

SKOLEMATERIALE – HITLER ON THE ROOF

TEATRET VED SORTE HEST

18. MAJ – 2. JUNI 2018



JOSEPH GOEBBELS

Næst efter Hitler var Dr. Joseph Goebbels den mest eksponerede politiker i det nazistiske Tyskland 1933-45. Han var vokset op i en borgerlig familie i det katolske Rhinland. I modsætning til de fleste andre af partiets ledere havde han ikke deltaget i Første Verdenskrig. Som spæd udviklede han en deformitet, en såkaldt klumpfod, der livet igennem gav ham en humpende gangart. I stedet for at forsøge at udmærke sig ved fysiske færdigheder kompenserede han med sine intellektuelle evner og studerede tysk og historie, bl.a. i Heidelberg. Hans afsluttede med en doktorgrad i 1921, et tidspunkt, hvor der var stor arbejdsløshed blandt akademikere, og han måtte derfor tage til takke med underkvalificerede jobs.

Før 1924 havde han ikke haft kontakt med det nazistiske parti, NSDAP, men efter de første møder med Hitler gjorde han lynkarriere. Allerede i 1926 blev han placeret som *Gauleiter* i Berlin, partiets distriktsleder i den tyske rigshovedstad, som hidtil havde været domineret af socialdemokrater og kommunister. Han udviklede sig til en effektiv taler, der ikke gik af vejen for injurier og hurtigt vandt mediebevågenhed. I 1930 udnævnte Hitler ham til rigspropagandaleder. Med sin aggressive tone prægede Goebbels i høj grad den udvikling i Berlin, der udartede i gadekampe og værtshusslagmål mellem nazisternes stormtropper, SA, og de kommunistiske Rødfrent-kæmpere med døde og sårede på begge sider. Det socialdemokratiske ledede politi reagerede ofte med forbud, når der var optræk til konfrontationer mellem yderfløjene. Under premieren på den amerikanske filmatisering af Erich Maria Remarques anti-krigsroman "Intet nyt fra vestfronten" i 1930 demonstrerede nazisterne på Goebbels' initiativ ved at smide stinkbomber og slippe hvide mus løs i biografmørket. I stedet for at arrestere de skyldige forbød politiet

yderligere visninger af filmen. Indgreb af denne art blev symptomatiske for begyndelsen af 1930'erne, hvor de forfatningsmæssige friheder blev vilkårligt beskåret af myndighederne "af hensyn til den offentlige ro og orden". Gennem Goebbels' energiske indsats var NSDAP blevet en magtfaktor i Berlin.

Goebbels havde i modsætning til rivalen Göring ikke haft andel i Hitlers mislykkede ølstuekup i 1923 i München, som blev et vigtigt led i den nazistiske selvforståelse. Bl.a. afholdt man hvert år på datoen, den 9. november, en mindehøjtidelighed, hvor kulten omkring partiets 16 faldne i konfrontationen med politi og militær spillede en dominerende rolle. Men Goebbels kunne i Berlin føje nye martyrer til listen, heriblandt den eneste, hvis manipulerede biografi senere blev skolepensum, den fallerede jurastudent og SA-leder Horst Wessel, der var blevet skudt af kommunister i 1930. Størst betydning fik Wessel efter sin død, fordi han havde skrevet nogle ubehjælpssomme vers til en i forvejen eksisterende melodi. Sangen blev som Horst Wessel-Lied med begyndelsesordene "Die Fahne hoch" I 1933 ophøjet til Hitlertysklands anden nationalhymne, der altid skulle spilles og synges umiddelbart efter "Deutschland über alles" ved officielle lejligheder.

Goebbels profiterede til sin store skuffelse ikke øjeblikkeligt af Hitlers magtovertagelse i januar 1933, men allerede den 13. marts blev han udnævnt til minister for folkeoplysning og propaganda. Det var et ministerium, der var skræddersyet til ham. Han var nu en slags kulturminister, hvis opgave det blev at definere og ensrette den tyske kultur. Han blev kigget over skulderen af adskillige konkurrenter, hvis smag gik i en ultrakonservativ retning.

Goebbels var den eneste akademiker blandt topnazisterne, hans horisont rakte ud over landets grænser, og han var engageret i, at tysk kunst og kultur fortsat nød anseelse ude i verden. Han organiserede samtlige kunstarter og medier i et rigskulturkammer. I begyndelsen af sin ministertid var Goebbels opsat på at få den ekspressionistiske billedkunst, en udpræget tysk modernisme, godkendt som statskunst. Hitler ytrede sig kun sjældent i den slags forbindelser, det gjaldt i vid udstrækning om at læse hans tanker og tolke hans reaktioner. Da Goebbels havde indrettet sin embedsbolig, aflagde Hitler en høflighedsvisit. Foran nogle indrammede akvareller af ekspressionisten Emil Nolde standsede han op og tilkendegav brysk, at de måtte fjernes. Ud fra oplevelser af den art blev Goebbels i stand til at vende på en tallerken. F.eks. blev Emil Nolde i 1937 officielt stemplet som "degenereret" og i 1941 smidt ud af kunstkammeret, der pålagde ham et maleforbud.

På universiteterne havde Goebbels uden problemer studeret hos jødiske professorer og heller ikke haft nævneværdige problemer i omgangen med jøder i sine omgivelser. Tværtimod havde en overgang en halvjødisk kæreste. Som rhinlænder havde han heller ingen forbindelse med de racistiske mystikere og lommeofilosoffer, der havde været med til at udforme grundlaget for NSDAP i München i årene efter krigsnederlaget i 1918. Alligevel gav han sig under erobringen af Berlin systematisk til at agiteret mod jøderne, i begyndelsen med private reservationer, men i erkendelse af, hvor effektivt Hitlers grundfæstede antisemitisme lod sig omsætte i slagkraftige sentenser, opgav han alle tidligere forbehold. Da han tiltrådte som minister, var udrensningen af jøderne i det tyske kulturliv et af hans mest ærgerrige, oftest proklamerede mål: Goebbels ville vise verden, at det nye Tyskland kunne klare sig uden jøder.

