

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**HUBER ANDREJA**

**FILMI LENI RIEFENSTAHL – UMETNOST ALI  
PROPAGANDA**

**DIPLOMSKO DELO**

**LJUBLJANA 2008**

**UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**HUBER ANDREJA**

**MENTORICA: doc. dr. SANDRA BAŠIĆ-HRVATIN**

**FILMI LENI RIEFENSTAHL – UMETNOST ALI  
PROPAGANDA**

**DIPLOMSKO DELO**

**LJUBLJANA 2008**

## **FILMI LENI RIEFENSTAHL – UMETNOST ALI PROPAGANDA**

V tretjem rajhu je imela propaganda izredno pomembno vlogo. Voditelji so jo imeli za primarno strateško in taktično orožje. Posebno pozornost so posvečali filmski produkciji, ki naj bi novice naredila za učinkovito propagandno orožje. Vsako Hitlerjevo potezo je spremljal vsaj en film in tu je pomembno vlogo odigrala Leni Riefenstahl, ki je posnela več dokumentarnih filmov o nacistični ideologiji. Leta 1933 je posnela prvi film o 5. kongresu stranke v Nürnbergu z naslovom »Der Sieg des Glaubens«, leto kasneje pa film o 6. kongresu stranke, »Triumph des Willens«, ki so ga mnogi označili za najboljšo propagando v filmski zgodovini. Sledila sta »Tag der Freiheit«, ki je bil v celoti posvečen nemški vojski, in »Olympia«, film o olimpijskih igrah v Berlinu leta 1936.

Filmi so pomembni zaradi tehničnih izboljšav pri snemanju, poudarka na gibanju, usklajevanju slike z glasbo, hkrati pa so s pomočjo sporočilne tehnike veliko prispevali k nacistični propagandi – predstavljali so vizualni prikaz sprejemanja nacistične ideologije in nacizem dvignili v estetski objekt. Hitler je bil prikazan kot veliki voditelj, njegove govore in besede so ljudje hipnotično sprejeli, nacistični simboli in zborovanja pa so postali del nacionalne zavesti.

**Ključne besede:** Leni Riefenstahl, umetnost, propagandni film, dokumentarni film

## **LENI RIEFENSTAHL'S FILMS – ART OR PROPAGANDA**

Propaganda in the Third Reich had an important role, the leaders considered it as a primary strategical and tactical weapon. They dedicated special attention to film production, because of its ability to make the news an effective propaganda weapon. Every Hitler's move was accompanied by at least one movie and here Leni Riefenstahl played an important role. She made several documentary films about the Nazi ideology. The first documentary film she made was about the fifth rally of the Party titled »Der Sieg des Glaubens«. A year later she made a film about the sixth rally of the Party, »Triumph des Willens«, which many marked it as the best propaganda film in all movie history. It was followed by a film about the German army »Tag der Freiheit« and »Olympia«, a film about the Olympic games held in Berlin in 1936.

Her films were important because of the technical innovations, emphasis on motion, coordinations of pictures with music, and at the same time were an important contribution to Nazi propaganda with their messaging techniques. They represented a visual demonstration of the acceptance of the Nazi ideology and raised Nazism into an aesthetical object. Hitler was shown as the great leader, his speeches and words were hypnotically accepted by the public and the Nazi symbols and rallies became part of the national consciousness.

**Key words:** Leni Riefenstahl, art, propaganda film, documentary film

# KAZALO

|                                                            |           |
|------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1.UVOD.....</b>                                         | <b>5</b>  |
| 1.1. CILJ IN HIPOTEZA.....                                 | 5         |
| 1.2. METODOLOGIJA.....                                     | 5         |
| <b>2. POLITIČNA PROPAGANDA.....</b>                        | <b>7</b>  |
| 2.1. DEFINICIJE IN VRSTE PROPAGANDE.....                   | 7         |
| 2.2. ANALIZA PROPAGANDE.....                               | 8         |
| 2.3. NACISTIČNA PROPAGANDA.....                            | 13        |
| 2.4. FILM V NACISTIČNI NEMČIJI.....                        | 14        |
| <b>3. ZAKAJ JE HITLER IZBRAL LENI RIEFENSTAHL.....</b>     | <b>17</b> |
| <b>4. FILMI LENI RIEFENSTAHL.....</b>                      | <b>20</b> |
| 4.1. VSEBINSKA ANALIZA FILMOV.....                         | 20        |
| 4.1.1. DER SIEG DES GLAUBENS.....                          | 20        |
| 4.1.2. TRIUMPH DES WILLENS.....                            | 22        |
| 4.1.3. TAG DER FREIHEIT-UNSERE WEHRMACHT!.....             | 29        |
| 4.1.4. OLYMPIA.....                                        | 30        |
| 4.1.5. TIEFLAND.....                                       | 37        |
| 4.2. ANALIZA FILMOV PO MODELU JOWETTA IN O'DONNELLOVE..... | 39        |
| <b>5. UMETNICA ALI PROPAGANDISTKA.....</b>                 | <b>48</b> |
| <b>6. SKLEP.....</b>                                       | <b>56</b> |
| <b>7. LITERATURA.....</b>                                  | <b>58</b> |

## SEZNAM SLIK

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| SLIKA 1.3. RIEFENSTAHL LENI..... | 17 |
|----------------------------------|----|

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| SLIKA 4.1.2.1. LENI RIEFENSTAHL MED SNEMANJEM..... | 23 |
| SLIKA 4.1.2.2. TRIUMPH OF THE WILL (DVD).....      | 27 |
| SLIKA 4.1.4.1. OLYMPIA: FEST DER VÖLKER.....       | 32 |
| SLIKA 4.1.4.2. OLYMPIA: FEST DER SCHÖNHEIT.....    | 36 |

## **1. UVOD**

### **1.1. CILJ IN HIPOTEZA**

Cilj diplomske naloge je proučiti življenje in delo Leni Riefenstahl, posebej v obdobju nacistične vladavine v Nemčiji. Poskušala bom ugotoviti, ali so bili njeni filmi iz obdobja tretjega rajha umetnost, kot je celo življenje trdila sama, ali propaganda, kot so in še trdijo mnogi drugi.

Glavna hipoteza diplomske naloge je, da so filmi Leni Riefenstahl propagandni filmi.

### **1.2. METODOLOGIJA**

Glede na zastavljeni cilj bom kot obliko raziskave uporabila predvsem sekundarno analizo virov. Pri tem se bom opirala zlasti na knjige, članke v publikacijah in revijah, spletne vire, analizirala pa bom tudi njene filme.

V prvem delu diplomske naloge bom predstavila različne definicije propagande; posebej se bom osredotočila na model analize propagande po Jowettu in O'Donnellovi, na katerega se bom oprla pri analizi filmov in dokazovanju moje hipoteze. Nekaj besed bom namenila tudi nemški propagandi v tretjem rajhu, ki so jo takratni voditelji videli kot primarno strateško in taktično orožje, ter na filmsko propagando, ki ji je tudi takratni minister za narodno prosveto in propagando, Joseph Goebbels, posvečal posebno pozornost, saj je bila moč filma po

njegovem mnenju tako velika, da je lahko vplivala na prepričanja ljudi in celo na njihova dejanja.

Na kratko se bom posvetila osebnosti Leni Riefenstahl in poskušala odgovoriti na vprašanje, zakaj je Hitlerja tako pritegnila.

