

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA ZGODOVINO

**NATAŠA HÖNIG**

## **Vpliv propagande v Tretjem rajhu**

Filmi Leni Riefenstahl

Magistrsko delo

Mentor:

red. prof. dr. Dušan Nećak

Študijski program:

Raziskovalna in arhivska smer - E

Ljubljana, 2015

## **Izveček**

V magistrskem delu je prikazan vpliv, ki ga je imela propaganda v nacističnem rajhu. Film je definiran kot zgodovinski vir, prikazana je njegova uporabna vrednost. Delo vsebuje teoretično podlago, na katero se opira praktični del oz. analiza filmov, ki jih je posnela Leni Riefenstahl. Ona je bila Hitlerjeva osebna režiserka, njeni štiri dokumentarno-propagandni filmi pa so bili posneti po Hitlerjevih navodilih, za potrebe nacistične stranke. Joseph Goebbels jih je zelo spretno uporabil v svoji propagandni strategiji.

Delo je sestavljeno iz treh sklopov: prvi del vsebuje film in njegovo zgodovino, v drugem delu obravnava propagando, v tretjem pa je prikazano življenje Leni Riefenstahl in analiza filmov, ki jih je režirala. Zajeto je obdobje med leti 1933 in 1938, vključen pa je tudi kratek pregled propagandne organizacije nacistične stranke tekom dvajsetih let prejšnjega stoletja pa vse do legalnega prihoda nacistov na oblast. Gre za obdobje, v katerem je Leni Riefenstahl ustvarila svoje filme, ki jih je naročil Hitler. Trije filmi (*Zmaga vere*, *Triumf volje* in *Dan svobode! Naša vojska!*) so bili posneti v Nürnbergu, eden (*Olympia*) pa v Berlinu. V propagandno-ideološkem in političnem smislu je najpomembnejši *Triumf volje* (1934), ideologija arijske rase pa je najbolj izražena v *Olympii* (1938).

**Ključne besede:** propaganda, film, nacionalsocializem, Leni Riefenstahl, analiza

## **Abstract**

### **The influence of propaganda in the Third Reich. Films of Leni Riefentahl**

In master thesis is presented impact of the propaganda in Third Reich. The film is defined as a valuable historical source and its using value is shown. The thesis contains the theoretical basis on which relies practical part – analysis of the Leni Riefenstahl's films. She was Hitler's personal film direktor and her four documentary propaganda films were based on Hitler's instructions and made for purposes of the Nazi party. They were very cleverly used by Joseph Goebbels in his propaganda strategy.

The thesis consists of three parts: first one is about film and history of the film, the second deals with propaganda and in the last are represented life of Leni Riefenstahl and analyses of her films. It is captured period between 1933 and 1938. The thesis also includes a brief overview of Nazi party propaganda organisation during the twenties of the previous century and until Nazis seizure the power. That is also period in which Leni Riefenstahl made her films ordered by Hitler. Three of them (*Victory of the faith*, *Triumph of the Will* and *The day of Freedom! Our army!*) were filmed in Nuremberg, the last one (*Olympia*) was made in Berlin. *Triumph of the Will* (1934) is the most important propaganda, ideological and political film, but Aryan race ideology is the most evident in the *Olympia* (1938).

**Key words:** propagand, film, Nationalsocialism, Leni Riefenstahl, analysis

## Kazalo

Izvleček .....	2
Abstract .....	3
1. Uvod .....	6
2. Zgodovina in film .....	9
2.1 Predmet zgodovine filma .....	9
2.2 Nastanek filma in prve projekcije .....	12
2.2.1 Slučajno odkritje pripovednega filma .....	14
2.2.2 Dolgometražni film .....	16
2.3 Nemški film do leta 1933 .....	16
2.4 Značilnosti filma kot zgodovinskega vira .....	21
2.4.1 Avtentičnost .....	23
2.4.2 Objektivnost .....	23
2.5 Film kot specifičen medij .....	25
2.5.1 Arhivski material .....	26
2.5.2 Igrani film .....	26
2.5.3 Neigrani film .....	27
2.5.4 Dokumentarni in propagandni film .....	28
3. Nacistična propaganda .....	31
3.1 Joseph Goebbels in propaganda do prevzema oblasti .....	41
3.1.1 Osvojitev Berlina .....	47
3.1.2 Nacionalsocialistična zunanja politika: Dawesov in Youngov načrt .....	52
3.1.3 Po propagandnih stopnicah do oblasti .....	56
3.2 Propagandni stroj Tretjega rajha: <i>Ministrstvo za propagando in narodno prosveto</i> ....	63
3.2.1 <i>Državna komora za kulturo (Reichskulturkammer)</i> .....	69
3.2.2 Radio in tisk .....	72
3.3 Oddelek za film .....	78
3.3.1 Nacisti in film do leta 1933 .....	79
3.3.2 Film v Tretjem rajhu .....	80
3.3.3 <i>Politika poenotenja (Gleichschaltung)</i> .....	83
3.3.4 <i>Državna filmska komora (Reichsfilmkammer)</i> .....	85
3.3.5 Antisemitiska filmska propaganda .....	87
3.3.6 Zakon o filmu leta 1934 .....	92

3.3.7 Finančne težave in <i>državna intervencija</i> .....	93
3.3.8 Filmska propaganda za mladino .....	95
3.4 <i>Firerjev mit</i> – Goebbelsova mojstrovina .....	99
3.5 Vpliv propagande v Tretjem rajhu .....	106
4. Filmi Leni Riefenstahl .....	122
4.1 Življenje Leni Riefenstahl .....	122
4.1.1 Leni Riefenstahl v Hitlerjevi službi .....	130
4.1.2 Propad Tretjega rajha in novo poglavje v življenju Leni Riefenstahl .....	152
4.2 Teorija analize filma .....	156
4.2.1 Pionirji filmske analize .....	158
4.2.2 Zgodovinska analiza .....	159
4.2.3 Vloga scenarija in avtorja .....	160
4.3 Analiza filmov .....	162
4.3.1 <i>Nürnberški triptih</i> .....	163
4.3.1.1 Zgodovinsko ozadje filmov .....	163
4.3.1.2 Razmišljanja o filmih .....	172
4.3.2 <i>Olimpia</i> .....	183
4.3.2.1 Zgodovinsko ozadje filma.....	183
4.3.2.2 Razmišljanja o filmu .....	186
5. Zaključek .....	192
6. Viri in literatura .....	194
Povzetek .....	199

# 1. Uvod

Osrednja tema magistrske naloge je vpliv in pomen propagande v Nemčiji v tridesetih letih 20. stol. Na njo se navezuje film in njegov prikaz kot zgodovinski vir ter analiza filmov, ki jih je režirala in producirala Leni Riefenstahl, osebna režiserka Adolfa Hitlerja. Poleg njega je imel veliko koristi od njenega dela tudi Joseph Goebbels, minister za propagando Tretjega rajha. Vse štiri v magistrski nalogi analizirane filme je spretno izrabil v okviru svoje propagandne taktike.

Film je bil do današnjih dni večinoma zapostavljen v zgodovinopisju, zaradi česar je eden glavnih ciljev te magistrske naloge prikaz in definiranje njegove uporabne vrednosti kot glavnega zgodovinskega vira. Najpogosteje je imel svojo vlogo bolj kot dopolnilni in pomožni vir, ki je služil za slikovit prikaz določenega dogajanja, stanja in zgodovinskih procesov.

Posebno pozornost zaslužijo že omenjeni filmi, ki jih je snemala Leni Riefenstahl. Najdemo lahko več različnih študij, ki obravnavajo njeno življenje in delo, nedvomno pa sta v središču pozornosti dva njena najbolj prepoznavna filma *Triumf volje* in *Olympia*, poleg niju pa je posnela še dva, nekoliko manj pomembna: *Zmaga vere* in *Dan svobode! Naša vojska!* Filmi, ki prikazujejo proslave za dan NSDAP, predstavljajo zaokroženo celoto in so kot taki tudi obravnavani. Svojevrsten izziv predstavlja žanrska opredelitev filmov, ker so snemani kot *zgodovinski dokumenti*, pa tudi po besedah avtorice imajo izključno vlogo ohranitve zgodovinskega dogodka. Po drugi strani pa je popolnoma jasno, da poleg navedenega v sebi skrivajo tudi svoj jasen propagandni karakter.

Magistrsko delo je sestavljeno iz treh glavnih delov, vsak od njih se deli na poglavja. Prvi obravnava zgodovino filma in poskuša definirati film kot zgodovinski vir. Sledi mu problematika razvoja, vloga in vpliv propagande v Tretjem rajhu. V okviru tega dela je posebna pozornost namenjena organizaciji Ministrstva za propagando, ki je bilo nadrejeno posebnemu Oddelku za film. Tretji del predstavlja življenje in delo Leni Riefenstahl, ter praktično-analitični pristop do omenjenih štirih, pogojno rečeno, dokumentarno-propagandnih filmov, ki so nastali v obdobju med letoma 1933 in 1938.

Magistrsko delo zajema časovno obdobje od prihoda Hitlerja in nacistov na oblast (1933) pa do začetka 2. svet. vojne leta 1939. Za lažji in boljši prikaz propagandnega stroja Tretjega rajha je opisan poseben pregled njegovega razvoja v obdobju do leta 1933. Ta časovni okvir je postavljen zaradi same propagandne politike, ki se z začetkom vojne

drastično spremeni, pa tudi v obdobju ko je Leni snemala filme po naročilu Hitlerja in NSDAP, pa vse do trenutka ko je dokončala svoje zadnje filmsko delo – film *Olympia* (1938).

Večina uporabljene literature predstavljajo dela, ki se ukvarjajo s tematiko propagande v širšem smislu, kot tudi dela, ki so orientirana na nacistično propagando. Pri približevanju tematike in njenem razvijanju je bilo potrebno upoštevati različne segmente in jih sestaviti v logično zaokroženo celoto.

Za lažje razumevanje vpliva, ki ga je propaganda imela v nacistični Nemčiji, je potrebno najprej predstaviti njene začetke in razvoj v okviru nacistične stranke, kar je predstavljalo temelje za kasnejši razvoj. Joseph Goebbels je s prevzemom nadzora nad Ministrstvom za propagando nadaljeval s širjenjem in razvojem svoje organizacije, kar je nacistom omogočilo preboj v vse sfere družbenega, kulturnega, javnega in političnega življenja nemških državljanov. Ustvarjeni so bili temeljni pogoji za uresničitev nacionalsocialistične ideologije. Širši vidik tega dogajanja kažejo tudi Goebbelsovi zapisi, ohranjeni v njegovih dnevnikih in knjigi, ki jo je izdal leta 1935 pod nazivom *Vom Kaserhof zum Reichskanzlei*. V njej je podrobno opisal obdobje od leta 1932 do 1933 v obliki dnevniških zapisov. Objavljeni so tudi govori nacističnih voditeljev, ki jih lahko najdemo tudi na internetni strani <https://archive.org/>.

Prikaz življenja Leni Riefenstahl temelji na *Spominih*, ki jih je objavila v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Dopolnjen je z biografijo, ki jo je napisal Steven Bach in številnimi znanstvenimi članki, ki obravnavajo pretežno njeno življenje in delo. Potrebno je poudariti, da je Leni po padcu nacistične vlade in propadu Tretjega rajha na vsak način želela zmanjšati svojo vlogo v takratnem režimu in se oddaljiti od vsega, kar bi jo lahko z njim povežalo. Zato je njene *Spomine* potrebno brati s precejšnjo zadržanostjo in vsebino ustrezno vključiti v kontekst.

Pod imenom Leni Riefenstahl je leta 1935 objavljena knjiga z naslovom *Za kulisami filmov o Dnevu stranke (Hinter den Kulissen des Reichspartaitag-Films)*. V njej lahko najdemo podrobne opise procesa nastanka filmov iz Nürnberga. Po koncu 2. svet. vojne je Riefenstahlova zanikala avtorstvo omenjene knjige, ki naj bi pripadalo njenemu prijatelju Ernstu Jägerju. V njej lahko zasledimo navdušene pohvale, namenjene Hitlerju, Goebbelsu in Streicherju, kar pa ni v skladu z njenimi poskusi, da bi sebe prikazala čim dlje od nacističnega režima. Ta knjiga v magistrskem delu služi za dopolnitev pri analizi njenih filmov.

Kot glavni zgodovinski vir pri praktični analizi filmov Leni Riefenstahl služi internetni arhiv <https://archive.org/>. Kopije filmov *Triumph volje* in *Olympia* hranijo tudi v

Slovenski kinoteki v Ljubljani. Teoretični del naloge je nastal na podlagi osnovne literature in člankov o filmu, njegovi analizi in pregledu razvoja. Objavljeno je tudi več zbornikov, ki obravnavajo filmsko tematiko.

Poseben del predstavlja poskus definiranja in razmejitve med dokumentarnim in propagandnim filmom, kar predstavlja svojevrsten izziv zaradi različnih pogledov in pristopov znotraj same filmske stroke.

Pojem propaganda je v Slovarju slovenskega knjižnega jezika opredeljen kot: načrtno razširjanje, pojasnjevanje političnih, nazorskih idej z namenom da se uresničijo; *namerno prikrivanje česa z namenom, da se politično, ideološko vpliva* in kot javno opozarjanje na kaj, navadno z navajanjem dobrih lastnosti z namenom pridobiti kupce, obiskovalce.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> »Propaganda,« *Slovar slovenskega knjižnega jezika*.  
[http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj\\_testa&expression=propaganda&hs=1](http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=propaganda&hs=1)  
(Dostop: 31.8.2014)



## 2. Zgodovina in film

### 2.1 Predmet zgodovine filma

V zgodovini 20. stol. film zavzema zelo pomembno mesto kot tehnični in izrazni inštrument. Ne samo, da neposredno in živo prikazuje dejstva in dogajanja, ampak tudi ideje, običaje, modo in vzorce obnašanja. Številni filmi omogočajo istočasno sliko stvarnosti in njeno interpretacijo. Filme je potrebno razumeti kot dokumente, kronološko in kulturno umeščene v določen časovni okvir.<sup>2</sup>

Zgodovina filma je edinstvena v svoji veliki in kompleksni strukturi, neenakomernem razvoju, presenetljivemu razkošju in provincializmu, improvizaciji, izvoru in razvoju ter stalnemu menjavanju vzponov in padcev. V njenem jedru se zadržuje duh, ki tekom desetletij na svojstven način vodi in odreja večplastne procese, jih povezuje z matricami, izrazi, formami, miti in splošnimi značilnostmi. Potrebno je poudariti, da je kontinuiteta v razvoju filma kljub krajšim ali daljšim obdobjem kriz vplivnejša od diskontinuitete. Težka obdobja so bila prisotna v razvoju vseh kinematografij po svetu, neglede na žanr, vzdrževanje ustaljenih obrazcev in modelov ter razpad uveljavljenih interakcij in povezanosti med avtorsko in komercialno produkcijo.

Zaradi svoje posebne oblike ima med vsemi umetnostnimi vrstami film z zgodovino najbolj neposredno in zapleteno razmerje. Pri *evidenčnem položaju* filma, pojma evidence na tem mestu ne razumemo kot dejstva direktne navezave na *resnico* ali *realnost*, temveč fenomen zaupanja gledalca, zajetega v predpostavki, da se človek enostavno najbolj zanaša na videno, ne da bi se ob tem dejansko spraševal o resničnosti podob na platnu.<sup>3</sup>

Dejstvo, da je konkreten zgodovinski diskurz v osnovi podvržen ideološkim imperativom določenega obdobja, je dejstvo, iz katerega izvira tudi znana predpostavka o nujnostnem podvajanju zgodovine, saj je v vsakem spodmiku ideološkega zajeta tudi preinterpretacija, ki določeno preteklost izpolnjuje s časom žive sedanjosti. Tako je tudi zgodovina filma s svojim predmetom obravnave najpogosteje širila horizont obstoječega, v kontekstu takšnega doumevanja historicizma, ki v podobah preteklosti ni sposoben prepoznati sedanjosti. Zato na splošni ravni film – po zagotovilih zgodovinarjev – kaj redko postane vir zasnove zgodovinske analize, v območju filmskega sveta pa prevladuje dejstvo, ki ga zaznava

---

<sup>2</sup> Ričardi, Mario. *Vek italijanskega filma*, Beograd: 2008, 9.

<sup>3</sup> Popek, Simon, Andrej Šparoh, ur. *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000, 10-11.

Marcel Štefančič jr. v svojem zanikanju obstoja filmske zgodovine: »*Dosedanje zgodovine filma niso znale misliti svoje lastne ironije – pomeni, da niso znale zapopasti tiste spremembe percepcije, ki jo je povzročil sam film.*«<sup>4</sup>

Tako kot obsežna razstava je tudi film montaža podob, zbirka, nekaj, nad čemer *bdi* režiser, ki mora vsako posamezno delo na tej razstavi izoblikovati in kontekstualizirati. Prizor ali posnetek sta lahko *najdena objekta* – s tem se misli tako na dokumentarno resničnost, na nekaj, kar bi se lahko na enak način zgodilo tudi brez prisotnosti režiserja in filmske ekipe – kot tudi na nekaj v celoti ustvarjenega z uporabo igralcev, statistov, z neverjetnimi učinki ognja in dima, z vsemi triki narativnega ali dramskega filma.<sup>5</sup>

Kaj je filmska zgodovina? Pred kakimi petdesetimi leti je bil obče sprejet odgovor, da je filmska zgodovina kot praksa in kot proizvod poglobljanje, akumulacija in širjenje vednosti o progresivni časovni evoluciji filma kot umetniške forme, industrije, tehnologije in artefakta kulture. Le redkokdo je opazil ali polemiziral z izborom in konotacijo besed, kot so *progresivno*, z njenimi literarnimi in teleološkimi implikacijami napredovanja kot izboljševanja, ali *evolucija*, z njenimi prav nič zastrašujočimi implikacijami sprememb v času kot stopnjevitega, kontinuiranega in homogenega procesa.<sup>6</sup>

Danes je vprašanje filmske zgodovine veliko bolj sporno kot sredi prejšnjega stoletja, ko so filmske študije kot mlada disciplina šele začenjale s poskusi, da bi sebe legitimirale kot akademsko področje, film pa kot estetsko (in s tem zgodovinsko) formo, ki si zasluži resno obravnavo. Vse do začetka zgodnjih osemdesetih let je bila filmska zgodovina videti gotova o tem, kaj je njen pravi *predmet*, na kaj naj se osredotoči, kateri dogodki in ljudje so dovolj pomembni, da jih je mogoče presojati kot zgodovinske subjekte. Čeprav so filmski stokovnjaki gotovo že spoznali, da bi lahko obstajale različne filmske zgodovine, saj zgodovine noben zgodovinar ne more napisati v celoti, so na to različnost gledali kot na nekaj komulativnega. Kljub temu, da sta fokus posameznega zgodovinarja in njegova partikularna *objektivna* interpretacija zgodovinskih dejstev nujno selektivna, lahko filmski zgodovinarji kolektivno povedo *vso zgodbo* in z dopolnjevanjem svojih del zapolnijo sporne *vrzeli* v zgodovinski vednosti, skupaj lahko ustvarjajo relativno kontinuirano in koherentno razlago, ki bo hkrati izčrpna in razumljiva. Primarna naloga filmskega zgodovinarja je bila v odkrivanju

---

<sup>4</sup> Prav tam, 10-11.

<sup>5</sup> Michael Benson, »Zgodovina/Umetnostna zgodovina/Filmska zgodovina. »Black Square on Red Square« kot zgodovinski dogodek, umetniška akcija in filmska scena.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, (ur. Simon Popek in Andrej Šparoh), Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000, 13.

<sup>6</sup> Vivian Sobchak, »Kaj je filmska zgodovina? ali Uganka sfing.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, (ur. Simon Popek in Andrej Šparoh), Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000, 55.

dotlej neznanih zgodovinskih dejstev in njihova čim bolj objektivna interpretacija in predstavitev. Takšna dejstva lahko komulativno dodajamo vskladiščeni zgodovinski vrednosti.<sup>7</sup>

V kolikšni meri problemi, povezani z izvorom filma, ovirajo proučevanje kinematografske preteklosti, je odvisno od tega, kako definiramo predmet filmske zgodovine. Pojavi se vprašanje: kaj proučuje zgodovinar, ko proučuje filmsko zgodovino? Za nekatere pomeni filmska zgodovina proučevanje posameznih filmov. Filmska zgodovina sigurno vključuje proučevanje posameznih filmov, načine na katere so filmsko tehniko in tehnologijo uporabljali različni filmski ustvarjalci v različnih obdobjih in krajih. Vendar je filmska zgodovina precej kompleksnejša kot nakazuje zgolj besedna zveza *zgodovina filmov*.<sup>8</sup>

Filmi so producirani in konzumirani v specifičnih zgodovinskih kontekstih. Film ali kinematografija ni samo zbirka posameznih filmov, je niz kompleksnih, interaktivnih sistemov človeške komunikacije, poslovne prakse, družbene interakcije, umetniških zmožnosti in tehnologije. Zato mora vsakršna definicija filmske zgodovine priznati, da razvoj kinematografije zajema spremembe v filmu kot specifični tehnologiji, filmu kot industriji, filmu kot sistemu avdio-vizualne reprezentacije in filmu kot družbeni instituciji.<sup>9</sup>

Razumeti film zgodovinsko bi pomenilo razumeti ga kot specifično kombinacijo ozadij ali generativnih mehanizmov. Vsak film, tudi najbolj rutinsko narejen, je zgodovinsko edinstven, ker predstavlja določeno razvrstitev elementov. Ta edinstvenost pa ne pomeni, da mora zgodovinar razumeti vsak film kot nerazložljiv zgodovinski slučaj; kar se od filma do filma razlikuje, je posamezna razvrstitev, ne pa sam sistem elementov. Koncept ozadij in njegova vzporednica v odvisnostni teoriji, horizont pričakovanj, nudita okvir za razumevanje sil, ki delujejo pri sprejemanju danega filma v danem trenutku v dani kulturi. Zgodovinsko specifične pogoje, v katerih je dano delo producirano in konzumirano, lahko zgodovinar le delno konkretizira.<sup>10</sup>

Douglas Goemry in Allen Robert filmski slog definirata kot sistematično uporabo specifičnih filmskih tehnik, ki karakterizirajo dani film, ali skupino filmov. Po njunem mnenju zgodovinar ob uporabi tega pojmovanja sloga lahko določi normativne estetske prakse v določenem trenutku v preteklosti. Ta zgodovinsko definirana slogovna norma lahko

---

<sup>7</sup> Prav tam, 56.

<sup>8</sup> Gomery, Douglas, Robert C. Allen, »Predmet raziskovanja filmske zgodovine.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. Simon Popek in Andrej Šparoh, Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000, 25.

<sup>9</sup> Prav tam, 25-26.

<sup>10</sup> Prav tam, 29.

služi kot ozadje ali horizont, nasproti kateremu lahko presojamo vsako posamezno filmsko delo.<sup>11</sup>

## 2.2 Nastanek filma in prve projekcije

Začetek zgodovine filma sega na konec 19. in začetek 20. stoletja. Pred njegovim nastankom so se več stoletij spreminjale tehnološki razvoj, posebnega pomena pa so bile optične naprave, namenjene zabavi. Kasneje so bile spremenjene v stroje, ki so proicirali empirično realnost v gibanju. Film je bil niz sličic na traku, ki jih je beležila kamera po principu, ki je bil izdelan in dovršen v Edison Laboratories leta 1892. Ta niz, ki se je med proiciranjem odvrtil z enako ali podobno hitrostjo, je ustvarjal iluzijo neprekinjenega gibanja.

Pred samim začetkom filma kot oblike umetnosti se je človek več stoletij ukvarjal s postopnim razvojem optičnih naprav. Na začetku so bile to zelo enostavne naprave, po novih tehnoloških odkritjih, še posebej tekom 19. stol., pa so se razvile naprave, ki so prikazovale realnost v gibanju. Iluzije, ki so nastale z njihovo pomočjo, so bile odvisne od interaktivnih optičnih fenomenov, ki jih imenujemo retinalna perzistenca (pojavnost slike na mrežnici) in fi efekt.<sup>12</sup>

Retinalna perzistenca je oblika ljudske percepcije, ki je bila poznana že v starem Egiptu, prvi pa jo je opisal Peter Mark Roget (1779-1869) leta 1824. Le-ta človeškim možganom omogoča, da ohranjajo sliko, sprejeto na mrežnici očesa, še približno eno dvajsetino do ene petine sekunde po njenem umiku iz vidnega polja.<sup>13</sup>

Drugi fenomen, fi efekt, je odkril Max Wertheimer (1880-1943) leta 1912. Služi temu, da se posamezni kraki rotirajočega ventilatorja vidijo kot edinstvena krožna oblika ali različne nijanse na barvnem krogu, ki se vrtil, da se vidi kot ena homogena barva.<sup>14</sup>

Oba fenomena skupaj omogočata, da se niz statičnih slik vidi kot eno neprekinjeno gibanje oz. iluzija neprekinjenega gibanja, na čemer je zasnovana kinematografija. Uporabljala sta se za vstvarjanje optičnih iluzij še pred odkritjem fotografije.<sup>15</sup>

Prvi filmi z današnjega vidika zgledata zelo primitivno in naivno tako glede vsebine kot izvedbe. Na samem začetku je bila dolžina filma popolnoma neprimerna za igrani film,

---

<sup>11</sup> Prav tam, 29-30.

<sup>12</sup> Kuk, Devid. *Istorija filma*, I, Beograd: Clio, 2005, 11-15.

<sup>13</sup> Prav tam.

<sup>14</sup> Prav tam.

<sup>15</sup> Prav tam.

je pa odgovarjala ustvarjanju hitrih vodvilskih scen, skečov v obliki slepstik komedij in drugih oblik kratkih predstav. V prvih kratkih filmih so prevladovale kratke gledališke scene, katerih glavna sestavina je bilo gibanje. Ti filmi so bili precej nedodelani, predvsem glede dogajanja pred objektivom nepremične kamere kot tudi montaže. Največkrat se je kamera obrnilo proti neki zanimivosti, postavljeni na sceno ali v naravo, in se jo pustilo teči.<sup>16</sup>

Projekcije, oz. prezentacije zoopraksiskopa<sup>17</sup> Eadwearda Muybridga (1830-1904) tekom 80-ih let 19. stol. so v mnogočem doprinesle k povečanju zanimanja za izboljšave projekcij fotografij. Nujno je bilo povečati dimenzije slik, da bi jih lahko istočasno gledala večja skupina ljudi in potrebno je bilo tudi uspostaviti redno, ampak neizmenično vrtenje filmskega traku, ko le-ta teče med lučjo projektorja in sektorja. Prvo zahtevo so zelo hitro izpolnili s principom lanterne magike. Za drugo je preteklo kar nekaj časa, da so spremenili zobčenike in sektorje ter s sistemom malteškega križa dosegli končno rešitev. Ta sistem je ustvaril nemški pionir filma Oskar Messter (1866-1943).<sup>18</sup>

Veliko ljudi, ki so sodelovali pri izdelavi prvih operativnih projektorjev, ni pustilo dokazov o svojem vloženem trudu. Angleški izumitelj William Friese-Greene (1855-1921) je izumil kombinirano kamero in projektor leta 1887, ampak njegova naprava ni nikoli snemala oz. prikazovala zadostno število sličic, ki bi ustvarile iluzijo gibanja. Francoski znanstvenik Louis Aimé Augustin Le Prince (1841 – izginil leta 1890) je naslednje leto patentiral kamero-projektor, s katerim je prikazoval gibljive slike funkcionarjem francoske vlade v pariški Operi leta 1890. Čez dva meseca je izginil brez sledu. Šele leta 1895 je prišlo do močnega tehnološkega razvoja na področju projekcij in to istočasno v vseh zahodnih evropskih državah in Združenih državah Amerike.<sup>19</sup>

Najpomembnejšo od vseh tovrstnih naprav pa sta sestavila brata Auguste (1862-1954) in Louis (1864-1948) Lumière, ki sta vodila tovarno fotografske opreme v Lyonu. Najprej sta proučila Edisonovo napravo, potem pa sta izumila nov aparat, ki je služil kot kamera, projektor in kopirka. Patentirala sta ga pod imenom *kinematograf*. 22. marca 1895 sta publiki v Parizu prikazala svoj prvi film. To je bila prva kinematografska projekcija filma, narejenega posebej za ta namen. 28. decembra 1895 sta najela kletne prostore restavracije

---

<sup>16</sup> Prav tam, 11-12.

<sup>17</sup> Mehanizem, ki predstavlja posebno vrsto *lanterne magike* – aparat za projekcijo iz 17. stol., ki je bil sestavljen samo iz izvora svetlobe in povečevalnega stekla. Projiciral je z roko narisane slike, zasnovane na fotografijah, postavljenih znotraj krožnega okvirja na steklenem disku.

Prav tam, 16.

<sup>18</sup> Prav tam, 24.

<sup>19</sup> Prav tam, 27-28.

*Gran kafe* v Parizu, da bi prikazala program desetih filmov, za ogled pa je publika prvič plačala vstopnice.<sup>20</sup>

Najpomembnejši vidik kinematografskih projekcij je v dejstvu, da so pomenile konec obdobja eksperimentiranja s tehnologijo, ki se je začelo leta 1872 z Muybridgovo serijsko fotografijo. V istem času kot brata Lumière sta v Nemčiji brata Max (1863-1939) in Emil (1866-1945) Skladanowsky sestavila projektor s celuloidnim filmskim trakom in ga poimenovala *bioskop*. Z njim sta projektirala filme, ki sta jih sama snemala. Prva javna predstava je bila v berlinskem Wintergartenu 1. novembra 1895. V Britaniji se je prva projekcija pojavila leta 1896, ko je Robert W. Paul (1869-1943) patentiral *teatrograf*, kasneje preimenovan v *animatograf*. Kljub številnim patentom pa je tržišče širše Evrope osvojil patent bratov Lumière.<sup>21</sup>

Eden od največjih praktičnih problemov v začetni fazi proizvodnje in prikazovanja gibljivih slik je bilo trganje filmskega traku. Na dolžini, večji od petdeset do sto čevljev, je inercija koluta, na katerega se je film navrtel, pogosto povzročila trganje filma v projektorju. Enostavna tehnološka inovacija bratov Latham (Otwey, Woodvill in Grey), imenovana *Lathamova petlja*, je imela praktične in daljnosežne posledice in je omogočila, da se film razvije kot oblika umetnosti. Do leta 1896 so bili odkriti in vgrajeni vsi osnovni tehnološki principi snemanja in projektiranja filmov. Takratne naprave so po svoji bistveni sestavi ostale nespremenjene vse do današnjih dni. Pri tem je potrebno poudariti da se zgodovina filma kot umetniške oblike začela v tem času. Delovanje naprav je bilo dobro, njihova uporaba pa še zelo primitivna. Do konca 19. stol. je bilo dokumentarno beleženje, ki so ga prakticirali brata Lumière in Edison, glavna tendenca filma. Še vedno ni bilo zavesti o tem, da se kamera lahko uporablja tudi za prikazovanje zgodb oz. da se kreira narativna realnost namesto enostavnega beleženja stvarnosti ali režiranega dogajanja pred njenim objektivom. Film je bil takrat šele na začetku poti, da postane medijsko sredstvo za širše množice.<sup>22</sup>

### 2.2.1 Slučajno odkritje pripovednega filma

Konec 19. stol. so prikazovalci filmov začeli s kreiranjem lastnih filmov, sestavljenih iz več kadrov, posvečenih temam kot so reševanje iz požara ali špansko-ameriška vojna. Program je bil sestavljen tudi iz raznovrstnih scen, ki so bile medsebojno nepovezane.

---

<sup>20</sup> Prav tam.

<sup>21</sup> Prav tam, 28.

<sup>22</sup> Prav tam, 30-32.

Medtem so producenti prevzeli tudi odgovornost montažerjev in pripravljali filme z več kadri.<sup>23</sup>

Eden od prvih, ki se je s tem ukvarjal, je bil Georges Méliès, profesionalni izvajalec trikov, lastnik in direktor Teatra Rober-Uden v Parizu. Ukvarjal se je s projekcijami s pomočjo magične svetilke, ki jo je uporabljal v svojih točkah. Na začetku leta 1896 je nameraval kupiti kinematograf od bratov Lumière, ki sta v njemu prepoznala potencialno konkurenco, ampak sta ga zavrnila. Ker je bil mehanik, igralec, ilustrator, fotograf in scenograf, je kupil animatografski projektor angleškega izumitelja Roberta Pola, ki je preuredil in konstruiral svojo kamero. Do aprila istega leta je imel svoje prostore, kjer je prikazoval svoja dela. Zanj je mogoče reči, da predstavlja prvega pomembnega umetnika na področju igranega filma. Sprejel je različne tehnike fotografije, gledaliških predstav in projekcije s pomočjo laterne magike, ter jih uporabil na filmskem traku. V filmski pripovedi je uporabljal zatemnitve, osvetlitve, overlapping,<sup>24</sup> kontinuiteto in rezanje kadrov. Od leta 1897 do 1913 je sproduciral, režiral, posnel in igral v petsto filmih, ampak ga je konkurenca kasneje prekosila, ker je izgubil stik z razvojem. Njegova najbolj prepoznavna dela so: *Mefistov kabinet*, *Pepelka*, *Človek z gumijasto glavo*, *Pot na mesec*, *Dvajset tisoč milj pod morjem* in *Osvajanje Severnega pola*. Poleg tega je delal tudi filme, ki jih je zasnoval na zgodovinskih in sodobnih dogodkih, kot je npr. *Afera Dreyfuss* iz 1899. leta. To delo je bilo sestavljeno iz več scen.<sup>25</sup>

Zgodnji filmi so iz današnjega vidika zgledali zelo primitivno<sup>26</sup> ker je film visokointegrirana pripovedna forma. V najzgodnejših oblikah je film predstavljal veliko atrakcijo, publiko je privlačilo zlasti tehnološko prikazovanje projekcij in usmerjena pozornost s ponavljajočimi pogledi gledalcev v kamero ali kakšno drugo obliko direktne stimulacije. Sam Méliès je odkril, ampak ne izkoristil vseh potencialov montaže filma, ki ga je usmeril bolj v igrani in ne dokumentarni medij, za kar so ga smatrali Edisonovi in Lumièreovi snemalci. Njegova dela so z vidika imaginarnosti unikatna, imajo tudi velik doprinos pri razvoju same filmske forme, ker je sprejel pripovedne dimenzije filma in to povsem slučajno in prostovoljno, na enak način kot je film tudi nastal.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Prav tam, 34-35.

<sup>24</sup> Ponovno montirani del akcije s konca prejšnjega kadra na začetek naslednjega kadra, s ciljem, da se podaljša filmski čas.

Čučkov, Zlatjan. *Osnove filmske in televizijske montaže*. Ljubljana: RTV Slovenija 2007, 21.

<sup>25</sup> Prav tam, 34-35.

<sup>26</sup> Pri tem je potrebno poudariti, da termin *primitivni film* ni mišljen v negativnem smislu, ampak opisuje ta medij od nastanka do leta 1910.

<sup>27</sup> Prav tam, 32-40.

### 2.2.2 Dolgometražni film

Pojem *dolgometražni film*, imenovan tudi *večrolni film*, je bil splošno sprejet leta 1911 ob nastanku dveh del: *Križarji* na dveh rolah in Dantejev *Pekel (Inferno)* na petih rolah. Prvi večji uspeh je doživel šele francoski film na treh in pol rolah, *Ljubezni kraljice Elizabete* Louisa Mercantona leta 1912, ki je izpostavil prednosti dolgometražnega filma v Ameriki. Adolph Zukor, ki je ta film prinesel v Ameriki je z zasluženim denarjem ustanovil neodvisno produkcijsko hišo *Famous Players*. Da je prihodnost filma neločljivo povezana z dolgometražnimi filmi je ameriške producente še dodatno prepričal film *Quo vadis?* v režiji Enrica Guazzonija in produkciji Cines Company. To delo vsebuje mnogo scen z množico nastopajočih in razkošne specialne efekte, ki so navduševali publiko tekom cele predstave, ki je trajala več kot dve uri.<sup>28</sup>

Poleg tega pa film predstavlja še en pomemben mejnik. Prikazovali so ga ekskluzivno v prvorazrednih uradnih kinodvoranah in ne v niklodeonih, v katerih so se prikazovale prvotne bioskopske projekcije. Na ta način so privabili tudi bolj prefinjeno publiko. Ker gre za italijanski spektakl, je to omogočilo Italiji, da prevzame in zadrži velik del filmskega tržišča vse do začetka 1. svet. vojne. Dolgometražni film je postajal vse bolj ugleden med populacijo srednjega razreda, ker se je odvijal na formatu, ki je bil podoben gledališkim predstavam, bil pa je tudi primeren za filmski prikaz vsebine romanov. Poleg tega so postavili tudi višje standarde glede kvalitete produkcije in verodostojnosti filma. To pa je pomenilo tudi višje stroške in daljši čas za izdelavo filma kot pri enorolnem ali dvorolnem filmu. Visoki tehnični standardi in vse bolj kompleksna proizvodnja so postali novo področje tekmovalnosti v okviru filmske industrije. Omogočeno je bilo ustvarjanje kompleksnih igranih filmov, samemu ustvarjalcu pa je bila dana možnost, da ustvari resna umetniška dela.<sup>29</sup>

### 2.3 Nemški film do leta 1933

V času pred izbruhom 1. svet. vojne je bil nemški film na nižji stopnji razvoja kot film v Franciji, ZDA, Angliji in Italiji. Čeprav sta brata Skladanowsky skoraj istočasno kot brata Lumière (1895) razvila svoj *bioskopski* projektor v berlinskem Wintergartenu, prvih 15 let obstajanja filma nemška filmska industrija ni uspela slediti razvoju. Eden od razlogov je sigurno v tem, da je v Nemčiji film postal kulturno pribežališče za nepismene, nelegalne

---

<sup>28</sup> Prav tam, 66-69.

<sup>29</sup> Prav tam, 66-69.



priseljence in brezposlene. Zaradi tega je le majhno število izobraženih Nemcev resno jemalo film in filmsko ustvarjanje. Večina filmov, ki so jih prikazovali v posebnih šotorih, znanih pod imenom *Wanderkinos* (premične kinodvorane) in niklodeonih (Landenkinos oz. avtomati v trgovinah), je bilo prenešenih iz drugih držav ali so jih prikazovali potojoči prikazovalci.<sup>30</sup>

Do večjih premikov je prišlo okoli leta 1910, ko se je povečal interes režiserjev, igralcev in piscev, vezanih na nemško gledališče, kar je bila posledica uspeha francoskega gibanja umetniških filmov *Film d'art*. Prihod gledaliških igralcev in piscev v nemški film je imel za posledico upočasnitev razvoja čiste kinematografske igrane forme, ker je povzročil tesnejše povezovanje filma z gledališko narativno konvencijo. Prvi predvojni film, ki je prekinil to težnjo, je bilo delo Stellana Ryejea z imenom *Praški študent (Der Student von Prag)*. Posnet je bil leta 1913. Vpliv tega filma je po mnenju Siegfrieda Kracauerja prišel do izraza predvsem zaradi njegove vsebine in ne toliko zaradi tehnične dovršenosti. *Praški študent* je na film prinesel morbidno tematiko *globinskega in zastrašujočega raziskovanja samega sebe*, ki je bila ena od glavnih značilnosti v nemškem filmu do leta 1933. Takrat so jo prevzeli nacisti, ki so ji odvzeli njeno estetsko formo. Pri tem pa je potrebno poudariti, da je bila še iz obdobja srednjega veka v nemški književnosti močno prisotna zavest o *dvojniki (Doppelganger)*.<sup>31</sup>

Paul Wegener in scenarist Henrik Galeen sta po letu 1915 skupaj zrežirala film *Golem (Der Golem)*, ki je predhodnik ekspresionističnega gibanja. Film ni ohranjen, ampak ponovno posnet leta 1920. Tema je bitje brez duše, ki je utelešeno v filmu, pojavi pa se v še enem nemškem filmu *Homunkulus (Homunculus)*, režiserja Otta Ripperta iz leta 1916. *Homunkulus* je bil v času vojne najpopularnejši film, glavni lik pa je umetno ustvarjeno bitje z visoko inteligenco in voljo, ki pa nima duše. Odkar odkrije svoje sintetično poreklo vso svojo energijo usmerja v destrukcijo in postane tiranski diktator, ki se maščuje človeški rasi.<sup>32</sup> Vsi trije predhodno omenjeni filmi kažejo na smer, v katero je šel razvoj nemškega filma po koncu 1. svet. vojne, prav tako pa nakazujejo na močno pospešen ritem domače produkcije.

Po koncu vojne so Nemci ponovno poskušali povečati kvaliteto in kvantiteto domače produkcije. Ustanovitev Ufe (Ufa – Universum Film Anktiengesellschaft), filmskega konglomerata s podporo državne subvencije, predstavlja prvi pomembnejši korak. Družbo je ustanovila nemška vlada z dekretom iz leta 1917. General Erich Ludendorff, ki se je zavedal slabega stanja domače filmske industrije in vpliva antinemških propagandnih filmov, ki so

---

<sup>30</sup> Kuk, *Istorija filma*, 157.

<sup>31</sup> Prav tam, 158-159.

<sup>32</sup> Prav tam, 160.

prihajali iz zavezniških držav, je 18. decembra 1918 združil vse največje nemške produkcijske hiše, distributerje in prikazovalce filmov v eno veliko družbo, ki se je ukvarjala s proizvodnjo in marketingom visokokvalitetnih nacionalističnih filmov. Namen teh filmov je bil, da popravijo ugled Nemčije doma in v tujini. Zgrajeni so bili tudi novi studiji v Neubabelsbergu v bližini Berlina. Ob koncu vojne, s porazom Nemčije v novembru leta 1918, je vlada prodala delnice Ufe Deutsche Banki in korporacijama Krupp i I.G. Farben. Tako je Ufa postala privatna družba. Čeprav naj bi Ufa imela monopol nad nemškim filmom, je tekom dvajsetih let imela predvsem vlogo distributerja manjših filmskih družb (Terra Film A.G., National Film A.G., Deulig Film in druge). Vloga producenta lastnih filmov je bila precej manjša.<sup>33</sup>

V začetku leta 1919 je *Svet narodnih predstavnikov* ukinil cenzuro na nacionalnem nivoju, s tem pa je padla še zadnja ovira v obliki intelektualnega odpora filmu. To je radikalnim mladim nemškim umetnikom omogočilo, da so film spremenili v sredstvo komunikacije s širšo publiko. Do takrat je bil ekspresionizem<sup>34</sup> prevladujoč zgolj v drugih oblikah umetnosti. Prve produkcije Ufe v mirnem času so bile drame z razkošno kostumografijo (*Kostumfilme*), s katerimi so se želeli primerjati z italijanskimi spektakli *Quo vadis?* ali *Cabiria*. Mojster tega žanra je bil Ernst Lubitsch (1892-1947), čeprav je drama *Veritas vincit* o selitvi duš skozi tri različna zgodovinska obdobja postavila osnove žanra. Leta 1918 je Lubitsch režiral dva razkošno kostumirana filma *Oči mumije Ma* (*Die Augen der Mumie Ma*) in *Karmen*. Mednarodni uspeh je dosegel šele film *Madam Dibari*, film o francuski revoluciji, ki je kot model služil številnim kasnejšim filmom z zgodovinsko tematiko. Temu so sledili še drugi Lubičevi filmi: *Ana Bolen*, *Faraonova žena* in *Sumurun*. Filmi so bili na visokem tehničnem nivoju, z dinamično pripravljenimi scenami in dovršeno umetno osvetljava. Poleg tega je uvedel tudi inovacije pri kotih kamere in hitri montaži. Lubičev pristop so sprejeli tudi drugi režiserji iz Ufe, med njimi Dimitri Buchowetzki s filmi *Danton* (1921), *Otelo* (*Othello*, 1922) in *Sapfo* (*Sappho*, 1922) in Richard Oswald s filmi *Lejdi Hamilton* (*Lady Hamilton*, 1922) in *Lucrezia Borgia* (1922). Za popularnost nemških spektaklov pa ni bila zaslužna samo gola fascinacija s preteklostjo, ampak tudi težnja filmov, da predstavijo zgodovino kot tok dogajanja, grobo podrejen strastem in psihozam

---

<sup>33</sup> Prav tam, 163-164.

<sup>34</sup> Gibanje se je začelo v okvirih nemškega slikarstva, glasbe, arhitekture in gledališča pred 1. svet. vojno, predstavlja pa reakcijo na prevladujoči naturalizem v umetnosti ob koncu 19. stol. V času revolucionarnega gibanja *Aufbruch* (duhovno prebujanje) je ekspresionizem pridobil številne privrženca. Za razliko od naturalizma, ki je predstavljal objektivno stvarnost, je bil ekspresionizem usmerjen k predstavljanju subjektivnih občutkov umetnika. Uporabljale so se različne nenaturalistične tehnike, vključen je bil simbolizem, abstrakcija in izkrivljenje percepcije. To je bilo eno prvih prepoznavnih modernističnih gibanj, hkrati pa je predstavljalo tudi reakcijo na buržoazne načine reprezentacije. Prav tam, 165.

posameznikov, ne pa toliko kot proces, ki je odvisen od širšega spektra socialnih in ekonomskih sprememb. Popularnost takega filma je postopno začela usihati tekom leta 1924, ko ga je na filmskem platnu zamenjala smer *Kammerspielfilm*, smer odprtega in nebrzdanega nihilističnega realizma.<sup>35</sup>

V času med letoma 1919 in 1927 je Ufa postala največji in najboljše opremljeni studio na Zahodu. Takrat ni bilo ekstravagantne scenografije, ki je ne bi bilo mogoče zgraditi na obsežnih področjih Ufinih studijev v Neubabelsbergu. Rekonstruirali so gozdove, hribe, mesta in cela zgodovinska obdobja, pri čemer so bili tako prepričljivi, da je kritik Paul Rotha začel uporabljati nov pojem – *studijski konstruktivizem*, ki je označeval poseben vtis kompletnega in končnega, ki je značilen za vsak proizvod nemških studijev.<sup>36</sup>

Nemška marka se je leta 1924 stabilizirala, zatem so sprejeli Dawesov načrt. To je omogočilo dolgoročno odplačevanje dolgov in sprejem Nemčije v ekonomski sistem zaveznikov. Posledica je bila zmanjšanje izvoza, tako da je med leti 1924 in 1925 veliko neodvisnih produkcijskih družb prenehalo z delom, tiste ki pa so preživele, so zelo težko dobile kredite od nemških bank. Hollywood je izkoristil to priložnost in preplaval Nemčijo z ameriškimi filmi, ustanovil pa je tudi posebno distribucijsko agencijo in množično kupoval bioskopske dvorane po celi Nemčiji. Do konca leta 1925 se je Ufa znašla na robu propada, saj ni več zmogla financirati lastne ekstravagantne produkcije, pa tudi zaradi zunanjih okoliščin. V naslednjem letu so izgube znašale okoli dvanajst milijonov takratnih dolarjev, zato je bila Ufa prisiljena v nov kredit, ki ga je zagotovil pruski vlagatelj dr. Alfred Hugenberg, ki je bil takrat tudi direktor Kruppa in voditelj desničarske Nemške nacionalne ljudske stranke (Deutschenationale Volkspartei ili DNVP). On je kasneje tudi poplačal ameriški družbi Paramount in MGM, ki sta do takrat subvencionirali dolgove Ufe Deutsche Banki v zameno za pravice do uporabe studijev, dvoran in filmskega osebja. Marca 1927 je Hugenberg postal predsednik Upravnega odbora Ufe in uvedel nacionalistično produkcijsko politiko, ki je zagotavljala, da se je nacistična ideologija začela pojavljati v filmskem žurnalizmu in s kasnejšim prihodom nacistov na oblast (leta 1933) povzročila, da so filmsko industrijo podredili.<sup>37</sup>

Dawesov načrt je v nemški filmski industriji povzročil še eno pomembno, ampak manj neposredno spremembno. Po letu 1924 je v Nemčiji privedel do socialnega miru, nemški film pa se je počasi začel distancirati od morbidnih in nenaravnih tem psihologije

---

<sup>35</sup> Prav tam, 166-167.

<sup>36</sup> Prav tam, 173.

<sup>37</sup> Prav tam, 187-188.

ekspresionističnega in *Kammerspiel* filma. Do izraza je prišel realizem, ki se najbolje kaže v *uličnih filmih* (*Strassenfilme*) iz druge polovice 20. stoletja. Ti filmi so se v realističnem duhu ukvarjali s položajem in situacijami navadnih ljudi v povojnem obdobju inflacije ter kot taki utelešali duh *nove stvarnosti* (*die neue Sachlichkeit*), ki se je širil iz vseh plasti nemške družbe in umetnosti. Glavni predstavnik novega realizma je bil režiser Georg Wilhelm Pabst (1886-1967), avtor filmov *Zaklad* (*Der Schatz*, 1924) in *Ulica brez radosti* (*Die freudlose Gasse*, 1925). Bil je prvi nemški režiser, ki je ustvarjal pod močnim vplivom Eisensteinove teorije in prakse montaže. Njegov doprinos filmski tehniki je v odkritju percepcijske fragmentacije, do katere je prišel z montažo znotraj scen, s tem uspešno prikrival in prikazoval pripoved, pomagal pa si je tudi z rezom kadrov sredi gibanja, ki je s tem prekinjeno in dovršeno v drugem kadru. Dosegel je, da je celoten proces montaže postal bolj tekoč, neopazen in gledalcu prijaznejši, ker njegovo oko ni tako očitno zaznalo menjave kadra, ampak je bilo bolj poudarjeno gibanje lika. Kasnejši Pabstovi filmi so še dalje sledili socialnemu realizmu, v katerem so bili prisotni tudi vplivi melodrame in fantazije, ki predstavljajo ostanke ekspresionizma.<sup>38</sup>

Splošna kvaliteta produkcije je po letu 1924 hitro upadla, posledice pa so bile večplastne.<sup>39</sup> Poudarek na studijski proizvodnji, zelo pomemben za estetiko, je po koncu obdobja nemega filma predstavljal oviro in je dušil nadaljnji razvoj. Arhitektonska kompozicija in raznobarvna osvetlitev sta dosegli skrajne meje, ekstravaganca takšne produkcije pa je močno oslabila ekonomsko vzdržnost takšnih studijev. Zgodovinarji filma izpostavljajo ameriški vpliv, hollywoodski kapital in njihov pristop kot glavne razloge za propad weimarskega filma. Pri tem pa se je ameriški stil v Neubabelsbergu izkazal še bolj neuspešno kot se je Ufin stil v Hollywoodu. Več filmskih teoretikov je enotnih, da je nemški film z umetniškega vidika doletelo osiromašenje zaradi odhoda talentiranih filmskih ustvarjalcev in igralcev v Hollywood (leta 1926). Zaradi ameriške konkurence je Ufa utrpela veliko ekonomsko škodo, tako na mednarodnem kot tudi domačem terenu. Propad Nemčije kot vodilne kinematografske sile pa ne gre pripisati samo vplivom konkurence, ampak tudi drugim razlogom. Po ugotovitvi Davida Cooka, Lotti Eisner in Siegfried Kracauer sta videla propad nemškega filma kot posledico večplastnih zunanjih faktorjev, podprtih z notranjo paralizo, ki je niso povzročili zgolj nacisti, ampak tudi kulturne razmere, ki so jim dopustile

---

<sup>38</sup> Prav tam, 190-194.

<sup>39</sup> Za propad nemškega filma v tem času se pogosto krivi nacisti, ki so v marsičem doprinesli k propadu Ufe, ker so jo pretvorili v tovarno za masovno proizvodnjo lahke zabavljaške produkcije, hkrati pa je postala inštrument Ministrstva za propagando. V resnici je nemška filmska industrija začela propadati že v letih pred prihodom nacistov na oblast, še v času nemih filmov. Prav tam, 195.

vzpon na oblast. Čeprav je Ufa med letoma 1929 in 1933 uspela posneti nekaj izjemnih filmov, pa je vitalna iskra nemškega filma vendarle ugasnila.<sup>40</sup>

V nasprotju z dolgo veljavnim in zmotnim prepričanjem, da sta zabavna industrija in estradništvo imuna za ekonomske razmere, je, nič drugače kot katerakoli od drugih dejavnosti, za posledicami gospodarske krize trpela tudi svetovna filmska industrija. V Ameriki je bil edini filmski studio, ki ni posloval v rdečih številkah, MGM. Filmske družbe Paramount, Warner Bros., Universal, United Artists in Fox so leta 1932, ko sta publika v kinodvoranah in denar na njihovih računih usahnila, vse po vrsti prišle pod prisilno upravo. Nemčija je bila, za Združenimi državami, Veliko Britanijo in Francijo, še vedno četrta najdejavnejša nacionalna filmska industrija: leta 1932 je v njej nastalo 127 celovečercer, v Ameriki 547, a Ufa, nemški filmski gigant, je leta 1932 kljub temu ustvarila deset milijonov mark neto dobička, ki pa se je do konca leta 1933 zmanjšal na klavrnih štirideset tisoč mark. Od devetindvajsetih berlinskih snemalnih hal jih je ob Hitlerjevem prevzemu kanclerske funkcije delovalo osemindvajset, od tega jih je bilo že konec istega leta osemnajst praznih in tihih.<sup>41</sup>

Ufin mednarodni ugled je, četudi neokrnjen, pojemal. Zasluga zanj je šla v veliki meri *drhali s Friedrichstrasse*, če povzamemo porogljivo aluzijo, ki so jo nacisti uporabljali, sklicujoč se na producente judovskega rodu in njihovo naklonjenost občutku za sklepanje poslov. Novi propagandni minister se je sestal s pri Ufi zaposlenimi člani Nationalsocialistične stranke in jim dejal, kako da je filmska industrija, namesto da bi izpolnjevala svoj najvišji cilj, »biti pionirski boj za nacionalno kulturo,« pod vplivom »dobičkarjev« vse dotlej raje »sramotno loščila čevlje.«<sup>42</sup>

## 2.4 Značilnosti filma kot zgodovinskega vira

Danes se za film lahko reče, da je sestavni del kulturne dediščine. Televizija, radio in časopisi ga obravnavajo enakopravno z drugimi tradicionalnimi umetnostmi. Nekoč se filmu ni posvečalo toliko pozornosti, niti se ga ni preučevalo, kar je eden od glavnih razlogov za pomanjkanje v razvoju njegove sistemske analize.<sup>43</sup>

Čeprav se je filmu v preteklosti posvečalo relativno malo pozornosti, pa ni bil povsem zanemarjen kot zgodovinski vir, čeprav se ga je kot takega bolj malo uporabljalo. Sima

---

<sup>40</sup> Prav tam, 194-198.

<sup>41</sup> Bach, Steven. *Leni Riefenstahl. Neizprosna moč slik*. Ljubljana: Modrijan, 2013, 162.

<sup>42</sup> Prav tam.

<sup>43</sup> Omon, Žak, Mišel Mari, *Analiza film(ov)a*, Clio, Beograd 2007, 7.

Ćirković je definiral film kot: »*mehanično sredstvo, ki neizkrivljeno beleži vizualno in tonsko dogajanje, s tem da predmet kritike niso rezultati beleženja ampak beleženje samo.*« Kot zgodovinski vir je večplasten, nastane pa kot zavesten izbor, v okviru katerega lahko prihaja do različnih manipulacij. Ćirković v tem kontekstu poudarja, da so različna ponarejanja realnosti nekaj, kar je s pomočjo montaže zelo lahko doseči, zato pa je potrebno razvijati specifična znanja, da bi jih lahko prepoznali.<sup>44</sup>

Osnovni vir za preučevanje kinematografije v najširšem smislu je film, ki nudi povsem neposredne podatke. Imena avtorjev in vseh, ki so pri nastanku filma sodelovali, se običajno prikažejo na začetku in koncu filma. Razvidni so tudi drugi objektivni podatki: tip filmske tehnike, leto in kraj nastanka, pa tudi vsa tista podjetja, družbene skupine in posamezniki, ki so na različne načine sodelovali pri nastanku filma. Z umetniškega vidika je pomemben čas nastanka, način uporabe sredstev in razvoj tehnike. V filmu se tudi dokaj jasno kažejo družbeni odnosi, njihov razvoj in vplivi na določeno kinematografijo.

Filmi nastajajo iz želje, da se določena vsebina posreduje vizualno. Vse kategorije predstavljajo pomemben zgodovinski vir, ki bi moral biti obravnavan enakopravno z drugimi viri in ne zgolj kot pomožno sredstvo, ki služi podrobnejšemu pojasnjevanju preteklosti. Kot deskriptivno-ilustrativno sredstvo za beleženje dogajanja in stanja presega dogmatične elemente. Za razliko od ostalega arhivskega gradiva, ne svedoči, ampak nastaje v trenutku dogajanja. Ideološki vplivi so prisotni, ampak se je potrebno omejiti samo na filme, ki so oblikovani kot končni proizvodi, namenjeni izključno javnemu prikazovanju. Film služi tudi spoznavanju političnih dogajanj, preučevanju psiholoških, kulturnih, umetniških in družbenih značilnosti, analizi posameznikov ali celih slojev prebivalstva, pa tudi za sociološko analizo določenega obdobja. S pomočjo avdio-vizualnih medijev dobimo sporočila, stališča, izjave, s katerimi se konstantno vpliva na odnos ljudi do materialne stvarnosti.

Zgodovinska kritika filma se ukvarja z vprašanjem, koliko je film v resnici enoznačna slika dogajanja in koliko je obremenjen z ideološkimi in osebnostnimi razlogi, da bi lahko bil verodostojen zgodovinski vir. Zelo pomembna karakteristika filma je, da se z njegovo pomočjo deskriptivno in ilustrativno prikazuje različna dogajanja. Film sicer beleži celoto, ampak se s pomočjo kamere fokusira na detajle in posameznosti ter tako odpira možnost za širšo analizo dogajanja ali osebnosti, ki so v centru pozornosti. Zgodovinarji za film pravijo, da predstavlja samo enostransko sliko, prežeto z ideološkimi in osebnostnimi motivi. Šele z

---

<sup>44</sup> Jovičić, Stevan. *Film kao istorijski izvor*, Beograd 1995, 1.

opravljeno ustrezno analizo ga lahko smatramo kot neposredna priča dogajanja. Njegova vrednost pa nikakor ni sporna, kot tudi ne pri ostalih medijih.<sup>45</sup>

Ko govorimo o filmu kot zgodovinskem viru, ki je neposredna priča dogajanja, ne smemo pozabiti na elemente, ki jih vsebuje, in lahko služijo za demantiranje, kadar imamo na razpolago samo neposredne vire. Pozoren je treba biti na dejstvo, da ima sama filmska tehnika avtonomnost in da je ona posrednik, ki se mu ni mogoče izogniti. Zelo pogosto se dogaja, da se s kamero beležijo tudi posameznosti, ki v trenutku snemanja niso v središču pozornosti, zato za film lahko rečemo, da je sredstvo, s katerim se dogajanje beleži posredno. Na ta način lahko ves zbrani posneti material služi za širšo analizo pojavov in procesov.<sup>46</sup>

### 2.4.1 Avtentičnost

Film je medij, ki vedno daje avtentično sliko stvarnosti. Lahko obravnava tudi neresnične in imaginarne teme, ki pa na ekranu dobijo precej bolj realno podobo. Jean Mitry je avtentičnost definiral tako: *»To je samo osnovni material, ki v določenem kontekstu in kompozicijski celoti dobi umetniško nadgradnjo. Gledalec običajno usmerja pozornost in vidi samo to, kar želi avtor pokazati.«*

<sup>47</sup> Šele film kot zgodovinski vir išče avtentičnost v posameznih kadrih, dogajanje, ki naj bi bilo podvrženo kritiki, pa se ne sme tretirati kot umetniško delo, da se ohrani avtentičnost.

Avtentičnost kadra običajno ni vprašljivo, ampak se samo ocenjuje, ali ima zadostno vrednost za določeno raziskovanje. Plani in rakurzi<sup>48</sup> ne zmanjšujejo avtentičnosti kadra, ampak je treba upoštevati snemalni objektiv in morebitna spremenjenost posnetega prostora.<sup>49</sup>

### 2.4.2 Objektivnost

Absolutna objektivnost je odvisna od samega načina organizacije snemanja, ki je lahko tako, da so kamere že vnaprej postavljene in fiksirane, da bi z najprimernejšega mesta spremljale in registrirale dogajanje. Nekatere kamere systemsko beležijo samo dogajanje v določenih predelih prostora, kjer poteka dogajanje, druge pa snemajo celoten prostor. Včasih

---

<sup>45</sup> Prav tam.

<sup>46</sup> Prav tam.

<sup>47</sup> Prav tam.

<sup>48</sup> Pri snemanju se kamera lahko nahaja na različni višini od tal. Višina določa linijo, iz katere kamera snema prizor. Takšno linijo imenujemo rakurz ali snemalni kot.

Rakurz. <http://305.gvs.arnes.si/paska/?p=725> (dostop: 8.8.2015)

<sup>49</sup> Jovičić, *Film*, 1.

pa ima snemalec nalogo, da snema samo posamezne kadre dogajanja in je glede na to tudi omejen s temu namenjeno dolžino traku, celotnega dogajanja pa ne more posneti v celoti, tako da je posnet material omejen z subjektivnim izborom posameznih momentov.

Na objektivnost poleg tega vplivajo tudi tehnične možnosti, saj je nemogoče imeti tolikšno število kamer, da bi se dogajanje lahko snemalo iz vseh zornih kotov in bi se lahko beležila vsaka reakcija nastopajočih, poleg tega pa še sinhrono posneti vse zvoke. Uporaba različnih objektivov in njihovih različnih zmožnosti, kolikšen del prostora lahko zajamejo, tudi vpliva na ta segment analize. Tehnično gledano je snemanje pogojeno z avtorjevimi usmeritvami, tako da se kamera namesti na najprimernejše mesto, da se prepreči selekcija podrobnosti in oseb.<sup>50</sup>

Za razliko od omenjenega načina snemanja, ki se običajno uporablja pri arhivskem snemanju, se v neigranem filmu uporablja tudi subjektivno snemanje. Na objektivnost vpliva tako izbor oseb kot tudi predmetov, ki so snemani. Snemalec se izogiba slabo oblečenih ljudi in slabe infrastrukture, da nebi ustvaril slabega vtisa, kadar snema uradne dogodke, proslave in sprejeme pomembnih osebnosti. S pomočjo montaže posnetega materiala izbere in uporabi tiste dele, ki najbolj ustrezajo zamišljeni ideji dogodka. Pri neigranem filmu imajo velik vpliv ponavljanja dogajanja z istimi udeleženci, da bi posneli najboljšo verzijo in s tem zadostili zahtevi režiserja oz. njegovi ideji in viziji.<sup>51</sup>

Zvok služi dopolnitvi slike, lahko je sneman sinhrono na isti trak. Ta način se uporablja predvsem pri amaterskem in elektronskem snemanju, medtem ko se pri profesionalnem snemanju ponavadi sinhrono snema zvok, kasneje pa se ga z montažo dodaja sliki. Pri analizi je pomembno, da se zvoku nameni posebna pozornost, saj ga je zlahka mogoče uporabljati kot falsifikat, tako da se sami sliki dodeli nek drug zvok in s tem spremeni smisel posnetega materiala.<sup>52</sup>

Eno od glavnih problemov pri analizi zvoka je njegova večfunkcionalnost, med posameznimi funkcijami pa ni vedno mogoče vpostaviti jasnih razlik. Zvok na filmu je sestavljen iz več vrst elementov, ki se močno razlikujejo po svojem odnosu do stvari in po načinu predstavljanja sveta. Michael Šino smatra, da filmski zvok največkrat ni samostojna struktura zvokov, ki bi se kasneje lahko predstavili kot koalicija, niti ni edinstven blok, ki se zoperstavlja sliki, ampak relativno inertno koeksistencijsko sporočilo o vsebini, informacijah in senzaciji, katerih smisel in dinamiko najdemo v odvisnosti od načina, po katerem so

---

<sup>50</sup> Prav tam, 10-11.

<sup>51</sup> Prav tam.

<sup>52</sup> Prav tam, 12.



razporejeni po imaginarnem prostoru filmskega polja. Zvok je vedno prenosnik nekega pomena ali pokazatelj izvora.<sup>53</sup>

Triki se smatrajo kot specialni efekti, ki imajo namen, da filmu dodajo umetniški segment in da se olajša snemanje. Zaradi tega je treba biti pri analizi pozoren, ali je slika direktno posneta in zasnovana na avtentičnem kadru ali pa na filmu, ki je bil predhodno že posnet.<sup>54</sup>

## 2.5 Film kot specifičen medij

Film ni samo prosto zapisovanje stvarnosti, ampak ima tudi pomembno umetniško vrednost, s pomočjo lastne tehnične opreme združuje možnost prostorskih in časovnih umetnosti. Kot tak je pravzaprav sinteza različnih umetniških oblik. Dolgo je prevladovalo mišljenje, da je film samo združitev fotografije in gledališča, kasneje pa se je pokazalo, da je sestavljen iz lastnih izraznih sestavin – kadra, plana, rakursa in montaže. Pri tem je pomembno opozoriti, da je filmska tehnika avtonomna, kamera pa ima vlogo posrednika in pogosto beleži tudi dogajanja in like ki jih snemalec ne opazi. S tem se lahko tudi pojasni pomen in razsežnosti filma kot zgodovinskega vira, saj na tak način deluje manj subjektivno od ostalih načinov beleženja in spremljanja dogodkov. Filme delimo v tri osnovne vrste: igrani, neigrani in animirani. Vsaka od njih se dalje deli na niz žanrov glede na obravnavano tematiko.<sup>55</sup>

Glede na verodostojnost se filmi delijo v tri kategorije:

1. Arhivski filmski material – naravna in celovita slika dogajanja
2. Neigrani filmi – prikazujejo neposredno posneto dogajanje, ampak so oblikovani po avtorjevi želji oz. s pomočjo montaže
3. Igrani in animirani filmi<sup>56</sup> – nastajajo z igro vlog in tehnikami animacije, ne dajejo pa naravne slike dogajanja.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Omon in Mari, *Analiza*, 181-183.

<sup>54</sup> Prav tam.

<sup>55</sup> Prav tam.

<sup>56</sup> Animirani filmi niso ločeni po temah ampak lahko prikazujejo bilokateri proces ali dogajanje. Delijo se po tehniki nastanka na: risani, grafični, lutkarski, kolaž in film s silhuetami in predmeti.

Jovičić, *Film*, 8.

<sup>57</sup> Prav tam, 8-9.

### 2.5.1 Arhivski material

Arhivski material zajema arhivske posnetke in nemontirane ostanke neigranih filmov. Arhivski posnetki se snemajo na podlagi zahteve neke organizacije ali osebe, s ciljem da se ohrani obstoječi izgled krajev ali objektov, razne procese ali dogajanja in da se spremlja dogajanje in beležijo spremembe. Njihova vrednost je velika, ker je subjektivnost v veliki meri izključena, ker snemalec sistematsko beleži celotno dogajanje. Pri tem nima svobodne izbire, ampak dogajanje posname v celoti, tako da ti materiali ne nastanejo naenkrat, ampak v nekem daljšem obdobju.<sup>58</sup>

Ostanki imajo ponavadi še večjo vrednost od samega filma, še posebej takrat, kadar se z njim podaja izkrivljena slika stvarnosti. Neuporabljeni ostanki zelo pogosto kažejo povsem drugačno sliko o zabeleženih temi kot jo je hotel prikazati avtor.<sup>59</sup>

### 2.5.2. Igrani film

Igrani film predstavlja filmsko vrsto, ki vključuje predvsem fabularni film z narativnim pristopom in zgodbo (vsebuje zaplet, zgodbo in razplet), vse to pa s pomočjo likov, prikazom njihovih medosebnih vezi, odnosov med njimi samimi oz. do družbe in/ali narave. V veliki meri je del komerciale in populizma, po drugi strani pa po svoji vlogi v kulturi del reprezentativne in industrijske kinematografije. Po dolžini se film deli na kratkometražni, srednjemetražni in dolgometražni. Spada med najpopularnejše in najdonosnejše vrste filmov. Najbolj ga določa populistični značaj, s tem pa tudi specifičen družbeni, ekonomski in politični položaj.<sup>60</sup>

Značilno za igrani film je, da se gledalec lahko identificira z junaki, med tem ko v kino dvorani<sup>61</sup> živi kot v stvarnosti. Če govorimo o zgodovinskem filmu, se zelo pogosto dogaja, da ni najbolj objektivni prikazovalec. Treba ga je postaviti v čas, ko je nastal, saj se je najverjetneje poistovetil s tem specifičnim obdobjem in ne toliko z zgodovinsko resnico. Avtorji običajno želijo pokazati dogajanje iz preteklosti tako, da v publiki vzbudijo zaupanje. Z istim zanosom in verodostojnostjo kot se prikazujejo druge teme, ki so ljudem blizu in so značilne za ta čas, tudi avtorji igranih filmov ustvarjajo svoja dela. Igrani film se lahko koristi za prikaz političnih, ekonomskih, kulturnih in umetniških odnosov, ki so vladali v času

---

<sup>58</sup> Prav tam, 10.

<sup>59</sup> Prav tam.

<sup>60</sup> *Filmska enciklopedija*, s.v. »Igrani film«

<sup>61</sup> Kinematograf je bil prvi medij, zasnovan na psiho – zaznavnih iluzijah, ker sodeluje človekova domišljija.

nastanka, kot tudi videnja ljudi in njihova razmišljanja o določeni temi v določenem trenutku, ne da bi se preučevala verodostojnost rekonstrukcije. Ta vrsta filma ima posebno vrednost kadar se analizirajo odnosi znotraj ene države ali ko se primerjajo odnosi med dvema ali več državami v daljšem, kontinuiranem obdobju.<sup>62</sup>

### 2.5.3 Neigrani film

Prikazuje dogajanje iz realnega življenja in hkrati ohranja avtentični značaj neglede na to, ali avtor beleži na kraju samem, ali pa avtentično rekonstruira že posnete dele filma. Deli se na filmsko publicistiko, dokumentarni in namenski film.

V filmsko publicistiko spadajo filmski žurnalizem, magazin, reportaža in potopisni filmi. Filmski žurnalizem je namenjen (enako kot dnevni tisk) informativnemu prikazovanju dogajanja v času (dan, teden, mesec ali leto). Običajno vsebuje nekaj kratkih zgodb iz različnih segmentov življenja. Ustvarja kroniko časa, v katerem nastaja, spremlja pa tudi vsakodnevno dogajanje. Pomembnost te dokumentacije je v tem, da se poleg prikazanega materiala hrani še najmanj trikrat več gradiva o določenem dogajanju, ki se nahaja v filmskih arhivih.<sup>63</sup>

Magazin vsebuje posamezne novice, ampak je v celoti fokusiran na en dogodek, znotraj njega pa na eno temo. Skoraj vse vojske po svetu izdajajo filmske magazine ki so namenjeni spremljanju vojske in njenemu razvoju.<sup>64</sup>

Reportaže se ukvarjajo z zanimivimi dogajanja, za razliko od žurnala pa jih obravnavajo precej globlje in širše. Lahko nastanejo kot proizvod avtorjevega osebnega opažanja, pri tem pa ne izkrivljajo objektivnih dejstev.<sup>65</sup>

Potopisni filmi opisujejo posamezne dežele sveta, države in mesta in sicer z avtorjevega zornega kota. Za to vrsto filma je značilna velika avtentičnost, ker se dogajanje beleži v istem trenutku in kraju, v katerem se nahaja tudi avtor.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Jovičić. *Film*, 2-4.

<sup>63</sup> Prav tam, 4-5.

<sup>64</sup> Prav tam.

<sup>65</sup> Prav tam.

<sup>66</sup> Prav tam, 4-5.

## 2.5.4 Dokumentarni in propagandni film

Dokumentarni film se nanaša na vsebinsko, tematsko, stilsko, retorično in namensko različne filme. V najširšem smislu zajema prikaz stvarnih in resničnih dogodkov in oseb v okviru naravnih, življenskih in družbenih tokov. Zaradi tehničnih specifik prikazuje dogajanje preciznejše in bolj realno. Snema se izven studia, v naravnem okolju in brez profesionalnih igralcev.<sup>67</sup>

Deli se na film resnice in arhivski film. Za film resnice je značilno, da odkriva psihologijo in stanje osebnosti v trenutku spontanega nastanka. Beleži resnično življensko situacijo. Arhivski filmi nastanejo iz že posnetega materiala, ki se hrani v arhivu. Najpomembnejša stopnja v razvoju tega filma je montaža. Režiser glede na svoj pogled in zamisli izbira kadre in jim daje smisel, kakršnega prej niso imeli. S pomočjo komentarjev prikazuje dogajanje. Uporablja se avtentični material, pa tudi naknadno posneti momenti, ki se kombinirajo v celoto filma. Najpogostejše se koristi v propagandne in politične namene.<sup>68</sup>

Terminološko dokumentarni film spada pod obsežnejšo opredelitev *neigranega* filma, kar ne pomeni, da se je tu in tam ne bi uporabljalo sinonimno za tisti del filmskega univerzuma, ki ne posnema in proizvaja dozdevnih, fikcijskih, podob, temveč *resnice*. Prav tukaj, v razmerju do *resničnosti* pa naj bi bil tudi eden temeljnih zapiskov, ki opredeljuje dokumentarni film, četudi marsikateri izmed teoretikov dokumentarca po dolgih letih raziskovanj zatrjuje, da dokumentarnega filma ni mogoče definirati. Po mnenju Andreja Špraha je Bill Nichols avtor knjige *Representing Reality Issues and Concepts in Documentary*, ene ključnih sodobnih monografij o dokumentarcu. V tem delu Nichols navaja: »Dokumentarni film kot koncept ali praksa ne zavzema stalnega teritorija. Ne uporablja dokončno izbranih sredstev ali tehnik, se ne naslavlja na določen izbor problemov in si ne prisvaja popolnoma poznanih klasifikacij ali oblik, stilov ali načinov obravnave. Sam izraz dokumentarno je zasnovan zelo podobno kakor svet, ki ga poznamo, in si ga delimo. Dokumentarna filmska ustvarjalnost je prizorišče sporov in sprememb.«<sup>69</sup>

*Dokumentarna* v najsplošnejših okvirih pojmuje tista ustvarjalna hotenja znotraj *neigrane* filmske produkcije, ki so nastajala v odnosu do družbenih gibanj in socialnih statusov sočasne realnosti. Torej ona niso bila zgolj hladen, nezainteresiran posnetek neposredne realnosti, temveč vpis vanjo in opredelitev do nje. Obstaja predpostavka, da se

---

<sup>67</sup> Filmska enciklopedija, s.v. »Dokumentarni film«

<sup>68</sup> Jovičić, *Film*, 5-9.

<sup>69</sup> Šprah, Andrej. *Dokumentarni film in oblast. Vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobersko revolucijo in drugo svetovno vojno*, Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998, 10.

dokumentarni film že zaradi svoje *narave* nahaja v sferi družbenih praks, ki iščejo svoj izraz v razmerju z dejanskim dogajanjem. Za svoj predmet obravnave jemljejo dogodke, ki jih je mogoče umestiti v določen čas in prostor, torej dejanske dogodke in resnične ljudi. Dokumentarni film se nanaša na specifiko dokumenta kot svoje notranje biti v tistem smislu, kot ga pojem zajema v humanističnih vedah, oziroma, kot verodostojno reprezentacijo dogodkov, ki obstajajo zunaj in neodvisno od zavesti ustvarjalca, v našem slučaju filmskega režiserja. V tem pomenu naj bi dokumentarec predstavljal vizualni dokaz situacij in pojavov, ki so prepoznavni del človeške univerzalne izkušnje in zgodovinskega sveta.<sup>70</sup>

Sintagma *propagandnega dokumentarnega filma* je lahko v mnogočem kontradiktorna. Toda pri izbiri med terminološko uveljavljenim *socialnim dokumentarcem* in *propagandnim*, se odločamo za slednjega, ker izraz ta hip najbolj ustreza načrtanemu načrtu. Ta nikakor ne sega v problematiko razdelitev in poimenovanj posameznih vrst ali zvrsti kinematografske umetnosti, še manj pa se sprašuje o ontološkem statusu filmske podobe, torej o vprašanju, ali ni vsaka filmska podoba že v svoji biti zgolj dozdevek objekta, ki ga s svojim odsevom uporablja, vendar pa je želja poudariti, da je predmet o katerem govorimo, včasih nemogoče s seciranim rezom ločiti od celote in ga prilepiti željenemu kategorialnemu aparatu.<sup>71</sup>

Šprah navaja, da je Bill Nichols vzpostavil in razdelal štiri temeljne dokumentarne *načine* reprezentiranja realnosti: razlagani, opazovalni, vzajemni in reflektivni. Poleg svojih teoretskih razdelav Nicholsovo delo dokazuje, da se je Griersonovo pojmovanje dokumentarnega filma kot načina interpretacije realnosti ohranilo do današnjih dni. Moramo poudariti, da se tako tisti avtorji, ki razmišljajo o Griersonovem konceptu afirmativno, npr. Philip Rosen in William Guynn, kakor radikalno kritični, npr. Brian Winston, strinjajo v tem, da se je »*griersonovski tip*« dokumentarca ohranil v aktivni vlogi vse do danes. Nichols o »*dokumentarcih*« Leni Riefenstahl v kontekstu razlaganega načina ne govori, kar pa ne pomeni, da zanj propagandni film ne spada v red dokumentarca, temveč da se mu njena vizija ne zdi reprezentativna za katerega izmed *načinov*. Nichols na začetku poglavja »*The Fact of Realism and the Fiction of Objectivity*« omenjene monografije išče razlike med Griersonovo in *dokumentaristično vizijo* Leni Riefenstahl. Potrebno je poudariti, da v podobni tipologiji Michaela Renova, ki je zasnovana na štirih temeljnih *težnjah* dokumentarca, da posname, odkrije ali ohrani; da prepriča ali promovira; da analizira ali razišče; da izrazi, Lenijini filmi sodijo v drugo skupino. Današnja teorija dokumentarnega filma ima dokaj različen pogled na

---

<sup>70</sup> Prav tam, 10-11.

