man kunne kalde "den nazistiske grundlærdom". Hvad det sidste angår, er rækken af partitaler-citater særlig interessant, ikke mindst Joseph Goebbels' udsagn, som kunne gælde programmatisk for hele *Triumph des Willens*, både partidag og film:

Lad vor begejstrings lyse flamme aldrig udslukkes. Den alene giver lys og varme til en moderne politisk propagandas skabende kunst. Af folkets dybder steg den op, og til folkets dybder må den igen stige ned, for der at søge sine rødder og finde sin kraft. Det kan være godt nok at have magt, som hviler på geværet. Men bedre og mere lykkebringende er det at vinde et folks hjerte og så også beholde det. (15)

Men dette er langt fra det billede, som Leni Riefenstahl gav i et interview til det franske filmtidsskrift *Cahiers du Cinéma*, september 1965, "Leni et le loup" (dvs. Leni og Ulven) med Michel Delahaye som interviewer. Her siger hun:

Hvis De genser denne film i dag, vil De konstatere, at den ikke indeholder nogen rekonstrueret scene. Alt i den er sandt. Og den indeholder ikke nogen tendentiøs kommentar af den enkle grund, at den overhovedet ikke har nogen speakerkommentar. Det er historie. En ren historisk film. Denne film er rent historisk. Jeg præciserer: det er en film-vérité. Den reflekterer sandheden om det, som dengang, i 1934, var historie. Den er altså et dokument. Ikke en propagandafilm. Åh, jeg ved godt, hvad propaganda er. Det er at genskabe bestemte begivenheder for at illustrere en tese, eller i forhold til bestemte begivenheder at udelade noget for at understrege noget andet. (16)

Det var bl.a. dette udsagn, som i første

halvdel af 1970'erne fik en gruppe studerende og mig selv til at undersøge *Triumph des Willens* ud fra et kildekritisk synspunkt. Det førte til et kongresbidrag i 1973, et speciale i 1975 og et omarbejdet kongresbidrag fra 1976, de to sidstnævnte under titlen "Filmen "Triumph des Willens" som historisk kilde" (17). Ifølge disse arbejder kan man ikke tillægge Leni Riefenstahls udtalelse fra 1965, som med små variationer blev gentaget ved senere lejligheder, nogen grad af troværdighed. Her er hendes udtalelser fra før krigen, hvad enten hun har vedkendt sig forfatter-skabet eller ej, langt mere troværdige.

For der er virkelig tale om en kunstnerisk omskabelse af begivenheden for at nå bag om det overfladiske til den indre virkelighed af partikongressen i Nürnberg og dens hovedperson Adolf Hitler. Det alvorligste kildekritiske problem er, at selv om der ikke er nogen fortolkende speaker-kommentar i den næsten to timer lange film, ligger der masser af fortolkning i klipning, billedmontage, musik og reallyd. Der sker her en idealisering af Adolf Hitler, som er ekstra påfaldende på baggrund af *Der Sieg des Glaubens* og de samtidige ugejournaloptagelser. Alene det, at han ofte filmes nedefra, med himlen som baggrund, løsrevet fra den konkrete kontekst, for slet ikke at tale om et modlysbillede, hvor en glorie dannes om hans hoved. Det er meget vanskeligt at fastholde, at dette ikke skulle være en form for forkyndelse, eller propaganda.

Det dybt fascinerende ved *Triumph des Willens* er imidlertid, at en ændring af klipning, billedmontage, musik og reallyd kan "pol-vende" selv de mest fascinerende billeder i *Triumph des Willens*. Det var det, der gik op for Frank Capra, da han så filmen igennem til brug for sin anti-totalitaristiske dokumentariske propagandaserie

Why We Fight (1942-45): At disse optagelser kunne udnyttes som en yderst effektiv modpropaganda, netop fordi de forsøgte at dokumentere en idealiseret virkelighed, som man så kunne kontrastere med nazismens faktiske vold og ekspansionstrang (18). Seriens nr. 2, der handlede specielt om nazismen og Hitler, *The Nazis Strike* (1943), blev endda anvendt af amerikanerne i tysk versionering (*Nazis schlagen los*) som politisk genopdragelse af tyskerne efter krigen.