Jøderne blev slettet af den tyske kulturhistorie med tilbagevirkende kraft. Det gjaldt bl.a. komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, der ikke mere måtte spilles, og digteren Heinrich Heine, der ikke længere måtte trykkes. Den ikke-jødiske digter G. E. Lessings skuespil "Nathan den Vise" fra 1779, der manede til forsoning mellem jødedom, kristendom og islam, blev ikke opført de næste tolv år. I ganske få tilfælde greb man til fortielse for ikke at måtte udrense, bl.a. da det viste sig, at det østrigske valse- og operettedynasti Strauss var belastet af en jødisk forfader. I erkendelse af, at hverken Hitler eller den tysk-østrigske kulturkreds kunne undvære "Radetzky-march", "Flagermusen" og "An der schönen, blauen Donau", blev defekten i straussernes arvemasse holdt strengt hemmeligt, og da Østrig blev annekteret i 1938, rykkede det

hemmelige politi, Gestapo, ind i de arkiver i Wien, der dokumenterede dette, og bortførte de kompromitterende papirer, der siden blev holdt under lås og slå.

Anderledes eksistentielt påtrængende var selvfølgelig situationen for de levende jøder i Tyskland. Kommuniste og socialdemokrater, der som de første røg i fængsler og koncentrationslejre, fik efter løsladelsen en mulighed for at komme på andre tanker eller fremdeles holde lav profil.

Homoseksuelle teater- og filmfolk, som det til Goebbels' irritation vrimlede med i Berlin, var i princippet kriminaliserede, men blev i det store og hele skånet og eventuelt udsat for pression, når det gjaldt om at påtage sig en ubehagelig opgave. Jøder kunne derimod ikke tåles - og slet ikke i det offentlige rum, uanset om de måske var blonde, døbte eller begge dele. Det var arven, afstamningen, der gjorde udslaget. En jøde var en jøde, det stod ikke til debat.

Den store udvandring begyndte i løbet af 1933. Det gjaldt både politiske modstandere, der måtte frygte for livet, og jøder, der ikke længere kunne få arbejde. Sommetider var der sammenfald mellem kategorierne. Et stort antal teater- og musikfolk blev fyret fra offentlig tjeneste og måtte finde arbejde i udlandet, heriblandt en række allerede etablerede kunstnere, der ad åre skulle ende i Hollywood. Goebbels må have holdt vejret, da han så, hvem og hvor mange blandt den kunstneriske elite, der forlod Tyskland. Det var en åreladning uden fortilfælde.

Jo flere der emigrerede, jo mere måtte nazisterne hæge om de få verdensberømtheder, der blev tilbage. De enkelte kulturkamre fik hver sin præsident under Goebbels' overherredømme, men det var altovervejende bagstræberiske kunststudøvere, hvis navne hverken sagde tyskerne eller udlandet noget. Den store undtagelse var musikkammeret, hvor komponisten Richard Strauss, bl.a. kendt for operaen "Rosenkavaleren", erklærede sig villig til at beklæde præsidentposten. Strauss (der ikke var beslægtet med det østrigske valsedynasti) var berygtet for sit store ego og gjorde krav på utallige privilegier. Bl.a. insisterede han på at opretholde sit samarbejde med den jødiske emigrant Stefan Zweig som tekstdigter. Gestapo holdt deres brevveksling nøje under opsyn, og da Strauss i 1935 over for Zweig gentagne gange ytrede sin ringeagt for regimet og omtalte Goebbels som "en dum dreng", måtte han gå af som præsident. Men der skete ham ikke noget. Tværtimod kunne han til det sidste opretholde et liv i luksus, og hans jødiske svigerdatter, som regimet også nødtvungent måtte tolerere, holdt egen ridehest på et tidspunkt, hvor mere anonyme jødiske svigerdøtre ikke længere måtte besidde så meget som en kanariefugl.

De såkaldte "blandede ægteskaber" mellem jøder og ikke-jøder var udbredt i kunstnerkredse og vidnede om assimileringen i Tyskland før 1933. Nazisterne, bl.a. Goebbels selv, forsøgte at overtale den ikke-jødiske part til skilsmisse, men i langt de fleste tilfælde nægtede den pågældende at bøje sig. For ikke at fremprovokere yderligere udvandring blev regimet nødt til at gå på kompromis og stiltiende acceptere blandede ægteskaber, hvis den ikke-jødiske part, som regel manden, var prominent nok og skønnedes uundværlig. Det kunne have konsekvenser for børnene, der havde status som "halvjøder", men inden for kernefamilien forblev de uantastede. Med indførelsen af Nürnberglovene "til beskyttelse af det tyske blod og den tyske ære" i 1935 blev det fremdeles forbudt at indgå ægteskaber på tværs af racerne. I den første, turbulente periode efter Hitlers magtovertagelse blev en række flygtninge i ledende positioner erstattet med ambitiøse folk, hvis eneste kvalitet det var, at de havde partibogen i orden. En erkendelse af, at det var bedre at nybesætte disse stillinger med talentfulde personligheder, der var skeptiske over for regimet, men dog betinget samarbejdsvillige, indfandt sig som en tvingende nødvendighed. Teatrene, der før 1933 havde nydt europæisk bevågenhed, kom nogenlunde på fode igen. Man greb efter en overgangsfase med propagandistiske tiltag tilbage til klassikere som Shakespeare og Schiller og kunne hér knytte an til traditionen før Hitler. På det punkt blev "den nationale revolution", der aldrig fandt sit eget gyldige kunstneriske udtryk, pillet af plakaten og afløst af kontinuitet. Filmen havde Goebbels' særlige bevågenhed som det mest effektive massemedie ved siden af radioen, som han også kontrollerede. Både de tyske stumfilm og de første tyske tonefilm var blandt de førende i verden. Der var blot det kreperlige, at mange af dem var produceret og instrueret af

jøder, ikke blot de eksperimenterende, avantgardistiske, men også harmløse, nostalgiske kostumefilm med indlagte schlagere som "Kongressen danser" fra 1931. Efter et par års tøven blev også den forbudt, utvivlsomt til det store publikums misfornøjelse.