Posebej se bom osredotočila na njene filme »Der Sieg des Glaubens«, »Triumph des Willens«, »Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht!«, »Olympia« in »Tiefland«. Opisala bom njihovo vsebino, jih skušala analizirati po modelu analize propagande Jowetta in O'Donnellove ter ugotoviti, v kolikšni meri so umetniški, dokumentarni oziroma propagandni, kaj in koliko so prispevali k napredku pri snemanju in režiranju v kasnejših obdobjih z uporabljenimi novimi tehnikami snemanja ter kakšen je bil njihov prispevek k glorifikaciji nacionalsocializma oziroma kako uspešni so bili pri nalogi povečevanja voditelja in sprejemanja nacistične ideologije. Tu bom predstavila tudi nacistično ideologijo, propagando in simboliko, brez razumevanja katere moje hipoteze ni mogoče potrditi.

V zadnjem delu bom nekaj besed posvetila povojnim procesom in sojenjem, ki jih je bila Leni Riefenstahl deležna s strani zaveznikov, ter njenemu statusu v povojnem obdobju. S pomočjo različnih avtorjev bom tudi skušala ugotoviti, v kolikšni meri je bila umetnica in v kolikšni propagandistka, kako je svoje filme dojemala sama ter kako so jih in jih še danes dojemajo drugi.

## 2. POLITIČNA PROPAGANDA

### 2.1. DEFINICIJE IN VRSTE PROPAGANDE

Definicij propagande je praktično toliko, kolikor je ljudi, ki so raziskovali ta pojem. Splošno znana definicija propagande je razširjati ali promovirati določene ideje.

Jowett in O'Donnell opredeljujeta propagando kot »namerni in sistematični poskus oblikovanja zaznavanja, manipuliranja zavedanja in usmerjanja obnašanja v smeri odziva, ki si ga želi propagandist« (Jowett in O'Donnell 1992:4). Prav tako pravita: »Propaganda je kot proces družbeno določena. Njena pojavitev v določenem trenutku je rezultat vplivov, ki so se pojavili že dolgo pred začetkom njenega delovanja in ki so hkrati tudi njen nadzor« (Jowett in O'Donnell 1992:164).

Jowett in O'Donnell propagando delita na:

1. **belo**, pri kateri je vir identificiran in znan, informacija v sporočilu pa teži k resničnosti,
2. **sivo**, pri kateri vir ni povsem identificiran, sporočilo pa je le delno resnično in
3. **črno**, pri kateri vir sporočila ni točno znan, sporočilo pa je lažno in namenjeno zavajanju. Med črno propagando sodi večina vojne propagande, katere namen je doseganje določenih vojnih ciljev, vpliva pa na mišljenje, razpoloženje in stališče ljudi zaradi doseganja posrednih in neposrednih koristi (glej Jowett in O'Donnell 1992:8).

Politična propaganda je torej oblika komuniciranja, s katero komunikatorji zavestno, načrtovano in organizirano oblikujejo propagandne projekte ali sporočila, s katerimi oblikujejo in nadzorujejo mnenja in stališča ciljnega občinstva oziroma vplivajo na spremembo njihovih stališč (glej Vreg 2000:116).

Lasswell, Lerner in Spier označujejo politično propagando kot manipulativno komuniciranje, kot premišljeno komunikacijsko prizadevanje, ki služi kot orodje za vplivanje na izide soočanj v korist preferenc propagandista (glej Vreg 2000:117).

Vreg pravi, da propaganda želi prodreti do najglobljih slojev človeške psihe, učinkovati na podzavestno strukturo človeka ter postati totalitarna. Zato uporablja prikrita dejstva, aktivira mitsko zavest, provocira iracionalno in je po svojem bistvu nasprotje konceptiji človeka kot racionalnega bitja, ki je sposobno svobodno razmišljati in odločati o svojem bivanju (glej Vreg 2000:118).

Propagandist skuša:

1. doseči nadzor nad pretokom informacij, kar poskuša na dva načina: z nadzorom nad mediji kot virom distribucije informacij in s predstavljanjem izkrivljenih informacij iz na videz zanesljivega vira,
2. upravljati z javnim mnenjem in
3. manipulirati z vedenjskimi vzorci (Jowett in O'Donnell 1992:32).

Glede na neposrednost delovanja lahko ločimo tri vrste propagande:

1. **odprto in neposredno propagando**, pri kateri so cilji od začetka znani,
2. **odloženo ali difuzno propagando**, pri kateri gre za ustvarjanje primerne psihološkega vzdušja, ki je priprava na neko neposredno propagando in
3. **posredno propagando**, ki se izvaja, kadar so okoliščine neugodne oziroma kadar v družbi obstaja odpor proti vsebini propagande (še le ob ugodnejši klimi v družbi se začne z neposredno propagando) (Vreg 2000:119).

Po Vuku Mihailoviću propagando lahko razdelimo tudi glede na sredstva, ki jih uporablja:

1. **avdio sredstva**: sporočila se podajajo s pomočjo sprejemnikov sluha, najpogostejše oblike posredovanja sporočil na ta način so govor, govorništvo, radio, stiki z javnostjo,
2. **vizualna sredstva**: najpogostejše gre za letake, slike, plakate, knjige itd. in

3. **audio-vizualna sredstva:** sem poleg televizije sodi tudi film (Mihailović 1984:25).

## 2.2. ANALIZA PROPAGANDE

Po Jowettu in O'Donnellovi je analiza propagande kompleksen proces, ki zahteva zgodovinsko raziskovanje, raziskavo propagandnih sporočil in medijev, občutljivosti na reakcije gledalcev in kritičen, natančen pregled celotnega propagandnega procesa (glej Jowett in O'Donnell 1992:212).

Model analize propagande, ki jo bom uporabila za dokazovanje svoje hipoteze, sta strnila v deset korakov, ki vključujejo glavne elemente propagande:

**1. Ideologija in namen propagandne kampanje:** Pri določitvi ideologije analitik skuša najti serijo prepričanj, vrednot, odnosov in vedenjskih vzorcev, prav tako pa načine dojemanja in razmišljanja, ki so uveljavljeni, tako da predstavljajo sprejete norme določene družbe, ki narekujejo, kaj je zaželeno in kaj se mora storiti. »Martha Cooper, na primer, ideologijo opisuje kot celosten svetovni nazor, ki določa, kako bodo določeni argumenti sprejeti in interpretirani.« (Jowett in O'Donnell 1992:213). Namen propagande pa je doseči sprejetje propagandistove ideologije med ljudstvom. »Joseph Goebbels je dejal, da propaganda nima temeljne metode, le namen – osvojiti množice.« (Jowett in O'Donnell 1992:214).

**2. Kontekst propagande:** Uspešna propaganda se veže na prevladujočo voljo določenega časa, tako da je razumevanje razpoloženja oziroma »klime« določenega časa bistvenega pomena. Prav tako je pomembno poznavanje in razumevanje zgodovinskega ozadja v neki družbi.

**3. Identifikacija propagandista:** Vir propagande je najverjetneje institucija ali organizacija, s propagandistom kot njenim vodjem ali predstavnikom. Včasih je identiteta organizacije, ki stoji za propagando, povsem znana, včasih pa je za dosego želenih ciljev organizacije to identiteto potrebno zakriti. Če je identiteta zakrita, ima analitik dokaj težko nalogo, saj je črno propagando težko zaznati, dokler niso znana vsa dejstva. Pomaga si lahko z očitno ideologijo,

namenom in kontekstom propagandnega sporočila. Naloga pa je nekoliko lažja, če je propagandist ena oseba, saj imajo posamezniki »verbalne prisile«.