Partidagsvirkeligheden. For den tysk-amerikanske sociolog og filmteoretiker Siegfried Kracauer (1889-1966) var det historiske problem ved *Triumph des Willens* ikke filmens forhold til partidagsrealiteten, men dens hele forhold til virkeligheden. Som han skrev i "Propaganda and the Nazi War Film" i 1942:

Gennem en komposition af rene ugejournal-optagelser, som gør et stærkt indtryk, repræsenterer denne film den totale transformation af virkeligheden, denne bliver totalt absorberet af partikongressens kunstige struktur. ... Takket være perfekt manipulation blev den ikke så meget en spontan demonstration som et gigantisk ekstravagant show som ikke overlod noget til improvisation. Dette iscenesatte show, som kanaliserede hundrede af tusinder menneskers psykiske energier, afveg fra et gennemsnitligt spøgelsesspil alene ved at foregive at være et udtryk for folkets reale eksistens. (19)

Bortset fra, at Kracauer underspiller Leni Riefenstahls selvstændige rolle i processen, har Kracauer helt rigtigt fat i, at partidagen i sig selv var stærkt problematisk som et udtryk for virkeligheden. Faktisk bestod partikongressen af en serie mere eller mindre okkulte ritualer, som skulle besmykke og besværges en meget problematisk virkelighed. Partiet havde netop gennemgået sin hidtil mest voldeli-

ge udrensning, som havde reduceret det hidtil vigtigste korps, SA, til betydningsløshed. Den gamle rigspræsident von Hindenburgs død kort efter havde fjernet den sidste institution fra den gamle Weimar-republik, som Hitler ikke totalt kontrollerede, og banet vej for, at ikke blot partiet, men også hæren svor "fører og rigskansler" Adolf Hitler ubetinget lydighed til døden. Endelig betegnede partidagen den endelige gravlæggelse af den idé om social revolution, som før magtovertagelsen havde udgjort en vigtig del af nationalsocialismen. "Der findes ingen revolution som permanent fænomen," hævdede Føreren i sin indledende proklamation til partidagen (oplæst af Gauleiter - lokal områdeleder - Wagner) og stedte dermed bevægelsens sociale radikalitet til hvile. Og ordet "jøde" nævntes stort set ikke på partidagen, selv om den antisemitiske politik var i fuld gang. Den eneste, som i filmen får lov til at komme med et lille racistisk kvæk, var Nürnbergs Gauleiter, den fanatiske antisemit Julius Streicher, med ordene: "Et folk, som ikke holder på sin races renhed, går til grunde!" (20). Og meget tyder på, at han ikke fik lov til meget mere på partidagen i 1934. I 1935 blev antisemitismen imidlertid gjort til hovedtema på partikongressen, den var slet ikke blevet afskaffet, men havde ikke været politisk opportunt ved partikongressen i 1934.

Det var den loyale formidling af denne falske virkelighed, Leni Riefenstahl satte sit store talent ind på i 1934. Og ingen i samtiden kritiserede hende for de kunstgreb, hun foretog i forhold til det kronologiske begivenhedsforløb. Hun var som den gammeldags portrætfotograf, af hvem man forventede, at skønhedspletter blev retoucheret væk. Selv den radikale omgestaltning, som sine steder fandt sted i forhold til partidagsforløbet, blev godtaget

uden kritik.

Med undtagelse, som nævnt, af hærledelsens fortrydelse over at måtte bøje sig for æstetiske hensyn. Det, som skulle blive hemmeligheden bag denne films succes, var det fine samspil mellem dygtig iscenesættelse af masseoptrinene, gennemtænkt placering af kameraerne, fremragende kameraarbejde, ødsel brug af råfilm og suverænt kunstnerisk arbejde ved klippebordet.