<sup>71</sup> Prav tam, 11.

isto problematiko, a fenomen propagande jih ne zanima pretirano. »Dozdevna objektivnost kamere« je v bistvu osnovni dejavnik, ki naj bi dokumenaristom zagotovil koncesijo nad resnico. Četudi se poraja dvom v objektivnost kamere oz. t.i. *vere v napravo*, bolj pomembna je sama resnica, oz. tisti izmed njenih vidikov, ki predpostavlja, da kljub manipulativnim možnostim filmske mašinerije in sposobnosti konstrukcije lažne realnosti, ki naj bi *delovala kot prava*, dokumentarni film vedno vsebuje konec *avtentične* resnice. Gre za eno pomembnih vprašanj znotraj dokumentarne oziroma propagandne filmske reprezentacije: kako lahko kamera hkrati *laže* in obenem *govori resnico*?<sup>72</sup>

Scott McQuire odpira vprašanje na primeru *Triumfa volje*: »...izkušnja fašizma in hladne vojne potrjujeta, da si resnico vselej prilasča jaz, medtem ko je propaganda diskurz pripisan drugemu. V takšni razdelitvi pa ostaja vse polno problemov. Naj podamo izrazit primer: »Triumf volje« Leni Riefenstahl, ki je nedvomno najpogosteje citiran primer filmske propagande, je hkrati tudi največkrat uporabljan za prikaz resnične narave nacistične Nemčije. (Kult firerja, nacionalna histerija, oboževanje atletskega telesa itn.) Barnouwova trditev, da je to mogoče, ker »kamera Riefenstahlove ni lagala...« dokazuje vračanje spoštovanja do avtoritete kamere. Četudi so bile njene možnosti popačenja priznane in kritizirane, se znova in znova vrača hrepenenje po neizkrivljeni podobi, v kateri bi bilo mogoče razbrati zgodovinsko resnico.«<sup>73</sup>

Dokumentarni film je predvsem argument o zgodovinskem svetu, oz. vizualni dokaz in s tem statusom nas prepričuje o tem, da se je neki dogodek dejansko zgodil, pa tudi pripoveduje, *kako se je zgodil*. Obstaja več načinov, kako se dokumentarni film približa zgodovinskemu dogodku in iz njega naredi vizualni dokaz. Ni pomembna samo oblika reprezentacije, ampak predvsem sama družbena konstrukcija zgodovinske resnice. Odločilen je njegov *pogled* na realnost.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Prav tam, 137-138.

<sup>73</sup> Prav tam, 139.

<sup>74</sup> Prav tam, 144.

### 3. Nacistična propaganda

Po koncu 1. svet. vojne je na temelju nacionalizma 19. stol. in imperializma s konca istega stoletja prišlo do svojevrstnih političnih premikov. Ti so imeli podobne cilje, skupna jim je bila želja po močni nacionalni državi z avtoriteto v notranji politiki, dominantno nad posameznimi skupinami državljanov in posameznikov, ter velik mednarodni ugled. Po njihovem mišljenju mora biti država močna in kot taka usmerjena k osvajanjem. Temelj take države je lahko samo enoten narod oz. izključno nacionalistični ideal, pri tem pa je državljanom dovoljeno samo eno prepričanje, en politični koncept, ki ga mora družba in vsak posameznik sprejeti. Za doseg te ciljev so ta gibanje priznavala samo dve sredstvi: dogmatizirano nacionalistično ideologijo in organizirano fizično silo. Nacionalistična ideologija je morala biti splošno sprejeta, edina prisotna v javnosti in obvezna za vse, ki javno nastopajo. Fizična sila je morala biti dovolj močna, da bi zatrla vsak alternativni politični koncept, prepričanje in odpor. Osnovna metoda političnega dela je temeljila na nasilju, ki je bilo s pomočjo ideologije prisotno v znanosti in umetnosti, kulturi in preko organiziranih jurišnih čet in specialne policije v političnem življenju. Bili so proti demokraciji, parlamentarizmu, socializmu, komunizmu, internacionalizmu, pacifizmu in vsem religijam. V Nemčiji se je razvil eden od najznačilnejših predstavnikov teh gibanj – nacionalsocializem.<sup>75</sup>

V Nemškem rajhu (1871-1918), vzpostavljenem med leti 1864 in 1871, je bila premoč desničarskega nacionalizma na političnem prizorišču evidentna. V teh okvirih so se prepletale različne skupine in posamezniki, od predstavnikov države, vojske, birokracije, industrijalcev in bankirjev, publicistov in profesorjev, pa vse do malomeščanov, zbranih v različne organizacije kot npr. Pangermanska zveza (nastala 1891. leta). Tej raznoliki fronti so pripadali mnogi, katerih prepričanje je bilo podobno, razlikovalo se je le v detajlih. Nacionalizem desničarskega tipa je torej dobil poseben zagon, tovrstna prepričanja so se širila in organizacije so se krepile.<sup>76</sup>

Po porazu v 1. svet. vojni in revolucionarnih dogajanjih, ki so sledila, je bilo cesarstvo uničeno, moč skrajne desnice pa okrnjena, ne pa uničena. Hitro so se začela organizirati razna združenja po celi državi, novonastala republika pa je postala osovražena. Krepile so se zamere proti vsem, ki so težili k socialni revoluciji. S tem je bila ustvarjena odlična podlaga za

---

<sup>75</sup> Митровић, Андреј. *Време нетрпеливих. Политичка историја великих држава Европе: 1919-1939*, Podgorica: CID, 2004, 205.

<sup>76</sup> Prav tam, 32-34.

nastanek mita o tem, da Rajh nikoli ni bil poražen na bojnem polju, ampak je bil obvladan z *nožem v hrbet*, ki so ga zasadili *notranji izdajalci*: »*Judi, komunisti in demokrati*.«<sup>77</sup>

Nacionalsocialistična stranka je nastala v istih razmerah kot tudi druge stranke desnega pola, a se je s svojim posebnim načinom nastopanja in dobro organizacijo hitro oddaljila od ostalih strank. Kljub temu njen program ni bil niti unikatni, niti originalni, ampak jim je uspelo odlično formulirati zahteve, ki jih je zagovarjala celotna desnica. Nacistična stranka se je izkazala kot najupornejša pri obrambi svojih zahtev, uspešno pa je razvila tudi splošno kritiko razmer, ki so vladale v Weimarski republiki. Prisegali so na uničenje celotne notranje in zunanje politike takratne nemške vlade, pri čemer so bili zelo prepričljivi. Dobro vodena stranka, strukturirana v borbeno organizacijo, katere cilj je bil prevzem oblasti in s tem uničenje weimarske Nemčije.<sup>78</sup>

NSDAP se je razvila iz majhne Nemške delavske stranke, ki so jo ustanovili obrtniki, neuspeli književniki, manjše število delavcev, nižji uradniki, nižji oficirji, demobilizirani vojaki, posamezni študenti in begunci iz pribaltskih teritorijev v Münchnu 5. januarja 1919. Sprva niso imeli skoraj nikakršne vloge v nemirni münchenski zimi in revolucionarni pomladi, z zlomom Republike sveta pa so se pomešali z drugimi skupinami desnega pola.<sup>79</sup>

Od jeseni 1919 pa se je stranka pričela krepiti in večati, bila je tudi vedno bolj aktivna. Na samem začetku njen politični program še ni bil dokončno razdelan. Čeprav je vseboval tudi določene levičarske poglede, je večinoma predstavljal konzervativne poglede malih ljudi, zaskrbljenih zaradi političnih sprememb in prestrašenih zaradi gospodarskih težav. Ta del populacije je bil pripravljen v komunistih videti roko mednarodne zarote proti nemški naciji, sebe pa doživljati kot verodostojen narod, ki mu v okviru vizije nacionalne države ni potrebno ničesar dodati ali odvzeti.<sup>80</sup> Že v prvem programu je bilo posebno mesto dodeljeno tisku. O tem je govorila 23. točka, v kateri je bilo izpostavljeno, da se v »*imenu borbe proti svetovni politiki laži*« in zaradi »*vspostavljanja nemškega tiska*« pravica do uredništva tiska dodeli izključno tistim, ki imajo nemško državljanstvo. Prevodi tujih časopisov v nemščino se prepovejo, prav tako tudi vsi vplivi posameznikov in skupin, ki niso Nemci. Zakonodajo je

---

<sup>77</sup> Митровић, Андреј. *Фашизам и нацизам*, Београд: Чигоја штампа, 2009, 32-34.

<sup>78</sup> Митровић, *Време нетрпељивих*, 265.

<sup>79</sup> Митровић, *Фашизам и нацизам*, 23.

<sup>80</sup> V bistvu je bila to le peščica ljudi. Po osmih mesecih obstoja je štela dobrih 500 članov, ki jih niso zaznamovala čvrsta prepričanja, disciplina, organizacija in jasne težnje za dosego ciljev. Митровић, *Време нетрпељивих*, 267.



potrebno usmeriti proti umetniškim in književnim zvrstem, »škodljivim za nacionalne interese.«<sup>81</sup>

Adolf Hitler je nacistično stranko usmeril k pridobivanju glasov navadnih državljanov, pri tem pa je želel na svojo stran pridobiti tudi volivce socialdemokratov in komunistov. Hitro je izpopolnil svojo demagoško nadarjenost in je v želji, da bi pridobil delavce, odredil, da je barva stranke postala rdeča, prav tako tudi plakati in zastave. Na zborovanja so prihajali v delavskih oblekah in brez kravate. V svojih govorih je združil sistem splošnih vrednot z osnovnimi vrednotami svoje stranke.<sup>82</sup>

Propaganda je imela zelo pomembno vlogo za NSDAP v času pred приходom na oblast, pa tudi po letu 1933. Ni pa bila zadostna za obstanek stranke na oblasti v naslednjih dvanajstih letih. V nasprotju s splošnim mnenjem pa v nacistični Nemčiji ni bila vseobsegajoči proces, ampak del širšega revolucionarnega cilja režima – *Volksgemeinschafta* (*Narodna skupnost*), ki se nanaša na enotnost in harmonijo družbenih razredov. Zgodovinarji so prišli do pomembnih dejstev, ki sugerirajo, da nacistična politika in propaganda artikulirata težnje velikega dela takratne populacije.<sup>83</sup>

Če ostanemo pri propagandi kot sredstvu za krepitev že obstoječih stališč in prepričanj, lahko opazimo njen kontinuirani uspeh pri zagotavljanju vodljivosti množic, kar je bilo značilno za celotno obdobje Tretjega rajha. S tem pa je bil do neke mere dosežen tudi konsenz oz. harmonija razredov. Nacisti so bili dovolj pragmatični in so poznali posebnosti politike, tako da so se uspeli obdržati tudi poleg drugih skupnosti, ki niso sprejemale nacizma. Pri tem so veliko pozornosti namenili organizaciji, terorju in prisili. S propagando in svojim ekonomskim programom so si v takratni nemški družbi, ki je bila informacijsko dokaj zaprta pred zunanjimi vplivi, zagotovili pri ljudeh najmanj pasivno podporo svojemu režimu.<sup>84</sup>

Tretji rajh je imel od samega začetka ambiciozne načrte ponovne edukacije nemškega naroda za novi družbeni red, zasnovan na njihovem revolucionarnem sistemu vrednot. NSDAP je zavračala vse oblike liberalne demokracije, ki je vladala v večini zahodnoevropskih držav v prvih desetletjih dvajstega stoletja. Kot zastopniki edinstvenega svetovnega nazora (*Weltanschauung*), ob vzdrževanju čiste arijske rase, nacionalsocialistična država ni bila več odgovorna samo za materialno blaginjo svojih državljanov, ampak tudi za njihov moralni in duhovni razvoj. Obstajala je težnja, da se obnovi prava zavest ljudi, ki so jo nearijci predhodno zrušili, da bi se na ta način vrnile tradicionalne nemške vrednote. Taki cilji

---

<sup>81</sup> Митровић, *Фашизам и нацизам*, 26.

<sup>82</sup> Митровић, *Време нетрпеливих*, 267.

<sup>83</sup> Welch, David. *The Third Reich. Politics and propaganda*, London, New York: Routledge, 1993, 9.

<sup>84</sup> Prav tam, 9.

jasno kažejo, zakaj so morali biti vsi posamezniki in organizacije v novi državi poenoteni – *gleichgeschaltet* – kar z drugimi besedami pomeni, da so postali subjekt kontrole stranke. Za stranko je bila izjemnega pomena funkcija varuha nemškega pogleda na svet, ki s pomočjo moči in volje svojega vodje – *firerja* – družbo vrača na *pravo pot*. Nacistična propaganda je poskušala pridobiti podporo ljudi tudi tako, da je v njih vzbujala močno prepričanje, da se jim je z podpisanim mirom v Versaju (Versailles-u) zgodila velika krivica, poleg tega pa so med njimi utrjevali zavest, da jih obkrožajo in ogrožajo sovražne nacije.

V časopisu *Völkischer Beobachter*, ki je izšel 23. marca 1933, je zapisana ena od prvih Hitlerjevih izjav, namenjena novi vladi: »*V odnosu do politične dekontaminacije našega javnega življenja se vlada obvezuje, da se bo sistematično posvetila obnovi moralnega in materialnega zdravja nacije. Celoten izobraževalni sistem, gledališče, film, literatura, tisk in radio bodo uporabljeni za doseg teh ciljev. Uporabljeni bodo za ohranitev večnih vrednot, ki predstavljajo integralni del našega naroda.*«<sup>85</sup>

V svojem delu *Mein Kampf* je Hitler posvetil dve poglavji teoriji in propagandni praksi. Čeprav je za problematiko propagande kot izhodišče navajal 1. svet. vojno, se je njene pomembnosti zavedal že v študentskih letih pred letom 1914, ko je bil še na Dunaju. V propagandni tehniki sicer ni bil originalni teoretik, se je pa zelo hitro naučil tehnike stimuliranja upanja in strahu med publiko, ki ga je poslušala.<sup>86</sup>

Ko je leta 1925 izšla prva izdaja *Mein Kampfa*, je bil Hitler prepričan, da je zavezniška propaganda privedla do razpada Nemškega cesarstva leta 1918. Dejstva pa govorijo ravno nasprotno: tekom 1. svet. vojne je bila nemška propaganda na višjem nivoju kot britanska. Hitlerjevo videnje sramotnega poraza iz leta 1918 in pomanjkanja nemške medvojne antipropagande sta postali *uradna resnica*, ki so jo ponotranjile mlade generacije nacionalsocialistov, politikov in desno usmerjenih generalov.<sup>87</sup>

Hitler je na moč cenil govorniške zmožnosti in osebni magnetizem agitatorja. V *Mein Kampfu* je poskušal pripraviti svoje bralce na to z nauki o osnovnih načelih, ki omogočajo voditelju, da prepoji množico s svojo osebnostjo: »*Velike množice ljudstva se bodo zmeraj – in samo – podrejale moči govorjene besede. Voditelj lahko zaneti strast v svojih privržencih le takrat, kadar jo sam premore: strast je prvi pogoj za njegovo vodstvo. Imeti mora fanatičen pogled na življenje. Pisatelji, pravi, so le redkokdaj voditelji. Njihov odnos do publike je preveč posplošen in abstrakten.*« V predgovoru h knjigi pravi: »*Vem, da manj ljudi pridobiš s*

---

<sup>85</sup> Prav tam, 17.

<sup>86</sup> Prav tam, 10.

<sup>87</sup> Prav tam, 11.

*pisano kot z govorno besedo in da se ima vsako veliko gibanje na tem svetu zahvaliti za svojo rast velikim govornikom in ne velikim pisateljem.*«<sup>88</sup>

Ko pa je prišel k pomenu besede propaganda, jo je ocenil v celoti kot sredstvo za dosego nekega cilja. Za intelektualce po njegovem mnenju ni primerna, ampak je namenjena množicam, tako kakor lepak ali oglas: *»Umetnost propagande obstoji ravno v tem, da je zmožna prebuditi domišljivo množico, in sicer s tem, da se obrača na njihova čustva, da poišče prikladno psihološko obliko s katero bo pritegnila pozornost ljudskih množic in potrkala na njihova srca... Dojemljivost množic je zelo omejena, njihovo razumevanje skromno. Po drugi strani pa naglo pozabljajo. Ker je zadeva taka, se mora vsa učinkovita propaganda omejiti samo na peščico bistvenih stvari, te pa je treba izraziti v kar se da stereotipnih formulah. Ta gesla je treba trdovratno ponavljati, dokler še zadnji posameznik ne dojame ideje, ki jo razlagaš. Če pozabiš na to načelo in če poskušaš preiti k abstraktnemu in splošnemu dokazovanju, bo vsa propaganda jalova; zakaj publika ne bo mogla bodisi prebaviti ali obdržati tistega, kar ji ponudiš v taki obliki. Čim večji je potemtakem namen sporočila, ki ga je treba prikazati, tem nujneje je, da propaganda odkrije tak načrt za akcijo, ki je psihološko najučinkovitejši... Propaganda ne sme raziskovati resnice objektivno in je tudi ne prikazovati v skladu s teoretičnimi pravili o pravičnosti, kadar bi bilo to ugodno za drugo stran, temveč mora postreči samo s tistim vidikom resnice, ki je ugoden za njeno lastno stran...*«<sup>89</sup>

V drugem zvezku knjige *Mein Kampf* se je Hitler spet vrnil k tematiki propagande. Zapisal je, da je osebno prevzel skrb za strankino propagando, takoj ko je stopil vanjo. Podrobno je razložil, kako se je naučil s svojim nepretrganim govorjenjem pred javnostjo obvladati množico in kako je ta metoda za približevanje javnosti odličnejša od samega pisanja.<sup>90</sup>

Hitler je bil prepričan, da je osnovna vloga propagande kateregakoli gibanja doseganje moči oz. da je glavno gibalno politike na širšem tržišču. Smatral je, da propaganda ni primerna za intelektualce. Postavil si je vprašanje: *»Komu naj bo namenjena propaganda: strokovno izobraženi inteligenci ali manj izobraženim množicam?«* Nanj si je kar sam odgovoril: *»Vedno mora biti namenjena širšim množicam in izključno njim.*«<sup>91</sup> Še več: prepričan je bil, *»da imajo širše množice z nižjo inteligenco večjo moč pozabljanja, posedujejo pa tudi žensko naravo in karakter, zaradi česar z njihovimi mislimi in reakcijami v večji meri upravljajo*

---

<sup>88</sup> Manvell, Roger, Heinrich, Fraenkel, Goebbels. *Demagog in propagandist nasilja*, Maribor: Založba obzorja, 1969, 100.

<sup>89</sup> Prav tam, 100-101.

<sup>90</sup> Prav tam, 102.

<sup>91</sup> Welch, *The Third Reich*, 11.

*emocije kot trezno razmišljanje.*« Ta njegova prepričanja torej kažejo na to, da si je kvalitetno propagando zamišljal kot jasno in enostavno, zasnovano naemocijah ciljne publike.<sup>92</sup>

Osnovna funkcija propagande je, da širšim množicam predstavi določena dejstva, procese in potrebe, katerih pomen se na novo predstavi javnosti. Pri tem mora biti osredotočena le na nekaj posebnosti, ki jih je potrebno ponoviti večkrat, pri tem pa se obračati na emotivne elemente, predvsem na ljubezen in sovraštvo. Hitler ni razlikoval med agitacijo in propagando. Slednje ni videl le kot instrument za pridobivanje elite znotraj svoje stranke, ampak tudi sredstvo za sugestijo in indoktrinacijo vseh Nemcev.<sup>93</sup>

Nacionalsocialisti so bili tudi mojstri ceremoniala. Njihovi genialni nadarjenosti za svečane parade in zbujanje množičnih čustev, za kar so uporabljali povezavo zapletenih sprevodov, dražljive godbe in dramatičnih govorniških nastopov, najbrž doslej še nihče ni bil kos. Vrhunec so dosegli na velikih nürnberških zborovanjih pred vojno. Goebbels ni bil zgolj prepričljiv govornik ob takih priložnostih, temveč mojster za izrabljanje čustev, ki jih dober propagandist zlahka izvabi množici, zbrani zato, da bi proslavila ta ali oni dogodek. Tako je Goebbels na primer ljubil pogrebe. Leta 1932 se je potrudil da so vsak pogreb članov SA ali SS, ki so bili ubiti v uličnih bojih ali iz zasede, prikazali kot svojo zmago. *»Na pokopališču sem pri odprtem grobu dal duška svoji žalosti in ogorčenju (26.01.1932). Opoldne smo pokopali našega umorjenega tovariša Kösterja na pokopališču zunaj Berlina. Naši člani SA so bili blede od besa in ogorčenosti... Izrazil sem vse sovraštvo in togoto, ki sta mi legla na srce. Deset tisoč ljudi me je poslušalo z brezmejnim srdom v duši.*« (25.06.1936)<sup>94</sup>

Nacistom ni bilo namenjeno, da bi kadarkoli dosegli take uspehe s svojo pisano besedo, kot so jih dosegali z javnimi govori, kjer je bil položaj docela drugačen, zakaj dramatične besede živega govornika je bilo mogoče zamisliti in prilagajati tako, da so izvabliale pozornost poslušalstva, prekipevajočega od nalezljivega množičnega navdušenja. Kakor Hitler – dasi po slogu in načinu govorjenja docela drugačen – je bil tudi Goebbels najsrečnejši ravno pred publiko. Vsekakor pa se je pritoževal, da imajo nacionalsocialisti sicer mnogo dobrih govornikov na voljo, nimajo pa skoraj nobenega dobrega časnikarja. Nato je zapisal tole pomenljivo izjavo (1. oktober 1932): *»V veliko primerih naši časnikarji ne razumejo, da se morajo časniki v času pred volitvami posvetiti skoraj izključno propagandi. Ti pisci so v splošnem prenatalčni in so prikladnejši za znanost kot za črno umetnost... So pa že boljši naši propagandisti. Dan za dnevom in večer za večerom so v neposrenem stiku z*

<sup>92</sup> Reeves, Nicholas, *The power of film propaganda. Myth or reality?* London: Cassell, 1999, 83.

<sup>93</sup> Welch, *The Third Reich*, 12.

<sup>94</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 145-146.

*množicami. To so mojstri svojega poklica, elita naše stranke. Najboljši javni govorniki, kar jih je kdaj rodila Nemčija, so v našem taboru.»<sup>95</sup>*

Za propagando, za demonstracijami, uličnimi boji, pogrebi in vpitjem se je skrivala filozofija nacizma samega – če bi tisto lahko imenovali filozofija. Brusila se je na brusu uspeha, a tudi na polomijah. Bila je popolnoma oportunistična. Toda za Goebbelsovimi prikazovanjem nacističnih ciljev v njihovem brezobzirnem boju za oblast so vendarle tudi neka načela. Značilne so Goebbelsove besede, da je zmeraj treba biti *»strog pri načelu in prožen pri njegovi uporabi.«* Zapisal je: *»Taktika je bolj stvar instinkta in inteligence kot značaja. Včasih je treba napraviti ovinek, da bi prišel na kak velik cilj. Večina ljudi ne razume razločka med strategijo in taktiko.«<sup>96</sup>* S tem hoče prejkone povedati, da moraš kot taktik uporabljati vse pripomočke, ki si jih lahko izmisliš, da dosežeš svoj končni cilj kot strateg.<sup>97</sup>

Nacisti so imeli samo en cilj – odlok, ki bi dal Hitlerju diktatorsko oblast; to je bil *»spopad za oblast, šahovska igra,«* kakor se je izrazil Goebbels. In januarja 1933 so ta cilj dosegli. To je bil zvočni zid, ki ga je moral prebiti nacistični stroj, in pot se je odprla, ko je Hitler postal kancler. Pred tem pa je bilo treba močno kuriti pod kotlom. *»Stranka mora imeti zmeraj zadosti pare, tako kakor lokomotiva,«* je rekel Goebbels. Njihova politika je bil napad. Napad je pomenil moč. *»Odločiti se moramo za to, da bomo živeli nevarno, je zapisal. In spet: Najmočnejši smo zmeraj v ofenzivi.«<sup>98</sup>* Prav je bilo, da so *»brez konca drezali v vlado.«<sup>99</sup>*

Nacisti so z velikim uspehom poudarjali svojo povezanost z ljudstvom. *»Obračati se moramo na primitivne nagone množic,«<sup>100</sup>* je zapisal Goebbels in v svojem dnevniku ni nikoli nehal poudarjati, da je moč nacistov odvisna neposredno od volje ljudstva. Tako kot je bilo treba dražiti sovražnika, da so se imeli člani SA in SS s kom tepsti, je bilo treba ustvarjati vtis, da so ambicije nacistov odvisne od podpore proletariata. *»Nikoli ne smeš izgubiti stika z ljudstvom, je zapisal Goebbels. Ljudstvo pomeni začetek, sredino in konec vseh naših prizadevanj.«<sup>101</sup>*

Goebbels je napisal tudi nekaj zanimivih pripomb o idealnem človeškem materialu, ki ga nacisti iščejo, kot pravi, zato da bi povečali število svojih pristašev. *»Človek s trdnim značajem brez posebne bistrovidnosti je zmerom boljši kot inteligenten človek, ki pa ni tako značajan.«* In spet *»politika je dosti bolj odvisna od značaja kot od inteligence – zakaj pogum*

---

<sup>95</sup> Prav tam, 149-150.

<sup>96</sup> Prav tam, 152.

<sup>97</sup> Prav tam.

<sup>98</sup> Prav tam.

<sup>99</sup> Prav tam.

<sup>100</sup> Prav tam, 153.

<sup>101</sup> Prav tam.

*je tisti, ki osvaja svet!*« Glede na to, da Goebbels ni dvomil o svoji inteligentnosti, je razvidno, da so nacisti imeli v mislih predvsem prilagodljiva bitja, ki so se dajala uporabljati, potem ko so jim bili naravnani vid, kot človeška orožja, naperjena zoper nasprotnike nemškega naroda. »*Le malo ognjev svetlo žari v Nemčiji, drugi samo odsevajo njegovo svetlobo.*«<sup>102</sup>

Hitlerjeva teorija propagande je bila v praksi prvič predstavljena leta 1925 v časopisu *Völkischer Beobachter*. Nacisti so časopis, ki je izhajal v Münchnu in njegovi okolici, kupili leta 1920. Zaradi neuspelega puča leta 1923 je časopis prenehal izhajati vse do 26. februarja 1925, ko je bila stranka tudi uradno obnovljena. Po dveh mesecih ponovnega izhajanja postane dnevni časopis. Število izvodov je naglo raslo in leta 1929 doseže število 26 715. Za razliko od drugih političnih časopisov Weimarske republike, ki so vsebovali dolge in podrobne članke, akademske diskusije o ekonomiji in socialnih problemih, je *Völkischer Beobachter* objavljal tipične nacionalsocialistične teme kot npr: sovražni Judi in Boljševiki, poniževalna pogodba iz Versaja, pojavljali so se nacistični patriotski slogani (*Ein Volk, ein Reich, ein Führer*), ki so bili kasneje uporabljeni v primeru Anschlusa leta 1938.<sup>103</sup>

Hitler je Josepha Goebbelsa postavil za vodjo strankine propagande (novembra 1928), saj je bil prepričan, da je propaganda lahko zelo močno sredstvo, če jo vodijo pravi eksperti. Izkazalo se je, da je bila uporaba propagande iz mnogih vidikov precej enostavnejša v času pred prihodom na oblast. Pri tem se je Goebbels izkazal kot spreten vodja.<sup>104</sup>

V letih med 1927 in 1931 je bilo obdobje, v katerem so nacisti začeli utrjevati svojo moč v Nemčiji. Leta 1928 so si zagotovili dvanajst mandatov v Reichstagu in Gregor Strasser, Göring in Goebbels so bili med izvoljenci, ki so zastopali stranko v državnem zboru. Zavezniška nadzorna komisija je odšla že leta 1927 in odtlej se je nemška vlada lahko začela skrivaj oboroževati in preurejati Reichswehr, poklicno nemško vojsko. Nacisti so si pridobili leta 1929 podporo nekaterih vodilnih industrialcev in bankirjev.<sup>105</sup>

Volilni uspehi NSDAP se v veliki meri pripisujejo spretni manipulaciji dobro organizirane propagandne mašinerije, ki je pozornost usmerila v dinamiko nacistične stranke, njihove parade, simbole, uniforme in zastave, marše kolon SA ipd, s čimer se je učinkovito oblikovalo zaželjeno javno mnenje.<sup>106</sup>

Nacistično gibanje, znano pod imenom *Hitlerbewegung*, je bilo sprejeto tudi s strani nemškega srednjega razreda. Najprej so na svojo stran pridobili pripadnike *starega srednjega*

---

<sup>102</sup> Prav tam.

<sup>103</sup> Welch, *The Third Reich*, 12.

<sup>104</sup> Prav tam, 12.

<sup>105</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 99-100.

<sup>106</sup> Welch, *The Third Reich*, 10.

*razreda*: manjše trgovce, obrtnike, kmete, upokoјence in druge, ki so imeli stalne prihodke. Kasneje so se fokusirali na *nov srednji razred*. Z razpadom cesarstva leta 1918, so razpadle tudi vrednote, ki so bile do takrat v veljavi. Ljudje so v nacistih videli rešitelje kapitalizma, ki bi moral obnoviti stari *status quo*, medtem ko so drugi, predvsem mlajše generacije delavcev, nacionalsocializem videli kot *revolucionarno gibanje*, usmerjeno k uničenju arhaične družbene hierarhije, ki bi jo moral zamenjati novi družbeni red.<sup>107</sup>

Nacistična stranka se je od ostalih razlikovala predvsem v dveh ključnih idejah in stem omogočila Goebbelsovi propagandi, da pridobi širšo podporo. Prva temelji na pojmu *Volksgemeinschaft*, zasnovanem na pricipih, ki jih je vseboval program stranke iz leta 1920 (*Gemeinnutz geht vor Eigennutz* – prednost splošnega nad svojimi). Druga v svojem jedru vsebuje mit karizmatičnega vodje – *Firerja*. Kult vodje je postal sinonim za NSDAP, kar je bilo vidno tudi na glasovnih listih stranke, ki je bila predstavljena kot *Hitlerjevo gibanje*. Od leta 1930 so bila tudi politična zborovanja izkoriščana kot ena glavnih propagandnih tehnik, saj je bil na ta način Hitler prikazan kot vodja, nacizem pa kot dinamično gibanje z boljšo organizacijo in disciplino kot druge stranke. Skrbno organizirana javna zborovanja v kombinaciji s Hitlerjevimi govori so Goebbelsu ustvarjali idealne razmere, v katerih je lahko združil dvodelni koncept *Volksgemeinschafta* in kulta vodje v en politični izraz.<sup>108</sup>

Hitler je idealiziral preteklost, hkrati pa demoniziral sedanost na različne načine. Kreiral je svojo verzijo tradicije, pri čemer je vključil zgodnjo nemško nacionalistično *völkisch* književnost, kasnejšo rasno teorijo iz 19. stol., antisemitizem in socialni darvinizem. Obračal se je proti mitski srednjeveški preteklosti, v kateri je nemški narod sam upravljal s svojo usodo, pri tem pa je bila skupnost stabilna, rasno čista, ruralna in v popolnem sožitju z naravno okolico. Po nizu uspešnih generacij je ta originalna, idilična skupnost doživela uničenje s procesi ekonomske in družbene modernizacije v času industrijskega kapitalizma 19. stoletja. Tradicionalne nemške vrednote so nadomestile tržne vrednote, širjenje kapitalizma pa je privedlo do povezovanja liberalizma in parlamentarne demokracije.<sup>109</sup>

Na osnovi takih predpostavk so Hitler in drugi radikalni nacionalisti razvili svoja osebna stališča za situacijo, v kateri se je Nemčija znašla v prvih letih po koncu 1. svet. vojne. Weimarska Nemčija je z vsemi svojimi karakteristikami predstavljala popolno nasprotje vsem pravim nemškim vrednotam. Edino njeno popolno uničenje, s tem pa tudi demokratične

---

<sup>107</sup> Prav tam, 14-15.

<sup>108</sup> Prav tam, 16.

<sup>109</sup> Reeves, *The power*, 84.

politike, liberalnih idej in eksperimentalne kulture ter izločitev Judov iz družbenega življenja bi lahko privedli do ponovnega rojstva *naroda*.<sup>110</sup>

Poleg notranjih sovražnikov Nemčije pa so po Hitlerjevem mnenju predstavljali grožnjo tudi zunanji, predvsem povezani z bankami in drugimi financerji, ki so nadzirali svetovno ekonomijo. Poleg njih je Nemčiji pretela tudi nevarnost s strani boljševikov na čelu Rusije, predvsem v vojaškem smislu. Ekonomsko krizo, ki je Nemčijo pretresla kar dvakrat (1923, 1929-1933), je po Hitlerjevem mišljenju povzročil (mednarodni) kapitalizem.<sup>111</sup>

Smatrali so, da je prvi korak do rešitve teh groženj očiščenje Nemčije znotraj njenih meja (komunisti, socialdemokrati, Judi), s tem pa bi se državi omogočilo, da pride do zadostne moči, da porazi tudi svoje sovražnike zunaj njenih meja. Zatem bi se nova Nemčija lahko prikazala kot zmagovalka nad nasilnim destruktivizmom svojih sovražnikov, dovolj močna, da vspostavi mogočno Nemško cesarstvo, ki bi vključevalo tudi druga ozemlja osrednje in vzhodne Evrope. Pripadniki *Völkisch gibanja* so razvili idejo o vodji, ki bi predstavljal kombinacijo moči filozofa ter hrabrega in vzdržljivega srednjeveškega viteza, kateraga vrednote so vkoreninjene v *narodu*. Naloga novega vodje je, da povrne prvotno rasno dostojanstvo. Hitler je bil prepričan, da je prav on ta vodja, *Firer* dvajsetega stoletja. Njegove kvalitete ga postavljajo nad vse druge Nemce in on bo vodil *narod* h končnemu spopadu in zmagi nad rasnimi sovražniki.<sup>112</sup>

V nacistični propagandi ni bilo nič dvoumnega. Hitler in Goebbels sta bila večča direktnega povezovanja vseh omenjenih idej in aktualnih interesov nemškega naroda. Oboje sta znala uspešno artikulirati v propagandnih kampanjah tudi konec dvajsetih let 20. stol. Kot primer se kaže izkoriščanje nezadovoljstva delavskega razreda z bogatim in močnim višjim slojem, pri čemer sta krivdo naprtila mednarodni zaroti judovskih bankirjev in financerjev. Za srednji razred, ki je bil zaskrbljen zaradi krepitve socialističnih teženj, je bil kot glavni sovražnik predstavljen mednarodni judovski marksizem in ne socializem. Kot glavni krivci za pojav ekonomske depresije so bili prepoznani Judi, pri vprašanju zunanje politike pa je bil tradicionalni nacionalistični sen o *Veliki Nemčiji (Grossdeutschland)* povezan z vprašanjem zmage nad boljševizmom.<sup>113</sup>

Velik pomen propagande se je kazal tudi v ustanovitvi Ministrstva za propagando in narodno prosveto, katerega vodstvo je Hitler zaupal Goebbelsu. Pri tem se postavlja vprašanje, zakaj so v naziv ministrstva dodali besedo *prosveta*? Ian Kershaw je o tej temi

---

<sup>110</sup> Prav tam.

<sup>111</sup> Prav tam, 85.

<sup>112</sup> Prav tam.

<sup>113</sup> Prav tam.



napisal kratek esej, pri čemer je kot primer navedel ekonomijo, s pomočjo katere bi se nemški narod moral pripraviti na odločilne bitke. Hitler je bil vedno mišljenja, da se nova Nemčija lahko zgradi samo z nasilnim uničenjem njenih sovražnikov in se nacija mora transformirati v *bojevito skupnost*, da bi dosegla postavljene cilje. V ta namen je potrebna kompletna rekonstrukcija nemških vrednot.<sup>114</sup>

Totalitarne države pod vodstvom ene stranke so zahtevale popolno kontrolo javnih medijev in preko njih tudi javnosti. Največji psihološki vplivi so se pri tem vršili preko filma. Goebbels je v enem od svojih prvih govorov na novi funkciji izjavil, da ima nemški film poslanstvo, da je predhodnik nemškim vojaškim enotam pri osvajanju sveta. Njegova vera v *moč kinematografije*, ki jo ima na mišljenje in ravnanje ljudi, je bila zelo velika. V praksi se je kazala v njegovi politiki (*Filmpolitik*), ki je bila pri vspostavljanju nacističnega *Novega reda* (*Neuordnung*) v Evropi bistvenega pomena.<sup>115</sup>

Kljub določenim poskusom v zadnjih desetletjih, je večina del, ki obravnavajo to tematiko, še vedno pretežno v okvirih filmske kritike, sociologije medijev in novinarstva.<sup>116</sup> Zgodovinska stroka se s proučevanjem vloge in vpliva filma ukvarja precej zadržano, pri tem pa niti sami medološki problemi niso zadostno raziskani in jasno definirani. Pred zgodovinopisjem 21. stol. se nahaja neprecenljiv material, ki v sebi nosi visoko sporočilno vrednost.

### 3.1 Joseph Goebbels in propaganda do prevzema oblasti

Joseph Goebbels se je rodil 29. oktobra 1897. Odraščal je v katoliški družini s skromnimi prihodki v Rheydu, malem industrijskem mestu v Porenju. Zaradi deformirane noge je bil vse od otroških dni izpostavljen porogu, zbadljivkam in trajnemu občutku telesne nesposobnosti. Končal je gimnazijo in je svojo izobrazbo nadaljeval s katoliško štipendijo na univerzah v Bonnu, Freiburgu, Würzburgu in Münchnu. Doktoriral je na univerzi v Heidelbergu leta 1921. Študij je sklenil pod vplivom judovskega profesorja Feiedericha Gundolfa, ki je zaslovel kot največji literarni zgodovinar poveljnega obdobja v Nemčiji. Naslov njegove doktorske disertacije je najprej imel naslov *Prispevek k zgodovini romantične drame*, spremenil pa ga je v *Duhovni in politični tokovi v zgodnji romantiki*. Njegovo nejevoljo so še dodatno utrdili neuspešni zgodnji poskusi s pisateljsko kariero. Manjvredni

---

<sup>114</sup> Prav tam, 87.

<sup>115</sup> Welch, David. *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, London, New York, IB Tauris, 2001, 1.

<sup>116</sup> Prav tam, 3.

kompleks je spodbujal potrebo po tem, da bi dokazal svoj uspeh z umsko aktivnostjo v gibanju, ki je zasmehovalo tako telesno šibkost kot intelektualce. To pa je ustvarilo vsaj ideološki fanatizem. Bodoči propagandni minister, zaradi svoje ostroumnosti in premetenosti eden najinteligentnejših vodilnih ljudi v nacističnem gibanju, se je pridružil NSDAP konec leta 1924.<sup>117</sup>

Preizkusil se je v pisanju romana in nekaj dram, nato pa je v zgodnjih dvajsetih letih odkril nacionalsocializem. V Berlinu je nase pritegnil pozornost kot varovanec Gregorja Strasserja. Zasmehoval je bavarske vodje stranke, označujoči jih za *münchenske velikaše*, Hitlerja pa za *malomeščana*, vse dokler se z bodočim firerjem ni srečal leta 1926 in mu je ta prirasel k srcu. Svojo lojalnost je s Strasserja prenesel nanj ter se prelevil v enega njegovih najbolj gorečih privržencev. V svoj dnevnik je takrat zapisal: »*Adolf Hitler, ljubim vas.*« Tako velika lojalnost in izjemen talent za agitiranje sta bila že kmalu nagrajena. Goebbels je postal gauleiter Berlina, kjer je leta 1927 ustanovil nacistično glasilo *Der Angriff (Napad)*.<sup>118</sup>

Že med študijem v Heidelbergu je moral služiti denar z inštrukcijami. Napisal je tudi vrsto člankov in feljtonov in jih poslal časopisu *Berliner Tageblatt*, ki ga je redno bral in katerega ponedeljkove uvodnike izpod peresa glavnega urednika Theodora Wolffa je občudoval. Goebbelsove članke so zavrnili. Ko se je prijavil za službo urednika pri *Berliner Tageblatt*, je spet dobil odklonilen odgovor. Nove neuspehe je požel, ko se je potegoval za mesto lektorja in gledališkega dramaturga. Nazadnje je založba *Ullstein* zavrnila še rokopis njegovega romana *Michael*.<sup>119</sup>

V začetku leta 1924 je bil Goebbels torej še na vse strani odprt. Njegova pripravljenost, da sodeluje z judovskim *Berliner Tageblatt*, ki se je potegoval za Weimarsko republiko, ni bila nič manjša od njegove pripravljenosti, da se zapiše nacionalnemu gibanju, ki je Weimarski republiki napovedovalo boj.<sup>120</sup> Dejstvo je da *Berliner Tageblatt* Goebbelisu ni dal možnosti, da bi postal časnikar. To možnost pa mu je ponudila politična desnica. Istega

---

<sup>117</sup> Goebbels, Joseph. *Dnevnik*, Maribor: Založba obzorja, 1981, 14; Ian Kershaw, *Hitler*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012, 183-184.

<sup>118</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 159-160.

<sup>119</sup> Po diplomu je leta 1921 napisal roman *Michael*, ki ga ni hotela sprejeti nobena založba, dokler ga ni leta 1929 izdala nacistična založba *Eher Verlag* z dodatnim bombastičnim posvetilom nekemu pred leti umrlemu gimnazijskemu sošolcu, ki je bil prej anarhist, levičar in nihilist kot pa nacist. V posvetilu kliče k revoluciji, kljubovanju in k vstajenju od smrti.

Goebbels, *Dnevnik*, 15.

<sup>120</sup> Gospodje pri *Berliner Tageblattu*, ki so Goebbelsove članke vračali najbrž celo neprebrane, ker je bilo v Berlinu dovolj nadarjenih in dela potrebnih mladih časnikarjev, ki so jim dajali prednost pred nekimi začetnikom iz Rheydta, niso mogli vedeti, da bo deset let kasneje njihova usoda v rokah tistega človeka, čigar žurnalistično nadarjenost so tako zelo podcenjevali.

Reimann Viktor, *Doktor Joseph Goebbels*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973, 37.

leta je prišel v stik s Franzom von Wiegiershausom,<sup>121</sup> poslancem pruskega deželnega zbora in *gaufirerjem* za severno Porenje. Septembra se je preselil v Elberfeld, ker je postal Wiegiershausov tajnik in sodelavec pri njegovem časopisu. Na ta način je stopil v politično areno, ki je ne bo zapustil vse do smrti leta 1945.<sup>122</sup>

13. septembra 1924 je izšel prvi Goebbelsov natisnjeni članek *National und sozial* (*Nacionalno in socialno*). Že v tej številki je začel serijo z naslovom *Politische Tagebuch* (*Politični dnevnik*), v katerem je zunanje in notranjepolitične dogodke glosiral v slogu tistih intelektualnih vsevedov, ki jih Adolf Hitler ni maral. V vsaki številki je bila poleg tega še rubrika *V žarometu*, ki jo je podpisoval s svojim dijaškim vzdevkom *Ulex*. V njej je vsakič izšlo po dvajset kratkih novic z roba dogodkov, h katerim je Goebbels pripisal kratke komentarje.<sup>123</sup>

Wiegiershaus je ustavil izdajanje časopisa *Völkische Freiheit* in 17. januarja 1925 je izšla zadnja številka. Tri dni kasneje je Goebbelsu napisal pismo, v katerem je zarisal ostro politično ločnico med njima. Wiegiershaus je imel Goebbelsa za izdajalca, ne čisto po krivici, zakaj ta je Hitlerja v *Völkische Freiheit* dne 1. januarja 1925 ne samo počastil z navdušenim člankom, ampak je »klicarju nemškega preporoda« in »inkarnaciji naše vere in naše ideje« ponudil tudi svojo pomoč: »Mladina Nemčije ima spet svojega voditelja. Mi čakamo na njegov klic.« In Joseph Goebbels je spadal k tisti nemški mladini.<sup>124</sup>

26. februarja 1925 je prvič po puču izšel *Völkischer Beobachter*. Hitlerjev uvodni članek o obnovi gibanja je poudaril predvsem to, da se je treba izogniti medsebojnim obtoževanjem zaradi nesloge v *Völkisch gibanju* in se na podlagi razmisleka o preteklih napakah zazreti v prihodnost. Hitler je s svojim običajnim občutkom za teater 27. februarja 1925 vnovič stopil na münchensko politično prizorišče. Enako kot pred pučem je bil tokrat München več dni pred zborovanjem prekrit z rdečimi reklamnimi plakati.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Wiegiershaus je bil član *Nemške narodnjaške svobodne stranke*, po poklicu je bil trgovski zastopnik, s strastnim veseljem pa je pisal pesmi in drame. Od sredine marca 1924 je izdajal tednik *Völkische Freiheit* (*Ljudska svoboda*), s podnaslovom *Rheinisch-westfälisches Kampfblatt für ein völkisch-soziales Grossdeutschland* (*Porensko-vestfalski borbeni list za narodno-socialno Veliko Nemčijo*).

Reimann, *Doktor*, 39.

<sup>122</sup> Prav tam, 39.

<sup>123</sup> Prav tam, 39-40.

<sup>124</sup> 20. decembra 1924 je Hitler zapustil trdnjavo Landsberg in spet je začel graditi svojo stranko, brž ko je bila preklicana njena prepoved. To je bil začetek konca *Nemškega narodnjaškega gibanja za svobodo*, ki je upalo, da bo v zahodnih in severnih pokrajinah Nemčije nadomestilo nacionalsocialistično gibanje.

Reimann, *Doktor*, 40-41.

<sup>125</sup> Kershaw, *Hitler*, 179-180.

Politik, na katerega je bil Goebbels poleg Hitlerja najbolj navezan, je bil Gregor Strasser. Proti koncu leta 1925 se je Goebbels prek Kaufmanna seznanil z bratoma Strasser.<sup>126</sup> Gregor Strasser je bil vrhunski organizator, hitro ustvarjanje organizacije NSDAP v severni Nemčiji je bilo predvsem njegovo delo. V Berlinu je izdajal list *Nationalsozialistische Briefe* (*Nacionalsocialistična pisma*), pri katerem je postal Goebbels najpomembnejši sodelavec. Strasserjev položaj se je posebej zaostрил, ko je kot gauleiter za severno Nemčijo, Porenje in Porurje sklical zborovanje v Hannovru, na katerem je bilo zelo vroče in na katerem niso prizanašali niti Hitlerju.<sup>127</sup>

Goebbels in brata Strasserja so dokaj natančno vedeli, kako je mogoče uresničiti *socializem* v okviru nacionalsocializma. Ampak, zaradi nevednosti drugih, govoričenja in onegavljenja brez vsebine in oblike, je Goebbels začel dvomiti o izvedljivosti Strasserjevih idej o delavski skupnosti. Bil je prepričan, da je Hitler edini, ki lahko nekaj doseže. Zaradi tega je napisal odprto pismo nekdanjim prijateljem in ga 15. septembra 1926 objavil v *Nacionalsocialističnih pismih* pod naslovom *O revoluciji, ki je sama sebi namen*: »Pustite enkrat pri miru prepričanje in spregovorite o stvarnosti. Prepričanja je pri nas več kot preveč. Prepričanje imajo tudi drugi. Zaradi prepričanja si nam pri bogu ni treba nič domišljati. A naj sem še tolikokrat posedal z vami, kaj dlje kot do prepričanja smo le redko prišli... in pretresljivo spoznanje: v vsakem krožku in v vsaki skupini vlada drugačno prepričanje in nanj prisegajo s takšno trdovratnostjo, da človek ne ve, ali bi se smejal ali jokal... Samo nečesa od vas ne slišim: kaj pravzaprav hočete! Drugim puščate, da se razgaljajo... vi pa molčite. V olimpski nedosegljivosti kraljujete večno praznujoč za zlatimi mizami.«<sup>128</sup> Nihče ni dotlej bolj bleščeče označil duhovnega položaja nacionalnega socializma tistih let kakor Goebbels s temi stavki. *Rešitelji Nemčije* niso vedeli, kaj hočejo, kako daleč smejo iti s *socializmom*, kako daleč z nacionalizmom, kako daleč z religioznostjo, kako daleč z antireligioznostjo. Šele Hitler je poenostavil vso to idejno zmešnjavo in jo spravil v nekaj uporabnih formul: »Hočemo priti na oblast, hočemo uničiti marksizem, hočemo pregnati Jude

---

<sup>126</sup> Nekdanji nadporočnik Gregor Strasser, po poklicu lekarnar, je bil član NSDAP že od leta 1920. Najprej je bil poveljnik krajevne čete SA v Landshutu, kmalu nato pa je postal področni vodja SA za vso Spodnjo Bavarsko. Leta 1924, ko je Hitler sedel v ječi v trdnjavi Landsberg, je Strasser vidno stopil v ospredje, predvsem zato, ker je imel kot mandatar možnost poklicati pred sodišče. Kljub temu, da je bila stranka prepovedana, se mu je s takšno dejavnostjo posrečilo obdržati nacionalsocialistične privrženke skupaj. Zavzemal se je za bolj socialno smer kakor Hitler, pri čemer mu je dajal podporo posebno brat Otto Strasser, nekdanji socialdemokrat. Prek volivne liste *narodnjaškega bloka* se mu je posrečilo priti v Reichstag. Prodal je lekarno in skupaj z bratom ustanovil berlinsko založbo *Kampf-Verlag*.

Reimann, *Doktor*, 38-39.

<sup>127</sup> Reimann, *Doktor*, 38-39; Kershaw, *Hitler*, 182.

<sup>128</sup> Reimann, *Doktor*, 53.

iz Nemčije in rajh hočemo napraviti velik.« Goebbels se je uklonil preprostim maksimam: »Morali bomo biti revolucionarji, da bomo lahko postali državniki.«<sup>129</sup>

Goebbels je takrat izgovoril odločilne besede, ki so jih zgodovinski dogodki kasneje samo potrdili. Revolucija je bila za Hitlerja in tudi za Goebbelsa samo sredstvo za doseg glavnega cilja oz. oblasti. Brž ko je bila dosežena, je bil konec revolucija, in sicer je leta 1933 Hitler to tudi uradno oznanil. Sam Goebbels je postal privrženec oblasti, gole oblasti, vendar je bil v nasprotju s Hitlerjem, ki mu je bila oblast končni cilj, še dolgo prepričan, da je z oblastjo mogoče doseči vse, tudi socializem.<sup>130</sup>

V *Nacionalsocialističnih pismih*, ki so na štirih do osmih straneh izhajala vsakega 1. in 15. v mesecu, je Goebbels pisal članke v obliki odprtih pisem, ki so časopisu dajali barvo. Presegali so vse, kar je NSDAP dotlej dosegla na žurnalističnem področju. Goebbels sam jih je imenoval svojega »najljubšega otroka« in si je od njih veliko obetal: »Morda bodo nekoč v našem gibanju igrala izredno pomembno vlogo.« Članki so bili zelo duhoviti in polni sarkazma. Goebbels se je v njih pogumno in bojevito loteval vseh aktualnih političnih problemov. Ni ga bilo strah surovo napadati zakoreninjenih nazorov, šokirati je hotel ne samo nacionalno usmerjeno meščanstvo, ampak tudi strankino centralo v Münchnu. Pokazalo se je, da Goebbels nikoli več ni izpovedoval svojega mnenja tako svobodno in brezskrbno kakor v teh pismih. Takrat so duhovne polemike bile še vedno mogoče. Hitler ni bil od boga poslani *firer*, čigar besede in izjave nadomeščajo zakone. Da je kasneje prišel tako daleč, je v precejšnji meri odgovoren ravno Goebbels, ki je v začetku od vseh nacionalsocialistov najbolj vneto skrbel za idejne polemike, ki pa se je kasneje kratko in malo zadovoljil s tem, da je postal *Hitlerjeva trobenta*.<sup>131</sup>

V resnici ga je v politiko pripeljala postranska zaposlitev, ko je za sto mark mesečno sprejel mesto tajnika pri von Wiegiershausu, poslancu ljudske svobodnjaške stranke v Reichstagu. Pomagal je urejevati glasilo stranke in postal je tudi govornik. Proti koncu leta 1924 se je ponudil v službo Karlu Kaufmannu, takratnemu Gauleiterju nacionalsocialistične stranke za Porenje in Porurje. Ker je imelo vodstvo stranke v severni Nemčiji, kjer sta bila

---

<sup>129</sup> Prav tam.

<sup>130</sup> Prav tam, 54.

<sup>131</sup> Prav tam, 56-57.

Goebbels si je silno prizadeval, da bi obveljalo mnenje o njegovem zgodnjem pristopu k nacističnemu gibanju. V času, ko je Lochner uredil dnevnik za prvo objavo in napisal uvod, je še veljal podatek, da je mladi Goebbels srečal Hitlerja v Münchnu že leta 1922 in takrat tudi stopil v stranko. Pozneje so raziskovalci odkrili, da se je šele leta 1924 začel zavzemati za nacionalsocialistične ideje in da je prvič videl Hitlerja šele leta 1925. Dotlej pa je bil vse leto 1923 bančni uslužbenec, naslednje leto pa je prosil za službo v *Berliner Tageblattu* in se zaman ponujal nekemu gledališču v Porenju vsaj za pomočnika režiserja. Goebbels, *Dnevnik*, 17.

vodilni osebnosti brata Georg in Otto Strasser, v načrtu izdajanje glasila, jima je Kaufmann poslal Goebbelsa, naj si ga ogledata.<sup>132</sup> Georg Strasser si je prvo srečanje z Goebbelsovom zapomnil kot zelo zanimivo. Tako se je zgodilo, da ga je Strasser v začetku leta 1925 sprejel za tajnika v uradu nacistične stranke za severno območje Nemčije in za pomočnika urednika pri načrtovanem časniku. Goebbels je bil navsezadnje izobraženec. Goebbels, ki ni bil samo Strasserjev tajnik, temveč je postal tudi strankin govornik in zastopnik v Porenju in Vestfaliji, si je uredil svojo pisarno v Elberfeldu. Zanj se je pričelo obdobje utrjevanja položaja v stranki.<sup>133</sup>

Strasser je bil septembra 1925 poklican v vodstvo stranke kot propagandni vodja stranke, Franz Pfeffer von Salomon je bil imenovan za vodjo SA. In kar je najpomembneje, dovzetnega Goebbelsa je Hitler odkrito snubil, da bi ga povsem pridobil na svojo stran. V resnici mu ni bilo treba vložiti veliko napora. Goebbels je Hitlerja idealiziral od samega začetka: »Kdo je ta človek? Pol plebejec, pol Bog! Pravzaprav Kristus ali samo Janez?« je zapisal v dnevnik oktobra 1925, ko je prebral prvi zvezek *Mein Kampf*. [...] »Ta človek ima vse potrebno za to da postane kralj. Rojeni tribun ljudstva. Bodoči diktator,« je dodal nekaj tednov pozneje. Proti koncu leta 1925 je Hitler Goebbelsa imenoval za gavljaterja Berlina. Goebbels je bil Hitlerjev človek in takšen je tudi ostal.<sup>134</sup>

Uspeval je kot govornik in se je trudil, da bi ugajal Kaufmannu in Strasserjema, ki sta mu bila blizu zaradi svojega radikalizma. Imel je, vse do takrat, ko ga je Hitler poleti 1926 prevzel Strasserjema, kar skromen položaj v stranki in prav nobene odločilne besede pri določanju strankine politike.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Prav tam, 17.

<sup>133</sup> Naključje je hotelo, da se je ohranilo prav iz tega obdobja nekaj dnevniških zapiskov, ki jih sedaj hrani Hooverjeva ustanova na Stanfordovi univerzi v Kaliforniji. Dnevnik je napisan v znanem Goebbelsovem bombastičnem slogu, ki ga *krasijo* izrazi počestne drhali in žaljivke ter opolzkosti na račun ljudi, ki jih je sovražil. Po vsej sili je hotel blesteti in se samovšečno literarno poigral z banalnim političnim vsakdanom, čeprav ta z roko pisani dnevnik zagotovo ni bil namenjen javnosti. Ta *Dnevnik* je zelo pomemben, saj moramo pritrditi Lochnerju, da *odkriva majhnega lopova, ki se vadi, da bo postal velik lopov*. Vase zavarovan si je umišljjal, da mora biti sprt z vsem svetom, razglašal se je za verskega odpadnika na veliko žalost domačih, spletkaril je za izboljšanje svojega položaja v področni pisarni, preklinjal preobilico dela in se neprenehoma silil k strankinemu vodstvu, čeprav je bil še vedno le nepomemben sodelavec v Kaufmannovem uradu.

Goebbels, *Dnevnik*, 17-18.

<sup>134</sup> Kershaw, *Hitler*, 185-186.

<sup>135</sup> Goebbels, *Dnevnik*, 18.

### 3.1.1 Osvojitev Berlina

Berlin je bil *rdeč*, proletarske množice so bile dobro organizirane in vodili so jih znani delavski voditelji. Nasprotno pa so bili nacisti še vedno šibka in notranje razdvojena stranka. Leta 1926 je Hitlerjeva NSDAP štela komaj 17 000 članov in v Berlinu se je Goebbels s svojimi pretepači kar naprej spopadal z bojnimi oddelki delavskih organizacij in hkrati pretepal tudi Strasserjeve pripadnike. Pritožbe obeh Strasserjev so le malo zalegle, saj je Hitler poslal Goebbelsa v Berlin prav zaradi tega, da bi izbojeval ključni položaj tudi na severu države.<sup>136</sup>

Nemčija je leta 1926 in v naslednjih dveh letih dosegla več pomembnih zunanjepolitičnih uspehov v soglasju s mirovnimi obveznostmi in si priskrbel pomembna zunanja posojila, ki so začasno ozdravila gospodarstvo. Toda začasna blaginja nacistom ni godila. Spodrezana jim je bila možnost ščuvanja. Tako je Goebbelsu, ki je novembra 1928 prevzel od Gregorja Strasserja odgovornost za strankino propagando, ostalo le prerokovanje o bližujoči se nesreči.<sup>137</sup>

15. novembra 1926 je v Wilmersdorfu sklical zborovanje, ki se ga je udeležilo približno 600 oseb. Goebbels je apeliral na njihovo požrtvovalnost, češ da brez njihove pomoči ni mogoče zgraditi berlinske organizacije. Njegovo *brenkanje* je bilo očitno prepričljivo, kajti poslušalci so se obvezali, da bodo na mesec prispevali najmanj 1500 mark *samoprispevka*. Strankine aktiviste, ki so bili pripravljene žrtvovati do deset odstotkov svojih dohodkov, je zbral v strogo disciplirano organizacijo, ki se je imenovala *Freiheitsbund* (*Svobodna zveza*). Začel je graditi stranko in propagando po natančno zarisanim načrtu. Najprej je imel nekaj manjših zborovanj za člane, na katerih je obravnaval samo programske teme stranke in oddelkov SA. V tem krogu je govoril o bistvu propagande, o organizaciji in o politični taktiki.<sup>138</sup>

Goebbels je vedel, na kako šibkih nogah stoji njegova organizacija: »*Bili smo smešno majhna družčina*«, ampak je bil mojster organizacije in kmalu je dosegel da mu ni bilo enakega. V drugi fazi njegovega načrta so prišla zaradi tega na vrsto množična zborovanja, izzivanje politične levice, bitke v dvoranah in nastopi. Hotel je razdražiti nasprotnika, izzvati škandale in opozoriti Berlinčane na svojo stranko. Čeprav je živel še le osem tednov v Berlinu, je Goebbels že spoznal dvoje: »*Berlin potrebuje senzacije ... To mesto živi od njih in vsaka*

---

<sup>136</sup> Prav tam, 23.

<sup>137</sup> Prav tam, 24.

<sup>138</sup> Reimann, *Doktor*, 88.

politična propaganda, ki tega ne bo spoznala, bo zgrešila svoj cilj, in neusmiljenost tega mesta se je zalezla tudi v njihove prebivalce. V Berlinu velja rek: žri ali umri! In kdor ne zna uporabiti kololcev, pride pod kolesa.« Nekaj dni kasneje, po prvem javnem zborovanju 25. januarja 1927, se je pojavil v Berlinu velikanski rdeči plakat. Vseboval je naslednje besedilo: »Meščanska država gre svojemu koncu naproti! Po pravici! Zakaj meščanska država ne zmore več osvoboditi Nemčije. Skovati moramo novo Nemčijo, ki ne bo več meščanska, pa tudi razredna ne, ampak Nemčija dela in discipline! Za to nalogo je zgodovina izbrala Tebe: delavca duha in pesti! V Tvojih rokah je usoda nemškega ljudstva! Misli na to in ukrepaj! V petek 11. februarja, ob osmih zvečer bo v dvorani Pharus, Berlin N, Müllerstrasse 112, govoril parteigenosse dr. Goebbels o temi: "Zlom meščanske razredne države.«<sup>139</sup>

Rdeča barva plakatov in v oči bijoči napisi niso bili Goebbelsov izmislek, ampak so izvirali od Hitlerja. Skoraj vse propagandistične smernice so bile plod Hitlerjevega dela. Ampak to ni bilo važno. Važno je bilo, kako suvereno jih je obvladal Goebbels, kako jih je spreminjal, si izmišljal nove oblike in jim jemal provincialni pečat, ki se je tedaj še vedno držal Hitlerjevih idej. Rdeči plakati in še bolj napisi na njih so pomenili izzivanje za berlinske socialiste. Resnična predstava se je začela šele po končanem nasilju na zborovanju. Kot propagandist je zelo dobro vedel, kako blizu skupaj sta lahko surovost in sentimentalnost. Zaradi tega je začel preostalim zborovalcem, ki so bili zaradi ravnokar minule bitke še vsi iz sebe, predvajati izredno pretkano igro. Dal je obvezati ranjene pripadnike SA in jih na nosilih prinesiti na oder. Kurt Daluege je spet stopil h govorniškemu pultu in kakor da se ni nič zgodilo, mirno rekel: »Zborovanje je odprto, besedilo ima predavatelj.« Med vojno je baje Goebbels v družinskem krogu pripovedoval, da so bili vsi medklici, pa tudi bitka v dvorani, skrbno pripravljene.<sup>140</sup> Goebbels je z bitko, ki se je razplamtela med zborovanjem v dvorani Pharus, dosegel vse, za kar si je prizadeval. Skoraj ves berlinski tisk je poročal o njej na prvih straneh. Sicer so o Goebbelisu pisali skoraj same slabe reči, a to mu ni bilo mar. Njegova parola se je glasila: »biti v časopisih, da ljudje govorijo o tebi, in vseeno mu je bilo, ali so komentarji dobri ali slabi. Zdaj je bil v časopisih in Berlinčanom je postregel s senzacijo. O Goebbelisu in NSDAP se je začelo govoriti po vseh kotih Berlina.«<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Prav tam, 89-92.

<sup>140</sup> Baje tudi nobeden od mož na nosilih ni bil ranjen in *spontani* govor o neznanem SA-jevcu je že nekaj dni prej ležal na Goebbelsovi pisalni mizi. Že zaradi poteka bitke v dvorani Pharus skoraj ni dvoma, da si je Goebbels načrt zanjo skrbno pripravil že prej. Da pa bi jo v bitki, pri kateri je bilo na strani komunistov več kot 70 ranjencev, pripadniki SA in SS odnesli brez vsake škode, se zdi vendarle neverjetno. Če Goebbels v svojem opisu pravi, da je bila ob koncu njegovega govora prvič izrečena beseda o neznanem SA-jevcu, je bila to najbrž edina spontana reč v vsem tistem večeru.

<sup>141</sup> Reimann, *Doktor*, 95.



Goebbels je z natančnostjo merilne naprave ustvarjal razpoloženja in občutja, vnaprej je natančno preračunal vsak vzgib občinstva, vsak smeh, vsak žvižg, vsak aplavz, ogorčenje, histerijo in navdušenje. Bil je mojstrski igralec, ki je suvereno igral na vse registre.<sup>142</sup>

Četudi NSDAP v bolj mirnih razmerah sredi dvajsetih let, ko je nemška demokracija končno pokazala znake stabilnosti, na zunaj ni pokazala kekšnega večjega napredka, je prišlo do velikih korakov znotraj stranke. Ti so nazadnje stranko postavili na močnejši položaj, tako da je lahko izkoristila novo gospodarsko krizo. NSDAP je postala samozavestno *gibanje liderja*, ki se je ideološko in organizacijsko zgledovalo po kultu Hitlerja.<sup>143</sup>

Pred Goebbelsom je Hitler sam prevzel položaj vodje propagande (v začetku leta 1928). Njegov namestnik Heinrich Himmler je prevzel redne obveznosti. Očitno je on bil tisti, ki je prišel na idejo za propagandno splošno pokritost določenega območja za kratko obdobje, kar je postalo razpoznavni znak nacizma. Pomenljivo je in v nasprotju z Hitlerjevimi navadami, da je pri oblikovanju glavne propagande neposredno posredoval pri pisanju osnutkov besedil.<sup>144</sup>

Premik v propagandnem poudarku je pomenil dodaten korak stran od *programske* držbe, ki je bila predvsem usmerjena k pridobivanju marksističnih delavcev, k splošnejšemu pristopu in mobilizaciji na način *ujemi vse*. To je bila programska prilagoditev, ki je poznala možnost razširjenega nagovora različnih družbenih skupin, ki jih strankarska propaganda pred tem sploh ni uspela nagovoriti sistematično. Hitlerju je bilo povsem vseeno, katere družbene skupine privlači nacizem. Pomembno je bilo, da so *bili* prevzeti nasprotnikom. Cilj je bil pridobiti oblast in za ta cilj je bilo koristno vsako orožje.<sup>145</sup>

V vedno slabših razmerah v zimskem času 1928-1929 je začela NSDAP rasti podpora. Konec leta 1928 je število razdeljenih članskih izkaznic doseglo številko 108 717. Družbene skupine, ki so bile pred tem težko dosegljive, so se začele ogrevati za nacistično stvar.<sup>146</sup>

Prepoved Nacionalsocialistične stranke v Berlinu je trajala od 5. maja 1927 do 31. marca 1928. V tem času se je zgodilo nekaj važnega: nacisti so začeli izdajati tednik *Der Angriff* (*Napad*). Zamisel zanj in ime mu je dal Goebbels. Zaradi njegovih uvodnikov je list postal znan in kmalu tudi razvpit. K temu dejanju je Goebbelsa prisilil položaj, ki je bil kar se

---

<sup>142</sup> Prav tam, 102-103.

Tudi Hitler se je skrbno pripravljaj na svoje govore, tudi on je vanje tkal mesta, na katerih je računal z aplavzom ali ogorčenimi žvižgi, a tok govora je dostikrat tako potegnjal za sabo.

<sup>143</sup> Kershaw, *Hitler*, 198-199.

<sup>144</sup> Prav tam, 202.

<sup>145</sup> Prav tam, 203.

<sup>146</sup> Prav tam, 204.

da slab. Najprej finančno. Prepoved je onemogočila redno zbiranje članskih prispevkov in samo s požitvovalnostjo v *Freiheitsbundu* združenih strankinih aktivistov se je dalo zbirati vsaj toliko denarja, kolikor ga je bilo potrebno za plače uslužbencev zdaj ilegalne strankine pisarne, v tistih mesecih je delovala kot urad nacionalsocialističnih poslancev v Reichstagu.<sup>147</sup>

Goebbels je obupano iskal rešitev. Osnoval je *Politično šolo*, na kateri je kot *docent* prirejal večerne tečaje. Za ta korak se je odločil, ker mu je bilo prepovedano govoriti na zborovanjih. *Šolnino*, ki so jo mesečno plačevali poslušalci, je redno odvajal v strankino blagajno. Poleg tega so se člani NSDAP udeleževali zborov volivcev, ki so jih prirejali poslanci Reichstaga, predvsem Gregor Strasser. Ti so odklanjali Goebbelsov kurz, ker so ga imeli za vzrok prepovedi. Dosti bolj uspešen je bil nek drug Goebbelsov taktični prijem. S skupino aktivistov je odhajal na zborovanja drugih strank, se tam prijavil za diskutanta in dostikrat govoril tudi po dve uri. Nazadnje je znotraj SA organiziral nekaj četec, ki so menjaje skoraj vsak večer na Kurfürstendammu nadlegovale Jude.<sup>148</sup>

*Der Angriff* se je zgledoval po marksističnih listih. Nad naslovom je bilo napisano: »*Za zatirane! Proti izkoriščevalcem!*« Časopisu ni bilo dosti za splošne informacije, izbral je samo takšne novice, ki so ustrezale njegovemu bojevitemu značaju. Sestavljen je bil iz petih stolpcev in v zadnjem so bili natisnjeni z *Dr. G* podpisani uvodniki, srčika časopisa. Goebbels se je držal tehnike marksističnih uvodnikov, ki so mu bili za zgled že pri njegovih govorih. Stavki so bili izredno plastični, sicer nikakršna pisateljska mojstrovina, a polni poleta in bojevitosti. Goebbelsova besedna ustvarjalnost, s katero je karakteriziral sovražnike, je bila neizčrpna. »*Ni gledal ljudstvu na gobec, ampak je govoril ljudstvu v gobec in mu je nenehno metal žrtve v goltanec: Politični uvodnik je bil pri nas napisan plakat ali, še bolje, na papir*

---

<sup>147</sup> Vsi uslužbenci strankine pisarne so bili pripravljene delati za polovico dotedanjih prejemkov, pa še te skrčene plače so dobivali samo v obrokih. Poleg tega je stranka izgubila še drug vir dohodkov, namreč denar od vstopnin, ki so jih pobirali pri zborovanjih. Prav tako huda kakor finančna je bila tudi organizacijska katastrofa. Člani stranke, ki so bili v NSDAP samo vpisani, so se porazgubili. Edino SA se je posrečilo ohraniti svoje vrste kolikor toliko strnjene. Stranka je kot po tekočem traku ustanavljala društva in klube. Če je policija danes prepovedala eno društvo, se je morala jutri soočiti z ustanovitvijo novega. Imena teh zakrinkanih organizacij so imela največkrat humorističen prizvok, s čimer so se nacisti rogali policiji: kegljaški klubi *Vseh devet* in *Dober lučaj!*, plavalna društva *Visoki val*, *Mirno morje* in *Vodni krst*, ribiško društvo *Smrdljivi rak*, turistična društva *Veseli Berlinač*, *Pri lepi bukvi* in *Ptice selivke 1927* ter združenji varčevalcev *Žvenk-žvenk* in *K zlati nežki* poročajo o tem.

Reimann, *Doktor*, 106-107.

<sup>148</sup> Kamlu po začetku prepovedi, 13. maja 1927, je časopis *BZ am Mittag* zaradi tega pozval oblasti: *Napravite konec razgrajanjem na Kurfürstendammu!... Nikakor ne smemo dovoliti, da postanejo surovosti nacistov na Kurfürstendammu vsakdanja zabava teh pobalinov*. Kmalu pa so tožbe v tisku utihnile. Tisk je spoznal, da je taktika popolnega molka bolj učinkovita. Prepustil je policiji, da prime najhujše razgrajaje, in sodišče jih je obsodilo na zaporne kazni do šest mesecev. Taktika popolnega molka je spravila Goebbelsa na rob obupa. K temu so pripomogle še težave znotraj stranke. V tem položaju se je Goebbels odločil, da bo začel izdajati tednik. Reimann, *Doktor*, 107-108.

*vržen poulični nagovor. Bil je kratek in jedrnat, propagandistično preišljen in agitatorsko učinkovit.*«<sup>149</sup>

Poleg uvodnika sta bila v časopisu najudarnejša še *Politični dnevnik* in karikatura. *Politični dnevnik* je sopal ogenj in žveplo na Weimarsko republiko in njene odloke. Tu je bil sistem postavljen k sramotilnemu stebru, zasut s posmehom, porogom, zaničevanjem in obrekovanjem. Karikatura je postala poleg uvodnika najrazvpitejše žurnalistično orodje časopisa *Der Angriff*. Med berlinskimi člani stranke je Goebbels odkril risarja Hansa Schweitzerja, ki se je podpisoval z umetniškim imenom Mjoelnir. Njemu ni šlo niti za lepoto poteze niti za duhovito ironijo. Njegove karikature so bile sredstvo v političnem boju in nič več, bile so grobe, brutalne, in so označevale ljudi s primitivno črno-belo karakterizacijo. »Česar zaradi pritiska zakonov ni bilo mogoče reči, smo sporočali s karikaturami, ki jim je bilo juridično težko priti do živega. V vsaki številki smo tako zabadali strupene puščice v najhujše nasprotnike našega gibanja v Berlinu, predvsem v policijskega podpredsednika dr. Weissa. To se je največkrat zgodilo s tako ljubko in predrzno nesramnostjo, da si napadeni za nobeno ceno ni smel pomagati s sodnim pregonom, če se ni hotel osmešiti kot zamerljivec in zgaga. Beroče občinstvo se je zelo hitro navadilo na to obliko karikaturističnih napadov in kmalu so bralci vsako soboto napeto pričakovali, kako neki si bo »Der Angriff« v novi številki privoščili ošabnega urednika z Alexanderplatza, kjer je bilo tedaj policijsko predsedstvo.«<sup>150</sup>

S časopisom *Der Angriff* je Goebbels ustvaril učinkovito orožje berlinske stranke. Časopis sprva ni izhajal v večji nakladi – začel je z 2.000 izvodi in je do leta 1933, ko so nacionalsocialisti prišli na oblast, dosegel kakih 60.000 izvodov. Berlinski člani stranke so to *politično injekcijo strupa* brali in dobivali sprva tedensko, od 1. oktobra 1929 dalje dvakrat na teden in od 1. novembra 1930 dalje vsak dan. Ustanovitev časopisa je bila navsezadnje tudi posledica Goebbelsovega razdora s bratoma Strasserjema. Berlinski gauleiter je hotel imeti svoje lastno glasilo, da ne bi bil odvisen od bratov Strasser, ki sta izdajala list *Berliner Arbeiterzeitung*, in do neke meje tudi od Rosenberga, glavnega urednika osrednjega nacističnega časopisa *Völkischer Beobachter*.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Prav tam, 108-109.

<sup>150</sup> Mjoelnir je ustvaril tip SA-jevca, plavolasega orjaka z bojevniškim obrazom, na drugi strani pa tip zamaščenega birokrata, tip napihnjenega reakcionarja s suknjo in predpasnikom ter tip odvratnega Juda s prevelikim, ukrivljenim nosom, štrlečimi uhlji, ploskonožca z nogami na O. Mjoelnirove karikature so se obračale na primitivne nagone sovraštva v bralcu. Žrtev je bila zares odvedena v klavnico.

Prav tam, 108-110.

<sup>151</sup> Prav tam, 110.

### 3.2 Nationalsocialistična zunanja politika, Dawesov in Youngov načrt

Člane tedanjih *sistemskih vlad* je nacionalsocialistična propaganda imenovala *politike izpolnjevanja*, v prvi vrsti zato, ker so priznavali in izpolnjevali versajsko in locarnsko pogodbo ter Dawesov<sup>152</sup> in Youngov načrt.<sup>153</sup>

Dawesov načrt je bil sprejet 16. avgusta 1924 v Londonu, 29. avgusta istega leta pa ga je potrdil nemški Reichstag. V svojih govorih in člankih je Goebbels o Dawesovem načrtu sodil: »Dawes. To pomeni: naloženo nam je, da moramo skoraj pol stoletja svojim zatiralcem plačevati po 2,5 milijardi na leto. To da na dan sedem milijonov; to je znesek, s katerim bi lahko v Nemčiji na mah odstranili vso stanovanjsko stisko. Odpovedali smo se svobodnemu odločanju o naših železnicah, o denarju in gospodarstvu... Ne, to ni nobena država več, to je kolonija sužnjev, to je objekt izkoriščanja borznih denarnežev... Konec septembra 1928 je priredil Dawesov teden pod geslom: *Was bedeutet Dawes? – Deutschlands Armut Wird Ewig Sein* (Kaj pomeni Dawes? – Nemška beda bo večna).« Čez dve leti je bilo spet dva milijona brezposlenih. Ko so neizplačani in neizterljivi zneski leta 1928 le preveč narasli, so Dawesov načrt nadomestili z Youngovim.<sup>154</sup>

Dokončna odločitev komisije strokovnjakov, ki je od januarja 1929 pod predsedstvom Owena Younga<sup>155</sup> nadzorovala izplačevanje vojne odškodnine, je bila končno podpisana 7. junija. Odločitev je bila relativno ugodna v primerjavi z Dawesovim načrtom. Obroki odplačevanja naj bi za naslednja tri leta ostali nizki in bi v celoti pomenili 17 odstotkov manj denarja kot po določenih Dawesovega načrta, ampak bi bilo potrebnih devetinpetdeset let da bi bila odplačana odškodnina.<sup>156</sup>

Goebbels je zahteval, naj ljudstvo samo odloči o sprejetju Youngovega načrta. Organiziral je demonstracije in isceniral politično bitko. Njegov bojni klic se je glasil: »Sprejeti Youngov načrt pomeni obsoditi na smrt še nerojene.« Sprejetje načrta v nemškem

---

<sup>152</sup> Prav tam, 127.

Dawesov načrt naj bi po odpravi pasivnega odpora proti okupatorjem zasedenega Porurja uredil plačevanje nemških reparacij. Za osnovo pogajanjem je bilo mnenje preiskovalnega odbora, ki ga je vodil Američan Charles G. Dawes. Dokopal se je do znamenitega in razvpitega spoznanja: »Potrebe nemškega ljudstva je treba spraviti na tak minimum, ki ga ni mogoče še bolj zmanjšati.« Ta stavek, ki sploh ni bil mišljen tako slabo, je skupaj s Stresemannovim izrekom, da je Dawesov načrt *biblija gospodarstva*, postal jedro nacionalsocialističnih napadov na Dawesov načrt. Ta je določal, da morajo Nemci plačevati 2,4 milijarde zlatih mark na leto. Denar bi zbrali z različnimi davki, s prodajo državnih železnic zasebnemu kapitalu in z dodatnimi obremenitvami industrije.

Prav tam, 127-128.

<sup>153</sup> Prav tam.

<sup>154</sup> Prav tam, 128.