**4. Struktura propagandne organizacije:** Uspešne propagandne kampanje ponavadi izvirajo iz močne, centralizirane, odločujoče avtoritete, ki skozi svoj strukturo ustvarja enotno sporočilo. Zato je v organizacijo vedno vgrajeno močno in centralizirano vodstvo s hierarhično ureditvijo. Vodstvo ima vedno določen slog oziroma način, ki mu omogoča, da privablja in vzdržuje člane v organizacijski enoti. Vodstveni slog lahko vključuje mitske elemente ideologije, karizmatično osebnost ali poistovetenje z občinstvom. Strukture prav tako vključujejo artikuliranje določenih ciljev in načine, s katerimi cilje dosežejo.

Še en pomemben vidik strukture je izbor medija, ki je uporabljen za pošiljanje propagandnega sporočila. Velikokrat ima organizacija v lasti medij oziroma ima nadzor nad medijem, prek katerega je propaganda distribuirana.

Naloga analitika je ugotoviti tudi, kakšno je članstvo v propagandni organizaciji. Ugotoviti mora, kako nekdo postane član, ali mora sprejeti določene simbole, ali obstajajo določeni obredi za pričlanitev in kakšne nagrade oziroma kazni se v organizaciji uporabljajo za povečanje članstva.

Prav tako se v organizaciji lahko razišče, ali ima uveljavljeno določeno kulturo oziroma sistem nepisanih pravil, ki narekuje obnašanje ljudi. Analitik pa mora proučiti tudi formalna pravila organizacije, ugotoviti, kakšna so ter kako je njihovo spoštovanje nagrajeno oziroma nespoštovanje kaznovano.

**5. Ciljno občinstvo:** Ciljno občinstvo izbere propagandist glede na potencialno učinkovitost. Propagandno sporočilo cilja na občinstvo, ki bi propagandistu prineslo največ koristi, če bo sporočilo sprejeto. Občinstvo tradicionalne propagande je masovno občinstvo, v moderni propagandi pa ni vedno tako.

**6. Uporabne medijske tehnike:** Analitik mora raziskati, katere medije propagandist uporablja. Moderna propaganda uporablja vse možne razpoložljive medije. Osredotočiti pa se mora tudi na to, kako so mediji uporabljeni in kakšne vizualne podobe so predstavljene skozi slike, simbole, barve, knjige, filme, televizijo in časopise.

**7. Posebne, raznolike tehnike za maksimiziranje učinka:**

1. Predispozicije občinstva: Ustvarjanje odmevnosti: Sporočila imajo večjo moč, če so v skladu z obstoječimi prepričanji, mnenji in nagnjenji. Propagandist uporablja kanaliziranje za usmerjanje že obstoječih vedenjskih vzorcev in odnosov. Ko pa je med ciljnim občinstvom ustvarjen določen vzorec, ga propagandist lahko skuša kanalizirati v eno ali drugo smer.
2. Verodostojnost vira: To je eden od dejavnikov, ki vplivajo na spremembe. Ljudje imajo navado, da pri avtoriteti iščejo znanja in navodila, tako da je strokovno mnenje učinkovito pri ustvarjanju legitimnosti sprememb.
3. Mnenjski voditelji: Delovanje prek tistih, ki v družbi uživajo verodostojnost, je še ena posebna tehnika, ki jo uporabljajo propagandisti. Tako mora analitik natančno določiti mnenjske voditelje in ugotoviti, kako propagandist prek njih deluje.
4. Neposredni stik: Analitik mora proučiti, če obstaja neposredni stik med propagandistom in občinstvom.
5. Skupinske norme: Skupinske norme zajemajo prepričanja, vrednote in vedenjske vzorce, ki izhajajo iz članstva v skupinah. Dokazano je, da bodo ljudje sledili svoji skupini, tudi če ta sprejme odločitve, ki ni v skladu z njihovimi vrednotami.
6. Nagrajevanje in kaznovanje: Še en način za sprejemanje določenih idej je sistem nagrajevanja in kaznovanja, saj propagandist za doseg ciljev lahko uporablja tudi grožnje in fizično nasilje.
7. Monopol komunikacijskega vira: Kadar obstaja monopol komunikacijskega vira, kot na primer en časopis ali ena televizijska mreža, in je sporočilo konsistentno in ponavljajoče, se mu ljudje ne bodo uprli.
8. Vizualni simboli moči: Analitik mora medijska sporočila proučiti, če vsebujejo vizualno simbolizacijo moči.
9. Uporaba jezika: Občutek moči lahko ustvari tudi verbalna simbolizacija; s propagando so pogosto povezana verbalna pretiravanja.
10. Vzbujanje čustev: Propaganda je pogosto povezana z emocionalno uporabo jezika in emocionalnimi predstavitvami.

**8. Reakcije občinstva na raznolike tehnike:** Zelo pomembna je proučitev obnašanja ciljnega občinstva. To je lahko v obliki volilnega obnašanja, pridružitvi organizacijam, doniranja ipd., analitik pa mora raziskati tudi, ali je ciljno občinstvo prevzelo propagandistov jezik in slogane.

**9. Protipropaganda:** V svobodni družbi, kjer obstaja konkurenčnost medijev, se bo protipropaganda skoraj zagotovo pojavila, v družbi, kjer so mediji nadzorovani, pa se bo protipropaganda verjetno pojavila v podzemlju. Protipropaganda lahko postane enako močna kot propaganda in v tem primeru je naloga analitika, da jo prouči po istem modelu analize kot propagando.

**10. Učinki in vrednotenje:** Najbolj pomemben učinek je, ali je bil namen propagande dosežen ali ne. Kot učinke določene propagande se lahko razišče tudi povečanje članstva v organizaciji in prilagoditve v družbi. Vrednotenje propagandne akcije pa je usmerjeno na dosego ciljev in načine, kako so bili ti cilji sprejeti. (glej Jowett in O'Donnell 1992: 212-228).

Propagando sta Jowett in O'Donnellova upodobila kot proces. »Model propagandnega procesa vključuje socialnozgodovinski kontekst, kulturni obroč, ki sestoji iz vlade, gospodarstva, dogodkov, ideologije in mitov družbe, propagandno institucijo, propagandne predstavnike, medijske metode, družbeno mrežo in občinstvo.« (Jowett in O'Donnell 1992:263).

Socialnozgodovinski kontekst ponuja dediščino, ki propagandistu daje motivacijo in celo stil komunikacije. Propaganda, ki se pojavi je produkt sil, ki so bile uveljavljene že veliko časa pred razvojem te aktivnosti in aktivnost je s strani teh sil kontrolirana. Zato se način in metode propagande tudi razlikujejo od družbe do družbe (glej Jowett in O'Donnell 1992:264). Kulturni obroč je infrastruktura, ki omogoča materialni koncept v katerem so sporočila poslana in sprejeta. Kako se je propaganda razvila, kako je uporabljena in sprejeta je kulturno specifično. Elementi kulture, kot ideologija, družbeni miti, vlada, gospodarstvo in specifični dogodki vplivajo na propagando (glej Jowett in O'Donnell 1992:266). Sam proces propagande pa vključuje institucijo, propagandne predstavnike, medijske metode, družbeno mrežo in občinstvo. Institucija ponavadi vpeljuje in pospešuje propagando glede na svoje organizacijske in finančne moči. Ponavadi se propaganda izvaja za ohranjanje legitimnosti institucije in položaja v družb. (glej Jowett in O'Donnell 1992:267). Propagandni predstavniki so ljudje, ki pošiljajo in pospešujejo sporočila za institucijo, direktno ali prek medijev. To so lahko mogočne in karizmatične osebnosti, lahko so birokrati. Njihov namen je širjenje ideologije k ciljnemu občinstvu za korist institucije (glej Jowett in O'Donnell 1992:267). Ti propagandni predstavniki izbirajo in uporabljajo razpoložljive medije, kot so televizija, radio, tisk in film, za pošiljanje sporočil ciljnemu občinstvu. Razvoj novih tehnologij je vplival na