Filmens budskab og virkemidler. Ifølge Leni Riefenstahl havde hun forsøgt at få Hitler til at acceptere filminstruktøren Walther Ruttmann, kendt for filmen *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1925), i stedet for hende selv som hovedansvarlig for *Triumph des Willens*. Og filmen var oprindeligt tænkt som en historisk film om den nazistiske bevægelse kombineret med aktuelle partidagssekvenser. Men i den færdige film er det historiske skåret radikalt ned til en række fortekster, som med en tillempe "gotisk" skrift (21) satte Adolf Hitlers ankomst til Nürnberg ind i en historisk ramme.

I oversættelse lyder forteksterne, som var forsynet med svulmende, indholdskarakteriserende senromantisk underlægningsmusik, således:

Dokumentet om Rigspartidagen 1934, Viljens Triumf, fremstillet på Førerens foranledning, skabt af Leni Riefenstahl. 5. september 1934, 20 år efter verdenskrigens udbrud, 16 år efter den tyske lidelses begyndelse [d.v.s. Tysklands kapitulation], 19 måneder efter den tyske genfødsels begyndelse [d.v.s. Hitlers magtovertagelse], fløj Adolf Hitler igen til Nürnberg for at afholde hærskue over sine tro mænd.

Denne formulering er ikke kun gammeldags i sin skrifttype, men også i sin formulering. I katolsk liturgi findes en lignende opregning af historiske milepæle,

før Jesus Kristus lod sig føde på jorden (22). Ligheden er næppe tilfældig. Leni Riefenstahl refererer selv i gengivelsen af en af sine samtaler med Hitler, hvordan den katolske kirke i hans øjne var meget mere succesrig end den protestantiske, som han anså for at være for renfærdig. Det stærke katolske eftertryk på ritualer og ceremonier, f.eks. brugen af røgelse, var mere effektiv end protestantisk strenghed (23). Lidelse og genfødsel er klare kristne kategorier. Hertil føjes hærskuet, som refererer til det middelalderlige tyske samfund under kejser Karl den Store (omkring 800). Dette følges så op, visuelt og musikalsk, i den følgende sekvens, hvor vi først, som med Hitler, flyver gennem pragtfulde skyer og så dukker ned over det vågnende Nürnberg, hvor vi bl.a. overflyver byens middelalderlige kejserborg, vi følger flyets skygge, der har form som det tyske symbol Rigsørnen, hen over marcherende kolonner, der er på vej til mønsterring, "hærskue", og flyet lægger an til landing. Hele sekvensen har som underlægningsmusik partiets officielle sang "Horst Wessel Lied", men orkestreret på en måde, som ville være en Brahms eller Wagner værdig. Flyet lander, og efter lidt venten stiger Hitler ud af flyet og hyldes af en gruppe forsamlede kvinder. En optagelse i modlys får ham næsten til at se ud, som om han har en helgenglorie om hovedet.

Herefter stiger Hitler om til en åben bil, som bringer ham stående og hilsende gennem det flagsmykkede Nürnberg under befolkningens jubel til hans kvarter under rigspartidagen, Hotel "Deutscher Hof", hvor han til sidst kaldes frem af det hovedsagelig kvindelige publikums råd "Vi vil se vores Fører". I det korte interval, som der er mellem Hitlers udstigning af vognen og hans faste skridt mod hotellets indgang, ser man ham igen i modlys, med

glorieeffekt. Undervejs gennem Nürnberg stopper han kort op for at modtage en buket blomster fra en lille pige, som rækkes hen mod ham af hendes smukke unge mor. Også andre børn, og en kat, optræder i nærbilleder som tilskuere til det, som i både filmen og virkeligheden er iscenesat som en romersk triumfators indtog (dog uden de fanger og det krigsbytte, der plejede at være en del af sådanne processioner i det gamle Romerrige). Der er masser af symboler under denne kørsel, både hagekorsflag og gamle tyske ridderkors, og nogle af de kendte ting, man forbandt med det historiske Nürnberg.