Man begik den fejl at indlede den nazi-tyske filmproduktion med fejringen af bevægelsens martyrer, bl.a. Horst Wessel, men publikum udeblev, og man kan jo ikke tvinge folk i biografen. Goebbels ville også afskaffe den Hollywood-inspirerede stjernedyrkelse, men folk blev ved med at vælge film efter, hvem der spillede hovedrollerne. Dette kunne få stjernerne til at stille ublu honorarkrav, Goebbels måtte bide i det sure æble og tage de nødvendige diskussioner. Snart var i den henseende alt ved det gamle, og Goebbels var snart på udkig efter nye stjerner, især kvindelige. Han skævede misundeligt til Hollywood, der havde det hele. Fra Sverige hentede man Zarah Leander, men hun var ingen Greta Garbo trods det androgyne udseende og den dybe alt. Selv Ingrid Bergman svingede ind om Berlin og lavede i 1938 en enkelt film, før også hun forsvandt - til Hollywood. I årevis var den røde løber rullet ud for den preussiske blondine Marlene Dietrich - hvis hun dog blot ville komme tilbage!... Men hun bevarede en næsten instinktiv afsky for nazisterne og lod sig ikke lokke.

Goebbels gjorde sig det klart, at flertallet af tyskere ville se melodramaer, lystspil og komedier. Det fik ham i vid udstrækning til at gøre biograferne til et politisk frirum, hvor man dog måtte stå den aktuelle ugerevy igennem, inden man fik hovedfilmen at se. I de spillefilm, der skildrede hverdagen uden politisk overbygning eller aktuelle referencer, hilste personerne ikke hinanden med *Heil Hitler*, som det ellers var påbudt overalt, men med *Guten Tag* og *Auf Wiedersehen*. Alligevel var der gerne indbygget en politisk tendens. Goebbels fik de fleste manuskripter til gennemlæsning og kom selv med ændringsforslag til handling og dialog.

Historiske film om fortidens store tyskere som preusserkongen Frederik den Store, der kunne tolkes som en forudelse om Adolf Hitler, var fast biografrepertoire, som kunne imponere med masse- og slagscener. Dyrkelsen af moderskab og maskulint heltemod og offervilje hørte til de obligatoriske filmklichéer, men der forekom også radikale brud på konventionerne:

Da filmselskabet UFA skulle fejre sit 25 års jubilæum i 1943, valgte man at producere en opulent farvefilm, bygget over beretningerne om baron von Münchhausen fra 1700-tallet. Til formålet accepterede Goebbels, at den ellers forbudte, antinazistiske forfatter Erich Kästner skrev manuskriptet under pseudonym. Kästner var den eneste, der selv havde hørt sit navn blive råbt op til skræk og advarsel, da nazisterne i maj 1933 brændte uønsket litteratur på operapladsen i Berlin. Da han ud over sin politiske holdning var kendt for sit vid, var han en oplagt kandidat til at skrive filmen om en notorisk lystløgner som Münchhausen, der i egen udlægning kunne trække sig selv op ved håret og ride overskrævs på en kanonkugle. Filmen ville nødvendigvis mand og mand imellem få den undertekst, at Goebbels var lige så stor en løgnhals som Münchhausen. Men regimet var så etableret, og Goebbels sad så fast i sadlen, at man fra tid til anden kunne tillade sig den slags ventiler for tanker, det ville have kostet en tur i spjældet at sige højt. Filmen bød endda på noget så usædvanligt som barbrystede haremsdamer. Jo, ved festlige lejligheder kunne man sagtens slå gækken løs. "Münchhausen" var hverken en nazistisk eller antinazistisk film, men en dobbeltbundet underfundighed, og sådan skete det fra tid til anden, at Goebbels flottede sig med noget, der kunne minde om frisind.

I stedet for at politisere den tyske film bredt, så folk blev lede og kede af belæring fra det hvide lærred, satte Goebbels enkelte politiske tendensfilm i værk, når folkestemningen skulle mobiliseres i en bestemt retning. De kunne være anti-sovjetiske, anti-britiske, anti-polske O.S.V. Under Hitler-Stalin-pagten blev der endda produceret enkelte film med sympatiske russere, men det slog om i sin modsætning fra 1941. Egentlige antisemitiske film ville man ikke overdosere, men selv i de tilsyneladende upolitiske film kunne der forekomme sortsmuskede randfigurer, hvis herkomst man ikke kunne være i tvivl om.

Væsentligst i den målrettede antisemitiske propaganda var produktionen af filmen "Jøden Süß" i 1940, der skulle bane vejen for deportationerne østpå. Igen greb man til et historisk stof.

Hovedpersonen er en langskægget, kaftanklædt ghettojøde, der ofrer skæg og kaftan for at gøre karriere blandt godtroende tyskere. Han lader sine orientalsk udseende racefæller invadere hertugdømmet Württemberg og ender med at voldtage en blond uskyldig pige, som drukner sig af skam. Goebbels havde svært ved at få titelrollen som Süß Oppenheimer besat, alle berømt hederne undslod sig, og Goebbels måtte udsætte en mindre kendt, men dog rutineret skuespiller for trusler. Man var jo i den paradoksale situation, at kun skuespillere, der beviseligt var ikke-jøder, måtte spille jøder på film, og den pågældende skuespiller havde det rette udseende til at kunne anskueliggøre noget "typisk jødisk". Som statist i de udendørs optagelser, der var henlagt til det besatte Prag, valgte man dog lokale, overvejende ortodokse jøder, så biografpublikummet kunne få et autentisk indtryk af deres særegne gebærder og religiøse ritualer. Om statisterne var tvangsudskrevet eller medvirkede mod betaling, er der delte meninger om. Filmen gjorde sin virkning overalt, hvor den blev vist. Men så var der atter tid til en munter revyfilm, hvor musikken flirtede med den officielt forbudte amerikanske swingmusik. Det ene med det andet.