naravo propagande in je pomemben faktor v uporabi propagande. Izkoriščanje medijev je v propagandni kampanji vitalnega pomena. Dostop in kontrola nad mediji pa dobesedno pomeni dostop in potencialno kontrolo nad javnim mnenjem. Medijsko sporočilo mora biti homogeno, s složnim namenom, da je propaganda učinkovita, tako da manj kontrole nad mediji pomeni manj kontrole nad homogenostjo sporočila (glej Jowett in O'Donnell 1992:267-268). Družbena mreža, kot del procesa propagande, je sestavljena iz mnenjskih voditeljev, ki zaradi svoje pozicije v družbeni mreži lahko vplivajo na občinstvo, manjših skupin, ki lahko vključujejo mnenjske voditelje in predstavnike propagande, ter ljudi, ki skozi socialno mrežo namenoma ali nenamenoma širijo govornice (glej Jowett in O'Donnell 1992:269). Propagandistovo občinstvo pa je lahko celotna javnost ali le segment le-te, na katero cilja zaradi določenih pričakovanih odzivov. Odziv na propagandna sporočila se kaže v več oblikah, lahko, da ga javnost ne sprejme, lahko je skeptična, lahko pa ga sprejme na željen način. Želeni vedenjski odzivi so udeležba na volitvah, demonstracijah, denarni prispevki, nakup produktov, pridružitve skupinam, ipd. Ti isti odzivi lahko tudi predstavljajo feedback v kulturni obroč, lahko ustvarjajo nove dogodke, vplivajo na gospodarstvo, ustvarjajo nove mite in spreminjajo ideologijo skozi čas (glej Jowett in O'Donnell 1992:269-270).

Model procesa propagande je torej kompleksen pojem in proces, ki vključuje veliko segmentov, tako, da se bom pri svoji analizi osredotočila na eno medijsko metodo, ki je zame relevantna, film. V okviru analize pa bom predstavila celotno nacistično propagando, ideologijo in simboliko, saj bo le na ta način mogoče umestiti filme Leni Riefenstahl in razumeti ali so le-ti propagandni filmi. Brez te razlage je analiza njenih filmov lahko čisto subjektivno mnenje.

## 2.3. NACISTIČNA PROPAGANDA

Po Hitlerjevem mnenju je bila propaganda strašno orodje v rokah strokovnjakov. Grajal je neuspeh nemške vojne propagande med prvo svetovno vojno, za poraz nemškega cesarstva pa je krivil zavezniško propagando, od katere se je, kot je sam dejal, veliko naučil (glej Welch 2002:10).

»Hitlerjeva Nemčija je ustvarila ogromen aparat za nacifašistično propagando in s produkcijo političnih stereotipov propagandno delovanje spremenila v totalno propagando.« (Vreg 2000:130).

Kako pomembno vlogo je imela nacistična propaganda, morda najbolje pojasnijo sami voditelji in propagandisti. Hitler, Goebbels in drugi so menili, da je propaganda glavno strateško in taktično orožje. Mihailović citira Hitlerja, ki pravi: »Propaganda je eno najpomembnejših političnih znanj, prav osnovni element vsake državniške modrosti. Je ogromna moč in ko je dobro izkoriščena, lahko ustvari blagostanje svojemu narodu. Propaganda je tudi strahovito orožje v rokah človeka, ki z njo ne zna upravljati ... Propaganda nas je pripeljala na oblast, propaganda nam je omogočila, da obdržimo oblast, propaganda nam je dala možnost, da zavlada svet.« (glej Mihailović 1984:25)

Propaganda je bila vodena s pomočjo Ministrstva za narodno prosveto in propagando (Reichministerium für Volksaufklärung und Propaganda), ki je bilo ustanovljeno 12. marca 1933 in Državne zbornice za kulturo (Reichkulturkammer), ustanovljene 22. septembra 1933.

Goebbels je leta 1929 postal odgovoren za propagando NSDAP, tri leta kasneje pa je postal minister za obveščanje in propagando. Dobil je nadzor nad radiom, filmom, tiskom in gledališčem. Propaganda je bila strogo centralizirana in je izločila vsak možen alternativni vir informacij (glej Vreg 2000:130). Z zakonom o kritiki je 27.11.1936 prepovedal tudi kakršnokoli umetnostno kritiko, kritiki pa so za opravljanje dela potrebovali posebno dovoljenje zbornice za kulturo.

Vsaka nemška družina je bila prisilno vključena v propagando, morala je poslušati radio in biti naročena na nacistični tisk. V trgovinah so namestili zvočnike, po katerih so delavci poslušali Hitlerjeve govore, državne dogodke, zvočniki pa so bili nameščeni tudi na trgih in ulicah (glej Vreg 2000:131).

Po Goebbelsu je bila najboljša propaganda priljubljena zabava, ki je izražala populistično ideologijo nacističnega režima kot dosegljivega ideala, medtem, ko se totalitarne realnosti sploh ni dotikala (Goebbels v Elsaesser 1999:115). Vsebina tiska je zajemala posebne pozive in kampanje, razprave o Hitlerjevih dobrih delih, o življenju v skupnosti in podobno.

Goebbels je bil prepričan, da je najučinkovitejša prikrita propaganda, katero sporočilo je skrito v okvir zabave.

Glavni cilj nacistične propagande je torej bil osvojiti dušo naroda in razširiti svojo ideologijo v celotno nemško družbo, kar pa je bilo mogoče le s centralizacijo in podžavljajem vseh področij, ki imajo vpliv na ljudi.

## 2.4. FILM V NACISTIČNI NEMČIJI

»Od sredine tridesetih do začetka petdesetih let prejšnjega stoletja je film kot množično komunikacijsko sredstvo bolj kot kdajkoli zrcalil politična in ideološka protislovja in spopade. To je bil čas, ko je bil film najučinkovitejše sredstvo za vplivanje na človekovo zavest.« (Belan 1979:29).

Goebbels je veliko pozornost posvečal filmski produkciji. Sistem, ki ga je minister za propagando nadel nemškemu filmu, je bil protekcionizem posebne vrste. Na eni strani se je videl v vlogi »nadvladarja«, pod njegovim okriljem naj bi se uveljavil vertikalni sistem načina vodenja (glej Jacobsen in drugi 1993:120). Po mnenju nacistov je bila moč filma tako velika, da je lahko vplivala na misli in prepričanja ljudi, če že ne na njihova dejanja.

14. julija 1933 je bila ustanovljena Filmska zbornica (Reichsfilmskammer), ki je Ministrstvu za propagando omogočila širitev pristojnosti še na celotno filmsko industrijo. Rezultat te reorganizacije je bil monopolistični sistem nadzora in organizacije vseh stopenj filmske produkcije, vodili pa so celo seznam vseh zaposlenih v filmski industriji in ustanovili tudi posebno agencijo za najemanje igralcev in ostalih filmskih delavcev. Kdori je hotel delovati na filmskem področju, je moral postati član Filmske zbornice ministrstva.

Film naj bi prebivalstvu priskrbel novice in jih naredil za učinkovito propagandno orožje. Goebbels je trdil, da imajo vizualne predstave večjo verodostojnost kot govorjena ali pisana beseda (glej Vreg 2000:132).