Noget påfaldende er Riefenstahl brug af et kamera placeret lige bag Hitler, så man ser ud over hans hilsende hånd og føler sig sat i hans sted. Det enestående ved denne sekvens er dens montage, som giver os mulighed for både at opleve situationen fra publikums og fra Hitlers side. Hitler er ophøjet, men samtidig et menneske som du og jeg. Han er "menneskesønnen", Messias, hvis man skal tale i kristen symbolik, og faktisk virker indtogssekvensen som et modbillede til Jesu indtog i Jerusalem – der som bekendt ikke foregik på den tyske bilindustris svar på den romerske triumfvogn, men på et æsel. Men det passede også meget fint. Adolf Hitler ønskede at erstatte processionerne til ære for den korsfæstede Kristus med processioner for den, som en mindre blødsøden gud, Alfaderen eller Forsynet, havde udvalgt til det tyske folks fører.

Kildekritisk set er indtogssekvensen en ren konstruktion. Med mindre man vil forestille sig, at Hitler skifter bil eller nummerplader flere gange under kørslen (der optræder tre forskellige nummerplader). Det er klart, at Riefenstahl ville skabe den "ideelle" indtogssekvens og skabte den ved klippebordet af optagelser fra forskellige

lejligheder. Dette understøttes af Herbert Windts musik, som er udtryksfuld og skæbneladet – den blev i øvrigt siden genbragt adskillige gange i den nazistiske filmproduktion, herunder som underlægningsmusik i filmugejournalen om besættelsen af Danmark i april 1940!

Ritualiseringen af indtoget og de mange religiøse over- og undertoner gør sig gældende mange andre steder i *Triumph des Willens*, hvoraf der skal fremhæves nogle stykker. Der er Hitlers tale til Hitler-Jugend, hvor han bl.a. siger: "... for I er kød af vort kød, og blod af vort blod, og i jeres unge hjerne brænder den samme ånd, som behersker os", hvor der klart skabes et modbillede til den kristne nadver, hvor det efter katolsk (og klassisk luthersk) opfattelse er Jesu eget kød og blod, man får del i gennem en forvandling af brød og vin, mens den brændende ånd kan ses som en parallel til Jesu efterladte disciples indtagelse af Helligånden pinse-dag (24).

Ofte er også hyldesten af verdenskrigens og bevægelsens "martyrer" og indvielsen af de nye partifaner af Hitler personligt ved at trykke dem mod "blodfanen" fra det fejlslagne kup i München 1923 blevet fremhævet. Her er der tale om et ritual, ledsaget af dumpe kanonsalutskud, som kan lede tanken hen på unge drenges blanden blod for derigennem at indgå i et broderskab. En del af denne mytologi var nedlagt af arrangørerne af partidagen. Men Leni Riefenstahl fandt helt klart "kongeniale former" for ritualernes genskabelse på filmværket.

En ejendommelig illustration af Kracauers pointe om den forfalskede realitet er Rigsarbejdstjenestens talekor-sekvens, som dels forholder sig til et folkefællesskab, som går ud over Tysklands daværende grænser, dels lader tjenestens ka-

rakter af surrogat for den i fredstraktaten af 1919 forbudte tyske værnepligt træde klart frem. Som når fortaleren med opspilede øjne råber: "Vi stod ikke i skyttegravene, og i granaternes trommeild, og er al ligevel – soldater!" og så fortsætter det i veksler "kor": "Med vore hamre, økser, skovle, spader. Vi er Rigets unge mand-skab, som dengang ved Langemarck, ved Tannenberg, ved Lüttich [Liège], foran Verdun, ved Somme, ved Düna (Dvina, Daugava), i Flandern, i vest, i øst, i syd, til lands, til vands og i skyerne. Kammerater, skudt af reaktionen og den Røde Front, I er ikke døde – I lever – i Tyskland!"