<sup>155</sup> Young je bil ameriški bankir in direktor General Electric Company.

<sup>156</sup> Kershaw, *Hitler*, 206.

parlamentu sicer ni mogel preprečiti, a posrečilo se mu je zdramiti in razgibati milijone ljudi.<sup>157</sup>

Leta 1929 je v boju zoper Youngov načrt dobila NSDAP nepričakovanega pomagača, Alfreda Hugenbergga,<sup>158</sup> vodjo Nemške nacionalne ljudske stranke. Hugenberg je zdaj napisal več tisoč pisem različnim industrijalcem v Nemčiji in inozemstvu, v katerih je trdil, da nemško gospodarstvo ne more izpolniti zahtev Youngovega načrta, če noče doživeti neizogibnega poloma. V nemških gospodarskih krogih so to akcijo sprejeli z prikritim odobravanjem. Da bi s svojim bojem zoper Youngov načrt seznanil tudi širše ljudstvo, se je Hugenberg združil s Hitlerjem, ta pa je zahteval, da Goebbels prevzame propagando. Prvič v svoji politični karieri je Goebbels imel v svojih rokah dovolj denarja in širok propagandni forum, od poročevalske agencije in časopisov do filmskega tednika in kina.<sup>159</sup>

Nacionalistična desnica je bila ogorčena. Hitler je s svojo stranko izkoristil množično pozornost, ki mu jo je zastoj omogočil Hugenbergov tisk. Bil je prepoznan kot enakovreden partner ljudi na visokih položajih ki so imeli dobre zveze z viri financiranja in vplivnimi ljudmi.<sup>160</sup>

Hitler je imel razloge za zadovoljstvo, ko je pomislil, kako se je gibanje razvilo v štirih letih od ponovne ustanovitve. Stranka je bila skoraj trikrat večja in se je naglo povečevala. Bila je razširjena po vsej državi in je prodirala v kraje, ki ji do takrat niso bili naklonjeni. Bila je veliko strožje organizirana in strukturirana, za nestrinjanje je bilo manj prostora. Čeprav je naredila velik korak naprej, pa na državnih volitvah doseže zelo skromen uspeh. Vseeno pa je pridobila precej dobre reklame.<sup>161</sup>

Česar ni zmogla izgovorjena beseda, je dopolnila pisana. Goebbels je bil mojster v sestavljanju kratkih gesel na lepakih in letakih. Spopadal se je z levičarskimi organizacijami, toda še vedno tudi s Strasserjema. Leta 1928 je svoje sodelavce poučeval, da je propaganda, ki doseže zaželeni cilj, dobra, vsaka druga je slaba: »Zato nima pomena govoriti, je trdil, da je

---

<sup>157</sup> Reimann, *Doktor*, 129-130.

<sup>158</sup> Hugenberg je bil od leta 1909 do 1919 generalni direktor firme Krupp. Od leta 1919 dalje je bil član narodnega zbora in poslanec v Reichstagu. Bil je lastnik največje nemške filmske družbe Ufa. Njegova je bila tudi neka poročevalska agencija in založba Scherl, ki je izdajala vrsto časopisov po vsej Nemčiji. Prav tam, 137.

<sup>159</sup> Sicer je vedel, da njegova akcija ne more biti kronana z uspehom, saj se je večina strank zavezala za Youngov načrt, Komunistična partija pa je ostala nevtralna. Zoper to sklenjeno fronto Hugenbergga in NSDAP nista mogla ničesar. A to Goebbelsa ni motilo. Glavno je bilo, da se je lahko boril proti sistemu, tokrat celo s podporo nekaterih politikov in skupin, ki so do neke meje sami pripadali sistemu. Posebno je s tem okrepil pozicije nacionalsocialistov, in sicer s tujim denarjem. Prav tam, 137.

<sup>160</sup> Kershaw, *Hitler*, 206-207.

<sup>161</sup> Prav tam, 207.

*naša propaganda pregroba, prerevna, presurova in prekrivična, zakaj vse to sploh ni važno... propaganda je predhodnica organizacije. Kakor hitro imamo organizacijo, postane le-ta predhodnica države... Propaganda je umetnost, ki se je lahko nauči poprečen človek. Toda potem pride do točke... Kar je več od tega, se lahko nauči samo genij...»<sup>162</sup>*

V Berlinu je bil leta 1930 ubit neki Horst Wessel, zvodnik in tudi član SA, v obračunu z nekim drugim zvodnikom. Čeprav je bilo to na sodišču dokazano in krivec obsojen, je Goebbels smrt svojega uličnega pretepača povzdignil v politično mučeništvo. Upošteval je še, da je Wessel napisal nekoč za njegov *Angriff* priložnostno politično pesmico, ki se je dala slučajno tudi peti na melodijo neke pesmi komunistične mladine. Goebbels je zagnal v svojem časopisu vik in krik o tem, da je Wessel padel v spopadu z levičarji. Organiziral je pogrebno slovesnost, sam je imel nagrobni govor in prvič so zapeli *Horst Wessel Lied*.<sup>163</sup>

Leto 1930 je bilo za Goebbelsa v marsikaterem oziru odločilno. Zdaj je bil poleg berlinskega gauleiterja tudi vodja propagande<sup>164</sup> za vso Nemčijo. Da je postal Horst Wessel največji mučenik nacionalsocialističnega gibanja, je le Goebbelsova zasluga. Tu imamo opraviti z eno njegovih propagandističnih mojstrovin. Iz Horsta Wessla je napravil siegfriedovsko prikazen, mladega študenta, ki se je odpovedal varnosti in udobju očetovske hiše, da bi se zavzel za uboge in se bojeval zoper nepravilnost sveta. Postal je *neznani SA-jevec* ki je *prisluhnil notranjemu ukazu* in izpolnjeval svojo dužnost, čeprav mu je bila odprta pot v meščanski svet z vsemi njegovimi mikavnostmi. Horst Wessel je pripadel *novemu plemstvu* nacije, ki je poklicano, da ustanovi bodoči, tretji, večni rajh.<sup>165</sup>

Celih dvanajst let je *Horst-Wessel-Lied* skupaj z *Deutschland, Deutschland, über alles...* kot druga nacionalna himna zvenela pri useh uradnih prireditvah Tretjega rajha. Büeowov trg v Berlinu so poimenovali v Horst-Wessel-Platz, po njem so prekrstili tudi Karl-Liebnecht-Haus, centralo KP Nemčije, ki je svojemu strankarskemu središču prav tako dala ime po svojem mučencu. V tem Horst-Wessel-Hausu je nastal tudi nekakšen muzej Horsta Wessla. Številni trgi in številne ulice po vsej Nemčiji so dobile ime po njemu. Noben drug padli parteigenosse, ki jih ni bilo malo, ni bil deležen tolikšne časti.<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Goebbels, *Dnevnik*, 26.

<sup>163</sup> Prav tam, 27.

<sup>164</sup> Kdaj natančno je bil Goebbels postavljen na to mesto, je sporno. Funkcijo propagandnega šefa je do leta 1927 imel Gregor Strasser. Leta 1928 je Hitler sam prevzel vodstvo propagandnega oddelka. Kot njegov namestnik se je podpisoval Himmler. V letopisu *NS-Jahrbuch* za leto 1930 sta še vedno navedena Hitler in Himmler. Ker je bila redakcija letopisa zaključena 30. septembra 1929 in je bilo še oktobra mogoče vnesti vanj korekture, Goebbels ni mogel postati vrhovni vodja za propagando pred novembrom 1929. Vsekakor pa je že maja 1929 po vsem teritoriju Nemčije organiziral boj zoper Youngov načrt.

Reimann, *Doktor*, 140.

<sup>165</sup> Prav tam, 142-143.

<sup>166</sup> Prav tam, 143-144.

Od kampanje proti Youngu jeseni 1929, ko so zavrnili načrt za dolgoročno odplačilo vojne odškodnine, je NSDAP organizirala okrog sto propagandnih sestankov na dan. To je doseglo vrhunec med volilno kampanjo za parlamentarne volitve poletja 1930. Kljub vedno bolj globoki gospodarski krizi in kljub vsem možnostim za povečanje nacionalsocialističnega volilnega uspeha je bila pot na oblast še vedno blokirana.<sup>167</sup>

Med poletjem 1930 je volilna kampanja dosegla vrelišče. Kampanjo je organiziral Goebbels, ob upoštevanju splošnih navodilih Hitlerja. Dve leti prej je tisk večinoma ignoriral NSDAP, zdaj pa so se rjavosrajčniki prerinili na prve strani. Visoka stopnja agitiranja, začinjena s pouličnim nasiljem, jih je v veliki meri zavihtela na politično prizorišče. V zadnjih štirih tednih kampanje so po vsej Nemčiji načrtovali več kot 34 000 zborovanj. Ključna tema je bila razpad Nemčije pod parlamentarno demokracijo in strankarsko vlado na nesložno ljudstvo z ločenimi in konfliktnimi interesi, ki ga lahko preseže samo NSDAP z ustanovitvijo nacionalne enotnosti, ki bo presegala razredne, lastniške in poklicne razlike. Hitler je trdil, da nacionalsocialistično gibanje stoji za narodom kot celoto. Vedno znova je postavljajl weimarski sistem na sramotni oder, kot sistem, ki ni izpolnil svojih obljub glede znižanja davkov, finančne politike in stopnje zaposlenosti. Toda njegovi govori niso bili samo negativni, niso bili le napad na obstoječi sistem. Predstavljajl je vizijo, utopijo, ideal: »narodno osvoboditev z močjo in enotnostjo.« NSDAP je v enem zamahu napredovala z dvanajstih sedežev in 2,6 odstotka glasov na 107 sedežev in 18,3 odstotka, s čimer je postala druga največja stranka v Reichstagu. Politični zemljevid se je dramatično spremenil.<sup>168</sup>

Po volitvah 14. septembra 1930 se je Goebbelisu posrečil udarec, ki je na kulturnem področju pomenil podoben preobrat kakor septembske volitve na političnem. 5. decembra 1930 je bila v kinu *Mozart* na Nollendorfplatzu prva repriza filma *Na zahodu nič novega* (premiera je bila dan prej pred povabljenim občinstvom). Film je bil posnet v Hollywoodu po istoimenskem romanu Ericha Marie Remarquaa in je obetal prav tak finančen uspeh, kakršnega je pred tem dosegla Remarquova knjiga, ki je postala svetovni bestseller.<sup>169</sup>

Za predstavo je kupil številne vstopnice, razporedil svoje SA enote po vsej dvorani in sedel na galerijo, da bi doživel predstavo, ki jo je sam zrežiral. In res je bilo kaj videti! Čez nekaj minut so SA enote vrgli smradne bombe in iz aktovk spustili bele miši, tako da so ženske vreščeč poskakale na stole. V kinodvorani je zavladal neznanski direndaj. Predstavo so morali prekiniti in odpovedati. Naslednjega dne je pisal v *Angriffu*: »Vsi na Nollendorfplatz!

---

<sup>167</sup> Kershaw, *Hitler*, 209-210.

<sup>168</sup> Prav tam, 213-215.

<sup>169</sup> Reimann, *Doktor*, 153-154.

*Dol z umazanim filmom! Za padle v veliki vojni! Rešite njihovo čast! Rešite njihov spomin!«* Pet dni zapored je pošiljal svojo SA in člane stranke na Nollendorfpfplatz, kjer so kričali »*Dol s filmom in Hitler stoji pred vrati!*« Policija je bila brez moči. Če je demonstrante odrinila v eno ulico, so iz druge privreli novi. Noben človek si ni več upal iti v kino in po petih dneh so film umaknili s sporeda. Dne 11. decembra 1930 je državna komisija za cenzuro filmov prepovedala predvajanje filma *Na zahodu nič novega* v vsej Nemčiji, češ da »*škoduje nemškemu ugledu.*« Nationalsocialisti so bili zmagovalci. Vsi časopisi so omenjali Goebbelsovo ime in njegovo dejanje. Da so bili komentarji zvečine negativni, mu ni bilo mar. Odločilno je bilo, da je nacistična stranka *sistemu* vsilila svojo voljo: »*Umazani film je prepovedan! S tem je nacionalsocialistično gibanje zmagalo na vsej črti v boju zoper to judovsko nesnago. Povod... je bil na videz neznamen. V resnici pa je šlo za načelno vprašanje: Ali si sme asfaltna demokracija (Goebbelsov izraz) spričo naraščajoče nacionalne prebujenosti širokih množic še kar naprej privoščiti nesramnosti in ponujati nemškemu občinstvu tak porog nemški časti in nemški tradiciji? Navsezadnje smo bili britko za načelnost. Bili smo nosilci nemške npravnosti in smo tako silili prusko vlado v čedalje bolj nemogoč položaj. Z groteskno uporabo sile je morala ščititi umazano delo, ki ga je zaradi njegove nagnusnosti široka javnost vse bolj odklanjala. Uporabljena sredstva ob koncu niso bila v nobenem sorazmerju s stvarjo, ki so jo ščitili, in ob tej diferenci se je spotaknila pruska vlada... To je bil boj med marksistično, asfaltno demokracijo in zavedno nemško npravnostjo. In prvič se v Berlinu lahko pohvalimo z dejstvom, da smo asfaltno demokracijo spravili na kolena.*«<sup>170</sup>

### **3.3 Po propagandnih stopnicah do oblasti**

Kmalu je Nemčija pričakala razburkano obdobje, v katerem so se zapletali stari predsednik Hindenburg, kancler Brüning (ki mu je sledil von Papen), predstavniki vojske in meščanskih strank, ki so se bali nacistov, toda sočasno z njimi računali. V Nemčiji tedaj ni bilo sile, ki bi lahko predsedniku vlade zajamčila čvrsto parlamentarno večino in zmago na volitvah. Od zloma koalicije meščanskih strank leta 1930 je predsednik uporabljal izredna pooblastila, s katerimi je majhna skupina vladala. To je bil čuden sistem in vsi so vedeli, da ne more dolgo trajati. Ni kazalo nič drugega, kot da poiščejo vlado, ki se bo spoprijela s krizo in pridobila podporo množic. In tako so ob volilnih uspehih nacistov videli tudi v Hitlerju

---

<sup>170</sup> Prav tam, 154-155.



morebitnega sopotnika, ki ga je Goebbels opisal v svojem drugem dnevniku z naslovom *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei*. V teh letih pehanja za oblast, od oktobra 1931 do januarja 1933, se je Hitler občasno zadrževal v hotelu Kaiserhof in se prerival k oblasti, ki jo je simbolično predstavljala kanclerska palača, oz. *Reichskanzlei*. Na dan novega leta 1932 so Hitlerja povabili v Berlin, kjer so ga general Grenner (vojni minister), kancler Brüning in general Schleicher snubili za sodelovanje in mu celo obljubili mesto kanclerja, če bi pomagal podpreti podaljšanje Hindenburgovega predsednikovanja. Goebbels je zapisal v svoj dnevnik: »Predsedništvo zares ni vprašljivo. Brüning edino želi, da za nedoločen čas učvrsti svoj položaj... Začel se je boj za oblast – šahovska igra. Lahko bo trajala tudi vse leto. To bo ostra igra, ki jo bo izvajala inteligenca in veščina. Glavna stvar je, da vzdržimo hitrost in da se odrečemo slehernega kompromisa.«<sup>171</sup>

Leta 1932 je bilo v Nemčiji dvoje predsedniških volitev, dvoje volitev v Reichstag in še volitve v pruski deželni zbor.<sup>172</sup> Problem predsedniških volitev je postajal čedalje bolj pereč, a Hitler je ostajal neodločen. Goebbels ga je skušal prisiliti, da bi se odločil. Da bi svojega vodjo za propagando spravil v boljšo voljo, je z njm spregovoril o uradu, ki naj bi ga ta nekoč prevzel: »V mislih ima nekakšno ministrstvo za vzgojo ljudstva, ki naj bi imelo pod svojo streho film, radio, nove izobraževalne ustanove, umetnost, kulturo in propagando, velik projekt, kakršnega svet še ni videl. Že zdaj začnjam graditi temelje tega ministrstva...« Hitler je govoril o problemih, ki bodo postali aktualni šele po prihodu na oblast, glede najbližjega problema pa je ostajal neodločen.<sup>173</sup>

15. februarja je Hindenburg naznanil svojo kandidaturo. Zdaj se Hitler ni mogel več izmikati. Dovolil je Goebbelisu, da 22. februarja na množičnem zborovanju NSDAP v Športni palači oznani kandidaturo *firerja*. Goebbels se je takoj spravil na delo in dan kasneje razglasil v *Angriffu*: »Ne rečem, da bo Hitler naš kandidat, zakaj če bo naš kandidat, to kratko in malo pomeni, da bo gotovo izvoljen.«<sup>174</sup>

Nacistični propagandni stroj je bil v najvišji prestavi. Deželo je med prvo od petih velikih kampanj leta 1932 zajela poplava nacističnih srečanj, parad in zborovanj. Hitler sam, ki je opravil z neodločnostjo, je kot po navadi vso svojo energijo vložil v govorniške turnirje, prepotoval je Nemčijo in med enajstdnevno kampanjo govoril množici v dvanajstih mestih.

---

<sup>171</sup> Goebbels, *Dnevnik*, 28-29.

<sup>172</sup> Reimann, *Doktor*, 161.

<sup>173</sup> Prav tam, 162.

<sup>174</sup> Prav tam, 163.

Pričakovanja so se povečala, toda rezultat je bil grenko razočaranje in pred njimi je bil drugi krog.<sup>175</sup>

Goebbels in Ernst Röhm, ki je bil takrat že dve leti načelnik oddelkov SA, sta bila prepričana, da bi stranka naredila usodno napako, če se ne bi ponovno pokazala ljudstvu po zadnjih uspehah pokrajinskih volitvah. Goebbels je vztrajal, da je treba razžarjeno in živčno stanje ljudstva neprenehno razpihovati.<sup>176</sup>

Hitlerju ni uspelo dobiti večine na predsedniških volitvah, na prvih je dobil več kot 11 milijonov glasov (Hindenburg več kot 18 milijonov) in na drugih nad 13 milijonov (Hindenburg več kot 19 milijonov). Nemčija se soočala z mojstrsko organizirano Goebbelsovo agitacijo, ki je zajela državo kot vihar. Po mestih so zidove prekrili kričeči lepaki z nacističnimi gesli, povsod so, kot nov propagandni prijem, vrteli filme in po pošti pošiljali na tisoče gramofonskih plošč s posnetimi firerjevimi in Goebbelsovimi govori. Poleg tega je Goebbels, zvest Hitlerjevemu prepričanju o prednosti žive besede, organiziral številna množična zborovanja, na katerih sta bila glavna govornika Hitler in on sam. Goebbels je imel v desetih dneh devetnajst velikih govorov, med temi pa štiri v berlinski Športni palači. Govoril je v Breslauu, Dresdenu, Kölnu, Hamburgu in Nürnbergu, ponoči se je vozil z enega konca dežele na drugega, da je lahko sproti nadzoroval delo osrednje propagandne organizacije. Hitler je v Breslauu govoril več kot šestdeset tisoč poslušalcem in v drugih mestih ga je poslušalo tudi sto tisoč ljudi. Prvič v zgodovini se je zgodilo, da je neki politik uporabil letalo, da je lahko uresničil natrpan načrt predvolilnih zborovanj.<sup>177</sup>

Goebbelsova propaganda se ni usmerila zoper Hindenburga, ampak zoper stranke, ki so ga kandidirale, predvsem zoper socialne demokrate. Njegova predrznost je tako dražila nasprotnike, da je list *Augsburger Zeitung* 27. februarja zapisal: »Goebbels je zrel za telesno kazen.« Tudi sam je vedel, da je brezupno pričakovati zmago nad Hindenburgom. Šlo mu je za to, da z veličastno volilno bitko razburka množice in tako požene NSDAP naprej.<sup>178</sup>

Vodstvo propagande je organiziralo do 3000 zborovanj na dan. Milijoni plakatov, propagandnih spisov, brošur in posebnih izdaj strankinih časopisov so preplavili državo. Goebbelisu je prišlo na misel tudi nekaj popolnoma novega. Pred filmsko kamero je imel desetminuten govor in ta zvočni film so potem ob večerih vrteli na trgih velikih mest, pa tudi

---

<sup>175</sup> Kershaw, *Hitler*, 234-235.

<sup>176</sup> V dvanajstih mesecih so nacisti nastopili na petih velikih volilnih pohodih: na dveh volitvah za predsednika in še treh za državno upravo in Reichstag. Ti pohodi so bili prave bitke, kjer je bila nacistom včasih sreča naklonjena, drugič pa jim je obrnila hrbet.

Goebbels, *Dnevnik*, 29.

<sup>177</sup> Prav tam, 30.

<sup>178</sup> Reimann, *Doktor*, 163-164.

v kinodvoranah, ker si njihovi lastniki niso marali nakopati sitnosti z SA. Poleg tega je dal Goebbels napraviti 50 000 majhnih gramofinskih plošč s posnetkom nekega svojega govora in jih je v pismih poslal pomembnejšim osebam.<sup>179</sup>

Nasprotniki so imeli v svojih rokah najpomembnejše propagandno sredstvo – radio – in so ga tudi pridno uporabljali. Dan za dnem so si sledile prepovedi in zaplembe časopisov, plakatov in propagandnih spisov: »*Prepoved za prepovedjo. Nasprotniki hočejo s tem otopiti ost našega boja. Najboljši plakati in letaki zaradi tega ne pridejo med ljudi. Rdeči upajo, da bodo tako preprečili našo zmago.*« Šlo je predvsem za to, da se naredi iz Hitlerja simbol nemške enotnosti. V obeh volilnih bojih za mesto predsednika Rajha je Goebbels ustvarjal Hitlerjev mit: »*Hitler, firer... si je zastavil za cilj, da združi nemško ljudstvo in da skuje iz njega silo, kakršne svet še ni videl... V trdem, težavnem in žrtev polnem boju je vodil svojo zasmehovano in zasramovano malo sekto in iz nje napravil največjo in najbolj priljubljeno množično stranko Evrope. Hitler, prerok! Hitlerj, bojevnik! Hitler, predsednik rajha!*«<sup>180</sup>

Za 15. april je v Športni palači sklical množično zborovanje prebivalstva. Brüning je govoril 9. aprila v Königsbergu ob koncu volilnega boja. Govor so prenašali po radiu, Goebbels pa ga je dal presneti na gramofonske plošče. 12. aprila so veliki rdeči plakati napovedali, da bo kancler Brüning skupaj z Goebbel som govoril na nacionalsocialističnem zborovanju 15. aprila v Športni palači. Že naslednjega dne se je prikazal nov plakat, na katerem je bilo natisnjeno pismo, ki ga je Goebbels poslal Brüningu. V njem je predlagal, da bi vsak od obeh govornikov dobil po 9000 vstopnic za zborovanje. Goebbels se je tudi obvezal, da se bodo njegovi pristaši disciplinirano obnašali. Vsak od obeh govornikov naj bi imel eno uro časa za svoja izvajanja. Sklepno besedo je Goebbels prepustil Brüningu, s čimer je hotel oznaniti svojo lojalnost. Na drugi polovici plakata pa je bil pripisan Goebbelsov komentar: »*Na to pošteno ponudbo se Brüningu ni zdelo vredno niti odgovoriti. Berlinčani lahko sami presodijo, kako trda prede vladi, če se njen vodja ne upa spustiti niti v skromen besedni dvoboj.*« 14. aprila so bili ti plakati prelepljeni z manjšimi trakovi, na katerih je bilo brati, da bo gospod državni kancler vendarle govoril.<sup>181</sup>

Brüning, ki se je šele 10. aprila, torej na dan volitev, vrnil s svoje predvolilne turneje po Nemčiji v Berlin, je Goebbelsovo pismo lahko dobil šele 11. aprila. Še preden je sploh lahko odgovoril, je na oglasnih stebrih že visel drugi plakat, ki mu je očital, da bi se rad izmuznil diskusiji. Goebbels je kanclerja s tem povozil. 15. aprila je bila Športna palača tako

---

<sup>179</sup> Prav tam, 164.

<sup>180</sup> Prav tam.

<sup>181</sup> Prav tam, 168.

polna, da je morala posredovati policija. SA enote, ki zaradi prepovedi niso smeli imeti uniform, so se prikazali v cilindrih ali s papirnatim čepicami. Ko je Goebbels malo po 20. uri stopil v Športno palačo, so njegovi spremljevalci nosili več kovčkov, ki so jih postavili h govorniškemu pultu. Kaj je z Brüningom? Goebbels je začel govoriti: »*Gospodu kanclerju Brüningu se je zdelo primerno sploh ne odgovoriti na mojo velikodušno ponudbo. A to ni nič hudega! Kljub temu sem ga prinesel s sabo!*«<sup>182</sup>

Goebbels je za trenutek umolknil. Med poslušalci je zavladala neznanska napetost: zdaj šele zares niso vedeli, za kaj gre. Potem pa je Goebbels nadaljeval: »*Gospod kancler se trenutno še nahaja v tehle kovčkih. Njegov zadnji govor sem dal skrbno posneti na gramofonske plošče... Zdaj vas prosim za mir, zakaj besedo ima gospod kancler.*«<sup>183</sup>

Goebbels je dal znamenje in se je odstranil od govorniškega pulta. Brüningov glas je zadonel iz zvočnikov. Čez nekaj časa je bil kanclerjev govor prekinjen in Goebbels je smehljaje in pozdravljen z bučnim aplavzom spet stopil h govorniškemu pultu. Ta dogodek se je nekajkrat ponovil. In vsakič je Goebbels zavrnil kanclerjeve besede. Kakor jastreb zadira svoje kremplje v mrhovino, tako je Goebbels sekal po Brüningu, ki se ni mogel braniti. Na koncu je bil Brüning raztrgan na kosce in podivjana publika je rjovela od smeha, dvorana je bučala in slavila Goebbelsa, kot so stari Rimljani slavili zmagovitega vodjo.<sup>184</sup>

Propaganda je delovala brezhibno in ob pravem času. 18. maja si je Goebbels zapisal v dnevnik: »*V našem tisku in naši propagandi kar se da ostro napadamo Brüninga. Pasti mora, naj stane, kar hoče. Skrivna akcija zo per njega se nadaljuje. Je že popolnoma izoliran. Na vse kriplje išče sodelavce. Kraljestvo za ministra. General Schleicher je odklonil, da bi prevzel ministrstvo za obrambo. Naši voluharji delajo in bodo popolnoma zglodali Brüningovo pozicijo.*« Končno je bil cilj dosežen: 30. maja 1932 je Brüning odstopil. Z njim je odstopil zadnji demokratični kancler med obema vojnama v Nemčiji.<sup>185</sup>

Pri volitvah 31. julija 1932 se je 13 745 000 ljudi odločilo za NSDAP. Tako je nacistična stranka postala najmočnejša v Nemčiji. Z 230 poslanci v Reichstagu pa je stranka vendar imela samo krepko tretjino od skupaj 608 mandatov. Hitler se je pri priči odpeljal v Berlin, da bi se pogajal s Papenom in Schleicherjem. Goebbels je poročal o tem: »*Hitler zahteva za nas mesto kanclerja in pruskega ministrskega predsednika s pruskim notranjim ministrstvom, pa še ministrstva za gospodarstvo, letalski promet in sodstvo ter novo osnovano ministrstvo za vzgojo ljudstva in propagando. Če Reichstag zavrne zakon o pooblastilih, ki ga*

---

<sup>182</sup> Prav tam.

<sup>183</sup> Prav tam, 169.

<sup>184</sup> Prav tam.

<sup>185</sup> Prav tam, 171.

zahteva Hitler, ga bomo poslali na počitnice. Ko bomo imeli oblast, je ne bomo nikoli izpustili iz rok, razen če nas kot trupla iznesejo iz naših uradov.«<sup>186</sup>

Rezultati pogajanj med Hitlerjem, Papenom in Schleicherjem so bili negativni: »Ponujeno mu je bilo mesto vicekanclerja. Njihov namen, da poceni odpravijo njega in našo stranko, je očiten. Nemogoča zahteva. Če firer pristane je izgubljen. To torej sploh ne pride v poštev. Firer gladko odkloni.«<sup>187</sup>

Bližale so se nove volitve, pete v letu 1932. Volilna kampanja je Hitlerju povrnila moč. Njegova nepogrešljivost na mestu glavnega propagandnega žarišča gibanja je pomenila, da je moral slediti okrutnemu razporedu govorov in zborovanj. Med 11. oktobrom in 5. novembrom je imel več kot petdeset govorov, včasih celo po tri na dan. Njegovi napadi so bili usmerjeni proti Papenu. Nacistični tisk je kampanjo vztrajno slikal kot pohod na zmago. Ampak, ko so prešteli glasove, so se bojazni uresničile. Na zadnjih volitvah pred prihodom na oblast NSDAP je izgubila dva milijona volivcev, njen odstotek je padel z julijskih 37,4 na 33,1 odstotek, število sedežev v parlamentu se je zmanjšalo na 196. Ne samo da stranki ni uspelo resneje prodreti v velika levičarska in katoliška volilna bloka, tokrat je izgubila celo svoje volivce. Srednji razred je začel zapuščati naciste. Novemberske volitve torej niso ničesar spremenile v takratnem političnem *pat* položaju.<sup>188</sup>

Nacisti so imeli samo en cilj – odlok, ki bi dal Hitlerju diktatorsko oblast; to je bil »spopad za oblast, šahovska igra,« kakor se je izrazil Goebbels. In januarja 1933 so ta cilj dosegli. To je bil zvočni zid, ki ga je moral prebiti nacistični stroj, in pot se je odprla, ko je Hitler postal kancler 30. januarja 1933. Pred tem pa je bilo treba močno kuriti pod kotlom. »Stranka mora imeti zmeraj zadosti pare, tako kakor lokomotiva,« je rekel Goebbels. Njihova politika je bil napad, ki je pomenil moč. »Odločiti se moramo za to, da bomo živeli nevarno,« je zapisal. In spet: »Najmočnejši smo zmeraj v ofenzivi. Prav je bilo, da smo brez konca drezali v vlado.«<sup>189</sup>

Von Papen, ki takrat ni bil več predsednik vlade, se je s svojimi somišljeniki čedalje bolj nagibal k prepričanju, da je nacistom potrebno pomagati, da pridejo na oblast. Najprej so se začeli sestajati in dogovarjati na skrivaj. Do odločilnega razgovora je prišlo 4. januarja 1933 v Kölnu. V hiši bankirja Schrederja sta se sestala von Papen in Hitler. 28. januarja 1933

---

<sup>186</sup> Reimann, 174-175.

<sup>187</sup> Reimann, 175.

<sup>188</sup> Kershaw, *Hitler*, 248-249.

<sup>189</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 152-153.

je vlada generala von Schleicherja padla in predsednik von Hindenberg je 30. januarja 1933 mandat za sestavo nove vlade prepustil Adolfu Hitlerju.<sup>190</sup>

Naslednji dan po imenovanju je Hitler dosegel razpust parlamenta. 24. februarja je Göringova policija vdrla v komunistično centralo *Karl Liebknecht Haus* in uradno sporočila, da je našla načrte za komunistično revolucijo. To je bila sicer laž, ker nobenih takih dokumentov niso našli, toda nacisti so 27. februarja poskrbeli, da so palačo Reichstaga skrivnostno požrli plameni. Krivdo so ravno tako brez dokazov brž pripisali komunistom. Naslednji dan je Hitler izdal dekret z naslovom: »*Obrambni ukrepi proti komunističnim dejanjem nasilja*,« ki je s prvim členom ukinjal osebne svoboščine weimarske ustave.<sup>191</sup>

V Hitlerjevi prvi koalicijski vladi Goebbelsa še ni bilo, po 30. januarju mu firer še ni mogel ponuditi ustreznega mesta. Po volitvah, ko je Hitler izgnal iz Reichstaga komunistične poslance in postavil kompartijo izven zakona, si je priskrbel zakonito večino in sestavil vlado po svojem okusu. Goebbelsova ura je napočila in 12. marca je bil imenovan za ministra za propagando in narodno prosveto. V Leopoldovi palači nasproti kanclerske palače je uredil svoje ministrstvo, ki je s svojimi oddelki in posebej organiziranimi zbornicami kot pajek zapredlo v svoje mreže vsa področja kulturnega delovanja v državi, posebej pa še tisk, radio in film. Odslej so Nemci lahko brali, poslušali in gledali samo to, kar je dovolil in spretno prirejal Goebbelsov vseмогоčni propagandni aparat.<sup>192</sup>

Dokler se ni dokopal do oblasti, so bili najmočnejše Goebbelsovo orožje govori in organizirana propaganda, ki jih je spremljala v letu 1932, ko so nacisti najbolj divje napadali, izzivali in skupili tudi nekaj mrtvih. Goebbelsova posebnost so bili pogrebi teh nasilnežev iz vrst SA, SS in prevsem Hitlerjugenda. To so bile prave demonstracije tisočev nacistov, kjer so govorniki podžigali srd in z dvignjeno roko v pozdrav prepevali *Horst Wessel Lied*. Posebno vlogo so odigrali govori v berlinski Športni palači. Tukaj je imel Hitler 22. januarja 1933 zadnji javni govor, preden je postal kancler. Tudi po prihodu na oblast se je Športna palača leto za letom stresala od vpitja sfanatiziranih poslušalcev, dokler je niso zrušile zavezniške bombe.<sup>193</sup>

---

<sup>190</sup> Митровић, *Време нетрпеливих*, 290.

<sup>191</sup> Goebbels, *Dnevnik*, 34.

<sup>192</sup> Prav tam, 35.

<sup>193</sup> Prav tam.

### 3.4 Propagandni stroj Tretjega rajha: Ministrstvo za propagando in ljudsko prosveto

Goebbels je na začetku leta 1933 sicer že pripravil načrte za Ministrstvo propagande, ampak je zaradi priprav na prihajajoče volitve 5. marca preložil razglasitev novega ministrstva do takrat, ko bo uspeh nacistov na volitvah zagotovljen. Na podlagi Goebbelsovih osebnih ambicij za pohod na oblast, pa tudi na osnovi zapisov iz njegove knjige *Von Kaiserhof zur Reichskanzlei*, izdana v Münchenu 1935, lahko vidimo, da je ideja z ministrstvom in Goebbelsom na čelu obstajala še pred prihodom nacistov na čelo Nemčije. Že 22. januarja 1932 je v svoji knjigi zapisal: »V četrtek sem imel zelo važno zadolžitev v Münchenu. S firerjem sva se dogovarjala o mojem predlogu glede urada, njegovih nalogah in dolžnosti. Ideja je, da se organizira Ministrstvo za izobraževanje naroda, ki bi izvajalo kontrolo nad kinomatografi, radiom ter novoizobraženim kadrom za področja umetnosti, kulture in splošne propagande. To bi bila povsem revolucionarna izpostava, ki bi se jo upravljalo iz centra. Njen glavni cilj bi bil postavljanje temeljev za idejo Rajha. Pri tem gre za ambiciozen načrt, kakršnega svet še ni videl. Z osnovami za vzpostavitev tega ministrstva se že ukvarjam. Mišljeno je kot podpora vodilnemu aparatu države, usmerjena ne samo na osvajanje oblasti, ampak na celotni narod.«<sup>194</sup>

Goebbels je bil zelo nezadovoljen z izborom naziva ministrstva, predvsem zaradi eksplicitne uporabe besede *propaganda*. Menil je, da bo to izzvalo psihološko nasprotni učinek. Ministrstvo za propagando je bilo kljub temu ustanovljeno s predsedniškim dekretom, podpisanim 12. marca 1933, v katerem je bila definirana naloga novega ministrstva: »širenje izobraževanja in propagande med prebivalstvom, z vidika državne politike in nacionalne rekonstrukcije nemške domovine.« Hitler je junija 1933 zelo konkretno in podrobno definiral obseg Ministrstva za propagando (RMVP), za odgovornega pa je postavil Goebbelsa, ki naj bi »duhovno usmerjal narod.«<sup>195</sup>

Analiza politične funkcije propagande v Tretjem rajhu kaže, da je bila njena organizacija dosti bolj kompleksna kot je videti na prvi pogled. Na to kaže tudi sočasni obstoj treh različnih institucij, ki so se ukvarjale s propagando: *Ministrstvo za propagando*, *Centralni biro za propagando stranke* (Reichspropagandaamt) in *Državna zbornica za kulturo*. Na nürnberškem Kongresu stranke leta 1935 je Hitler v zaključnem govoru poudaril

---

<sup>194</sup> Goebbels, Joseph. *Vom Kaiserhof zum Reichskanzlei*, München: 1935, 28.

<sup>195</sup> Welch, *The Third Reich*, 23.

Celoten govor vidi v: N.H. Baynes, ur. *The Speeches of Adolf Hitler*, Oxford: 1942, 1, 438-449.

glavno funkcijo stranke, ki naj bo »izgradnja notranje organizacije kot tudi ustanavljanje in razvoj stabilnega samovzdrževalnega centra nacionalsocialistične doktrine, pa tudi indoktrinacija države, usmerjena k državljanom, ki naj hkrati postanejo učenci države in njeni voditelji.«<sup>196</sup>

Nastanek RMVP v marcu 1933 predstavlja pomemben korak na poti do enotnosti nacistične stranke in države. Na čelu strankarske propagande je bil še vedno Goebbels, ki je kot vodja RMVP svojo pozicijo v stranki še okrepil. Tri dni po imenovanju je v svojem govoru 15. marca 1933 izrazil svoje videnje novega ministrstva: »Ustanovili smo Ministrstvo za narodno prosveto in propagando. Oba pojma se ne nanašata na isto. Prosveta naroda je v svoji osnovi pasivna, propaganda pa je aktivnega značaja. Ne moremo se zadovoljiti samo s tem, da narodu govorimo to kar želimo in da ga na ta način izobražujemo. Narod moramo pridobiti na svojo stran tako, da začnemo z aktivno propagando vlade. Ne zadostuje samo poenotenje naroda z našim režimom in premik s pozicije neutralnosti do nas. Delati moramo na tem, da narod postane od nas odvisen.«<sup>197</sup>

Z ustanovitvijo RMVP je propaganda postala predvsem odgovornost države, čeprav so bili oddelki ministrstva vzdrževani in okrepljeni s strani strankinega *Centralega biroja za propagando*. Pri tem so mnoge vodilne pozicije v ministrstvu in biroju stranke zasedali isti uslužbenci.<sup>198</sup>

S prva je bilo zastavljeno, da bo ministrstvo razdeljeno na pet oddelkov, ki bi vključevali radio, tisk, aktivno propagando, film in gledališče ter narodno izobraževanje. Kasneje je osnovno strukturo sestavljalo sedem oddelkov. Na začetku je imelo ministrstvo samo 350 administrativnih in izvršnih uslužbencev. Zaposlovali so izključno mlade fanatične naciste z višjo izobrazbo glede na povprečnega nacističnega aktivista. Goebbels je odredil, da število zaposlenih na njegovem ministrstvu ne sme preseči tisoč. Financiranje je bilo predvideno s plačevanjem radijskih licenc. Novi minister je imel pri tem srečo, saj se je uporaba radija povečevala zelo hitro in so iz tega vira lahko pokrivali več kot 80 odstotkov obratovalnih stroškov.<sup>199</sup>

Ministrstvo je imelo naslednje oddelke:

---

<sup>196</sup> Welch, *The Third Reich*, 24.

<sup>197</sup> Prav tam, 24.

Povzeto po agenciji Wolffs Telegraphisches Büro (WTB), ki je objavila poročilo 16. marca 1933, shranjeno pa je v Bundesarchiv, Koblenz.

<sup>198</sup> Welch, *The Third Reich*, 24-25.

<sup>199</sup> Prav tam, 25-26.



I. Oddelek: Zakonodaja in pravna vprašanja. Proračun, finance in računovodstvo. Personalna vprašanja. Knjižnica ministrstva. Državna zbornica za kulturo. Svet za komercialno oglaševanje. Sejmi in razstave.

II. Oddelek: Koordinacija propagande in prosvetne dejavnosti. Področni uradi ministrstva. Nemška visoka šola za politiko. Uradne ceremonije in manifestacije. Državni emblemi. Rasna vprašanja. Versajska pogodba. Mladinska organizacija. Podjetništvo in socialna politika. Javno zdravje in atletika. Vzhodna in mejna vprašanja. Državni odbor za potovanje.

III. Oddelek: Radio – Državna radijska postaja z.z.o.z.

IV. Oddelek: Domači in tuji tisk. Časnikarstvo. Tiskovni arhivi. Tiskovna agencija. Državna zveza nemškega tiska.

V. Oddelek: Kino. Filmska industrija. Filmska cenzura. Cenzura mladinske književnosti.

VI. Oddelek: Gledališče, glasba in umetniki. Uprava gledališč. Režija. Scenografija. Ljudska umetnost.

VII. Oddelek: Zaščita proti kontrapropagandi doma in v tujini.<sup>200</sup>

Septembra 1933 je Goebbels dosegel, da je bil sprejet *Zakon o ustanovitvi državne zbornice za kulturo*, ki naj bi jo pridružili novemu ministrstvu. Predsednik te organizacije je bil sam in odločil je, da bo vsak kulturni delavec moral biti uvrščen v svoj posebni oddelek. Oddelkov je bilo sedem: za radio, tisk, književnost, likovno umetnost, gledališče, glasbo in film. Člani teh oddelkov niso postali samo ustvarjalni kulturni delavci, tako kot pisatelji, igralci, avtorji radijskih oddaj, glasbeniki, temveč tudi tisti, katerih naloga je bila dobavljanje in izdajanje del ali pripomočkov v zvezi z umetnostjo. Sem so tako sodili tudi izdelovalci radijskih sprejemnikov in glasbenih instrumentov, založniki in drugi. Zbornica je zajela tudi druge kulturne organizacije kot so bile knjižnice, pevski zbori, orkestri in igralske šole.<sup>201</sup>

Naslednji mesec je izšel zakon o časnikarjih, ki je vse časnikarje naredil za služabnike države. Morali so imeti dovolilnice, ki jih je izdajal Goebbels sam. To je sledilo razlastitvi levičarskega in komunističnega tiska – s tiskarnami in kapitalom vred – ki so jo izvedli že spomladi in poleti. Judom je bilo prepovedano ukvarjanje s kakršnokoli obliko časnikarskega dela, z nekaterimi redkimi izjemami. Lastniki ali solastniki časnikov so smeli biti samo tisti, ki so lahko dokazali svojo čisto arijsko kri za nazaj do leta 1800 in so bili poročeni z osebo enako čistega rodu. Aprila 1934 je Hess ukazal, da je treba ustanoviti *Preizkusni odbor za zaščito nacionalsocialistične književnosti*, ki naj bi cenzuriral knjige.<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 188-189.

<sup>201</sup> Prav tam, 190.

<sup>202</sup> Prav tam.

Januarja 1935 je izšel odlok, da umetniki in predavatelji kljub pogodbam, ki jih vežejo, ne smejo iz Nemčije, dokler jim predsednik ustreznega oddelka državne zbornice za kulturo ne izda dovoljenja. Aprila 1935 je zbornica za književnost dobila pooblastila, na osnovi katerih je nato sestavila črno listo knjig, ki naj bi bile sovražne nacistični politiki. Odtlej so morali založniki upoštevati to listo, kadar so ponatisnili knjige, a tudi vsako novo delo, ki so ga nameravali založiti, so morali najprej predložiti zbornici za književnost. V istem mesecu je izšel tudi odlok, da je neodvisne časopise treba odpraviti v prid strankinim glasilom, če bi se izkazalo, da nelojalno konkurirajo. Novembra 1936 si je Goebbels dovolil prepovedati celo vsako kritiko umetnosti.<sup>203</sup> Med drugimi je bilo prepovedano, da bi brez posebnega dovoljenja objavljali govore, ki so jih imeli ministri, ali citirali zgodnje Hitlerjeve govore. Prav tako Nemci niso smeli sprejemati nobene Nobelove nagrade več. Zadnjo prepoved je izdal Hitler, ne Goebbels, potem ko so podelili Nobelovo nagrado za mir nemškemu pacifističnemu pisatelju Carlu von Ossietzkemu, ki je bil od požiga Reichstaga zaprt v koncentracijskem taborišču.<sup>204</sup> Leta 1937 je Hitler ustanovil nemške državne nagrade za znanost, umetnost in humanistične vede.<sup>205</sup>

Spričo te množice dekretov, odločb in predpisov si je malokdo drznil pisati, govoriti ali objavljati, ne da bi se prej pozanimal za določila zakona ali za to, kakšen je njegov položaj. Šal ni bilo mogoče zbijati več niti v kabareti, ki so bili že po izročilu nespoštljivi do politike. (npr. Katakombe in Tingel-Tangel v Berlinu).<sup>206</sup>

Leta 1937 se je Goebbels odločil, da je čas, da pomeče iz muzejev in umetnostnih galerij slike, ki so se mu zdele degenerirane, in napravil načrt – tu ga je spet polomil – za razstavo degenerirane umetnosti. Razstava je doživela velik uspeh in Goebbels jo je poslal na turnejo. Toda kdo bi rekel, v čem je bil njen uspeh? Mnogo ljudem se je to zdela zadnja priložnost, da si ogledajo slike brez kljukastih križev in uniform.<sup>207</sup> Med obsojenimi deli so bile tudi Renoirjeve, Gauginove in Van Goghove slike. Hoffmann piše, da je rotil Hitlerja, naj

---

<sup>203</sup> Prav tam, 191.

<sup>204</sup> Ko je Ossietzki novembra 1936 nenadoma dobil Nobelovo nagrado, je bil Goebbels tako rekoč prisiljen, da ga je izpustil. A to je Ossietzkemu le malo pomagalo, ker je že umiral.

<sup>205</sup> Prav tam, 190.

<sup>206</sup> Prav tam, 192.

Maja 1935 so v sporočilu za tisk, napisanem v nadvse togem uradnem jeziku, obsodili ta dva lokala za zbirališče Judov in drugih državi sovražnih elementov. Sledile so aretacije in zasliševanje na policiji. »Na zaslišanju so nekateri udeleženci politične predstave v kabaretu pokazali, da so bodisi zelo površno, bodisi sploh ne seznanjeni s tistimi ustanovami v naši novi državi, ki so bile najhujše tarče njihovega sarkazma; zdaj bodo imeli priložnost, da to pomanjkljivost popravijo s spodobnim in poštenim delom v taborišču.«

<sup>207</sup> Heinrich Hoffmann poroča, da je nagovarjal Hitlerja, naj nekaj tistih slik reši stigme, da so bile vključene v to razstavo. Po Hoffmannovem zatrjevanju je Goebbels hotel vse slike, ki jih je dal pobrati iz galerij, sežgati, ker se niso ujemale z nacionalsocialističnimi nazori o umetnosti.

Prav tam 193.

prepreči ta vandalizem. Kmalu so poleg Hitlerja tudi Göring, Goebbels in Ribbentrop postali umetnostni zbiralci in so si hodili v zelje na dražbah, dokler ni napočil čas, ko so začele slike iz zbirk v tujih državah prihajati v Nemčijo kot vojni plen. Goebbels je uvedel za tiste, ki se jim je posrečilo da so ostali v ustvarjalnih poklicih, redna srečanja. Uvedel je tudi sistem kongresov, na katerih je vlada lahko jasno in glasno povedala ustvarjalcem javnih zvrsti umetnosti, kaj in kako morajo delati.<sup>208</sup>

Leta 1935 je Goebbelsovo ministrstvo kot celota porabilo že velikanske vsote denarja. Domači proračun je znašal okrog sto trideset milijonov mark, za inozemstvo pa je šlo čez sto dvajset milijonov (tu so všeti veliki zneski, namenjeni *Transoceanski časopisni agenciji*). Povrh tega je šlo štirideset milijonov mark za film in gledališče. In za nameček je imel Goebbels na voljo poseben fond, v katerem je bilo petinštirideset milijonov mark na leto.<sup>209</sup>

Goebbelsu se kljub prizadevanju, da bi vso tujo in domačo propagando združil pod isto streho, nazadnje le ni čisto posrečilo. Ko je prišel na oblast, je iz drugih ministrstev skrbno pobral oddelke, ki so imeli opraviti s tiskom ali s stiki z javnostjo v najširšem pomenu besede. Ministru za notranje zadeve je odvzel nadzorstvo nad radijom in tiskom, moralno cenzuro gledaliških del, knjig in filmov in urejanje javnih praznikov. Ministrstvu za gospodarstvo je vzel skrb za oglaševanje – ki ga je nadzorovala država – in tudi za industrijske razstave in trgovske sejme. Pošti je odvzel turistični agenciji za Lufthanso in železnice. Še pomembneje pa je bilo, da je zmagal v prvi fazi boja za nemško propagando in obveščanje v tujini. To se mu je posrečilo doseči na račun ministrstva za zunanje zadeve; le-to je bilo sprva zaupano nenacionalističnemu ministru baronu von Neurathu, ki ga je Hitler nazadnje moral odpustiti, da je napravil prostor za Ribbentropa.<sup>210</sup>

Ta radikalna politična kultura je bila produkt načina, s katerim so institucije nacistične stranke s svojimi kadri pokrivalo vodstvene položaje v že obstoječih, utrjenih in močnih nemških institucijah. S tem pa so razmere postale dokaj kompleksne, saj stranke ni predstavljala ena enotna institucija. Različne sekcije so imele močno avtonomijo, ambiciozni posamezniki na njihovih vodilnih položajih pa različne poglede in s tem svoje lastne osebne t.i. *imperije*, kar je dostikrat privedlo do odprtih konfliktov z drugimi strankarskimi ali državnimi institucijami.<sup>211</sup>

Vse to na zelo slikovit način prikazuje tudi administrativna struktura, ki jo je Goebbels kreiral leta 1933. Čeprav je *Biro za propagando nacistične stranke* normalno funkcioniral, je

---

<sup>208</sup> Prav tam.

<sup>209</sup> Prav tam.

<sup>210</sup> Prav tam, 206-207.

<sup>211</sup> Reeves, *The power*, 89.

bil marca 1933 dopolnjen z novim Ministrstvom za propagando, septembra istega leta pa še z Državno zbornico za kulturo. Vsaka enota je imela svoje zadolžitve: strankarska propaganda je bila zadolžena za širjenje nacionalsocialistične ideologije in dosežkov vodstva stranke, ministrstvo je duhovno usmerjalo nacijo, Zbornica za kulturo pa se je ukvarjala z razvojem nemške kulture in regulirala ekonomske in socialne aspekte poslovanja v kulturi. Vsa ta prepletenost zadolžitev je povzročala stalne konflikte, ki jih je blažilo dejstvo, da je vse tri institucije vodil Joseph Goebbels.<sup>212</sup>

Po drugi strani pa so bili prav odnosi med obstoječimi državnimi oddelki in institucijami z Goebbelom na čelu precej manj harmonični. Ministrstvo za izobraževanje je uspešno branilo svoje pozicije pred Goebbelovim poskusom, da prevzame kontrolo nad izvajanjem propagande v šolah. Zunanje ministrstvo je nasprotovalo odločitvi, da se propagandnemu ministru prepusti nadzor nad novicami in informacijami za tujino. V času ko je bil Neurath na čelu Ministrstva za zunanje zadeve, se je Goebbelsova moč okrepila. Šele leta 1938, ko vodstvo tega ministrstva prevzame Ribbentrop, se je le-to uspelo konsolidirati. Že takoj naslednjega leta pa je prišlo do resnega konflikta med njim in Goebbelom, ki ni bil rešen vse do konca leta 1941.<sup>213</sup>

Ribbentrop je bil ravno tako ambiciozen in ne tako vesten v izbiri metod za pridobivanje moči kakor Goebbels. Od vsega začetka sta bila tekmeca. Ribbentrop je naravnost zahteval, da mu omogočijo ustanoviti lastno organizacijo za propagando in da mu dovolijo prirejati samostojne tiskovne konference za tuje dopisnike na njegovem ministrstvu. Otto Dietrich, Hitlerjev šef za tisk, je povedal tole zgodbo o Ribbentropovem in Goebbelovem boju za premoč: *»Nekega dne je Ribbentrop v Hitlerjevem glavnem štabu pregovarjal firerja, naj mu s pismenim nalogom zaupa skrb za vso propagando namenjeno za zunanji trg. Propagandnemu ministru se o tem sploh ni sanjalo. Naslednje jutro so z ministrstva za zunanje zadeve prišle v razne Goebbelsove urade v Berlin postrežki, da bi preselili ves fizični aparat, potreben za propagando v tujini. Goebbelsovi uslužbenci so se zabarikadirali v svojih sobah in minister sam je nemudoma telefoniral Hitlerju ter ga prosil za pomoč. Hitler, ki je bil Ribbentropu že podpisal tisto pooblastilo, je ukazal Goebbelu, naj se nemudoma pripelje z letalom k njemu. Ko je Goebbels prispel, mu je velel skupaj z Ribbentropom sestiti v enega od oddelkov svojega posebnega vlaka; rekel jima je, da se ne smeta ganiti, dokler se kako ne pobotata. Po treh urah sta se moža vrnila zaripla v obraz in sporočila Hitlerju – kakor je bilo mogoče pričakovati – da se nista mogla sporazumeti. Hitler*

---

<sup>212</sup> Prav tam.

<sup>213</sup> Prav tam, 89-90.

se je ves besen umaknil v svojo pisarno in znarekoval sporazumno pismo, s katerim je svoj prejšnji nalog v marsikaterem pogledu preklical. Ribbentrop se pozneje v praksi ni nikdar ravnal po tem pismu. Ker je do konca vojne ohranil prvi, preklicani nalog, je še naprej izpodbijal ministrstvu za propagando vsako pravico, da se ukvarja z nemškimi misijami v tujini.«<sup>214</sup>

Kljub temu nič od navedenega ni moglo Goebbelsu preprečiti, da ustvari svoj propagandni imperij. To lahko ilustriramo s podatki iz leta 1934. Takrat je Biro za propagando zaposloval okoli 14 000 ljudi povsem rajhu, medtem ko je število zaposlenih v Ministrstvu za propagando leta 1941 znašalo skoraj 2000, začetne številke pa so se gibale okoli 1000. Pri tem je potrebno omeniti, da so letni izdatki za propagando leta 1933 znašali približno 14 milijonov takratnih mark, leta 1939 pa že 95 milijonov.<sup>215</sup>

Goebbels je smatral, da mora biti samo manjši odstotek kulturne proizvodnje oblikovan kot odprta propaganda. Po njegovem bi nasprotno privedlo do negativnih rezultatov oz. kontraproduktivnega efekta. Vse dokler niso bile ogrožene nacionalsocialistične vrednote, je bilo dovoljeno javno propagiranje, čeprav je bila kultura v veliki meri kreirana izključno kot zabava.<sup>216</sup>

### 3.4.1 Državna zbornica za kulturo (*Reichskulturkammer*)

Državna zbornica za kulturo je bila ustanovljena na podlagi zakona iz 22. septembra 1933. Ta institucija predstavlja Goebbelsovo zmagoslavje v borbi, ki jo je vodil proti nacističnemu ideologu Alfredu Rosenbergu, ki je pred tem, v letu 1933, ustanovil *Borbeno ligo nemške kulture*, bil pa je tudi na čelu strankarske agencije pod nazivom *Državni biro podpora nemški literaturi*. Državna zbornica za kulturo je omogočila ministru za propagando, da pod svojo kontrolo pridobi tudi različne zvrsti umetnosti in kulturne poklice.<sup>217</sup>

Spor med Goebbelсом in Rosenbergom pa je bil še globlji kot na prvi pogled. Novembra leta 1933 je Goebbels zahteval, da se vsi v državni vladi najprej posvetujejo z Državno zbornico za literaturo, preden se sprejme odločitev o prepovedi katerekoli knjige. Problem je bil dokončno rešen z dekretom 25. aprila 1935, s katerim je bila Državna zbornica za literaturo razglašena za vrhovni organ, ki je bil zadolžen za sestavljanje *Indeksa škodljivih in nezaželjenih književnih del*. Vsa dela na tem spisku so bila označena kot grožnja za

<sup>214</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 207-208.

<sup>215</sup> Reeves, *The power*, 90.

<sup>216</sup> Prav tam.

<sup>217</sup> Welch, *The Third Reich*, 26.

nacionalsocialistične kulturne cilje. V praksi je to pomenilo, da je bila policija pred prepovedjo kateregakoli književnega dela primorana iskati vsa tista dela, primerna za vpis na *Indeks*. Omenjeni dekret predstavlja Goebbelsovo zmago nad Rosenbergom še na enem področju.<sup>218</sup>

Goebbels je bil imenovan za predsednika Državne zbornice za kulturo, istočasno pa je bil zadolžen tudi za imenovanje vodilnih kadrov na vseh sedmih oddelkih, ki so bili podrejeni zbornici. Sedem samostojnih področij je bilo urejeno v posebne oddelke: za literaturo, gledališče, glasbo, radio, film, likovne umetnosti in tisk. Zbornica je imela vlogo agenta, ki je koordiniral nemško kulturno življenje. Goebbels je bil kot minister propagande hkrati tudi predsednik vseh sedmih oddelkov, preko katerih se je širila njegova jurisdikcija na nacionalno regionalno administracijo (*Länder*) in politična področja stranke (*Gaue*).<sup>219</sup>

Takoimenovana *Nacistična revolucija* je imela za cilj ustvarjanje nove zavesti, ki bi nadgradila politične strukture, v tem procesu pa so bili dolžni sodelovati tudi umetniki. Goebbels je v enem od svojih prvih govorov v funkciji ministra propagande pojasnil prihajajočo logiko nemške umetnosti: »*Naloga moderne nemške umetnosti ni dramatiziranje programa stranke, ampak da sproža poetične in umetniške oblike, s katerimi sproža duhovne impulze v nas... Politična renesansa mora vsebovati duhovne in kulturne osnove. Zaradi tega je važno kreirati nove osnove novo nemško umetnost.*«<sup>220</sup>

V času vladavine nacizma je umetnost služila za izražanje rasne premoči. Nujno je bilo da se spremlja in doseže politični preporod, ki so ga sprožili nacisti. Na vrhuncu svoje moči je Hitler ob otvoritvi *Doma nemške umetnosti* v Münchenu 18. julija 1937 v svojem govoru predstavil koncept kulture in vloge umetnika: »*V vseh teh letih, v katerih sem planiral formiranje Rajha, sem mnogo razmišljal o nalogah, ki so nas čakale za kulturno očiščenje ljudskega življenja. Pri tem je bilo nujno sprožiti politični, ekonomski in kulturni preporod... Umetnik ne ustvarja za druge umetnike. On ustvarja za ljudi in zato morajo v bodoče ljudje ocenjevati njegovo delo. Nihče ne more reči, da človek ne razume prave vrednosti bogatenja svojega kulturnega življenja... Ljudje, ki bodo obiskali te galerije, morajo v meni prepoznati glasnega govornika in zaščitnika. To bo povzročilo občutek olajšanja in občutek sloge s tako prečiščeno umetnostjo... Umetnik ne more stati ob strani, oddaljen od svoje publike.*«<sup>221</sup>

Državna zbornica za kulturo nase prevzela veliko odgovornost glede izvajanja propagandnih ciljev, ki jih je načrtala stranka. Imela je odločilno vlogo pri potrjevanju

---

<sup>218</sup> Welch, *The Third Reich*, 29.

<sup>219</sup> Prav tam.

<sup>220</sup> Prav tam, 27.

<sup>221</sup> Prav tam, 27.

primernosti kulturnih in medijskih proizvodov. Najvažnejša funkcija zbornice je bilo potrjevanje pravice za delo med kulturnimi delavci. Prepoved dela je imela težke posledice in je največkrat pomenila konec profesionalne kariere. Na ta način uspostavljena struktura je imela maksimalno kontrolo ob minimalni javni zavesti o izključevanju Judov in drugih neprimernih oseb s strani nacistov. Goebbels je bil odločen v nameri, da brani ustvarjeno iluzijo o stanju v državi in ni želel, da se preveč javno izpostavlja določene spremembe, ki jih je uvedla vlada.<sup>222</sup>

Izjemno pomemben element v življenju Nemcev je bila *Kulturpolitik*, ki so jo šele nacisti uspeli sistematično uvesti v celotno kulturno življenje naroda. Kot primer take politike lahko vidimo zloglasni zakon o gledališču, sprejet 15. maja 1934. Njegova uveljavitev je bila pospremljena s sledečo izjavo: »Umetnost za nacionalsocialistično državo predstavlja javno vadbo; tu ne gre samo za estetski, ampak tudi moralni vidik. V javnem interesu je policijski nadzor in usmerjanje.«<sup>223</sup>

*Kulturpolitik* je imela revolucionarno vlogo pri poskusu, da se ustvari *narodna kultura*, ki bi predstavljala izraz nove forme nacionalsocialistične revolucije. Vladna statistika se je trudila uradno prikazovati večje število *narodnih gledališč, narodnih filmov, narodnih skulptur* ipd, kar naj bi reflektiralo približevanje umetnosti narodu, preko tega pa tudi nacionalno skupnost. Objektivnost in svobodno mišljenje so eliminirali, nadomestila jih je *resnica*, ki je bila odrejena s strani nacističnega režima.<sup>224</sup>

Da bi umetnost odražala ideološke predpostavke nacionalsocializma, je bilo nujno, da tudi sami umetniki razumejo in sprejemajo cilje in ideale novega režima. V skladu s *procesom čiščenja* je bila izvedena tudi eliminacija Judov in drugih politično nekorektnih ljudi iz kulturnega življenja Nemčije. Rezultat takih meril je bilo enormno povečanje umetniške mediokracije, povprečnosti dela, ki so bila neoporečna in varna, pripadala pa so t.i. *narodni kulturi*, ki je bila zahtevana in sprejemljiva za režim.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Reeves, *The power* 91.

<sup>223</sup> Welch, *The Third Reich*, 26.

<sup>224</sup> Prav tam, 29.

<sup>225</sup> Prav tam.

### 3.4.2 Radio in tisk

Tisk in radio sta bila v začetku poglavitna kanala za nacistično propagando. S tiskom je imel Goebbels dolge izkušnje in mu po prihodu na oblast ni bilo treba nič drugega kot zadušiti in pomesti sovražne časnike in revije. Radio<sup>226</sup> pa je bil leta 1933 še sorazmerno novo občilo, čeprav je bil Goebbels že dobro pripravljen na to, da ga bo prevzel in razvil. Delo ni bilo pretežno, ker je bil nemški radio organiziran na združeni vsedržavni osnovi, v nekaterih pogledih podobno kot BBC.<sup>227</sup>

Goebbels je takoj po ustanovitvi svojega ministrstva v imenu države prevzel nadzor nad celotno radijsko mrežo. Državno radijsko družbo je preuredil in jo podredil svojemu ministrstvu. Na ključne položaje so bili postavljeni nacisti. Z največjo naglico so večali število oddajnikov in njihovo jakost. Vprašanja, ali ga bo kdo poslušal, Goebbels ni prepuščal naključju. Ustanovil je sistem krajevnih radijskih zaupnikov, ki so imeli stik z ljudmi, pošiljali poročila, skrbeli, da so bili poslušalci o vseh važnejših oddajah vnaprej obveščeni in da so na javnih mestih pravočasno namestili zvočnike.<sup>228</sup>

V času ko je Goebbels postal minister propagande so bili tisk in filmska industrija še vedno v privatnem vlasništvu, radiodifuzni sistem pa je bil pod nadzorom države še od leta 1925, ko je bila ustanovljena *Državna radijska družba (Reichsrundfunkgesellschaft – RRG)*. Ministrstvo pošte je imelo v lasti 51 odstotkov kapitala in zato pravico do imenovanja komisarja, zadolženega za radio. RRG pa je imel manjši vpliv pri kreiranju programov, za katere je bilo zadolženo devet regionalni difuznih družb, ki so posedovale preostalih 49 odstotkov kapitala. Goebbels je zelo hitro opazil propagandni potencial radija in se je takoj odločil, da ga izkoristi v največji možni meri. V govoru tisku, 15. marca 1933. leta, je razkril, da bo radio prevzel svojo odgovornost pri približevanju naroda nacionalsocialistični državi. Radia ni videl zgolj kot inštrument za ustvarjanje enoličnosti, ampak tudi kot sredstvo za usmerjanje javnega mnenja in širjenje nacističnega koncepta *nacionalne skupnosti* kot ideološke rešitve za razredne konflikte, ki so zaznamovali čas weimarske politike.<sup>229</sup>

Da bi konsolidiral svojo kontrolo nad radijem je moral Goebbels najprej razrešiti problem federalne strukture nad katero je imela država omejen ekonomski in politični nadzor.

---

<sup>226</sup> Goebbels se je moral naučiti tudi najtežje govorniške tehnike – nove umetnosti govorjenja pred veliko množico z odra in hkrati govorjenja v mikrofon za prenašanje govora po radiu. Takoj ko so nacisti prišli na oblast, jim je bil na voljo tudi radio, takrat star šele nekaj let kot javno občilo. Naučiti so se morali nove tehnike govorjenja.

Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 158-159.

<sup>227</sup> Prav tam, 171.

<sup>228</sup> Prav tam, 172.

<sup>229</sup> Welch, *The Third Reich*, 30-31.



Istočasno se je moral boriti pred odporom pruskega ministra za notranje zadeve, Hermanna Göringa. On se je zavzemal za neodvisnost regionalnih organov oblasti, zadolženih za radio. Preden je Ministrstvo za propagando vspostavilo kontrolo nad radijem, je moral Goebbels prepričati Hitlerja, da izda posebno uredbo, objavljeno 30. junija 1933 (Verordnung vom 30. juni 1933), s katero so na ministrstvo prenešene vse zadolžitve in odgovornosti iz drugih konkurenčnih ministrstev in agencij, zadolženih za radio. V regulativi je bilo zapisano: »Državni minister za ljudsko prosveto in propagando je odgovoren za vplive na intelektualno življenje nacije, javne odnose v zvezi z državo, kulturo in ekonomijo, ter vso komunikacijo z domačo in tujo javnostjo, pa tudi za administrativno organizacijo vseh institucij, ki se ukvarjajo z omenjenimi področji.«<sup>230</sup>

Potrebno je bilo nekaj mesecov preden se je celotni radiodifuzni sistem združil pod okriljem prenovljene *Državne radijske družbe*. V teoriji bi bilo potrebno, da je *Državna radijska družba* podrejena Tretjemu oddelku ministrstva poropagande. Devet regionalnih postaj je izgubilo celoten nadzor, ker je z njimi upravljalo Ministrstvo za propagando.<sup>231</sup>

Novi direktor radiodifuzije, Eugen Hadamovsky, nekdanji mehanik, je 3. julija 1933 ustanovil prostovoljno organizacijo *Državna zbornica za radio*. Čez šest mesecov so organizaciji spremenili ime v *Državni oddelek za radio* (RRG), Hadamovsky pa je bil imenovan za *Državnega vodjo radijskega oddajanja* (*Reichssendleitera*). Zaradi svoje funkcije je zelo hitro vspostavil odlično vezo z Goebbelsom, tako da je imel velik vpliv in odgovornost pri potrjevanju vsega važnega radijskega oddajanja. Biti član RRG je postal prestiž in hkrati obveznost za vse radijske delavce, inženirje in prodajalce brezžičnih sprejemnikov. V nasljenih letih je bil proizvodni del industrije premeščen iz Državne zbornice za radio na Ministrstvo za ekonomijo.<sup>232</sup>

Uporaba radija kot *glasnika naroda* je bila v Nemčiji zelo uspešna. Nacisti so prepričali proizvajalce, da so bili radijski sprejemniki čim cenejši in s tem dostopnejši, da bi s tem povečali število poslušalcev. Tako je nastal radijski sprejemnik VE 3031, poznan kot *Volksempfänger – narodni sprejemnik*. Bil je visoko subvencioniran, da bi bil s tem še dostopnejši vsem delavcem. Proizvodnja dveh tipov radijev je tekla zelo hitro in intenzivno. Prvi je imel ceno 75 rajhovskih mark (RM), drugi, prej omenjeni *Volksempfänger* pa le še 35 RM. Obstajala je tudi možnost obročnega odplačevanja.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Prav tam, 31.

<sup>231</sup> Prvotne regionalne radiodifuzne agencije so se preimenoval v Državne radijske postaje.

<sup>232</sup> Welch, *The Third Reich*, 31-32.

<sup>233</sup> Prav tam, 32-33.

V letu 1933 je bilo proizvedenih milijon petsto tisoč sprejemnikov. Naslednjega leta je zaslužek od prodaje sprejemnikov presešel 6 milijonov mark. Dolgoročni cilj nacistične vlade je bil, da ima vsaka hiša v Nemčiji najmanj en sprejemnik. Kasneje se je pokazalo, da je že na začetku vojne več kot 70 odstotkov vseh gospodinjstev posedovalo radio sprejemnik, kar je bilo daleč nad povprečjem v takratnem svetu. *Narodni sprejemnik* je bil izdelan tako, da je imel zelo majhen razpon frekvenc, kar je onemogočalo poslušanje tujih radijskih postaj. Da bi pridobili čim večjo publiko, so lokalne podružnice stranke spodbujali, da so organizirali skupinsko poslušanje. Za take prilike je bila organizirana cela armija nacionalsocialističnih radio funkcionarjev (*Funkwarte*), ki so bili zadolženi za dogodke, imenovane *Stunden der Nation*. Ko je imel kak nacistični funkcionar govor ali so objavili kaj pomembnega, so bile mreže radijskih upravnikov zadolžene za postavljanje zvočnikov na javnih mestih, trgih, tovarnah, pisarnah, šolah in v določenih restavracijah.<sup>234</sup>

Nacistični režim je zelo hitro začel koristiti prednosti radija kot propagandnega sredstva, s katerim so širili svoje ideje in kreirali javno mnenje. Za doseganje ciljev so posebno pozornost posvečali podrobnostim in glasbi, ki je spremljala specialne politične oddaje. Hitlerjeve govore je vedno spremljal njegov priljubljeni marš *Badenweiler*, Goebbels pa je kot uverturo svoji čestitki firerjevemu rojstnemu dnevu predvajal Wagnerjevo delo *Meistersinger von Nürnberg*. Pred Hitlerjevem govoru na *Dan herojev* so predvajali Betthovenovo *Eroica*.<sup>235</sup>

Prvo leto vladavine nacistov je bilo predvajanih petdeset firerjevih govorov. Leta 1935 je nacistično propagando preko radija spremljalo 56 milijonov poslušalcev. Ti podatki kažejo da je radio dobil status glasnika nacionalsocializma. Bil je sredstvo za izražanje enotnosti države. Goebbels mu je pripisal velik pomen kot *duhovnem orožju totalitarne države*. Smatral je, da je preko radija najlažje pridobiti zaupanje naroda. Ob neki priliki je izjavil: »*S pomočjo radia smo uničili uporniški duh.*«<sup>236</sup>

Čeprav je radio veljal za nepogrešljivo propagandno sredstvo, pa je imel tudi svoje slabosti. Veliko razočaranje je prineslo dejstvo, da Hitler v studiju brez svoje publike ni bil sproščen, ampak popolnoma neučinkovit govornik. Od oktobra 1933, ko je bil razglašen izstop Nemčije iz Lige narodov pa vse do konca 2. svet. vojne Hitler ni več v živo govoril v

---

<sup>234</sup> Prav tam, 32-33.

<sup>235</sup> Prav tam, 33-34.

<sup>236</sup> Prav tam.

studiju. Njegovi govori so bili snemani v času javnih mitingov in so jih kasneje predvajali po radiu.<sup>237</sup>

Za razliko od radia je tisk predstavljal pravi izziv za novega ministra propagande. To je bilo zelo razčlenjeno in razdelano sredstvo propagande, ki so ga koristile številne politične stranke, različne interesne skupine, verske skupine in privatne firme. V letu 1933 je v Nemčiji izhajalo več dnevnik časopisov kot v Veliki Britaniji, Franciji in Italiji skupaj.<sup>238</sup>

Nacisti so izvedli tri faze preden je tisk v popolnosti pristal v njihovih rokah. Najprej so uvedli rigorozno kontrolo, zatem pa je strankarska založba *Eher Verlag* postopno pridobila lastništvo nad večjim delom glavnih novinarskih hiš. Na to je Ministrstvo za propagando prevzelo kontrolo z ustanovitvijo *Državne agencije za kontrolo tiska (Deutsche Nachrichtenbüro)* in organiziranjem tiskovnih konferenc ter izdajanjem direktiv na dnevni bazi. Obstajalo je tudi *Združenje založnikov (Verein deutscher Zeitungsverleger)*. Ti so takoj po vzpostavitvi novega režima zahtevali *modus vivendi*, najprej so zamenjali vse politično neprimerne člane, potem pa so imenovali Maxa Amanna za šefa svoje organizacije. Le-ta je bil istočasno tudi na čelu *Eher Verлага*. Kasneje so organizacijo preimenovali v *Združenje nemških založnika (Reichsverband deutscher Zeitungsverleger)*. Amann je 15. novembra 1933 postal predsednik *Državne zbornice za tisk*, katere člani so bile vse založbe. Malo pred tem, 30. aprila 1933 je *Združenje* objavilo, da je članstvo obvezno in da morajo vsi člani imeti potrdilo o rasni in politični primernosti.<sup>239</sup>

Čeprav so videli v tisku velik potencial za vplivanje na javnost, se je izkazalo, da so jim pričakovani uspeh zagotovili govori in ne pisana beseda. Po Goebbelsovem mišljenju tisk ne služi samo informiranju, ampak tudi poučevanju. Trdil je, da ne obstaja *absolutna objektivnost* in da mora biti novinarstvo pripravljeno sprejeti enostavne informacije in navodila od vlade. Dnevni časopisi, med katerimi je bil vodilni nacistični *Völkischer Beobachter*, so imeli nalogo, da emotivno nabito atmosfero iz množično obiskanih sestankov prenesejo v javnost.<sup>240</sup>

Eden od glavnih ciljev v času nastanka Ministrstva za propagando je bila eliminacija vseh alternativnih izvorov informiranja. Zaradi necentralizirane organizacijske strukture nemškega tiska je bila situacija dokaj zapletena. Pomanjkanje *nacionalnega tiska*, skupaj z dolgoletnim zaupanje na regionalnem nivoju je Goebbelsa prepričalo v postopno vzpostavitev

---

<sup>237</sup> Prav tam, 34.

<sup>238</sup> Prav tam.

<sup>239</sup> Prav tam, 35.

<sup>240</sup> Prav tam.

kontrole nad nemškimi dnevnimi časopisi. To je omogočilo nacističnim novinarjem, da se prilagodijo novemu sistemu, pa tudi bralne navade naroda se niso radikalno in naenkrat spremenile.<sup>241</sup>

Panika, ki jo je izzval požig Reichstaga 27. februarja 1933, je omogočila nacistom, da prepovejo publikacije idejnih in političnih nasprotnikov ter krivdo pripišejo komunistom. Ukinjeni so bili vsi komunistični in socialdemokratski časopisi. Katoliški in drugi dnevni časopisi demokratično opredeljenega srednjega razreda so se kmalu znašli v rokah nacistov, ki so predhodno prevzeli nadzor tudi nad vsemi marketinškimi agencijami. Le nekaj liberalnih časopisov, meddrugim *Frankfurter Zeitung* in *Berliner Tageblatt*, se uspelo ubraniti pred nacistično kontrolo in so nemoteno izhajali dalje.<sup>242</sup>

Na začetku leta 1933 so nacisti nadzirali 59 dnevnih časopisov, kar je pomenilo 782 121 izvodov dnevno. To je bilo takrat približno 2,5 odstotkov celotne populacije. Do konca istega leta so pridobili še 27 novih časopisov in število dnevnih izvodov povečali na 2,4 milijona. Naslenje leto so prevzeli veliko judovsko založbo *Ullstein*. Do leta 1939 je centralna nacistična založba *Eher Verlag* pod vodstvom Maxa Amanna imela v svojem lastništvu dve tretjini nemškega tiska. Mnogi časopisi so obdržali stara imena, da bralci nebi opazili spremembe lastništva. Eliminaciji večine nestranskih časopisov je sledila združitev agencij Wolffova *Telegraphisches Büro* in Hugenbergova *Telegraphisches Union*, s čimer je nastala ena agencija z nazivom *Deutsches Nachrichtenbüro* (DNB).<sup>243</sup>

Drugi pomemben instrument politične kontrole nad novinarstvom je bila *Državna zbornica za tisk*, katere korporativni član je postalo *Državno združenje nemškega tiska*. Državna zbornica za tisk je bila zadolžena za kadrovanje delavcev, da bi zagotovili *rasno čistost* urednikov in novinarjev, dejavna pa je bila tudi pri reguliranju konkurence in izobraževanju novih generacij novinarjev po strogi strankarski liniji. Takih, ki bi po Goebbelsovem mnenju morali: »*Stati z novim Rajhom in njegovim firerjem, ne samo zato ker morajo, ampak ker si sami to želijo.*«<sup>244</sup>

Ko si je zagotovil kontrolo nad novinarstvom in pretokom novic, se je Goebbels posvetil problemu uredniške politike in same vsebine člankov. Od leta 1933 je Oddelek za tisk v okviru Ministrstva za propagando organiziral dnevne sestanke. To prakso so ohranili še iz časa weimarske republike. Vsebina dnevnih časopisov je bila rigidno kontrolirana preko

---

<sup>241</sup> Prav tam, 35-36.

<sup>242</sup> Prav tam, 36.

<sup>243</sup> Prav tam.