1. junija 1933 je bila ustanovljena Filmska kreditna banka (»Filmkreditbank«), ki je do leta 1937 vnaprej financirala že do 50 % filmske produkcije. Februarja leta 1934 je v veljavo stopil zaostren filmski zakon rajha (»Reichslichtspielgesetz«), ki je predpisoval, da mora dramaturg tretjega rajha preveriti vse načrtovane scenarije (predcenzura). Ustanovljena je bila cenzurna komisija, ki je ugotavljala, ali določen film ustreza državnim, religioznim, moralnim in umetniškim čustvom. Preverjala je sliko, tekst in glasbo. V novembru 1936 pa je Goebbelsov odlok prepovedal še kritike filmov v tisku in na radiu. Leta 1937 je bilo kar 72 % kapitalskih delnic Ufe (»Universum Film Aktiengesellschaft«) v lasti nemškega rajha. Velika podjetja kot Terra, Tobis, Bavaria so pripadale rajhu, tako da je vso filmsko industrijo vodila država. »To prikrito operacijo je Goebbels javno objavil šele februarja 1942: »Filmskim podjetjem rajha sem dal vrh pod okriljem Ufa Film GmbH.« Pri tem pa že od junija 1941 ni bilo več nobene zasebne filmske produkcije.« (Jacobsen in drugi 1993:121).

Filmi naj bi tako kot radio in tisk, usmerjali pozornost ljudi na določene teme. Dokumentarni filmi so zato govorili o slavi nemških prednikov in pravici do nove arijske države, podpirali koncept krvi in duše, iskali vir superiornosti arijske rase v njihovih vrlinah in plemeniti duši, govorili o prednostih močnega vodstva, zasmehovali ameriški način življenja in opozarjali na žalostno usodo Nemcev v tujini. Vendar pa je bilo od 1097 filmov, ki so bili ustvarjeni med leti 1933 in 1945, le približno šestina propagandnih filmov z direktno politično vsebino (glej Welch 2002:55).

Že po letu 1938 sta Hitler in Goebbels začela nemški trg zapirati za tuje filme. Skozi film sta želela institucionalizirati nacistično ideologijo. Kino je bil po Goebbelsovem mnenju prostor za zabavo, kjer bo občinstvo podvrženo propagandnim sporočilom, ne da bi se tega zavedalo. Bil je namreč mnenja, da propaganda postane neučinkovita v tistem trenutku, ko se je zavemo (glej Elsaesser 1999: 196).

Vsako Hitlerjevo potezo je spremljal najmanj en film. Pri tem je pomembno vlogo odigrala tudi režiserka Leni Riefenstahl, ki je v tistem času posnela več dokumentarnih filmov o nacistični ideologiji.

### **3. ZAKAJ JE HITLER IZBRAL LENI RIEFENSTAHL?**

Leni Riefenstahl (Slika 3.1.) je ustvarjala podobe iz svetlobe in sence, iz gibanja, ritma, strasti, energije in epske ambicije. Po njenih besedah jo je zanimal le en subjekt – lepota. Govoriti o njenem delu pomeni govoriti o njej sami, o njenem mitu, ki ga je skrbno gradila in ljubosumno čuvala. Mnogi so jo opisovali kot zelo dominantno, trmoglavno in ambiciozno osebo, ki je v obdobju tretjega rajha ustvarila osupljivo kariero. »Njen lik povzroča nelagodje, ki ga sproža dvojnost njene podobe – izredno nadarjene umetnice na eni strani ter nacistične propagandistke na drugi strani. Je vedela ali je bila zaslepljena?« (Močilnik 2005:16).

Slika 3.1.: Riefenstahl Leni.



Vir: Internet 21 ( Dostopno na <http://www.s9.com/Biography/Riefenstahl-Leni>).

Leni Riefenstahl je bila kot Helene Bertha Amalia Riefenstahl rojena 22. 8. 1902 v Weddingu, delavski četrti na industrijskem obrobju Berlina. V letih 1921 do 1923 si je pri znani učiteljici Eugenii Eduardowi pridobila klasično baletno izobrazbo in 23. oktobra 1923 v Münchnu nastopila kot solo baletna plesalka ter požela številne pohvale. Max Reinhart jo je sprejel v »Deutschen Theater« in takoj so sledila številna gostovanja po Evropi (glej Rother 2002:13). Uspeh je bil velik, toda kratek. Poškodba kolena štiri mesece kasneje na predstavi v Pragi ji je preprečila, da bi baletno kariero nadaljevala. Junija 1924 se je po ogledu filma o Dolomitih z naslovom »Der Berg des Schicksals«, ki ga je režiral Dr. Arnold Franck, navdušila za film. Njena prva pomembna vloga v filmu je bila v filmu »Der heilige Berg« (1926), ki ga je režiral Arnold Franck. V Franckove filme, ki so ponujali prelepe fotografske podobe, je Riefenstahlova vnesla nov element – podobo samozavestne ženske (glej Rother 2002:24). Kasneje je igrala žensko glavno vlogo še v petih Franckovih filmih: »Der grösse Sprung« (1927), »Die weisse hölle vom Piz Palü« (1929), »Stürme über dem Mont Blanc« (1930), »Der weisse Rausch« (1931) in »SOS Eisberg« (1933). Leni Riefenstahl je čas sodelovanja z Arnoldom Franckom dobro izkoristila. Seznanila se je z vsemi vidiki filmske produkcije in se tako dobro pripravila na nov izziv režiranja. Njeno prvo režiserko delo je bilo nenavadno v vseh pogledih (glej Rother 2002:35). To je bil film »Das Blaue Licht« (1932). Filma ni le režirala, sodelovala je pri scenariju, produkciji, nenazadnje pa je v njem tudi igrala. Njena preobrazba od igralka do režiserke za tisti čas ni bila le nenavadna, bila je tudi težka, saj je bilo režiranje v tistem času izključno moška stvar.

Riefenstahlova je Hitlerja srečala leta 1932, potem ko njen film »Das Blaue Licht« ni doživel posebnega uspeha. Leni je, tako kot mnoge druge ljudi, pritegnila Hitlerjeva osebnost, vendar je njeno radovednost bolj spodbudila njegova knjiga »Mein Kampf«, ki jo je, kot je sama dejala, prebirala na vlaku, na snemanjih in ob vznožju gora in je nanjo naredila velik vtis. 27. februarja 1932 se je udeležila Hitlerjevega zborovanja v Berlinu, kjer se je Hitler v govoru osredotočil na nezaposlenost, teroristične grožnje, napake weimarske republike in predsednika von Hindenburga. 18. maja 1932 mu je na sedež nacistične stranke v München poslala pismo in tri dni kasneje prejela klic Hitlerjevega pomočnika Wilhelma Brücknerja, ki jo je naslednji dan povabil v Horumesil na osebno srečanje s Hitlerjem. Hitler se ji je zdel nepričakovano skromen, naraven in popolnoma običajen človek. Nekje med pogovorom naj bi ji dejal, da mora, ko bo prišel na oblast, zanj snemati filme. Po tem srečanju je Leni odšla na Grenlandijo, kjer je snemala film »S.O.S Iceberg«. Tam je ostala do septembra, se vrnila in snemanje nadaljevala od februarja do maja naslednje leto. Ko se je vrnila, je bil Hitler že na oblasti (glej Bach 2007:87).