Rigsarbejdstjenesten, som var obligatorisk og hvis medlemmer trænede i eksercits med deres spader, blev på denne måde knyttet sammen med de faldne på Første Verdenskrigs slagmarker, markeret ved sænkningen af fanerne til ære for de døde og musikunderlægningen med den militære sørgehymne "Jeg havde en kammerat". Efter krigens slagmarker følger så en henvisning til den nazistiske bevægelses "martyrer", med udtrykket "Kammerater, skudt af reaktionen og den Røde Front" hentet fra partisangen, der var skrevet af Horst Wessel, som selv i 1929 var blevet offer for et sammenstød mellem nazister og kommunister.

Vi ved både fra partidagsprogrammet (som var aftrykt i dagbladet *Völkischer Beobachter*) og fotos i samme avis, at denne talekor-sekvens faktisk fandt sted med de deltagere, der forekommer i filmen. Men bl.a. kameraplaceringen på billederne tyder på, at hele scenen er blevet genindspillet senere. Hvilket selvfølgelig ikke har gjort den til mindre teater, end den var i forvejen. Igen er det vanskeligt at lade være med at se en parallel til katolske pas-sionsspil.

Hertil kan man indvende, at den katol-

ske farvning af ceremonierne, man kan konstatere i filmen, ikke kan stamme fra Riefenstahl, da vi ved, at hendes familie gennem generationer på både fædrene og mødrene side havde været protestantisk (det var det, som frelste hende fra at blive beskyldt for at være jøde). Men det er nok at se for enkelt på det. Riefenstahls stræben efter perfektion, stærke selvdisciplin og store ambitioner er helt i overensstemmelse med en protestantisk borgermoral, som den hendes far repræsenterede og som havde voldt hende problemer under opvæksten, hvor hun var nødt til, med moderens hjælp, i smug at få en uddannelse som danser. Man kan også se et protestantisk træk i den strenghed, hvormed hun byggede sine film op, og hendes ubehag ved improvisationer, hendes ønske om hele tiden at have kontrol med situationen. Hitler var langt mere af en boheme og improviserede gerne.

Måske lå noget af Riefenstahls fascination ved Hitler i det mystiske, det uopnåelige, det uudgrundelige. I sine erindringer giver hun udtryk for, at hun er bange for ham og undgår ham så meget som muligt. På den baggrund er det bemærkelsesværdigt med alle de møder, de ifølge hendes erindringer har haft med hinanden. Først efter krigsudbruddet så de mindre til hinanden, men hun mødtes dog med ham i en situation så sent som i marts 1944 efter nederlaget ved Stalingrad og kort før invasionen i Normandiet, hvor han igen holdt en lang politisk enetale til hende, ikke for at høre hendes mening men for at have en tilhører.

Givet er det i hvert fald, at Leni Riefenstahl nød Adolf Hitlers helhjertede opbakning, også til det næste store dokumentarfilmprojekt, *Olympia*, hvori han i øvrigt selv igen optrådte. Da Hitler efter krigsudbruddet i 1939 lukkede sig mere inde i sig

selv, kunne hun støtte sig på to af Hitlers nærmeste medarbejdere, arkitekt og senere rustningsminister Albert Speer og partisekretær Martin Bormann. Leni Riefenstahl nåede ikke at blive færdig med *Tief-land* under krigen, men hun fik dog ret overdådige produktionsfaciliteter på partiets regning, som gjorde det muligt for hende at forsætte som dokumentarfilmproducent. Således var hun producent for to kunstnerfilm fra hhv. 1943 og 1944, om billedhuggerne Thorak og Breker, begge Hitler-yndlinge, hvis kunst i høj grad tjente til at forherlige nazismen og Hitler. Interessant nok var det hendes gamle læremester som instruktør, Arnold Fanck, som var instruktør på begge filmene. Leni Riefenstahl var loyal over for Hitler og regimet til dets bitre ende, og tjente begge vel.