<sup>244</sup> Prav tam, 36-37.

natančnih direktiv, ki jih je dajalo ministrstvo. V njih je bila določena tudi dolžina člankov posameznih tem in njihova razporeditev v časopisu.<sup>245</sup>

*Zakon o uredništvu (Schriftleitergesetz)* je bil razglašen 4. oktobra 1933. Z njim je bila določena odgovornost urednika dnevnih časopisov in pogostost izhajanja političnih časopisov. Klavzula 14 je nalagala urednikom, da v dnevnih časopisih ne objavljajo nobene novice, ki bi »rušila ali oslabila moč in ugled Rajha v državi in tujini, rušila skupnost, nemško obrambo, kulturo in ekonomijo, ali žalila religiozna čustva, pa tudi vse ostale napade na čast in dostojanstvo Nemcev.« Uredniki in novinarji so lahko delali samo pod pogojem, da imajo uradno dovoljenje. Goebbels kot minister za propagando je bil proglašen za predsednika *Združenja novinarjev*, kar mu je omogočalo da prepreči delo kateremukoli novinarju.<sup>246</sup>

Tematike so bile usklajene s potrebami nacistične propagande, pogosto se je govorilo o karizmatičnem vodji, antisemitizmu in krepitvi nacionalne skupnosti. Dopolnjene so bile s pozivi in specialnimi kampanjami, katerih cilj je bil zagotoviti ponoven občutek *enotnosti naroda*. Goebbels se je posebej angažiral za kampanjo, poznano kot *Zimska pomoč*, s katero je javno pridobival dodatni denar.<sup>247</sup>

Tisk je imel pomembno vlogo pri antisemitskih kampanjah, ki so jih organizirali nacisti. Posamezni časopisi, med katerimi sta bila najdejavnejša *Der Stürmer* in *Völkischer Beobachter*, so Jude prikazovali kot barbore in nižja bitja od ljudi, obsojali so judovski kriminal in jih prikazovali kot nosilce tuje zarote proti Nemčiji. V dnevnem tisku so objavljali odgovore na kritike rasne politike iz tujih medijev in kontranapade, s katerimi so povečevali zavest o arijskem poreklu in njihovih karakteristikah. Antisemitska propaganda je bila prisotna povsod in redko kateri časopis ni vsakodnevno objavil vsaj enega članka na to temo.<sup>248</sup>

Kvaliteta in kvantiteta nacionalnega tiska je v obdobju Tretjega rajha upadla. V času ko so nacisti prevzeli oblast je izhajalo okoli 4700 dnevnih časopisov, v njih pa je bilo mogoče zaslediti zelo različna politična prepričanja. Nacistična stranka je kontrolirala le 3 odstotke vseh dnevnih in periodičnih časopisov. Leta 1944 so imeli pod nadzorom že 82 odstotkov od preostalih 977 dnevnih časopisov. Med leti 1933 in 1938 se je število

---

<sup>245</sup> Prav tam, 37.

<sup>246</sup> Prav tam, 37.

<sup>247</sup> Te obvezne prispevke je spremljal slogan *Žrtev za skupnost*. Gospodinje in delavci so se morali odreči enemu delu svojega obroka – Eintopfgericht (enolončnica), da bi se prihranila hrana, posebno meso (obrok žrtve za rajh). Obstajala je še ena možnost, *Nacionalni dan solidarnosti*, ki se je razvil iz *Zimske pomoči*. Tisk je pri tem pomagal ne samo pri zbiranju denarja, ampak je imel svojo vlogo tudi pri organizaciji takih edinstvenih dogodkov in drugih dejavnikov dobrotelčnih donacij.

Welch, *The Third Reich*, 38.

<sup>248</sup> Prav tam, 38.

periodičnih in znanstvenih časopisov prepolovilo iz začetnih 10 000 na 5000, kar še dodatno kaže na antiintelektualizem nacionalsocializma.<sup>249</sup>

Velikokrat je nacistična propaganda favorizirala radio, tisk pa puščala v ozadju. Hitler je bil strastni bralec časopisov, čeprav je smatral, da imata slika in izgovorjena beseda veliko prednost pred tiskom, ki mu je zameril tudi mnoge kritike, ki jih je bil deležen, ko so bili nacisti še v opoziciji.<sup>250</sup>

Goebbels je spretno izkoriščal pozitivne karakteristike novinarstva, čeprav je bil dokaj nezadovoljen zaradi enoličnosti nemškega tiska, pri tem pa je bil sam za to glavni krivec oz. politika, ki jo je do tiska vodil. Zavzemal se je za dosledno izvajanje zakona o tisku, saj je bil mnenja, da svobodno izražanje misli lahko resno ogrozi nacionalsocialistično državo. Redno je zavračal predloge, da se o določenih vprašanjih javno razpravlja preko tiska. Direktive, ki jih je dajal, so sčasoma postale tako natančne, da so bili novinarski članki že v naprej pripravljene s strani Ministrstva za propagando.<sup>251</sup>

### 3.5 Oddelek za film

Film je bil za Goebbelsa najpomembnejši od vseh propagandnih medijev, zato mu je posvetil še posebno pozornost. Strast do filma in kinematografa je delil s Hitlerjem, kateremu je ob izbrani priliki za Božič poklonil 30 *resnih filmov* in 18 risanih filmov o *Miki Miški*. Nista pa imela enakih pogledov glede vloge, ki bi jo film moral imeti pri organizaciji propagande.<sup>252</sup>

Strategija za prevzem filmske industrije dolgo ni bila jasno določena, niti takrat, ko so nacisti že prišli na oblast. Goebbels je najprej dobil nalogo, da poskuša vzpostaviti kontrolo nad proizvodnjo filmov v okviru same nacistične stranke. Od leta 1928 do prihoda na oblast je stranka ustvarila zgolj nekaj nizkoprorračunskih amaterskih filmov, ki so bili usmerjeni izključno na njene aktivnosti, namenjeni pa so bili samo njenim članom. Oktobra 1932 je Goebbels v stranki dosegel popolno kontrolo nad snemanjem filmov. Ko mu je to uspelo, se je trudil širiti svoj nadzor nad celotno filmsko industrijo Nemčije. Že na samem začetku je bil soočen z zelo raznolikimi pogledi na filmsko industrijo, tako znotraj stranke, kot tudi v preostalem državnem filmskem svetu. Določene struje znotraj stranke so se zavemale za popolno nacionalizacijo, drugi so bili za centralizacijo, ki bi vključevala kapitalistične

---

<sup>249</sup> Prav tam, 38-39.

<sup>250</sup> Prav tam, 39.

<sup>251</sup> Prav tam, 39.

<sup>252</sup> Reeves, *The power*, 91.

strukture, obstajali pa so tudi zagovorniki ideje, da je edini praktični način sporazum z že obstoječim sistemom takratne filmske industrije.<sup>253</sup>

28. marca 1933, dva meseca zatem ko je Hitler postal kancler Nemčije, se je Goebbels v hotelu Kaiserhof predstavil *Filmweltu* kot zastopnik novega filmskega sindikata SPIO-DACHO. Kot človek z veliko mero domišljije in odvisnik od filmov, ki ga odlikuje sposobnost, da lahko v filmski industriji ustvari take razmere, da se umetniki in filmski delavci ne bodo več izseljevali iz Nemčije, kar se je v takratnih razmerah že dogajalo. Razložiti je hotel, kakšne namene ima v zvezi s filmsko industrijo nova vlada. Poudaril je, da bi v kulturi nove Nemčije filmi morali dobiti več prostora in podpore.<sup>254</sup>

Goebbels je že leta 1935 organiziral mednarodni kongres o filmu, na katerem je osebno razložil nekatera načela nemškega filmskega ustvarjanja. Njegova načela niso bila ravno izvirna. Poudaril je, da ima film svojo posebno tehniko, ki je drugačna kot gledališka, na katero se je v preteklosti preveč navezoval. *»Bolj kakor za katerokoli drugo umetniško zvrst drži prav za film, da mora biti popularen v najboljšem pomenu besede. Ravno tako ne sme izgubiti svoje notranje povezanosti z ljudstvom. Film mora biti po duhu izrazito sodoben, tudi kadar obravnava dogodke iz preteklosti. Ko bodo filmi dosegli to stopnjo kvalitete, bodo presegali nasprotja med narodi in državami in postajali glasniki našega časa.«* Naposled je rekel, *»Država mora biti pripravljena podpirati filmsko proizvodnjo, tako kakor podpira druge veje umetnosti.«*<sup>255</sup>

### 3.5.1 Nacisti in film do leta 1933

Aktivnosti nacistične stranke pred letom 1933 so bile zelo omejene in takrat še niso imeli nobenega vpliva na obstoječo industrijo. Pri tem je važno poudariti, da so zelo hitro ugovotivili, predvsem Goebbels, kakšen je potencial filma kot propagandnega sredstva. Prvi uradno posnet film stranke NSDAP je bila reportaža *Dan stranke*, posneta leta 1927. Financirali so jo liderji stranke iz Münchna. Vsebovala je serijo amaterskih kadrov javnih zborovanj in parade enot SA. Od takrat dalje se je ohranilo pravilo, da se vsak kongres stranke snema. Komercialnih ciljev pri tem ni bilo, predvajali so jih samo ob posebnih priložnostih, ko so se zbrali najožji člani stranke. Kljub temu, da so nacisti prepoznali potencial filma kot pomembnega propagandnega medija, pa zaradi težke finančne situacije in pomanjkanja

---

<sup>253</sup> Prav tam, 94-95.

<sup>254</sup> Welch, *Propaganda*, 12.

<sup>255</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 194.

praktičnih filmskih izkušenj v strankinem oddelku za propagando, se stranka filmu in njegovi kompleksnosti ni zmoгла posvetiti.<sup>256</sup>

Istega leta je prišlo do pomembne spremembe. Novinarski magnat in vodja Nemške nacionalne ljudske stranke (DNVP) Alfred Hugenberg je kupil največjo in najprestižnejšo filmsko družbo Ufa. NSDAP se je hitro povezala z Hugenbergom,<sup>257</sup> saj je v tem videla odlično priliko za svoje propagandne interese. Dogovorili so se, da bodo *filmske novosti* (*Ufa-Tonwochen*), ki jih je snemala Ufa, podpirale socialne in politične aktivnosti nacistične stranke. Ti filmi so se prikazovali nemški javnosti v kinematografih po celi Nemčiji, bili pa so last Ufe. Na ta način se je začelo uvajati spremembe v organizaciji nacionalsocialistične propagande, ki je do takrat temeljila izključno na retoričnih sposobnostih govornikov in skrbno pripravljenih javnih shodih, katerih uspeh je bil odvisen od sposobnosti lokalnih organizacij.<sup>258</sup>

Konec leta 1930 je Goebbels v Berlinu ustanovil NSDAP-*Reichsfilmstelle* (RFS). To je bila centralizirana ustanova, ki je bila zadolžena za prikazovanje filmov širom Nemčije. Projekt se je izkazal kot preveč zahteven in v stranki ni dobil zadostne podpore, zato ni pridobil potrebnih finančnih sredstev. Mnogo večji uspeh je leta 1932 doživel projekt, ki je bil organiziran na lokalnem nivoju. Ustanovili so deset ustanov (*NSDAP-Landesfilmstellen* – LFS), ki jim je bila zaupana distribucija filmov stranke. Na čelu celotne filmske produkcije v okviru stranke je bil *Filmamt*, ki je v okviru NSDAP deloval v Münchnu.<sup>259</sup>

### 3.5.2 Film v Tretjem rajhu

Goebbels je v maju 1933 zbral zastopnike filmske industrije in filmskega tiska v plesni dvorani hotela Kaiserhof in jim na dolgo in široko spregovoril o prihodnosti filmske proizvodnje v Nemčiji. Med navzočimi so bili nosilci v izvršilnih funkcijah v filmskih studiih, producenti, režiserji ter filmski zvezdniki, kot Emil Jannings, Hans Albers in Conrad Veidt, ob njih pa še nekaj posameznikov manj zvenečih imen in nekaj brezimnih filmskih tehnikov. Nekateri med njimi so bili Judi, drugi so nosili rjave srajce in rokavne trakove s kljukastim križem. Goebbels jih je nagovoril v zavajajoče spravlјivem tonu. »*Umetnost je svobodna in*

---

<sup>256</sup> Welch, *Propaganda*, 5.

<sup>257</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 194-195.

<sup>258</sup> Welch, *Propaganda*, 6.

<sup>259</sup> Prav tam, 6.



*svobodna naj tudi ostane*,« je oznanil in v vednost judovskim ušesom med publiko v povsem drugačnem tonu dodal: »*Tu smo*,« in: »*Ne bomo odšli*.«<sup>260</sup>

Za začetek je pomiril svoje poslušalce z zagotovitvijo, da je novi sistem povsem stabilen. Nato jim je razložil, kako zelo rada imata s firerjem filme in koliko sta pripravljena storiti za to industrijo. Filmi v novi Nemčiji naj bi imeli pomembno kulturno in umetniško poslanstvo. Prvo srečanje s filmsko industrijo je postalo kašipot za naprej. Ker je bil prezaposlen, da bi že na tej stopnji sprožil ves mehanizem za reorganizacijo filmske proizvodnje, je šele septembra 1933 lahko ustanovil *Državno zbornico za film*, ki naj bi nadzorovala dejavnost industrije.<sup>261</sup>

Nato je Goebbels presenetil vse po vrsti, ko je naštel filme, s katerimi naj bi po njegovem mnenju nemški filmarji tekmovali. Navedel je kvartet filmov, ki jih je sam občudoval: Eisensteinovo *Oklepnicu Potemkin*, sloviti sovjetski film, ki je bila leta 1926 v Berlinu senzacionalen filmski hit, *Ano Karenino* z Greto Garbo in Johnom Gilbertom iz leta 1927, nacionalistično obarvano sago *Nibelungi* Fritza Langa iz leta 1924 in Trenkerjevega *Upornika (Der Rebell)* posnetega 1932, film o protinapoleonsko naravnanih tirolskih domoljubih, postavljen v 19. stol. Za nacista nenavadni, če ne že kar bizarni niso bili filmi kot taki, ampak njihovi ustvarjalci. Eisenstein je bil marksist, Jud in homoseksualec. V *Ani Karenini* je bil zaznaven pečat Juda Irbinga Thalberga iz ameriškega MGM, kjer so tudi sicer prevladovali Judi. V plesni dvorani je bil tudi Friz Lang, ki je bil pol Jud, kar so vsi prisotni dobro vedeli. V *Uporniku* je bil judovskega porekla Trenkerjev korežiser Kurt Bernhardt, prav tako pa tudi producent Pau Kohner, ki je prihajal iz *Universala* in je kot producent sodeoval že pri *S.O.S. Eisberg*. V času, ko jih je Goebbels izpostavil kot izjemne, nobenega od teh filmov ne bi bilo mogoče posneti ali distribuirati v Nemačiji z neokrnjenimi najjavami in odjavnimi špicami.<sup>262</sup>

Vsi so zaznali nenavadni, sprevrženi in rasistični podton njegovih besed, četudi zgolj zato, ker so bila druga področja nemškega kulturnega življenja že podvržena *poenotenju*, ki je temeljilo na političnih in rasnih kriterijih. *Zakon o prenovi javnega sektorja*, ki je bil sprejet 7. aprila 1933, torej mesec dni preden je Goebbels nagovoril predstavnike filmske industrije, je podelil zakonsko veljavnost pojmom *arijec* in *nearijec*, ki so ju izpeljali iz psevdoteorij s področja genetike in rasne čistosti, katerih veljavnost je povsod, razen v nemškem rajhu, porajala dvome. Osebe *nearijskega* porekla in druge osebe, katerih preteklo udejstvovanje ni

---

<sup>260</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 170; Bach, *Leni Riefenstahl*, 161-162.

<sup>261</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 170.

<sup>262</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 170; Bach, *Leni Riefenstahl*, 163.

bilo poročstvo za držani interes, je bilo treba odstraniti s položajev v javnem sektorju, čeprav, kot se je glasila ubeseditev, »niso bili izpolnjeni potrebni pogoji, kot jih je določal tedaj veljavni zakon.« Ker so bili del nemškega javnega sektorja tudi šole in univerze, je s sprejetjem tega zakona izgubilo delo na tisoče znanstvenikov, umetnikov, akademsko izobraženih strokovnjakov, v administrativnih službah zaposlenih posameznikov in učiteljev, kar je eksodus Judov iz Nemčije, ki je bil tedaj že v polnem razmahu, le še pospešilo. Po mnenju Petra Gaya je val tedanjih prebežnikov v sebi združil »najjimenitnejši nabor preseljenega intelekta, talenta in učenosti, ki mu je bil svet kdajkoli priča.«<sup>263</sup>

Poenotenje na ravni filmske industrije takoj po Goebbelsovem govoru v Kaiserhofu je steklo docela spontano. Pričakovani predpisi, ki so jih najavili 30. junija in so stopili v veljavo že dan zatem, so uzakonili izključitev Judov iz filmske industrije. Tuje filmske družbe in tuje filmske produkcije so morali poslej voditi v Nemčiji rojeni Nemci nejudovskega porekla ali osebe nemške krvi, katerih ustreznost je potrjevala oblast. »Združenje igralcev in režiserjev« je v imenu svojih članov judovskega rodu, »ki so se med 1. svet. vojno izkazali na fronti,« predlagalo izvzetje iz rasnih zakonov in vložilo formalni ugovor. Goebbels je namesto odgovora *Združenje* razpustil.<sup>264</sup>

Vsa ta nacistična selekcija je bila takrat že splošno znana ter nič manj nedvoumna od kljukastega križa in dejstva, da je izključevanje na bazi rase za nekatere pomenilo katastrofo in izgnanstvo, za druge pa ugodno priliko.

Celoten tekst Goebbelsovega govora ni bil objavljen vse do leta 1936, ko je bil pripravljen in skrbno cenzuriran za objavo v časopisu *Völkischer Beobachter*. Obljube o ohranjanju umentiške svobode so bile samo retorična manipulacija, objavljena verzija govora pa je bila skrbno urejena in namenjena pomembnejšim članom stranke. Goebbelsov cinični oportunistem v okviru njegovih pooblastil in dolžnosti je viden tudi v njegovi dvoličnosti: po eni strani je želel z objavljenim govorom umiriti radikalne struje znotraj stranke, ki so se zavzemale za celovite spremembe znotraj filmske industrije, po drugi strani pa je z govorom želel pomiriti filmsko industrijo in ustvariti lažen občutek varnosti. Pri tem je zamolčal svoje prave namere, za katere ni želel, da pridejo v javnost.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 163-164.

<sup>264</sup> Prav tam, 164.

<sup>265</sup> Welch, *Propaganda*, 13.

### 3.5.3 *Gleichschaltung* – politika poenotenja

V zgodnjih dvajsetih letih prejšnjega stoletja so nacionalsocialisti uspeli infiltrirati svoje člane v različne sfere javnega življenja. Organizacijo stranke, razdelitev na administrativne sektorje in vodstveno strukturo so gradili na principu *država v državi*. Tako so imeli dobre predispozicije za prevzem kontrole nad filmsko industrijo. Pri tem jih je odlikovala taktičnost, dobra organizacija in strateško delovanje. Že takrat so začeli razvijati idejo o posebnem programu t.i. *Gleichschaltung*. To je bila politika poenotenja vse družbene sfere z nacističnimi načeli in ideologijo. Za uresničevanje te ideje je bilo nujno ustvariti zakonsko podlago, zato so izdali večje število dekretov, zapleten državni aparat pa usmerjali po svoji volji, da nebi prihajalo do nikakršnih odstopanj od take politike. To je omogočilo nacionalsocialistom, da se princip poenotenja ustalil kot del tradicije bodočega Tretjega rajha. Istočasno je organizacija stranke obdržala neodvisnost od državne administracije na nacionalnem in regionalnem nivoju, kar pa ni preprečilo neposrednega povezovanja med strukturami stranke in države.<sup>266</sup>

Delitve in razkoli v okviru stranke niso bili redkost. To se je pokazalo že v prvih mesecih po vzpostavljanju oblasti. Določene organizacije kot npr. nacistični *Trade Union*, *Nationalsozialistische Betriebszellen Organisation* (NSBO) in *Kampfbund für deutsche Kultur – KfdK* (*Borbena liga za nemško kulturo*) so se zavemale za radikalno reševanje problemov znotraj filmske industrije. Težili so k centralizaciji in zahtevali prepoved vseh filmov, ki so po njihovem mnenju predstavljali žalitev za *Völkisch filozofijo* (*Völkische Weltanschauung*). Goebbels je imel pri tem precej bolj realne poglede in je vzel v bran stališče *Filmwelta*, ki ni želel sprejeti predlogov omenjenih nacističnih ekstremistov. Iz čiste pragmatičnosti je zavrnil nacionalizacijo celotne filmske industrije. Zavedel se je prednosti ki so jih pridobili s postavitvijo Alfreda Hugenbergga na položaj v novem kabinetu ministrstva in koristi, ki so jih pridobili z njegovimi poslovnimi vezami ter finančno podporo.<sup>267</sup>

Delitve in nesoglasja pa so bila prisotna tudi znotraj filmske industrije. Na eni strani so bile velike in dominantne družbe kot Ufa in Tobis (*Tobis Tonbild Syndikat AG*), ki jih je zastopal SPIO – *Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie*, na drugi pa *Nemško združenje lastnikov kinematografov* (NZLK), v okviru katerih so delovale številne manjše filmske družbe. Obstanek teh manjših filmskih podjetij je bil pogosto negotov. Odnosi med SPIO in NZLK so se še posebej zaostriili tekom leta 1932, ko je NZKL izstopilo iz odbora

---

<sup>266</sup> Prav tam, 8.

<sup>267</sup> Prav tam.

SPIO, ki je objavil plan za ponovni zagon celotne filmske industrije. Istočasno je SPIO obtožil NZLK, da so njihovi člani glavni krivci za krizo, ki jih je vse prizadela.<sup>268</sup>

Dominantne družbe so se zavzemale za radikalno racionalizacijo industrije in ustanovitev novega Ministrstva za film. Na ta način bi se število filmskih družb zmanjšalo za dve tretjini, NZLK in druga manjša filmska podjetja pa bi bili prisiljeni da se združijo z največjimi. V tem primeru bi vodstvo prevzel novoformirani birokratski aparat.<sup>269</sup>

Tem idejam se je NZLK odločno zoperstavilo, kar je bilo pričakovano. Oni so svojo priložnost videli v nacionalsocializmu. Predstavniki NSDAP so na letni konferenci NZLK, ki je bila 9. februarja 1933, predlagali, da njihov predstavnik Adolf Engl postane član odbora njihove organizacije. Ker je bankrot NZLK predstavljal resno grožnjo po eni strani, po drugi pa so jih ogrožale velike korporacije, je vodstvo NZLK začelo pogajanja. Adolf Engl in njegova frakcija so uspeli in 18. marca prevzeli kontrolo nad NZLK-jem. Čez dva tedna so vsi člani te organizacije izkazali brezpogojno lojalnost novemu vodstvu.<sup>270</sup>

Konflikt, ki je izbruhnil v filmski industriji, je postavil NSDAP v zelo neugoden položaj. Goebbels se je znašel pred težko odločitvijo: ali podpreti radikalno strujo v stranki in s tem zavarovati in rešiti manjša podjetja znotraj filmske industrije ali usmeriti pozornost k manjšemu številu večjih filmskih združb, ki so že posedovale zavirljivo moč in dober položaj. Goebbelsovo dilemo je dodatno otežilo dejstvo, da vplivne družbe (Ufa) prinašajo nacionalni ugled, s podporo Alfreda Hugenbergga pa bi tudi izginile težave pri proizvodnji njihovih propagandnih filmov. Po drugi strani pa je veljalo prepričanje, da lastniki kinematografov predstavljajo pomemben faktor v bodočih načrtih NSDAP.<sup>271</sup>

Pozicija nove vlade ni bila jasno definirana. Potekali so dogovori med SPIO in Ministrstvom za ekonomijo. Ker je Englu uspelo priti na čelo NZLK-ja, je na začetku kazalo, da bi se novi režim lahko opredelil za radikalnejšo strujo. Kasneje se je izkazalo, da se je zgodilo ravno nasprotno. Zaradi velike želje, da bi izkazali svojo solidarnost z manjšimi družbami, so nacisti želeli simbolično prikazati, da so v sovražni poziciji do dveh največjih družb (Ufa in Tobis). Zaradi pomanjkanja zadostnega števila filmov so se dogovorili z *Ufa Kulturfilmom*, da se strankarski propagandni filmi predvajajo v kinematografih, ki so bili v njihovem lastništvu. Ta poteza pa ni preprečevala NSDAP in manjšim družbam, da napadejo predloge, ki jih je predložil SPIO. Kot glavno sredstvo je služil časopis stranke *Völkischer*

---

<sup>268</sup> Reeves, *The power*, 95.

<sup>269</sup> Prav tam.

<sup>270</sup> Welch, *Propaganda*, 8-9; Reeves, *The power*, 95.

<sup>271</sup> Reeves, *The power* 95; Welch, *Propaganda*, 7.

*Beobachter*. Njihov cilj je bil preprečiti ustvarjanje monopola velikih družb in obstanek manjših neodvisnih filmskih družb. Spopad v okviru filmske industrije in znotraj stranke, kakor tudi vprašanje prihodnosti celotne nemške filmske industrije je trajala manje kot leto dni.<sup>272</sup>

V naslednjih mesecih pa se je pojavil še en problem. Nacisti so v začetku maja 1933 prepovedali delovanje vsem sindikatom. Takrat je glavni sindikat filmske industrije DACHO (*Dach-Organisation der Filmschaffenden Deutschlands e.V.*) postal del *Nemške delavske fronte* (*Deutsche Arbeitsfront*). To je bil edini sindikat, ki je imel dovoljenje za delo.<sup>273</sup>

### 3.5.4 Državna zbornica za film (*Reichsfilmkammer*)

Državna zbornica za film (RFK) je bila ustanovljena 14. julija 1933, dva meseca preden je Goebbels svečano objavil ustanovitev *Državne zbornice za kulturo*, ki je postala krovna organizacija, v okviru katere je le-ta delovala.<sup>274</sup> Da bi se preprečila reakcija opozicijskih sekcij filmske industrije v novo *Državno zbornico za film*, se je vključilo NZLK. Pod krinko pojma *poenotenje* je izvedena integracija različnih struj v okviru stranke, s čimer so želeli preprečiti nastajanje novih problemov. S to potezo je Goebbels pridobil na svojo stran mnogo *novih prijateljev* v okviru filmske industrije, istočasno pa je postalo jasno, da reševanje industrije prinaša koristi samo točno določeni skupini. Kot že omenjeno, je situacija do konca leta 1933 ustrezala predvsem interesom manjših in srednje velikih filmskih družb, ki so posedovale okoli 60 odstotkov vseh filmov, ki so bili plasirani na tržišče. V naslednjih dveh letih se je ta odstotek zmanjšal za polovico, med letoma 1936 in 1937 pa je padel pod 20 odstotkov. Takrat so na tržišču prevladovali štiri največje filmske družbe: Ufa, Tobis, Bavaria in Terra. Pri tem sta samo prvi dve dosegli malo manj kot 60 odstotkov celotne nemške filmske industrije. Interesi med nacisti in največjimi filmskimi korporacijami so bili obojestranski, tako da so le-te tudi v svetu filma dobile primat, v povračilo pa so prostovoljno sodelovale pri širjenju Goebbelsovih idej.<sup>275</sup>

Goebbels je torej ustanovil tudi Državno zbornico za film, ki naj bi nadzorovala filmsko industrijo. Zbornica je bila razdeljena na deset oddelkov, ki naj bi skrbeli za: proizvodnjo, študije, raziskave in tehnične zadeve, kratke in propagandne filme, domačo distribucijo, tujo distribucijo, kinematografe, nekomercialno prikazovanje, splošno upravo in

---

<sup>272</sup> Welch, *Propaganda*, 7-8

<sup>273</sup> Welch, *Propaganda*, 9; N. Reeves, 96.

<sup>274</sup> Welsch, *Propaganda*, 9.

<sup>275</sup> Reeves, *The power*, 96.

filmsko skupino, zadnji odsek, ki je vodil kartoteko filmskih delavcev in se ukvarjal z vprašanjem, koliko so zaposleni s stališča stranke primerni za delo v filmski industriji. Nadzorstvo nad scenariji je imel na skrbi filmski oddelek ministrstva samega, ustanovili pa so tudi filmsko kreditno banko, da bi centralizirali financiranje proizvodnje.<sup>276</sup>

Ministrstvo za propagando je z ustanovitvijo RFK uspostavilo kontrolo nad filmskimi ustvarjalci in industrijo, kar predstavlja odličen primer procesa usmerjanja koordinacije. Propagandni minister Goebbels je bil predsednik vseh sedmih umetniških zbornic, preko katerih se je njegova jurisdikcija širila dalje iz regionalnega na nacionalni nivo, pa tudi na specifične strankarske politične teritorije. Na ta način je bila ministrstvu olajšana kontrola nad posameznimi zbornicami, istočasno pa je bilo omogočeno izvajanje propagandnih kampanij.<sup>277</sup>

Struktura RFK je bila zgrajena s posebno pozornostjo, spremembe so se uvajale v soglasju z *Državno zbornico za kulturo*. Na čelu je bil predsednik zbornice, ki je bil odgovoren samo in izključno predsedniku *Državne zbornice za kulturo* – ministru propagande, ki je istočasno zavzemal oba položaja. Prvi predsednik RFK je bil finančni strokovnjak dr. Fritz Scheuermann, ki je bil vključen v tajne načrte izvajanja priporočil SPIO-plana, ker je organizacija julija 1933 postala del RFK. Scheuermannu je pomagal podpredsednik Arnold Räter, ki je bil hkrati tudi vodilni v Filmskem oddelku v okviru strankinega biroja za propagando.<sup>278</sup>

Ustanovljen je bil tudi *Predsedniški odbor (Präsidialrat)*, ki so ga sestavljali finančni strokovnjaki iz RMVP, bank in posameznih članov *Fachgruppen*, ki so prihajali iz SPIO organizacije. Različne sekcije filmske industrije so bile združene in rasporejene v deset posebnih oddelkov, ki so kontrolirali vse filmske aktivnosti v Nemčiji. Hitro se je izkazalo, da s centralizacijo ni zagotovljena usklajenost vseh sodelujočih znotraj industrije, ampak je privedla do omejevanja osebnih in ekonomskih iniciativ, kar je nemškemu filmu samo škodilo.<sup>279</sup>

Kontrola nad upravljanjem s financami je bila zagotovljena z ustanovitvijo *Filmkreditbank* (FKB) 1. junija 1933. Ideja za ustanovitev banke je bila prvotno del SPIO-plana, filmskem ustvarjalcem pa jo je 19. maja 1933 kot svojo predstavil Goebbels v predlogu o novem sistemu financiranja proizvodnje filma. Cilj je bil krepitev in podpora neodvisni produkciji, denarna pomoč pa bi bila dodeljena po ugodni obrestni meri. V praksi je bila

---

<sup>276</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 195-196.

<sup>277</sup> Welch, *Propaganda*, 10.

<sup>278</sup> Prav tam.

<sup>279</sup> Prav tam.

ustanovitev FKB tesno povezana z začetno katastrofalno filmsko politiko, ki jo je vodila NSDAP, kar je povzročalo podrejanje privatnih filmskih producentov novemu režimu. V tem času je bila ustanovitev FKB sprejeta z navdušenjem s strani vseh segmentov filmske industrije, nacisti pa so pridobili na popularnosti z zmanjšanjem davka na zabavo z začetnih 11,5 na 8 odstotkov od povprečnega zaslužka filma.<sup>280</sup>

FKB je bila privatna družba z omejeno odgovornostjo, formirana s strani Kreditne družbe (*Reichskreditgesellschaft*), SPIO (v okviru RFK), Commerzbank, Deutsche Bank (z velikim deležem v Ufi) in Dresdner Bank (z deležem v Tobisu). V letu dni so vse banke svoje deleže prenesle na RFK, Goebbels pa je bil na podlagi osebne inicijative postavljen za predsednika FKB.<sup>281</sup>

Čeprav je bila FKB formirana, da bi podpirala manjše neodvisne producente, se je izkazalo, da je do leta 1936 financirala več kot 73 odstotkov vseh nemških filmov, pomagala pa je predvsem distributerje, ki so omogočili prikazovanje filmov po vsej državi. To je povzročilo drastično zmanjšanje deleža manjših družb na tržišču, omogočilo pa ustvarjanje odvisnosti in vzpostavljanje državnega monopola, ki je onemogočal nastanek kakršnekoli neodvisne inicijative.<sup>282</sup>

Način kreditiranja FKB pa ni usmerjal samo dobiček, saj je Državna zbornica za film zelo hitro dobila popolno kontrolo nad banko in njenimi investicijami. Te odločitve so bile v Goebbelsovih rokah, ki je svojo pozicijo spretno izkoristil za vpliv na razvoj projektov filmske produkcije.<sup>283</sup>

### 3.5.5 Zakon o filmu leta 1934

Goebbels je 16. februarja 1934 objavil skrbno pripravljeno in revidirano verzijo *Zakona o filmu (Reichslichtspielgesetz)*, da bi s tem zavaroval svoj položaj in istočasno pridobil pravno podlago za nadziranje proizvodnje in prikazovanja filmov. Z novim zakonom je omogočeno izvajanje t.i. *pozitivne cenzure*, kar je pomenilo, da se država obvezuje podpirati nastajanje *dobrih filmov*. V časopisu stranke *Völkischer Beobachter* je v zvezi s to izjavo zapisano: »Naša dosedanja filmska cenzura je bila negativna. Odslej bo država

---

<sup>280</sup> Welch, *Propaganda*, 10-11; Reeves, *The power*, 96-97.

<sup>281</sup> Welch, *Propaganda*, 11.

<sup>282</sup> Welch, *Propaganda*, 11; Reeves, *The power*, 96-97.

<sup>283</sup> Prav tam.

prevzela popolno odgovornost za ustvarjanje filmov. Samo z intenzivnim svetovanjem in nadzorom se lahko filme, ki so izven duha časa, zadržuje izven kinematografov.«<sup>284</sup>

Zakon je predvidel tri načine za doseganje pozitivne cenzure: obvezna cenzura scenarija, povečano število odredb, na osnovi katerih ima *Cenzurni odbor (Filmprüfstelle)* pravico prepovedati film ter povečanje sistemskih oznak za razvrščanje filmov po njihovi vrednosti (*Prädikate*). Uvedena je funkcija *precenzorja (Vorzensor)*, ki je bil zadolžen za delo *državnega filmskega dramaturga (Reichsfilmdramaturg)*. Imenoval ga je minister za propagando, njegove dolžnosti pa so regulirali paragrafi 1-3 novega zakona, odgovoren pa je bil tudi za izdajanje dovoljenj za scenarije in njihovo nadaljno obdelavo. Imel je pravico v kateremkoli trenutku zavstaviti proces proizvodnje filma, neglede na predhodno odobritev. Vsi njegovi predlogi, nasveti in korekcije so bili obvezujoči.<sup>285</sup>

Novi filmski zakon je predvideval ustanovitev *Biroja za cenzuro (BZC)*, ki je bila podrejena Ministrstvu za propagando. BZC je obstajala še na osnovi predhodnega zakona iz leta 1920, proces odločanja pa je bil z novim zakonom spremenjen. Odločitve so se v času weimarske republike sprejemale na podlagi izglasovane večine, režiser pa je imel pravico ugovora pri *Nadzornem biroju (Oberprüfstelle)*. Po letu 1934 je imel moč odločanja o tem, ali je film primeren za prikazovanje, izključno predsednik BZC. Za vsako kopijo filma je morala biti izdelana posebna cenzurna kartica, ki je obvezno morala vsebovati uradno poročilo z reliefnim žigom nemškega orla.<sup>286</sup>

V skladu s 4. paragrafom zakona so vsi filmi morali skozi cenzurno proceduro. Javna in privatna snemanja so bila pravno izenačena. Iz cenzurnega procesa niso bili izuzeti niti reklamni filmi. Vsi filmi so bili grupirani glede na starost publike, ki so ji bili namenjeni. Otroci nad šest let so imeli pravico do obiskovanja filmskih predstav, za katere je izključno Goebbels lahko dal dovoljenje.<sup>287</sup>

Eno od najvažnejših meril novega zakona je bila sprememba kriterijev, na podlagi katerih so film lahko zavrnil. Za razliko od pravil, ki so veljala tekom obdobja Weimarske republike, prepovedovala pa so samo če je film predstavljal grožnjo za »javni red in varnost ali je film rušil sliko Nemčije in ogrožal odnose z drugimi državami,« je bil zakon o filmu iz leta 1934 bolj radikalen. Uvedel je prepoved na osnovi »ogrožanja interesov države ali reda

---

<sup>284</sup> Z novim zakonom je zamenjan *Zakon o reguliranju filmov v Weimarski republiki*, ki je veljal od 12. maja 1920. Po starem zakonu je bil za preverjanje filmov zadolžen Biro za cenzuro (*Prüfstellen*) v Berlinu in Münchenu. Na čelu obeh organizacij sta bila dva predsednika, katerima so bili podrejeni štirje ocenjevalci iz šolstva, prava in filmske industrije. Welch, *Propaganda*, 13-14.

<sup>285</sup> Welch, *Propaganda*, 13-14; Reeves, *The power*, 97.

<sup>286</sup> Welch, *Propaganda*, 14; Reeves, *The power*, 97-98.

<sup>287</sup> Reeves, *The power*, 97-98; Welch, *Propaganda*, 15.



*in varnosti, prepoved žalitve nacionalsocializma, religioznih, moralnih in umetniških pogledov, prepoved brutalnih in nemoralnih prizorov četudi je film rušil nemški prestiž in odnose v mednarodnem okolju.*«<sup>288</sup>

Goebbels je imel pravico zahtevati, da se vsak film ponovno pregleda in oceni, čeprav je bil že odobren. Imel je pravico, da se umeša v bilokateri del procesa cenzure. Če je smatral da je nekaj javnega značaja, se je lahko direktno obrnil na *Nadzorni biro*, mimo BZC. Junija 1935 je pripravil amandma, s katerim je ministru omogočeno, da film prepove brez sklicevanja na oceno BZC.<sup>289</sup>

Prvi državni filmski dramaturg je bil kritik Willi Krause, bivši novinar Goebbelsovega časopisa *Der Angriff* in viden član nacistične stranke. Če je režiser nameraval snemati film, je moral najprej pripraviti osnutek in ga predati dramaturgu. Če je od njega dobil odobritev, se je lahko posvetil pripravi celotnega scenarija, ki je moral biti ponovno odobren pred pričetkom snemanja.<sup>290</sup>

Niti deset mesecov po sprejetju novega zakona še ni minilo, ko so bile uvedene prve spremembe. Predaja scenarija na upogled ni bila več obvezna, ampak prostovoljna. Dan po objavi spremembe je predsednik DZK pojasnil, da se sprememba nanaša samo na scenarije, medtem ko je predaja osnutkov še vedno obvezna. Če je bil osnutek ocenjen kot *primeren*, se ga je lahko razvilo v celoten scenarij. Predsednik Državne zbornice za film je bil primoran zagotoviti sredstva za film pri FKB.<sup>291</sup>

Filmska industrija je bila odvisna od direktne cenzure, vsak film pa je moral pridobiti tudi posebno oceno vrednosti – *Prädikat*. Pri tem se je obseg sistema tega vrednotenja postopoma povečeval. Najprej je bila podelitev teh oznak v pristojnosti *Zbornice za evaluacijo filma (Kammer für Filmwertung)*, ki je bila povezana z *Osrednjim inštitutom za uzgojo in pouk (Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht)*, ampak neodvisna v odnosu do BZC. Z novim zakonom je bila odgovornost za podeljevanje *Prädikata* dodeljena Ministrstvu za propagando oz. BZC.<sup>292</sup>

Do leta 1933 je podeljevanje ocen predstavljalo ugled in oprostitev davka glede na stopnjo vrednosti. Po odredbi novega zakona pa pridobitev stopnje vrednosti ni več pomenila samo oprostitev davka, ampak je bila osnovni pogoj za pridobitev dovoljenja za prikazovanje. Proizvajalce filmov je torej ocena vrednosti zelo motivirala, kot nagrado pa so dobili večji del

---

<sup>288</sup> Prav tam.

<sup>289</sup> Prav tam.

<sup>290</sup> Welch, *Propaganda*, 13-14.

<sup>291</sup> Prav tam, 14.

<sup>292</sup> Prav tam, 15-16.

profita, ki ga je film ustvaril. Do leta 1939 je zakonodaja o filmu predvidevala sledeče vrednotenje:

- a) politično in umetniško posebno pomemben, v veljavi od leta 1933 (*Staatspolitisch wervoll und künstlerisch besonders wertvoll*)
- b) politično posebno pomemben, 1933 (*Staatspolitisch besonders wertvoll*)
- c) umetniško posebno pomemben, 1933 (*Künstlerisch besonders wervoll*)
- d) politično pomemben, 1933 (*Staatspolitisch wertvoll*)
- e) umetniško pomemben, 1933 (*Künstlerisch wervoll*)
- f) kulturno pomemben, 1933 (*Kulturess wertvoll*)
- g) pomemben za mlade, 1938 (*Jugendwert*)
- h) nacionalno pomemben, 1939 (*Volkstümlich wertvoll*)
- i) nacionalni film, 1939 (*Film der Nation*)
- j) vzgojno koristen, 1920 (*Lehrfilm*)
- k) od nacionalno-izobraževalnega pomena, 1924 (*Volksbildend*)<sup>293</sup>

Te oznake so bile ključnega pomena za politične in propagandne vsebine, ki so bile predmet opisa. Film s *politično vrednostjo* je v vseh pogledih jasno prikazoval cilje NSDAP. Taka oznaka ni bila namenjena samo dokumentarnim filmom (npr. *Triumph volje*), ampak tudi igranim filmom s političnim sporočilom (npr. *Obtožujem – Ich klage an*). Kombinacija politične in umetniške posebne vrednosti je imela posebno kvaliteto in kredibilnost. *Umetniška vrednost* je bila dodeljena filmom v smislu kulturne propagande, ki je bila rezervirana samo za prestižne filme ter tiste, predvidene za izvoz.<sup>294</sup>

Presenetljivo je, da je Goebbelsovo ministrstvo začelo formulirati posebno politiko do filmske kritike šele proti koncu 1935, ko je dr. Hans Schmidt-Leonard, šef Pravnega oddelka na Ministrstvu za propagando, izjavil na letni proslavi Državne zbornice za kulturo, da imajo filmski kritiki odgovornost do nacionalsocialistične države in ne do njih samih.<sup>295</sup>

Končno je 13. maja 1936 Goebbels izdal odlok, s katerim prepoveduje pisanje kritik v istem večeru, v katerem se odvija predstava (*Nachtkritik*). Novembra istega leta se je odločil prepovedati vse umetniške kritike razen opisnih ocen (*Kunstbetrachtungen*). Od takrat dalje je veljalo pravilo, da morajo biti kritiki starejši od trideset let in morajo najprej dobiti posebno licenco od Državne zbornice za kulturo.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Prav tam, 15-16.

<sup>294</sup> Prav tam, 16.

<sup>295</sup> Prav tam, 17.

<sup>296</sup> Prav tam.

Filmska kritika nikoli ni bila vprašanje estetike, ampak politike. V praksi je s časoma začela vse bolj spominjati na propagandni material filmskih družb. Za Ministrstvo za propagando je bilo pomembno, da se publika spozna s filmom pred njegovo premiero preko poročila o njegovem nastanku. Prvo predvajanje je spremljal ekstravaganten prikaz v poročilu, čemur bi po nekaj dneh sledila pozitivna analiza, ki je film umestila v politični kontekst. Poleg sloganov, ki so spremljali propagandne principe ponavljanja, je publiko s filmom seznanil tudi tisk in ga povezal v tematsko celoto. Tudi očitno slabi filmi so s pozitivno recenzijo in oznako *politično vreden film* dobili pohvale za svoja načela. Nationalsocializem je hotel preprečiti širjenje vplivov zunanjih držav, zato je bila uvožena le peščica tujih filmov, ki jih je tisk zelo slabo predstavil ali pa jih je kar ignoriral. S prikazovanjem izključno nacionalsocialističnih filmov je Goebbels lahko v državi izvajal *poenotenje* in preprečeval, da bi nemška filmska publika lahko primerjala politični in družbeni sistem Nemčije z drugimi državami.<sup>297</sup>

Zakon o filmu iz leta 1934 je Goebbelsu omogočal, da je imel pri širjenju svojega vpliva in kontroli filmske proizvodnje široko paleto možnosti. Pri tem je potrebno tudi poudariti, da je ta sistem kontrole temeljil še na temeljih, ki jih je postavila weimarska politika. Njegov doprinos je bil tudi v tem, da se ohrani iluzija o novonastalih spremembah, da javnost ne bi dobila prave predstave o resnični naravi upeljanih sprememb. Na ta način je Goebbels dosegel enak vpliv na filmsko industrijo, kot bi mu ga omogočila nacionalizacija filmske industrije, pri tem pa se je izognil vsem težavam, ki bi jih lahko povzročil neizbežni prehod filmske industrije v sfero javnega lastništva. Po vseh standardih je film v nacistični Nemčiji izzval veliko zanimanje, kar je bil dokaz, da je Goebbelsova taktika za pridobivanje podpornikov z obstoječimi oblikami komercialne distribucije in prikazovanja, bila zelo uspešna.<sup>298</sup>

Goebbels je ustanovil letno nagrado za najboljši nemški film. Prvi je to nagrado dobil film *Begunci*, ki ga je režiral Gustav Ucicky, znan po svojih nacionalsocialističnih temah. Med prvimi so bila dela *Krvaveča Nemčija*, *Član SA Bandt*, *Hitlerjev mladinec Quex*, ki je poveščeval organizacijo Hitlerjugend, in *Hans Westmar*, film, ki se je opiral na zgodbo o Horstu Wesselu.<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> Prav tam, 17-18.

<sup>298</sup> N. Reeves, *The power*, 98-99.

<sup>299</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 9.

### 3.5.6 Antisemtiska filmska propaganda

*Oddelek za kulturno politiko (Kulturalpolitische Abteilung)* filmskega biroja NSDAP je leta 1936 začel izdajati novi ilustrirani magazin z naslovom *Der deutsche Film*. Cilj novega magazina je bilo širjenje strankarske ideologije in antisemitske filmske propagande. V njem je bila objavljena statistika, ki je prikazovala velik vpliv Judov v filmski produkciji. Nacistični simpatizer Curt Belling je trdil, da je bila v času, ko je NSDAP prevzela oblast, situacija sledeča: 70 odstotkov vseh scenarijev so napisali Judi, zaposlenih je bilo približno 50 odstotkov režiserjev judovskega porekla, 70 odstotkov vseh produkcijskih družb je bilo v judovskem lastništvu. David Welch, avtor knjige *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, smatra, da so številke pretirane, po drugi strani pa je bila nemška filmska industrija res precej odvisna od igralcev in vodilnih kadrov judovskega porekla.<sup>300</sup>

Nemška propaganda je prepoznavala judovski vpliv kot dejavnik propada nemške kulture, zato je v svoji borbi poskušala na vsak način izzvati rasno nestrpnost tudi v filmski industriji. Hans Hinkel je bil človek, ki mu je Goebbels zaupal posebno nalogo pod nazivom *Entjudung* – onemogočanje Judov. Maja 1935 je bil Hinkel postavljen za odgovornega za kadrovske službe RKK. Svoje naloge se je lotil zelo predano in rezultati so bili hitro vidni. Vsi, ki niso izpolnjevali nacističnih pogojev in niso mogli dokazati svojega *rasnega porekla*, so se odločili zapustiti državo. Med njimi je bilo tudi veliko talentov. Nacisti so kljub vsemu uspeli obdržati številne visoko kvalificirane filmske tehnike in umetnike.<sup>301</sup>

Nova vlada je vodila politiko izključevanja in onemogočanja Judov in vseh ustvarjalcev, označenih z pojmom *degenerirani umetnik (entartete Künstler)*. To je veljalo za filmsko in javno življenje. Ne samo da se je vsem tem osebam prepovedalo delo v filmski industriji, ampak se je poskušalo tudi prepričati javnost, da so taki kriteriji zaželjeni. Predstavljali so se lažni statistični podatki, ki so namerno preteravali z številom zaposlenih Judov. Spodbujali so javnost, da prepozna in obtožuje vse osebe z sumljivim poreklom. Niti največjim filmskim zvezdam ni bilo prizanešeno – vsi so morali dokazovati svoje poreklo.<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> Welch, *Propaganda*, 11-12.

<sup>301</sup> Prav tam, 11-12.

<sup>302</sup> N. Reeves, *The power*, 97.

### 3.5.7 Finančne težave in državna intervencija

Poslabšanje že tako slabe finančne situacije v filmski industriji, ki jo je še dodatno spodbudila nebrzdana rast stroškov proizvodnje za 200 odstotkov v obdobju 1927-1937, je bilo alarmantno. Čeprav se je filmska publika znatno povečala, se profitabilnost in finančna kondicija velikih filmskih družb ni izboljšala, manjša in srednje velika filmska podjetja pa so se znašla na robu bankrota. Za tako visok porast stroškov je bilo več razlogov, eden glavnih pa je bilo skokovito višanje plač filmskim delavcem. Njihova pogajalska moč je postala zelo velika zaradi zmanjšane števila razpoložljivih igralcev, ki so se odločili, da nadaljujejo z delom in življenjem v nacistični Nemčiji. K temu je doprinesla tudi Goebbelsova propagandna strategija, ki je bila zasnovana na ideji, da se morajo v vseh nacističnih filmih pojavljati iste filmske zvezde kot iz obdobja pred letom 1933. Po drugi strani pa so bile največje filmske družbe (Ufa) pripravljene zagotoviti tako visoke plače, da bi srednje in male filmske studije postavili v težko situacijo.<sup>303</sup>

Poleg visokih stroškov, se je filmska industrija soočila z enako dramatičnim padom prihodkov od filmov, ki so jih predvajali v tujini. Pred letom 1933 je več kot 40 odstotkov prihodkov predstavljala distribucija. V prihajajočih letih je ta odstotek padel na manj kot 15, v obdobju 1936-1937 pa na vsega 7 odstotkov. Za te negativne spremembe je bila kriva predvsem nacistična politika. Zaradi rasističnih idej so ameriški distributerji začeli zavračati nemške filme. Dodaten negativni vpliv je bilo Goebbelsovo vztrajanje, da se čim bolj zmanjša število uvoženih filmov na nemškem tržišču. Zaradi kvote, ki zaradi Goebbelsa ni mogla biti dosežena, Nemčija ni imela pravice, da svoje filme plasira na svetovno tržišče. Izgube filmske industrije, ki so znašale med 8 in 10 milijonov RM v obdobju 1935-1936, so že naslednje leto presegle 10 milijonov RM. Industrija se je soočala z resno ekonomsko krizo, ki je ponovno odprla vprašanje nacionalizacije, aktualno že na začetku mandata Hitlerjeve vlade.<sup>304</sup>

Predsednik RKF Scheuermann je Goebbelsa opozoril da so se po letu 1933 stroški za proizvodnjo povečali za 50 odstotkov. S pomočjo državne intervencije je imel Goebbels na razpolago več možnosti. Lahko bi podprl neodvisne filmske proizvajalce ali bi se odločil, da v velikih filmskih družbah država poveča svoj delež. Odločil se je za drugo možnost in začel s postopno nacionalizacijo filmske industrije. Odločeno je bilo da se ustanovi privatna družba z imenom *Kautio Treuhand GmbH*. Njen namen je bil, da reši ali prikrije ekonomske probleme, ki so spremljali proces nacionalizacije in da postane večinski lastnik delnic ter prevzame

---

<sup>303</sup> Prav tam, 100.

<sup>304</sup> Prav tam, 100-101.

upravljanje z filmskimi družbami. Vodja teh transakciji je bil dr. Max Winkler,<sup>305</sup> kasnejši delegat v nacionalizirani filmski industriji.<sup>306</sup>

Ministrstvu za propagando se je leta 1936 končno ponudila priložnost, ki so jo dolgo čakali. Dve največji filmski družbi (Ufa in Tobis) sta se nahajali v izredno slabem finančnem stanju. V popolni tajnosti so se odvijale priprave za vzpostavitev državnega monopola. Prevzemanje glavnih filmskih podjetij je potekalo z nakupom večinskega deleža delnic, transakcije pa so bile vodene kot posebni posli. Celoten proces nacionalizacije so uspeli izvesti neopaženo. *Kautio Treuhand GmbH* je enostavno kupoval filmska podjetja in jih vodil v imenu države. Obstajal je močan interes, da bi vodenje podjetij potekalo kot *staatsmittelbar*, kar pomeni, da so pod posrednim nadzorom države. Direktno državno lastništvo jih ni zanimalo.<sup>307</sup>

Ufa je bila prva družba, ki so jo prevzeli v marcu 1937. Dva meseca zatem se je Winkler odločil, da je uniči *Tobis Tonbild Syndikat*. Avgusta istega leta se je glavni konkurent Ufe (*Terra Film AAG*) združil z eno od Tobisovih distributerskih podjetij (*Tobis Rota*), s tem pa je bila formirana družba z nazivom *Terrakunst GmbH*. Štiri mesece kasneje, decembra 1937, je bil Tobis konsolidiran in dobil je nov naziv – *Tobis Filmkunst GmbH*.<sup>308</sup>

V tej fazi je največji izziv predstavljalo vprašanje financiranja *staatsmittelbar* podjetij. Da bi se nacionalizacija uspešno zaključila, je moral Winkler izvesti radikalno reorganizacijo financiranja in formirati novo podjetje z imenom *Film Finanz GmbH* (FiFi). Filmski krediti so se odobrili s strani nadzornega odbora. V njem so bili predstavniki Ministrstva za propagando, Ministrstva za finance (*Reichsfinanzministerium*), Kreditne družbe (*Reichskreditgesellschaft*), *Kautio Treuhand GmbH* in *staatsmittelbar* podjetij. Novembra 1937 je bil organiziran prvi sestanek, na katerem je bil odobren kredit v višini 10 milijonov RM Tobisu in po 6 milijonov RM za Ufo in Terro.<sup>309</sup>

*Kautio Treuhand GmbH* je kupil holding *Bavaria Film AG*, ki je 11. februarja 1938 dobil naziv *Bavaria Filmkunst GmbH*. V približno istem času je Goebbels objavil, da je *Nemška filmska akademija* (*Deutsche Filmakademie*) odgovorna za usposabljanje novih

---

<sup>305</sup> Winkler je bil nekdanji poverjenik pruskega *Landtaga*, ki je aktivno deloval v vladah weimarske Nemčije. Z nakupom je pridobil kontrolo nad velikim številom nemških časopisov v vzhodni Nemčiji. Ko so nacisti prišli na oblast, je želel sodelovati z novo vlado, da bi s tem lahko omogočil svojemu novinarškemu holdingu dodatno širjenje. Kupil je tudi prepovedane komunistične in judovske časopise, pa tudi vse tiste, ki so se znašli v finančni stiski. Do leta 1939 je kupil ali posedoval delnice v več kot 200 časopisih. Zaradi vsega omenjenega je bil Winkler kot tak idealen kandidat za reševanje filmske industrije.

Prav tam, 101.

<sup>306</sup> Welch, *Propaganda*, 24-25.

<sup>307</sup> Prav tam, 25.

<sup>308</sup> Prav tam.

<sup>309</sup> Prav tam.

tehničnih in umetniških potreb nacionalsocialistične države. Organizirano je bilo 23 različnih tečajev, med katerimi so bili: pisanje scenarija, režije, dizajniranja scenografije in kostumov, fotografija, snemanje zboka, igra, distribucija, upravljanje in delo v laboratoriju. Predvideno je bilo, da *nova nemška kinematografija* prevzame vlogo glavnega konkurenta Hollywoodu, tako po velikosti kot tudi z vidika resurov. Čeprav so bila pričakovanja precej večja od možnosti, je nemška kinematografija do začetka 2. svetovne vojne leta 1939 v resnici dosegla strokovnost in tehnično usposobljenost, kar je bilo v tem trenutku izven vsake konkurence v Evropi.<sup>310</sup>

V tem času Winklerju ni uspelo do konca izvesti *procesa državne intervencije*, šele *Anschluss* leta 1938 je ponudil novo priložnost. Avstrijska filmska industrija je bila zaradi skupnega jezika in podobne kulture vedno tesno povezana z Nemčijo. Celotna industrija se je 16. decembra istega leta odločila, da ustanovi novo *Staatsmittelbar* družbo – *Wien Film GmbH* in jo umesti pod nazor Winklerjevega *Kautija*. Kasneje se je ista transformacija zgodila v Češkoslovaški, kjer je nastal *Prag Film AG*.<sup>311</sup>

Do leta 1939 so bile vse glavne filmske družbe pretvorjene v *Staatsmittelbar*, ki so prevzele nadzor tudi nad filmsko proizvodnjo. V letu 1939 je več kot 60 odstotkov celotne filmske produkcije že bilo v rokah teh družb, čez dve leti pa že 70 odstotkov.<sup>312</sup>

Glavni cilj take reorganizacije je bil racionalizacija filmske proizvodnje in učinkovit odziv na potrebe Ministrstva za propagando. V praksi je to pomenilo poenostavitev financiranja filmov in vzdrževanje stroge kontrole nad vsebino igranih filmov. Cilj družbe s statusom *Staatsmittelbar* ni bil tekmovanje z drugimi družbami z istim statusom, ampak sodelovanje in proizvodnja kvalitetnih filmov, v katerih bi predstavili bistvene vrednote nacionalsocializma tako v lastni državi kot tudi v tujini.<sup>313</sup>

### 3.5.8 Filmska propaganda za mladino

Nacistični ideologi so se zavedali pomena vzgoje za ohranjanje moči in za reprodukcijo oblasti. Leta 1937 je Rust, minister za znanost, vzgojo in ljudsko izobraževanje, rekel, da se oblast stabilizira s *totalnim preoblikovanjem nemškega čoveka*. Tudi sam Hitler se je očitno dobro zavedal pomena vzgoje. Kmalu po prevzemu oblasti je v enem govoru izjavil: »*Zadnjih dva tisoč petsto let so se s prav redkimi izjemami izjalovile malodane vse revolucije,*

---

<sup>310</sup> Prav tam, 25-26.

<sup>311</sup> Prav tam, 26.

<sup>312</sup> Prav tam.

<sup>313</sup> Prav tam.

ker njihovi vodje niso spoznali da v neki revoluciji ni bistven prevzem oblasti, temveč vzgoja ljudi.« V skladu s tem spoznanjem so se nacisti takoj po prevzemu oblasti lotili temeljite prenove šolskega sistema in svojo državo radi poimenovali kot *Erziehungsstaat*. Šolski sistem je bil preobražen za potrebe indokrinacije, zato se je morala umakniti stara funkcija šole kot produkcije *duhovne omike*. Indokrinacijo, ki se postavlja po robu procesu izobraževanja, ki predpostavlja povpraševanje in kritično preizkušanje producirane vrednosti, je Eilers opredelil takole: »Bistvo indokrinacije je v posredovanju fiksiranih vsebin in vrednot, doktrin, katerih utemeljitev je večkratno iracionalna. Te morajo nuditi obsežene sisteme reda dejanskosti in utrjevati določene drže.« Vendar pa bistvo indokrinacije ni v tem, da bi nujno in vedno posredovala zgolj iracionalne utemeljitve. Gre predvsem za to, da omogoči določeno razumevanje, določeno dominantno in nujno videnje, razumevanje vrednosti, ki naj jo udeleženec vzgojnega procesa osvoji. Vednost potrebuje ustrezno predelavo in interpretacijo, ustrezno vrednostno kategorizacijo.<sup>314</sup>

Politična indoktrinacija mladine je bila najvažnejši del nacistične izobraževalne filozofije. Že od samega začetka je bila njihova propaganda direktno usmerjena k mladim generacijam, ki so jim nudili dobro definirane naloge in cilje, pa tudi *pionirsko vlogo*. Nove generacije so morale biti glavni nosilci širjenja nacističnega *Pogleda na svet* (*Weltanschauung*) med svojimi sonarodnjaki in akterji vzpostavitve *Novega reda* (*Neuordnung*) v Evropi. Začetni entuzijazem nemške mladine je bil pazljivo usmerjen in manipuliran s pomočjo dosledne koordinacije javnih medijev: tiska, radia, gledališča in filma. Nacisti so še posebej dobro izkoristili možnosti, ki so jih ponujali filmi in kinematografi, da bi mlade seznanili s svojo kulturo in jim predstavili svoje politične poglede in perspektivo.<sup>315</sup>

Za širjenje nacistične ideologije med mladimi so bile zadolžene tri organizacije: *Ministrstvo za propagando*, *Ministrstvo za uzgojo* (*Erziehungsministerium*) in *Hitlerjeva mladina* (*Hitlerjugend*). Ministrstvo za propagando je želelo ustvariti novo publiko, politično in umetniško zavedno, ki bi obiskovala kinematografe pogosteje od svojih staršev in bila pripravljena zavreči popularni senzacionalizem v korist *prave revolucionarne nacionalsocialistične kinematografije*.<sup>316</sup>

Na začetku so nacisti morali ustanoviti kompleksno organizacijo za prikazovanje *pravih filmov* v šolskih učilnicah. To so bili najpogosteje propagandni in kulturni filmi, med tem ko za igrane ni bilo veliko prostora. Ustanavljanje regionalnih in mestnih centrov za

---

<sup>314</sup> Vlado Miheljak, »Vzgoja versus izobraževanje.« *Problemi*, 26/11 (1988), 104-105.

<sup>315</sup> Welch, *Propaganda*, 19.

<sup>316</sup> Prav tam.



prikazovanje filma (*Lindesbildstellen, Stadtbildstellen*) in uporabo filmskih projekcij v šolah je uvedlo še Ministrstvo za kulturo v zadnjih letih obstajanja Weimarske republike. To pomeni da so bile praksa, njeni cilji in metode uvedene še pred nacionalsocialistično reorganizacijo leta 1933. Pri tem pa so imeli tudi podporo učiteljev, ki so nekaj let sodelovali z začetnim entuzijazmom pri uvajanju filma kot vizualne podpore konvencionalnim metodam.<sup>317</sup>

*Biro za izobraževalni film* je bil ustanovljen 16. junija 1934. Glavni cilj je bil organizacija proizvodnje in distribucije *strokovnih filmov* za razne filmske centre in šole. Leta 1940 je ta urad nadomestil *Državni zavod za film in fotografijo v znanosti in pri pouku* (*Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*). To je bilo polprivatno akcijsko društvo, ki je funkcioniralo kot oddelek Ministrstva za izobraževanje. Čeprav je to ministrstvo imelo svojega predstavnika v odboru, je bil Goebbels prepričan, da so možnosti za indoktrinacijo nemške mladine preveč resna stvar, da bi bila zaupana lokalnim izobraževalnim avtoritetam. Že leta 1934 je minister za izobraževanje, dr. Bernhard Rust izdal odločbo, da se politično-propagandni filmi prikazujejo v vseh šolah. Goebbels je kot odgovor ustanovil popolnoma ločen sistem regionalnih filmskih centrov stranke (*Gaufilmstellen*), katerih namen je bil prikazovanje političnih filmov v sodelovanju z *Birojem za izobraževalni film*.<sup>318</sup>

Ministrstvo za propagando ni uspelo uresničiti svojih ciljev v celoti. Zaradi delitve odgovornosti z Ministrstvom za izobraževanje so se pojavila nesoglasja in konflikt interesov, kar je ostalo nerazrešeno do konca trajanja nacistične države. Čeprav ni bilo idealnih možnosti za prikazovanje propagandnih, v veliki meri nemih filmov, znotraj šolskega urnika, je njihova sporočilna vrednost varirala tudi glede na komentarje, ki jih je pri tem podajal učitelj. Pogosto so bile pripombe učiteljev vplivnejše od samih filmov, pri tem pa je potrebno poudariti, da je ravno segment učiteljstva predstavljal nacistom še posebej politično zvest kader. Kar 97 odstotkov vseh učiteljev je pripadalo Nacistični učiteljski asociaciji (NSLB). Do leta 1936 je 32 odstotkov vseh članov NSLB pripadalo Nacistični stranki, kar lahko pojasni prepričanje nacistov, da so učitelji pomembni kot odličen predhodnik propagande.<sup>319</sup>

Šole so bile samo en del nacistične strategije za pridobivanje in kontrolo mladine. Ker uzgoja ni omejena samo na šolski sistem, je bilo potrebno organizirati tudi prosti čas za otroke, za kar je bila zadolžena posebna organizacija Hitlerjugenda. Ta je za svoje člane, na

---

<sup>317</sup> Prav tam.

<sup>318</sup> Prav tam.

<sup>319</sup> Prav tam, 20.

začetku le enkrat mesečno, pripravljala posebne programe, poimenovane *Filmska ura za mlade (Jugendfilmstunde)*. Prvi tak dogodek je bil organiziran 20. aprila 1934 v Kölnu.<sup>320</sup>

Ti dogodki so se pokazali kot zelo učinkoviti, zato so se od leta 1936 dalje organizirali enkrat tedensko, običajno v nedeljo. Pripravljeni so bili na državni osnovi, pri organizaciji pa sta sodelovali Ministrstvo za propagando in Hitlerjugend. Filmi niso bili vedno povezani s političnimi temami, bilo pa je zaželeno, da prikazujejo dosežke nacionalsocialistične kinematografije. Programa so se ponavadi udeleževali tudi gostujoči predavatelji, ki so usmerjali pozornost gledalcev na določena vprašanja in po koncu predstave vodili diskusije. Navkljub manjšim problemom, povezanim z distribucijo so bili *Jugendfilmstunden* zelo uspešni, še posebej če so jih predvajali kontinuirano. Po podatkih tajne policije so bili taki dogodki še posebej cenjeni in obiskani v manjših krajih in ruralnem področju, ker so pogosto predstavljali edini vir zabave in izvor informacij.<sup>321</sup>

Tovrstni uspehi so nacistično vlado prepričali v odločitev, da Hitlerjugendu zaupa odgovornost pri snemanju filmov, pod pogojem, da ne ogroža interesov komercialne filmske proizvodnje. Pomen izobraževalnih propagandnih filmov in filmov, proizvedenih v okviru Hitlerjugenda, je bil zelo velik. Filmska propaganda v šolah je postala del izobraževalnega sistema, s pomočjo katerega so se mladini skrbno predstavljale ideološko izbrane teme, ki jih je stranka želela promovirati. Filmi Hitlerjeve mladine so v pozitivni luči prikazovali ideje o organizacijah mladih v Nemčiji, pri tem pa poudarjali pomen različnih aktivnosti mladinskih gibanj in ideološke obveznosti njihovih članov. V tem smislu so oni predstavljali uzor za preostanek naroda. Namen filmske propagande v izobraževalnem sistemu je bil ustvariti *novega človeka* s herojsko voljo, na kar kaže tudi izjava predstavnikov nemške mladine Bellina in Schützea leta 1937: »Po zaslugi programa nacionalsocialističnega filmskega izobraževanja so bili mladi herojsko usmerjeni in s tem psihološko pripravljene ter popolnoma usposobljeni, da zdržijo vse pritiske.«<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> Prav tam.

<sup>321</sup> Prav tam.

<sup>322</sup> Prav tam, 22.

### 3.6 Goebbelsova mojstrovina: *Firerjev mit*

Temu osebnosti in voditeljstva, ki sta bili bolj malo poudarjeni pred letom 1923, sta od sredine dvajsetih let naprej glavna rdeča nit Hitlerjevih govorov in spisov. Ljudje, je dejal, tvorijo piramido. Na vrhu je *genij, veliki mož*. Po kaosu v *Völkiš gibanju v brezvoditeljskih časih* ni bilo presenetljivo, da je v letih 1925 in 1926 poudarjal vodjo kot glavni element enotnosti. V govoru ob ponovni ustanovitvi stranke 27. februarja 1925 je poudaril, da ima kot vodja nalogo, da »*novič združi tiste, ki gredo vsak svojo pot*.« Umetnost biti dober voditelj je v tem, da zna zbrati skupaj *koščke mozaika*. Vodja je bil *centralna točka* ali ohranjevalec *ideje*. To je od privržencev, kot je neumorno poudarjal, zahtevalo slepo poslušnost in zvestobo. Kult vodje je bil tako zgrajen kot integracijski mehanizem gibanja. Za samega Hitlerja je bil *firerjev mit* obenem propagandno orožje in osrednja prvina prepričanja. Svojo *veličino* je lahko posredno, a nezmotljivo poudaril ob vsaki omembi Bismarcka, Friedericha Velikega in Luthra, skupaj z namigi na Mussolinija.<sup>323</sup>

Po obnovitvi nacistične stranke leta 1925 je postalo jasno, da je lik firerja v jedru samega gibanja. Še več – Hitler se je prikazoval kot edini sposoben izvesti revolucionarne spremembe, ki bi Nemčiji ponovno povrnile svojo »*pravo zgodovinsko vlogo*«, ne samo kot močna ikona enotnosti, ki združuje Nemčijo, ki je bila takrat globoko politično in kulturno neenotna. Njegova popularnost, ki jo je dosegel že pred prihodom na oblast leta 1933, je v naslednjih letih začela skokovito naraščati. Najvišji nivo je dosegla v prvih šestih letih po prevzemu oblasti, pri tem pa je potrebno upoštevati, da v tem času ni bilo svobodnih volitev in svobodnega izražanja javnega mnenja. Aprila 1939, ko je Hitler slavil svoj petdeseti rojstni dan, je *Sopade* v poročilu stopnje pripadnosti Hitlerju izpostavil, da le-ta ni samo del propagandistične imaginacije, ampak je prišlo do *naivnega verovanja*, ki ga ni mogoče zlahka spremeniti.<sup>324</sup>

NSDAP je postala samozavestno *gibanje liderja*, ki se je ideološko in organizacijsko zgledovalo po kultu Hitlerja. Gledano za nazaj so se *brezvoditeljski časi* leta 1924 in Hitlerjevo trmasto zavračanje vsake pristranskosti v smrtnosnih spopadih znotraj *Völkisch* gibanja izkazali za veliko prednost. Bamberški poraz tistih, ki so si prizadevali za programske spremembe, je bil sočasno zmaga lojalistov, ki so bili pripravljeni v Hitlerju videti *utlešenje ideje*. Zanje program brez vodje ni imel nobenega smisla. Kot se je pokazalo leta 1924, brez

---

<sup>323</sup> Kershaw, *Hitler*, 195-196.

<sup>324</sup> Reeves, *The power*, 105.

Hitlerja ni bilo nobene enotnosti, nobenega gibanja. Ustvaritev kulta je bilo ključno za razvoj gibanja. Brez kulta bi gibanje sicer razpadlo na več frakcij.<sup>325</sup>

*Kult firerja* je bil sprejet zato, ker je vsem udeležencem ponujal edino *mogoče zdravilo*. Osebna zvestoba Hitlerju, najsi je bila pristna ali prisilna, je bila cena za enotnost. V določenih primerih so bili nacistični voditelji docela zaverovani v Hitlerjevo veličino in *poslanstvo*. V drugih primerih so lahko ti ohranjali ambicije samo z laskanjem vrhovnemu vodji. V vsakem primeru je bil rezultat ta, da je Hitlerjeva premoč v gibanju prišla do točke, ko je postala malone neizpodbitna. Najzvestejši člani stranke so ustvarili pogonski jermen za razširitev kulta firerja na širša področja nemških volilnih območij. Kult vodje je bil za stranko nepogrešljiv. In podaritev *ideje* Hitlerjevi osebi je bila nujno, če so hoteli, da se energija stranke ne bi izgubljala v škodljivih sporih različnih frakcij. Z izogibanjem doktrinarnim sporom in usmerjanjem vse energije na en sam cilj prevzema oblasti je Hitler ohranil stranko enotno. Kult firerja pa je spotoma pridobil na moči. Z okrepitevijo kulta firerja je postala podoba Hitlerja vsaj tako pomembna kot njegov praktični prispevek k skromni rasti stranke v *letih divjine*. Hitlerjev govor je ostal poseben dogodek za lokalno strankarsko podružnico. On sam je ohranil sposobnost, da na množičnih zborovanjih pridobi na svojo stran skeptično občinstvo, toda kakršenkoli je že bil omejeni uspeh NSDAP pred gospodarsko krizo, tega ne smemo preprosto pripisati Hitlerju.<sup>326</sup>

Goebbels, največji intelektualec med najvidnejšimi figurami Tretjega rajha, za številne fascinanten in za še številnejše odbijajoč, je bil – poleg Hitlerja samega – glavni krivec za vzpostavitev firerjevega kulta in mita o novi Nemčiji, ki jo je ta utelešal. Njemu gre zasluga, da je geslo *Heil Hitler!* postalo uradni pozdrav. Mit o firerju je tako našel svojega Orfeja. Hladnokrvni in preračunljivi Goebbels, antisemit iz oportunitizma in šele v manjši meri iz ideološkega prepričanja ter vizionar, ko je šlo za rabe propagande, je do Hitlerja gojil klečeplazniško, če ne že kar patološko strast. »*Genij je,*« je zaupal svojemu dnevniku. »*Naravni, kreativni instrument usode, ki ga je določil Bog. Globoko ganjen sem. Je kakor otrok: prijazen, dober, usmiljen. Kakor mačka: spreten, bister, živahen. Kakor lev: rjoveč in gigantski.*«<sup>327</sup>

Po prihodu nacistov na oblast je Goebbels izdal v knjigi svoje dnevniške zapiske od 1. januarja 1932 do 1. maja 1933. Knjigi je dal naslov *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei (Od Kaiserhova [berlinski hotel Cesarski dvor] do knclerske palače)*. Postala je bestseller in hkrati

---

<sup>325</sup> Kershaw, *Hitler*, 199.

<sup>326</sup> Prav tam, 200.

<sup>327</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 159-160.

kamen spotike za številne člane stranke. V svoji knjigi je postavil spomenik Hitlerju, nepozaben, kakor je mislil, hkrati pa je v njej ustvaril tudi idealno podobo za sodobnike. Hitler je največji državnik Nemcev. Hitler ima pogum, žilavost in tisto nekaj, kar je dano samo največjim osebnostim v zgodovini, božansko nadrejenost namreč, da zmeraj stori pravo v pravem času. Bralec knjige naj bi vedel: tu stoji Hitler, Edinstveni, rešitelj Nemčije in njen firer, in poleg njega stoji Goebbels, edini, ki je sposoben razumeti Hitlerjeve najgloblje misli in je zaradi genialne nadarjenosti za propagando tudi sposoben oznanjati jih nemškemu narodu in strmečemu svetu. In še nekaj je hotel Goebbels razodeti v svoji knjigi: on sam je Hitlerju najbližji, je do neke meje najzaupnejši med Hitlerjevi zaupniki. Ravno to so mu zamerili njegovi strankarski tovariši. Goebbels je brez dvoma dosegel svoj cilj: pred vsem nemškim ljudstvom se je pokazal kot človek, ki ima najbližje zveze s Hitlerjem. Za zgodovinarja je knjiga zakladnica podatkov o tistih dveh odločilnih letih pred prihodom nacionalsocialistov na oblast, saj je skoraj edini nacionalsocialistični vir iz najožjega Hitlerjevega kroga.<sup>328</sup>

*Mit o firerju* je bil najpomembnejši del Goebbelsove propagande. Pri tem je imel film ključno vlogo, v njem pa so bili skrbno pripravljene deli z Hitlerjem v glavni vlogi. V filmskih žurnalih so se nato ti filmi predvajali po vsem Tretjem rajhu. Poleg dnevnih filmov (žurnalov) je bilo pomembnih tudi nekaj dolgometražnih filmov. Najpomembnejši med njimi je vsekakor *dokumentarec* o Dnevu stranke iz leta 1934 – *Triumf volje*. Pred njim je Leni Riefenstahl že predstavila *dokumentarec Zmagovane vere*, s katerim je proslavila Hitlerjev приход na oblast. Zatem ni bilo več potrebe, da se posname še kak dokumentarec z Hitlerjem v glavni vlogi, čeprav se je on še dalje pojavljal v dnevnih žurnalih in nekaterih drugih dokumentarnih filmih.<sup>329</sup>

Tudi več drugih filmov je služilo kot podpora mitu o firerju, čeprav ne na tako direkten način. Prikazovali so dosežke izjemnega posameznika, ki predstavlja aluzije in ilustrira določene kvalitete firerja. Ponavadi so taki filmi obravnavali aktualne teme, kot npr. film *Der Herrscher (Vladar, 1937)*, v katerem odigra glavno vlogo lik močnega industrijalca. Pogosto so se pojavljale vzporednice med Hitlerjem in določenimi pomembnimi zgodovinskimi liki, s čimer se je posredno izpostavilo Hitlerja kot persono, ki posebej vse najboljše lastnosti v nemški tradiciji. Filmi niso bili posvečeni izključno političnim voditeljem, vključevali pa so vse osebe, ki so bile primerne za prikaz kakršnekoli nadmoči. Primeri takih filmov so *Friedrich Schiller* in *Bismark*, oba snemana leta 1940, *Die Entlassung*

---

<sup>328</sup> Reimann, *Doktor*, 159-161.

<sup>329</sup> Reeves, *The power*, 105-106.

(kasnejši film o Bismarku) in *Der große König* (o Friederichu Velikem) pa sta bila premierno prikazana 1942. Goebbels se je k obravnavi teh tem ponovno vrnil s filmom *Kolberg* (1945) v zadnjih mesecih vojne. Z njim je hotel obnoviti zaupanje v Hitlerja, v filmu pa je slavil odpor, ki ga je proti Napoleonovi vojski vodil župan obkoljenega mesta. Čeprav je bil film dokončan še pred koncem vojne, je bil le nekajkrat predvajan v Berlinu.<sup>330</sup>

Za prikaz koncepta herojskega voditelja so se nacisti ponovno fokusirali na *völkisch* mentaliteto in pojem *Führerprinzip* – mistični lik, ki predstavlja in upravlja z usodo naroda. V praktičnem smislu je to pomenilo hierarhično vodenje z vrha, s tem pa se je preprečilo javno razpravo in pravico do izbire. Gre za zelo zapeleten kocept, sestavljen na podlagi različnih zgodovinskih pojavov, kot so npr.: mesijanski princip krščanstva, srednjeveški kralji, Nietzschejev *nadčlovek* in *völkisch* mitologija desno usmerjenih krogov v Nemčiji pred 1. svet. vojno.<sup>331</sup>

Nacistično verovanje v *Führerprinzip*, ki je bilo po letu 1933 v porastu, izhaja v veliki meri iz gnusa, ki so ga Nemci čutili tekom 19. stol. do politike štetja glasov, pa tudi iz načina, ki ga je nacistični mislec Alfred Bäumler interpretiral kot Nietzschejev koncept *triumfa volje* skozi individualno genijalnost. *Führerprinzip* je baziran na specifičnem tipu osebnosti, ki poseduje moč, da ustvari t.i. *Volksstaat* (*Ljudsko državo*). Gre za nekompromisnega, dinamičnega in radikalnega človeka, ki mu je funkcija voditelja usojena, s tem pa tudi moč, da uniči star razredni družbeni sistem s svojimi privilegiji, nadomesti pa ga z etnično čisto in družbeno harmonizirano *narodno skupnostjo*.<sup>332</sup>

Kult vodje, ki presega vsak normalen nivo političnega zaupanja v voditelja, je ključnega pomena za razumevanje nacionalsocializma in brez dvoma najznačilnejša tema, na podlagi katere je bila zgrajena nacistična propaganda. Franz Neumann je v svoji študiji *Behemoth* (1942) ocenil, da je Tretji rajh daleč od totalitarne diktature v smislu monolitnega in avtoritarnega sistema, ki ga določa edinstvena politika. Kot glavni argument za svojo trditev je navedel, da poleg vseh revolucionarnih parol v nacističnem režimu še dalje obstaja stari družbeni sistem in tradicionalni vladajoči razred. Neumann je želel dokazati, da so nacisti kreirali režim, ki je bil zasnovan na direktni vladavini množice brez kakršnihkoli zakonitosti. Režim, ki je bil odvisen od štirih velikih avtonomnih skupin, ki so vsaka zase posedovale posebno administrativno in zakonodajno moč.<sup>333</sup>

---

<sup>330</sup> Prav tam, 106.