I offentligheden var Goebbels kendt for sine flammende taler, men også for sin hang til fest og farver. Han manglede sjældent ved en celeberr premiere og omgav sig gerne storsmilende med berømt heder og publikumsyndlinge fra film og teater. At han blandede sig lidt for meget, når det gjaldt om at besætte de kvindelige hovedroller i de film, han satte i værk, var almindelig viden blandt folk, men det bidrog snarere til hans særlige aura: den lille mand med det store hoved og den humpende gang var en uforbederlig skørtejæger. Det gav ham trods alt en menneskelig dimension, som den ophøjede og kyske Hitler manglede.

Fordi Hitler var ugift og Göring kun havde en klumset datter, måtte familien Goebbels med de efterhånden fem charmerende småbørn holde for som nazistisk mønsterfamilie i billedugeblade og filmrevyer. En ægteskabelig krise, der opstod, fordi Goebbels havde et længevarende forhold til en tjekkisk filmskuespillerinde og overvejede skilsmisse, blev i 1938 afværget af Hitler selv, der talte sin minister til fornuft og landsforviste den tjekkeske dame. Ægteskabet blev yderligere beseglet med et "forsoningsbarn", så flokken kom op på seks.

At Goebbels også som minister beordrede nazistisk terror på gadeplan, var mindre kendt i offentligheden end hans mere glamourøse tilbøjeligheder, fordi han ikke stod åbent frem som initiativtager. Den slags skulle gerne tage sig ud som spontane udslag af folkets berettigede vrede. Allerede den 1. april 1933 arrangerede han en boykot af jødisk ejede butikker og stormagasiner. Den varede kun den ene dag; da den udenlandske presse reagerede med massiv forargelse, annullerede han gentagelser. Først i 1938 fandt han tiden inde til et anderledes radikalt overgreb. En ung polsk jøde havde skudt og dødeligt såret en tysk diplomat i Paris. Som gengældelse instrumenterede Goebbels den såkaldte "krystalnat", hvor medlemmer af SA, SS og andre nazistiske korps natten mellem den 9. og den 10. november stak ild på synagoger i en lang række byer, mens brandvæsenet så passivt til, jødiske privatboliger blev hjemsøgt og raseret, der skete adskillige hundrede drab, mens tusinder blev sendt i koncentrationslejr. Bagefter blev det jødiske samfund tvunget til at betale en erstatning på en milliard rigsmark for de skader, det selv var blevet påført.

Krystalnatten blev i lang højere grad end de senere deportationer til koncentrationslejrene østpå, som foregik fra afsidesliggende banegårde, en test af gennemsnitstyskernes accept af den statsautoriserede voldelige diskriminering, idet de fysiske overfald med pryglscener og blodig lemlæstelse ofte foregik for øjnene af lokalbefolkningen, der kun i sjældne tilfælde greb ind eller kom med mishagsytringer. Tværtimod vrimlede det med nysgerrige, almindelige borgere tog del i plyndringerne, og medlemmer af børnekorpset Hitlerjugend kastede med sten efter ofrene. Dagen derpå tog en særligt ihærdig nazistisk skolelærer sin klasse på rundvisning til de plyndrede boliger, hvor børnene kunne more sig med at hoppe på madrasserne i de forladte soveværelser.

Goebbels var ikke personligt indblandet i deportationerne eller tilintetgørelsen af de tyske jøder, det havde man helt andre eksperter til, men han havde med sine taler og sine film skabt den mentale forudsætning i den brede befolkning.

Da krigslykken for alvor var vendt, og Hitler sjældent viste sig i offentligheden, blev det Goebbels, der stadig mere fanatisk førte ordet på regimets vegne. Ligesom flaget var han smukkeste i modvind, hans *finest hour* indtraf, da han under en tale i februar 1943 proklamerede “den totale krig” og en tusindtallig tilhørerskare bejaede det kollektive selvmord. Teatrene blev lukket som en konsekvens af den totale krig, men filmproduktionen fortsatte, selv da der ikke længere var biografer tilbage at vise filmene i, fordi de for længst lå i ruiner. Mens Hitlers andre håndgangne mænd som Göring og Himmler faldt fra og indledte separate fredsforhandlinger med vestmagterne, veg Goebbels i krigens slutfase ikke fra Hitlers side i førerbunkeren i Berlin. Som logisk konsekvens af denne hengivenhed lod han med lægelig assistance sine seks børn dræbe med giftampuller, de skulle ikke vokse op i et postnazistisk Tyskland, hvorefter også hans kone og han selv begik selvmord efter Hitlers og Eva Brauns eksempel.

Det kulturelle dødsbo, Goebbels efterlod sig, var også et fallitbo. Ved hjælp af ikke-nazister som dirigenten Wilhelm Furtwängler og teatermanden Gustaf Gründgens var den klassiske kulturarv fra Beethoven og Goethe blevet bjerget så nogenlunde gennem de tolv år, men noget nyt og holdbart var der ikke blevet føjet til. De bøger, film O.S.V., der har kunnet holde sig, udmærker sig netop ved, at de er blevet til i en slags vakuum og ikke er besmittet med nazistisk tankegods. Man kunne smugle almenmenneskelige og subversive holdninger ind i værkerne, som det bl.a. lykkedes for filminstruktøren Helmut Käutner i flere tilfælde.