Ejerskabet til *Triumph des Willens*. Leni Riefenstahl valgte den modsatte vej af skuespillerkollegaen Marlene Dietrich, stjernen i Sternbergs *Der blaue Engel*. Og da Riefenstahl i november 1938, hvor hun var i USA for at promovere *Olympia*, blev konfronteret med den hidtil værste jødeforfølgelse i Tyskland, "Rigskrystalnatten" den 9.11.1938, stemplede hun avisrapporterne som propaganda. Hendes optræden i USA vakte Goebbels' bifald, men blev en belastning for hende, så meget mere som hendes jødisk-gifte mangeårige medarbejder Ernst Jäger, som på turen fungerede som hendes pressesekretær, hoppede af i USA og i foråret 1939 skrev en serie artikler om hende i *The Hollywood Tribune* under samletitlen "How Leni Riefenstahl Became Hitler's Girlfriend". Jäger gjorde sågar Riefenstahl til både Hitlers og Goebbels' elskerinde og Görings veninde – han omtalte hendes natlige romantiske møde med Hitler på stranden, hvor efter

hans udsagn "Herr Hitler became her Hitler". Det er klart, at der allerede før hendes ankomst i New York var blevet lobbyet kraftigt imod hende og hendes nye *Olympia*, som opfattedes som endnu en tysk propagandafilm fra hendes hånd, især af tyske og østrigske jøder, der var emigreret til USA, og jødiske kredse i filmmiljøet i Hollywood. Men Riefenstahl gjorde ikke sagen bedre ved blankt at benægte, at avisrapporterne om Rigskrystalnatten var sande – hun kunne i det mindste blot have sagt, at hun ikke vidste noget om det. Men hun kunne eller ville ikke indse, efter Hitlers indlemmelse af Østrig og det tjekkiske Sudeterland og Goebbels' Rigskrystalnat, at der var noget ravruskende galt i Hitlers Tyskland. Det er dybt ironisk, at hun selv oplevede konsekvenserne af antisemitismen, da hun måtte kæmpe for at få Ernst Jäger med sig på rejsen, fordi Goebbels havde lagt ham på is efter at han havde nægtet at lade sig skille sig fra sin jødiske kone.

Anklagerne mod hende for at have været Det tredje Rigets store heks forfulgte hende efter krigen, hvor amerikanernes behandling af hende trods alt var mere tålelig end franskmændenes. Hun slap igennem retsopgøret efter nazismen uden domme, men kunne ikke videreføre sin filmkarriere, som jo også havde mistet sin vigtigste sponsor. Megen tid og mange retssager gik med at hævde rettighederne til først og fremmest *Triumph des Willens* og *Olympia*. Hun påstod for det første, at de ikke var propagandafilm, for det andet at hun selv havde stået for dem med eget produktionsselskab. Pengene hertil stammede imidlertid fra partiet og staten, hvorfor den vesttyske stat mente, at det var den, der havde rettighederne. Første gang, hun forsøgte at få royalties for benyttelsen af optagelser fra *Triumph des*

Willens, var i 1954, men med uforrettet sag - den pågældende filmproducent henviste til, at der var tale om ejendom tilhørende Det tredje Rige, som var blevet beslaglagt af besættelsesmagterne som krigsbytte. Da den tysk-svenske antinazistiske dokumentarfilmskaber Erwin Leiser lavede to film om Hitlertiden, *Mein Kampf I: Den blodige tiden* (1960, *Mein Kampf - sandheden om hagekorset*) og *Mein Kampf II: Krigsförbrytare* (1962, *Mein Kampf II: Krigsforbrydere*), hvor han bl.a. benyttede materiale fra Riefenstahl, endte sagen med, at det tyske udlejnings-selskab imod det svenske produktionsselskabs vilje betalte Leni Riefenstahl 35.000 DM for benyttelsen af materialet (25). Sagen og lignende efterfølgende gavnede bestemt ikke Riefenstahls ry, hendes krav blev set som ublu dragen nytte af de film, hun havde lavet for at underbygge det forbryderiske nationalsocialistiske regime. I stedet for at vise anger over at have lavet dem, ville hun oven i købet slå mønt af dem.