<sup>331</sup> Welch, *The Third Reich*, 82-83.

<sup>332</sup> Prav tam, 82-83.

<sup>333</sup> Prav tam, 83.

V času, ko je karizmatični vodja pridobival na moči in avtoriteti, je bil transformiran iz nacionalsocialistične stranke v nemško državo in narod. 1. avgusta 1934 je bil razglašen zakon, ki se je nanašal na vodjo države Nemškega rajha. Urada *predsednika* in *kanclerja* rajha sta združena v nov urad – *Firerja in kanclerja rajha*. Kmalu se je v uporabi obdržala samo skrajšana varianta – *Firer*. Čeprav je bila Hitlerjeva pozicija od takrat definirana, je sama narava karizmatičnega vodje imenovana *polikratski sistem oblasti*.<sup>334</sup>

*Firerjeva moč* je delovala na več različnih nivojih. Bil je nesporni vodja pri različnih aktivnostih znotraj nacistične stranke, istočasno pa je bil glavni dejavnik poenotenja gibanja. *Führerprinzip* je zagotavljal legitimnost in enotnost pri organizaciji in upravljanju nacistične hierarhije. Širokim množicam je bil Hitlerjev lik nujno potreben, saj je zapolnil vrzel, ki je nenadano in nepričakovano nastala zaradi propada monarhije, ki je sledil porazu v 1. svet. vojni. Nacistična propaganda je Hitlerja predstavljala kot *sodobnega ljudskega cesarja (Volkskaiser)*, ki s svojimi kvalitetami prekaša povprečnost politikov, kot tak pa lahko od drugih zahteva brezpogojno lojalnost in poslušnost, ki sta potrebni za doseg višjega cilja – *Volksgemeinschaft*.<sup>335</sup>

Čeprav Weimarska ustava nikoli ni bila ukinjena, je Hitler svoj položaj ekskluzivnega predstavnika volje naroda zelo hitro konsolidiral. Sodstvo bi po veljavnem zakonu lahko sankcioniralo aktualna dogajanja, ampak se je moralo pokoriti *želji firerja*. S tem je bila žrtvovana tradicionalna funkcija sodstva kot neodvisne tretje veje oblasti v državi.<sup>336</sup>

Hitlerjeva pozicija absolutne moči ni bila pravno-racionalno upravičena z njegovo pozicijo kanclerja in glavnega v državi, ampak s pojmom *karizmatičnega firerja nemškega naroda*. Nemška nacija je bila rasno definiran subjekt. Pravni sistem in sodniki kot posamezniki niso imeli pravice da se umešavajo v odločitve, ki jih je sprejel firer. Njegove besede so postajale zakon. To je v praksi pomenilo, da vsakršne pritožbe na njegove odločitve niso imele zakonske podlage.<sup>337</sup>

Leta 1934 je bilo ustanovljeno *ljudsko sodišče (Volksgerichtshof)*, ki je bilo zadolženo za obravnavo primerov veleizdaje. Tako stanje so organizacije in posamezniki lahko v vsakem trenutku zlorabljali, za upravičevanje svojih metod in delovanja pa ga je večkrat s pridom uporabil tudi Gestapo, ki se je skliceval na delovanje v okviru *firerjeve moči*.<sup>338</sup>

---

<sup>334</sup> Prav tam, 83-84.

<sup>335</sup> Prav tam, 84.

<sup>336</sup> Prav tam.

<sup>337</sup> Prav tam, 85.

<sup>338</sup> Prav tam.

S svojim likom, ki je moral biti iznad življenja posameznika v njegovem režimu, se je Hitler predstavljal kot srednjeveški monarh, ki je s svojo pozitivno naravnostjo fokusiran na lojalnost in nacionalno enotnost. Ne samo kot neki strankarski vodja, ampak kot voditelj, ki ga je Nemčija čakala, kot lider, ki bo nacijo in njene interese postavil pred vse druge cilje. Eden od največjih dosežkov, za katere je bila zaslužna propaganda s firerjevim mitom, je bila ločitev Hitlerjevega lika od porasta nepopularnosti same nacistične stranke.<sup>339</sup>

Eden ključnih ritualov pri ustvarjanju firerjevega mita so bila javna zborovanja. Uniforme, zastave in drugi simboli so imeli pomembno vlogo in so služili kot vizualna podpora Hitlerjevim govorom. V tem kontekstu tudi lahko razumemo stalno potrebo po prikazovanju nacističnih simbolov na plakatih in v filmih: tedenskem žurnalu (*Deutsche Wochenschauen*), *Triumfu volje* ipd.<sup>340</sup>

Nacisti so želeli predstaviti javnosti svojo vizijo enotnosti. Nürnberška zborovanja so bila zelo pazljivo pripravljena, da bi na celo državo naredila močan vtis. Nacisti so pogosto organizirali t.i. *Stunden der Nation*, v okviru katerih so bili Hitlerjevi govori po radiu predvajani po celem rajhu. Ob takih prilikah je bila celotna dinamika zastavljena tako, da so se izkazovala občutja nacionalne enotnosti, pri tem pa je bil vsak posameznik del rituala, ganjen nad Hitlerjevo retoriko in hkrati pod vplivom množice, kot tak pa podvržen preobrazbi, ki jo je Goebbels označil kot: »preobrazba iz majhnega črva v ogromnega zmaja.«<sup>341</sup>

Pri tem je potrebno poudariti, da Goebbels s svojimi sposobnostmi manipulacije nebi zmožgel sam kreirati t.i. kvazireligiozni lik Hitlerja, v katerega je verjel precej velik del nemškega naroda. Brez konkretnih uspehov, ki jih je Hitler dosegel, bi se o njem težko ustvarila tako pozitivna slika. Časopis *Sopade* je v izvodu pomladi 1939 označil za največje dosežke zmanjšanje števila brezposlenih in niz mednarodnih uspehov, ki so bili doseženi s konsolidacijo Hitlerjeve pozicije. Poleg tega pa so v notranji politiki izpostavljeni tudi drugi uspehi: izgradnja avtocest (Autobahn) in splošno ekonomsko okrevanje. Čeprav so industrijski delavci *ekonomski čudež* doživljali le v obliki daljšega delovnega časa in slabših plač, so kljub temu pozdravili obnovo t.i. *popolne zaposlenosti* in socialne programe za najrevnejše pripadnike skupnosti. Srednji razred, ki je imel od obnavljanja in razcveta

---

<sup>339</sup> Prav tam, 86.

<sup>340</sup> Welch, *The Third Reich*, 86-87; *Triumph des Willens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1935. <https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens> (Dostop: junij 2015)

<sup>341</sup> Welch, *The Third Reich*, 87.



industrije, predvsem oboroževalne, sredi tridesetih let 20. stol. največje koristi, je Hitlerja videl kot očetovski lik režima.<sup>342</sup>

Hitlerjeva popularnost po prihodu na oblast je temeljila predvsem na uspehih, ki jih je dosegel v zunanji politiki. Do leta 1939 je nacistična propaganda prikazovala njegovo zavzemanje za mir, ob tem pa izpostavljala njegovo politiko obnove Nemčije in težnjo po vrnitvi teritorija, ki ga je Nemčija izgubila zaradi Versajske pogodbe. Propaganda je na ta način zlahka prikazala revizionistične uspehe brez prelivanja nemške krvi, s tem pa je relativno lahko pridobila tudi podporo vseh tistih, ki so želeli zavrniti ponižujoče odredbe povojnih pogodb. Obstajala je kontradiktornost med načinom, kako je propaganda prikazovala firerja kot človeka, ki se bori za mir in ideologijo, ki je bila direktno povezana z indici za borbo in vojno. Svoje teritorijalne apetite proti vzhodu je Hitler odprto izrazil svojim generalom na konferenci, ki je bila novembra 1937 v Hossbachu, ko je izjavil: »*Nemški problemi so lahko rešeni samo s pomočjo sile.*« Leto dni po tej konferenci so nemške čete zmagovito vkorakale v Avstrijo, da bi dosegle *Anschluss*, okupirani so bili Sudeti (Münchenski sporazum).<sup>343</sup>

Hitler je pozval 400 vodilnih režimskih novinarjev in eksperte za medije v München, da bi jim pojasnil prihajajočo vlogo v bližajoči se vojni: »*Absolutno nujno je potrebno nemški narod postopno psihološko pripraviti za prihajajočo vojno in mu pojasniti, da obstajajo določene stvari, ki jih je mogoče doseči samo z uporabo sile. Na miren način tega ni mogoče doseči.*« Goebbels je začel propagirati idejo, da je vojna neizbežna in da je Nemčija prisiljena sprejeti to odločitev. Predvideval je, da bo Nmečija z agresivno ekspanzijo postala vodilna svetovna sila. Propaganda je služila kot eno glavnih sredstev za mobilizacijo ljudi in njihovo pripravo v *borbeno skupnost*, ki se pripravlja na vojno. V tem času je nastalo reklo: »*Danes Nemčija, jutri cel svet!*«<sup>344</sup>

Hitlerjeva predstava o samem sebi je bila podkrepljena in propagirana predvsem po zaslugi Goebbelsa, pri tem pa je bilo potrebno pred nemškim narodom prikriti vsako najmanjšo slabost. Zaradi tega se Hitler nikoli ni pojavil v javnosti z očali, prav tako ne obstaja nobena fotografija, na kateri bi nosil očala. Pred javnostjo se je skrivalo tudi vse detajle njegovega ljubezenskega življenja. Razen nekaterih izbrancev večina Nemcov ni niti slišala za Evo Braun vse do Hitlerjeve smrti. Takoimenovano *božanstvo*, s katerim se je Hitler ponašal, je moralo biti v javnosti predstavljeno kot aseksualno (brezspolno) kreacijo, iznad

---

<sup>342</sup> Prav tam.

<sup>343</sup> Prav tam, 87-88.

<sup>344</sup> Prav tam.

vseh človeških emocij in strasti. Njegovo srce ni pripadalo nobeni ženski, ampak izključno nemškemu narodu. Oseba s tako močjo se tudi ni smela prikazovati kot hedonistična oz. kot uporabnik stimulansov. Navzven je torej Hitler kazal asketski lik, ki ni užival alkohola in tobaka, odrekel se je tudi mesni prehrani.<sup>345</sup>

### 3.7 Vpliv propagande v Tretjem rajhu

Kot je bilo do sedaj prikazano, je nacistična stranka skrbno vodila svojo propagando, pri tem pa ničesar niso prepuščali naključju. Trudili so se vzpostaviti nadzor nad vsemi sferami življenja. O temu pričajo številni dogodki tudi pred letom 1933, predvsem pa v času ustanovitve Tretjega rajha. Prikazani so sistemi in organizacija sprva strankarske, kasneje pa še državne propagande.

V diktaturi je bilo propagando nujno usmeriti na čim širšo ciljno publiko, hkrati pa ustvariti enoznačno strukturo mišljenja in delovanja. Za svobodo govora in njegovo javno izražanje ni bilo prostora, še posebej za vse tiste vsebine, ki jih nacistična ideologija ni zajemala. Javno mnenje je bilo za režim in stranko izjemnega pomena. Vsaka organizacija na nivoju stranke in države je budno spremljala in zbirala vse informacije o dogajanju in spremembah v nemškem narodu. Nacisti so vedeli, da propaganda v izolaciji pomeni izgubo svojega namena in značaja. V tem kontekstu lahko razumemo Goebbelsovo vztrajno spremljanje vsega splošnega in javnega raspoloženja ter vsakodnevno branje poročil, ki mu jih je dostavljala tajna policija (*Sicherheitsdienst* - SD). Dele teh poročil je kasneje tudi citiral v svojem dnevniku.

Večje število agencij je sodelovalo pri ocenah stanja javnega mišljenja in vseh drugih faktorjev, ki so vplivali na javno moralo. SD, Gestapo, stranka, lokalne oblasti in sodstvo so imeli pri ocenah narodnega raspoloženja zelo jasne naloge. Njihova poročila so temeljila na informacijah, ki so jih zbirali agenti po vsej državi, na zapiskih in poročilih nastalih na podlagi razgovorov s člani stranke ali na podlagi slišanih razgovorov ali prisluhov. Ocenjuje se, da je imela tajna policija v svojih vrstah okoli 3000 redno zaposlenih in približno 50 000 honorarnih agentov.<sup>346</sup>

Za razliko od svojih sodobnikov se Goebbels rabi pojma propaganda ni nikoli izogibal, prav tako kot se ni bal odkrito podajati njene definicije. »*Propaganda nima prav nič*

---

<sup>345</sup> Domarus, Max. *Hitler. Speeches and Proclamations 1932-1945. Volume one 1932-1934.* Vauconda, IL, USA: Bolchazy-Corducci Publishers, 2007, 31-32.

<sup>346</sup> Welch, *The Third Reich*, 50-51.

skupnega z resnico,« je razglasil. »Propaganda, ki vodi k uspehu, je dobra, neka druga, ki ji, najsi bo še tako inteligentna, ne uspe doseči želenega cilja, pa je slaba, naloga propagande namreč ni biti inteligentna.« Nemara so bile te besede zgolj odmev Hitlerjevega prepričanja, da je propaganda »sredstvo, in velja zato o njej soditi v luči njenega cilja.«<sup>347</sup> V govoru, ki ga je imel samo dva dni po imenovanju za ministra, je Goebbels razložil, zakaj je propaganda režimu potrebna: »Vlada, kakršna je naša, ki mora sprejemati tako daljnosežne ukrepe... mora pripraviti propagando, da pritegne ljudi na svojo stran... Narodna prosveta je v jedru pasivna; propaganda je aktivna... odločili smo se obdelovati množice, dokler ne bodo naše.«<sup>348</sup> Odslej so Nemci lahko brali, poslušali in gledali samo to, kar je dovolil in spretno prirejal Goebbelsov vsemogočni propagandni aparat. Sleherna javna dejavnost je morala služiti nacionalsocialističnim ciljem, pot za *Gleichschaltung* – politiko poenotenja ogromne večine nemškega ljudstva je bila utrta. Hitlerjevi uspehi v naslednjem obdobju in prva zmagovita vojna leta so k temu poenotanju še kako pomagali.<sup>349</sup>

Po prevzemu oblasti sta imela Goebbels in Hitler različne poglede na pomembnost vloge propagande. Po Hitlerjevem mišljenju propaganda ni bila več tako pomembna, ker je NSDAP že dosegla osnovni cilj – osvojila je oblast na legalen način. Njemu je bila propaganda pomembna takrat, kadar bi imeli med ljudmi premalo podpore. Ker je stranka že dobila vse instrumente državne moči, je smatral, da je treba več pozornosti nameniti organizaciji oblasti. Svoje ideje je zapisal še v *Mein Kampf*: »Propaganda bi morala doprinesiti k organizaciji in zbiranju množic ter na temu bi bilo potrebno še dodatno delati... Ko se s pomočjo propagande doseže, da vsi ljudje verjamejo v isto doktrino, je organizacija tista, ki doprinese, da se rezultati pretvorijo v praktični uspeh, preko dela s peščico ljudi.« Odlomek iz knjige *Mein Kampf* je bil povzet po Davidu Welchu.<sup>350</sup>

Na tem mestu je pomembno poudariti, da je Ministrstvo za propagando kreiralo vse informacije, ki so bile plasirane nemškemu narodu. Ob priliki je Goebbels izjavil: »Propaganda nima nobene veze z resnico. Mi serviramo resnico tako, kot Nemčiji predstavimo zmago.«<sup>351</sup>

V vsakem sistemu, tudi nacističnem, ima oblast obveznost, da predstavi, pojasni in javnost prepriča v smotrnost in nujnost svojih odločitev. V nacistični Nemčiji sta bila javno mnenje in propaganda neločljivo povezana, kar pa ni pomenilo, da se pomembne odločitve

---

<sup>347</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 160.

<sup>348</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 165.

<sup>349</sup> Goebbels, *Dnevnik*, 35.

<sup>350</sup> Welch, *The Third Reich*, 18.

<sup>351</sup> Prav tam, 33.

niso sprejemale brez konzultacij ali odobravanja javnosti. Veliko pomembnih odločitev pa je bilo narodu predstavljeno tudi kot izvršeno dejstvo. Uspeh propagande ni bil odvisen samo od resursov in veččin Ministrstva za propagando, ampak je bil v veliki meri odvisen tudi od stališč in predsodkov v nemški javnosti. Z gotovostjo lahko trdimo, da je bila propaganda še učinkovitejša v obdobjih, ko je ministrstvo še dodatno krepilo obstoječe vrednote in predsodke ter takrat, kadar je obstajala potreba po vzpostavljanju novih sistemov vrednot. Verjetno najefektivnejša pa se je izkazala, če je naletela na odpor.<sup>352</sup>

Nedavne študije so pokazale, da nacionalsocialistična ideologija ni bila samo mešanica rasnih predsodkov, niti samo sredstvo za volivni uspeh pred letom 1933. Nacisti so videli v *polastitvi oblasti (Machtergreifung)* začetek revolucije, ki bi omogočila preobrazbo nemške družbe v skladu z njihovimi prepričanji.<sup>353</sup>

Na ambicioznost nacistične propagande kažejo tudi cilji, ki si jih je novi režim zadal. Od trenutka, ko je bil minister za propagando izbran, je bil njegov glavni cilj ponovna edukacija naroda na temeljih nacionalsocialističnih vrednot.<sup>354</sup>

Vojna in rasna politika predstavljata osrednji dimenziji nacionalsocialistične politike in izhajata iz Hitlerjevega svetovnega nazora. Z dolgim in zapletenim procesom spremembe ideologije je bilo pogojeno, da je njegov svetovni nazor postal državna doktrina. Nacionalsocialistična ideologija se je najprej izoblikovala iz individualnih izkušenj in različnih ideoloških vplivov. Nanjo so vplivale potrebe politike in propagande, obratno pa je tudi sama določala politično-propagandno delovanje in ob tem postala povezovalno orodje političnega gibanja. Zunanji učinek take ideologije je bil ta, da je veliko ideoloških formul zvenelo domače, bile so oblikovane oprijemljivo in populistično, ter ponujale preprost odgovor na *zapleteno in grozečo resničnost*. Ponujala je jasne napotke za usmerjanje kolektivnih frustracij in sovraštva.<sup>355</sup>

Nacistični svetovni nazor ni bil originalen. Ideje, kot so absolutizacija oblasti in njeno osvajanje, vera v gospodovalno poslanstvo arijcev, sovraštvo do Judov in Slovanov, zaničevanje demokracije in humanizma, glorificirne sile in osvajalne vojne, princip karizmatičnega vodje, *novi red* in *nova morala*, *življenjski prostor*, ki se jih je Hitler oklepal, so imele idejne korenine pri mislecih iz 19. stoletja. Hitler je iz različnih fraz narodnjaško-antisemitskih, rasnobiologističnih in socialdarwinističnih, nacionalističnih, imperialističnih,

---

<sup>352</sup> Prav tam, 51.

<sup>353</sup> Prav tam, 51-52.

<sup>354</sup> Prav tam, 52.

<sup>355</sup> Thamer, Hans-Urlich. *Nacionalsocializem*, Ljubljana: Modrijan, 2009, 33.

antidemokratskih in antimarksističnih predstav sestavil svojo podobo sveta. Na podlagi tega je razvil svojo doktrino o *življenjskem prostoru* in idejno linijo radikalnega, univerzalnega antisemitizma. Socialnodarvinistična podoba zgodovine in s tem povezani idejni liniji rasnega antisemitizma in imperialistične doktrine o življenjskem prostoru so bile že velikokrat predstavljene širši javnosti v okviru političnih gibanj v Weimarski republiki.<sup>356</sup>

Idealistična dialektika nemškega filozofa Georga Wilhelma Friedericka Hegla, ki je povzdigovala državo kot najvišji izraz človeškega življenja, je tlakovala pot za Bismarckov drugi in Hitlerjev tretji rajh. Država je bila po Heglu najvišje razodetje »svetovnega duha, sedanost etične ideje, je imela vrhovno pravico nasproti posamezniku, čigar najvišja dolžnost je biti podložnik države ... kajti pravica svetovnega duha je nad vsemi pravicami...« Po njegovem mišljenju je vojna skrbela za »etično zdravje ljudi, ki jih dolga obdobja miru kvarijo. Najvišjih držav in junakov, ki jih vodijo, ne smejo ovirati nikakršni tradicionalni pojmi o etiki in morali ... Moralne zahteve ne smejo ovirati svetovnih zgodovinskih dejanj in njihovih rezultatov. Proti temu nihče ne sme nastopati z litanijami o zasebnih vrlinah – skromnosti, ponižnosti, človekoljublju in odpustljivosti... Tako mogočna forma (država) mora pohoditi marsikatero nedolžno cvetlico – in zdrobiti na svoji poti marsikateri predmet.« Hegel je predvideval, da se bo Nemčija spremenila v tako državo, ko se bo znova zavedala svojega genija, ki ji je dan od boga. Zdi se, da je na Hitlerja najbolj vplivala Heglova teorija o *junakih, herojih*, teh velikih zastopnikih skrivnostne previdnosti, ki uresničujejo »voljo svetovnega duha.«<sup>357</sup>

Nemški filozof Friedrich Nietzsche je imel vpliv na graditev *nacističnega svetovnega nazora* s svojim slavljenjem vojne in razglašanjem časa gosposke rase in nadčloveka. Njegov *nadčlovek* je bil utelešenje »volje do moči, ki je onstran dobrega in zlega« in ki iz kaosa ustvarja svet. V svojem delu *Tako je govoril Zaratustra* je razpletal misli o vojni in miru: »Ljubil boš mir kot prehod v novo vojno in kratek mir bolj kakor dolgega. Tebi svetujem, da ne delaš, temveč da se vojskuješ. Ne svetujem ti miru, svetujem ti zmago...«<sup>358</sup>

Za nacistično pojmovanje upravljanja družbe in sveta je bilo značilno tudi Nietzschejevo prerokovanje, po katerem bo nastopila elita, ki bo zavladala svetu in iz katere bo vzniknil nadčlovek. V *Volji do moči* je Nietzsche zapisal: »Drzna, gospodujoča rasa izrašča pred nami ... Zastaviti si moramo namen prevrednotiti vrednote za posebno krepko vrsto človeka, najbolj obdarjenega z umom in voljo. Ta človek in elita okrog njega bosta

---

<sup>356</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 34; Cajnko, Zvonko. *Nacizem. Adolf Hitler in Tretji rajh*, Maribor: Locutio, 2005, 29-30.

<sup>357</sup> Cajnko, *Nacizem*, 2005, 29-30.

<sup>358</sup> Prav tam, 31.

*postala gospodarja sveta.*« Nietzsche je imel zelo groteskne poglede na temo volje in nasilja: »Kadar je človek zmožen poveljevanja, kadar je že po naravi "gospodar", kadar je nasilen v dejanju in stališču, kaj mu tedaj pomenijo pogodbe? Če naj pravilno vrednotimo moralo, jo moramo nadomestiti z pojmom izposojenima iz zoologije – s krotivijo zveri in gojitvijo posebne vrste.«<sup>359</sup>

V ozkih krogih so od poznega 19. stoletja ideološko povezovali rasizem in antisemitizem in ju popularizirali s pomočjo agitacije antisemitskih strank. V temu je zelo pomembno vlogo imel Wagnerjev krog v Bayreuthu in delo francoskega rasnega teoretika grofa Arhurja de Gobineauja *Esej o neenakosti človeških ras*, ki je prevedeno v nemščino.<sup>360</sup>

Nauk, da judovstvo zaradi znanstvenih dokazil predstavlja nespremenljivo negativno lastnost, so v Nemčiji razširjali Eugen Dühring – *Judovsko vprašanje kot vprašanje rase, običajev in kulture* (1881), Wilhelm Marr – *Zmaga judstva nad germanstvom* (1873) in Houston Stewart Chamberlain – *Temelji 19. stoletja* (1899). Vsi so odkrito zahtevali iztrebljenje Judov, da bi zagotovili čistost in prevlado arijcev. Pri tem so se, iz poznega srednjega veka izvirajoči in krščansko motivirani protijudovski stereotipi, stekali v nov, navidezno znanstven rasizem. Nov sistem je tradicionalne predsodke povezoval z modernim znanstvenim verovanjem in socialnimi strahovi. Hitler je povsod videl judovsko razkrojevalno dejavnost in za vsa dogajanja v modernem svetu, ki so ga vzemirjala, je obdolžil Jude.<sup>361</sup>

Imperialistični elementi Hitlerjeve ideologije niso bili neznani v nemški ideološki propagandi dvajsetih let 20. stoletja. Skoraj na vsakem meščansko-nacionalnem strankarskem zborovanju je bilo slišati zahteve po reviziji Versajskega sporazuma. Enako velja za stare imperialistične zahteve, od kolonialnega koncepta prek srednjeevropske ideje do zahtev po priključitvi na vzhodu. Podobno velja za rasizem, ki je že od nekdanj imel privrženca povsod po Evropi in napeljeval k ideološki utemeljitvi zunanjepolitične ekspanzije. Politični antisemitizem je dobil nov zalet z iskušnjo 1. svet. vojne, poraza in revolucije leta 1918 ter kriznih pretresov Weimarske republike. Razvil je novo množično veljavo kot radikalna protiteza Weimarske republike in koncepta demokracije. Nacionalna antisemitska mreža je zajemala dele DNVP, obrambo in združenja vojakov in številne študentske organizacije.<sup>362</sup>

Zahtevo po enotnosti narodne skupnosti (*Volksgemeinschaft*) so nacionalsocialisti razvili iz podobe idealizirane preteklosti. Propaganda je stalno pozivala narod, da postavi

---

<sup>359</sup> Prav tam.

<sup>360</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 34.

<sup>361</sup> Prav tam, 35-38.

<sup>362</sup> Prav tam, 40.

*skupnost pred posameznika* in v ta namen je bil formuliran tudi slogan: »*En narod! En rajh! En firer!*« Politika takšne propagande je bila koordiniranje volje naroda in usklajevanje z cilji državne propagande. Na teh temeljih se je vzpostavila moč, ki je predstavljala osnovo nacionalne skupnosti. Javni mediji in umetnost nasploh so ljudi usmerjali glede na vladne cilje. Poceni karte za gledališče in kinematografske predstave, dostopni radio sprejemniki, avtomobili namenjeni ljudstvu (*Volkswagen*), pa tudi ljudska sodišča (*Volksgerichtshof*) so simbolizirali dosežke *narodne skupnosti*.<sup>363</sup>

Leta 1933 so nacisti imeli le negotove predstave o tem, kakšna naj bo nova družbena ureditev. Želeli so ustvariti ljudsko skupnost, ki naj bi bila alternativa pluralistični demokratični družbi. Socialna idealiziranja in pričakovanja so izvirala iz različnih skupinskih ideologij, ki so jih v začetku 20. stol. razglašali v mladinskem gibanju in gibanju za reformo življenja. Svoje mesto pa so imela tudi v agitaciji množičnih nacionalističnih združenj proti liberalnemu in demokratičnemu družbenemu konceptu Weimarske republike. S pritiskom in nadzorom od zgoraj so pomirjali socialne napetosti in preusmerjali kompetenčne spore množičnih in posebnih organizacij. Po drugi strani so se socialno-kulturne težnje po izenačevanju stopnjevale s propagandističnimi obljubami o socialni enakosti in z izboljšavami socialnega statusa in materialnega položaja delavcev.<sup>364</sup>

Med poražence nacionalsocialistične politike sta spadali skupini, iz katerih je stranka pred prevzemom oblasti dobivala najmočnejšo podporo – kmetje in obrtniški srednji sloj. Srednji sloj ni uspel uresničiti svojih protekcionističnih želja, pa tudi do ponovne agrarizacije nemške družbe ni prišlo. Industrijska proizvodnja s politično določenimi prioritetami je imela absolutno prednost pred vsemi drugimi sektorji gospodarstva. Kmetje so v resnici trpeli zaradi prisile nacionalsocialističnega usmerjanja gospodarstva in agrarne zakonodaje, čeprav je poljedelec postal poleg bojevnika ena izmed povzdignjenih simbolov v propagandi tretjega rajha in so bili proizvajalci hrane predstavljeni kot nosilni steber. Vendar so ostali ljubljenci nacionalsocialistične propagande. V *Mein Kampf* so lahko prebirali, da predstavlja *rasno zdrav in gospodarsko močan kmečki stan* predpogoj za ponovni vzpon Nemčije. Walther Darré, diplomirani kolonialni ekonomist, je bil najglasnejši propagandist ideologije *Blut und Boden*. V svojih knjigah je definiral nov plemški kmečki stan kot jedro prihodnje zgodovine. Ukrepi nacionalsocialističnega režima so se navezovali na tradicionalne protekcionistične ukrepe v prid veleposestnikov. Poleg tega pa so jim s prekomerno propagando poskušali posredovati občutek, da odpravljajo njihove stiske in potrebe. V perspektivi nacistične agrarne

---

<sup>363</sup> Welch, *The Third Reich*, 53-54.

<sup>364</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 160-162.

ideologije je bila njihova politika kljub vsemu preveč usmerjena v velepoljedelske interese. Do začetka junija 1933 so poenotili kmetijska združenja in je bil Darré imenovan za državnega vodjo kmetov.<sup>365</sup>

Globoko nasprotje med zahtevami in stvarnostjo je vladalo v nacionalistični ženski politiki. Voditelji in ideologi so bili v tem pogledu skrajni tradicionalisti in polni darvinističnih predsodkov. Podpirali so tradicionalne vedenjske vzorce, po katerih bi se morale ženske osredotočiti na družino, kuhinjo in cerkev. Ideologija je vsebovala tudi specifične elemente, da se narodnjaško zavedna ženska mora podrediti nesebični službi za raso, narod in režim. V tem slogu pa je bila tudi izjava da biti brez otrok je kot neke vrste dezerterstvo, saj so ženski potem pripisovali odgovornost za grozečo *narodno smrt*. Vendar so se napetosti med ideologijo in zahtevami gospodarstva kmalu povečale. Splošna ženska delovna obveznost, ki jo je zahtevala gospodarska birokracija, pa tudi vojna, ni bila zares uresničena. Zaposlovanje žensk se v nasprotju z vsemi obljubami ni zmanjšalo. Med letoma 1933 in 1939 se je celo povečalo za 1.3 milijona. Če je bilo leta 1932 število zaposlenih žensk približno 4.6 milijona, je že naslednje leto naraslo na 4.75 in leta 1934 doseglo 5.5 milijona. V socialni stvarnosti je ženske, ki so dejansko odšle iz poklicnega življenja, nadomestila nova ženska delovna sila. Znaten upad zaposlovanja žensk je opaziti v akademskih poklicih, ker so ženske bile izrinjene iz poklicev z zakonom, oziroma so jih ovirali že pri študiju. Niso smele postati ne sodnice ne odvetnice. Samo v privatnem sektorju nacionalsocialistična država ni imela neposrednega vpliva. Leta 1938 so uvedli žensko leto obveznega dela v gospodinjstvu in poljedelstvu. Vendar do popolne mobilizacije ni nikoli prišlo, tudi med vojno so mobilizirali samo samske ženske.<sup>366</sup>

Žene in hčere iz bogatih in vplivnih družin so bile neredko oproščene splošnega obveznega dela. Tudi vedno močnejše kampanje nacionalsocialističnih ženskih organizacij proti dvorazrednemu obravnavanju niso ničesar spremenile. Hans-Urlich Thamer ugotavlja, da je nacionalsocialistična ženska politika pridobila malo vpliva v stranki, pa tudi zbudila malo navdušenja in pripravljenosti na žrtve pri ženskah.<sup>367</sup>

»*Umaknite se stari!*« je bila parola s katero je NSDAP, kot z izrazom generacijskega konflikta in kulta mladosti mobilizirala hrepenenje družbe po obnovi. Moto, s katerim so oblastniki preusmerili kult mladosti v politiko, se je glasil: »*Kdor ima mladino, ima prihodnost.*« Oblast in podpora sta v Hitlerjevi državi večinoma temeljili na dejstvu, da je

---

<sup>365</sup> Prav tam, 166-167.

<sup>366</sup> Prav tam, 170-171.

<sup>367</sup> Prav tam, 172.



znal režim vedno znova navdušiti mladino in sproščati njeno agresivnost in jo hkrati disciplinirati in manipulirati z njo.<sup>368</sup>

Hitlerjeve mladine si ni bilo mogoče zamisliti brez mladinskega gibanja in njegove zapuščine, ki je bila predpogoj za njeno vzgojno delo v nacistični Nemčiji. Leta 1936 je državno mladinsko vodstvo napredovalo do mesta najvišjega državnega organa, neposredno pod firerjem. Zakon o Hitlerjevi mladini izdan 1. decembra 1936 je Hitlerjevo mladino sprememilo v državno mladino, ki je na ta način pridobila monopolen značaj in s svojo organiziranostjo zajemala kar 60 odstotkov mladih med desetim in osemnajstim letom. Zgrajen je bil organizacijski aparat, ki so ga sestavljali uradi in oddelki, od socialne službe preko zavoda za zdravstveno varstvo do urada za šport in svetovni nazor.<sup>369</sup>

Uspehov in učinkov nacionalsocialistične vzgojne politike in propagande ni mogoče izmeriti. Obdobje razvoja je bilo relativno kratko in različno. Podpora, navdušenje, distanca in zavračanje so bili odvisni od izkustvenega sveta in življenjepisnih pogojev. Pretežni del mlajših je bil najprej očaran nad državo mladosti, ki jim jo je navidezno odpirala Hitlerjeva mladina. Pozitivne izkušnje doživetja skupnosti in ponudbe za prosti čas so bile ponavadi močnejše od neprijetnih vtisov urjenja z mehničnim ponavljanjem in hujskanjem. Živahnost kulta mladosti se je skoraj neopazno sprevrgla v enoten ritem korakajočih kolon.<sup>370</sup>

*Dokončna rešitev* judovskega vprašanja ne bi bila mogoča, če tudi propaganda ne bi opravila svojega dela. Judi so bili Hitlerju že od mladih let izvor vsega zla, saj se je našel cenenejši antisemitizma iz tedanjih antisemitskih pamfletov meščanskih strank. Že v svojem *Mein Kampf* je govoril o judovski vladavini v boljševiški Rusiji. Zanj, za nacizem, je bilo judovstvo mednarodna zarota proti nemškemu rajhu. Goebbels pa je bil skrajnejši in je tudi judovsko vprašanje načrtno segreval. Bil je komaj mesec dni minister in že je organiziral prvi uradni bojkot nemških Judov, ki so jih nacisti že dolga leta pred prihodom na oblast napadali, izsiljevali in zastraševali. 1. aprila 1933 so se pred vhode judovskih trgovin postavili člani oddelkov SA. Minister pa je Jude javno pozval, da svoje ljudi v tujini prepričajo, naj nehajo blatiti nacistično Nemčijo. Ni ostalo samo pri tem. Kmalu so sledili dekreti proti Judom in sistematično preganjanje. Nemške univerze, inštituti, časniki in filmi so se začeli prazniti. Številni preganjanci so zapustili Nemčijo, marsikateri v dramatičnih okoliščinah.<sup>371</sup>

---

<sup>368</sup> Prav tam, 173-174.

<sup>369</sup> Prav tam, 174-176.

<sup>370</sup> Prav tam, 178.

<sup>371</sup> Goebbels, *Dnevnik*, 36.

Najsurovejši judovski pogrom se je zgodil v noči od 9. na 10. november 1938, le nekaj tednov po podpisu *Münchenskega sporazuma*, s katerim se je pravzaprav le potrdila Hitlerjeva napadalna politika. Za izgovor je imel Goebbels smrt von Ratha, uslužbenca nemškega poslaništva v Parizu, ki ga je umoril mladoletni poljski Jud Greynszpan. Od Goebbelsove propagande nahujskana nacistična drhal je uprizorila *kristalno noč*, ko so po vsej Nemčiji vlamljali v judovske trgovine, jih ropali in uničevali, skrunili sinagoge in jih sežigali. Jude so vlačili po cestah, jih mučili, zapirali in mnoge odpeljali v koncentracijska taborišča. Že dopoldne 10. novembra je minister propagande sklical tuje časnike, da bi jim zadevo po svoje pojasnil. Tedaj prisotni šef berlinske podružnice *Associated Press* in doyen tujih dopisnikov Louis Lochner se spominja tega dogodka: *»Po navadi je tiskovne konference vodil službujoči šef oddelka... Tokrat so nas peljali v tako imenovano prestolno dvorano... Ni bilo sedežev. Čakali smo stoje, dokler se minister ni blagovolil prikazati. Vstopil je nenadoma, s hitrimi in nervoznimi koraki, nas povabil, naj se postavimo v polkrog, in izjavil, da so vse vesti, ki so prišle do naših ušes o domnevnem plenjenju in uničevanju judovske imovine, od konca do kraja zlagane. Judom nismo skrivili niti lasu. Spogledali smo se osuplo. V vsej naši časnikarski karieri ni še nihče med nami doživel podobne izkušnje. Le tri minute od Wilhelmsplatz, na katerem je stalo ministrstvo propagande, je bila berlinska ulica Leipziger Strasse, slovita po svojih trgovinah, kjer je kraljevala mednarodno priznana blagovnica Wertheim s tako znanimi in občudovanimi izložbami, ki so se spremenile v kup razbitin. In vendar se nam je Goebbels drznil trditi, da je to, kar smo videli s svojimi očmi, od konca do kraja zlagano. Po nekaj trenutkih osuplosti smo si dovolj opomogli... da bi Goebbelsa napadli s kakšnim vprašanjem. Izginil je. Spretno je izkoristil trenutek osuplosti, da se je izognil in mi nismo mogli zastaviti neprijetnih vprašanj.«<sup>372</sup>*

Za Goebbelsa je bila stvar opravljena. Bil je prepričan, da bodo tuji dopisniki zvesto sporočili njegove besede svojim bralcem v tujini. Ni vedel, da je večina dopisnikov že navsezgodaj javila svojim uredništvom o pogromu po vsej Nemčiji. Na seji vlade pa je le nekaj dni prej, 2. novembra 1938, povedal: *»Nadalje mislim, da je treba Jude popolnoma izločiti iz javnosti, posebno, kadar bi njihova navzočnost lahko izzivalno vplivala na okolico. Ali se zavedate, da se lahko celo zgodi, da se Nemeč znajde v spalniku v istem oddelku kot Jud? Po moji sodbi bi državni minister za transport moral izdati posebno odredbo, po kateri naj bi Judi potovali v posebnih oddelkih, če pa bi se tisti oddeleki napolnili, bi bilo treba določiti, da noben Jud ne bi smel zahtevati mesta zase nikjer drugje... da... Judi... sploh ne bi*

---

<sup>372</sup> Prav tam, 40.

*imeli pravice sedeti na vlaku, razen če imajo vsi Nemci zadosti prostora za sedenje... Je pa še nekaj drugega, kar bi bilo treba razmisliti. Ali ne bi bilo primerno, ko bi Judom popolnoma prepovedal zahajati v loge in gozdove.»<sup>373</sup>*

Goebbels je mednarodni obsodbi nacističnih metod odgovarjal z vedno novimi napadi. Njegova tehnika je zahtevala, da je vedno v ofenzivi in vedno najglasnejši. Ta njegova pot je zanesljivo vodila h končni *rešitvi judovskega* vprašanja, ki ga je bilo moč pospešeno vplesti v vihar vojne, ki je bila že pred durmi.<sup>374</sup>

Razvejana dejavnost Ministrstva za propagando je bila povsod pričujoča in povsod je Goebbels uveljavil načela nacistične idologije. To je veljalo tudi za gledališče in film. Posebno film ga je naravnost vabil s svojimi možnostmi.<sup>375</sup> Sedma umetnost je dobila oblast nad ministrom in gledal je filme večer za večerom na ministrstvu ali pa na katerem izmed svojih razkošno opremljenih domov, ki so vsi imeli naprave za prikazovanje filmov.<sup>376</sup> Filmska podjetja je obvladoval s posebej organizirano zbornico, s svojim oddelkom za film in s svojimi ljudmi, ki so delali v vodstvih podjetij.<sup>377</sup>

Zelo hitro je uvidel, da film ne sme dolgočasiti s preveč prozorno in vsiljivo propagando, zato so imeli filmski delavci dovolj svobode, da so delali pretežno lahke filme, ki so bili blizu povprečnemu gledalcu. Toda posebno nalogo so opravljali filmski tedniki in kratki filmi, ki so nastajali v posebej organizirani mreži in so jih obvezno vrteli v vseh kinematografih. Minister je celo upošteval dosežke tuje filmske umetnosti, dajal jih je za zgled (tako je ponujal za recept tudi film sovjetskega režiserja Sergeija Eisensteina *Križarka Potemkin*) in se ukvarjal z mislijo, kako bi jih izkoristil v svoje namene.<sup>378</sup>

Goebbelsove sanje, da bo nacistični režim navdihnil nove in še večje filmske umetnine, se niso nikoli uresničile. Izjema je bila samo ena: režiserka Leni Riefenstahl, ki je bila ne samo prepričana nacistka in popolnoma vdana Hitlerju, temveč tudi nenavadno nadarjena ustvarjalka. Zanimivo pa je, da je delala kot individualistka in je bila neposredno podrejena Hitlerju.<sup>379</sup>

Čeprav je Goebbels v dvanajstih letih svojega ministrovanja naravnost naročil komaj peščico filmov, si ni mogel kaj, da se ne bi kar naprej vtikal v tisto, kar so delali. Klitzsch, vodja Ufe, si je najbolj želel da bi mu dali mir in bi lahko delal nedolžne filme brez političnih

---

<sup>373</sup> Prav tam, 41.

<sup>374</sup> Prav tam.

<sup>375</sup> Prav tam, 45.

<sup>376</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 194-195.

<sup>377</sup> Goebbels, *Dnevnik*, 45.

<sup>378</sup> Prav tam, 42-45.

<sup>379</sup> Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 196.

primes. Toda Goebbels se je moral vtikati tudi vanj. Kmalu se je navadil posegati ne samo v predložene scenarije, temveč tudi v končane filme, in ravno tukaj je bila njegova večna navzočnost za proizvajalce najbolj nadležno. Zahteval je krajšave, predlagal dodatke, uporabljal svoj položaj, da je včasih sploh prepovedal uprizarjanje, se vmešaval v razdeljevanje vlog, ves čas pa je izrabljajal svoje ministrstvo tudi za to, da je dvoril igralkam in zahteval od njih, da so mu poplačevale njegovo naklonjenost. Po drugi strani pa so se nekateri ugledni umetniki, ki jih je skušal izrabljati, naučili, kako je treba odgovarjati na njegove zahteve in jih v nekem pogledu vnaprej preračunati.<sup>380</sup>

Najusodnejše je bilo preganjanje posameznih mož in žena v filmski industriji, katerih zasebno življenje je žalilo nacistična čustva. Čeprav se mu ni posrečilo, da bi Hansa Albersa popolnoma odvrnil od Hansi Burgove, zelo znane judovske igralka, ki jo je podpiral, medtem ko je živela stran od njega, in se je z njo poročil šele po vojni, je nekega drugega igralca, Joachima Gottschalka, tako mučil, ker se ni hotel ločiti od svoje žene Judinje, da ju je oba pripravil v samomor. Umorila sta tudi svojega triletnega otroka, rajši kot da bi siroto pustila, da bi jo vzgojili nacisti v kaki svoji sirotišnici.<sup>381</sup>

Če že ni izumil moderne politične propagande, Goebbels je bil zagotovo njen Machiavelli. Umetnost ustvarjanja podob je bila po meri njegovega cinizma in prezira do množic. Kot Rusi in v takratnem času le še peščica drugih je tudi on dobro vedel, kolikšen je propagandni potencial novih tehnologij filma, radia, fonografskega zapisa ter celo tedaj šele porajajoče se televizije. Ustvarjanje mesijanske avre okoli karizmatičnega vodje, sejanje zmede in žetje mržnje in nezadovoljstva, cinična raba izkrivljenih in namerno napačnih informacij, ki služijo za surovino moderni medijski politiki, imajo svoj izvor prav v tehnikah, ki jih je sam bodisi razvil bodisi izpopolnil.<sup>382</sup>

---

<sup>380</sup> Prav tam, 197.

Emil Jannings, ki se je bil na primer vrnil iz Hollywooda v Nemčijo, še preden je Hitler prišel na oblast, ni bil nacist in je nekaj časa nastopal v filmih, ki niso imeli nobene zveze z novimi problemi. Nato sta se začela dajati, kdo bo koga. Jannings je Goebbelsa v zasebnem krogu imenoval *Hinkefuss* (šepavec) in je v filmu *Der zerbrochene Krug* (*Razbiti vrč*) celo posnemal njegovo hojo. Za ta film je Goebbels zahteval, da ga nehajo uprizarjati, a se je Janningsu posrečilo pregovoriti Hitlerja, da ga je zaradi njegove priljubljenosti spet dovolil vrteti. Jannings se je okoriščal s svojim močnim položajem kolikor je mogel dolgo in se izogibal Goebbelsovim poskusom, da bi ga vpregel v kakega izmed svojih prestižnih nacističnih filmov. Nazadnje pa ga je Goebbels le ugnal in ga prisilil nastopiti v hudo protibritanskem filmu *Ohm Krüger*, katerega scenarij je bil Goebbels temeljito pregledal in delno tudi sam napisal, pri čemer je imel v mislih predvsem Janinngsa. Manvell in Fraenkel, *Goebbels*, 197-198.

<sup>381</sup> Ta samomor, ki je bil osnova za zgodbo povojnega filma *Ehe im Schatten*, je vsakogar pretresel. Pretresel je celo Goebbelsa, čeprav iz drugih razlogov, in je prepovedal da bi se kdo udeležil pogreba, vendar se množica slavnih gledaliških in filmskih ljudi ni zmenila za prepoved in je izkazala zadnjo čast kolegoma, ki sta rajši umrla kot da bi se ločila.

Prav tam, 198.

<sup>382</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 160.

Nacisti so institucionalizirali z baklami osvetljene parade, nočne kresove, procesije z praporji, množične formacije korakajočih in druge elemente nacistične ikonografije, ki je postala fascinantna prav zaradi manipulacije filma, za katero je zaslužna Leni Riefenstahl. Vizualni stil je bil pri vsem skupaj še najmanj pomemben. Ministrstvo za propagando je v procesu ideološkega *poenotenja* (*Gleichschaltung*) že kmalu nadzorovalo ne le nacifikacijo tiskalnih medijev in radia, pač pa kar celotno nemško kulturo, vključno z glasbo, gledališčem, plesom, slikarstvom, kiparstvom in filmom, pri čemer se je minister slednjemu posvečal s kar največ obsesije in gorečnosti.<sup>383</sup>

Načelo vodje je bilo konstitutivni element ideologije in organizacije nacionalsocializma. Bilo je nasprotje modela liberalizma in demokracije, hkrati pa za stranko in njene privrženke sredstvo legitimacije in povezovanja. Vodja je združeval protislovne elemente nacionalsocialistične programatike in propagande. Vloga posrednika med konkurenčnimi predstavami o ciljih in razlagalca pravega nauka, je utemeljevala Hitlerjev absolutni vodilni položaj v stranki. Do posredovanja med različnimi interesi naj ne bi prihajalo s pomočjo programa, ampak s pomočjo propagande in karizme vodje. Na ta način je Hitler imel dovolj prostora, da je lahko demonstriral svojo vsemogočnost, kar je dajalo vtis programske enovitosti. Predstave o ciljih znotraj nacionalsocialistične vodstvene klike so bile delno nejasne in protislovne, ampak so dopuščale taktična prilagajanja in dovoljevala Hitlerju, da je postopno realiziral svoje osrednje svetovnonazorske predstave.<sup>384</sup>

Adolf Hitler sam je bil program, ki ga je strankina propaganda nenehoma razširjala in zaradi tega je bil tudi navzven simbol strankine enotnosti. V *Führerpartei* sta bili ideja in organizacija neločljivo povezani. Hitler je postal navezna točka ideologije in politične moči v okviru nacionalsocialističnega gibanja. Njegova oblast se je opirala na dejansko osebno pozicijo moči, ki so jo prenesli nanj in ga je propaganda neprestano krepila in razširjala.<sup>385</sup>

Strankini obredi in simboli, ki so bili vsi usmerjeni v mit vodje, so bili prav tako orodja agitacije in mobilizacije kot povorke in demonstrativni pohodi. Kongresi in volilni boji z množičnimi zborovanji, zastavami, zbori in množično koreografijo z reklamnimi filmi, prenosu po zvočnikih in spektakularnimi letalskimi poleti s pomenljivo parolo *Hitler nad Nemčjo* aprila in junija 1932 so dajali vtis, da je nacizem povsod prisoten. Ta vtis je po eni strani sporočal odločenost in dinamiko, po drugi pa tehnično modernost in mladostni

---

<sup>383</sup> Prav tam, 159-160.

<sup>384</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 41.

<sup>385</sup> Prav tam, 42-45.

aktivizem. Akcije s plakati in letaki, reklamne skupine in pohodi SA pihalnih godb, ljudske kuhinje in zbiralne akcije so prispevali gibanju in razmahu moči. Akcionizem in nasilje SA in SS enot, iracionalnost blagoslavljanja zastav in kulta mučencev okrog nacionalsocialističnih žrtev, ki so jih stilizirali v *padle za gibanje*, prisege zvestobe in žrtvovanja so bili elementi heroizacije politike. Aktivističen politični slog naj bi bil viden znak temeljnega nasprotja politični kulturi parlamentarne demokracije in njenih vrednot pluralizma, razumnega razpravljanja in političnega kompromisa.<sup>386</sup>

Hitlerjeva karizma ni nujno naredila vtis na vsakogar. Za številne je bil obred nacionalsocialistične propagande in retorike smešen ali odvraten. To je veljalo za tiste, ki so bili trdno kulturno usmerjeni in so živeli v nepretrganem socialno in moralno strnjenem okolju. Člani in volivci so prihajali iz slojev, ki so imeli občutek, da kriza ogroža njihov obstoj. Aktivni člani NSDAP so bili predvsem moški, med njimi pa pripadniki mlajših starostnih skupin. Med strankinimi funkcionarji je bilo 65 odstotkov mlajših od 40 let. Od novih članov v obdobju 1930-1932 jih je 35,9 odstotkov izviralo iz nižjih slojev, 54,9 odstotkov iz nižjega srednjega sloja in 9,2 odstotkov iz zgornjega sloja. V stranki je vzbujalo pozornost dejstvo, da so se nabirali privrženci in volivci iz vseh socialnih krogov, kar je bilo v strankarskem svetu Weimarske republike sorazmerno nenavadno. NSDAP je bila poleg svojega očitnega jedra iz srednjega sloja tudi *delavska stranka*, ki je bila uvrščena na tretje mesto po priljubljenosti med delavci, za SPD in KPD. Pri tem pa je šlo za poseben tip delavcev, ki niso bili del tradicionalno usmerjenega delavskega gibanja ter tudi niso prihajali iz industrijskih predelov velemest. Večinoma so bili dotlej neorganizirani delavci iz manjših in srednjih podjetij, ki so delali doma, mali obrtniki in javni uslužbenci. Prvotno jedro stranke so sestavljali pripadniki nižjih srednjih slojev, med drugim predvsem trgovci in obrtniki, nižji in srednji uradniki, ljudje v svobodnih poklicih, neakademski strokovnjaki in kmetje.<sup>387</sup>

Kar velja za socialni izvor članov, se z majhnimi razlikami potrjuje tudi pri volivcih. Nacionalsocialisti so našli volivce v vseh slojih, tudi med delavstvom, in zato je predstavljala tip *ljudske ali združevalne stranke*. Bila je sestavljena iz najrazličnejših socialnih slojev, katerih teža se je v zgodovini stranke spreminjala. Najstabilnejše jedro so predstavljali pripadniki starih meščanskih srednjih slojev in malih kmetov. Med veliko ekonomsko krizo so se ji pridružili protestni volivci iz novega srednjega sloja uradnikov in iz upokojenskih vrst.

---

<sup>386</sup> Prav tam, 46-47.

<sup>387</sup> Prav tam, 47-49.

Po letu 1930 je zelo močno narasla podpora meščanskih vojakov. Delež žensk je bil v primerjavi s celotnim prebivalstvom še premajhen.<sup>388</sup>

Privlačnost Nacistične stranke ni bila v konkretnih in koherentnih socialnih in političnih programih, ampak so bili privlačni učinkovitost Hitlerjevega kulta, močna želja po vrnitvi k predmodernim socialnim ureditvam in pričakovanja socialnega vzpona in modernizacije. Vsemu sta botrovala karizma in propaganda. Obljube, ki jih je NSDAP dajala javnosti, izhajajoči iz skoraj vseh socialnih taborov, so bile same v sebi protislovne. Dejstvo, da je propaganda v situaciji, zaznamovani s krizami, strahovi in upanji atraktivna in da je poziv k ljudski skupnosti in nacionalni veličini lahko postal učinkovit, je imelo malo opraviti z genialnostjo nacionalsocialističnih propagandistov, ker so svojo učinkovitost lahko popolnoma razvili šele po prevzemu oblasti. Razlog je bila kriza legitimnosti in identitete nemške družbe v začetku tridesetih let. Hrepenela je po preprostih in radikalnih rešitvah, konfesionalni opredelitvi in begu iz vsakdanjih težav. Nenavadno vzdušje je bilo predpogoj, da je NSDAP lahko delovala kot ogromna propagandna mašinerija. Svoje drage propagandne kampanje je financirala v prvi vrsti s pomočjo svojih članov in njihovih prispevkov, z vstopninami in s finančno pomočjo simpatizerjev iz meščansko-obrtniških krogov. Nobenega dokazila ni, da bi veleindustrija namenjala stalno denarno podporo stranki. Do prispevkov posameznih predstavnikov bank ali velepodjetjih, kot je bilo IG-farben, je prihajalo šele po volilnih uspehih stranke. Le majhna skupina, med njimi Fritz Thyssen in Paul Silverberg, drugi mož Državne industrijske zveze (*Reichsverband der Industrie*), je podpirala Hitlerja. Večina iz težke industrije in modernih lahkih industrij – kemične, predelovalne in elektroindustrije – je še naprej podpirala vlado Franza von Papna ali dajala prednost Schleicherjevemu konceptu. Velekapital je imel odločnejšo vlogo po letih 1929/30 pri uničenju parlamentarne demokracije v prid avtoritarne državne oblike.<sup>389</sup>

Propaganda je bila osrednji pojem politične samopredstave nacionalsocialistov in njihove tehnike vladanja. Pomembna dejavnika Hitlerjeve moči sta postala mobilizacija množic s pomočjo propagande in naraščujoča podpora večjih delov nemške družbe. Učinek propagande ni temeljil na originalnosti ali prefinjenosti, ampak na njeni intenzivnosti in doslednosti pri uporabi vseh orodij tehnike, ki so bili na voljo. Predvsem so uporabljali zborovanja in pozive z množičnimi sprevedi in svečanostmi. Vpliv propagande in njenih obljub je težko ločiti od vpliva družbene politike režima. Parole nacionalne ljudske skupnosti so bile zelo očarljive zato, ker so se obračale na najgloblje potrebe družbe po strnjnosti in ker

---

<sup>388</sup> Prav tam, 49.

<sup>389</sup> Prav tam, 49-51.

se niso omejevale na gole pozive in množične inscenacije, ampak so jih s socialnopolitično dosegljivimi uspehi in materialnimi dosežki režima povezovale v uresničljivo perspektivo prihodnosti.<sup>390</sup>

Nacionalsocializem je bil s svojimi političnimi obredi in simboli, okrog katerih so krožili pojmi *Nation* in *Volk*, veličina in moč, sigurno del splošnega evropskega razvoja, ki je dobil oznako *nacionalizacija množic*. Uporabljali so oblike politične liturgije in romantičnih mitov iz zgodovine, da bi ustvarili videz udeležbe ljudi pri politiki. Kadar so uporabljali govorno besedo, ni služila za razlago ideologije, je bila pa del ceremoniala, ki je uporabljal religiozne formule. Že v fazi gibanja so se razbili elementi samoinscenacije, ki so se prenesli tudi na režim. Sprevedni, zborovanja z baklami in zastavami, ter reklamna potovanja so dajali nezgrešljiv pečat podobi stranke. Z osvojitvijo oblasti leta 1933 se je stranki ponudila možnost, da z usmerjanjem in nadzorovanjem množičnih medijev, tiska, radia in filma osvoji tudi monopol nad poročili in informacijami. Prebivalstvo je še komaj lahko videlo ozadje navideznega sveta propagande in se težka izogibalo prodiranju nacionalsocialističnih simbolov in fraz v vsakdanje življenje.<sup>391</sup>

Z usmerjanjem in instrumentalizacijo radia in filma so se nacisti navezali na razvojne tendence moderne množične kulture in jih izpopolnili za svoje namene. Pri razumevanju politike in političnega sloga nacionalsocializma sta bila zelo pomembna slog praznovanja in koledar slavnosti. V njiju lahko najdemo elemente lastne, psevdoreligiozne liturgije in »sakralizacije vladavine vodje.« V obredih in simbolih množičnega kulta, ki ga je nacionalsocializem postopoma izgrajeval, se je nakazoval tudi njegov značaj prevzemanja in spajanja različnih pogledov. Sprejeli in intergrirali so vse, kar je obljubljalo emocionalni učinek, od krščanskega kulta in domovinskih slavij do obrednih oblik mladinskega gibanja, pa tudi elemente političnega kulta italijanskega fašizma. Slavnosti se niso odvijale le na nacionalni ravni med množičnimi prireditvami, ampak so jih ponavljali in posnemali na regionalni in lokalni ravni.<sup>392</sup>

O učinskih množičnih uprizoritev imamo nasprotujoča si poročila. Množični spektakel v Nürnbergu, ki je dosegel vrhunec v kultu vodje, je sicer med udeleženci povzročil neke vrste dobro razpoloženje, vendar so ga kmalu spet izpodrinili vsakodnevni problemi. Medtem ko so si stranka in njene organizacijske enote prizadevale, da bi ravno med vojno s širjenjem oskrbe odpravile svojo slabo podobo, so kampanje proti »nergačem in kritizerjem,« ki so se

---

<sup>390</sup> Prav tam, 146-147.

<sup>391</sup> Prav tam, 147.

<sup>392</sup> Prav tam, 149-150.



od leta 1934 znova pojavljale, kazale, da nacionalsocialistična propaganda za lepim videzom ni mogla shajati brez presenečenj in prisile. Prebivalstvo so silili, da kupuje značke s kljukastim križem in se udeležuje zborovanj ali da daruje za zimsko pomoč oziroma enolončnice.<sup>393</sup>

---

<sup>393</sup> Prav tam, 150-151.

## 4. Filmi Leni Riefenstahl

### 4.1. Življenje Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl je bila ena najzanimivejših in hkrati ena najkontroverznejših ženskih osebnosti v zgodovini filma. Njeno življenje je bilo zaznamovano z velikimi vzponi in padci. O njej kot ženski in umetnici ter o njenih filmih *Triumf volje* in *Olimpiada* je ustvarjen pravi mit. Bila je bleščeča osebnost pred temnim ozadjem, genialna umetnica, a hkrati tudi karieristka brez zadržkov, ki ji je bilo veliko za svoje umetniške obsesije, slavo in priznanje ter oblikovanje in nadzor svojega lastnega mita. Kot naslov njenega znamenitega filma *Triumf (zmago) volje* lahko označimo tudi njeno življenje. V prepletenosti konstrukcij in projekcij se je uveljavil mit Riefenstahlove, ki ga je sama nenehno in dosledno širila. Lahko rečemo, da mit zasluži enako pozornost kot njena umetniška zapuščina.<sup>394</sup>

Bertha Helene Amelie Riefenstahl se je rodila 22. avgusta 1902 v Weddingu, delavski četrti na industrijskem obrobju Berlinu. Že kot otrok je kazala železno voljo, zagrizenost, silno ambicioznost in zanimanje za različne stvari. Zgodaj se je pokazalo tudi njeno »izrazito nagnjanje k razkazovanju,« kakor to opisuje Anna Maria Sigmund v svojem delu *Ženske nacistov*. Ob vsaki priložnosti je uprizarjala vragolije in prave umetniške predstave. Že pri štirih letih se je zanimala za gledališče in ples. Z odličnim uspehom je končala Kollmorgensko gimnazijo.<sup>395</sup> Z materino podporo je na skrivaj hodila na tečaj plesa, čeprav je njeno zahtevo, da bi študirala ples, oče odločno zavrnil. Alfred Riefenstahl se je pozneje vdal in hčer, ki ji je napovedoval mračno prihodnost,<sup>396</sup> celo sam vpisal v baletno šolo Eugenie Eduardowe. Ta slovita ruska solo plesalka iz Sankt Peterburga jo je začela poučevati klasični balet pri devetnajstih, namesto pri šestih letih, kakor je bilo tedaj v navadi. Leni je bila njena najboljša in najbolj ambiciozna učenka, vendar je morala plačati zelo visoko ceno, ker si je trikrat zlomila gležanj. Kljub temu pa ni obupala.<sup>397</sup>

Prvi samostojni nastop solo plesalke Leni Riefenstahl je bil v Münchnu 23. oktobra 1923. Čeprav je trmasto vztrajala, da se mora njen prvi profesionalni nastop zgoditi v Berlinu.

---

<sup>394</sup> Polona Bajda, »Leni Riefenstahl in Trijumf volje,« *Glasnik slovenskega etnografskega društva*. 1-2 (2008), 77; Razstava Muzeja novejšje zgodovine, 2005.

<sup>395</sup> V svojih spominih je zapisala, da je bila najboljša v razredu pri matematiki, telovadbi in risanju.

<sup>396</sup> O temu je Leni pisala tudi v svoji knjigi *Spomini*: » Jaz osebno – tako je rekel – prepričan sem da nisi nadarjena in da nikoli ne boš preseгла povprečnosti, ampak ne želim, da boš kasneje rekla, da sem ti uničil življenje. Dobila boš prvorazredno mentorstvo, vse ostalo pa je odvisno od tebe.«

Рифеншталь, Лени. *Сећања*, Београд: Логос, 2006, 25.

<sup>397</sup> Sigmund, Anna Marie. *Ženske nacistov*, Ljubljana: Orbis, 2004, 95.

Izbrala je celo prizorišče, imenitni *Blüthner-Saal*. Očeta je nekako pregovorila, da je za enega od večerov ob koncu oktobra tam rezerviral dvorano. Njen prijatelj Harry Sokal je vztrajal, da je ključnega pomena kostumska vaja pred publiko, preden se pred vzvišenimi berlinskimi kritiki pojavi za javnost neznana enaindvajsetletnica. Sam se je ponudil da finančno podpre generalko, ki pa naj bi se zgodila bližje Innsbrucku, denimo v Münchnu. Tako se je Lenijin plesni prvenec zgodil v sijajni *Tonhalle* v središču Münchna. Sama je sestavila program, ki je obsegal devet točk in jo je popolnoma izčrpal. Mati pa ji je kreirala in sešila fantazijske kostume. Napor se je izplačal, kritike so bile navdušujoše.<sup>398</sup> Za neznano plesalko, ki boljših priporočil, kot je želja biti opažena, ni imela, so bile kritike neverjetno pozitivne. Niti ena ni izpustila komentarja na račun drznosti njene samopredstavitve.<sup>399</sup>

V Berlinu se je plesni prvenec zgodil štiri dni po münchenskem, 27. oktobra, v *Blüthner-Saal*. Po zaslugi prijateljev in sorodnikov je bila dvorana tokrat polna in Leni je uspeh doživela kot »*zmagoslavje, ki je preseгло njene najdrznejše sanje.*« Sledilo je očetovo priznanje, da od tega trenutka dalje verjame v njo in njen talent.<sup>400</sup>

Od oktobra 1923 do maja 1924 je Leni nastopila v sedemdesetih predstavah. Da je lahko nastopala, se je ponoči iz Berlina z vlakom peljala v Frankfurt, Leipzig, Düsseldorf, Köln, Dresden, Kiel, Chemnitz in Ščečin. Harry Sokal je priskrbel nastop tudi v Innsbrucku.<sup>401</sup> Max Reinhardt jo je sprejel v svoj *Deutsches Theater*. Med letoma 1923 in 1925 je plesala na odrih različnih evropskih prestolnic.<sup>402</sup>

Velikim uspehom pa je sledil padec. Leta 1925 si je med nastopom v Pragi pred tri tisoč gledalci poškodovala koleno in morala odpovedati načrtovano turnejo.<sup>403</sup> V spominih je zapisala o tej nesreči: »*Dvorana je bila polna do zadnjega sedeža. To je bil pravi triumf, ampak verjetno moj poslednji. Ko sem na odru izvajala svoje artistske skoke, mi je klecnilo koleno in začutila sem tako močno bolečino, da sem le z velikim naporom lahko odplesala do konca.*«<sup>404</sup> Življenje plesalke se je dokončno izteklo, svetovali so ji počitek. Kariera na

---

<sup>398</sup> Leni je pisala v svoji knjigi o prvem nastopu: »*Niti cela tretjina dvorane ni bila zapolnjena. Bila sem nepoznana. Ta majhna količina sledilcev je verjetno od direktije gledališča dobila brezplačne vstopnice. Ni me motilo, ker je bila dvorana skoraj prazna. Bila sem srečna, da lahko plešem pred publiko. Nisem imela treme. Nasprotno, komaj sem dočkala trenutek, ko se pojavim na odru. Že prvi ples je izzval veliko navdušenje, tretji ples sem morala ponoviti, aplavz pa je postajal vse močnejši, tekom poslednjih plesov pa so se vsi gledalci približali odru in hoteli ponovitev. Plesala sem toliko časa, dokler nisem bila popolnoma izčrpana in nisem več mogla.*«

Рифенштал, Сећања, 40.

<sup>399</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 95-96; Bach, *Leni Riefenstahl*, 47-49.

<sup>400</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 49.

<sup>401</sup> Prav tam, 50-51.

<sup>402</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 95-96.

<sup>403</sup> Prav tam, 95-96.

<sup>404</sup> Рифенштал, Сећања, 44.

plesnih odrih je tako trajala vsega skupaj okoli osem mesecev, a ji je v spominu kljub temu ostala kot najbolj izpolnjujoč del življenja.<sup>405</sup>

Ko je dopolnila sto let, je izjavila: »Z dušo in telesom si želim, da bi bila za vselej ostala plesalka. Od vsega, kar sem počela v svojem umetniškem življenju, me je najbolj navduševal in najbolj osrečeval ples.« Steven Bach, biograf Leni Riefenstahl, v svoji knjigi zaključuje, da navedeni trditvi lahko verjamemo. On vidi ples kot njeno mladost, začetek slave in hkrati konec njene odvisnosti od drugih. Ne smemo pa spregledati, da se je s plesom dvignila iz anonimnosti in ji ni bilo več potrebno preizkušati sreče za vsako ceno, neglede na posledice. »Ko je plesala, je plesala sama, v prelepi odmaknjenosti od ostalega sveta.«<sup>406</sup>

Leni Riefenstahl je pripravila album, v katerem je zbrala kritike svojih plesnih predstav in iz njega izdelala promocijsko mapo, jo dala natisniti ter jo razposlala agentom in direktorjem gledališč. Kot sleherni umetnik je tudi ona kritike povzemala selektivno, z mislijo na čim večji uspeh. Ni vključila besed berlinskega kritika, ki jo je označil za nič več kot zgolj »vodvilskemu odru primerno atrakcijo,« prav tako ne besed kritika, ki jo je, morda dobronamerno, označil za »očarljivo čudežno dekle.« Ko je ena od kritik zapisala, da je »neverjetno nadarjena,« da pa je njen ples »problematičen,« je iz nje kljub temu lahko navedla vrstico, ki je govorila o »vsej milini pozibavajočega se maka in upogibajoče se plavice.« Noben gledališki direktor ni opazil ali ugovarjal napačno datirani kritiki, s katero je bil ustvarjen vtis, da je njen avtor pisal o kaki drugi plesni predstavi. Najbolj bran berlinski kritik Fred Hildebrand, ki je objavljial tekste v liberalnem *Berliner Tageblattu*, je o Lenijini plesni predstavi pisal prodorno, primerjal jo je z divjami modernega plesa, s katerimi se je skušala meriti. Leni je njegove besede označila za hvalico in jo citirala do konca svojih dni: »Ko človek vidi to do popolnosti izoblikovano bitje negibno stati ob glasbi, ga prešine bežna pomisel, da nemara vendarle obstaja prelest plesa, ki je dotlej ni dosegel še nihče... veličastnost plesalca, ki s popolno milino in edinstveno lepoto vznikne enkrat na tisoč let,« ob tem pa ni nikoli omenila, ali pa je morda celo pozabila, da je Hildebrandt v nadaljevanju zapisal: »Nato pa se začne telo tega dekleta predajati gibu, in ta pomisel se razblini: veličastnost zbledi, ton se razglasi, sijajna, po glasbi hrepeneča, ritma željna lutka pa se, opajajoč se s prostorom okoli sebe, ob tem še kar giblje ... A ob pogledu nanjo se začne naposled porajati ... nekakšna skrita žalost, vsa ta površinska dovršenost namreč ni pospremljena z dražestjo nekega notranjega daru, z veličino genija, z demonsko strastjo.«<sup>407</sup>

---

<sup>405</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 51.

<sup>406</sup> Prav tam, 51-52.

<sup>407</sup> Prav tam, 53.

Bach tudi piše, da je bila najbolj kreativna, ko je šlo za kritike v berlinskih časopisih, katerih avtorji so znali bodisi ustvariti, bodisi uničiti umetniške kariere ter zaključuje, da je največji sad njene plesne kariere ta, da se je izurila v ustvarjanju lastne publicitete in lastne javne podobe. Potem ko je začela preračunljivo prikrojevati podobe, ki so si jih o njej ustvarili drugi, se je Leni odločila, da se bo realnost skladala z njeno različico videnja stvari. Usmerjala je pozornost proč od vsega, kar se je zgodilo kasneje. Skrbno urejeni časopisni članki so postali *zgodovina*, v kateri se je osem mesecev plesne kariere izrisovalo veličastneje in sijajneje kot v resničnem življenju. Debitantki namenjena pozornost, ki jo je zaznamovalo zmerno navdušenje, se je pretvorila v slavo, ki so oznanjali prihod genija.<sup>408</sup>

Riefenstahlova je z filmi tako rekoč delila zibelko, prva publici prikazana predstava gibljivih slik je bila leta 1895 v Parizu, le sedem let pred njenim rojstvom. Njen najstniški poskus, ko se je, ne da bi bilo njeno ime kjerkoli navedeno, v vlogi oglarjeve hčere pojavila v pozabljenem filmu, je bil zgodnji znak, da bi jo lahko zaintrigirale čari filmske kamere. Leta 1925 se je znašla v studiu Ufa, idealnem prostoru za lepo, emancipirano in še kako ambiciozno mlado žensko kot je bila. Kasneje je to zanikala, kar je povsem nenavadno, saj je bila Ufa »velika berlinska tovarna sanj,« evropska meka igralcev, režiserjev, oblikovalcev in vizionarjev, pravzaprav edini omembe vreden tekmelec Hollywoodu. Kot piše Bach, je bila Leni pri zgodnjih dvajsetih drzna in pripravljena na vse. Kasneje se je ovila v zvezniško digniteto in zanikala, da bi jo celo pri Ufi kadarkoli angažirali v obrobni vlogi, ne da bi se njeno ime pojavilo v filmski špici, da je igrala v filmu *Poteh do moči in lepote*, da je omenjeni film sploh kdaj videla ali slišala zanj, četudi je ta postal ena finančno najuspešnejših filmskih senzacij tistega časa. Bach zaključuje, da bi vsa ta zanikanja lahko pripisali njenemu kasnejšemu obžalovanju, da se je razgaljenih prsi, z glavnikom ali pahljačo v rokah pojavila na filmskem platnu. Pojavila se je tudi v nekaj intimnih kopaliških prizorih, ki so telesno čilost antike poveličevali z razkritjem ravno dovolj moderne lepote telesa, da je film lahko poneslo do notornosti in velikega finančnega uspeha v Evropi. Zanikanja so pravzaprav služila izoblikovanju romantične podobe njenega takojšnjega vzpona med zvezde in njene spontane samoniklosti, ki jo je izpopolnjevala in ponujala javnosti, vse dokler leta 2003 ni umrla. Da je bila nekoč zgolj anonimna, pozornosti in slave željna mladenka, kadarkoli in kjerkoli bi je bila lahko deležna, se ni uklapljal v linijo njene zgodbe.<sup>409</sup>

Po poškodbi kolena se je odločila, da se ne bo več ravnala po navodilih zdravnikov, ki so ji svetovali počitek, ter si zagotovila nepomembno, brezimno vlogo v Ufinih *Poteh do moči*

---

<sup>408</sup> Prav tam, 52-53.

<sup>409</sup> Prav tam, 11-12.

in lepote, celovečernem studijsko posnetem *kulturnem* dokumentarcu. Film je zapeljivo promoviral športni duh v službi domovine. Lepota in moč nista bili le zdravi, bili sta tudi domoljubni. Lenijin drzni nastop v bolj ali manj neprikrito propagandnem filmu je, njegovemu mičnemu okrasju navkljub, ušel pozornostnemu očesu kritikov, čeprav je neka priljubljena ilustrirana revija ob edini fotografiji iz filma navedla njeno ime. Film pritegne pozornost predvsem z avtorjevo željo športnih prizorov, plavanja, skokov v vodo, plesa, številnih brezhibnih teles, razporejenih v geometrijske vzorce in nihajočih v usklajenih ritmih, ki ubrano pojejo. V vsem tem se že nakazujejo prototipi podob, ki jih je Leni kasneje uporabljala kot režiserka.<sup>410</sup>

Vse do konca življenja je na povsem enak način opisovala, kako je prvič pristopila v svet filma. Junija 1924 je na peronu prometne železniške postaje Nollendorfplatz čakala vlak, s katerim naj bi se odpeljala na pregled kolena. Kot je dejala, je njeno pozornost pritegnil plakat na bližnjem kinematografu, ki je prikazoval film *Goro usode (Der Berg des Schicksals)*, o Dolomitih, z Luisom Trenkerjem. Tedaj je bil *Goro usode* najnovejši in najimpresivnejši primer goriškega filma, oblike razvedrila, ki je gledalcem ponujal spektakularno fotografijo gora, kjer smučarji in plezalci živijo v sožitju z naravo ter se obenem z njo spopadajo.<sup>411</sup> Leni je bila *začarana* in po šestih predstavah in ogledu Guglia di Brenta, kraja, kamor je bilo dejanje postavljeno, se je zatrdno odločila: postala bo igralka v gorskem filmu. Dejansko se ji je s posredovanjem prijateljev posrečilo osebno spoznati režiserja dr. Arnolda Fancka.<sup>412</sup> Sestala sta se v slaščičarni in kavarni Rumpelmeyer na Kurfürstendammu. Kot je povedala, se mu je predstavila, mu pokazala svoje fotografije in promocijsko mapo s kritikami svojih plesnih predstav in mu rekla, da je njen namen postati njegova nova zvezda. Zatem je odšla.<sup>413</sup>

---

<sup>410</sup> V filmu se vidijo goli afriški plesalci, podobni tistim, ki jih je fotografirala v srednjih in poznih let življenja.

<sup>411</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 57-58.

<sup>412</sup> Mojster in po mnenju mnogih *oče* goriškega filma je bil Dr. Arnold Fank, geolog in utemeljitelj freiburške družbe za gorski in športni film. Izuril je skupino mladih kameramanov. Člani freiburške šole so postali eni najimpenitnejših snemalcev v zgodovini filma. Veljal je tudi za pionirja na področju alpinističnih dokumentarcev. Med prvo svetovno vojno je dejal kot snemalec filmskih obzornikov, nakar je leta 1920 začel snemati svoje filme. Prvi med njimi je bil dokumentarec z naslovom *Das Wunder des Schneeschuhs*, ki so mu nato sledile epske filmske zgodbe na snegu in ledu. Fanck je bil talentiran inovator, ki je eksperimentalno z objektivni, hitrostmi kamere in filmskim trakom. Občudoval je statično kamero avantgardnih filmov in privzel njene močno kontrastirane podobe, tehniko protiluči ter druge gibljivim slikam primerne umetniške tehnike. Zaradi revolucionarne snemalne tehnike in prefinjene montaže je užival velik ugled.

Sigmund, *Ženske nacistov*, 97; Bach, *Leni Riefenstahl*, 59-61.