Uoplyste amerikanere har i deciderede hadkampagner udstyret Barack Obama med Hitler-overskæg. I mere artikulerede kredse er sammenligninger med Hitler sjældne, mens Goebbels ofte har måttet holde for, når det drejer sig om at stemple en modpart som demagog og løgnhals. Således sammenlignede den vesttyske forbundskansler Helmut Kohl i 1986 den sovjetiske leder Gorbatsjov med Goebbels (det var, inden de lærte hinanden nærmere at kende.)

I levende live var Goebbels tidligt et yndet offer for karikaturtegnere og satirikere. Ikke bare hans klumpfod, men også det faktum, at hans udseende i det hele taget harmonerede så dårligt med det germanske raceideal, han proklamerede, måtte stå for skud. En af de mest rammende fremstillinger af dette misforhold skyldes den danske tegner Hans Bendix, der i det antinazistiske tidsskrift *Aandehullet* fra oktober 1933 lod propagandaministeren forkynde for åben mikrofon: “Høj statur, blondt hår, blå øjne, aflang hovedform, ovalt ansigt og lille næse karakteriserer den sunde, den sande, den racerene arier...”

Chaplin formede allerede i 1940 sin klassiske Hitler-parodi i “Diktatoren”. En diffus fornemmelse af “jøden Chaplin” som hovedfjende gjorde sig allerede gældende i den nazistiske presse under Chaplins succesombruste besøg i Berlin i 1931. At Chaplin *ikke* var jøde, gjorde intet til sagen. Hitler var forholdsvis nem at markere med overskægget og den uregerlige pandelok. At han heller ikke var umulig at nærlæse på det naturalistiske plan viste schweizeren Bruno Ganz omsider i filmen “Der Untergang” fra 2004. Goebbels er også forekommet som rolle i en række spillefilm og gør det til stadighed, men ingen af de mange forsøg har været synderligt overbevisende. Problemerne med portrætligheden og kroppens proportioner synes uovervindelige. Sådan noget har man ikke i skuespillerforbundene, han er for meget *homunculus*. Måske findes nogle af hans kendetegn tydeligst hos en grel og grotesk sprællemænd, som mange vil kende til uden at se en Goebbels-klon i ham: konferencieren i musicalen “Cabaret”, som han blev spillet af Joel Grey i filmatiseringen fra 1972.

LENI RIEFENSTHAL

Når det ovenfor står anført, at Nazi-Tyskland ikke bidrog med noget afgørende nyt og blivende på det kunstneriske område, vil nogle indvende, at der er dog Leni Riefensthal's film, som stadig kan gøre krav på ekstraordinær opmærksomhed og har en forkæret klassikerstatus i international film. Til myten om Riefensthal bidrog det faktum, at hun, rask og rørig til det sidste, først døde som 101-årig i 2003, en rekord, der dog overgås af Hitlers yndling som grev Danilo i Lehár-operetten "Den glade enke", Johannes Heesters, der stadig af og til går på scenen som 106-årig. Men lige så troskyldigt charmerende Heesters altid har fremstået, lige så dæmoniseret blev Riefensthal og bliver det stadigvæk.

Helene Riefensthal var født i Berlin som datter af en håndværker, der insisterede på, at hun gennemførte en kontoruddannelse, inden hun fulgte sine kunstneriske tilbøjeligheder, der først gav sig udslag i et kort virke som barfodsdanserinde med løsthængende gevandter i den ekspresive stil, tyskerne kaldte "udtryksdans" og som internationalt blev forbundet med Isadora Duncan og i Tyskland med Mary Wigman, som Riefensthal en kort overgang blev undervist hos. En knæskade satte en stopper for hendes dansekarriere.

I stedet søgte hun til filmen, som dengang stadig var stum, men med sine regelmæssige træk og sit intense blik vakte hun hurtigt opmærksomhed. De fysiske færdigheder, hun medbragte fra dansen, gjorde hende velegnet i de såkaldte "bjergfilm", som var på mode i Tyskland, hvor alperne var inden for rækkevidde.

Det er for snævert, udelukkende at ville se bjerg- og naturfilmene som præfascistiske eller prænazistiske. Fra de beklumrede, usunde storbyer som Berlin drog både kommunister, nazister og andre grupperinger ud i naturen for at tage den i besiddelse. Ikke alle besteg bjergtinder, men interessen for krop og sundhed, sport og friluftsliv var, også betinget af epidemiske sygdomme som tuberkulosen, et bredt folkeligt anliggende uanset politisk ståsted.

Riefensthal debuterede i 1932 som instruktør med sig selv i hovedrollen. Hun var blevet et sikkert kort i tysk film, en kvindelig vovehals, der udførte sine egne stunts. Det var ikke de store karakterskabende evner, der var bud efter. Dem fandt man jo heller ikke hos en Johnny Weissmuller, der klarede sig alligevel som Tarzan i Hollywood. Men Riefensthal's film havde fra begyndelsen af anstrøg af mystik, som med lidt ond vilje lader sig forbinde med nazisternes forestillinger om "blod og jord", konflikten mellem de fastboende, oprindelige kontra de fremmede og i længden underlegne. Det forhindrede dog ikke venstreorienterede filmfolk som G. W. Pabst og Béla Balázs i at samarbejde med hende. Hendes genre havde også lighedspunkter med en langt senere tids *adventure*-film med magiske trofæer og anden hokuspokus.

Hendes sidste film før Hitler fra 1932-33 var en tysk-amerikansk co-produktion om undsætningen af en strandet polarekspedition på den grønlandske indlandsis. Manuskriptforlægget var leveret af kommunisten Friedrich Wolf, og danskeren Knud Rasmussen fungerede som lokal sagkyndig på optagelserne. Her fik Riefensthal lejlighed til at springe ud fra et fly og klatre i isbjerge.

Riefensthal's omfattende aktiviteter havde bragt hende på afstand af den aktuelle udvikling i Tyskland, som angiveligt heller ikke interesserede hende, men en veninde anbefalede hende i februar 1932 at gå hen og høre Hitler på et møde. Han appellerede øjeblikkeligt til hende som person, og hun søgte om fortræde hos den travle mand, der modtog hende i maj samme år. Hitler kendte og påskønnede Riefensthal's film, og gennem denne gensidige beundring blev hendes skæbne beseglet.