Sådan så den stridbare filminstruktør det slet ikke. Som allerede nævnt er filmene i hendes erindring blevet til ren objektivitet, ren historie. Hun kunne have truffet et andet valg, svarende til hendes gamle samarbejdspartner Albert Speer, Hitlers chefarkitekt ved partidagene og senere rustningsminister, der erkendte sin medskyld og stillede sig gratis til rådighed for forskningen i, hvad der havde gjort nazismen og Hitlers diktatur muligt.

Bidraget har hun dog. Hvis ellers hendes erindringer på dette punkt står til troende, får vi gennem dem et billede af Hitler som en Dr. Jekyll and Mr. Hyde, som til det sidste bevarede en utrolig psykisk magt over sine omgivelser, og som formentlig var lige så meget offer for det bedrag, han selv repræsenterede, som en person som

Leni Riefenstahl. Og i *Triumph des Willens* har hun afsløret, uden at ville det, de mekanismer, som gjorde masseføførelsen mulig, samtidig med at hun selv bidrog til den, Den cocktail af erotik, politik og religion, som *Triumph des Willens* er udtryk for, virkede også på Adolf Hitler selv, flere gange i filmen fornemmer man, hvordan han selv beruses af sin succes, som han sandsynligvis af og til har været dybt i tvivl om. På denne måde kom Riefenstahl gennem sin film til at styrke Hitler i troen på hans mission. En mission, hvis mørke sider hun valgte, som så mange andre tyskere, at lukke øjnene for.

Capras vurdering. I dag vises *Triumph des Willens* som en af milepælene i filmhistorien, og stadig dukker der optagelser fra den op i dokumentarfilm og tv programmer om nazismen. Naturligvis findes der kredse, hvor man ligefrem køber dens bilde af Hitler. Men for de fleste står den stadig som et moralsk problem, som noget man egentlig ikke burde blive fascineret af. Selv om denne fascination netop er det, som skal gøre det muligt at forstå, hvorfor en kulturnation som den tyske, og en kulturpersonlighed som Leni Riefenstahl, kunne lade sig bjergtage af den selvlærte agitator fra det gamle Østrig-Ungarn.

Eller som Frank Capra udtrykker det i sine erindringer:

Triumph des Willens skød ikke nogen kanon af, kastede ikke nogen bomber. Men som et psykologisk våben sigtende mod at ødelægge modstandsviljen var den lige så dødelig. Filmens åbning var et mesterstykke af gudopbygning. Omgivet af en aura af himmelsk musik fotograferede et usynligt, mystisk kamera Hitlers usynlige ånd, da den gled ned mod jorden fra Valhallas skyer og stjerner og gled lavere og lavere ned over det smukke tyske landskab. Så manifesterede gud ånden sig i gud Føreren – i uniform, strålende, brænde-

mærket med hagekors. Han trådte frem, slog hælene sammen, velsignede de udvalgte med nazi-hilsenen – og Thor slap sine tordenkiler løs. Et valkyrieråb, SIEG HEIL! brød tavsheden og rullede videre i tordnende ekkoer. Nürnberg-kongressen for supermænd var åbnet! 100.000 stormtropper – med støvler, våben og hagekors – stod stive, række efter række, da Hadet skred alene frem til sit alter af mikrofoner. (...) Så gik Hitler ind mellem sine supermænd, som stod stift i giv-agt-stilling. Blonde, bestøvlede, hjelmforsynede Siegfrieder – med bølgende hagekorsflag – deres ansigter strålende af hedensk galskab, når Hitler greb hver enkelts højre arm i krigerspændet, underarm mod underarm, og øjne mødte øjne i vild hypnotisk tro – når lydighedens blod-ed blev aflagt. (26)