<sup>413</sup> Edina objavljena različica prvega srečanja z dr. Fanckom je Lenijina, pri čemer naj bi Fanck kasneje neuradno izjavil, da je že od samega začetka vedel, kdo je Leni Riefenstahl, in da jo je pred tem celo že videl plesati. Trenker je k temu dodal še, da mu je Fanck, potem ko se je z njo srečal v Berlinu, v nekem pismu napisal, da je Leni *najlepša ženska v Evropi* in da bo ob njegovi pigmalionski pomoči *kmalu postala najslavnejša ženska v Nemčiji*. Sokalova različica dogodkov je zanimivejša. Kot se je spominjal, naj bi mu bila Leni tri dni po tem, ko je iz Karerseeja odšla v Berlin, poslala telegram, v katerem mu je sporočila, da se je

Dr. Fancka so prepričali Lenijina lepota, zgovornost in plesni uspehi, zato jo je vzel za igralko ob takrat že zelo znanem Luisu Trenkerju. Malce je škilila, a to je tedaj veljalo za romantično in ni motilo. Film naj bi imel naslov *Sveta gora* in bi vseboval tudi plesne vloške za Leni. A do njegove uresničitve je bilo še neznansko daleč, kajti pri Leni Riefenstahl so ugotovili poškodbo meniskusa z divjo rastjo hrustanca. Odločila se je za operacijo. Leta 1925 taki posegi nikakor niso bili rutinski. V bolnišnici je morala ostati tri mesece in tveganje, da bo sklep trd, je bilo veliko. Vendar je bil Lenijin optimizem upravičen. Operacija se je posrečila in Arnold Fanck jo je začel že v bolnišnici pripravljati na vlogo.<sup>414</sup> *Sveta gora* je bila melodrama o ljubezenskem trikotniku, ki se je skušala zgledovati po tragediji in ki si jo je bil Fanck morda zamislil še preden je sploh spoznal Leni. Leni igrala v filmu Diotimo lepo mlado mestno dekle, ki je imela rada morje in ki je v uvodnem delu filma plesala na njegovi obali. Film eksplicitno postavlja drugo nasproti drugi neomadeževano čistost gora in sprevrženost nižinskega sveta, antagonizem visoko – nizko, ki je zaznamoval vse Lenijino ustvarjalno delo. *Sveta gora* je gledalcu ponujala očitne lepote filmske fotografije, značilne za vse Fanckove filme, ob tem pa je z Leni in prikazom njenega plesa v film vnesla novo dimenzijo. Leni v filmu izvaja plese, ki jih je pred tem izvajala že na odru in ki jih je nato sama prilagodila potrebam filmskega platna.<sup>415</sup>

Snemali niso v studiu, ampak v švicarskih gorah na jezeru Lenzenrheide ter v Helgolandu. Leni se je morala naučiti tudi smučati in si pri tem znova zlomila gleženj. Medtem ko je glavna igralka ležala v mavcu, so se topile drage naravne kulise: petnajst metrov visoki ledeniki. Eni nesreči je sledila druga: poškodovali so se še dva igralca in snemalec, da so jih morali odpeljati v bolnišnico v Cortino. *Sveta gora* je veljala za neuspeh film in režiser je ves potrt odpotoval v Berlin odgovarjat Ufi, ki ga je financirala. Tedaj je Leni sama prijela za kamero, na lastno pest in stroške posnela 600 metrov filma v naravi in ga tako rešila.<sup>416</sup>

Med snemanjem je dr. Fanck glavno igralko vpeljal tudi v skrivnosti filmske režije. Od njega se je naučila tiste tehnike, ki jo je nato razvila do popolnosti: »*Povedal mi je, da je treba fotografirati vse enako: ljudi, živali, oblake, vodo, led... Pri vsakem posnetku gre za to, da presežemo povprečje, se izkopljemo iz rutine in po možnosti poiščemo nov pogled. Smela sem gledati v kamero, poučila sem se o negativu in pozitivu, delu z različnimi goriščnimi*

---

sestala s Franckom, ki da je zanjo tedaj že pisal scenarij. »*Snemali bomo film,*« je zapisala. »*Bi hotel sodelovati z nami?*«

Bach, *Leni Riefenstahl*, 65-66.

<sup>414</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 97.

<sup>415</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 67-69.

<sup>416</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 97.

razdaljami, učinku objektivna in barvnega filtra. Čutila sem, da bi lahko bil film pravo delo zame, nova vsebina. Hkrati mi je postalo jasno, da pri njem posameznik ni nič, da vse lahko nastane le s skupnim delom,« je Leni Riefenstahl zapisala o času, ko je bila režiserka vajenka. V Freiburgu je delala v kopirnici, kjer je razvijala, kopirala in predvsem rezala posneto gradivo.<sup>417</sup>

Uradni začetek produkcije *Svete gore* sega v januar 1925, svojo premiero je dočakal 17. decembra 1926 v palači Ufa, najprestižnejšem Ufinem kinematografu Palast am Zoo. Pred njo je Leni Riefenstahl zaplesala na *Nedokončano simfonijo* Franca Schuberta. Film je bil v Nemčiji priljubljen in hkrati prelomen dosežek in je, ko so ga začeli prikazovati v Veliki Britaniji, Franciji in ZDA, postal prvi mednarodni uspeh v Fanckovi filmski karieri. Velik del časopisja je zelo pohvalil romantično ljubezensko dramo v alpskem okolju in igralce. *Montag Morgen* pa jo je raztrgal: »Film je ne le neumen, ampak tudi zlagan, bombastičen kult narave, neznosna hinavščina.« Občudovalci so take kritike imeli za »zlorabo tiska, oviro na poti razvoja profitnega gospodarstva in zaroto proti duševni oživitvi ljudstva.«<sup>418</sup>

Ta film je bil odskočna deska za igralsko kariero Leni Riefenstahl. Kritike so ji bile večinoma naklonjene. Ena od njih, objavljena v dunajskem časniku *Neueste Nachrichten*, jo je povzdignila v »eno največjih filmskih igralk.« Leta 1927. jo je bilo mogoče videti v *Velikem skoku*. *Svet gora* je zapustila 1928 in v dokaj neuspešnem filmu *Usoda von Habsburga – tragedija cesarstva* kot Marija Vetschera umrla s prestolonaslednikom Rudolfom. Vendar se je 1929. vrnila v *Belem paklu Piz Palüja*. Režiral ga je sloviti Georg Wilhelm Papast, medtem ko se je Arnold Fanck omejeval na snemanje narave. Leta 1930 je šla Leni v šolo govora in v *Viharju nad Montblancom* z lahkoto prešla z nemega na zvočni film.<sup>419</sup>

Leni se je že od začetka vestno predajala težkemu delu. Obraz je posojala oglasom, ki so prodajali kreme za sončenje, njeno ime je prodajalo čevlje, za revije ki so propagirale zdravo življenje se je oblačila v šolske uniforme in se, ovekovečena na fotografijah opravljenih časnikov, odeta v saten, pojavljala na soarejah, ki so dihale v ritmu jazza in veselja do življenja. Opazili so jo tudi producenti, ne le oboževalci. Znala je komunicirati z govornico telesa, medtem ko je smučala ali plezala po klifih, nikomur pa se ni zdela primerna za resnejše vloge, ki bi jo povzdignile v legendo ali celo jo prinesle v Hollywood. Nikoli ni postala del studijske filmske industrije, za kar si je tako vztrajno prizadevala. Z izjemo *Svete gore*, katere

---

<sup>417</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 98; Bach, *Leni Riefenstahl*, 73-75.

<sup>418</sup> Prav tam.

<sup>419</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 98-99.



distributer je bila Ufa, so distribucijo njenih filmov prevzemala manjša filmska podjetja, ki niso imela Ufinega prestiža ter njenih primerljivih povezav z MGM in Paramountom.<sup>420</sup>

O cilju, ki si ga je zastvila, Leni ni bil strah javno govoriti, četudi je kasneje zatrjevala, da »*ji nikoli niti na kraj pameti ni padlo da zna režirati.*« Skromnost je služila predvsem potrebam kasnejšega, povojnega zanikanja lastnih ambicij, ko se je sama pri sebi nadejala, da bo namesto vtisa moči lahko ustvarjala vtis plahe, skromne nebogljenosti, ki sta ji nasprotni stali moč in oblast. Na pot, po kateri se je sklenila podati, je nekoč zrla z zavidljivo jasnovidnostjo: »*Vse vidim skozi oči režiserja. Zdaj drugače vidim gore, drevesa ter človeške obraze v njihovih specifičnih razpoloženjih in premenah in tako si le še bolj želim sama ustvajrati filme.*«<sup>421</sup>

O filmski tehniki in režiji se je veliko naučila, medtem ko je pri delu opazovala Fancka, nato še Pabsta in Sternerga, potrebovala je še pravi medij in vir finančnih sredstev. Prvo je poskušala ustvariti kar sama, a je naposled obupala: »*Za pisanje scenarijev nimam talenta.*« Kljub temu pa je leta 1930 naredila prve obrise zgodbe, ki jo je nato nasloвила *Modri sij (Das blaue Licht)*<sup>422</sup> in je leto dni zatem, med snemanjem filma *Beli opoj*, razširila v osemnajst strani dolgi sinopsis. Počutila se je dovolj samozavestno, da je svoja prizadevanja razkrila prijateljem, ki so jo pri njenem početju bodrili, in producentom, ki je niso. Eden tistih, ki ni bil navdušen nad njeno idejo, je bil Fanck. Imel je pomisleke, vezane na njen umetniški in stilski koncept. Prozorna romantična zgodba, zasnovana na neki gorski legendi, je bila v popolnem nasprotju z zanj tako značilnim visokim realizmom, ki je povečeval telesno vzdržljivost človeka in prvobitnosti narave.<sup>423</sup>

Da bi si zagotovila avtorske pravice za film in kreativni nadzor nad produkcijo, je Leni leta 1931 ustanovila filmsko družbo *Leni-Riefenstahl-Studio-FilmGmbH* in začela uresničevati lastne zamisli. Okrog sebe je zbrala manjšo, a vendar strokovno usposobljeno skupino tehnikov, ki so se vsi po vrsti urili pri mojstru snemanja filmov na naravnih lokacijah, zunaj studia. V filmu je odigrala kmečko dekle Junto in hkrati režirala.<sup>424</sup>

---

<sup>420</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 95-96.

<sup>421</sup> Prav tam, 109.

<sup>422</sup> Prevod *Modri sij* je bil prevzet iz slovenskega izvoda knjige Stevena Bacha *Leni Riefenstahl. Neizprosna moč slik*.

<sup>423</sup> *Modri sij – legenda o Dolomitih*, kot je film kasneje sama označila, je zgodba o Junti, lepem, napol divjem dekletu z gora, in alpski vasiči z imenom Santa Maria, kjer ob polni luni z vrha bližnjega Monte Christall proseva skrivnostna modra svetloba. Ko se skušajo lokalni mladeniči, iščoč vir zagonetne modre svetlobe, povzpeti na goro, drug za drugim omahnejo v smrt.

Prav tam, 109-110.

<sup>424</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 110-119; Sigmund, *Ženske nacistov*, 99.

Premiera se je zgodila 24. marca 1932 v Ufinem Palast am Zoo. Bila je, kot je Leni zapisala, »nesluten uspeh, zmagoslavje, ki je presevalo najdrznejše sanje – senzacija.« Večina kritik je bila pozitivnih, ena ali dve prekipevajoči od pohval, a Lenijina trditev, da so »berlinski kritiki kar tekmovali, kdo bo koga prekosil v hvali,« trditev, ki sta ji botrovala navdušenje in ponos, je bila kljub vsemu pretirana. Prvi Lenijin režiserski poskus so v Benetkah 1932 nagradili s srebrno medaljo, v Parizu so ga predvajali štirinajst mesecev, v Londonu pa šestnajst. *Modri sij* je Leni naposled podelil novo in edinstveno identiteto režiserke, ni pa je izstrelil v novo orbito, med igralko, niti ji kot režiserki ni zagotovil takojšnjega novega dela. Novih lastnih zamisli ni imela, »Samo eno željo: da bi se tega dela lahko osvobodila, pozabila na vse in se znova pozdravila.«<sup>425</sup>

#### 4.1.1 Leni Riefenstahl v službi Hitlerja

Leni je vseskozi trdila, da je Hitlerjevo ime prvič slišala leta 1932, ko je bila na promocijski turneji *Modrega sija*, s čimer je poskušala ustvariti vtis, da razborita, živahna mlada ženska ni vedela za najkontroverznejšo osebo, o kateri se je v povojni Nemčiji kar največ govorilo. »Bila sem tako zelo zaposlena,« so bile besede, s katerimi je Leni pojasnjevala svojo izoliranost od sveta, »razmišljala sem le o ozkem krogu ljudi okrog sebe, o svojem življenju.« Četudi je res bila daleč stran od središč vesti in informacij, je skušala svoji izoliranosti pripisovati večjo težo, kot jo je ta imela. Kljub odmaknjenosti od dnevnih dogodkov je sestavljala albume, ki jih je nato s ponosom skrbno prebirala še v starosti, vsebovali so sleherni članek in sleherni kritiko, ki je kdajkoli omenila njeno ime, in med njimi se je našlo tudi nekaj takih, ki so že omenjale Hitlerja in njegovo stranko. Njene trditve, da ni vedela kaj se dogaja, so imele bolj kot z realnostjo opraviti z željo poudariti za umetnika značilno indiferentnost v odnosu do profanega. In ko se je končno le zavedela, kaj se dogaja, je njeno zanimanje vzbudil »človek« in ne njegova ideologija, kar je hlinila s pozo enake naivnosti kot milijoni Nemcev. Hitler se je Leni zdel zanimiv, kot se je zdel zanimiv mnogim, a njeno radovednost je, četudi je to kasneje zanikala, vzbudil *Mein Kampf*, ki ga je v celoti ali morda le deloma prebrala, še preden se je srečala z njegovim avtorjem, kot sta se spominjala Heinz von Jaworsky in Sokal in kot je leta 1938 tudi sama potrdila enemu angleškemu novinarju: »Brala sem ga na vlaku, na prizorišču snemanja, ob gorskih potokih in v gozdu. Vtis, ki ga je naredil name, je bil neizmeren.«<sup>426</sup>

---

<sup>425</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 121-123.

<sup>426</sup> Prav tam, 131-132.

Leni je svoj neinteres za politiko presegla tako, da je skupaj s petindvajset tisoč drugimi posamezniki udeležila Hitlerjevega zborovanja v ogromni berlinski Športni palači. Kasneje je zatrjevala, da jo je k udeležbi na shodu, sicer med vrsticami, nagovarjal Ernst Jäger, urednik časopisa *Film-Kurier*, ki je pred tem z velikim zanosom pisal o njenem filmu *Modri sij*. Riefenstahlova je njegov predlog vzela resno in si 27. februarja 1932 s komolci utrla pot v Športno palačo: »Bilo je, kot da bi me zadela strela,« je dejala Leni.<sup>427</sup> Hitlerjev nastop je v njej vzbudil eksaltirano podobo, ki spominja na dikcijo pravovernih fanatikov ob ponovnem odkritju odrešenika: »Obšla me je malodane apokaliptična vizija, ki je nisam nikdar pozabila. Bilo je, kot bi se pred menoj razstrlo zemeljsko površje...« Današnje videnje Hitlerja kot hipnotičnega govorca je v večji meri zapuščina Lenijinih prikazovanja nemškega vodje v filmih, nastalih v letih, ki so sledila. Legenda o hipnotičnem govorniku je služila za množični alibi, dvoumno moralno opravičilo, h kateremu so se zatekali milijoni posameznikov, ko so, ne docela neresnično, zatrjevali, da jih je okrasje, ki so ga sestavljali praporji, uniforme in trobente, odvracalo od tistega, kar je bilo izrečeno.<sup>428</sup>

Četudi je zatrjevala, da je »Hitlerjeve rasistične ideje brez zadržkov zavračala,« pa je to ni odvrnilo od želje, da razsvetlitev doživi osebno. Čeprav se je pospešeno pripravljala za potovanje na Grenladnijo, Hitlerju je pisala na sedež nacistične stranke v Münchnu, na sijajno *Palais Barlow*, ki so jo za potrebe nove oblasti posodobili in prekrstili v *Braunes Haus* (Rjava hiša). Svoje pismo je odposlala 18. maja 1932: »Nad vse spoštovani gospod Hitler, pred kratkim sem prvič v življenju šla na politično zborovanje... Moram priznati, da ste vi in navdušenje poslušalcev naredili name silen vtis. Želim si vas osebno spoznati.« In na veliko začudenje je odgovor takoj dobila. Namreč, tri dni zatem jo je poklical Hitlerjev pribočnik Wilhelm Brückner in uredil osebno srečanje s firerjem. To je bilo prvo srečanje med nacističnim politikom in umetnico. Začudeno je opazila, kako zelo se Hitler zasebno razlikuje od političnega agitatorja, kako ljubezniv in simpatičen je in kakšen žar se skriva v njem. Kot si je zapisala kasneje, se ji je Hitler zdel »presenetljivo skromen« in »naraven in sproščen, kot docela normalen človek.« Med romantičnim sprehodom ob obali Severnega morja, nedaleč od

---

<sup>427</sup> Leni je v svojih *Spominih* zapisala kako je videla svoj prvi Hitlerjev govor: *S svoje filmske turneje sem se vrnila v Berlin. Povsod so bili polepljeni plakati z najavo Hitlerjevega govora v berlinski športni dvorani. Spontano sem se odločila, da grem – mislim, da je bilo to konec februarja 1932. Takrat sem prvič spremljala kako politično zborovanje. Športna dvorana je bila nabito polna. Prostora ni bilo več niti za leseno vžigalico. Na koncu sem bila obkrožena z glasnimi in vznemirjenimi ljudmi. Bilo mi je žal, ker sem prišla. Svojega mesta pa nisem mogla zapustiti, ker je bilo notri toliko ljudi, da so bili izhodi dobesedno blokirani. Proti koncu se je z veliko zamudo pojavil Hitler, potem ko je pihalni orkester odigral nekaj maršev. Ljudje so poskočili s svojih sedežov in kot poblazneli vzklikati: Heil! Heil! Heil! – to je trajalo nekaj minut. Sedela sem predaleč, tako da nisem mogla videti Hitlerjevega obraza. Ko so se vzkliki poglobili, se je začel govor.*

Рифенштал, Сећања, 109.

<sup>428</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 137-139.

Wilhelmshavna, se je natančno pozanimal o umetničinem delu in načrtih. Pogovarjala sta se o njenih filmih, ki si jih je Hitler, kot je dejal, vse po vrsti ogledal, in dodal, da ga najbolj navdušil malo pred tem premierno prikazani *Modri sij*.<sup>429</sup> V nekem trenutku pogovora naj bi bil iznenada izgovoril: »*Ko pridemo na oblast, morate snemati filme zame.*« Če je Lenijina različica točna, čeprav o tem ni znano še kako drugo pričevanje, je šlo za pomemben trenutek v filmski in za neverjeten trenutek v njeni osebni zgodovini. Kot je namreč dejala, mu je ugovarjala, češ da nikdar ne bi mogla snemati »*vnaprej predpisanih filmov,*« ker da »*mora imeti do v filmu obravnavane teme še kako oseben odnos. Sicer da ne more biti ustvarjalna.*« K temu naj bi dodala, da se nikoli ne bi mogla priključiti NSDAP, ker da »*ima ta resne predsodke ... kako naj bi torej delala za nekoga, ki med ljudmi dela take razlike?*«<sup>430</sup>

Če navedeno drži, je bil njen odziv skrajno smel in daje slutiti, da je mlada ženska pri tridesetih, ki ni ločila med političnima levico in desnico, vedela za rasno politiko človeka, s katerim se je tako zelo želela sestati, da je v ta namen prepotovala dolge kilometre ter s tem ogrozila filmsko vlogo. Leni o vsem skupaj ni zapisala drugega kot to, da je Hitlerju njen odgovor ugajal, saj da je kazal na njeno neodvisnost, v njem pa vzbudil željo, da se ji telesno približa. Potem ko jo je nespretno, a vendar romantično objel, je zaznal njeno zadržanost, se umaknil ter sebi v bran dejal: *Kako naj ljubim žensko, dokler ne izpolnim naloge, ki sem si jo zadal?* Lenijin biograf Steven Bach zaključuje, da se je Leni morda spretno posluževala predstave o svojem navideznem ljubezenskem razmerju s Hitlerjem, da bi že tedaj, pa tudi kasneje, ustvarjala mogočnejšo podobo same sebe. Eden njenih najtesnejših in najbolj zaupanja vrednih sodelavcev Walter Frenz, ki je med drugo svetovno vojno postal Hitlerjev osebni snemalec, je povedal: »*Leni ni bila Hitlerjeva ljubica ali njegova intimna prijateljica, a bila je dovolj pretkana, da je dajala vtis, da bi to nemara lahko bila. Vedla se je, kot da bi to tudi zares bila, tako je namreč dobila vse, kar je rabila za potrebe svojih filmov.*« Nihče ni prav dobro vedel, kako daleč je segal njen vpliv pri Hitlerju, mnogim se je zdela povsem razumna domneva, da v paranoidnem vzdušju skorajšnje diktature morda ni oklevala in se je, kadar je šlo za njene cilje ali pritožbe zoper delo in vedenje drugih, obračala neposredno naj, kar je kasneje tudi nemalokrat storila.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Hitler si je ogledal že prvi film Leni Riefenstahl, kajti bil je oboževalec Luisa Trenkerja, njenega partnerja v *Sveti gori. Modri sij*, njen lastni film, je Hitlerju ugajal predvsem zaradi prizorov z amaterji. »*Riefenstahlova ima prav, ko sama izbira kmečke ljudi po vaseh,*« ji je priznal. V prvencu je prepoznal njeno nadarjenost in razmišljal, kako bi njen talent koristno uporabil za stranko. Tudi voditelj propagande NSDAP dr. Goebbels je stegnil lovke in preveril umetničino politično naravnost. »*Dopoldne Leni Riefenstahl. Pripoveduje o svojih načrtih. Predlagam ji film o Hitlerju. Navdušena je,*« si je zapisal v dnevnik 17. maja 1933. Sigmund, *Ženske nacistov*, 100-101.

<sup>430</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 100; Bach, *Leni Riefenstahl*, 139-140.

<sup>431</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 141-142.

Leta 1932 je Leni zaigrala v Fanckovom filmu *S.O.S. Eisberg* (*S.O.S. ledena gora*). Upodobila je drzno pilotko Hello, ki v ledeni puščavi išče izginulega moža. Za dih jemajočo napetost je skrbel sloviti pilot Ernest Udet (pozneje *Hudičev general*): »Leta skozi ledeniške razpoke, se vzpenja tik ob skalnatih stenah navpično navzgor in se nato enako drzno spušča. Nekoč mi je res zastal dih – ko je hotel leteti med ostrima, v nebo štrlečima konicama ledene gore, vendar<sup>432</sup> je nenadoma opazil, da je premer kril preširok za razpoko. V zadnji sekundi je nagnil letalo in kot ponoreli blisk šinil med skalnatima stopolma... Po tem posnetku sva končala,« opisuje Leni smrtno nevarno pustolovščino na Grenlandiji. V spominih iz leta 1987 pa je za stopnjevanje dramskega učinka dodala še en vzlet.<sup>433</sup>

Konec leta 1932 se je vrnila v Nemčijo. Odtlej je bila pogosto gostja na praznovanjih in družabnih srečanjih visokih funkcionarjev NSDAP. Medtem ko imamo o umetničinem družabnem življenju dokumentirana poročila prič, obstajajo o srečanjih s Hitlerjem samo njena pričevanja. Samo ona opisuje, kako je 8. decembra 1932 na poti s koncerta domov naletela na Hitlerjevega adjutanta Brücknerja. Odpeljal jo je k Hitlerju. »Segel mi je v roko ter začel hoditi po sobi sem in tja. Bil je blede, lasje so mu padali na čelo, pokrito z znojnimi kapljicami. Izbruhnil je: »Zahvaljujem se vam, da ste prišli.« Odšla sem, ne da bi spregovorila eno samo besedo.«<sup>434</sup>

Po besedah Sigmund, prizor zveni ne le ponarejeno, ampak je tudi zlagan. Ona ugotavlja, da Hitler z ženskami ni govoril o politiki. Omenjenega 8. decembra 1932 se niti ni mogel pogovarjati z njo, ker je bil ves večer pri Goebbelsovih. Tudi številna druga srečanja s Hitlerjem, med katerimi naj bi ga bila Riefenstahlova izzivala z navkrižnim zasliševanjem in bliskovitimi pripombami, na primer »Ali verjamete v boga?« in »Imate rasne predsodke?«, zvenijo neresnično.<sup>435</sup>

Naivnost in neinteres za politiko sta Leni omogočili, da je postala outsider med insiderji in lahko opazoavala, poslušala in sprejemala vtise, ki jih je nato prelila v še danes mogočne podobe na celuloidu, zaključuje Bach. Nikoli ni postala članica stranke,<sup>436</sup> a se je, preden se je Hitler povzdignil na oblast in ko je ta bila še vedno vprašljiva, že začela uveljavljati znotraj firerjevega najožjega kroga ljudi.<sup>437</sup>

---

<sup>432</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 100.

<sup>433</sup> Prav tam.

<sup>434</sup> Prav tam.

<sup>435</sup> Prav tam.

<sup>436</sup> Čeprav je Leni zatrjevala, da tudi njena starša nista bila člana nobene stranke, se je njen oče, Alfred, uradno včlanil v NSDAP prav 1. aprila 1933, ko je potekal dan bojkota judovskih trgovin in je prejel člansko izkaznico z zaporedno številko 1670383.

Bach, *Leni Riefenstahl*, 155.

<sup>437</sup> Prav tam, 145.

Leni se je v začetku ali morda sredi maja 1933 vrnila v Berlin, pri čemer je vse ključne dogodke (požig Rajhstaga – 27. februar; bojkot Judov – 1. april; sežiganje knjig...) zamudila ter obenem neprepričljivo zatrjevala, da zanje ni vedela, četudi je bilo njeno bodoče delo pogojeno prav s pozornim spremljanjem njihovih učinkov in posledic. Leni si je možnosti za delo zagotovila tako, da si je v skladu z zahtevami Rajhovskega filmskega urada pridobila dokazilo o poreklu, v katerega je kot svojo biološko staro mater vnesla Otilie, mačeho in ne biološko mater svoje matere.<sup>438</sup>

V vseh svojih spominih na to obdobje je trdila, da je v Švici snemala film *S.O.S. Eisber* in smučala do junija, po nekaterih verzijah celo do julija, ter da je šele nato izvedela za spremembe v Nemčiji, oz. da jih je v celoti zamudila, a resnica je ta, da se je že sredi maja, ko so literarni kresovi še kar tleli, vrnila v Berlin, kjer se je udeležila operne predstave. In četudi se je, kot je trdila, nekoliko dlje zadržala v Davosu, smučarska središča v nemško govorečem delu Švice niso bila odrezana od vesti iz zunanjega sveta. Natančnega datuma njene vrnitve v Berlin ni mogoče navesti z gotovostjo, a 16. maja je operno predstavo *Madame Butterfly*<sup>439</sup> bržčas obiskala po sestanku z Goebbelsom na njegovem ministrstvu. Ta ji je ob tej priliki namignil, da bi nemara lahko razmislila o možnosti, da posname *Hitlerjev film*. »Nad idejo je navdušena (*begeistert*)«, je zapisal v svoj dnevnik. Poleti se je nato zvrstilo več kot ducat sestankov, na katerih je beseda bržkone nanesla na tekoče dogodke. Pogovori s propagandnim ministrom o »*njenem novem filmu*« so se v prijetnem vzdušju nadaljevali 11. junija zvečer in četudi je Leni zatrjevala, da o političnih zadevah ne ve nič, je Goebbels še istega večera v svoj dnevnik prepričano zapisal: »*Med vsemi zvezdniki je ona edina, ki nas razume.*« Dva dni zatem si je vanj pribeležil, da mu je Leni povedala, da je »*govorila s Hitlerjem*« in da »*zdaj začinja snemati svoj film.*« Vanj je vnesel tudi zaznamek o prijetnem družabnem večeru z Leni in drugimi 15. junija na Hitlerjevem domu. »*Sila prijetno,*« je zapisal. »*Pozno sem se spravil v posteljo.*«<sup>440</sup>

Leni je Goebbelsa kasneje označevala za svojo nemezo, četudi je očitno, da je bila že v začetku poletja 1933 deležna njegove podpore, ko je šlo za film o Hitlerju, ki ji ga je predlagal on sam. Kljub epizodi otipavanja v operi sta bila v pogostih stikih ter v prijaznem odnosu, ki ju je vezal tako poklicno kot tudi družabno. Kaj je Goebbels mislil z izrazom *Hitlerjev film*, ni znano, a zdi se, da je bila Lenijina navdušenost pristna. Zapisi v Goebbelsovem dnevniku ne

---

<sup>438</sup> Prav tam, 157, 161.

<sup>439</sup> »*Zvečer z Magdo in Leni Riefenstahl na Butterflyju. Nato klepet v Der Traube,*« piše v Goebbelsovem dnevniku 17. maja 1933.

Sigmund, *Ženske nacistov*, 101

<sup>440</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 165.

vzbujajo vtisa, da bi bili vanj vneseni preiščeno, četudi so bili sprva zamišljeni za morebitno javno objavo in so bili nekateri kot oblika strankarske propagande v tridesetih letih revidirani in prevedeni v angleščino.<sup>441</sup>

Leto 1933 je bilo prelomnica, katere vzvod je bil *Hitlerjev film*. Brez njega ali brez firerja in njegovega ministra za propagando se Lenijina mednarodna slava morda nikoli ne bi zgodila ali pa bi bili njeni učinki manj opazni in zagotovo tudi manj kontroverzni. Kot številni predstavniki njene generacije je tudi Leni čutila dolžnost, da se distancira od zgodovine z retoričnim protestom: »Jaz, edino jaz naj bi bila uvidela, da se bodo stvari nekega dne spremenile?«<sup>442</sup>

Poletja 1933 se je med njo in Goebbelsom zvrstilo več srečanj, med njimi tudi uradni domenki, družabna snidenja, dan, ki sta ga sama preživela na njegovem domu v Berlinu, pa zasebna filmska projekcija na Hitlerjevem domu ter nekaj enodnevnih izletov iz Berlina, katerih namen je bil ogled nastajanja na zunanjih snemalnih lokacijah posnetih projektov Ufe, ki je bila zdaj pod njegovim nadzorom. Zahajala je v opero in gledališče, kjer se je udeleževala predstav v družbi posameznikov iz Goebbelsovega najožjega kroga. Čas pa je preživljala tudi s Hitlerjem. V zadnjih dneh maja sta se na pikniku v Heiligendammu ob Baltskem morju lepo imela v družbi Goebbelsa in Magde. Junija se je na uradni poziv dvakrat zglasila pri njem v kanclerskem uradu, gostil pa jo je tudi v svoji rezidenci. Julija sta se z zakoncema Goebbels, njegovim pribočnikom Wilhelmom Brücknerjem in njegovim osebnim fotografom Heinrichom Hoffmanom z avtom odpeljala na izlet na Baltik. Hitler je sklenil, da o judovskem vprašanju z njo raje ne bo govoril, zato pa ji je predlagal, naj skupaj z Goebbelsom prevzameta skrb za *umetniški vidik* ustvarjanja nemškega filma. Kot se je spominjala, je ob misli na Goebbelsove grabežljivo živahne roke prebledela in to *častno nalogo* zavrnila saj ni namreč mogla snemati filmov, za katere *ni bila dovzetna*. Da bi ugodili njeni svojevolski, ji je Hitler predlagal, naj posname film o Horstu Wesslu, nacističnem

---

<sup>441</sup> Prav tam, 165-166.

Slišati je bilo tudi namigovanja, da njegovi dnevniki še zdaleč niso bili namenjeni objavi in bi potemtakem utegnili biti še toliko verodostojnejši. Ko bodo dostopni širši javnosti, bo te navedbe mogoče izpodbijati. Naj bo tako ali drugače, zdi se, da ni posebnega razloga, ki bi upravičeval dvom o pristnosti topline, s katero je Goebbels pisal o Riefenstahlovi že vse od prvih omemb njenega imena, ki segajo v december 1929, v čas po prvem prikazovanju *Piz Palüja*, ko si je z občudovanjem pribeležil: »V filmu je tudi lepa Leni Riefenstahl. Čudovit otrok, poln miline!« Goebbelsovi dnevniški zapisi razkrivajo, da se je Leni na *Hitlerjev film*, ki naj bi ga v kratkem posnela, pripravljala z nemalo vneme, ter ne govorijo v prid sovražnem odnosu, ki naj bi ga do nje gojil njihov avtor. Njene kasnejše obtožbe so bile gromke, enoznačne in moralistične, kot bi bilo sovraštvo tako zelo odbijajočega in vsega obsojanja vrednega človeka, kakršen je bil Goebbels, poroštvo njene politične čistosti. A Goebbelsovi dnevniki, ki so jih v celoti razkrili šele leta 1989, po združitvi obeh Nemčiji, mečejo nič kaj lepo luč na preteklost, ki jo je Leni Riefenstahl cela desetletja prikrojevala sebi v prid, kot je nekoč prikrojevala kritike svojih plesnih predstav.

Prav tam, 165-166

<sup>442</sup> Prav tam, 166.

zvodniku, čigar uboj, katerega povod je bil pijanski prepir, so povzdignili na raven političnega martirizma (*Wesslova pesem*, *Horst-Wessel-Lied*, je postala druga nemška himna), ali morda je firer razglabljal dalje, film o njegovem gibanju. Odvrnila mu je: »*Ne morem, ne morem. Prosim ne pozabite, da sem igralka, igralka z vso svojo dušo in telesom.*«<sup>443</sup>

Leni v svojih spominih pogosto z grenkobo omenja, da jo je Goebbels sovražil, oviral njeno delo in jo spolno nadlegoval. Njemu se o tem ni niti sanjalo, kajti v njegovih vsakdanjih dnevniških zapiskih ni nobenega sledu sovražnosti.<sup>444</sup>

Leni je kasneje zatrjevala, da se je najbolj ključno od njenih srečanj s firerjem zgodilo zadnji teden avgusta, ko jo je nemški kancler, ki ga njena predanost igri očitno ni ganila ali pa je nanjo pozabil, povprašal, kako napreduje projekt filma o nacističnem zborovanju, ki naj bi ga teden dni zatem pričela snemati v Nürnbergu. »*Vas propagandni minister o tem ni obvestil?*« jo je pobaral, ko je »*osuplo zrla vanj.*« Hitler je trdil, da je že nekaj tednov pred tem preko svojega pribočnika Goebbelsu ukazal, da mora Leni posneti film o leta 1933 sklicanem Kongresu Nationalsocialistične stranke v Nürnbergu, prvem tovrstnem zborovanju, odkar je bil imenovan na mesto kanclerja. Leni je protestirala, češ da za ta ukaz ni nikoli slišala. Hitler, je dajala, je ob tem izbruhnil v bes, robantil je, da je edina možna razlaga za ravnanje Goebbelsa, ki je za njeno zadolžitev očitno ni povedal, zavist v vrstah propagandnega ministrstva, ker je »*taka čast*« pripadla ženski, ki vrh vsega ni bila niti članica stranke.<sup>445</sup>

Hitler je vztrajal, da ima le ona umetniški potencial, potreben za filmsko stvaritev, ki bo presegla »*banalne dokumentaristične posnetke aktualnih dogodkov,*« kakršne so kopičili strankarski funkcionarji. Lenijina zgodba je polna protislovij. Lahko si zastavimo vprašanje, če ji Goebbels ni povedal za njeno zadolžitev, o čem sta se v času od maja do avgusta torej pogovarjala na sestankih o *Hitlerjevem filmu?* V skladu s splošno sprejeto domnevo naj bi si Leni po vojni, ko je začutila potrebo, da se od Tretjega rajha distancira, okoliščine svojega dela v Nürnbergu, ki ga nikoli ni priznavala za propagando, preprosto izmislila, zaključuje njen biograf Steven Bach. Namreč, pri vsem skupaj je šlo le za obračanje besed: propagando je imel na skrbi Goebbels, ona pač ni bila Goebbels. Dobro je vedela, da je njena naloga, če že ne propaganda, pa vsaj dosledno načrtano in jasno zamejeno politično prepričevanje, čeprav je sledeč lastnim ambicijam in lastnemu navdihu nato ustvarila nekaj, kar je šlo onkraj Goebbelsove utilitarne definicije propagande. Njeni tedanji intervjuji o »*nalogah, ki si jih je*

---

<sup>443</sup> Prav tam, 170-171.

<sup>444</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 102.

<sup>445</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 172.



zadala« in ki so bile osredotočene na prikaz »vezi med firenjem in ljudstvom,« že sami po sebi zgovorno pričajo o naravi njene zadolžitve, ne glede na oznako, ki ji jo je, ali ji je ni, pripisovala sama.<sup>446</sup>

Bach dalje piše, da nesporno velja, da je bila Leni z zgolj *Modrim sijem* na seznamu svojih režijskih dosežkov presenetljiva izbira za film o leta 1933 sklicanem zborovanju ter da Hitlerjeva odločitev, da ji ga zaupa v ustvarjanje, je Goebbelsu povzročila praktične probleme, ki pa niso imeli ničesar opraviti z njo. Namreč, Goebbels je 11. maja razglasil, da bo za vse filmske projekte, ki so kakorkoli povezani s potrebami stranke, poslej odgovorna le še novovzpostavljena filmska sekcija v sklopu njegovega propagandnega ministrstva. Načelovala sta ji strankina funkcionarja Arnold Raether in Eberhard Fangauf, ki sta imela filme o strankinih zborovanjih na skrbi že od leta 1927. Novi režim si je že vse od prevzema oblasti dajal toliko opraviti z *poenotenjem* nemškega življenja, da je bila konkretna odločitev o tem, da bo leta 1933 strankino zborovanje potekalo v Nürnbergu in ne v Stuttgartu, sprejeta šele konec julija. To govori v prid možnosti, da je Leni, sklicujoč se na svoj avgustovski pogovor s firenjem, govorila resnico in da je naročilo da posname film, sprejela kot nadomestilo za *pozabljen* in zanjo tedaj že izgubljen projekt, ki morda nikoli ni bil v celoti domišljen.<sup>447</sup>

Kongres, ki je potekal od 30. avgusta do 3. septembra, so poimenovali *Državno strankino zborovanje zmage (Reichsparteitag des Sieges)*. Hitler je Lenijin film naslovil *Zmaga vere (Sieg des Glaubens)*. Da Leni ni bila članica stranke in da ni znala razmišljati o politiki, ni bilo pomembno, Hitler je vedel, da »množice rabijo svojega idola« in da bodo zadoščali drzni učinki Lenijine fotografije in romantično ustvarjanje mita. Po drugi strani je Goebbels dobro vedel, da utegne biti Lenijina prisotnost med njegovimi možmi na stadionu povod za spore in se ni motil. Leni je te grobe konflikte dojemala kot poskuse zarotništva in maščevanja, kar je kasneje s pridom uporabila kot dokaz svoje nepovezanosti z nacistično stranko. Pravzaprav je bila ženska, ki je uživala ugled in delala v svetu moških in stranke, kar je bilo izrazito protifeministično okolje.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> Prav tam, 172-173.

<sup>447</sup> Prav tam, 173-174.

<sup>448</sup> Prav tam, 175.

Četudi Goebbelsov dnevnik pušča le malo dvoma o tem, da bi njegov avtor ne užival v Lenijini družbi in sijaju, ki ga je vnesla v ožji krog okoli njega, pa so bile njene navedbe o njunem odnosu vse bolj sarkastične. Zasebno ga je označevala z izrazom »pokveka,« odbijali so jo tudi njegovi nenajavljeni obiski v njenem stanovanju, kjer je, kot je dejala, pred njo padal na kolena in, oklepajoč se ji gležnjeve, vzdihoval od poželenja ali jo, z od pohote »povsem skrotovičenim obrazom,« v svoji pisarni grabil za prsi. Če obstaja kak dokaz, da je Goebbels o njeni nürnbergski zadolžitvi ni obvestil, je to podatek, da je Leni, ko je dobila nalogo posneti berlinske olimpijske igre, vztrajala, naj Hitler svojo zahtevo formalno izrazi preko Goebbelsa, da bi ta »kasneje ne mogel trditi, da o Hitlerjevih ukazih ni ničesar vedel.« Tega dokaza ni nikoli javno razkrila, če bi namreč ga, bi bil ta v navzkrižju

Da bo Leni »na firerjevo posebno zahtevo odgovorna za umetniško režijo« filma o strankinem zborovanju, so javno razglasili 23. avgusta, pri čemer so najave v tiskanih občilih navajale podatek, da celoten nadzor nad filmom ostaja v rokah Arnolda Raetherja iz filmske sekcije propagandnega ministrstva. Dva dni zatem je Leni novinarjem povedala, da se bo kar sama odpeljala v Nürnberg, kjer se bo začela pripravljati na snemanje, ter da si bo vzela le en prost dan, da se bo v Berlinu lahko udeležila premiere *S.O.S. Eisberga*. V Nürnberg je prispela v nedeljo 27. avgusta, tri dni preden naj bi se zborovanje pričelo. Kot se je bal Goebbels, si je s filmsko sekcijo že takoj skočila v lase zaradi opreme, filmske ekipe in postavitve kamer, pri čemer so slednje oteževali neodvisni snemalci, ki jim je bilo za potrebe snemanja filmskim obzornikom namenjeno dokumentarno gradivo, nekaj tega pa je Leni nato vključila v svoj posneti material. Neusklajeni urniki in priprave, ki so potekale v zadnjem trenutku, so pripomogli k še večji splošni zmedi, medtem pa sta se Hitler in Goebbels, le nekaj dni pred začetkom zborovanja, v Münchnu in Berchtesgadnu posvetovala o tem, kako naj si na njem sledijo govori in kakšna naj bo njihova vsebina. Leni je imela srečo, da je takoj navezala stik z Albertom Speerom, ki je bil že vse od leta 1931 član NSDAP, in kasneje zaslovel kot Hitlerjev arhitekt, za časa vojne njegov minister za oboroževanje, zavoljo česar so mu v Nürnbergu sodili za vojne zločine, nakar je v Spandauu odsedel dvajsetletno kazen.<sup>449</sup>

Speer je povsem odkrito povedal, da je bila njuna naloga »glorificirati stranko in glorificirati moč Hitlerjeve oblasti, predvsem pa navadnemu človeku v bližnjem posnetku pokazati, za kakšno zborovanje gre, ter navdušiti s sliko, ki naj bo kar se da impresivna.« Za kamermana je Leni angažirala Seppa Allgeierja, pridružila pa se mu je tudi nova moč, Franz Weihmayr. Na namig Speera se je v Lenijini ekipi uvrstil tudi Walter Frenz, ki je malo pred tem snemal dokumentarce o kajakih in Eskimih. Franz je kasneje, med 2. svetovno vojno, postal Hitlerjev osebni snemalec. V vlogi posebnega asistenta je dobila svojega brata Heinza, ki ji ga je odstopilo očetovo berlinsko vodovodno-inštalatersko podjetje.<sup>450</sup>

Čeprav so ji bili na voljo trije snemalci, pa ni imela dovolj posnetega materiala, ki bi ga lahko sestavila v uro filma, ne da bi ob njem uporabila tudi prispevke iz »vseh nemških filmskih obzornikov,« kot je bilo najavljeno v špici. Neomajno je zatrjevala, da so njeni

---

z vse preveč neresnicami, vezanimi na prihajajoče olimpijske igre. Ena njenih znank z dobro sposobnostjo zapažanja pa je med drugim namignila, da je Leni izrekla vse preveč ugovorov in da njene zamere v odnosu do Goebbelsa niso izvirale iz dejanj, s katerimi jo je ta oviral na poti do njenih ciljev, pač pa iz njenega *sramu*, ker ga je tako preračunljivo izrabila za doseg le-teh.

Prav tam, 175-176

<sup>449</sup> Prav tam, 177-178.

<sup>450</sup> Prav tam, 181-182.

posnetki docela dokumentarne narave, je posamezne prizore, potem ko se je zborovanje že končalo, naredila v studiu. Pri tem ji je pomagal Speer, ki je v njem postavil kuliso s posamičnimi izseki Luitpoldhalle.<sup>451</sup>

Leni je poskrbela za montažo v relativno kratkem času, rabila je manj kot tri mesece. Film *Zmaga vere* je premierno prikazan v Ufinem Palast am Zoo, 1. decembra 1933. Orkester je igral *Festivalski preludij* Richarda Straussa, glasbeni ansambel iz vrst pripadnikov Hitlerjeve osebne straže pa je preden se je dvignila zavesa zaigral *Badenweiler Marsch*. Ko se je zavesa ob bučnem aplauzu spustila preko podobe zastave s kljukastim križem, je Hitler Leni na odru izročil ogromen šopek rož. Kritike v časopisih, ki so bili pod nadzorom NSDAP, so bile ekstatične: *Zmaga vere* je filmski oratorij, triumfalna simfonija podob. Goebbelsov *Angriff* je pojasnil njegov zgodovinski pomen: »*Ta film je sodoben dokument neprecenljive vrednosti.*« V uredniškem uvodniku so zapisali jutro po njegovi premieri: »*Dokumentarira tranzicijo Stranke v Državo.*« Stališče, ki ga je objavil *London Observer*, je bilo drugačno: »*Film je dolga apoteoza Cezarjevega duha, v katerem Herr Hitler igra vlogo Cezarja, nemške čete pa igrajo vlogo rimskih sužnjev. Če hočemo razumeti omamni duh, ki te dni preveva Nemčijo, tedaj se gre vsekakor nadejati, da bodo ta film prikazovali v vseh kinematografih zunaj Nemčije.*«<sup>452</sup>

Javno življenje filma je bilo kratkega veka. Preden so ga po sedmih mesecih nehali prikazovati, si ga je po eni od ocen v kinematografih, šolah in občinskih dvoranah ogledalo dvajset milijonov Nemcev. Film je služil kot sredstvo neposredne propagande, komercialna distribucija se je okoristila s klimo na novo porajajočega se nacionalizma. Za film je dolgo veljalo, da je izgubljen, in v vsem tem času ga je režiserka omalovažujoče označevala za »*nehvaležno nalogo*« in »*zgolj nepopoln fragment in ne film.*« Njene opazke niso le minimalizirale njene začetne povezanosti z NSDAP, bile so tudi pristen odraz njenega

---

<sup>451</sup> Prav tam, 182-183.

Leni Riefenstahl je oporekala trditvam, da je film ponovno posnet v studiu, ki jih je Speer navedel v svojih *Spominih*, ki so nastali, ko je v Spandauu nehal prestajati zaporno kazen. Speer je v njih dogodek napačno umestil v leto 1935. Po temeljitem premisleku, in potem ko ga je Riefenstahlova oštela, je priznal, da ne more z gotovostjo reči katerega leta se je zgodila studijska postavitve, ter svoje navedbe nato uradno preklcal. Priznavajoč, da je Speer po končanem zborovanju v studiu postavil govorniški oder, je Leni Riefenstahl navedla zgolj podatek, da je bilo treba zaradi napake pri snemanju znova posneti »*en nekaj sekund dolg stavek*« Juliusa Streicherja. Ne Lenine, ne Speerove izjave ne držijo. Speer napačno navaja letnico, prav tako pa tudi Riefenstahlova, ko skuša njegovo napačno navedbo pojasniti. V filmu, ki ga je Leni Riefenstahl posnela leta 1935, Streicher ni povedal nobenega govora; povedal ga je v leta 1933 posneti *Zmagi vere*, prav tako pa tudi v filmu, ki ga je posnela leta 1934, ko je oznanil, da »*bo narod, ki se ne bo postavil v bran svoji rasni čistosti, izumrl.*« Riefenstahlova nikdar ni niti z besedo omenila tega govora, ki izpodbija njeno trditev, da v nobenem od njenih filmov ni nobene politično ali rasno zaznamovane izjave, pri čemer bi bilo težko najti kako, ki bi bila še bolj očitno rasno zaznamovana od Streicherjeve.

Prav tam, 183-184.

<sup>452</sup> Prav tam, 185.

nezadovoljstva s filmom kot takim. Največji dosežek v filmu *Zmaga vere* je bila, kot je moral priznati celo Fanck, Lenijina montaža. Tokrat je bila edina podoba, ki je štela, podoba Hitlerja, in Leni jo je sestavljala v zaporedjih, ki se jih je naučila iz dolgometražnih filmov in ki jo je za montažno mizo lahko ustvarila iz posnetega filmskega traku. Bach zaključuje, da je film bil več kot zgolj osnutek, a obenem tudi manj kot portret. Bil je nekaj novega – eksperiment, v katerem so si roke podajale tehnike v domeni fikcije in tehnike v domeni realnega, v manjši meri filmski dosežek in predvsem neke vrste prolog. *Zmaga vere* je v celoti financirala Nacionalsocialistična stranka, honorar, ki ga je Leni prejela zanj, je znašal le dvajset tisoč rajhovskih mark in je, skromen, predstavljal kar tretjino filmu namenjenega proračuna.<sup>453</sup>

Hitler se je do sredine oktobra 1933 odločil, da bo film o strankinem zborovanju Leni posnela tudi naslednje leto. Za ta shod je Speer nürnberško prizorišče zasnoval na bolj imperialni ravni. Podatka, da ji je bila ta naloga zupana, še več mesecev niso uradno objavili, a ko je montirala prvi strankin film, je že imela zagotovilo, da bo, če se bo tako odločila, lahko posnela tudi naslednjega. Spomladi 1934 se je odločila. Pismo iz Ufinih arhivov, datirano z 19. aprilom 1934, omenja »s strani firerja poverjeno zadolžitev,« ki ji nalaga »umetniško in tehnično odgovornost« za film, ki ga je Hitler naslovil *Triumf volje*. Za pripravo in snovanje filmskega koncepta je imela na voljo mesece, ne dneve kot je kasneje zatrjevala. Zagotovljena ji je bila tudi izdatno večja ekipa sodelavcev, ob njej pa še neomejeni finančni in drugi viri, tudi neomejena svoboda gibanja, pod firerjevim osebnim pokroviteljstvom.<sup>454</sup>

Deset dni po premieri strankinega filma se je na Leni obrnila neka manj znana berlinska filmska družba z imenom Terra. Ponudila ji je snemanje neglasbenega filma, katerega predloga bi bil *Nižavje (Tiefland)*, opera izpod peresa Eugena d'Alberta, ki je bil Hitlerju že od nekdanj drag skladatelj. Hkrati se je že začela ukvarjati s *Triumfom volje* in za korežiserja je angažirala Walterja Ruttmanna.<sup>455</sup> Leni je Ruttmannu odredila, naj z Allgeierjem kot direktorjem fotografije nadaljuje berlinske priprave na filmu, medtem pa je sama odšla v Španijo, kjer se je posvetila pripravam na *Nižavje*. Medtem je Ruttmann v Berlinu pisal in režiral uvod v *Triumf volje*, ki naj bi se v filmu pojavil pred posnetki

---

<sup>453</sup> Prav tam, 185-187, 191.

<sup>454</sup> Prav tam, 189.

<sup>455</sup> Čeprav je Ruttmann veljal za komunista, ni bil nenaklonjen rajhovski propagandi in je leta 1934 posnel *kultni film* o letalstvu z naslovom *Kovina z neba (Metall des Himmels)*, enega v nizu kratkih filmov, nastalih za potrebe komercialne distribucije, ki naj bi, po besedah nemškega filmskega zgodovinarja Klause Kreimeierja, »ljudstvo izobraževali za vojno.«  
Prav tam, 192.

zborovanja. Iz takratnih časopisih, objavljenih reportaž in intervjujev je razvidno, da se je koncept filma zgledoval po »filmu o mojem gibanju,« ko je Leni leto dni pred tem predlagal, naj ga posname. Ruttmann se je v uvodu namenil združiti izseke iz filmskih obzornikov, fotografije, plakate in igrane zgodovinske prizore, in na ta način gledalca »znova popeljati na vse kraje, ki predstavljajo zgodovinska obeležja gibanja, ter v vse faze njegovega razvoja.«<sup>456</sup>

Kot je kasneje trdila, jo rezultati Ruttmannovega dela niso prepričali. Zelo je bila razočarana nad njegovimi posnetki, za katere naj bi potrošil kar tretjino Ufinega predujma, torej sto tisoč rajhovskih mark. Ni ji preostalo drugega, kot da ga odslovi in tik pred začetkom zborovanja sama prevzame skrb za film v celoti.<sup>457</sup>

V svojih *Spominih* je Riefenstahlova pisala o neuporabnih posnetkih, ki jih je pripravil Ruttmann: »Bila je sredina avgusta, ko sem se ponovno vrnila na svoj dom v ulici Hindenburg.[...] Pozorna sem postala na večjo kuverto z naslovom pošiljatelja: Braunes haus, München. Pazljivo sem odprla pismo. Hess je napisal, da je presenečen, ker sem Firerjevo nalogo, da posnamem film o letošnjem kongresu stranke, predala Walterju Ruttmannu. Firer je vztrajal, da moram sama napraviti film. [...] V tem času sem tudi pogledala posnetke Walterja Ruttmanna, kar me je šokiralo. Tisto kar sem videla na platnu je bilo, milo rečeno, neuporabno. Kaotičen niz posnetkov in časopisi, ki letijo po ulici, na naslovnica pa naj bi bil videti vzpon NSDAP-a. Le kako je Ruttmann lahko to posnel! Bila sem globoko užaljena in nesrečna. Takih posnetkov nisem mogla nikomur pokazati, poleg tega pa je bila za to potrošena tretjina celotnih sredstev – 100.000 mark. Tudi sam ni bil zadovoljen. Rekel je, da tudi sam ni vedel, da obstaja tako malo materiala v tedenskih časopisih iz let pred prevzemom oblasti. V nobenem primeru nisem želela prevzeti odgovornosti za tako delo, za to nisem imela izbire. Ni bilo druge možnosti kot da se Ruttmannovim posnetkom odrečem in da se osredotočim na snemanje zasedanja stranke v Nürnbergu.«<sup>458</sup>

Svojo filmsko družbo je preimenovala v *Reichsparteitagfilm* in se vrgla na delo, kajti »notranja pripravljenost za to nalogo je premagala vse dvome, pomisleke in ovire.« Vendar je dokumentarec brez dogajanja, ki naj bi povrh trajal dve uri, pred režiserko postavljal težave, ki bi jih bilo mogoče odpraviti le z novimi umetniškimi in tehničnimi idejami. Leni, ki je imela vso ustvarjalno svobodo, se je odločila narediti film, ki naj ne bi bil kot tednik, ter kolikor je mogoče razbiti monotonijo v neskončnost korakajočih vojaških formacij. Delovne

---

<sup>456</sup> Prav tam, 190-193.

<sup>457</sup> Prav tam, 194.

<sup>458</sup> Рифенштал, Сећања, 163.

razmere niso bile idealne, kajti za priprave na snemanje so imeli samo dva tedna.<sup>459</sup> Za povrh so organizatorji praznovanja le neradi privolili v sodelovanje. Številni člani stranke so imeli navzočnost snemalcev na nürnberškem Luitpoldhainu za bogoskrunsko in so ovirali režiserko in njeno skupino, kjerkoli so le mogli. Tudi štiri druge ekipe, ki so snemale tednike (*Alfa*, *Tobis-Melo*, *Fox* in *Paramount*), so imele svoje interese in tekmovala z *Reichspatraitagfilmom*.<sup>460</sup>

Politično prizorišče sta korenito spremenila dva dogodka, zavoľjo katerih je drugi film o nürnberškem zborovanju bistveno pomembnejši od prvega. Postal je ključna in nikoli dotlej ponujena priložnost za transformacijo podob v mit na eni in estetizacijo moči na drugi strani.<sup>461</sup>

SA – paravojaške jurišne enote<sup>462</sup> so bili zasebna milica, ki je bila ključnega pomena za Hitlerjev prihod na oblast. Pod poveljstvom Ernsta Röhma<sup>463</sup> so enote tvorile silo dveh do štirih milijonov povečini brezposlenih, zahrbtnih brutalnežev, željnih zmage, ki jim je vse dotlej uhajala iz rok. Kot politična sila so enote SA svojemu namenu, agitiranju in ustrahovanju, odslužile s trenutkom, ko je Hitler v državi prevzel oblast. Kot destabilizacijska sila pa so še naprej ostajale močne in nevarne. V filmu *Zmaga vere* sta se Hitler in Röhm zmeraj znova pojavljala z ramo ob rami in je bila njuna tesna naveza še kako očitna. Da bi potešil Röhmove ambicije, vezane na ustanovitev ministrstva SA, s katerim bi lahko učinkovito nadomestil vojsko, ga je Hitler, kot ministra brez listnice, konec leta 1933 imenoval v svoj kabinet. 30. junija 1934 v Bad Wiesseeju, bavarskem termalnozdraviliškem mestecu, se je zgodila zloglasna akcija *noč dolgih nožev*, čistka s katero je bil krvavo razrešen

---

<sup>459</sup> V Lenini knjigi *Spomini* zasledimo sledeč komentar, vezan na prve težave, s katerimi se je soočala: »Niti dva tedna nisem imela na razpolago. Najpomembnejše je bilo najti kamermene za tako kratek čas. To je bil velik problem. Najboljši so bili stalno zaposleni v filmskih družbah ali so delali pregled tedenskih vesti. Imela sem srečo, da sem poleg svojega glavnega kamermana Seppa Allgeierja uspela zaposliti tudi mladega in taleniranega Walterja Frentza. Onadva sta kot naročena za tako vrsto dokumentarnega filma. Na koncu smo vseeno uspeli najti osemnajst kamermanov, vsak od njih pa je dobil še asistenta.«

Рифенштал, Сећања, 165.

<sup>460</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 102.

<sup>461</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 194.

<sup>462</sup> Hitler in Röhm sta bila mnenja, da je nujna močna enota, ki bi ščitila nacistična zborovanja pred poskusi komunistov, da jih razbijejo. Röhm je formiral skupino dobro treniranih veteranov pod poveljstvom kapitana Strecka, ki je imela nalogo, da na zborovanjih obračuna z glasnimi in nasilnimi nasprotniki NSDAP. Skupina je delovala pod nazivom *Gimnastična in športna sekcija*, hkrati pa je predstavljala zametek bodoče neformalne armade. Po sestanku, ki ga je Hitler organiziral 4. novembra 1921, je sekcija reagirala in odrinila več sto komunistov, ki so nameravali sabotirati sestanek. Po tem dogodku je *Gimnastična in športna sekcija* dobila ime *Sturmabteilung* (*Jurišne enote*).

Tolstoj, Nikolaj, *Noč dugih noževa. Svjedočanstva zločina*. Zagreb: Alfa, 1975, 20-21.

<sup>463</sup> Bil je edini član stranke, ki ga je Hitler tikal, poznal ga je še preden se je priključil stranki. Röhm je veljal v stranki za Hitlerjevega največjega tekmeča, in javna hvala je bila uvod v morda najbolj neusmiljeno dejanje v Hitlerjevi karieri pred invazijo na Poljsko, dejanje ki je bilo povezano tako z nezaupanjem vojske, ki ga je ta izkazovala do njegovega režima, kot tudi z vse bolj krhkim zdravjem priletnega predsednika.

Bach, *Leni Riefenstahl*, 195.

problem Röhma in njegovih enot SA.<sup>464</sup> V krvavi noči je Hitler obračunal z vodjo Jurišnih enot in njegovimi sodelovci ter s tem utrdil svoj položaj absolutnega vodje nacistične stranke in vseh njenih organizacij in oboroženih formacij.<sup>465</sup>

Drugi od medsebojno povezanih dogodkov je bila smrt predsednika Hindenburga,<sup>466</sup> ki je 2. avgusta, mesec dni pred začetkom zborovanja, umrl v starosti šestinosemdeset let. Hitler je že dolgo načrtoval, da bo po Hindenburgovi smrti z združitvijo predsedniške in kanclerske funkcije in z razglasitvijo samega sebe za edinega diktatorja prevzel popolno oblast. Na dan njegove smrti je vojska v znak zahvale in dokaz lastne politične zaslepljenosti izrazila brezpogojno vdanost firerju, katerega odstavitve se je svoje dni nadajela.<sup>467</sup>

Proces poustvarjanja iluzij je medtem že stekel. »*Sposobnost pozabljanja med ljudmi je neizmerna,*« je Hitler zapisal v *Mein Kampf*, in zdaj je lahko računal na Lenijine filme, ki jim bodo pomagali pozabiti. Ker je imela popoln nadzor nad nastajanjem *Triumfa volje*, je Leni lahko obudila in nadgradila mit o hrabrem, a vendar odločnem vodji, ki je v obrambi samega sebe na mah obračunal s sovražniki rajha in pri tem ubijanje razglasil za legitimno orodje notranje politike. Po krvavih čistkah je seveda veljalo združiti narod ter zmanjšati strah in zaskrbljenost javnosti, in ta potreba je *Triumfu volje* podelila prav poseben, izjemen pomen. *Triumf volje* ni bil več zgolj film o nacističnem zborovanju, pač pa sredstvo, ki naj Hitlerja povzdigne v absolutnega vodjo in ga, celo po seizmičnem šoku, ki je zavladal ob aferi Röhm, ustoliči kot naslednika častitljivega Hindenburga. »*Najpomembnejša od vsega je bila vez med firerjem in ljudstvom,*« je Leni povedala nekemu novinarju. »*Prikazati in izraziti jo, je bila ena od nalog, ki sem si jih zadala.*« Izraz, s katerim je svojo nalogo najraje opisovala, je bil *glorifikacija*. *Zmago vere*, ki je bila ob ponavljajočih se posnetkih bodisi nasmejanega bodisi Hitlerju ob boku korakajočega Röhma moteča, so zato umaknili iz distribucije.<sup>468</sup>

---

<sup>464</sup> Prav tam, 195-196.

Vojska stranke oz. jurišne enote so prerasli v milijonsko organizirano formacijo, ki je postala resna grožnja ne samo za obstanek regularnega Reichswehra, ampak tudi za samo vodstvo nacistične stranke, ki ni imelo neposrednega nadzora nad vodstvom te močne organizacije. Z odstavitvijo Röhma in njegovih najbližjih sodelovcev se je Hitler približal Reichswehru in na ta način pridobil možnost, da tudi iz vrst regularne vojske odstrani nezaželene vplivneže. Hitler ni želel nikomur dopustiti, da ogrozi vlado nacizma, niti da se postavi pod vprašaj vojna in osvajanja, ki jih je načrtoval.

Tolstoj, *Nič dugih noževa*, 8.

<sup>465</sup> Prav tam.

<sup>466</sup> Hindenburg je bil eminentna, vojski formalno nadrejena avtoriteta, bil je namreč vrhovni poveljnik aristokratskega korpusa častnikov, ki Hitlerju niso zaupali zavoljo njegove strpnosti do enot SA, ki so ogrožali željo vojske, da si znova pridobi moč v *obnovljeni monarhiji*.

Bach, *Leni Riefenstahl*, 194.

<sup>467</sup> Prav tam, 194-198.

<sup>468</sup> Prav tam, 198-199.

Zaradi prepovedi predvajanja, pa tudi zato, ker je film nato za pol stoletja izginil neznano kam, je Riefenstahlova lahko trdila, da ta ni bil drugega kot *filmski fragment*, v naglici nastali zbir fotografskih utrinkov dogodka s *par posnetki* Röhma na zborovanju. Minimaliziranje in izkrivljanje pomena filma je bilo v skladu z njenimi

Leni je film začela montirati septembra v Berlinu in šele ko je bila montaža v polnem toku, je *Triumf volje* dobil svojo obliko. Sama jo je označevala z izrazom *arhitektura* in jo opredeljevala kot izhodiščno točko filma, četudi je očitno, da to ni. Razrezati dobrih sto dvajset tisoč metrov posnetega filma na štiridesetino te dolžine, približno na dve uri, je bila kolosalna naloga, in Leni je, po lastnih navedbah, delala najprej dvanajst, pa potem štirinajst in na koncu šestnajst ur na dan, vključno s konci tedna in prazniki.<sup>469</sup>

Montažo in snemanje zvoka in glasbe je končala do predvidenega datuma premiere, ki je bila 28. marca 1935 v Ufinem Palast am Zoo, katerega pročelje je posebej za to priložnost pripravil in prenovil Speer. Njene montirnice so obiskali Goebbels, Lutze, Hess in celo Hitler osebno, zmontirani film pa so si ogledali cenzorji rajhovskih služb, ki so njegovo predvajanje uradno odobrili. Dva dni pred premiero je na tiskovni konferenci, ki jo je organiziralo Goebbelsovo propagandno ministrstvo, o njem celo predavala. Kljub temu, je kasneje trdila, naj filma z izjemo njenih asistentov pred tem ne bi nihče videl, izpopolnjevala pa naj bi ga vse do zadnjega trenutka.<sup>470</sup>

Časopisi so film povečujoče označevali za »simfonijo nemške volje« in »dušo nacionalsocializma,« ali kot so zapisali v *Völkischer Beobachterju*, za »največji film, kar smo jih kdajkoli videli.« Nihče ni izpustil pohvale na račun glasbe Herberta Windta, ki je prispeval že glasbo za *Zmago vere* in katere herojske orkestracije širokega razpona so povzemale izseke iz Beethovenovih in Wagnerjevih del, ter *Wesslove pesmi* (*Horst-Wessel-Lied*) in tako stopnjevale čustveni naboj filma. Nihče ni bolj prekipeval od pohval kot Goebbels, ki je pravilno zapisal: »Kdorkoli je videl in občutil firerjev obraz v *Triumfu volje*, ga ne bo nikdar pozabil. Pregarjal ga bo podnevi in v sanjah in kot tihi plamen se mu bo vžgal v dušo.« Prvega maja je filmu podelil Državno filmsko nagrado za največji dosežek leta 1935 in o njem povedal, da je »vkovan v ritem korakajočih formacij, jeklen v svojem prepričanju in žareč v svoji umetniški vnemi.« Leni je leta 1935 osvojila eno od zlatih odličij na Mussolinijevem Beneškem filmskem festivalu, leta 1937 pa ji je desno usmerjena žirija

---

povojnimi trditvami, da jo je Hitler prisilil, da je posnela *Triumf volje*, ki da se mu v njenem ustvarjalnem opusu pripisuje prevelik pomen, vzel naj bi ji bil namreč le šest dni dela.

Prav tam, 199-200.

<sup>469</sup> Prav tam, 209.

<sup>470</sup> Prav tam, 211.

»28. marca 1935, malo pred premiero v palači Ufa pri Živalskem vrtu, smo še vedno delali film. Ni bilo časa niti za to, da se film prikaže pred komisijo za cenzuro. To je bila neobičajena situacija, saj se necenzurirani filmi niso smeli javno predvajati. Razen mojih sodelavcev pred premiero nihče ni videl filma, tako da nisem imela niti najmanjše predstave, na kakšne odzive bo film naletel.«

Рифенштал, *Сећања*, 171-172.



Pariškega filmskega festivala podelila še Grand Prix, priznanje, ki ga je vedno znova navajala kot dokaz, da njen film ni bil propagandne narave.<sup>471</sup>

Leni in *Triumfu volje* hvalnic vendarle niso peli vsi: generali, denimo, in njihovemu nezadovoljstvu ni botrovalo zgolj tisto, česar v filmu ni bilo, pač pa tudi tisto, kar je v njem bilo prikazano. Z izjemo bežnih trenutkov, ko je oko kamere ujelo tistega enega ali dva častnika, je bila poklicna vojska na rovaš SA, SS, Reichsarbeitsdiensta in celo okrogloličnih šolarjev iz vrst Hitlerjeve mladine v njem docela prezrta. Vojni minister general Walter von Reichenau, ki je ob Röhmovem umoru Hitlerju javno izrazil svojo naklonjenost, je bil neomajen: na vsak način je hotel videti Lenijine posnetke Wehrmachta, ko so bili ti še v fazi montaže. Leni, ki je trdila, da so se posnetki zavoljo slabega vremena sfižili in da so bili zato zavrjeni kot neuporabni, je v generalu vzbudila nezadovoljstvo.<sup>472</sup>

Zanimivo je, da je film o dnevu stranke v Nürnbergu leta 1934, ko je prvič nastopila *Deutsche Wehrmacht*, kazal korakajočo rjavo vojsko enako malo kakor delegacije nacističnih ženskih združenj. Medtem ko so ženske to sprejele brez godrnjanja, so generali protestirali. Riefenstahlova je morala zamujeno popraviti.<sup>473</sup>

Wehrmacht je hotel svoj film in Leni se je njegovi zahtevi uklonila. Lotila se je torej svojega tretjega nürnberškega filma, ki je nosil naslov *Dan svobode (Tag der Freiheit)* in je bil priznanje Hitlerju, ki je Nemčijo in njeno vojsko osvobodil vse od leta 1919 tako zelo nepriljubljenih prepovedi versajske pogodbe. Po drugi svetovni vojni je pomen *Dneva svobode* minimalizirala, kot za *Zmago vere* je namreč tudi za ta film veljalo, da je izgubljen. S osemindvajsetimi minutami je bil v njenem *nürnberškem triptihu* najmanj pomemben, a vendar nezanemarljiv izdelek. Šlo je namreč za smel prikaz ponovne vzpostavitve vojaškega stroja, ki je že kmalu zatem pod sabo zdrobil Evropo. *Dan svobode* je imel že ob premiernem prikazovanju zagotovljeno široko publiko, oglaševali so ga skupaj z Ufinim *Višjim ukazom (Der höhere Befehl)*, na patriotizmu zgrajeno zvezniško epopejo iz tridesetih let z Lil Dagover v glavni vlogi. Poskus, da se distancira od filma in od vsega kar se je nanašalo na leto 1935 ter sklicani strankin kongres, je narekovala previdnost. Zborovanje se je zapisalo v zgodovino zavoljo zloglasnih nürnberških rasnih zakonov, ki so jih zgodovinarji označili za »najsmrtonosnejši zakonski instrument v evropski zgodovini,« s katerim sta bila nemškimi

<sup>471</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 212-213.

<sup>472</sup> Naj so bili posnetki spričo slabega vremena uničeni ali ne, da je v *Triumfu volje* vloga Wehrmachta minimalizirana, nikakor ne preseneča. V času ko je bil film posnet, je bila versajska mirovna pogodba, ki je povojni Nemčiji prepovedovala vojsko, še vedno v veljavi. Da pogodbe ne priznava, Hitler je 16. marca razglasil, da pogodbe ne priznava. To je bilo le dva tedna pred premiero filma, politična strategija pa je vse dotlej narekovala prikrivanje skrivne vojaške obnove rajha.

Prav tam, 215-216.

<sup>473</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 104.

Judom odvzeta državljanstvo in volilna pravica, kar je bil prvi zakonski korak v smeri *končne rešitve*.<sup>474</sup>

Film je posvečen zgolj vojski in si z nürnberškimi zakoni ne daje opravlja. Gradi na nagovoru v svojem osrednjem delu, ki ga je Leni malo pred smrtjo neuradno označila za »najlepšega med vsemi firerjevimi govori,« pri čemer vse do danes ni jasno, ali je govorila o njegovih militarističnih podtonih ali morda o načinu, na katerega je estetizirala Hitlerja, ko je ta, medtem ko so zastave s kljukastimi križi viharile v vetru, nagovarjal Wehrmacht. *Dan svobode* je minorna filmska svaritev, ki je, nič drugače kot *Zmaga vere*, služila tehničnemu urjenju snemalcev, ki jih je Leni izbrala za svojo naslednjo pomembnejšo nalogo, o kateri se je tedaj že dogovarjala z Goebbelsom, o filmu *Olympia*.<sup>475</sup>

Če je *Triumf volje* Hitlerju podelil zaupanja vredno podobo v Nemčiji, bi mu film o olimpijskih igrah,<sup>476</sup> ki so se leta 1936 odvijale v Berlinu, enako podobo lahko podelil v svetu. Lenijini nürnberški filmi so v očeh njenih rojakov slavili *ново Nemčijo*, film o olimpijskih igrah pa bi novi nemški red predstavil mednarodni publiki, ki še vedno ni bila povsem prepričana, ali je Hitler z besedami »*Nemčija potrebuje in si želi mir!*« mislil resno. Olimpijski spektakel bi njegovi retoriki lahko pridodal podobe in svet osupnil z modernostjo, učinkovitostjo in zdravo, dobrohotno naravnostjo Tretjega rajha. Četudi za šport ni izkazoval prav nobenega zanimanja, je Hitler dobro vedel, kako velik je potencial propagande: »*Le kdo, če ne prav vi, bi lahko posnel film o olimpijskih igrah?*« je pobaral Leni.<sup>477</sup>

V zgodnjem poletju 1935, je Leni navezala stik z dr. Carlom Diemom iz nemškega Organizacijskega olimpijskega komiteja, ki je dejal, da ga je *Triumf volje* utrdil v prepričanju, da mora za oči vsega sveta film o olimpijskih igrah posneti prav Leni. Posvetovala se je tudi s svojim nekdanjim mentorjem Fanckom, ki je leta 1928 posnel zimske olimpijske igre v St. Moritzu. Leni se je dolgo obotavljala, saj je poznala težavnost kočljive naloge. Premišljevala je, razvijala in zavračala ideje ter nazadnje ugotovila, da gol prikaz stotih tekmovanj ne bi bil nič mikaven. Namesto tega se je odločila, da bi posnela olimpijsko idejo: »*Nenadoma sem imela privid, kako stare ruševine klasičnih olimpijskih mest počasi izginjajo v meglo in vlečejo s seboj grške templje in kipe, Ahila in Afrodito, Meduzo in Zevsa... Nato se je prikazal metalec diska od Mirona. Sanjala sem, kako se spremeni v človeka iz mesa in krvi in po polžje začne premikati roko, da bi vrgel disk... Kipi se spreminjajo v grške tempeljske plesalke in se*

---

<sup>474</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 216-217.

<sup>475</sup> Prav tam, 217-218.

<sup>476</sup> Prav tam, 220.

<sup>477</sup> Prav tam, 219.

razkrojijo v plamenih olimpijskega ognja, ki se vname na bakli in ga nosijo od Zevsovega templja do modernega Berlina leta 1936, pojavi se most iz antike v novi čas.« Tako je Leni opisala svojo vizijo prologa filma o olimpijskih igrah. Četudi za film o letnih olimpijskih igrah Fanck ni izkazoval nikakršnega zanimanja, ji je pripravil sedemdeset strani obsegajočo poglobljeno analizo problemov in komercialnega potenciala filma te vrste.<sup>478</sup>

Leni je vse do svoje smrti kategorično trdila, da je naročilo za snemanje filma o olimpijskih igrah prišlo neposredno s strani Diema, a Diem pooblastil te vrste nikdar ni imel. Nemški rajh, ki se je norčeval iz olimpijskih načel, kjer politiki in njenemu vplivu ni bilo mesta. Nemškemu olimpijskemu komiteju so odvzeli vsakršno pristojnost odločanja. Diema, ki so mu »zavoljo njegove globoke vpletenosti v prejšnji politični režim« odvzeli vsa pooblastila, so povabili, da skupaj z Lewaldom pasivno spremlja na olimpijske igre vezano dogajanje. Diem, ki ni bil drugega kot figura, je lahko po mili volji izdajal priporočila, a pristojnost izdajati naročila za filmske projekte je bila tam, kjer so bile vse na film vezane pristojnosti, v rokah Josepha Goebbelsa.<sup>479</sup>

Leni je kasneje dejala, da je skušala za financiranje filma poskrbeti kar sama in da se je najprej zglasila pri Ufi, kjer da so jo zavrnil, ker v filmu ni ljubezenske zgodbe in ker bi ga lahko začeli prikazovati šele, ko bi zanimanje za olimpijske igre že utihnilo. Kot je še dejala, se je nato obrnila na Ufino konkurenco, na podjetje Tobis, katerega izvršni producent Friedrich Mainz ji je ponudil, da film finančno podpre z 1,5 milijona rajhovskih mark. A pogodba s Tobisom je bila sklenjena šele decembra 1936, štiri mesece po izteku olimpijskih iger, in je v zameno za pravice do distribucije predvidevala izplačilo predujma v višini 750.000 rajhovskih mark, le polovico dogovorjene vsote. Če bi Lenijina zgodba o pogodbi s Tobisom držala, filma verjetno sploh ne bi posneli. K sreči si je pri Goebbelsu pre tem že izpogajala 1,5 milijona rajhovskih mark, ki jih je potrebovala že leto dni pred začetkom olimpijskih iger. Goebbelsa so Lenijini na *Olimpijo* vezani načrti tako navdušili, da je 15. avgusta 1935 v svoj dnevnik zapisal: »Pametna stvarca!« 4. oktobra je Leni že izrazila svoje zahteve. »Ženska, ki ve, kaj hoče!« Deset dni zatem si je pribeležil: »Pogodba z Leni Riefenstahl za film o olimpijskih igrah odobrena.« Že 7. novembra se je v njem znašel zapis: »Fräulein Riefenstahl je sklenila pogodbo za film o olimpijskih igrah. Vrednost transakcije: 1,5 milijona. Od radosti kar kipi.« Proračun je bil trikratni proračun, namenjenega produkciji tipičnega nemškega celovečerca, posnetega sredi tridesetih, njen honorar v višini 250.000 rajhovskih mark pa je ustrezal polovici stroškov za povprečno studijsko produkcijo drame,

---

<sup>478</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 106; Bach, *Leni Riefenstahl*, 222-223.