Vloge, ki jih je Riefenstahlova režirala in v večini tudi sama odigrala, so pri Hitlerju ustvarile podobo ženske, kakršne je tako občudoval: heroična, neustrašna superženska. »V estetiki pokončnih plavolasih mladeničev, ki so se po gorskih vršacih preganjali za mladenkami, sta Hitler in Goebbels prepoznala tiste podobe, ki bi jih morala prevzeti njihova stranka, da bi ljudstvu nazorno pokazala arijski ideal.« (glej Internet 5). NSDAP je imela oddelek za film, ki je že med weimarsko republiko skrbel za »dokumentarne« filme o Hitlerju, njegovih govorih in političnih zborovanjih. A jim ni šlo od rok. Filmi so bili kratki, slabo posneti in nihče jih ni želel prikazovati. S tem delom propagandnega stroja sta bila Hitler in Goebbels popolnoma nezadovoljna. Ko sta dala priložnost Leni Riefenstahl, sta si zagotovila, da bo tretji rajh predstavljen skozi oči občudovalke in umetnice (glej Internet 15). Riefenstahlova je tako dobila sanjske pogoje za delo, v katerih so nastali njeni nadaljnji filmi. »Hitler jo je uporabil v propagandne namene, da bi drugim lahko dokazal svobodomiselnost njegove vlade o pravicah žensk« (glej Internet 15). Po mnenju biografa Lutza Kinkela je bila Leni Riefenstahl kot umetnica pred letom 1933 neuspešna, Hitler pa ji je obljubil bogastvo in slavo, čemur se ni mogla upreti. Pozneje jo je Hitler zaščitil in ji omogočil vzpon. Postala je mednarodno priznana umetnica s slovesom genija (glej Internet 15). Najprej ji je Hitler predlagal, da bi posnela film o Horstu Wesselu, vendar se to ni zgodilo; kasneje sta se dogovorila, da bo v

Nürnbergu leta 1933 dokumentirala strankarski kongres. Z zaupanjem v novi medij si je Hitler zagotovil preživetje v dvajsetem stoletju in še naprej.

Leta 1933 je režirala »Der Sieg des Glaubens«, šestdesetminutni film o petem kongresu nacistične stranke v Nürnbergu, ki je potekal od 30. avgusta do 3. septembra. Že naslednje leto je dobila naročilo za snemanje strankinega šestega nürnbergskega kongresa in nastal je film »Triumph des Willens«. Leta 1935 je posnela film »Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht«. Film je dolg le 28 minut, prikazuje pa nemško vojsko na sedmem strankinem kongresu v Nürnbergu. Leta 1936 je dokumentirala 11. olimpijske igre, ki so se odvijale v Berlinu. Film je unikatni dokument, ki prikazuje najpomembnejše dogodke iger.

## **4. FILMI LENI RIEFENSTAHL**

### **4.1. VSEBINSKA ANALIZA FILMOV**

#### **4.1.1. DER SIEG DES GLAUBENS**

»Der Sieg Des Glaubens« je prvi dokumentarni film, ki ga je režirala Leni Riefenstahl. Poleti 1933 je od Adolfa Hitlerja dobila nalogo, da filmsko dokumentira 5. kongres NSDAP imenovan »Reichparteitag des Sieges«, ki je potekal v Nürnbergu od 30. avgusta do 3.

septembra 1933. Film je posnela klub nasprotovanju nacističnih funkcionarjev in ministra za propagando, ki se niso strinjali s tem, da je nalogo dobila ženska, ki povrh vsega niti ni bila članica stranke.

V Nürnberg je prispela 27. avgusta, da bi se pripravila na snemanje. Pri filmu je veliko naredila sama, imela pa je še 5 kamermanov: Seepa Allgeierja, Wallterja Frenza, Richarda Quaasa, Poula Tescha in Franza Weihmayerja. Povezala se je z Albertom Speerom, znanim Hitlerjevim arhitektom in kasnejšim ministrom za oboroževanje, ki je postavil prireditveno pokrajino z ogromnimi zastavami, svastikami in visokim odrom, na katerem je Hitler imel govor. Njegovi arhitekturni elementi so postali stalnica nacistične ikonografije in so zaznamovali vse nacistične javne dogodke, še posebej nürenberške kongrese.

V filmu lahko vidimo Josepha Goebbelsa, Hermanna Göringa, Rudolfa Hessa, Heinricha Himmlerja, Adolfa Hitlerja, Roberta Leya, Willyja Liebela, Augusta Wilhelma von Preubena, Ernsta Rohma, Alberta Speera, Margareto Speer, Juliusa Streicherja, Franza Ritterja von Eppa, Franza von Papena in Baldura von Schnacha.

Šestdesetminutni dokumentarec je Leni Riefenstahl popeljal korak bliže njeni veličini, korak bliže, da postane »genij« nacistične kinematografije (glej Rother 2002:51). Sama s filmom ni bila preveč zadovoljna in ga je označila za nepopoln in skromen film, ki je zborovanje prikazal amatersko in neurejeno. Posnetki so bili tresočji, nefokusirani, celo Hitler je bil fotografiran neenakomerno. Kritiki pa so bili navdušeni nad politično učinkovitostjo in formalno novostjo filma.

»Film naj bi bil ritmičen in dokumentaren, njegov umetniški uspeh pa je slonel predvsem na tem, da bi mimohodi, govori in inšpekcije postali zanimivi za širšo množico. Hoteli so, da bi film postal »izkušnja za vsakega Nemca« (Rother 2002:52). »Der Sieg des Glaubens« je bil prvi film, ki ga je stranka hvalila – bil je poročilo o strankinem kongresu, bil pa je tudi kinematografsko ustrezen dogodka.

Začetek filma je sestavljen iz treh delov: jutranji prizori Nürnberga, priprave v mestu in korakanje čet SA (Sturmabteilung) v mesto. Prihod čet se izmenjuje s prizori otrok, ki vojake pozdravljajo. Vidimo tudi podobnost s slavnim prizorom iz filma »Triumph des Willens« kjer mačka opazuje Hitlerja, le da tu mačka opazuje čete SA, ki prihajajo v Nürnberg. Nato

vidimo Hitlerja, ki izstopa iz letala, kar je že spet podobnost s slavnim začetkom filma »Triumph des Willens«. Film »Der Sieg Des Glaubens« se nadaljuje z govorom Hitlerja in odprtjem 5. kongresa NSDAP.

Sledi parada s preletom cepelina, Hitlerjev govor pred Hitlerjugend (Hitlerjeva mladina) na stadionu, nato pa se zopet selimo v mesto, kjer poteka parada z mimohodom čet SA. Film se zaključi s Hitlerjevim govorom četam SA, SS in ST.

V filmu se pojavi tudi Ernest Rohm, vodja SA (Sturmabteilung). Junija 1934 so v noči dolgih nožev po naročilu Hitlerja ubili Rohma in več njegovih pribočnikov. Vse, kar se je vezalo na Rohma, je Hitler naročil uničiti in izbrisati iz nemške zgodovine, to pa je pomenilo uničenje tudi vseh kopij tega filma. Leni Riefenstahl se je prav aprila leta 1934 mudila v Veliki Britaniji, kjer je po večjih univerzah predavala o svojih tehnikah režiranja dokumentarnih filmov. Med tem obiskom naj bi nastala vsaj ena kopija filma »Der Sieg des Glaubens«, ki je bila šele po šestdesetih letih najdena v skladišču. To naj bi bila edina ohranjena kopija iz tistega časa.