Springet fra de manuskriptbundne bjerg- og eventyrfilm efter manuskript til dokumentarfilm er stort, men i vejr og vind under åben himmel må man være i stand til at improvisere og hurtigt træffe alternative beslutninger. Det må have været sådan noget, der foresvævede Hitler, da han tilbød hende at filme NSDAP's partidag i Nürnberg i 1933. Kommunikationen gik uden om Goebbels, der jo var filmminister og følte sig tilsidesat.

Denne dokumentarfilmdebut kostede Riefensthal dyre lærepenge. Hun måtte i et og alt underordne sig de forhåndenværende vilkår ligesom i en gennemsnitlig reportagefilm, bl.a. at tilskuerne vinkede ind i kameraet. Hitler og de andre topnazister bevægede sig ofte ubehjælpsomt i forhold til

hinanden. Især virker det påfaldende, at den massive SA-leder Ernst Röhm hele tiden sørger for at være lige så fremtrædende i billedet, som den fysisk mere uanselige Hitler. I sin ufrivillige komik minder denne rivalisering om den tilsvarende mellem Mussolini og Hitler i Chaplins "Diktatoren". Da Röhm året efter blev myrdet i Hitlers opgør med SA-toppen, forsvandt filmen øjeblikkeligt fra biograferne.

Riefensthal var dybt frustreret, fordi hun havde måttet gå på kompromis med sin selvpålagte professionalisme, og det er i grunden gådefuldt, at hun gik med til en gentagelse året efter. Som kompensation kunne hun næsten stille sine egne betingelser, da hun havde Hitler i ryggen. "Triumph des Willens" - viljens triumf - handler om en mand og hans mission. Som en messias stiger han ned fra himlen, ganske vist i en moderne fly, men til Wagner-musik, der efterhånden går over i Horst Wessel-sangen. Hitlers triumftog i en åben Mercedes gennem Nürnberg er fastholdt med flere kameraer. Det mest markante er monteret på taget af en bagvedkørende bil, der sørger for, at man jævnligt har den heilende Hitler med den begejstrede folkemængde foran sig. Det er kun på turen gennem byen, der er kvinder i billedet, jublende, grædende, hysteriske, men også i stille trance. De egentlige masseoptrin, der finder sted i en stor friluftarena, er alle uden kvindelig deltagelse.

Indledningen har etableret Hitler som *superstar*, og i det følgende sørger Riefensthal med sin stab på 170 medarbejdere, herunder 36 filmfotografer, for, at han hele tiden tager sig ud til sin fordel og ikke falder igennem, som han af og til gjorde det i 1933-filmen. 150.000 medlemmer af SA, SS, den spadebevæbnede arbejdsfront og Hitlerjugend gør det ud for statister, der udfolder sig i talekor, slår på tromme, danner formationer og går i takt til martialske preussiske militærmarcher. Hvad der sagtens kunne forekomme monotont, blødes op af rolige vandrette og lodrette kamerabevægelser, som Riefensthal senere monterede med forførende musikalitet, næsten som en ballet. Hitlers chefarkitekt Albert Speer havde tilladt, at der blev bygget en elevator ind i en af de gigantiske flagstænger, så en filmfotograf med håndkamera kunne svæve op og ned over arenaen. Massescenerne fungerer allesammen, som om de var specielt koreograferede med filmen for øje, hvad de til en vis grad også var.

De mange taler, især Hitlers egne, handler gerne om frihed og viljen til fred og om, hvordan man har bragt Tyskland på fode igen efter års elendighed. Fjendebilleder findes kun antydningvis i talestrømmen. Filmen er også en charmeoffensiv, både over for den del af det hjemlige publikum, der aldrig havde oplevet Hitler på så nært hold så længe, og over for udlandet, der skulle besnæres af det nye Tyskland og dets formåen.

Det store, banale paradoks er selvfølgelig, at det er en kvinde, der står bag forherligelsen af dette rendyrkede mandsunivers, der også i en enkelt sekvens kommer til udtryk på en mere uformel, tilstræbt munter facon. Det sker den første morgen efter åbningen af partidagen, hvor beboerne i Hitlerjugends mægtige, snorlige teltlejr vågner. Under åben himmel forretter drengene med nøgen overkrop morgentoilette under udfoldelse af megen kådhed. Man vasker sig selv og hinanden, tager livtag, arrangerer himmelspjæt og plejer i det hele taget fysisk nærkontakt. Voksne mænd hjælper de puberterende drenge med at rage de spæde dun af kinder og hage. Sammen nyder man bagefter et tykflydende fluidum fra gulaschkanonerne. Nazityskland var præget af homofobi, især efter drabet på den homoseksuelle Ernst Röhm, men det enkønnede samvær i teltlejren har et uafviseligt homo-erotisk anstrøg, som næppe er gået op for samtiden. I de uendelige suiter af reaktionsskud på Hitlers taler er der også et kraftigt islæt af blonde ynglinge med sværmeriske blikke.

Vel eksisterede der både uniformerede pige- og kvindekorps, men de ses ikke i filmen, selv om Hitler faktisk henvender sig til både "drenge og piger" i sin tale til Hitlerjugend. Men Hitler og Goebbels forstod at påskønne kvinder, der havde udviklet udprægede maskuline færdigheder, og Leni Riefensthal var den fremmeste blandt dem.

Goebbels' forhold til Riefensthal forblev dog problematisk. I sine dagbøger kunne han beskrive hende som en hysterisk kælling, der greb til tårer, kvindens evige våben, når noget gik hende imod. At hun kunne give pokker i kommandovejen og gå direkte til Hitler for at få sin vilje, var

yderligere et slag i ansigtet på den ærekære minister. Forholdet mellem dem var så dårligt, at Hitler i 1937 arrangerede en fototermin i Riefensthal's private villa for at bevise det modsatte, et prøvet kneb i konfliktsituationer. På billederne poserer Hitler, Goebbels, Riefensthal og hendes mor og bror i smilende samdrægtighed. Der er ingen ægtemand eller samlever til stede. Riefensthal viste sig sjældent med sine partnere, men havde i øvrigt et gennemsnitligt privat- og seksualliv uden udskejelser.