<sup>479</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 224.

komedije ali glasbenega filma z zvezdniško igralsko zasedbo. Goebbels si je pri Hitlerju zagotovil odobritev za celotnih 1,5 milijona rajhovskih mark, pri čemer naj bi filmski proračun bremenil propagandno ministrstvo. Neposredno financiranje s strani rajha je bilo, kot so v svoji okrožnici predvideli na finančnem ministrstvu, »zagotovilo za ustvarjanje dobička,« hkrati pa je Goebbelsu omogočilo pogled nad Lenijinimi bančnimi računi, kar pa je imelo nepredvidene posledice.<sup>480</sup>

V očeh Mednarodnega olimpijskega komiteja je bilo treba še naprej ustvarjati vtis, da gre za politično neodvisen projekt, financiranje filma preko Filmske kreditne banke, ki je bila pod Goebbelsovim nadzorom, pa je bilo mogoče le v primeru zasebnih investicij. Da bi zadostili tem potrebam, je Leni 9. decembra ustanovila podjetje Olympia-Film GmbH, nominalni pravni subjekt zasebne narave, ki je nastopal v vlogi producenta filma, in Goebbels je njen projekt že naslednjega dne z vsem priložnosti primernim pompom javno oznanil. Na interni ravni je dalo Goebbelsovo ministrstvo seveda jasno vedeti, da je bilo podjetje Olympia-Film GmbH »ustanovljeno na pobudo rajha in s finančnimi sredstvi, ki jih bo zagotovil rajh.« Ustanovitev podjetja je bila nujna, ker »rajh ne želi, da se ga javno prikazuje kot producenta filma.« Edina delničarja podjetja Olympia-Film, ki naj bi bilo »edino odgovorno za celovito umetniško vodenje in celotno organizacijo filma o olimpijskih igrah,« sta bila Leni in njen brat Heinz. Podjetje naj bi nato likvidirali in ga prepisali na rajh, pri čemer naj bi Leni, kot je kasneje trdila, v prenos avtorskih pravic v okviru zapletene davčne sheme pristala po nasvetu odvetnikov. Če to drži, je bila edina, ki ni vedela, da je bil Olympia-Film GmbH že od svoje ustanovitve le krinka za katero se je skrival rajh.<sup>481</sup>

Kot že pri *Triumfu volje* se je Leni zgledovala po Fanckovem konceptu. On ji je dejal, da sta na voljo dve možnosti: v celoti estetiziran film, ki bi se posvečal »telesu v gibanju,« ali serija daljših filmov, ki bi dokumentirali olimpijske igre v vsej njihovi celovitosti. Leni je hotela oboje. Oba Fančkova pristopa je združila v dveh ločenih dolgometražnih filmih. Prvi s klasičnim prologom in športnim preizkušnjami, ki ga je sama poimenovala *boj*, je nosil naslov »Olympia: praznik narodov.« Drugi, »Olympia: praznik lepote« se je osredotočil na *poetiko*. Začel se je idilično, z golimi atleti v objezerski savni, ter nato kulminiral v prizor s skakalci v vodo, ki se v dramatičnem baletu brezimene telesne perfekcije dvigajo proti nebu.<sup>482</sup>

Naročniki so bili navdušeni nad njenim zamislimi. Le načrtovani čas produkcije – tri leta – je olimpijski odbor nerad sprejel. Trdil je, da je čar te teme aktualnost. Ko so igre

---

<sup>480</sup> Prav tam, 224-225.

<sup>481</sup> Prav tam, 225-226.

<sup>482</sup> Prav tam, 233-234.

končane, ne zbuja več zanimanja, zato je financiranje takega projekta tvegano. A Leni je premagala vsak odpor. Film so financirali prek Filmske kreditne banke. Spadala je pod propagandno ministrstvo rajha, ki je vodilo in nadzorovalo celotno filmsko ustvarjalnost v nacističnem času.<sup>483</sup>

Leni se je v javnosti kazala v sijoči in skromni podobi, pri čemer sta ji, kamorkoli je šla, sledila dva osebna fotografa. Berlinska kolumnistka Bella Fromm je podobo Leni pri delu strnila v portretu, ki ni bil kaj dosti drugačen od tistega, ki ga je dve leti pred tem v *New Yorkerju* objavila Janet Flanner. Frommova, ki je bila Judinja in nikoli ni bila Lenijina oboževalka, je zapisala: »Nosi dolge, sive flanelastne hlače in nekakšno jockeysko kapo ter na nič kaj prijeten način vzburja pozornost, kadarkoli jo človek pogleda. Trudi se ustvarjati vtis, da je neumorno dejavna, s čimer poudarja lastno pomembnost. Njeni kolegi medtem mirno in strokovno napredujejo vsak s svojim delom.« Svojo kritiko je kasneje izrazil tudi Hans Ertl: »Egocentrična, kot je bila po naravi, je zmeraj znova ujezila javnost, pa tudi, če sem odkrit, nekaj svojih sodelavcev, celo med najbolj napetimi preizkušnjami je namreč tekla od kamere do kamere in z vehementnimi gestami vzbujala vtis, da daje prave režiserske napotke. Njen osebni fotograf Rolf Lantin ji je sledil kot senca in snemal fotografije za medije. K meni je pristopila le enkrat, ko je moj nedvoumni Ne sitnari! vzbudil aplavz sodnika, ki je stal v bližini. Dospisnik *New York Timesa* je zapisal: Ko gre za snemanje kateregakoli dogodka v sklopu olimpijskih iger, je njena beseda zakon. K slehernemu snemalcu, ki se postavi kamorkoli, kjer bi po mnenju gdč. Riefenstahl ne bi smel biti, naglo pristopi nadzornik in mu izroči lisič, na katerem je zapisano – Premakni se z mesta, kjer trenutno si – Riefenstahl.«<sup>484</sup>

Finančna sredstva, namenjena olimpijskim igram, so bila davkoplačevalski denar v sklopu proračuna *Tretjega rajha* in rajhovski knjigovodje so računovodske knjige vodili z izjemno natančnostjo. Odobrenih 1,5 milijona rajhovskih mark se je začelo natekati na Lenijin račun novembra 1935 z začetnim predujmom v višini 300 000 rajhovskih mark. Tem je sledilo še 700 000 1. aprila 1936. Zadnjih 500 000 rajhovskih mark je bilo namenjenih montaži in postprodukciji. Do konca olimpijskih iger je Leni potrošila že štiri petine filmu namenjenega proračuna, pri čemer je bilo pred njo še poldrugo leto postprodukcije. V pogodbah, ki jih je sklenila, je bilo določeno, da je »edina odgovorna« za snemanje filma in za »porabo 1,5 milijona rajhovskih mark, ki jo mora upravičevati s predložitvijo računov za vse izdatke.« Goebbels, ki ga je že minevalo potrpljenje, je odredil nenapovedano finančno

---

<sup>483</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 106.

<sup>484</sup> Bach, *Leni Riefenstahl*, 236-237.

revizijo.<sup>485</sup> Odtekanje denarja se je upočasnilo na sklepni večer olimpijskih iger, 16. avgusta, ko so se na vseh koncih stadiona zableščali Speerovi reflektorji, ki so v veličastni svetlobi, za katero si je Riefenstahlova kasneje pripisovala zasluge, zasijali v nebo. Po izteku olimpijskih iger se je v Berlinu nadaljevalo snemanje dobitnikov olimpijskih kolajn, Zielke pa je medtem na obali Baltika posnel še preostali del filmskega prologa, med drugim tudi skupino golih plesalk in zahteval pizor, v katerem se Mironov marmorni *Dicsobolus* prelije v nemškega atleta Erwina Huberja, manifestacijo antičnega kipa iz mesa in krvi.<sup>486</sup>

Goebbelsa so opozorili na večje nepravilnosti v vodenju Leninih računov in to je še poslabšalo finančno revizijo. Riefenstahlova je kasneje v svojih spominih navedla, da je v poročilu naveden primanjkljaj zgolj osemdesetih rajhovskih mark, a je šlo za mnogo več kot to. Nepravilnosti, ki se nanašajo na steklenico žganja so eno, nakup ali uporaba motornih čolnov, avtomobilov in pohišstva »za poslovne namene« pa spet nekaj drugega, prav tako tudi testiranje filma in kamere, ki se je iz nepojasnjenih razlogov odvijalo v Davosu in ne v Berlinu in je vključevalo nekajmesečna izplačila potnih stroškov in neobdavčljivih osebnih prejemkov Guzziju Lantschnerju (in drugim), in to v času, ko je bil ta še vedno Lenin ljubimec. Denar v višini na tisoče rajhovskih mark, ki ga je Lenin agent prenašal naokrog v lastnih žepih, je ta na zahtevo razdeljeval posameznikom, ne da bi zanj izstavljal kakršnakoli potrdila ali račune. Sklep v poročilu se je tako glasil, da so bile računovodske knjige v takem razsulu, da je bilo nemogoče ugotoviti, kaj se je z denarjem sploh dogajalo. Goebbels je vse skupaj v jezi označil za *svinjak* (*Sauwirtschaft*) in kot disciplinski ukrep odredil permanentno mesečno revizijo, ki se ji je Leni Riefenstahl uprla »z vsemi razpoložljivimi sredstvi,« pri čemer je vztrajala, da »mora imeti neodvisen nadzor« nad filmom, in obenem zagrozila, da se bo neposredno obrnila na Hitlerja.<sup>487</sup>

Po končanem snemanju se je režiserka umaknila in popolnoma odrezana od sveta z rafinirano monažno tehniko ustvarila umetnino iz 400 kilometrov filmskega gradiva. Štiriindvajsetega novembra 1937 jo je predvajala v zasebnem krogu. Minister propagande je zapisal: »Zvečer z Magdo in gospo von Arent pri Leni Riefenstahl. Ogleдали smo si film »Olympia.« Nepopisno dober. Ganljiva fotografija. Veliko delo. V posameznih prizorih presunljiv. Leni zelo veliko zna. Navdušen sem. Leni je zelo srečna... Z damami smo še dolgo

---

<sup>485</sup> Leta 1936 je dr. Joseph Goebbels zapisal v svojem dnevniku o enem od njenih številnih sporov zaradi denarja med nastajanjem »Olympie: Gospodična Riefenstahl mi je priredila histerični izpad. S to divjo žensko ni mogoče delati. Zdaj hoče pol milijona več in narediti dva filma. Pa v njeni kuhinji smrdi kakor še nikoli. Hladen sem do kraja. Joče. To je poslednje žensko orožje. Name ne vpliva. Mora delati in skrbeti za red.«

<sup>486</sup> Prav tam, 239-240.

<sup>487</sup> Prav tam, 240-241.

*klepetali.*« Dva dneva zatem je o svojem navdušenju nad filmom poročal firerju. Ta se je razveselil in sklenila sta Riefenstahlovo odlikovati.<sup>488</sup>

Premiera *Olimpiade* se je časovno ujela z vkorakanjem nemške vojske v Avstrijo. O odločitvi tega datuma govori ena od anekdot Leni o Hitlerju. »*Tako zelo sem bila v dvomih, da se mi je porodila nora ideja, da bi Hitlerja prestregla med vožnjo v Avstrijo in ga prosila, naj film pride v dvorane še spomladi. Z vlakom sem se odpeljala v Innsbruck. Tisto, kar sem doživela na Tirolskem, bi danes zvenelo neverjetno... Prebivalci Innsbrucka so bili kakor omamljeni. Kakor v verskem zamaknjenju so iztezali roke proti Hitlerju...*« V resnici firer sploh ni prišel na Tirolsko. Peljal se je čez Passau v Linz proti Dunaju in se od tod vrnil z letalom v Nemčijo. Leni Riefenstahl pripoveduje, da jo je njegov adjutant po naključju videl pred Tiroler Hofom – podobno kakor že prej v berlinski anekdoti – in jo odpeljal k Hitlerju, pa sta se dogovorila za nov termin premiere.<sup>489</sup>

Leta 1939 je režiserka prejela za svoje delo zlato medaljo Mednarodnega olimpijskega odbora. Sledila je evropska turneja *Bogov stadiona*, kakor se je imenovala različica *Olimpiade*, namenjene za druge države. Leni Riefenstahl je brzela z ene slavnostne premiere na drugo. Takrat je bila na vrhuncu kariere. Toda zasebno potovanje v ZDA 1938. je po opitosti z uspehom prineslo streznjenje. Že ob prihodu v New York so jo napadli kot *Hitlerjevo metreso*, v njej so videli predstavnico nacističnega režima in ji zastavljali neprijetna vprašanja o antisemitski izgredu *Kristalne noči*. Čaščeni film *Olimpiada* so bojkotirali. Njeni nekdanji umetniški prijatelji, ki so delali v Hollywoodu kot emigranti, je niso hoteli več poznati. Razočarana se je vrnila v Nemčijo in med prijetno večerjo Goebbelsu opisala svoja doživetja. »*Zvečer je pripovedovala o potovanju v Ameriko,*« si je zapisal Goebbels 5. februarja 1939. »*Podala je izčrpno podobo, ki je vse prej kot razveseljiva. Tam nimamo več kaj iskati. Judje vladajo s terorjem in bojkotom. Le kako dolgo še.*«<sup>490</sup>

#### **4.1.2 Propad Tretjega rajha in novo poglavje v Lenijinem življenju**

Izbruh druge svetovne vojne je globoko zarezal v Lenijino življenje in ustvarjanje. Iskala je novo področje udejstvovanja in se je s privolitvijo Hitlerja in vrhovnega poveljstva Wehrmachta, skupaj z nekaj zanesljivimi snemalci, šolala za poročevalko s fronte. A že prvo

---

<sup>488</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 106.

<sup>489</sup> Prav tam, 107.

<sup>490</sup> Prav tam, 107-108.

soočenje z grozljivo resničnostjo bliskovite vojne na Poljskem, ko je bila priča neusmiljenemu pokolu civilnega prebivalstva, jo je za zmeraj pregnalo z bojišč.<sup>491</sup>

Filmska industrija tretjega rajha je med vojno uživala posebno podporo. Množično so snemali propagandne in dokumentarne filme. Enako velika je bila potreba po lahkotnih zabavnih filmih, ki bi ohranjali moralo med prebivalstvom. Tudi slavna ustvarjalka dokumentarcev je morala dati svoj prispevek k takemu bogatemu kulturnem programu. Predlagali so ji, naj vendarle posname film v siegfriedovskem duhu. Njenemu negativnemu odgovoru je sledila odtujitev. Od takrat ni dobila nobene ponudbe več. O Leni Riefenstahl se ni več govorilo. Začela je pripravljati dolgoročen projekt *Nižavje* po operi Eugena d'Alberta. Med letoma 1939 in 1945 je zanj porabila vso svojo energijo. Propagandno ministrstvo jo je sicer pustilo pri miru, a jo ves čas nadzorovalo in je ni z ničemer podprlo. Goebbels je marca 1940 zapisal v dnevnik: »*Leni Riefenstahl ima težave z novim filmom. Vendar se tokrat ne nameravam preveč vmešavati.*«

Projekt *Nižavje* že od samega začetka ni imel sreče. Zaradi vojne so odlagali snemanje v Pirinejih in Karavankah. Vlogo Špancev so dali Romom iz taborišča pri Salzburgu. Kmetje amaterji so si po nesporazumu obrili brade, misleč, da bodo lepši, krotek volk, ki je imel v filmu glavno vlogo, pa je poginil. Uradni organi so ovirali delo, kjerkoli so le mogli. Tako so v studiu Babelsberg podrli trudoma narejeni posnetek Alhambre, češ da potrebujejo prostor za pomembnejši film, *Ujec Krüger*, namenjen za zabavo vojakov na fronti.<sup>492</sup>

Riefenstahlova je pripravljala svoj film že leto dni, ko je Nemčija dosegla še en bliskovit prodor na zahodni fronti in je morala Francija kapitulirati. Režiserka, ki ni bila nad Hitlerjem nič manj navdušena kakor sprva, mu je ob vkorakanju nemške vojske v Pariz brzojavno čestitala: »*Adolf Hitler – firerjev glavni štab. Z nepopisnim veseljem, globoko ganjena in polna tople hvaležnosti doživljam, moj firer, vašo in nemško veliko zmago – zasedbo Pariza. Uresničujete dejanja, ki presegajo sleherni človeško domišljijo in nimajo para v človeški zgodovini. Kako naj se vam zahvalim? Čestitka je veliko premalo, da bi vam lahko izrazila čustva, ki me preplavljajo. Leni Riefenstahl.*« Kasneje je razložila, da je tako hotela pokazati veselje nad prihajajočim mirom.<sup>493</sup>

Enaindvajsetega marca 1944 se je Leni Riefenstahl poročila s stotnikom *Alpenjägerjev* Petrom Jacobom. Bil ji je 42 let. Vsa njena ljubezenska razmerja, kratka ali daljša, so se končala nesrečno. Tudi štiriletna zaroka s Petrom ni bila manj viharna. Jacob je bil zloglasno

---

<sup>491</sup> Prav tam, 108.

<sup>492</sup> Prav tam, 108-109.

<sup>493</sup> Prav tam, 109.



nezvest, v rednih presledkih je kam izginil s kako drugo žensko. Leni Riefenstahl to ni ostalo skrito in v hudih dvomih se je naposled le odločila za zakon. Po poroki v Kitzbühlu je Hitler sprejel mladoporočenca v Obersalzbergu. Takrat ga je umetnica srečala zadnjič.<sup>494</sup>

Po koncu 2. svetovne vojne je bila zaradi sodelovanja z nacisti nekaj časa v zaporu. Preiskovalci 7. ameriške armade, ki so zaslišali režiserko, so 30. maja 1945 zavrnilo njeno obrambo: *»Kakor za ves svet so bile olimpijske igre tudi zanjo simbol mladosti, moči in lepote. Pravi, da nikoli ni dobila nikakršnega ukaza in da si je prosto izbrala sodelavce. Film ni bil cenzuriran in ni dajal prednost nobeni rasi ali narodu. Veliko pozornost je posvetil temnopoltim Američanom – v spremni knjigi k filmu izstopa zlasti Jesse Owens, sloviti temnopolti tekač. Če njene izjave ustrezajo resnici, potem ni nikoli dojela in še zdaj ne dojema, da je njena umetnost služila gnusnemu režimu in prispevala k njegovemu poveljevanju.«*<sup>495</sup>

Leta 1948 je nemško sodišče v Villingemu odločilo, da ni bila aktivna članica NSDAP ali katere izmed njenih organizacij. Spoznali so jo za *»sopotnico nacističnega režima«* (*Mitläuferin des Naziregimes*) in *»ne prizadeto«* (*nicht betroffen*). Odnosla jo je z milejšo kaznijo od svojega kolega, firerjevega fotografa Heinrica Hoffmana, ki je bil obsojen na štiri leta ječe in petletno prepoved opravljanja poklica.<sup>496</sup> Na več kot petdesetih sodnih procesih se je borila za svoje filme in avtorske pravice. Kopije filmov so bile večinoma ukradene in brezobzirno uporabljane. Leni je tudi kasneje vedno znova trdila, da je samo snemala *»tisto, kar se je dogajalo.«* Morala je prestat denacifikacijo. Kar precejšnje imetje so ji zasegli in v njeno berlinsko vilo naselili tuje ljudi. Umaknila se je v majhno podstrešno stanovanje v Münchnu in vzela k sebi mater, s katero je imela vse življenje pristrčen odnos. Problematična zveza s Petrom Jacobom ni prestala bremen povojnega časa in je razpadla. Ločila sta se že po dveh letih zakona.<sup>497</sup>

Kljub nasprotujočim si poročilom Leni Riefenstahl niso prepovedali delati. Ona pa je zaupala odločitvi sodišča in začela načrtovati novo kariero. Vendar ni računala z javnim mnenjem, ki jo je obsodilo kot Hitlerjevo ljubico, Goebbelsovo prijateljico in simpatizerko nacističnega režima. Po trditvi Anna Marie Sigmund je Luis Trenker, Lenin nekdanji kolega

---

<sup>494</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 109; Bajda, *»Leni Riefenstahl in Trijumf volje,«* 76.

<sup>495</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 109-110.

<sup>496</sup> Tudi pri njem je šlo za vprašanje, ali je bil samo fotograf ali goreč propagandist. Svoj skrbno urejen fotografski arhiv je izročil zveznikom in se po prestani kazni ni več prikazal v javnosti.

Prav tam, 110.

<sup>497</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 111; Bajda, *»Leni Riefenstahl in Trijumf volje,«* 76.

igralec, ponaredil dnevnik, v katerem je govoril o orgijah v Obersalzbergu in o Leni, ki gola pleše pred Hitlerjem. Zasegli so ga šele, ko se je razširil že vsepovsod.<sup>498</sup>

Po dolgi odiseji je film *Nižavje* februarja 1954 doživel premiero v Stuttgartu. Bil je nesodoben in ni imel nikakršnega uspeha. Ko se je zvedelo, da so bili v filmu nastopajoči Romi ujetniki iz koncentracijskega taborišča, je film izginil iz kinodvoran.<sup>499</sup>

Kariera Leni Riefenstahl kot režiserke se je po vsem sodeč končala že z njenim velikim filmom o olimpijskih igrah leta 1936. Veljala je za izobčeno. Čutila je vsesplošno zavračanje, a ga ni sprejela v zavest. Neutrudno je delala naprej, toda od enajstih filmov, ki jih je načrtovala od 1950. do 1964., ni uresničila niti enega. Živel je med »*slavo in sramoto*,« kakor se je izrazila sama. Na beneškem bienalu leta 1959 so navdušeno ploskali retrospektivi njenih filmov, za njene aktualne stvaritve pa ni bilo nobenega producenta.

Pri šestdesetih letih starosti se je posvetila fotografiji in ustvarila serijo slik o takrat skoraj neznanem sudanskem plemenu Nuba. Ko se je povsem sama pripravljala na odpravo, je spoznala mladega snemalca Horsta Kettnerja, ki se ji je pridružil in postal njen prijatelj, sodelavec in sopotnik. Leni Riefenstahl je v 40 let mlajšem Kettnerju našla ne samo idealnega sodelavca, ampak predvsem prijatelja, s katerim je delila vse vzpone in padce svojega razgibanega življenja vse do leta 2003 in svoje smrti.<sup>500</sup>

Med letoma 1962 in 1977 je kot prva tujka živela pri plemenu Nuba v južnem Sudanu. Preučevala je njihovo življenje, predvsem pa jih veliko časa fotografirala. Veličastna reportaža o plemenu Nuba je izšla v dveh zvezkih in dosegla izjemen uspeh v svetu. Njene slikovne vtise so hvalili kot »*praznik za oči, čisto, prekipevajočo fascinacijo*.« V maskah, obrednih bojih in ljubezenskih plesih so videli »*najbrž poslednjo pričo od industrijske civilizacije ogroženega naravnega plemena*.« Istočasno so v posnetkih pripadnikov plemena opazili isti telesni kult, značilen za telesa športnikov na olimpijskih igrah 1936. Znova se je pojavila razprava o kultu telesa in o vlogi Leni Riefenstahl v nacističnemu režimu. Sodobniki so ji očitali, da z reportažo o Nubah oživlja svojo umetnost iz tedanjega časa, namreč »*poveličuje lepoto barbarstva*.« Nekateri so ji očitali pretirano abstrakcijo oseb in estetski

---

<sup>498</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 110.

<sup>499</sup> Prav tam, 110.

<sup>500</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 110; Bajda, »Leni Riefenstahl in Trijumf volje,« 76.

poudarek.<sup>501</sup> Vendar je *Art Directors Club* njena zvezka fotografij izbral za najboljšo fotografsko delo leta 1975.<sup>502</sup>

Ko je bila stara 72 let, je Leni odkrila docela nov svet: navdušila se je za vodni šport, naučila se je potapljati in ustvarjala čudovite fotografije morske flore in favne. V 80. in začetku 90. je objavila nekaj knjig s podvodnimi fotografijami. Leta 2002 je posnela tudi film *Podvodne impresije (Impressionen unter Wasser)*. Pri osemdesetih se ji je zdelo, da je napočil čas, da napiše spomine. Pet let se je posvečala tej nalogi in napolnila 900 strani z razgibanimi dogodovščinami iz svojega življenja. Knjiga je postala uspešnica in so jo prevedli v veliko jezikov.<sup>503</sup>

Na pobudo kneginje Alessandre Borghese so leta 1995 v Milanu pripravili retrospektivo del Leni Riefenstahl. Dve leti kasneje, so se tudi v Rimu odločili, da se poklonijo umetnici v uglednem Pallazzo delle Esposizioni. Končalo se je s triurnim kritičnim dokumentarnim filmom *Moč slike*, ki je posnel Ray Müller. Film vsebuje izreze iz dokumentov in intervjujev z Riefenstahlovo. Leni v filmu odkritosrčno govori o svojem življenju, opisuje, kako silen vtis je naredila nanjo Hitlerjeva osebnost in kako pokroviteljsko jo je varoval pred spletkami ruskega režiserja Sergeja Eisensteina na njeno delo. Ima se za nepolitično in priznava, da bi prav rada posnela tudi manifestacije komunistov, če bi jo prosili.<sup>504</sup>

Pri tem ne smemo pozabiti, da je v začetku 30-ih let zavrnila snemanje filma po naročilu katoliške cerkve, kar kaže na to, da je ta njena izjava kontradiktorna in predstavlja še en poskus, da pred javnostjo opere svoje ime.

Kolikšna protislovja sta Riefenstahlova in njeno delo zbudala še leta 1997 kažejo odobravajoče in odklonilne reakcije medijev in javnosti med umetničnim nastopom v Rimu. Rimski organizator je poudaril, da ni pošteno, da tako pomembno ustvarjalko sramotijo brez konca in kraja. Liberalni *Corriere della Sera* je, nasprotno, zapisal, da »bi bilo treba vestalko zla iz tretjega rajha pustiti doma,« in predlagal, naj obišče geta, iz katerih so na tisoče Judov odvažali v koncentracijska taborišča. Levičarsko-liberalni tednik *Espresso* je skupaj z revijo po ugodni ceni ponudil videokaseto s filmom Leni Riefenstahl.<sup>505</sup>

---

<sup>501</sup> Po mnenju Slavoja Žižka je Leni v vseh svojih delih nakazovala nagnjenje k estetiki telesa, ki se lahko opazi že v *gorskih filmih* v dvajsetih letih 20. stol. Tudi filmi, ki jih je kasneje režirala, so proslavljali junaštvo in telesno vzdržljivost v ekstremnih pogojih visokogorja. Kasneje je to videno v nacističnih dokumentarjih.

Bajda, »Leni Riefenstahl in Trijumf volje,« 76.

<sup>502</sup> Sigmund, *Ženske nacistov*, 111-112.

<sup>503</sup> Prav tam, 112.

<sup>504</sup> Prav tam, 112.

<sup>505</sup> Prav tam, 112.

Leni je vse do svoje smrti zatrjevala, da umetnost in politika nimata nič skupnega ter da je njeno delo samo izraz umetnosti. Umrla je na svojem domu v Pöckingu 8. septembra 2003. Za sabo je imela več kot sto let življenja, polnega vzponov in padcev. Njen film *Triumf volje* velja za najboljši propagandni film vseh časov, delo *Olimpija* pa je uvrščen med deset najboljših na svetu. Žensko gibanje jo je povzdignilo v kultno osebnost.<sup>506</sup>

## 4.2 Teorija analize filma

Film predstavlja vizualni jezik, medij, v katerem ima umetnik svobodo, da izraža svoje ideje, občutke in obsesije na povsem istoveten način kot bi jih lahko izrazil v eseju ali romanu. Filmski jezik in stil sta zelo pomembna, v nekaterih kinematografijah zavzemata celo pomembnejše mesto od samega dela. Ni samo opazovalec, ampak lahko tudi vpliva na stvarnost. Pri tem ne gre prezreti, da se v njem predstavlja tudi razne proizvode, ki so namenjeni ciljnemu tržišču. Na to vplivajo predvsem institucije z ekonomskimi motivi, ki jih z psihološkimi pristopi približujejo publiki, pa tudi vsakemu posameznemu gledalcu. Kino dvorana tako ni več ekskluzivni prostor, ki služi predvajanju filma in vplivanju na publiko, ampak je pomembnejša predvsem zaradi tega, ker predstavlja prvi komunikacijski medij, zasnovan na psihično-percepcijskih iluzijah.<sup>507</sup>

Zastavlja se več vprašanj. Ali obstaja resnična in popolna avtonomija filmskega sistema? Ali analiza filma vedno vsebuje imanentne strukture ali se te strukture pojavljajo le v določenih okoliščinah ter ali se pretežno ponavljajo? Korisno bi bilo določiti, ali je z analizo posameznih delov mogoče odkriti zgodovinske pojave in s pomočjo določenih stalnih značilnosti definirati filmske stile za konkretno zgodovinsko obdobje.<sup>508</sup>

Potrebno je ločevati med *filmofilskim* in *kritičnim diskurzom*, s tem da se sami principi in cilji kritičnega pristopa razlikujejo od drugih analiz filma. *Filmofilski diskurz* izhaja iz vidika, ki ga zaznamuje izrazita naklonjenost do tematike, nastopajočih ali drugih sestavin določenega filma, zaradi česar se analitičnemu odkrivanju posveča manjša pozornost. Ta pristop je zelo razširjen v časopisih, namenjenih širši publiki in zasnovanih na kultu igralcev. Poln je selektivnih in netolerantnih ocen, k zadovoljstvu pa veliko pripomore obsesivna in repetitivna akumulacija in uporaba aluzije.<sup>509</sup>

---

<sup>506</sup> Bajda, »Leni Riefenstahl in Trijumf volje,« 77; Sigmund, *Ženske nacistov*, 112-113.

<sup>507</sup> Omon in Mari, *Analiza*, 11.

<sup>508</sup> Prav tam, 219.

<sup>509</sup> Prav tam, 13.

Drug pristop imenujemo *analitična filmofilija*, ki se običajno predstavlja kot kritika umetnosti. Kritični pristop bi moral informirati, ocenjevati in promovirati, s tem da sta informiranje in promoviranje že del kritike, ki se objavlja v dnevnem in tedenskem časopisju. Ocenjevanje je pomembno, ker omogoča izražanje kritike in je neposredno povezano z analitičnim pristopom. Skupaj z analizo se ponavadi pojavlja v strokovni literaturi, največkrat v mesečnih izdajah. Informativni del pa je prisoten vedno, ko se objavljajo filmske kritike: v tisku, na radiu, na tv itd.<sup>510</sup>

Kritik ima pogosto zelo nevhvaležno delo, ko v strokovnih mesečnih časopisih podaja informacije o neznanih kinematografijah, v katerih so filmi namenjeni dokaj majhnemu krogu gledalcev. Poleg tega so ta dela zelo težka za razumevanje in jih dnevno časopisje le redko omenja. Izčrpna analiza je zato podana v skrajšani obliki. Pri tem so zelo pomembne vrednostne sodbe. Na analitike take sodbe nimajo vpliva, ker se usmerjajo tako na neposredna remek dela zgodovine filma, kot tudi na najnovejše komercialne filmske produkcije. Kljub temu pa sta znanstvena *objektivnost in neutralnost* povsem iluzorni in vedno obstaja kaka posebna osebna ne/naklonjenost, ki se ji ni mogoče izogniti. Razlika med kritiki in analitiki je torej predvsem v tem, da prvi dajejo svoje vrednostne sodbe o filmu, drugi pa s svojimi analizami ustvarjajo nova znanja. Od analitikov se pričakuje, da v čim manjši meri opisujejo sam predmet preučevanja, ampak da razstavi svoje delo na njemu lastne sestavine ter da v svoj komentar vključi čimveč vidikov, s katerimi poda določeno tolmačenje.<sup>511</sup>

Pri zgodovinski analizi filma se k preučevanju določenega dela pristopa odznotraj, pri tem pa se ločuje elemente družbeno-zgodovinskega prikaza. Pomanjkljivost pri takem preučevanju filma pa je, da se zmanjšuje možnost objektivnosti in se v večji meri usmerja na selekcijo posameznih segmentov, medtem pa s sestavinami, ki nimajo svoje vloge v mehanizmu prikazovanje zgodovine, ne ukvarja prav dosti.

Naloga analize ni, da določa pogoje in sredstva za določen film, čeprav bi bilo morda potrebno, da jih izpostavi. Ne daje niti vrednostnih sodb niti normativov. Namesto tega pa ima velik doprinos k drugemu tipu diskurza, ki se običajno imenuje teorija filma. V tem kontekstu sta teorija filma in analiza filmov bolj deskriptivne narave in njuna naloga ni, da podajata izoblikovane modele, tudi takrat ne, kadar je analiza eksplikativna ali zasnovana na teoriji. Predstavljata samo enega od načinov, kako se z njuno racionalizacijo prikaže pojave, ki so vidni v preučevanih filmih. Analiza in teorija vsebujeta določene skupne poteze, kot so odhod od filmskega, ampak zelo pogosto mnogo širšega razmišljanja o fenomenu kinematografije,

---

<sup>510</sup> Prav tam, 14-15.

<sup>511</sup> Prav tam, 15.

obe imata dvojni odnos do estetike, le-ta pa pogosto ne samo negira in zavrača, ampak se tudi prepozna v samem izboru preučevanega predmeta kot tudi v njegovem bistvu, ker sta obe našli svoje mesto v izobraževanju.<sup>512</sup>

Potrebno je poudariti, da ne obstaja ena sama univerzalna analiza filma. V določenem smislu, če poenostavimo, se gre samo za obstoj posamezne analize, ki je po svojem pristopu, dolžini in predmetu preučevanja prilagojena filmu, ki ga obravnava. Bistvo problema, vedno prisotno v praksi in metodologiji analize filmov (tudi zgodovinske) tiči v naslednjih vprašanjih: »Če je vsaka analiza edinstvena, kaj jamči za njeno brezhibnost? Ali ne bo težavnost vsake analize posamezno vplivala tudi na samega analitika? Ali se s tem nebi dokaj hitro prišlo do splošnega relativizma in možnosti, da se analiza pojmuje kot nekaj tako neskončno edinstveno, da bi to lahko pripeljalo do ideje, da obstaja neskončno veliko število možnosti za analizo vsakega filma, od katerih bi vsaka lahko bila enako pomembna in legitimna?«<sup>513</sup>

Velika verjetnost je, da vsak posameznik, ki se ukvarja z analizo filma, izoblikuje lastni model, ki lahko velja samo za film ali določene fragmente, ki so predmet njegovega preučevanja. Ta model ima težnjo, da istočasno predstavi možen oris splošnega modela ali določene teorije. To je tudi direktna posledica skupnih značilnosti analize in teorije filma. Ne gre prezreti dejstva, da obstaja en del analize, ki meji na interpretacijo. Zaradi tega je potrebno sprejeti njuno soodvisnost, ki predstavlja imaginativni in inventivni motor analize. Uspešna analiza je tista, ki s pridom uporablja to interpretativno sposobnost, s tem da jo čimbolj zadržuje v okviru, v katerem jo je mogoče stalno preverjati.<sup>514</sup>

#### 4.2.1 Pionirji filmske analize

Eden od prvih filmskih analitikov je bil Lev Kuleshov, ki je leta 1919 postal profesor na *Državnem inštitutu za kinematografijo* v Moskvi. Tekom dvajsetih let so bili pod njegovim mentorstvom vsi režiserji ruskega nemaga filma, kot tudi vsi pomembnejši igralci iz tega obdobja. V času velikih pretresov, ki so se zgodili znotraj sovjetskega filma leta 1929, je objavil knjigo *Umetnost filma*, ki predstavlja sintezo bistvenih teoretičnih in praktičnih znanj v času njegovih predavanj. Njegova brošura ne vsebuje analize v standardni obliki, ampak sistemsko obdela glavne probleme z polteorijsko-polpraktičnega vidika. V njej je obilo

---

<sup>512</sup> Prav tam, 16.

<sup>513</sup> Prav tam.

<sup>514</sup> Prav tam, 16-19.

razmišljanj, še posebej veliko je zbranih preko izkušenj pri *laboratorijskem delu*, vsak problem pa je predstavljen v zelo artikulirani obliki. Poleg Kuleshova so tudi dela Béle Balázsa in Vsevoloda Pudovkina služila kot osnova za nastanek prvih filmskih *gramatik*. Ena od najpomembnejših je prav gotovo *A Grammar of the Film Technique* Raymonda Spottiswooda, ki je bila objavljena leta 1935 v Londonu.<sup>515</sup>

V sami zgodovini analize ni neobičajno, da se najprej naleti na Eisensteina, ki je svoja dela posvetil obči estetiki filma, pa tudi analizi, ki je povezovala film in druge umetniške oblike kot so roman, slika ali gledališka igra. Njegova analiza filma je napisana leta 1934, s tem da ni znano, ali so pred tem obstajale podobne študije s tako sistematičnim načinom dela. Z njo se je začelo prvo obdobje estetike filma, ki je trajalo vse do šestdesetih let 20. stol.<sup>516</sup>

Da bi analiza lahko bila nasprotna vsem *impresionističnim* diskurzom o filmu, strogemu diskurzu, ki je različen od vseh stranpoti, različna od arbitrarne kritike, pri tem pa zasnovana na dejstvih, mora imeti svoje principe. Ni nujno, da so vidni, niti da se kažejo v podobni obliki kot eksperimentalna metoda naravoslovnih znanosti. Kdor bi se želel ukvarjati z analizo nekega filma, mora biti skrajno pazljiv. Zelo pomembno je, da se pravilno odredi mesto obravnavanega filma v zgodovini, kot tudi poznavanje diskurzov, ki so se mogoče že pojavljali v zvezi s tem filmom. Poudariti je potrebno, da film v vsakem trenutku ponuja obilico čutnih, senzoričnih in afektivnih informacij, zato predstavlja hkrati začetno in končno točko vsake analize.<sup>517</sup>

#### 4.2.2 Zgodovinska analiza

Ena od zelo pogosto uporabljenih tehnik analize filma se lahko prepozna v projektih, ki vsebujejo analizo obsežnejših del. Predstavlja medfazo med analizo posameznega filma in teorijo ali zgodovino filma. Običajno se ukvarja z zgodovinsko in formalno homogenim delom. Tak način raziskovanja filmov, ki lahko vsebuje tudi nekaj tisoč enot, zahteva izbor čim manjšega števila smeri analize, za katere se predpostavlja, da so skupne vsem filmom.<sup>518</sup> Kot primer se lahko navede projekt Davida Bordwella, Janet Steiger in Kristin Thompson, ki so se ukvarjali z vprašanjem holivudskega filma, uporabljali pa so izključno empirično metodo. Uporabili so sistem izbora določenega števila filmov v okviru celotnega korpusa

---

<sup>515</sup> Prav tam, 20.

<sup>516</sup> Prav tam.

<sup>517</sup> Prav tam, 39-43.

<sup>518</sup> Prav tam, 226.

(model naključnega vzorca), ker je bilo jasno že na samem začetku, da je nemogoče opraviti vseobsegajočo analizo zaradi zelo obsežnega korpusa. Prišli so do zaključka, da se je holivudski pristop kot stil in način produkcije v svetu uveljavil kot norma in model leta 1910. Pridevnik *klasični* so razumeli kot sinonim, enak normi, eden od ciljev pa je bil, da se pokaže kako je v časovno kratkem obdobju ena industrija uspela odločilno vplivat na posamezne kinematografske prakse, sprejete s strani publike v trenutku, ko so se začele pojavljati na velikem platnu. Ta sistem je kot *klasični* določala njegova stabilnost in značaj, ki je značilen za enotnost in notranjo koherenco, obstajala pa je tudi velika verjetnost, da se ga prikaže kot univerzalen. Avtorji analize so vzpostavili princip *funkcionalnih ekvivalentov*, z njim pa so poskušali prikazati, kako se različni formalni in tehnični postopki lahko vzajemno zamenjajo in opravljajo isto funkcijo, pri čemer ne kršijo enotnosti in koherence. Z njim je standardizirana produkcija v vseh fazah ameriške kinematografske industrije.<sup>519</sup>

Postopoma je prišlo do spremembe v analizi filma, takrat pa je zgodovinska analiza dobila poseben pomen. Raziskovanja so se počasi začela preusmerjati od izključno estetskih, jezikovnih in teorijskih pristopov proti sociološkim in ideološkim, pomemben je tudi sam način predstavljanja. Obstaja splošna kategorija, pri kateri se konfrontirajo nasprotni vidiki v filmih, definira se zunanost filma v okviru družbe, ideološko kodiranje, kot tudi proizvodnja določenih tipov filmov, na osnovi katerih se publika identificira s kinematografskimi institucijami. Pri analitičnem delu je nujno spremljati zgodovinska vprašanja. Veliko podatkov je možno pridobiti pri konfrontaciji rezultatov analize posameznega filma in podatkov, ki jih je mogoče pridobiti na podlagi zgodovine same produkcije, pomembna pa je tudi konfrontacija s splošnimi podatki zgodovine filma, pa tudi same zgodovine.<sup>520</sup>

#### 4.2.3 Vloga scenarija in avtorja

Filmi, ki postavljajo v ospredje besedila, so poznani kot *verbalni* ali *intelektualni*. V njih je slika zgolj tisti dejavnik filmskega medija, ki mu je dodeljena okrnjena vloga, poudarek pa je na dialogu. Če bi imela slika pomembnejšo vlogo, bi se s tem lahko izgubila socialna norma tega medija, kot tudi gledalčev horizont pričakovanj, saj je zasnovan na relativno uravnoteženem odnosu med sliko in besedo. Postavlja se vprašanje, ali verbalni film lahko preseže očigledno, audio-vizualno naravnost, ter vzpostavi nek globlji diskurz.<sup>521</sup>

---

<sup>519</sup> Prav tam, 229-230.

<sup>520</sup> Prav tam, 237-241.

<sup>521</sup> Šato, *Film i filozofija*, 23.



Vsak film ima večplasten odnos do lastnih pretenzij, kar je na prvi pogled pretežno filozofsko vprašanje. Pri filmu se lahko enakovredno obravnava *neposredno branje* in *branje med vrsticami*, s tem da ta druga oblika omogoča veliko število različnih verzij. Zabloda bi bila, če bi tako interpretacijo dojemali kot najrelevantnejšo z vidika režiserjevih namenov. V vsakem primeru je film vzrok in cilj pisanja scenarija, imeti mora dovršeno obliko in prejudicirati mora sam način pisanja. Tu se pojavljajo podobni problemi kot pri romanu, posebno pri odnosu do položajev likov. Do neke mere je scenarij forma, razpeta med pisano besedo in filmom, ki istočasno sledi obema. Kljub vsemu pa ostaja zgolj na papirju, nerazdružljivo povezan s filmom. Če film ne nastaja prosto iz nekega abstraktnega sosledja in uteleša like zelo stvarno kot posameznike, ki se jih lahko zamenja z igralci, ki jih tolmačijo, ni imun na kritiko, ki specifičnemu filmskemu mediju odreka edinstven značaj.<sup>522</sup>

Za film je v vsakem primeru boljše, če se pokaže, da je sposoben *razmišljanja*, kot da predstavlja zgolj običajno sredstvo za zabavo in uživanje. Jasno je, da bi bil takšen razvoj filma koristen tudi tistim gledalcem, ki zavračajo strog sistematični traktat, in ki bi v filmu našli znano področje, znotraj katerega se določena misel sistematično in nevtralno razvija. Enako velja tudi za samega avtorja filma, ki si ne želi, da se njegova stvaritev spušča na nivo spletk, burlesk in dokumentarnega dodatka diskurzu, možno pa je, da se s postopnim napretkom ustvari neka zvrst kot nadomestilo za obstoječe kompromise. Zelo je pomemben poskus, da se film sploh oceni s pomočjo njegovih posebnih značilnosti, ki utemnjujejo hipotezo o njegovem globljem pomenu.<sup>523</sup>

Skladno s konceptom scenarija in njegovo realizacijo obstajata dve veliki vrsti režiserjev. Na eni strani imamo vse tiste, ki kot Eisenstein svoje filme čimbolj pripravijo v pisni obliki in vnaprej vejo vse, kaj nameravajo prenesti na platno. Druga vrsta se zgleduje po Jean Rušu in sprva nimajo jasne predstave o tem, kaj želijo narediti, zato sproti raziskujejo. Njihov film kaže njihovo pot iskanja in raziskovanja. Za prvi tip avtorjev je značilno, da jim filmi predstavljajo zaključeno celoto oz. krožnico, drugim pa so ravne linije.<sup>524</sup>

Walter Benjamin je avtor pomembne teorije o filmu kot umetnosti za širše množice in umetnosti zabave. Sestavljena je iz dveh delov. Prvi opisuje posledice razvoja reprodukcije s pomočjo mehanske tehnike in njen vpliv na umetnost, predstavlja pa tudi nazadovanje umetnosti v tradicionalnem smislu. Drugi izpostavlja pojavljanje novih pristopov, ki so v filmski umetnosti dobro sprejeti. Nazadovanje v tradicionalnem smislu je postavljeno v okvire

---

<sup>522</sup> Prav tam, 26-29.

<sup>523</sup> Prav tam, 30-31.

<sup>524</sup> Prav tam, 35-37.

širše masovne kulture. Reprodukcijska v tem primeru pomeni niz modifikacij tradicionalnega statusa umetniškega dela kot originala, pri tem pa ga samostojno približa gledalcu. Benjamin družbeni pomen filma označuje kot uničujoč in katarzičen oz. kot uničenje tradicionalnih elementov v kulturni dediščini. Po njegovem mišljenju tak film predstavlja način manipulacije, poleg tega pa tudi interpretira človekove predstave o svetu. Za vsebine, ki jih film prikazuje publiki, ni zaslužna samo tehnika, ampak tudi prilagajanje gledalcu in širšim množicam. V tem smislu predstavlja filmska umetnost pomemben poligon za obvladovanje novih oblik vedenja, saj odkriva in daje gledalcu različne možnosti.<sup>525</sup>

V tem kontekstu lahko tudi rečemo, da film ponuja gledalcu možnost, da ga umetnost v obliki zabave pritegne in da v njej lahko sodeluje. »*Gledalec ne samo da se identificira s strokovnjakom, ampak se pri tem tudi zabava, ko strokovno presoja.*«<sup>526</sup>

Nemogoče je analizirati film in njegov pripovedni vidik, če v analizo ne vključimo vizualnega aspekta. Avtor običajno iz korpusa filma povsem neodvisno od logike njegovega odvijanja izloči niz kadrov, ki kažejo celotni vizualni sistem filma. Vse to vodi do razmišljanja o vizualni percepciji filma, semantični relaciji med samimi kadri, vzajemnim odnosom kadrov in analize, usmerjenem na funkcijo montaže in pomena proizvodnje filma. Pri tem je potrebno poudariti, da ne obstaja ena univerzalna analiza, ampak se vsaki film analizira na osnovi določenih teoretičnih predpostavk, tudi v situacijah, kadar le-te niso povsem jasno določene.

### 4.3 Analiza filmov

Leni Riefenstahl je v obdobju vladavine nacistov v Nemčiji posnela štiri filme. Prvi trije so nastali v kontekstu obeležitve *Dneva stranke* oz. strankinega kongresa v Nürnbergu v letih 1933, 1934 in 1935. Naročnik vseh treh filmov je bil Hitler. Dokončen odgovor na vprašanje, zakaj je Hitler izbral prav njo, ostaja še do danes nepojasnen. Dejstvo pa je, da je snemanje tovrstnih filmov Lenijino prepoznavnost in ugled skokovito pognalo v višave. Vrhunec njene režiserske kariere je dosegla s četrtem filmom, ki prikazuje potek olimpijskih iger, ki so bile v Berlinu leta 1936. To delo hkrati povzroči zaton njene kariere izven meja takratne Nemčije.

V nadaljevanju bo posebna pozornost namenjena praktičnemu delu naloge oz. podrobni analizi navednih filmov. Zajema dva dela, pri tem bo prvi obravnaval filme,

---

<sup>525</sup> Prav tam, 56-61.

<sup>526</sup> Prav tam, 61.

snemane v Nürnbergu: *Zmaga vere (Sieg des Glaubens)*, *Triumf volje (Triumph des Willens)* in *Dan svobode! Naša vojska! (Tag der Freitag! Unsere Wehrmacht)*. Vsi trije predstavljajo logično zaporedje, zato jih imenujemo z enotnim imenom *Nürnberški triptih*. V drugem delu bo analiziran film *Olympia*, ki je sestavljen iz dveh delov oz. dveh celovečernih filmov: *Praznik narodov (Fest der Völker)* in *Praznik lepote (Fest der Schönheit)*.

### **4.3.1 Nürnberški triptih**

#### **4.3.1.1 Zgodovinsko ozadje filmov**

Leta 1927 je bil prvi kongres stranke, ki je bil sneman. Od takrat dalje je bilo uvedeno pravilo, da se vsak kongres snema. V obdobju med letoma 1927 in 1932 so bili snemani samo filmi v obliki filmskega žurnala. Lahko predpostavim, da je Hitler želel v letu, ko je bil dosežen težko pričakovan cilj – prihod na oblast – posneti dokumentarni film o *Dnevu stranke*, ki bi ga kasneje lahko uporabili tudi v propagandne namene. Splet okoliščin je privedel do odločitve, da ne bo zadostoval samo en film, zato so v naslednjih letih posneli še dva.

Ob razglasitvi Hitlerjevega imenovanja ni bilo vsesplošnih protestov niti posebnega vznemirjenja. Hitler je stal ob oknu svojega novega kabineta, pod njim pa je po Wilhelmstrasse korakalo na tisoče članov stranke in SA enot. Vihrale so zastave, igrale so godbe, donele pesmi in gesla gibanja. Javnost ni več namenjala pozornosti neskončnim vladnim menjavam in spletkam. Čutiti je bilo dvom, koliko časa bo Hitler ostal na oblasti. Konservativce je tolažilo dejstvo, da je to vlada *narodne rešitve*, ki zastopa širok spekter ljudske volje in bo, kot je von Papen zatrdil, Hitlerja omejevala, ne pa mu dajala zagona. Hitler se je povzpел na oblast po zakoniti poti. Deset let po spodletelem puču je končno in nepričakovano dosegel veličastno zmago, ne zaradi vstaje ljudskih množic, ampak zaradi spletkarjenja peščice ambicioznih in kratkovidnih politikov.<sup>527</sup>

Ko je bil 30. januarja 1933 imenovan za kanclerja, diktatura ni nastopila takoj, vendar se je nemška politika povsem preoblikovala. V prvih mesecih je Nemčija obdržala večstrankarski sistem, Hitler pa je vodil narodno koalicijsko, pri čemer so bili v ministrskem kabinetu le trije nacionalsocialisti. Vendar so od januarja do 5. marca, ko so bile razpisane parlamentarne volitve, NSDAP in paravojaške enote SA že sprožale brezobzirne čistke med

---

<sup>527</sup> Overy, Richard James. *Tretji rajh. Kronika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2015, 63.

političnimi nasprotniki. Požig Reichstaga 27. februarja je ta proces še pospešil, saj je nacistom že naslednji dan omogočil vpeljavo *Ukaza predsednika države za zaščito ljudstva in države* (*Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat*), kar je pomenilo, da so lahko odvzeli državljske pravice osebam, ki so jih ocenili za sovražnike narodne revolucije. Po volitvah marca se je pokazala možnost za prevlado desničarske nacionalistične večine in razmere so bile kot nalašč za še temeljitejše čistke in *poenotenje*. Ko je parlament 23. marca 1933 po hitrem postopku sprejel *Opolnomočnostni zakon* (*Ermächtigungsgesetz*), je Hitlerjeva vlada dobila zakonodajno oblast. Do jeseni so bile vse druge stranke onemogočene, deželne vlade pa razpuščene.<sup>528</sup>

Ko so se nad prebivalstvom zgrinjali valovi nasilja, je Hitler izrabil priložnost za oris svojega izhodiščnega programa. Kot je 31. januarja razglasil po radiu, je bila prednostna naloga, da premaga gospodarsko krizo, odpravi brezposlenost in poživi oslajeno nemško kmetijstvo. V zaupnem govoru 3. februarja pred poveljniki enot in obrambnih okrožij je razkril, za kakšne cilje namerava uporabiti oblast v avtoritarni državi. Menil je, da parlamentarizam in demokracijo treba odpraviti, da bi nemški narod spet postal *sposoben za obrambo*. Vojaškemu vodstvu je zaupal, da je njegov prvi cilj zagotoviti mir v državi, nato pa ustvariti *življenski prostor* (*Lebensraum*) na Vzhodu, ki bo nemškemu narodu jamčil prihodnost. Osmega februarja je na enem prvih sestankov ministrskega sveta izjavil, da je prednostna nalog Nemčije ponovna oborožitev, in to v prvih štirih ali petih letih režima. Hitler ni prav nič dvomil o prihodnosti, čeprav je ta skrbela številne Nemce. Verjel je, da ga je usoda končno izbrala za zgodovinsko vlogo odrešenika, ki bo Nemčijo ubranil pred katastrofo. V naslednjih petih letih si je gospodarstvo res izredno opomoglo in država se je znova oborožila, toda v političnem kaosu in gospodarski krizi, ki ji na začetku leta 1933 ni bilo videti konca, so se zdele te ambicije brez prave podlage.<sup>529</sup>

Peti kongres stranke je bil od 30. avgusta do 3. septembra 1933. Bil je prvič v Nürnbergu, Rudolf Hess ga je imenoval *Zmaga nacistične stranke*, pri tem pa je imel v mislih vzpon na oblast v januarju istega leta. Od takrat so se v *največjem nemškem mestu* vsako leto odvijale svečanosti. Zbralo se je okoli 500 000 aktivnih članov in več stotisoč podpornikov stranke. Prostor obsega 11 km<sup>2</sup> je bil v tradicionalnem turističnem kraju ob desetih ribnikih, služil pa je za izvajanje svečanosti ob *Dnevih stranke* vse do zime 1942/43. Hkrati je predstavljal tudi nikoli do konca dograjeno gradbišče. Na Hitlerjev ukaz je Albert Speer projektiral do takrat še nevideno monumentalno arhitekturno delo, ki naj bi ponazarjalo

---

<sup>528</sup> Prav tam, 66.

<sup>529</sup> Overy, *Tretji rajh*, 68-69; Thamer, *Nacionalsocializem*, 72.

utrjevanje diktatorske oblasti. Načelo nacionalsocialističnega firerja mu je kot glavnemu arhitektu Tretjega rajha služilo kot vodilo pri arhitekturnem delu.<sup>530</sup>

Kot ugotavlja Stefanie Grote v svoji doktorski disertaciji, zgodovinar Siegfried Zelnhefer predpostavlja, da je bila odločitev za svečanosti ob *Dnevu stranke* sprejeta dva meseca pred izvedbo, kot rezultat političnih nemirov tekom leta 1933. To predpostavko potrjuje tudi očitna improvizacija dogajanja, na prvi pogled spontana, ki so jo izvedli nacisti s pomočjo vseh takratnih medijskih in organizacijskih resursov, da bi na impresiven način prikazali svojo *zmago* (spremebo oblasti) in *vero*. Po letu 1933 je štiridnevna manifestacija prerasla v celotedensko dogajanje, organizirano kot dovršen liturgijski obred. Estetske karakteristike so prevzeli iz krščanskih religiozних ritualov: procesije, litanije, hvalospevi, govori in tihe molitve. V takem okolju je nastal psevdo-svet, atmosfera, v kateri je bil Hitler predstavljen kot *Rešitelj* in kot nekdo, ki naj prevzame mesto boga. Hitlerjev odhod iz zapora Landensberg je bil predstavljen kot njegovo *vstajenje*, kar je nacionalsocialistična doktrina prikazala kot sinonim za *dobre novice*. Speer je zasnoval svoj dizajn za Zeppelintribüne na oltarju iz starega pergamona in povezal Tretji rajh z helenističnim centrom *arijevske* kulture. Kljub vsemu trudu, da bi se izognili nepredvidenim dogodkom, je prihajalo do manjših pomanjkljivosti, zato so se odločili, da je nürnberško zborovanje potrebno nadgraditi z boljšim programom, kar je bilo predvideno že za naslednji kongres.<sup>531</sup>

Leto 1934 je predstavljalo za Hitlerja in njegovo vlado veliki izziv. Režim se soočil s prvo notranjo in ekonomsko krizo, ki je resno načela Hitlerjevo pozicijo moči, ogrozila pa je tudi Hitlerjeve načrte, da predsednika von Hindenburga nasledi po njegovi smrti. To je bil skupek več konfliktov, problemov in neskladij, na katere sta vplivali pomanjkljiva preskrba in na mnogih področjih še vedno visoka brezposelnost. Korenine njihovih vzrokov so bile predvsem v notranjepolitičnih sporih za oblast. Šele ko so nasprotja dosegla vrhunec, je v navezi z vodstvom Reichswehra in SS izkoristil *Röhmovo afero* in se 30. junija 1934 uveljavil z dvojnimi udarcem proti notranjim strankarskim tekmečem in konservativnim nasprotnikom.<sup>532</sup>

---

<sup>530</sup> Grote, Stefanie. *Objekt Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls. Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich*. Doktorska disertacija, Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt, 2004, 33.

<sup>531</sup> Prav tam, 37-38.

<sup>532</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 110.

Ernst Röhm je bil predstavnik nezadovoljstva v okviru stranke, še posebej v obdobju po prihodu na oblast.<sup>533</sup> Že junija 1933 je dotedanje uspehe označil le kot nekaj korakov na poti k nacionalsocialistični državi in kljub različnim pozivom in prizadevanjem za vključitev odtlej ni dal miru. Zastopal je stališče, da nacistična revolucija s prihodom na oblast še ni končana. Na drugi strani je Hitler bil mišljenja, da so nacionalsocialistična gesla o revoluciji bila zgolj del propagande in sredstvo za pridobivanje množic. Ko je bil cilj dosežen, revolucija ga ni več zanimala. Želel se je posvetiti utrditvi svojega položaja in uvajanju državnega reda. Poleg tega, Röhm in Hitler sta imela povsem različne poglede na vlogo SA enot. Röhm je bil mišljenja, da bi SA, poleg hrbtenice nacionalne revolucije, postala tudi zametek redne armade, gojil pa je ambicije, da prevzame tudi že obstoječo vojsko pod svojo komando. Hitler se je zavedal moči in avtoritete Reichswehra ter potrebe za ohranitev dobrih odnosov. Kako bi pridobil njihovo naklonjenost poveljstvu armade je obljubil ponovno oborožitev Nemčije. Kar se pa tiče SA enot, je bil mnjenja da so svojo politično vlogo že opravili. Čeprav je odnos Reichswehra do Hitlerjeve *vlade narodne rešitve* je bil zaznamovan z naklonjenostjo in ideološkim prilagajanjem, to ni spremenilo želje armade po neodvisnosti in njene bližine do druge, še bolj neodvisne politične sile – predsednika države. Razmerja moči, kakršna so se izoblikovala ob prevzema oblasti poleti 1933, so se prepletala v trikotnik, poln sporov.<sup>534</sup>

Hitler se je odločil, da SA ne bo postal policija in da jurišne enote ne smejo nositi orožja. Vloga SA v Tretjem rajhu je postala precej negotova. Po tem sporu so odnosi med redno vojsko in paravojaškimi silami ostali še naprej napeti. Vojaško poveljstvo je bilo v skrbeh, da ne bi kaj onemogočilo načrtov o okrepitvi redne vojske. Z nezaupanjem je gledalo na silo, ki je bila petkrat večja od vojske in deloma celo oborožena. Devetindvajsetega maja leta 1934 je Hitler ukazal SA, naj opusti vojaško urjenje, za julij pa je vsem enotam odredil podaljšan dopust. Triindvajsetega junija so v vojski razglasili najvišje stanje pripravljenosti. Kakšne vrste zarota naj bi bila, ni povsem jasno. Prav tako ni znano, koliko je pri njej sodeloval Hitler. Vendar so bili vanjo očitno vpleteni vodilni člani stranke, med njimi tudi

---

<sup>533</sup> Izkušnja neuspelega puča leta 1923 je Hitlerja usmerila v politični boj samo z ustavnimi sredstvi, moral je spremeniti svojo taktiko, pridobiti podporo vililcev in podporo vladajoče strukture. Poučen s politično prakso preteklosti, je vedel, da potrebuje podporo mogočnih starih institucij, pomembno mu je bilo razpoloženje armade in njenega vrha, kroga velikih industrijalcev in finančnikov.

Cajnko, *Nacizem*, 36-40.

<sup>534</sup> Evans, Richard J. *The coming of the Third reich*, London: Penguin books, 2004, 198-199; Cajnko, *Nacizem*, 58-61; Thamer, *Nacionalsocializem*, 110.

Göring in Himmler. Čez tri dni so članom generalštaba pokazali listini, ki naj bi dokazovale, da je Röhm nezakonito oboroževal jurišnike.<sup>535</sup>

Za 30. junij je bila sklicana konferenca SA-jevskih vodij v Bad Wiesseeju, kjer se je Röhm zdravil. Göring in Himmler sta se sporazumela z obrambnim ministrom Blumbergom, da bosta SS uporabila proti SA, medtem ko bo Reichswehr poskrbel za logistiko s prenočišči, orožjem in vozili. Hitler je 30. junija v jutranjem mraku v spremstvu Goebbelsa in novega vodje SA odredov Viktorja Lutzeja s kolono vozil odšel iz Münchna v Bad Wiessee, kjer je presenetil Röhma in njegove unterfirerje, jih dal prijeti in prepeljati v sodni zapor v Stadelheimu. Tam in v taborišču Dachau so možje SS brez sodnega postopka postrelili številne višje vodje SA. Röhm je bil ustreljen 1. julija. Aretacije in umori se niso omejili samo na vodstvo SA. V Berlinu sta Göring in Himmler izkoristila položaj za obračun s starimi nasprotniki in predstavniki konservativnega tabora NSDAP.<sup>536</sup>

Neposredno po dogajanju znotraj svoje stranke se je Hitlerju ponudila priložnost, da pri vzpostavljanju diktature naslednji korak. Do takrat je bil glavni predsednik države von Hindenburg, ki je imel moč, da svojega kanclerja zamenja, če se mu zahoče. Julija 1934 je že bilo jasno, da so staremu Hindenburgu dnevi odšteti. Ker je bilo očitno, da bo kmalu umrl, se je Hitler moral odločiti, kako se bo odzval na novi izziv. Porodila se mu je misel, da mora ministrski svet odobriti zakon, po katerem bo kot firer postal kancler in predsednik države obenem. 1. avgusta je dosegel, da je ministrski svet po hitrem postopku potrdil novi *Zakon o državnem poglavarju nemškega rajha (Gesetz über das Staatsoberhaupt des Deutschen Reichs)*. Zakon je stopil v veljavo 2. avgusta zjutraj, ko je von Hindenburg umrl. Tako je postal Hitler izključna in najvišja oblast v Nemčiji, uradno pa je prevzel tudi vrhovno poveljstvo oboroženih sil.<sup>537</sup>

Izvedena čistka znotraj stranke je povzročila neuporabnost filma, ki je bil posnet na kongresu predhodno leto. Razumljivo je, da Hitler in njegov minister za propagando nista želela, da se v kinematografih prikazuje film, v katerem se poleg Hitlerja pojavlja še Ernst Röhm. Kongres v Nürnbergu je pomenil dogodek leta, na katerem ima stranka priložnost, da pokaže svoje dosežke ter začrta pot za nove uspehe v prihodnosti.

Leta 1934 je Hitler dobil priložnost, da se znova predstavi kot rešitelj nemškega naroda in edini, ki lahko zagotovi mir in dolgo pričakovano prosperiteto. Leni Riefenstahl je ponovno dobila priložnost, da posname film, tokrat z naslovom *Triumf volje*. Kasneje se je

---

<sup>535</sup> Overy, *Tretji rajh*, 99-101.

<sup>536</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 112-113.

<sup>537</sup> Overy, *Tretji rajh*, 104.

izkazalo, da gre za najboljši propagandni film, posnet v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Istočasno se je tudi ponudila priložnost, da se zapolni vrzel, ki je na področju filmske propagande nastala zaradi neuporabnosti filma *Zmaga vere*.

Postavlja se vprašanje, zakaj v filmu *Triumf volje* (1935) ni bilo prostora za prikaz Reichswehra. Hitler je namreč postal vrhovni komandant oboroženih sil Nemčije, Reichswehr pa je prvič prisostvoval na kongresu nacionalsocialistične stranke leta 1934 (6. kongres). Leni v svojih *Spominih* posebej poudarja, da so ji vodilni generali to zamerili. Kot izgovor je navedla slabo vreme, zaradi česar je bil posnet material slabše kvalitete.

Hitler je želel, da posname še tretji film o strankinem kongresu, v njem pa prikaže vojsko, vojaško parado in manevre. Ponudbo je takoj sprejela, saj s tem ni samo zadostila Hitlerjevi želji, ampak se je hkrati še odkupila vodilnim vojaškim generalom. Vprašanje je, v kolikšni meri lahko njenim izjavam verjamemo, glede na njene poskuse, da se je od vsega v zvezi z nacistično Nemčijo v tridesetih letih prejšnjega stoletja . želela distancirati. Obstajajo dejstva, ki ta sum samo potrjujejo, zato je potrebno narediti kratek pregled aktivnosti, ki so jih Hitler in nacisti izvajali v mednarodnih okvirih od prevzema oblasti pa vse do kongresa leta 1935.

Po Hitlerjevemu prevzemu oblasti je bil svet sprva vznemirjen in to ne zaradi antisemitizma ali notranjih ukrepov proti komunistom in drugim političnim strankam, ampak ker je na oblast prišla stranka, ki je veljala za ost nemškega revizionizma. Za Hitlerjevo vlado je bilo pomembno, da v prvi fazi zunanje politike zamegli dejanske cilje in vzbudi občutek, da sploh ni nobene specifične nacionalsocialistične zunanje politike. Želeli so, da se ohrani občutek nadaljevanja dotedanje weimarske revizionistične zunanje politike.<sup>538</sup>

Hitler je svoje predstave o zunanji politiki prvič po prevzemu oblasti formuliral v nagovoru generalom 3. februarja 1933. Vodstvu armade je odkrito povedal, da namerava voditi politiko velikega tveganja. Napovedal je tudi, da bo pripravil in v več stopnjah izpeljal »osvojitve življenjskega prostora na Vzhodu« in njegovo »brezobzirno germanizacijo.« Najprej pa je imel v mislih preobrazbo notranje politike, ki je imela za cilj »izkoreninjenje marksizma in okrepitev volje do obrambe.« Temu cilju je bilo potrebno podrediti vse druge zunanjepolitične, gospodarske in obrambne ukrepe.<sup>539</sup>

V svojem prvem velikem zunanjepolitičnem govoru pred Reichstagom je Hitler 17. maja 1933 predstavil nacionalsocializem kot gibanje, ki je zavezano zgolj miru. Rekel je, da bo spoštoval obstoječe pogodbe in si le s pogajanjem prizadeval za revizijo versajskih

---

<sup>538</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 182-183.

<sup>539</sup> Prav tam, 182-183.



sporazumov. V vladi je že aprila zastopal taktično načelo, da mora Nemčija politično oporo iskati povsod, kjer jo lahko najde.<sup>540</sup>

Ena pglavitnih Hitlerjevih obljub na začetku leta 1933 je bila, da bo kljub Versajski pogodbi začel program ponovne oborožitve. V dvajsetih in zgodnjih tridesetih letih je obrambno ministrstvo vestno spremljalo razvoj tehnologije. Na osnovi dveh pogodb, podpisanih s Sovjetsko zvezo – v italijanskem Rapallu 1922 in v Berlinu 1926 – so nemške sile lahko razvile in preizkušale sodobna letala in tanke daleč od oči nadležnih zahodnih opazovalcev.<sup>541</sup>

Vendar je bila Nemčija leta 1933 vojaško še vedno brez moči. Na konferenci o razoroževanju v Ženevi, na kateri so se prvič sestali 2. februarja 1932, bi se tudi druge države morale zavezati, da bodo svojo oborožitev zmanjšale na raven, kakršno ima Nemčija. Takšna pričakovanja so bila seveda malo verjetna, nemška delegacija je 19. oktobra 1933 zapustila konferenco. Istega dne je razglasila, da izstopa tudi iz Društva narodov. Hitler je 18. decembra objavil memorandum s pozivom, naj se mednarodna tekma v oboroževanju konča, obenem pa je odobril ustanovitev vojske, ki naj bi do leta 1938 štela 300.000 mož. Marca 1934 so začeli tudi s pripravljalnimi programi za letalstvo in vojno ladjevje. Že prejšnje leto so začeli razvijati vojaško letalsko industrijo in predelovali so potniška letala za vojaško rabo. Marca 1934 so na Göringovem novem Ministrstvu za letalstvo, ki je bilo ustanovljeno 5. maja 1933, sestavili načrt, po katerem naj bi v petih letih izdelali 17.000 letal. Hitler je hotel razviti močno redno armado, ki jo bodo sestavljali vpoklicani obvezniki pod nadzorom vojaških oblasti. Ni bilo prostora za SA in njihova stremljenja, da bi postali vojaška policija, temveč so se morali omejiti na politične dejavnosti. Šestega junija 1934 je Hitler dokončno potrdil ustanovitev armade z 21 divizijami, kar je bilo trikrat več od tedanjih oboroženih sil.<sup>542</sup>

Poletje 1934 je prineslo nestabilnost nacionalsocialističnemu režimu. Vzroki so bili tako notranje kot zunanjepolitične narave. Krvavi pomor 30. junija 1934 in zunanjepolitična izolacija sta prisilila Nemčijo v previdno taktiziranje. Veliko akterjev je na ta način dobilo zmotno predstavo o zmernosti nacionalsocialističnega režima. Hitlerjev manevrski prostor med politično izolacijo na eni strani in nadaljnjim širjenjem oblasti, oz. oborožitve na drugi je bil sprva zelo ozek. Do konca leta 1936 se glede mednarodne izolacije Nemčije ni nič spremenilo.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> Prav tam, 184.

<sup>541</sup> Overy, *Tretji rajh*, 92-94.

<sup>542</sup> Prav tam, 92-94.

<sup>543</sup> Overy, *Tretji rajh*, 117; Thamer, *Nacionalsocializem*, 186-187.

V filmu o *Dnevu stranke* ni bilo interesa, da se veliko pozornost nameni vojski, saj so nacisti želeli izvesti oboroževanje čim bolj tajno, da se s tem nebi kompromitirali in jasno kazali, da kršijo odredbe Verseyske pogodbe. Ne glede na pomembnost dogodka, ki se ga je vojska prvič udeležila, je Hitler dal prednost zunanji politiki. Iz tega vidika je težko verjeti, da je Leni kdo posebej zameril, ker je iz filma izločila posnetke o vojski, še posebej zato, ker so bili dokaj neuporabni, saj je bil ta dan oblačen.

Manevri drugih sil so omogočili Hitlerju, da se spet zavzame za zunanjepolitično svobodno delovanje. Zahodne sile so ob izpolnjevanju določil Versajske pogodbe dovolile referendum o prihodnji usodi Posarja.<sup>544</sup> Med 13. in 15. januarjem 1935 je v Posarju, jugozahodnem kotu Nemčije, potekal plebiscit, na katerem so prebivlaci province odločali o ponovni priključitvi Nemčiji. Nemški propagandi je uspelo prepričati večino prebivalcev za novi *nemški red*. Izidi glasovanja so pokazali, da je velika večina volivcev glasovala za ponovno združitev z Nemčijo, in sicer je bilo 90,73 odstotkov glasov za združitev, samo 0,41 odstotka pa za zvezo s Francijo. Posarje se je uradno znova združilo z Nemčijo 1. marca 1935. To je prineslo režimu tako želeni dvig popularnosti. Hitler je referendum pokazal kot osebni uspeh v boju proti Versajski pogodbi, ki je bila tako sramotna za Nemčijo.<sup>545</sup>

Nemčija je leta 1935 storila prve pomembne korake, da bi se otresla omejitev, ki ji jih je vsilila Versajska pogodba. Politična podpora je dala kritje za prvo politično akcijo presenečenja. Toda ko se je Hitler za to odločil, je neposredno ogrozil mednarodno razmerje sil in prekršil eno temeljnih načel poveljnega sporazuma. Na srečanju ministrskega kabineta je oznanil 26. februarja, da bo v novih oboroženih silah tudi poseben rod vojske, *Luftwaffe*, ki mu bo poveljeval *minister za letalstvo* in njegov politični zaveznik Hermann Göring. Devetega marca so novico o obstoju *Luftwaffe* javno objavili, 16. marca pa razglasili nov *Zakon o oblikovanju oboroženih sil (Gesetz für den Aufbau der Wehrmacht)*. Po njem bi vojsko in vojno mornarico reformirali in povečali, skupaj z novim letalstvom pa naj bi se imenovali *Oborožene sile (Wehrmacht)*. S tem se je uradno začel dotlej zamolčan razvoj vojaškega letalstva.<sup>546</sup>

Nova vojska naj bi imela mirnodobno silo, ki bi štela 36 divizij in 550.000 vojakov. Ta korak je temeljil na logiki oborožitvenih načrtov, ki jih je armada že dolgo časa podpirala. Kršitev Versajske pogodbe je sprva okrepila zahodnoevropska prizadevanja za skupno fronto,

---

<sup>544</sup> Bogato industrijsko območje ob reki Saar, ki je veljalo kot možen vir reparacijskih dobav za Francijo, je bilo leta 1919 z Versajsko pogodbo ločeno od Nemčije. Rudnike na ozemlju, ki je spadalo med najpomembnejše premogovniške regije, je s cesijo dobila Francija.

<sup>545</sup> Overy, *Tretji rajh*, 117; Thamer, *Nacionalsocializem*, 186-187.

<sup>546</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 187; Overy, *Tretji rajh*, 116.

za katero se je posebej zavzemal francoski zunanji minister. Anglija, Francija in Italija so se 14. aprila 1935 z *Deklaracijo iz Strese* izrekle za ohranitev mednarodnega statusa quo in zagrozile Nemčiji z mednarodnimi in praktičnimi možnostmi posredovanja, ki jih je ponujal Locarnski sporazum.<sup>547</sup>

Najpomembnejša posledica objave, da se Nemčija znova oborožuje, je bila odločitev Velike Britanije, da poskusi skleniti trdno soglasje o omejitvi pomorske oborožitve. S tem so Britanci neposredno kršili Versajsko pogodbo, vendar se je Kraljeva mornarica bala, da brez neke vrste sporazuma ne bo mogoče omejiti nemške pomorske ekspanzije, prav tako pa ne bo mogoče natanko vedeti, kaj Nemci razvijajo. Nemčija je bila zadovoljna s pogodbo, podpisano 18. julija 1935, po kateri se bo lahko širila, ne da bi morala pri tem tekmovati z Veliko Britanijo. Sporazum je dovoljeval Nemčiji, da izgradi do 35 odstotkov tonaže Kraljeve mornarice, več pa ne. Pomorski sporazum je v Londonu izpogajal Hitlerjev osebni odposlanec Joachim von Ribbentrop, strankin predstavnik za zunanje zadeve.<sup>548</sup>

Čeprav film nosi naziv *Dan svobode! Naša vojska!*, kar direktno kaže na njegovo tematiko, je zanimivo, da je nek drug dogodek ostal povsem v ozadju. 15. septembra 1935, samo dan preden je na kongresu nastopila vojska, so bili sprejeti *Nürnberški zakoni*. Ukrepi, s katerimi so zakonito prikrajšali nemške Jude za državljanstvo in jim odvzeli pravico, da bi se poročali z etnično čistimi Nemci. Pravne temelje so potrdili na letnem zboru NSDAP v Nürnbergu, vendar se je proces diskriminacije in izključevanja vlekel že vse leto. Ministrstvo za propagando je 25. julija ustanovilo urad, ki je nadzoroval vsakršno »nearijsko kulturno in intelektualno udejstvovanje,« čeprav so se številni judovski izobraženci, umetniki in pisatelji že pred tem podali v izgnanstvo.<sup>549</sup>

Shod so imenovali *Kongres miru*, morda zaradi Hitlerjevih nenehnih zatrdil v tistem letu, da si v zunanji in obrambni politiki prizadeva predvsem za mir. Ob tej priložnosti so iz Berlina na jug izjemoma pozvali tudi nemški parlament (čeprav je bila večina poslancev že med delegati na kongresu), da potrdi tri nove zakone. Kongres se je slavnostno začel 10. septembra ob običajnem trušču korakanja, zastav in sprevodov z baklami. Petnajstega septembra so nemškemu parlamentu na izredni seji predložili nove zakone. Prvi, *Zakon o državni zastavi (Das Reichsflaggengesetz)* je potrdil, da je nova nemška zastava odslej prapor s kljukastim križem stranke. S tem so uradno ukinili staro črno, rdečo in zlato zastavo Weimarske republike, ki je bila v očeh številnih simbol zgrešenega republikanskega režima.

---

<sup>547</sup> Prav tam.

<sup>548</sup> Overy, *Tretji rajh*, 121-123.

<sup>549</sup> Prav tam, 124.

Stara cesarska zastava naj bi preveč spominjala na propadlo monarhijo. Strankarski rdeči prapor z velikim krogom in kljukastim križem v sredini, ki si ga je zamislil Hitler osebno, je simboliziral zlitje Hitlerjevega gibanja z nemškim narodom. Druga dva zakona sta izrecno omejevala državljanske pravice nemških državljanov judovskega rodu. Eden je bil *Zakon o rajhovskem državljanstvu (Das Reichsbürgergesetz)*, ki je polne pravice priznaval samo osebam nemškega rodu. Drugi pa je imel naslov *Zakon za zaščito nemške krvi in nemške časti (Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre)*. Prepovedal je poroko ali spolne odnose zunaj zakona med Judi in Nemci. Nürnberška zakona nista veljala samo za Jude, ampak tudi za pripadnike drugih narodnosti, ki so živeli v Nemčiji.<sup>550</sup>

Za uvedbo nürnberških zakonov se ni odločil Hitler, temveč protijudovsko nastrojeni uradniki Ministrstva za notranje zadeve, ki so hoteli jasneje opredeliti pojem nemškega državljanstva. Ko so Hitlerju v Nürnbergu pokazali osnutek zakona, je prečrtal zadnji stavek, ki se je glasil: »*Ta zakon velja samo za čistokrvne Jude.*« Pri tem se je zastavilo vprašanje, ali so Judi, ki so judovske krvi samo na pol ali celo na četrt, državljani ali ne. Štirinajstega novembra so zakon dopolnili. Za Juda je veljal vsak Nемец z dvema judovskima starima staršema, ki je bil tudi pravoverni Jud, pa tudi vsakdo, ki je bil poročen z Judom, ali pa je bil potomec iz zakona z Judom. Vsi drugi polovični ali četrtinski Judi so še vedno lahko obdržali nemško državljanstvo in so bili dolžni odslužiti vojaški rok.<sup>551</sup>

#### 4.3.1.2 Razmišljanja o filmih

*Zmaga vere* je prvič prikazana decembra 1933. Povod za snemanje filma je bila svečanost za praznik *Dneva stranke*, ki se je prvič odvijala v Nürnbergu. Za to nalogo je Hitler izbral Leni Riefenstahl. Glede na nestabilne razmere v tem času lahko predpostavim, da njeno delo ni bilo lahko. Vodstvo stranke je od nje pričakovalo, da posname film, v katerem naj bo prikazana moč nacistične stranke, ob tem pa proslavo in poveličevanje *velikega dogodka*.