Riefenstahlova je film urejala približno tri mesece in ga premierno prikazala 1. decembra 1933 v Ufa Palast. Kritiki sicer nadzorovanega tiska so bili očarani. Film so označili kot »filmski govornik«, kot »simfonijo podob«. »Der Angriff« je zapisal, da je film dokument neprecenljive vrednosti, dokument tranzicije stranke v državo in vir moči za ljudi kot celoto. V »London Observer« pa so zapisali, da je film apoteza cesarskega duha, v katerem Hitler igra vlogo cesarja, čete pa vlogo rimskih sužnjev (glej Bach 2007:121).

#### 4.1.2. TRIUMPH DES WILLENS

Leta 1934 je Leni Riefenstahl dokumentirala šesti kongres NSDAP, ki je v Nürnbergu potekal od 4. do 10. septembra. Nastal je film »Triumph des Willens«, ki so ga mnogi označili za najboljšo propagando v filmski industriji. Pri ustvarjanju filma je imela popolno umetniško svobodo, saj so vedeli, da ni potrebe, da bi jo nadzorovali. Po drugi strani pa je prav tako pripadala nacistični filmski industriji, kar je pomenilo, da je bila pod nadzorom propagandnega ministrstva in je morala sodelovati z Goebbelsom. Filma ni financiralo ministrstvo za propagando, ampak nacionalsocialistična stranka, sicer prikrito, saj je

Riefenstahlova vztrajala, da gredo produkcijske zasluge njenemu podjetju L–R Studio–Film GmbH (preimenovan v Reich–Party–Rally–Film–GmbH), da bi si s tem lahko zagotovila avtorske pravice in odstotke od dobička.

Priprave na snemanje so se začele avgusta. Riefenstahlova je imela na razpolago več kot 170 članov produkcijskega osebja ter 16 snemalcev in 16 pomočnikov pod direkcijo Seppa Allgeierja. Večina produkcije je potekala v času zborovanja, nekaj materiala pa je bilo posnetega pred in po zborovanju.

Nove snemalne tehnike, kot so premikajoče kamere, nameščene tudi na dvigalu, ki je bil pritrjen na drog za govorniškim odrom in na Hitlerjev Mercedes, uporaba tračnic za snemanje v gibanju, uporaba telefotografskega objektiva za ustvarjanje izkrivljene perspektive, posnetki iz zraka, bližnji posnetki množic, ki gledajo in poslušajo Hitlerja iz nižje perspektive, da bi ustvarili učinek junaškosti, in revolucionarni pristop pri izbiri glasbe, ki jih je uporabila Riefenstahlova, so filmu prislужile priznanje enega najboljših propagandnih filmov v zgodovini (Slika 4.1.2.1.). Film je prejel veliko nagrad ne samo v Nemčiji, temveč tudi v Združenih državah Amerike, Franciji, na Švedskem in drugje. »Film je bil priljubljen v tretjem rajhu in drugje in je vplival na filme in dokumentarne filme vse do danes. Prav tako pa še vedno odpira vprašanje o ločnici med umetnostjo in moralnostjo.« (Internet 13).

Po dogodkih v tistem času (smrt Hindenburga, noč dolgih nožev, ločitev čet SS od SA ...) je film dobil še večji pomen. Ni bil zgolj film o zborovanju, temveč orodje za povzdigovanje Hitlerja v absolutnega voditelja. Riefenstahlova je povedala, da je bila v filmu izrednega pomena vez med führerjem in ljudmi, kar se je na vso moč trudila prikazati in izraziti (glej Bach 2007:131). Nacistična propaganda je poudarjala narodnost in ljudsko skupnost (Volksgemeinschaft), človek se je moral spremeniti iz individualista v človeka, ki pripada skupnosti in narodu, ki skupnost postavlja pred individualne potrebe in verjame v slogane, kot so: »Eno ljudstvo! En rajh! En Führer!«. Ta miselnost je odlično predstavljena v filmu, vključeni so Hitler in ostali voditelji, množice ljudi in vojska. Leni Riefenstahl je spretno združila umetnost, nacistično ideologijo ter propagando.

Slika 4.1.2.1.: Leni Riefenstahl med snemanjem.



Vir: Internet 22 (Dostopno na <http://www.leni-riefensahl.de/eng/photo/werk/5html.>).

Film se začne z uvodnim in edinim komentarjem. Na kamnitem zidu se pojavi sledeči tekst: »5. septembra 1934 ... 20 let po izbruhu svetovne vojne ... 16 let po začetku našega trpljenja ... 19 mesecev od začetka nemškega preporoda ... je Adolf Hitler zopet prišel v Nürnberg, da bi pregledal čete svojih zvestih pripadnikov ...«

Prvi prizor so posnetki oblakov nad mestom, množice ljudi, ki se zbira v mestu ter senca Hitlerjevega letala, ki leti nad mestom. Vse to spremlja glasba Richarda Wagnerja, »Die Maistersinger von Nürnberg«, ki se počasi preliva v skladbo »Horst Wessel Lied«. Hitler pristane na nürnbergškem letališču, kjer ga pričaka množica navdušenih ljudi, nato pa se odpelje skozi mesto do hotela, do koder ga prav tako spremljajo množice. Tu se Riefenstahlova osredotoči na vojake SS, ki so postrojeni pred hotelom. Prizor se konča s posnetkom Hitlerja na balkonu hotela, pod njim pa ga pozdravlja množica navdušenih ljudi.

V naslednjem prizoru spremljamo nočni zbor v čast Hitlerju, ki se odvija pred hotelom. Nato pa se že prebuja dan; Riefenstahlova prikaže jutro v Nürnbergu in s kamerami lebdi nad

mestom in strehami hiš. Preselimo se v predmestje Nürnberga, kjer je postavljen kamp Hitlerjeve mladine (Hitlerjugend). Spoznamo dečke, ki živijo v kampu v špartanskih razmerah, v šotorih. Skupaj se kopajo in sodelujejo pri športnih aktivnostih. Prikazani so njihova mladost, vitalnost, energija. To se ujema s kasnejšimi Hitlerjevimi besedami, ko jim pravi, da so mladi novo upanje Nemčije in bodo podedovali vodenje tretjega rajha. Sledi mimohod ljudi v tradicionalnih in kmečkih oblačilih, ki so prišli pozdravit svojega voditelja.

Naslednji prizor se začne z montažo udeležencev, ki se pripravljajo na odprtje strankinega kongresa, ter strankinih veljakov, ki prihajajo v areno Luitpol (Luitpolhalle). Sledi otvoritvena ceremonija, kjer Rudolf Hess naznani pričetek kongresa. Kamera nato predstavi večino najpomembnejših udeležencev, sledijo njihovi govori. Lahko prisluhnemo govorom Josepha Goebbelsa, Alfreda Rosenberga, Hansa Franka, Fritza Todta, Roberta Leya ter Juliusa Streicherja. Arena, obsijana z nočno svetlobo, je polna ljudi, ki držijo zastave in prapore. Hitlerja ob njegovem govoru spremljamo od spodaj navzgor.

Sledi zborovanje za Delavsko službo (Reicharbeitsdienst), ki poteka zunaj arene. Tu Hitler poda prvi govor ter jih pohvali za zasluge pri obnovi Nemčije. Dan se konča s parado čet SA.

Naslednji dan se začne s parado Hitlerjeve mladine (Hitlerjugend). Hitler jim v govoru naroča, kako se morajo obnašati, krepiti in biti pripravljeni na žrtvovanje. Nato se vsi zberejo za vojaški mimohod, kjer je moč videti konjenico in oborožena vozila. Zvečer Hitler poda še en govor, v katerem se spominja prvega leta, ko je NSDAP prevzela oblast, in poudari, da sta stranka in država eno.