“Viljens triumf” blev ikke den succes i udlandet, man nok havde håbet på. Ganske vist var det en officiel tysk film, der kunne gøre krav på en vis diplomatisk accept, som det skete ved verdensudstillingen 1937 i Paris, hvor den modtog en grand prix, men den var samtidig - trods den dæmper, der var lagt på aggressionerne - en partipolitisk film, et stykke propaganda.

Anderledes forholdt det sig, da Riefensthal fik i opdrag at producere to store film om de olympiske lege i 1938. Her måtte hun holde sig til de faktiske resultater, bl.a., at den sorte amerikanske løber Jesse Owens løb med de fleste medaljer. Med disse film turnerede hun over hele verden. Også i København blev der arrangeret en gallavisning under overværelse af kongeparret, som hun senere aflagde en høflighedsvisit på Amalienborg.

Da krigen mod Polen brød ud i 1939, var Riefensthal selvskrevet som frontrapportør, men noget gik galt. Hun var for afhængig af drejebøger og storyboards til at kunne arbejde spontant.

Partidagen i 1934 havde i vid udstrækning været tilrettelagt for hendes kameraer, og i olympiadefilmene vrimler det bag den blanke facade med manipulerede og rekonstruerede optagelser. Krigen var en anderledes rodet og uforudsigelig affære. Måske tålte hun heller ikke at se blod. Under alle omstændigheder valgte hun at vende tilbage til spillefilmen både som instruktør og hovedrolleindehaver. Til formålet valgte hun et ejendommeligt stof, handlingen i operaen “Tiefland” af Eugen d'Albert fra begyndelsen af 1900-tallet. Det var igen de gamle konflikter mellem lavland og højland fra bjergfilmene, der skulle holde for. På grund af den fremskridende krig blev optagelserne gang på gang forsinket eller udskudt. “Tiefland” kom siden i Guinness' rekordbog som den film i verden, der havde været længst tid undervejs. Den fik først premiere i 1954. Det foregik diskret i det mere afsidesliggende Stuttgart, for nu var der ingen, der længere ville have noget med Leni Riefensthal at gøre.

Næppe nogen af de overlevende fra den nazistiske kunstelite har fået sit liv vendt og vredet så grundigt som Riefensthal, og da hun levede så længe, forblev hun selv en aktiv part i sagen århundredet ud. I begyndelsen reagerede hun fortrinsvis ved at lægge sag an mod sine bagtalere, men i sine sene år stillede hun sig til rådighed for både filmhistorikere og journalister.

Lige fra 1945 stiliserede hun sig som den upolitiske kunstner, der ganske vist var blevet fascineret af personen Hitler, men ikke delte hans synspunkter og fralagde sig ethvert medansvar for deres konsekvenser. Hendes landsmænd, der ellers havde travlt med at fortrænge, hvad de selv havde foretaget sig gennem tolv år, ville hellere end gerne læse om Riefensthal i den kulørte presse. At hun måtte have været Hitlers elskerinde, var et af de mere uskyldige rygter, der kom på tryk, for siden afskaffelsen af heksebrændingerne har det ikke været kriminelt at lade sig forføre af fanden selv.

Hun havde sit køn imod sig. Det er nærliggende at sammenligne hende med den mandlige filminstruktør Veit Harlan, der stod bag “Jøden Süß”, som direkte opfordrede til forfølgelse og fordrivelse af jøderne. Mellem 1951 og 1962 lykkedes det Harlan at instruere 11 spillefilm i Vesttyskland. Der var som regel demonstrationer foran biograferne ved hans premierer, og store kassesucceser kom der heller ikke ud af det, men det kunne altså lade sig gøre at blive i branchen og endda bruge den samme hovedrolleskuespillerinde, den svenskfødte Kristina Söderbaum, som Harlan var gift med. I nazi-årene var hun blevet kaldt *rigsstrandvaskeren*, fordi hun som regel endte med at drukne sig, således også i “Jøden Süß”.

Leni Riefensthal's brødre var først og fremmest “Triumph des Willens”, og hun blev aldrig træt af at påpege, at den - modsat “Jøden Süß” - ikke hetzede mod nogen eller noget, men snarere prægede fred og frihed. Det er en både skamløs og uholdbar forenkling, men når filmen stadig betragtes som

farlig for almenheden - den er ligesom “Jøden Süß” forbudt i Tyskland - skyldes det i og for sig positive egenskaber som begejstring og hengivenhed, der kan virke alt for medrivende på ubefæstede sjæle, når man tager begejstringens og hengivenhedens genstand i betragtning. Når Riefensthal på én gang insisterede på sit kreative mesterskab, som ingen for alvor bestred, og sin politiske uskyld, blev det et hovedærinde for hendes mange kritikere at underkaste uskylden en minutøs kulegravning.

Det blev afsløret, at hun gennem flere år havde plejet venskabelig omgang og været dus med Julius Streicher. Han var NSDAPs *Gauleiter* i Franken med hovedbyen Nürnberg, hvor partidagene fandt sted, og en vis kontakt med den lokale partileder kunne vel ikke undgås. Men Streicher var samtidig udgiver af det antisemitiske ugeblad *Der Stürmer*. Streicher var partiveteran, men hans metoder var så vulgære, at mange af de ledende nazister i Berlin distancerede sig fra dem. At have været gode venner med Streicher var ingen god reklame efter krigen, han var blevet henrettet som krigsforbryder i 1946. Særlig opsigt vakte det, da man fandt et brev fra Riefensthal fra 1933, hvori hun bad Streicher affærdige “jøden Béla Balázs”, der mente at have penge til gode hos hende fra et tidligere samarbejde. Balázs befandt sig da i sikkerhed i Sovjetunionen, men Riefensthal gentagne påstand om, at hun aldrig havde ytret sig i antisemitiske vendinger eller handlet antisemitisk, lod sig ikke opretholde. Det var fortsat et moralsk, ikke noget strafbart anliggende.