Film se začne s kadrom, v katerem vidimo njegov naslov in plapolajočo zastavo s kljukastim križem. Sledi uvodna sekvenca, v kateri je režiserka označila film za zgodovinski dokument. Svoje ime je navedla v funkciji umetniškega aranžmaja, svoje avtorske vloge pa ni izpostavila. Ta okoliščina odpira vprašanje, zakaj se je odločila za to potezo. Predpostavim

---

<sup>550</sup> Prav tam, 124.

<sup>551</sup> Prav tam, 126.

lahko, da zaradi tega, ker ni bila članica stranke in zaradi nasprotovanja nekaterih znotraj NSDAP, da ji dodeli to vlogo. Ta poteza bi lahko bila kompromisna rešitev.

Uradno je film narejen s strani nacističnega vodstva oz. *Filmskega oddelka nacistične stranke (Hergestellt von der Reichsleitung der NSDAP Abteilung Film)*. Za distribucijo je bil zadolžen *Regionalni filmski biro stranke (Verleih durch die Landesfilmsteelen der Partei)*, glasbo pa je komponiral Herbert Windt. V filmu je posebej poudarjeno, da je imela Leni na razpolago tudi vse posnetke, ki so nastali za potrebe filmskih žurnalov, ki so bili sestavni del vsakega kongresa. Za vse nove arhitekturne konstrukcije v Nürnbergu je bil zadolžen Albert Speer, uradne pravice za prikazovanje filma pa je dobilo filmsko podjetje Tobis.<sup>552</sup>

Po uvodnem delu sledijo posnetki Nürnbergu s srednjeveško arhitekturo, na katerega se kamera in z njo pogled spušča iz oblakov. Temi, ki jo je Leni dodatno razdelala v naslednjem filmu, je dodala posnetke aviona in simbolizirala Hitlerjevo spuščanje na zemljo v funkciji *rešitelja*. Na to se navezujejo tudi posnetki, v katerih vidimo delavce, ki pripravljajo stadion za izvedbo svečanosti, pri tem pa je simbolično prikazana izgradnja nove Nemčije, pri kateri bodo sodelovali njeni državljani oz. navadni delavci. Ta motiv se zaključuje s pogledom na prapor z napisom: »*Za enotnost naroda! Za moč rajha! (Für die Einigkeit des Volkes! Für die Stärke des Reich!)*«.»<sup>553</sup> Zatem se pojavijo posnetki Nürnbergu, tokrat kot modernega in razvitega mesta. V središču pozornosti je promet, urbano meščanstvo ter SA in SS enote.<sup>554</sup>

Sledi kadar z zvonovi, ki najavljajo svečano otvoritev kongresa v Liutpoldhalle, spremlja pa ga sledeče brano besedilo: »*Spoštovani kancler, častni gosti, člani stranke. Mesto Nürnberg preplavlja velika radost in ponos. Počasčeni smo, da lahko gostimo prvi kongres NSDAP v novem rajhu. Dragi firer, najiskrenejše dobrodošli v tem nemškem mestu.*«<sup>555</sup>

V naslednjem kadru vidimo Hitlerja, kako stoji za govornico in vehementno prične s svojim značilnim in retorično prepoznavnim govorom: »*2. septembra 1923 smo se prvič v velikem številu zbrali v tem mestu, v času, ko je bilo še vedno v rokah naših sovražnikov - v času, ko je bilo težje pokazati radost kot sedaj. V imenu milijona vseh tistih, ki sprejemajo gibanje nacionalsocialistične stranke, želim mestu Nürnberg srečo in prosperiteto. Verjamem,*

---

<sup>552</sup> *Der Sieg des Glaubens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1933. <https://archive.org/details/DerSiegDesGlaubens1933> (Zadnji dostop: junij 2015)

<sup>553</sup> *Der Sieg des Glaubens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl.

<sup>554</sup> Prav tam.

<sup>555</sup> Prav tam.

da bo stranka in njeno gibanje pomagalo povečati slavo tega nemškega mesta, ter ga jasno predstaviti pred svetom. Staremu nemškemu mestu Nürnberg: Heil!«<sup>556</sup>

Sledil je prihod paravojaških enot, ki so v rokah nosili praporje s kljukastim križem in začetnicami NSDAP. Zbranim je spregovoril Rudolf Hess: »Začenja se 5. kongres NSDAP stranke, Kongres zmage!« V trenutku ko Hess izgovarja te besede, se fokus kamere usmeri v nacistično zastavo, s čimer Leni dodatno poudari pomen trenutka, ki je posvečen Hitlerju. »Dragi firer, kot vodja stranke si zagotovil zmago. V trenutkih, ko je druge razjedal dvom, si bil neomajen. Ko so drugi sklepali kompromise, si bil odločen. Ko so drugi izgubljali pogum, si nas ti hrabil. Ko so nas drugi zapuščali, si ti uzel zastavo in jo še z močnejšo voljo postavil na čelo nacije, kjer zmagoslavno plapola. Pozdravljamo te, vodja nacije, v čigar rokah se nahaja naša prihodnost! Firer naš, pozdravljen!«<sup>557</sup>

Posebni gost na kongresu stranke je bil vicesekretar fašistične stranke, profesor Marcipati, ki je spregovoril v imenu Mussolinija in prenesel posebne pozdrave, namenjene vodji nacionalsocialistov.<sup>558</sup> Leni je s temi posnetki dala poseben poudarek kongresu in poskušala prikazati odnos med dvema državama z podobnimi ideološkimi vrednotami.

Posebna pozornost je bila namenjena kadrom, v katerih je predstavila organizacijo Hitlerjugenda. Po podatkih, ki jih je Leni navedla v filmu, se je v Nürnbergu zbralo okoli 65000 pripadnikov te mladinske organizacije, pri tem pa je navedla da je število članov bistveno večje, vendar zaradi prostorskih omejitev ni bilo mogoče zagotoviti, da se kongresa udeleži celoten milijon in pol njenih pripadnikov.

Hitler je mlade nagovoril s posebnim žarom: »Nemška mladina! Tako kot smo se ob tej priložnosti mi zbrali, bi se mogla zbrati cela nacija. Razmere niso bile vedno take. Ljudje niso želeli razumeti drug drugega. Vsak je mislil le na sebe. Bili smo priče odstopanja od življenskih principov. Tekom svoje mladosti morate najti način, da zaščitite občutke prijateljstva in pripadnost določeni skupini. Če vam to uspe, vam nobena sila tega ne mogla vzeti. Vi boste en narod, ki bo povezan tako kot ste v teh trenutkih. Nemška mladina je naše edino upanje – hrabrost in vera našega naroda. Vi, mladina moja predstavljate prihodnost Nemčije in ne prazno idejo ali prazen formalizem neokusnega plana. Ne! Vi ste kri naše krvi, meso našega mesa, duh našega duha! Vi predstavljate nadaljevanje našega naroda. Moja

---

<sup>556</sup> Prav tam.

<sup>557</sup> Prav tam.

<sup>558</sup> Prav tam.

*Nemčija živi in njena prihodnost živi v vas. Nemčija: Heil! Heil! Heil!*«<sup>559</sup> Kamera med govorom izmenično prikazuje Hitlerja in nasmejano publiko, ki ga pozorno posluša.

Podoben govor je bil posnet tudi v filmu *Trijumf volje* v katerem je Leni ponovno našla posebno mesto za Hitlerjev nagovor mladine. Tudi v njem je poudaril pomen in poslanstvo mladih. V čustveno nabitem govoru je izpostavil življenjsko nalogo: »*vzdrževanje in podaljševanje življenja nemškega naroda.*«<sup>560</sup>

V drugem delu filma *Zmaga vere* je pozornost posvečena SA in SS enot. V njem vidimo marš in demonstracijo moči in enotnosti, ki poteka po ulicah Nürnberga. Hitler jih v spremstvu vodje SA enot Ernesta Röhma pozdravlja. Kadre, ki so usmerjeni proti nebu hitro zamenjajo posnetki, v katerih vidimo zastave različnih evropskih držav. V naslednjem trenutku je posnetek Hitlerja, ki izkazuje posebno čast Horstu Wesselu, simbolu požrtvovanosti in junaštva. Pravojaškim enotam nameni naslednje besede: »*SA, SS in ST. Deset let je minilo od Dneva nacionalsocialističnega gibanja, v sodelovanju z drugimi nacionalističnimi skupinami je bil organiziran važen dogodek mladega nemškega gibanja, ki se je borilo za svobodo. Od takrat pa do danes je bil dosežen velik napredek. Stranka vas je ponovno pozvala, da se zberete. A ne samo teh 10 000 ljudi iz tega obdobja, ampak mnogo večje število predstavnikov Nemčije. Zborovanje, organizirano na Dan stranke je vedno predstavljalo priložnost za vojaški pregled vseh ljudi, pripravljenih in odločnih braniti principe skupnosti naroda ne samo v teoriji, ampak tudi v praksi. To je skupnost, ki se ne ozira na družbeni status, poklic, premoženje ali izobrazbo. Skupnost, ki jo združuje vera in odločnost. Ne borimo se za položaje ali stranko, niti za poklice ali družbene sloje, ampak smo združeni za našo Nemčijo. Te zastave niso samo zunanji znak, ampak predstavljajo življenjsko obvezo. Stotine in stotine ljudi je za vas dalo življenje. Deset tisoč je bilo ranjenih. Sto tisoč jih je izgubilo svoje položaje ali zaposlitev. Če nas je goreča vera privedla v situacijo, da je naša zatava iz opozicije postala zastava rajha, če nam boginja sreče 14 let ni bila naklonjena, smo vseeno vedeli, da za vse to lahko krivimo le sebe. Vedeli pa smo, da se bo sreča spet obrnila v našo smer, ko bodo naši dolgovi odplačani. Nebesa naj nam bodo priča. Dolg našega naroda je odplačan! Maščevali smo krivice! Sramota je sprana! Novembrski sistem ne obstaja več! Njegova moč je zlomljena! Namen našega obstajanja nismo mi sami, ampak koristi našega naroda. Mi ne želimo zase nič, za Nemčijo pa vse. Mi bomo umrli, Nemčija pa*

---

<sup>559</sup> Prav tam.

<sup>560</sup> Prav tam.

*mora živeti!*« Film se zaključuje s pogledom, ki je usmerjen proti zastavi, ki plapolja med oblaki.<sup>561</sup>

Film je bil zaradi dogajanja, ki je opisano v prejšnjem poglavju, predvajan samo eno leto in je bil hitro pozabljen. Tudi Leni, kot je opisala v svojih spominih, ni bila zadovoljna s svojim delom, ki ga je dojemala kot nedokončano. Cilj filma je bil zelo jasen zaradi vnaprej pripravljene in skrbno izbrane scenografije, zato ga ne moremo označiti kot samo dokumentarni film. Kot se je kasneje izkazalo, je bil to še v manjši meri film, ki ga je nadomestil. Določeni motivi in ideje se v filmu ponovijo, je pa *Triumf volje* precej bolj spektakularen in vsebinsko bogatejši propagandni material. V njem lahko zasledimo precejšen napredek in nadgradnjo Lenijinega režiserskega razvoja.

Drugi film iz *Nürnberškega triptiha* je *Triumf volje*. V uvodu je označen kot »dokument o kongresu stranke leta 1934, posnet po navodilih firerja.«<sup>562</sup> Že na samem začetku lahko vidimo drastično spremembo, ki je nastala v času med dvema kongresoma stranke. Leta 1933 je bil Hitlerjev položaj še v veliki meri odvisen od volje in dejavnosti predsednika von Hindenburga, zato je bil uvod filma *Zmaga vere* precej skromnejši od uvoda *Triumfa volje*. Spremembe so vidne že pri samem prikazu mesta Nürnberg, s katerim oba filma začneta, pa vse do konca filma. *Triumf volje* predstavlja dvourni spektakel, v katerem se vrstijo posnetki Hitlerja, drugih vodilnih pripadnikov stranke, njihovi govori ter korakanje SA in SS enot, delavcev in Hitlerjeve mladine. Vodilna misel je bil prepoved Nemčije, zanj pa je bil zaslužen Hitler. Leni je s svojo filmsko stvaritvijo omogočila vizualizacijo mita o firerju, ki ga je Goebbels skrbno pripravljala. Smrt predsednika von Hindenburga je povzročila, da se na državnem nivoju javno propagira in povečuje mit o *ljubljenem vodji*.

V obeh filmih lahko zasledimo skupno sporočilo, ki govori o moči in prepovedu Nemčije, pri čemer imata vsak svojo osnovo. V filmu *Triumf volje* je osnova večplastna. Jasno je poudarjen moment *očiščenja stranke*, ponovno vzpostavljanje sistema vrednot in prepričanja znotraj same nacistične stranke. Leni je poskušala prikazati reinkarnacijo nacizma, ki je sledila *duhovnemu zatonu*, pri tem pa namiguje na Röhmov puč. Vrhunec predstavlja nagovor Hitlerja paravojnim enotam: »Moji SA in SS-ovci: pred nekaj meseci se je nad našim gibanjem pojavila temna senca. SA in druge institucije v okviru stranke niso imele z njo nobene veze. Motijo se vsi tisti, ki mislijo, da je v našem edinstvenem gibanju prišlo do razkola. Še vedno je trdno kot blok in nič v Nemčiji ga ne more zlomiti. Če bo nekdo hotel

---

<sup>561</sup> Prav tam.

<sup>562</sup> *Triumph des Willens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1935.  
<https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens> (Zadnji dostop: junij 2015)



uničiti duh mojih SA enot, ne bo prizadet nihče od članov SA, ampak on sam. Samo norec ali nekdo, ki namerno laže, si lahko zamisli, da bi jaz ali bilo kdo drugi uničil to, kar smo toliko let skrbno gradili. Ne, prijatelji, mi stojimo trdno skupaj za našo Nemčijo. Moraom stati čvrsto in skupaj za to Nemčijo. Vsakemu od vas predajam nove standarde z zaupanjem, vam, ki veljate za najzauplivejše ljudi v Nemčiji. Svojo lojalnost do mene ste v preteklosti dokazali že tisočkrat. V času, ki prihaja, to ne more biti in ne bo drugače. Pozdravljam vas kot moje stare zaupne SA in SS-ovce. Sieg Heil!«<sup>563</sup>

Za razliko od govora v predhodnem filmu Hitler tokrat stoji za veliko belo marmorno govornico. Tekom govora vidimo v ozadju publiko, sestavljeno iz pripadnikov SA in SS enot, kot tudi nemškega orla, s čimer se še posebej poudarja pomen tega trenutka kot tudi pomembnost enotnosti in moči, ki ju predstavlja. Marširanje čet, katerih posnetki so pogosti tudi v *Zmagi vere*, je v *Triumfu volje* še bolj poudarjeno. Ti deli predstavljajo pomemben del filma, v drugi polovici pa predstavljajo zaključek omenjenega Hitlerjevega govora.<sup>564</sup>

Po besedah Richarda Barsama, profesorja filmskih študij na Hunter Collegu, predstavlja *Triumf volje* fuzijo umetnosti in politike. Predstavlja zlitje štirih osnovnih elementov kinematografije: svetlobe, teme, zvoka in tišine. Poleg tega vsebuje tudi druge bistvene elemente: tematiko, psihologijo, mitologijo, naracijo in vizualne efekte, s pomočjo katerih je režiserka uspela, da preseže omejitve, ki so značilne za dokumentarni in propagandni žanr.<sup>565</sup>

Film je popolnoma brez komentarjev, razen na samem začetku, ko najavno špico zamenja tekst: »5 septembra 1934, dvajset let po začetku svetovne vojne, 16 let po začetku trpljenja Nemčije, 19 mesecov po ponovnem rojstvu Nemčije, je Adolf Hitler priletel v Nürnberg, da bi pozdravil svoje zveste privržence.«<sup>566</sup> Na samem začetku filma lahko opazimo poudarek na močni Nemčiji, ki je neločljivo povezana z močjo in voljo njenega voditelja. Ti motivi se na različne načine pojavljajo skozi celoten film in predstavljajo kombinacijo stiliziranih prikazov. Izpostavlja se pomen kulta, kar še posebej podkrepi način, s katerim so gledalcu podani miti in simboli, njihove osnove pa najdemo že v Völkisch ideji.

Film se začne s posnetki mesta, v katerih se vidi letalo, ki leti skozi goste oblake in nato pristane. Riefenstahlova je znala zelo dobro izpostaviti motive, ki jih je bilo potrebno prikazati v glavnem planu. Najprej je v posebnem segmentu videno mesto Nürnberg kot staro nemško srednjeveško mesto. Te posnetke spremlja kompozicija *Der Meistersinger von*

---

<sup>563</sup> Prav tam.

<sup>564</sup> Prav tam.

<sup>565</sup> Winston, Brian. »Reconsidering Triumph of the will. Was Hitler There?.« *Sight and Sound*, 50/2, (1981), 105.

<sup>566</sup> *Triumph des Willens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl.

*Nürnberg*, kasneje pa jo zamenja *Horst Wessel Lied*. Simbolično gre za predstavo stare Nemčije, ki jo postopno zamenja nova.

Monotonija dokumentarne naracije je uspešno razbita že na samem začetku, ko je v kadrih prikazan Hitler, ki se *spušča iz oblakov*. Gledalca na ta način postopoma uvaja v sporočilo glavne teme filma, poudarja se simbolika liderja, ki jo dopolnjuje med oblaki leteče letalo, sledijo pa posnetki jasnega neba. V tem delu filma se ponovno pojavi motiv *očiščenja*. Hitler izstopi iz letala, pričaka pa ga navdušen in nasmejan nemški narod. Na simboličen način je prikazana Hitlerjeva pozicija v odnosu na vse prisotne, ki ga pričakajo kot *rešitelja*. Publika ni postavljena v pozicijo spremljevalca dogajanja, ki bi mu bilo potrebno pojasniti nacistično ideologijo. Videti je kot bi ljudje točno vedeli, zakaj so se zbrali. Sledijo posnetki jutra, kampa v katerem so bili nameščeni delavci, mladina ter SA in SS enote. Prikazana je skupnost, skladnost in dobra organizacija. V teh posnetkih je izpostavljen t.i. *nacistični etos*, ki je izrazito antiindividualističen in prisega na podrejanje posameznika skupnosti. V odnosu do Hitlerja naj bi se nacija morala žrtvovati za *velike ljudi*, ki predstavljajo *dušo nacije*, pri tem pa posledice niso pomembne.

V odlomku, imenovanem *Parada zastav*, vidimo scenografijo, ki jo je izdelal Albert Speer. On je bil zadolžen tudi za vse kadre, v katerih prevladujejo praporji z nacističnimi zastavami. V Liutpoldhalle se odvija svečana otvoritev praznika nacistične stranke, v kateri so nepregledne kolone SA in SS formirale jasno strukturirane prvokotnike, nad katerimi je bilo morje zastav z kljukastimi križem, ki jih kamera prikazuje iz oddaljene ptičije perspektive.

Kamera je postavljena pod takim kotom, da posname hipnotični efekt zbrane množice, pri tem pa je posameznik v njej pomemben le kot del nje. Ta pristop snemanja je prisoten v celotnem filmu. Ikonografija v *Triumfu volje* ni slučajna, ampak likovno predstavlja naravo nacističnih idej, nad katerimi je bila prevzeta tudi Leni.<sup>567</sup>

Ob otvoritvi kongresa vidimo govore različnih predstavnikov nacističnih organizacij oblasti, med katerimi se pojavlja tudi Goebbels, ki predstavi svoj pogled na propagando. V govoru je zaznati tudi strah pred grožnjo prikrite opozicije manifestacijam nacionalsocializma. Izpostavi se tudi Bismarkova ideja, ki so jo nacisti prevzeli – *entuziazma ni mogoče konzervirati kot ribo*.<sup>568</sup> Predstavljena je tudi moč javnih demonstracij, ki jih zasledimo večkrat v filmu, ena izmed tipičnih pa je predstavitev delavcev na polju Zeppelin Field, ki držijo lopate v isti poziciji kot bi vojaki držali svoje orožje. Taka skupinska dinamika kaže tudi pripadnost Hitlerju in celotni Nemčiji.

---

<sup>567</sup> Winston, *Reconsidering Triumph of the will. Was Hitler There?*, str. 102.

<sup>568</sup> Welch, *Propaganda*, 132.

Hitler je tekom celega filma prikazan v glavnem planu, največkrat v izoliranem kadru brez spremstva drugih vodilnih članov stranke. Domnevamo lahko, da se je Leni s tem poskušala izogniti slabi izkušnji, ki jo je dobila, ko je v filmu *Zmaga vere* posnela Röhma v enakovredni poziciji kot Hitlerja, kasneje pa so Röhma likvidirali, zaradi česar je postal film neuporaben. Ko je Hitler prikazan v spremstvu, je vedno v središču pozornosti kamere. Pogosto je prikazan iz profila, prikaz njegove velikine pa je poudarjen s postavitvijo kamere, ki ga snema navzgor.

V zadnjem Hitlerjevem govoru tega filma je prikazan kot zelo umirjen, po drugi strani pa je opazna strast, usmerjena na poslušalce. S tem jih je želel privedi do stanja duhovnega fanatizma. Leni je to uspelo prikazati s poudarkom na zaključek firerjevega govora: *V Nemčiji v naslednjih 1000 letih ne bo nove revolucije!*<sup>569</sup> Film se zaključuje v Liutpoldhalle, svečanem prostoru, kjer je potekala otvoritev kongresa. Kamera je usmerjena na visoko dvignjene plapolajoče praporje in zastave, dogajanje pa spremlja pesem *Horst Wessel Lied*. Udeleženci kongresa držijo iztegnjene roke v pozdrav Hitlerju.<sup>570</sup> V poslednjih kadrih je kamera v t.i. juxtapoziciji – pod kotom, ki omogoča pogled udeležencev, usmerjen v nebo. S tem se nemški narod *podzavestno* usmerja h oblakom, iz katerih je prišel Hitler na začetku filma. V teh delih vidimo simboliko zadnjega in *končnega* utelešenja triumfa volje, s čime Leni uspešno zabriše meje med mitom in realnostjo.

Omenjena je bila vsakodnevna simbolika, s katero so nacisti kot del svoje propagande uporabljali uniforme, zastave, praporje in druge simbole. Vse to je predstavljalo podporo in vizualni prikaz pomembnosti retorike, ki je bila uporabljena v živo in preko javnih medijev. Iste motive vidimo tudi v vseh filmih, ki jih je režirala Leni. Sporočilo je bilo jasno: preko konkretne demonstracije fizične moči okrepiti duhovno sporočilo. Ceremonije, kot npr. kongres, so predstavljale odlično priložnost za čustvene manipulacije.

Znanje in nadarjenost Leni Riefenstahl za montažo prideta še posebej do izraza pri posnetkih govorov Hitlerja in drugih nacističnih voditeljev. Govori so trajali tudi po celo uro, zato jih je morala rezati in montirati, pri tem pa paziti, da se v njih ne izgubi glavno sporočilo. Posamezne dele je jemala iz konteksta, s čimer so celotni govori izgubili svojo avtentičnost, pridobili pa so nov pomen.

*Dan svobode! Naša vojska! (Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!)* je naslov tretjega filma iz triptiha, ki predstavlja polurno povečevanje nemških oboroženih sil. Posnet je bil

---

<sup>569</sup> *Triumph des Willens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl.

<sup>570</sup> Prav tam.

leta 1935 na sedmem kongresu stranke. Nastal je kot dopolnitev predhodnega filma, ker je v njem Leni izpustila posnetke o nemški vojski. Postavlja se vprašanje, zakaj je bila ta dopolnitev izvedena na tak način. O tem je potekalo več razprav. Na strankinem kongresu leta 1934, ko je bil sneman *Triumph volje*, je bila prvič prisotna tudi vojska, zato bi bilo logično, da so določeni posnetki namenjeni tudi njej.

Obstaja skrivni načrt Ufe iz leta 1934, v katerem je bil zapisan *projekt Reichswehr filma*. Skladno z okoliščinami, ki so vplivale na dogajanje leta 1934, ter na podlagi dogajanja v naslednjih letih, Stefanie Grote predpostavlja, da je bila realizacija tega projekta prestavljena na primernejši čas. Razlogi so bili tako v domači kot tudi mednarodni politiki.<sup>571</sup>

Razumljivo je, da Hitler ni želel javno razkriti svojih načrtov v zvezi z obnavljanjem in povečevanjem nemških oboroženih sil dokler za to ne bodo doseženi ugodnejši pogoji. Poleg tega je imel film *Triumph volje* zelo jasen cilj, da prikaže enotnost in moč NSDAP. Stranko je bilo potrebno prikazati kot neokrnjeno glede na dogodke v juniju in juliju 1934. Prikaz notranje enotnosti bi lahko zbledel, če bi se istočasno posvetili dvem tako pomembnim temam. Iz tega vidika je prikaz Wehrmachta v posebnem filmu, ki bi obravnaval zgolj vojaški vidik, povsem razumljiv.

Film kot propagandno sredstvo je bil v teh razmerah podrejen političnim interesom in taktiziranju, čemur je bil tudi sam Goebbels izrazito naklonjen. S posebno pozornostjo je bilo potrebno razviti prikaz oboroženih sil, ki se prikažejo oživljene, prenovljene in svobodne, da lahko kot take ohranijo mir tako znotraj Nemčije kot tudi izven njenih meja.

Film *Dan svobode! Naša vojska!* lahko razdelimo na pet glavnih delov: jutranje razpoloženje v vojaškem kampu, nastop konjenice na Zeppelin polju, Hitlerjev govor, vojaška parada in vojaški manevri. Film se začne s posnetki, na katerih vidimo prekiržane bajonete, ki gledalca opozarjajo na temo filma. V začetni sekvenci filma vidimo, da je avtorica filma Leni Riefenstahl, za glasbo je bil zadolžen Peter Kreuder, film pa je proizvedla NSDAP.<sup>572</sup>

16. septembra 1935 je bilo pred več kot 200 000 gledalci razglašeno oživljanje nemških oboroženih sil. Nastopilo je 100 000 vojakov iz 13 različnih rodov vojske, prikazana je najmodernejša oprema, še posebej je bila izpostavljena impozantna Luftwaffe letalska enota. Propagirala se je vojaška premoč, hkrati pa so se vzbujala patriotska čustva. Hitler je v

---

<sup>571</sup> Grote, *Objekt Mensch*, 154.

<sup>572</sup> *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1935. <https://archive.org/details/1935-Tag-der-Freiheit> (Zadnji dostop: junij 2015)

svojem govoru poudaril predvsem težnjo k ohranjanju miru po eni strani, po drugi pa lahko v govoru zasledimo subtilno indirektno predstavljanje načrtov za prihajajočo vojno.<sup>573</sup>

*Jutranje razpoloženje v vojaškem kampu* predstavlja prvi del filma in se začne s plapolajočo zastavo NSDAP in vojakom na straži, ki je sneman iz profila. Vidne so prve jutranje aktivnosti vojaka, osebna higijena in prvi obrok. Sledi postroj in marš vojakov, ki daje močan občutek enotnosti. Pri tem se kamera ne usmerja v njihove obraze, gledalec jih skoraj ne opazi, s čimer je Leni zmanjšala vpliv vsake individualnosti, povečala pa občutek discipline in pomen skupnosti. Sledi nastop konjenice in vojaške vaje na Zeppelinwiese.<sup>574</sup>

Film je narejen tako, da odgovarja klasični strukturni piramidi drame. Leni postopoma povečuje napetost s prikazovanjem vodje, hkrati pa predstavlja politični pomen teme, ki jo film obravnava. Dramaturški vrhunec filma predstavlja govor, ki ga je imel Hitler na Zeppelinwiese 16. septembra 1935, namenjen pa je bil nemškim oboroženim silam: *»Vojaki našega Wehrmachta, že drugič so se zbrale formacije vojske in mornarice na tem kraju, prvič v Nemčiji, ki je svobodna in se lahko brani. Odslej se lahko vsak Nemec, če smatra da je to za nacijo pomembno, pridruži tem redovom. Vsak od vas bi moral žrtvovati svojo osebno svobodo. Vsak od vas bi moral spoštovati red in disciplino, vsak od vas bi moral posedovati predvsem moč in vzdržljivost, ter velik občutek odgovornosti. V zmoti so tisti, ki mislijo, da ta žrtev prihaja iz Nemčije. Nemci so radi pristajali na vlogo žrtve tekom prejšnjih stoletij in to dolžnost so opravljali ponosno. Vi, tovariši s svojim orožjem in čeladami predstavljate edinstveno nasledstvo, vi ne predstavljate neko mitološke ustvarjeno bitje, ki je oropano tradicije in brez preteklosti. Vse kar obstaja v nemških državljanih črpa svoje osnove iz tradicije, ki jo predstavljate vi. V tem trenutku stojite tukaj, oboroženi z železom in jeklom, to pa zato, ker smatramo, da je čast nemškega naroda nujno obnoviti. Ko je bila čast v rokah naših vojakov, nam jo nihče na tem svetu ni zmožal odzeti. Vaša obveza ni, da nam zagotovite prihodnjo slavo in slavo vojske. To je že doseženo. Vi jo morate samo obdržati. Takrat vas bo nemški narod ljubil, takrat bo nemški narod verjel, da mu je zagotovljena varnost in izobrazba. Vi postajate ljudje. Mi želimo, da nemška mladina doseže enako izobraževanje, da postane taka kot vi. Želimo ustvariti generacijo, ki bo močna, predana, vredna zaupanja, poslušna in dostojna, taka, da naši državi ne bo v sramoto, ko se bomo soočali z zahtevami zgodovine. To so zahteve nacije, naše upanje, ki je odvisno od vas. Vem, da boste izpolnili naše upe, zahteve in naloge, ker ste vi vojaki nacije!«*<sup>575</sup>

---

<sup>573</sup> Grote, *Objekt Mensch*, 140.

<sup>574</sup> *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!*. Dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl.

<sup>575</sup> Prav tam.

Hitlerjev govor predstavlja vrhunec filma in istočasno uvod v vojno parado in manevre na Zeppelin polju. Prikazani so: pehota, konjenica, motorizirane enote, oklepna vozila in letalstvo. Po končanem govoru kamera prikazuje predstavnike vojaškega vrha, ki pozdravljajo nepregledno vrsto vojakov iz reda pehote in mornarice, ki marširajo pred njimi, nosijo pa zastave in praporje z nacističnimi obeležji. Zatem se pojavi konjenica, kasneje pa še motorizirane enote, ki jih predstavljajo vojaki na motorjih, ter kamioni, ki s sabo vlečejo topništvo. Zatem se pojavijo še oklepne enote.<sup>576</sup> Cilj tega dela filma je prikazati prisotnim na kongresu novo, izboljšano in napredno nemško vojsko. Tudi sporočilo je zelo jasno: Nemška vojska je dobro opremljena in pripravljena braniti svoje interese.

Kot najavo v zadnji del filma vidimo nacistično znamenje – orla, ki je v vseh treh filmih snemana v Nürnbergu, pogosto pa je uporabljen kot prehod med dvema deloma filma. Vojaški manevri predstavljajo zadnji del filma *Dan svobode! Naša vojska*. V njih so sodelovale vse enote in vojni rodovi, ki so se udeležili parade. Po ustaljenem ritmu je prva nastopila pehota, kasneje pa so se ji priključili še ostali rodovi vojske. Vrhunec zaključnega poglavja v filmu predstavlja prihod letalstva in vaje, ki so bile ob tej priliki izvedene. Z ene strani vidimo prikaz vojaške moči iz zraka, z druge pa pripravljenost na odgovor obrambe na tleh. Film se zaključuje spektakularno s kamerami, usmerjeni proti nebu, na katerem letala formirajo kljukasti križ, ki ga v naslednjem kadru zamenja plapolajoča nacistična zastava.<sup>577</sup>

Konferenca iz leta 1935 se od predhodne razlikuje v organizaciji, procesih in udeležbi, kar je marginalizirano na filmu, ki je bil ob tej priliki posnet. Posebnega pomena so idejno-politične, filmske in druge materialne inovacije ter postavitve oboroženih sil v ospredje. Hitler je za razliko od predhodnjih dveh filmov, v katerih je bil osrednji lik, precej manj opažen, vidimo ga le v uvodnem pozdravu in nagovoru udeležencem.

Cilj filma je bil provokacija in preizkus morebitnega odziva svetovne javnosti. Čeprav je bila cenzura prave zunanje politike s tem filmom prekinjena, lahko predpostavim, da je Leni Riefenstahl s svojim tretjim filmom dala določen doprinos vsemu temu *nemškemu igranju z usodo*.

---

<sup>576</sup> Prav tam.

<sup>577</sup> Prav tam.

## 4.3.2 Olympia (1938)

### 4.3.2.1 Zgodovinsko ozadje

Nemčija je leta 1936 gostila letne olimpijske igre. Odločitev o izvedbi je bila sprejeta že leta 1931, vendar zaradi ekonomske krize realizacija ni bila možna. Prevladovalo je mišljenje, da bi stroški predstavljali prevelik izziv, zato so bile preložene na leto 1936. Odločitev o tem je sprejel olimpijski komite leta 1933. V svetu so to odločitev ocenili kot prehitro podporo novemu režimu. Z odločitvijo, da se Nemčiji zaupa organizacija letnih iger, so se odprla številna nova politična vprašanja. Pojavljali so se sumi, da bi lahko prišlo do bojkota. O udeležbi ameriških športnikov je decembra 1935 glasovala Ameriška atletska zveza, ki je prisotnost z minimalno večino potrdila. Določeni športniki so se kljub temu odločili, da se ne bodo udeležili iger.<sup>578</sup>

Kljub takim in podobnim omejitvam pa se je Nemčija vendarle trudila, da politična trenja ne bi ogrozila prednosti, ki bi jih dobila kot organizatorica iger. Cilj je bil predstaviti Nemčijo na mednarodnem prizorišču v kar se da dobri luči. Ostranili so vse protijudovske znake in napise, od lokalnih SA enot pa so zahtevali, da delujejo v skladu s pričakovanji. Prestolnica nemškega rajha je naenkrat postala rasno tolerantno mesto, čeprav se politični pritiski na lokalno prebivalstvo niso popolnoma umirili. Zapirali so vse, ki so v razgovorih s tujimi novinarji ali športniki kritizirali aktualni režim. Nek nemški novinar, ki je odkrito kritiziral *Nürnberške zakone* (1935), je bil zaprt že na začetku iger, kasneje pa obsojen na doživljenski zapor.<sup>579</sup>

Načrt za velikanski stadion in športno igrišče je bil narejen že leta 1933. Hitler, ki se je posebej zanimal za arhitekturo, je imel glavno besedo pri oblikovanju. V začetku si je zamislil kompleks, ki bi sprejel pol milijona gledalcev, ampak se to ni uresničilo. Po končani izgradnji je stadion lahko sprejel le četrto milijona gledalcev. Oktobra 1934 je Hitler prepustil oblikovanje in izdelavo stadiona Albertu Speeru, ki se je že uspešno izkazal pri izgradnji v Nürnbergu. Speer je načrte spremenil in jim vdahnil bolj neoklasicističen videz. Čeprav je gradnja zamujala in so projekt uvrstili med prednostne, je bil stadion končan pravočasno, stal pa je 27 milijonov RM. Vse stroške za organizacijo olimpijade so ocenjevali na približno sto milijonov, kar je bila do tedaj najdražja olimpijada vseh časov.<sup>580</sup>

---

<sup>578</sup> Overy, *Tretji rajh*, 138.

<sup>579</sup> Prav tam.

<sup>580</sup> Prav tam, 140.

Igre so se začele 1. avgusta z veličastnim spektaklom v Hitlerjevi navzočnosti. 2. avgusta so se začela tekmovanja. Prvo zlato medaljo je osvojila nemška metalka kopja, drugo pa nemški metalec krogle. Hitler je zmagovalcema osebno čestital, zvečer pa je zapustil stadion, še preden so podelili medalji temnopoltima ameriškima atletoma, ki sta osvojila prvo in drugo mesto pri skoku v višino. Olimpijski komite je naslednji dan protestiral, zato se je Hitler nadaljnjim zapletom izognil z izjavo, da zmagovalcem ne bo več čestital.<sup>581</sup>

Nemški športniki so osvojili skupno 89 medalj, od tega 33 zlatih odličij. Zadnji dan iger 16. avgusta se je odvijala razkošna predstava. Hitler je bil med prisotnimi, ampak ni spregovoril. Ko so na stadionu spustili z drogov zadnje zastave in pogasili reflektorje, je množica začela vzklikati *Hiel Hitler!* Gledalci so vstali in z iztegnjenimi desnicami pozdravljali Hitlerja, nato spontano zapeli prvo kitico nemške državne himne, za njo še strankarsko *Horst Wessel Lied*.<sup>582</sup>

Takoj po koncu olimpijskih iger so se spet pojavili protijudovski napisi in oznake. Nemškega predstavnika v mednarodnem olimpijskem odboru Theodorja Lewalda, ki je bil na pol Jud, so odpoklicali in ga nadomestili z generalom Walterjem von Reichenauom.<sup>583</sup>

Zaradi dogodkov leta 1936, kot so zasedba Porenja in posredovanje v španski državljanski vojni, je prišlo do širitve nemškega manevrskega prostora v zunanjepolitičnem pogledu. Po drugi strani so se gospodarske težave in prisile, ki so izhajale iz pospešenega oboroževanja in so nasprotovale nadaljevanju te usmeritve, tako zaostriale, da je postajala odločitev o nadaljnji poti gospodarske politike in oboroževanja vse bolj neizogibna. Po koncu polenih olimpijskih iger v Berlinu je Hitler začel prve odkrite priprave na prihajajočo vojno. Proti koncu avgusta je napisal listino, znano kot *Memorandum o štiriletnem gospodarskem načrtu*. V načrtu je pozval Nemčijo, naj se v vojaškem in gospodarskem smislu pripravi na vojno v naslednjih štirih letih. Bil je oblikovan kot *strateški memorandum*. Leta 1937 je Hitler ta načrt opustil in se je odločil, da bo uporabil vojaško silo v prvem ugodnem trenutku, po možnosti že leta 1938.<sup>584</sup>

V obdobju od leta 1936 do 1939 se je zvrstilo nekaj mednarodnih dogodkov, pri katerih se je Hitler izkazal s svojo uspešno diplomatsko strategijo. Leta 1937 in 1938 je Hitler začel načrtovati vzpostavitev nemške nadvlade v Srednji in Vzhodni Evropi. Za cilj je imel širitev rajha in se je od notranje politike počasi preusmeril k zunanji. Nemški Wehrmacht se je

---

<sup>581</sup> Prav tam, 141.

<sup>582</sup> Prav tam.

<sup>583</sup> Prav tam.

<sup>584</sup> Overy, *Tretji rajh*, 141; Thamer, *Nacionalsocializem*, 195-196; Cajnko, *Nacizem*, 82.



naglo oboroževal, država pa je v ta namen potrebovala vse več naravnih virov, surovin in delovne sile. Evropske velesile so že leta 1935-1936, ob italijanskem napadu na Etiopijo in ob remilitarizaciji Porenja pokazale, da niso pripravljene na vojaško posredovanje. V Sovjetski zvezi je takrat nastopilo obdobje *velikega terorja*, zaradi česar ni predstavljala posebne grožnje.<sup>585</sup>

Odločitev o usmeritvi v odprto agresijo je bila dokončno sprejeta leta 1937. Vodstvo Tretjega rajha je postalo politično samozavestno in je javno izjavilo, da je Nemčija ponovno postala svetovna velesila. Hitler je novembra 1937 vojaškemu vodstvu napovedal, da bosta Avstrija in Češkoslovaška v bližnji prihodnosti prišli pod nemško upravo. Avstrijo so nemški vojaki zasedli marca 1938 in jo ob vsesplošnem podpiranju priključili Tretjemu rajhu. Po drugi strani se je spor s Češkoslovaško izkazal za veliko bolj tvegan in je dosegel vrhunec septembra istega leta. Končan je z mednarodnim *Münchenskim sporazumom*, po katerem so češka ozemlja z večinsko nemškim prebivalstvom prišla pod oblast Nemčije.<sup>586</sup>

Čeprav se je nacistični režim predvsem usmerjal k zunanji politiki, je na dnevnem redu vseskozi ostajala težnja po rešitvi *judovskega vprašanja*. Po münchenski konferenci so aktivisti stranke spet začeli napadati judovska podjetja, trgovine in sinagoge. Najresnejši izbruh antisemitizma pred 2. svet. vojno je sprožil atentat na nemškega diplomata v Parizu Ernsta vom Ratha, ki ga je ubil judovski protestnik. Novica je izzvala protijudovske nemire, a se je Hitler na Goebbesovo prigovarjanje odločil, naj policija v tem primeru ne ukrepa. V noči iz 9. na 10. november so v večini nemških mest na spodbudo Goebbelsa pripadniki NSDAP izrazili svojo jezo nad Judi. Po vsej Nemčiji so razbijali in plenili trgovine, zažigali sinagoge, pretepali in pobijali Jude. Nemška javnost se je na pogrom odzvala mešano. Marsikdo je bil pretresen zaradi neredov in nasilja, ne toliko nad izbruhom antisemitizma. V tujini so ga močno obsojali.<sup>587</sup>

Za Hitlerja se je leto 1938 na prvi pogled končalo uspešno. Vključitev sudetskega območja je prinesla gospodarstvu pomembne industrijske veje, nahajališče rud, zaloge visoko kvalitetnega premoga in lesa. Amputacija Češkoslovaške in način, kako jo je bilo preprosto doseči z mešanico pritiska in pripravljenosti na koncesije, sta povzročila šok v jugovzhodni Evropi, s tem pa še tesnejše sodelovanje med Berilom in donavskimi ter balkanskimi državami. Priprave za sprožitev oboroženega spopada so se začele že proti koncu leta 1938 in v začetku leta 1939. V tajnem govoru pred nemškim tiskom je Hitler ostro zahteval

---

<sup>585</sup> Overy, *Tretji rajh*, 150.

<sup>586</sup> Thamer, *Nacionalsocializem, 195-197*; Overy, *Tretji rajh*, 150.

<sup>587</sup> Overy, *Tretji rajh*, 182-184.

spremembo propagandne smeri, da bi se psihološko pripravili na vojno. Za kulisami so že potekala vojaška strateška in operativna načrtovanja ter oborožitveno-tehnične priprave za primer vojne.<sup>588</sup>

Leni je potrebovala dobri dve leti, da pripravi in montira film, posvečen olimpijskim igram. V tem času pa se je situacija v državi, kakor je bilo prikazano, popolnoma spremenila.

#### 4.3.2.2 Razmišljanja o filmu

Film *Olympia* je bil posnet na 11. modernih olimpijskih igrah, ki so potekale tekom avgusta 1936 v Berlinu. Posvečen je pionirju modernih olimpijskih iger baronu Pierru de Coubertinu in v čast mladosti sveta.<sup>589</sup> Publiki je bil premierno prikazan 20. aprila 1938, na Hitlerjev rojstni dan. Koristi od filma so bile večplastne, Ministrstvo za propagando pa je film izkoristilo za prezentacijo in popularizacijo Nemčije na svetovnem nivoju.

Riefenstahlova je imela na razpolago 130 zaposlenih: fotografe, snemalce, specialiste za različna področja, kamerмене in druge filmske delavce. Tehnična oprema je bila zelo napredna in dovršena: specialne kamere, optični in filmski material. Za produkcijo je imela tri leta, začela pa se je jeseni 1935 in trajala vse do premiere.<sup>590</sup>

*Olympijo* sestavljata dva celovečerna filma dolžine po dve uri. Prvi nosi naziv *Praznik narodov*, drugega pa je Leni poimenovala *Praznik lepote*. Film predstavlja faktografski dnevnik športnih dogodkov, poleg svojega propagandnega značaja in ciljev pa v sebi nosi tudi hvalospev fizičnim sposobnostim in mladosti.

Razumemo ga lahko tudi kot impresivno vadbo za dviganje ugleda in propagando nacionalsocialističnega režima, pri tem pa ni v ospredju prikaz nacistične ideologije in partikularne doktrine poznane kot *Kri in zemlja* (*Blut und Boden*). *Olympia* predstavlja spektakularno predstavo različnih elementov nacističnega svetovnega nazora, še posebej pa izpostavlja pomen idealiziranega arijskega telesa.<sup>591</sup>

Nedolžna osnovna ideja o modernih olimpijskih igrah v duhu mirnega športnega tekmovanja najboljših športnikov v luči izogibanja političnih, socialnih in verskih razlik je bila odlična priložnost za dvig ugleda Nemčije, od katerega pa bi imela največje koristi nacistična vlada. Igre niso bile zlorabljene samo za ta namen. S pomočjo športnih ekip in

---

<sup>588</sup> Thamer, *Nacionalsocializem*, 204.

<sup>589</sup> *Olympia. Teil 1: Fest der Völker*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1938.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ILnGqMoNXRI> (Zadnji dostop: junij 2015)

<sup>590</sup> Riefenstahl, Leni. *Five lives. Fünf Leben. Cinq vies.* (ur. Angelika Taschen), Köln: Taschen, 2000, 270-272.

<sup>591</sup> Welch, *Propaganda*, 94.

dobro grajenih in fizično vrhunsko pripravljenih športnikov ter izjemne režiserke, ki jo je zanimala predvsem *lepota*, je bilo mogoče svetu predstaviti »razumevanje raso čistega zdravega telesa.«

Nacistični koncept moškosti je temeljil na osnovah, ki so se razvile v 1. svet. vojni. Po koncu vojne se je razvilo gibanje, katerega člani so se smatrali za dediče izkustva, pridobljenega med vojno. Ideje o idealnem moškem so bile uporabljene kot praktični način krepitve političnih struktur, moškost so dojemali kot predanost višjim ciljem. Na podlagi teh idej se je izoblikovalo mišljenje, da bi vojni veterani morali imeti odločilno vlogo pri formiranju »novega nacističnega moškega.« Nacistična preokupacija s človeškim telesom je počivala na vzponu takratnega dojetanja moškosti. Kultivacija človeškega telesa je v nasprotju z ideali iz preteklosti pomenila modernost.<sup>592</sup>

Nago moško telo je pomenilo klasičen pojem lepote in je postalo nacionalsocialistični simbol, izvor tega ideala pa lahko najdemo že v pojmovanju lepote v antični Grčiji. Hitler je v *Mein Kampf* zapisal, da sta grški ideal in brezsmrtnost idealna kombinacija v povezavi z iskrivim duhom in plemenito dušo.<sup>593</sup>

V Nemčiji so že tradicionalno podpirali športne dejavnosti, saj so smatrali, da se na ta način dviga nivo prijateljstva, ki je bilo zelo spoštovano. Na fizični trening se ni gledalo samo kot na priprave za prihajajoče vojne, ampak se je z njim gradilo značaj in druge kvalitete, ki so značilne za nacistične moške. Ničesar niso prepuščali naključju. Pravi Nемец s takimi kvalitetami je sposoben uresničevati načrtane cilje in tako dati svoj prispevek k razvoju rasne države, ki mora biti zgrajena na podlagi organskega razvoja iz preteklosti.<sup>594</sup>

Nacionalsocializem je bil rasistični režim, ki ni dopuščal vizije prihodnosti, ki bi temeljila na negotovosti in nedorečenosti, zato so razvili idejo o utopiji, ki je temeljila na nacionalni preteklosti. Simbol je predstavljal človek, idealen arijec, opisan do najmanjših podrobnosti, te pa so skladne z tradicionalno ustaljenimi predstavami. Idealnemu moškemu je vzor predstavljal grški model, definiran še v času antike. Med študenti je bila še posebej popularizirana ideja o tem, da bodo s pomočjo izobraževanja in usposabljanja lahko dosegli ta grški model. Definirali so se ideali lepote in predstava o izgledu moškega in ženske je bila jasno določena. Taki stereotipi so običajno vodili v ekstreme, ki jih lepo prikazuje izjava: »Telo je božji dar, pripada pa narodu, ki ga brani s služenjem državi in narodu.«<sup>595</sup>

---

<sup>592</sup> Mosse, George. *The image of man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford: University Press 1998, 155-161.

<sup>593</sup> Prav tam.

<sup>594</sup> Prav tam, 160-161.

<sup>595</sup> Prav tam, 168-170.

Veliko vlogo so imele grške antične skulpture, postavljene v kontekst nacionalsocialistične ideologije in nacističnega moškega. Skulpture so bile kot modeli zelo sprejemljive za srednji razred zaradi izraza čutnosti, kipi golih mladeničev so bili povzdignjeni na abstrakten nivo in s tem pretvorjeni v stilske principe.<sup>596</sup>

Hitler je občudoval antično civilizacijo, poleg nje pa tudi egipčansko. Pogosto je ponavljal sledeči izrek: »*Naša edina možnost, da postanemo zares veliki... je v imitaciji Grkov.*« Smatral je, da je estetski ideal v grški kulturi nekaj najvišjega in da njihov koncept lepote predstavlja kombinacijo veličastne fizične lepote in moči, tako telo pa krasi tudi briljanten um in plemenita duša.<sup>597</sup>

Tak ideal je Leni v svojem filmu *Olympia* lepo prikazala. Film predstavlja stilizacijo, ki ima nedvomno svojo politično dimenzijo in namen. Zgodovina olimpijskih iger je interpretirana kot simbolika, postavljena v čas pred nacionalsocialističnimi težnjami za oblast. Pri tem je potrebno posebej poudariti, da se eksplicitne politične izjave v samem filmu ne pojavljajo.

Prolog prvega dela filma *Praznik narodov*, ki traja dvajset minut, predstavlja odličen primer vizualne metafore, s katero je Leni predstavila nacionalsocialistični ideal lepote, katerega osnove najdemo v grški antični umetnosti. V uvodni sceni je Tretji rajh prikazan kot naslednik Šparte. Film se začneja s kadri gostih oblakov, ki dajejo vtis pravljичnosti, spremlja pa ga glasba Herberta Windta. Skozi meglo se počasi kažejo nejasni obrisi arhitekturnih oblik, ki se spreminjajo v ruševine grških templjev dorskega stila. Gre za simbolično predstavo preteklih časov. Sledijo posnetki kipov: Meduze, Afrodite, Apolona, Ahila in Parisa. V sporočilu, ki ga je Tobis posebej pripravil za javnost v prvem delu filma, je prikazan oris hierarhije, ki bi morala vladati med spoloma: »*Kipi bogov, polbogov in junakov, kot so npr. Ahil, Paris in Aleksander Veliki izražajo ideal moške lepote. Ženski lik Afrodite se preko njenega kipa kaže kot nujna dopolnitev ideala človeške lepote in večne težnje po oblasti.*«<sup>598</sup>

Vrhunec prologa predstavlja kip *metalca diska*, ki se postopno spreminja v živega človeka, na koncu pa postane nemški atelt Erwin Huber. Na tak način je režiserka želela poudariti pomembnost prehoda iz antične preteklosti v čas, ko se odvijajo moderne olimpijske igre v Berlinu. David Welch predpostavlja, da je s tem želela preusmeriti pozornost gledalcev

---

<sup>596</sup> Prav tam, 171-173.

<sup>597</sup> Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, New York: 2003, 21.

<sup>598</sup> Grote, *Objekt Mensch*, 194.

v simboliko, ki jo predstavlja kip v očeh nacistov. Gre za reprezentacijo ideje in idelaov vladajoče arijske rase.<sup>599</sup>

Metalec diska predstavlja primer *odločilnega trenutka* oz. moment kratkega zastoja med gibanjem in zamahom, s katerim bi odvrnil disk. Povezovanje antične grške umetnosti z ideali nacističnega režima pomeni idealizacijo, ki naj bi vodila do popolnosti. Visoki, vitki in popolni proporci grških kipov se navezujejo na predstavo idealnega telesa arijskega človeka.

Uvod sledečega dela filma se osredotoča na športna tekmovanja, prikazan je zvon, na katerem je jasno viden nacistični orel in krogi, ki predstavljajo simbol olimpijskih iger. Sledijo zastave držav udeleženk, izmenično sledijo posnetki berlinskega stadiona, napolnjenega do zadnjega mesta. Zatem se pojavijo kadri publike z iztegnjeno desno roko v pozdrav Hitlerju in istočasno predstavljanje različnih držav, katerih športniki so sodelovali pri igrah. Hitler je svečano otvoril 11. moderne olimpijske igre. Na stadion prinesejo baklo, s katero prižgejo olimpijski ogenj.<sup>600</sup>

Atletika kot kraljica športov zavzema v filmu *Praznik narodov* osrednje mesto. Prvo tekmovanje je bilo v metu diska, ki je sledilo preobrazbi kipa, opisani v prologu. Največja pozornost je pritegnilo tekmovanje za moške v skoku s palico, ki je trajalo pozno v noč. V borbi za medaljo so ostali trije Američani in dva Japonca. Navijači so bučno spodbujali tekmovalce. Končni rezultat je bil sledeči: Amerika je dobila zlato in bronasto medaljo, Japonska pa srebrno odličje. Naslednji dan se je odvijalo razburljivo tekmovanje v štafeti 4x100 metrov za ženske, v katerem je bila sprva favorit nemška reprezentanca, vendar je v zadnji predaji prišlo do napake in Nemčija je ostala brez medalje. Tek sta s posebno pozornostjo spremljala tudi Hitler in Goebbels, ki ju je izid vidno razočaral.<sup>601</sup>

Zaključek prvega dela *Olympije* predstavlja maraton. Sledijo mu posnetki olimpijskega ognja pred katerim vihrajo zastave z oznako olimpijskih iger. Film se zaključi z mimohodom športnikom, ki nosijo zastave držav udeleženk. V zadnji sekvenci filma se ponovno pojavi zvon iz začetka glavnega dela, kamera pa se počasi oddaljuje in v daljavi vidimo berlinski stadion, ki se polagoma pretaplja v zastavo OI.<sup>602</sup>

Drugi del filma *Praznik lepote* se začneja z idiličnimi posnetki jezera in narave, ki jih prekinajo kadri, v katerih so prikazani športniki. Ti posnetki predstavljajo intimni uvod, v katerem je Leni izkoristila priliko, da predstavi podobo idealnega moškega. Stil posnetkov in sama vsebina imajo podobnosti s prologom prvega dela. Vzorednice najdemo v ponavljanju

---

<sup>599</sup> Welch, *Propaganda*, 272.

<sup>600</sup> *Olympia. Teil 1: Fest der Völker*. Dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl.

<sup>601</sup> Prav tam.

<sup>602</sup> Prav tam.

posnetkov jutra, megle, somraka, naravnega spektakla in bujenja. Ti motivi so za Leni značilni, ker so si zelo podobni in se ponavljajo v vseh njenih filmih, snemanih za NSDAP. Posebej do izraza prihaja Lenijino favoriziranje moških, ki jim snemalci namenjajo veliko pozornost, vrhunec pa predstavljajo posnetki v savni.<sup>603</sup>

Umetnica odkriva svojo večščino za prikazovanje dinamike gibanja na različne načine in preko različnih športnih dogajanj. V drugem delu filma je Leni izbrala, verjetno zaradi omejenega prostora in velikega števila različnih tekmovanj, prikaz nekaterih športnih disciplin kot so npr. boks, košarka, gimnastika, nogomet preko neobvezne igre udeležencev olimpijade. V tem delu filma so bila v središču pozornosti tekmovanja v gimnastiki, jadraniu, mečevanje, jahanje, streljanje, od atletskih disciplin petoboj, hokej na travi, nogomet in kolesarstvo. Pri prikazu kolesarstva so bili najprej prikazani tehnični pripomočki, priprava koles in opreme.<sup>604</sup> Lahko predpostavim, da izbor teh športov ni bil povsem naključen, ker se v posnetkih implicitno kažejo skrajno militaristični motivi. Riefenstahlova je v ta namen v *Prazniku narodov* zelo spretno izkoristila maraton dolžine 42,195 km, saj je bila to disciplina, za katero je potrebno posebna vzdržljivost in moč. Prikazati je želela moč ljudskega duha, ki lahko nadvlada vsem fizičnim oviram.

V zadnjem delu filma je posebna pozornost namenjena vodnim športom, različnim veslaškim disciplinam, plavanju in še posebej skokom v vodo. Ti imajo še poseben namen, režiserka pa se je pri posnetkih trudila, da na najboljši možni način prikaže gracioznost in moč telesa.

Film se zaključuje z zelo podobnimi kadri, ki jih je moč videti tudi na koncu prvega dela filma. Iz oblakov se pojavi stadion ob spremljavi zvona. Odvija se slovesnost in ob tej priliki so bile spuščene vse zastave držav udeleženk. V poslednjem kadru vidimo zastavo s krogi, ki simbolizirajo olimpijske igre, v ozadju pa oblake in dim pogašenega olimpijskega ognja.<sup>605</sup>

*Olympia* niti slučajno ni naiven kot propagandni film, ampak olimpijsko dogajanje spretno vključuje v svoje mehanizme. Čeprav je Leni Riefenstahl trdila, da je bila njena želja zgolj prikazati olimpijsko idejo, se iz umetniških posnetkov da razbrati subtilno propagandno nacistične rasne politike. Primer je viden že pri prikazu skoka v daljavo, ko v finale prideta Američan Jesse Owens in Nemec Lutz Long. Riefenstahlova je poskušala s pomočjo

---

<sup>603</sup> Grote, *Objekt Mensch*, 209.

<sup>604</sup> *Olympia. Teil 2: Fest der Schönheit*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1938. <https://www.youtube.com/watch?v=usTPricF8qo> (Zadnji dostop: junij 2015)

<sup>605</sup> Prav tam.

usmerjanja kamere izločiti vso konkurenco in favorizirati *arijce* napram *nearijcem*.<sup>606</sup> Napetost in negotovost sta dodatno poudarjeni s pomočjo montaže. Kamera izmenično prikazuje tekmovalce in Hitlerjevo reakcijo na dogajanje. S spremembo perspektive, počasnimi posnetki in prikazom vseh šest serij skokov ob vrhunski fotografiji, je režiserki uspelo še dodatno dvigniti nivo napetosti in pričakovanje rezultatov. Poleg tega lahko v vseh sekvencah zasledimo poskus vizualizacije, v kateri prihaja do izraza skrivna rasna borba. Istočasno je s postavitvijo Hitlerja v glavno vlogo spremljevalca prikazala neposreden odnos med narodom in njegovim vodjo, z neverbalno komunikacijo pa namiguje na željo po zmagi in dominaciji.

Stil in način snemanja nacističnih dokumentarnih in propagandnih filmov sta v glavnem povezana z deli Leni Riefenstahl. Veličina njenih dosežkov se kaže v inovacijah, ki so omogočile snemanje realnega dogajanja. Snemalci športnega dogajanja so svoje izkušnje kasneje s pridom uporabili pri snemanju vojnih žurnalov, ki so bili del propagandnih enot na bojnem polju. Riefenstahlovi se je oprijel filmski izraz vojaka-športnika, ki je postal prototip in del nemške preteklosti, ki se je nanašala na nacistično identifikacijo. S svojim t.i. *poganskim* povzdigovanjem atletske hrabrosti, je film *Olympia* odločilno pripomogel k predstavitvi mistifikacije nacionalsocialistične države, kar je bilo takrat globoko zakoreninjeno v kulturnem in družbenem življenju nacije.<sup>607</sup>

Zaradi dogajanja, ki je po premieri filma *Olympia* privedlo do začetka 2. svet. vojne, je bila propagandna vrednost filma omejena na domače tržišče, saj je hitro prišlo do bojkota vseh nacističnih filmov.

---

<sup>606</sup> Grote, *Objekt Mensch*, 217.

<sup>607</sup> Welch, *Propaganda*, 97-99.

## 5. Zaključek

Film je zelo pomemben medij, ki odpira prostor za vizualizacijo realnega dogajanja, izmišljenih zgodb, mitov ipd. Ni pomemben samo kot oko kamere, katere namen je beleženje in reproduciranje stvarnosti, da bi strokovnjaki spremljali dinamiko pojavov v naravi. Zelo hitro je postal dejavnik zabave, umetnosti in spektaklov. Njihova zgodovinska vrednost je velika, pri tem pa ne gre le za dokumentarno-propagandne filme. So priča nekega obdobja, prikazanega na slikovit in jasen način. Z adekvatno analizo lahko rekonstruiramo določene segmente režima in časa, v katerem so nastali. S svojimi inovativnostimi v tehničnem in kreativnem smislu predstavljajo pravo bogatstvo in še danes se uporablja stil in standarde, ki so jih Leni Riefenstahl in njeni sodelovci uporabljali pri snemanju svojih filmov.

Filmov Leni Riefenstahl ne moremo umestiti v eno filmsko zvrst. Težko jih definiramo kot izključno dokumentarne, kakor jih je avtorica večkrat označila. Ker bi dokumentarni film moral predstavljati dokument o nečem, kar se je zares zgodilo, lahko trdimo, da so omenjeni filmi v tem smislu zadostili kriterijem. Po drugi strani situacijo dodatno oteži dejstvo, da so bila prizorišča snemanja pred samimi dogodki skrbno pripravljena. Če temu dodam še očitne propagandne cilje, dosežene tudi s pomočjo dramtizacije, lahko zaključim, da gre tudi za dramske filme, zamaskirane v dokumentarce.

Politični kadri in stalne spremembe, ki so bile del življenja pod nacističnim režimom, so s kamero zabeležene na poseben način. Prvi film – *Zmaga vere*, je od vseh najmanj spektakularen. *Dan svobode! Naša vojska!* predstavlja nadaljevanje predhodnega filma *Triumf volje*. Za *Zmago vere* lahko rečemo, da poleg svojega propagandnega sporočila v veliki meri odgovarja karakteristikam dokumentarnega filma. Pri *Triumfu volje* je viden premik, ki se kaže v zelo uspešni vizualizaciji mita o firerju, z veliko spektakularnimi detajli. Ti se pojavljajo že od samega začetka filma pa vse do ključnih besed, ki jih izgovori ob fanatični podpori poslušalcev: »V Nemčiji ne bo nobene nove revolucije v naslednjih tisočletjih.«<sup>608</sup> S temi besedami je izražena ena glavnih karakteristik nacističnega režima. V vseh treh filmih *Nürnberškega triptiha* je posebna pozornost namenjena prihodnosti Nemške države, za katero je najpomembnejša mladina, njen karakter pa je usklajen in formiran na osnovi nacionalsocialistične ideologije, kar predhodno citirana Hitlerjeva izjava samo dodatno podkrepi. Zadnji film iz nacističnega obdobja *Olympia*, se ukvarja z drugo tematiko glede na predhodne tri, je pa tudi v njem vidna nacistična ideologija. Predstavlja mitološki prikaz in

---

<sup>608</sup> *Triumph des Willens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl.



veličino estetskega in skrbno izklesanega arijskega telesa, kakor je definirano in široko sprejeto v nacistični ideologiji.

Učinek propagande ni temeljil na originalnosti ali prefinjenosti, ampak na njeni intenzivnosti in doslednosti pri uporabi vseh orodij in tehniki, ki je bila na voljo. Predvsem so uporabljali zborovanja in pozive z množičnimi sprevedi in svečanostmi. Vpliv propagande in njenih obljub je težko ločiti od vpliva družbene politike režima.

## 7. Viri in literatura

### Filmi Leni Riefenstahl:

- *Der Sieg des Glaubens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1933. <https://archive.org/details/DerSiegDesGlaubens1933> (Zadnji dostop: junij 2015)
- *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1935. <https://archive.org/details/1935-Tag-der-Freiheit> (Zadnji dostop: junij 2015)
- *Triumph des Willens*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1935. <https://archive.org/details/TriumphOfTheWillgermanTriumphDesWillens> (Zadnji dostop: junij 2015)
- *Olympia. Teil 1: Fest der Völker*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1938. <https://www.youtube.com/watch?v=lLnGqMoNXRI> (Zadnji dostop: junij 2015)
- *Olympia. Teil 2: Fest der Schönheit*, dokumentarni film. Režiserka Leni Riefenstahl, Berlin: 1938. <https://www.youtube.com/watch?v=usTPricF8qo> (Zadnji dostop: junij 2015)

### Objavljeni viri:

- Goebbels, Joseph. *Dnevnik*. Maribor: Založba obzorja, 1981.
- Goebbels, Joseph. *Vom Kaiserhof zum Reichskanzlei*. München: 1935.
- Riefenstahl, Leni. *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*. München: Zentralberlag der NSDAP Franz Eher Nach f., GmbH, 1935.
- Рифенштал, Лени. *Сећања*. Београд: Логос, 2006.

### Internetni viri:

- Leni Riefenstahl. <http://www.leni-riefenstahl.de/> (Zadnji dostop: december 2014)
- »Propaganda« *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. [http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj\\_testa&expression=propaganda&hs=1](http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=propaganda&hs=1) (Dostop: 31.8.2014)
- Rakurz. <http://305.gvs.arnes.si/paska/?p=725> (dostop: 8.8.2015)
- The German Hollywood Connection. <http://www.germanhollywood.com/rief.html> (Zadnji dostop: oktober 2014)

- Žižek, Slavoj. »Learning to Love Leni Riefenstahl.« *These Times* 27/22, 10. september 2003, <http://www.inthesetimes.com/article/102/> (Zadnji dostop: januar 2015)

#### Literatura:

- Bach, Steven. *Leni Riefenstahl. Neizprosna moč slik*. Ljubljana: Modrijan, 2013.
- Bajda, Polona. »Leni Riefenstahl in Trijumf volje.« *Glasnik slovenskega etnografskega društva*. 1-2 (2008), 75-78.
- Bazin, André. *Kaj je film*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, 2010
- Baynes, H.N. ur. *The Speeches of Adolf Hitler*, Oxford: 1942.
- Benson, Michael. »Zgodovina/Umetnostna zgodovina/Filmska zgodovina. »Black Square on Red Square« kot zgodovinski dogodek, umetniška akcija in filmska scena.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, (ur. Simon Popek in Andrej Šparoh), Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000.
- Bernays, Edward. *Propaganda*. 1928.
- Brecht, Bertold. *O filmu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, 2010
- Bytwerk, Radnall, ur. *Landmark Speeches of National Socialism*. Texas A&M University Press, 2008.
- Cajnko, Zvonko. *Nacizem. Adolf Hitler in Tretji rajh*, Maribor: Locutio, 2005.
- Chomsky, Noam. *Media control. The spectacular achievements of propaganda*. New York: Seven Stories Press, 2002.
- Chomsky, Noam. *Propaganda i javno mišljenje. Razgovori s Noamom Chomskim*. Zagreb: V.B.Z., 2002.
- Crew, David F. *Nazism and German society 1933-1945*, London; New York: Routledge, 1994.
- Čučkov, Zlatjan. *Osnove filmske in televizijske montaže*. Ljubljana: RTV Slovenija 2007.
- Debeljak, Aleš. *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999.
- Domarus, Max. *Hitler. Speeches and Proclamations 1932-1945. Volume one 1932-1934*. Vauconda, IL, USA: Bolchazy-Corducci Publishers, 2007.
- Erjavec, Aleš. *Estetika in kritična teorija*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995.

- Erwin Leiser, *Deutschland ernachel. Propaganda Film im des Dritten Reich*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Evans, Richard. *The coming of the Third Reich*. London: Penguin books, 2004.
- *Filmska enciklopedija*, I A-K, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986.
- Gomery, Douglas, Robert C. Allen, »Predmet raziskovanja filmske zgodovine.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. Simon Popek in Andrej Šparoh, Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000.
- Grote, Stefanie. *Objekt Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls. Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich*. Doktorska disertacija, Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina Frankfurt, 2004.
- Hobsbawm, Eric. *Nacije in nacionalizem po letu 1780. Program, mit in resničnost*. Ljubljana: Založba /\*cf., 2007.
- Jovičić, Stevan. *Film kao istorijski izvor*, Beograd 1995.
- Kershaw, Ian. *Hitler*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012.
- Klemperer, Victor. *The language of the Third Reich*, London; New York: Continuum, 2006.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Kuk, Dejvid. *Istorija filma*, I, Beograd: Clio, 2005.
- Kuk, Dejvid. *Istorija filma*. II, Beograd: Clio, 2007.
- Manvell, Roger, Heinrich, Fraenkel, Goebbels. *Demagog in propagandist nasilja*, Maribor: Založba obzorja, 1969.
- Mihelj, Vlado. »Vzgoja versus izobraževanje.« *Problemi*, 26/11 (1988), 103-110.
- Митровић, Андреј. *Време нетрпељивих. Политичка историја великих држава Европе: 1919-1939*, Podgorica: CID, 2004.
- Митровић, Андреј. *Фашизам и нацизам*, Београд: Чигоја штампа, 2009.
- Mosse, George. *The image of man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford: University Press, 1998.
- Omon, Žak, Mišel Mari, *Analiza film(ov)a*, Clio, Beograd 2007.
- Overy, Richard James. *Tretji rajh. Kronika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2015.

- Pogačič, Vladimir. »Filmska umetnost v službi zločina.« *Ekran: revija za film in televizijo*, 34, 7/10 (1997), 42-46.
- Popek, Simon, Andrej Šparoh, ur. *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000.
- Попов, Чедомир. *Od Версја до Данцига*. Београд: Службени лист СРЈ, 1995.
- Razstava Muzeja novejšje zgodovine, 2005.
- Reeves, Nicholas, *The power of film propaganda. Myth or reality?* London: Cassell, 1999.
- Reimann, Viktor. *Doktor Joseph Goebbels*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973.
- Reimer, Robert. *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the cinema of the Third reich*. New York: Camden house, 2000.
- Ričardi, Mario. *Vek italijanskog filma*, Beograd: 2008.
- Riefenstahl, Leni. *Five lives. Fünf Leben. Cinq vies*. (ur. Angelika Taschen), Köln: Taschen, 2000.
- Riefenstahl, Leni. »Leni Riefenstahl Interviewed by Gordon Hitchens, October 11<sup>th</sup> 1971, Munich.« *Film Culture*, 56/57 (Spring 1973a), 94-121.
- Riefenstahl, Leni. *Olympia*. New York: St. Martin's, 1994.
- Riefenstahl, Leni. »The Production of the Olympia Films. Incorrect Statement and their Refutation« *Film Culture*, 56/57 (1973), 170-174.
- Sarris, Andrew, Dick Schaap, »Olympiad 1936 – Andrew Sarris and Dick Schaap Discuss Riefenstahl Film.« *Film Culture*, 56/57 (1973), 175-188.
- Schulte-Sasse, Linda. *Entertaining the Third Reich. Illusions of wholeness in Nazi cinema*, Durham; London: Duke University Press, 1996.
- Sigmund, Anna Marie. *Ženske nacistov*, Ljubljana: Orbis, 2004.
- Sobchak, Vivian. »Kaj je filmska zgodovina? ali Uganka sfing.« V: *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti. Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, (ur. Simon Popek in Andrej Šparoh), Ljubljana: Slovenska kinoteka, Revija Ekran, 2000.
- Šato, Dominik. *Film i filozofija*, Beograd: Clio, 2011.
- Šprah, Andrej. *Dokumentarni film in oblast. Vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobersko revolucijo in drugo svetovno vojno*, Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998.
- Thamer, Hans-Urlich. *Nacionalsocializem*, Ljubljana: Modrijan, 2009.

- Tolstoj, Nikolaj. *Noć dugih noževa. Svjedočanstva zločina*. Zagreb: Alfa, 1975.
- Welch, David. *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, London, New York, IB Tauris, 2001.
- Welch, David. *The Third Reich. Politics and propaganda*, London, New York: Routledge, 1993.
- Wette, Wolfram. *The Wehrmacht. Hiroy, mity, reality*. Cambridge: Harvard university press, 2007.
- Wilke, Jürgen, ur. *Propaganda in the 20th century. Contributions to its history*. Cresskill: Hampton press, 1998.
- Winston, Brian. »Reconsiderig Triumph of the will. Was Hitler There?.« *Sight and Sound*, 50/2, (1981),102-107.

## Povzetek

Propaganda je bila zelo pomemben segment nacistične politike in organizacije. Zelo skrbno so gradili svoj sistem, ki je postopno postajal vse bolj kompleksen. Idejni tvorec sistema je bil Joseph Goebbels. Skrbno je prevzemal vse pozicije, ki so bile kakorkoli povezane z propagando, kulturnim in družbenim življenjem v Nemčiji, vse pa mu je uspelo dobro uskladiti z željami in cilji njemu omiljenega vodje. Na razvoj organizirane propagande je vplivalo več dejavnikov, eden glavnih pa je bilo povečevanje števila pripadnikov nacionalsocializma in s tem potencialnih volivcev. Cilj je bil jasen – prevzem oblasti na legalen način. Naloga je bila zaupana Goebbelsu, on pa se je predano posvetil realizaciji svojih idej, ki so bile koristne za celotno nacistično organizacijo, še posebej pa za Hitlerja, ki mu je s fanatično podporo svojih privržencev uspelo uresničiti svoje cilje.

Z osvojitvijo oblasti leta 1933 se je stranki ponudila možnost, da z usmerjanjem in nadzorovanjem množičnih medijev, tiska, radia in filma osvoji tudi monopol nad poročili in informacijami. Prebivalstvo je še komaj lahko videlo ozadje navideznega sveta propagande in se stežka izogibalo prodiranju nacionalsocialističnih simbolov in fraz v vsakdanje življenje.

Hitler je 12. marca 1933 ustanovil Ministrstvo za propagando, vodenje pa je zaupal Goebbelsu. Ker je bila ta institucija popolnoma pod njegovim nadzorom, se je trudil, da jo v celoti organizira kot novo udarno silo nemškega rajha. V okviru tega ministrstva je spadala tudi Državna zbornica za kulturo. To je bila krovna organizacija, ki je vključevala sedem oddelkov, ki so bili zadolženi za: tisk, radio-difuzijo, film, književnost, gledališče in glasbo. Glede na hierarhijo in Goebbelsovo pozicijo v njej lahko brez vsakršnega dvoma trdim, da je imel Goebbels, in preko njega Hitler, nadzor nad celotnim družbenim in kulturnim življenjem Nemcev. Vsaka informacija, namenjena javnosti, je bila skrbno izbrana oz. kreirana. Propagandni sistem je bil zelo kompleksen, k temu pa je veliko doprinesla tudi propagandna sekcija v okviru stranke, ki je delovala tudi po letu 1933, organizirana pa je bila na nivoju države. Njeni interesi pa so se pogosto prepletali z interesi ministrstva, zato so bili konflikti znotraj stranke in vlade dokaj pogosti.

V magistrskem delu posebno pozornost namenjam Oddelku za film, ki je deloval pod okriljem Ministrstva za propagando. Prikazana je organizacija oddelka in izpostavljen *Zakon o filmu* iz leta 1934, ki je predstavljal dopolnitev že obstoječega *Zakona o filmu* iz obdobja weimarske republike. Odločilno vlogo pri vrednotenju in izboru filmov, posnetih do začetka

2. svet. vojne je imel Goebbels, kot vodja vseh organizacij, ki so bile formirane v okviru Ministrstva za propagando ali NSDAP in so imele kakršnokoli vezo s propagando.

Leni Riefenstahl se je želela predstaviti kot svobodna umetnica, ki v svojih filmih ne prikazuje politična in ideološka prepričanja. Poudarjala je, da njeni filmi niso »škodljivi.« Trudila se je prikriti vse negativne konotacije in vse reakcije sveta izven meja Nemčije. To je posebej vidno pri filmu *Dan svobode! Naša vojska!*, ki je bil po njenih besedah namenjen izključno vojni eliti. Filmi, ki jih je posnela Riefenstahlova, so skrajno kontraverzna dela, ki izzivajo številne razprave. Številni govorijo o njej kot o umetniškem geniju, pri tem pa njena podpora nacističnemu režimu ne predstavlja odločujoče ocene, ampak izvirnost in dovršenost njenega dela.

Riefenstahlova si je zastavila jasne cilje, eden najvažnejših pa je bil predstaviti sebe v svetu v najboljši možni luči. Pripravljena je bila na vsak kompromis, da bi njena podoba ostala neomadeževana. Pomembno je bilo, da pridobi slavo, moč in izgradi kariero, zato je skladno s tem delovala lojalno režimu, kar ji je prineslo tudi osebne koristi. V njenih delih lahko zasledimo stalno fascinacijo s telesom in estetiko, s tem pa je mogoče tudi razložiti zakaj ji v filmih prikazana nacistična ideologija ni predstavljal etični problem. To je še posebej vidno v zadnjem filmu *Olympia*, kjer z umetniškega vidika prikazuje številna športna dogajanja, vključena pa je tudi subtilna rasistična propaganda, ki zahteva posebno obravnavo.

Nacionalsocializem je bil s svojimi političnimi obredi in simboli, okrog katerih so krožili pojmi nacija in ljudstvo, veličina in moč, sigurno del splošnega evropskega razvoja, ki je dobil oznako *nacionalizacija množic*. Uporabljali so oblike politične liturgije in romantičnih mitov iz zgodovine, da bi ustvarili videz udeležbe ljudi pri politiki.

V praktičnem delu magistrske naloge sem prikazala in analizirala filme *Zmaga vere*, *Triumf volje*, *Dan svobode! Naša vojska!* in *Olympia*. Prvi trije predstavljajo svečanosti ob prazniku *Dan stranke*, posneti pa so bili v Nürnbergu, z namenom populariziranja in propagiranja enotnosti in moči nacistične stranke. Takratne politične razmere v stranki (*Noč dolgih nožev*), kot tudi v državi (smrt predsednika Hindenburga avgusta 1934), so privedle do snemanja drugega filma – *Triumf volje*. V njem je Riefenstahlova zelo spretno vizualizirala moč in pomembnost firerjevega kulta za nacistični režim. S filmom *Olympia* je želela predstaviti in proslaviti olimpijsko idejo, poleg tega pa je vanj subtilno vključila arijsko rasno ideologijo ter predstavila in poveličevala idejo idealnega nacističnega moškega.

Vsi štirije filmi predstavljajo dokumentarno gradivo, namenjeno prikazu v Nemčiji, pa tudi po Evropi in v Ameriki. Skupaj predstavljajo zelo dober primer uporabe filma v propagandne namene.



### **Izjava o avtorstvu**

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_