Leni Riefenstahl



Noter

1. Leni Riefenstahl, *A Memoir* (1992), p. 130.
2. *Ibid*, p. 249.
3. Om Riefenstahl og Grønland, se artikler af Werner Sperschneider og Anders Jørgensen i *Kosmorama 232, Film fra Nord* (2003).
4. *Ibid*, p. 107.
5. Jf. Salkeld, p. 80.
6. Jf. Salkeld, p. 100, note 3.
7. *Ibid*, p. 125.
8. *Ibid*, p. 148.
9. Rother, p. 54 og note 10.
10. *Ibid*, p. 61.
11. *Ibid*, p. 64.
12. *Der Angriff*, citeret fra Rother, p. 60.
13. Rainer Rother, p. 85.
14. *Der Deutsche Film*, citeret fra Fledelius et al (1976), p. 5.
15. Indstilling 386 i Loiperdinger.
16. *Cahiers du cinéma*, Fledelius et al (1976), p. 9.
17. Per Nørgart, upubliceret specialeafhandling i historie ved Københavns Universitet, *Triumph des Willens som historisk dokument* (1975); Karsten Fledelius, Kaare Rübner Jørgensen, Per Nørgart: "Der Film "Triumph des Willens" als Geschichtsquelle," (1976, upubliceret). Især Per Nørgarts afhandling rummer en omfangsrig kildekritisk gennemgang af *Triumph des Willens*.
18. "Let the *enemy* prove to our soldiers the enormity of his cause – and the justness of ours.," Capra, p. 331.
19. Kracauer, p. 300.
20. Indstilling 380 i Loiperdinger.
21. "Gotisk skrift", i fagsproget "Fraktur", var en skrifttype fra renæssancen, som var meget udbredt ikke kun i Tyskland, hvor den kaldtes "den tyske skrift" som modsætning til "den latinske skrift", men også i Danmark, hvor mange mennesker i 1800-tallet var blevet opdraget med den, også som personligt skriftsprog. På Hitlers tid var den bevidst "national" og "traditionel" og derfor brugt meget af nazisterne, indtil nogle gjorde Hitler opmærksom på, at den æstetisk var beslægtet med jødernes hebraiske skrifttegn.
22. Jeg er min kollega, historikeren Kaare Rübner Jørgensen taknemmelig for at have gjort opmærksom på denne parallel. Jf. Fledelius et al (1976), p. 29.
23. Riefenstahl, *A Memoir*, pp. 210f.
24. Loiperdinger, indstilling 646.
25. Rother, p. 162 og note 5.
26. Capra, pp. 328f.

Litteratur

- Bulgakowa, Oksana o.a. (1999). *Leni Riefenstahl*. Henschel Verlag, Berlin.
- Capra, Frank (1971). *The Name Above the Title*. An Autobiography. Macmillan, New York.
- Fledelius, Karsten, Kaare Rübner Jørgensen, Per Nørgart (1976). "Der Film "Triumph des Willens" als Geschichtsquelle," (upubliceret).
- Kracauer, Siegfried (1947). *From Caligary to Hitler*. Princeton University Press (de citerede partier stammer fra et supplement, som blev udgivet allerede i 1942).
- Loiperdinger, Martin (1980). *Triumph des Willens. Einstellungsprotokoll*. Filmland Presse, München.
- Riefenstahl, Leni (1992). *A Memoir*. St. Martin's Press, New York (tysk originaludgave 1987 - *Memoiren*).
- Rother, Rainer (2000). *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. Henschel Verlag, Berlin.
- Taschen, Angelika, red. (2000). *Leni Riefenstahl. Five Lives*. Taschen Verlag, Köln.
- Salkeld, Audrey (1997). *A Portrait of Leni Riefenstahl*. Pimlico, London.