Langt alvorligere var beskyldninger om, at hun havde anvendt tvangsudskrevne sigøjnere i sine optagelser til “Tiefland”-filmen vel vidende, at de senere ville blive myrdet i koncentrationslejre. Sagen kom for retten, selvfølgelig bedyrede Riefensthal sin uskyld, og hun blev da også frikendt, men sagen klæbede ved hende.

Da filmindustrien forblev lukket land for hende, kastede hun sig over fastbilledfotografiet. Hun drog fra 1962 på fotosafari til Nuba-stammen i Sudan og kunne indlede en ny succesrig karriere med offentliggørelser i internationale illustrerede magasiner og egne bogudgivelser. Kritikere bebrejdede hende, at hun med sine skildringer af nøgne, primitive afrikanere fulgte i sine egne fodspor fra “Olympia”-filmene fra 1936, der også havde været båret af en fascination af perfekte kroppe. Alligevel blev hun langsomt salonfåhig i sin nye metier, og det britiske *Sunday Times* hyrede hende som et særligt *scoop* til at dække de olympiske lege i 1972 i München. Senere udvidede hun sit repertoire med undervandsfotografi og kunne i 2002 afslutte sin aktive karriere med en 45 minutter lang farvefilm fra de tropiske have.

Men “Triumph des Willens” forblev på godt og ondt hendes kors og *claim to fame*, som aldrig rykkede ud af fokus, uanset hvad hun slog sig på af alternative aktiviteter. Negativt betød den, at det officielle Tyskland aldrig kunne udmærke hende med hædersbevisninger eller kollegerne belønne hende med den traditionelle pris for et livslangt virke i tysk films tjeneste, som var blevet adskillige andre til del, der havde været ude i kulden i årene umiddelbart efter 1945. Det var umuligt at tage hende til nåde, det ville have udløst en international skandale.

Da det amerikanske magasin *Time* i 1998 fejrede sit 75 års jubilæum ved en fest i New York, inviterede man alle de stadig levende personligheder, der gennem årene havde prydet forsiden. Det havde Riefensthal gjort i 1936, hun takkede ja og kunne ikke uden en vis benovelse omgive sig med folk som Gorbatsjov, Bill Clinton og Bill Gates.

Det blev netop det engelsksprogede udland, der gjorde hende *hip* igen. Man luskede ikke uden om den varme grød, men gik direkte til “Triumph des Willens” og dens Hitler-fremstilling som inspiration. Det havde intet med politik, men udelukkende med æstetik at gøre. Popartister som Andy Warhol og fotografen Helmut Newton, selv jødisk emigrant fra Berlin, dyrkede hende. Men det var især pop- og rocksangere som Mick Jagger og David Bowie, der kunne hente impulser fra de gamle strimler. I lange passager er “Triumph des Willens” jo ligefrem en musikvideo, mange år før denne genre opstod. Når Michael Jackson optrådte i sine fantasiuniformer, især på pladecovers og som provisorisk kæmpeskulptur, var der ikke langt til Hitler i Nürnberg. Det var alt sammen *kitsch* og *camp* og postmodernisme, men med tydelig adresse bagud. Og komplet ufarligt. Ingen af de nævnte *superstars* har omvendt en eneste fan til nazismen eller haft intentioner i den retning.

Det er sært, at den tudsegamle Riefenthal skulle opleve alt dette, som hun nemt kunne have forvekslet med en rehabilitering. Det gjorde hun nu ikke. Det er gennem de seneste årtier blevet god tone blandt statsmænd at sige undskyld for de mest grusomme overgreb, især folkemord, hvorpå den forurettede part normalt accepterer undskyldningen. Men Riefenthal ville ikke undskylde - for hvad? For sit samarbejde med Adolf Hitler? For selve produktet "Triumph des Willens"?

Dokumentaristen Ray Müller havde i 1993 premiere på en lang dokumentarfilm om og med Leni Riefenthal, der, som det er normalt i den slags anledninger, var baseret på en gensidig overenskomst. Alligevel bryder han for løbende kamera adskillige gange det aftalte spil. Hovedpersonen reagerer sommetider med håndgribeligheder, tager fat i Müller og rusker ham. Ellers er hun hele tiden i balance, kan sin lektie og afleverer den med imponerende åndsnærværelse og selvkontrol. Kun et enkelt sted synes hun at forglemme sig selv: Da hun kører "Triumph des Willens" derhjemme i klippebordet og kommer til en af de suverænt filmede og monterede flagparader, smiler hun til billedet som til en elsket person og bevæger hænderne til marchmusikken, mens hun nynner med på et par takter. Hun hengiver sig nogle sekunder - længere er det ikke - til sin ypperste formåen.

Er det forbryderisk? Goebbels vendte i sine dagbøger gang på gang tilbage til den synsmåde, at kunstnere er børn og skal behandles som børn. Var Leni Riefenthal da et barn, der kunne og kan gøre krav på overbærenhed? Næppe. Dertil var hun for ambitiøs og koldt kalkulerende, men også det kan være nødvendige egenskaber hos en kunstner, der ikke vil ende som van Gogh. Hun måtte jo hele tiden forholde sig til et kompliceret og hundedyrt produktionsapparat.

Heller ikke i Ray Müllers film ville hun undskylde noget. Det gjorde det nemt for samtiden, der i hendes særlige tilfælde trak sig så uendeligt langt ud. For den, der undskylder, har krav på tilgivelse, og hvem var berettiget til at give hende den?

Hans Christian Nørregaard