Vrhunec filma predstavlja četrti dan kongresa. Hitler se skupaj s Heinrichom Himmlerjem in Viktorjem Lutzem sprehodi med več kot 150.000 vojaki SA in SS, ki se zberejo, da bi položili venec k spomeniku 1. svetovne vojne. Zopet smo deležni Hitlerjevega in Lutzevega govora, v katerem omenjata noč dolgih nožev ter SA opereta vseh krivd (zločinov), ki jih je zagrešil Ernst Rohm. Skupna tema govorov se osredotoča na rast Nemčije v povojnem obdobju s pomočjo Hitlerjeve vlade. Hitler nagovarja različne skupine. Najprej spregovori uradnikom in poudari, da je za utrditev značaja in ekonomski razcvet nemškega naroda bistveno težko delo. Potem govori mladim, da so prav oni prihodnost Nemčije. Nazadnje nagovori še može SS in SA. Nato smo priča neskončni paradi vojakov v Hitlerjevo čast. Sledi zaključna parada pred nürenberško Frauenkirche (cerkvijo), kjer Hitler poda zaključni govor, v katerem zopet potrdi

pomembnost in glasnost nacistične stranke v Nemčiji z besedami: »Vsi zvesti Nemci bodo postali nacionalsocialisti. Samo najboljši nacionalsocialisti so strankini tovariši (party comrades)!« (glej Internet 13). Hess zbrano množico nato pozove k finalnemu nacističnemu pozdravu in vsi skupaj Hitlerju vkliknejo »Sieg Heil!«. Film se zaključi s pesmijo »Horst Wessel Lied«, ki jo zapoje navdušena množica.

Zelo pomembna tema v filmu je religija. Film vsebuje veliko prizorov zvonjenja cerkvenih zvonov, posameznih vnetih vernikov in posnetek škofa Ludwiga Müllerja v službeni obleki med pomembnimi politiki. Verjetno tudi ni naključje, da se zaključna parada odvija prav pred cerkvijo Frauenkirche. Tu Hitler v zaključnem govoru primerja nacistično stranko s svetim redom; tudi blagoslovitev novih zastav ima religiozni pridih. »Sam Hitler je od začetka filma, ko se kot Odin spusti z oblakov, vozi skozi Nürnberg, kjer ga opazuje celo mačka, ter v številnih prizorih, kjer z govorniškega odra nagovarja in poveljuje tisočim, ki mu enoglasno pritrjujejo, portretiran kot mesija.« (Internet 13).

Druga pomembna tema filma je moč. »Naša volja je, da bo država vzdržala tisoč let,« pravi Hitler (glej Internet 13). Nemčija od 1. svetovne vojne ni videla podobe vojaške moči in velike formacije mož v filmu naj bi občinstvo spomnile, da Nemčija zopet postaja velika, pomembna sila. Čeprav so možje nosili lopate, so jih obravnavali kot puške. Orle in svastike so lahko spomin na rimske legije starega veka. Tudi veliko število dobro usposobljenih članov stranke lahko vidimo v bolj zlovešči luči, kot opozorilo vsakemu, ki bi si drznil izzvati režim. V tem smislu lahko gledamo tudi Hitlerjev prihod z letalom. Letenje z letalom je bilo v tridesetih letih prestiž. Deležni so ga bili le redki in Hitler je bil prvi politik, ki je propagiral tovrstno prakso. To ga je redefiniralo kot vodilnega moža gibanja, saj je edini prišel z letalom in bil deležen individualne dobrodošlice zbrane množice. Ob prihodu letala igra Wagnerjeva glasba, ki vzbuja heroično vzdušje, in se ob pristanku letala prelije v pesem »Horst Wessel Lied«. Ko se Hitler v povorki z avtomobilom pelje med množico ljudi do hotela, mu z dlani odseva sončna svetloba, kar označuje, da je izbran od višje sile in izredno močan. Ljudje so nad njim navdušeni, ženske in otroci mu izročajo rože.

Tretja pomembna tema filma je složnost. Film vsebuje veliko prizorov, v katerih je ločnica med nacistično stranko, državo in nemškim ljudstvom močno zabrisana. Lahko vidimo prizore, kjer Nemci v tradicionalnih kmečkih in narodnih oblačilih pozdravljajo Hitlerja. Hitler izrazi sožalje in spoštovanje do vseh, ki so umrli v 1. svetovni vojni, ter tudi

spoštovanje do Paula von Hinderberga, ki je umrl le mesec dni pred kongresom. Prikazana je tudi prizor, kjer posamezni člani Delavske službe povejo, iz katerega mesta prihajajo in s tem gledalce spomnijo, kako močno se je nacistična stranka razširila. Na posnetkih je vedno prikazan Hitler in njegova povezanost s skupnostjo. Oblečen je v vojaško uniformo in je zgled vsem nemškim moškim. Na posnetkih vedno stoji višje od ostalih.

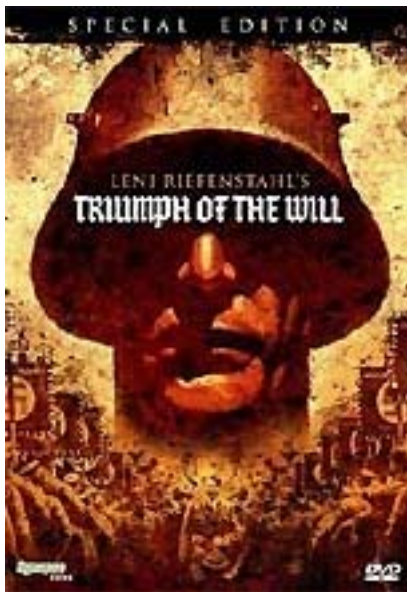
Premiera filma je bila 28. marca 1935 v Ufa Palace Theater v Berlinu. Film je takoj dosegel uspeh in postal eden od treh najbolj dobičkonosnih filmov tistega leta. Riefenstahlova je bila nagrajena z Nemško filmsko nagrado (»Deutscher Filmpreis«) za leto 1934/35, z zlato medaljo na Beneškem bienalu (»Di Biennale di Venezia«) leta 1935, leta 1937 pa z nagrado »Grand Prix« v Parizu.

Po besedah filmskega zgodovinarja Richarda Taylorja, »Triumph des Willens« v tretjem rajhu niso uporabljali v propagandne namene; Roy Frumkes trdi nasprotno, saj naj bi vse do leta 1945 film prikazovali vsako leto v vseh nemških gledališčih (glej Internet 13).

V drugih državah filma niso sprejeli s takšnim navdušenjem. Britanski dokumentarist Paul Rotha ga je označil za dolgovezen in dolgočasen film, spet druge pa so odbijala pro-nacistična čustva. Med 2. svetovno vojno je Frank Capra naredil filmski tednik »Why we fight«, ki ga je denarno podprla ameriška vlada. Tednik je vseboval splet prizorov iz »Triumph des Willens«, ki pa so bili prirejani tako, da so poveličevali zaveznike. Kasneje je Capra poudaril, da v »Triumph des Willens« ni bilo ustreljeno iz nobene puške in ni bila vržena nobena bomba, vendar pa je film kot psihološko orožje meril na uničenje volje do upora (glej Internet 13).

Uspeh in odziv na »Triumph des Willens« najlažje izmerimo s takojšnjo in trajajočo slavo Leni Riefenstahl. V časopisu »The Economist« so poročali, da jo je film zapečatil kot najboljšo žensko režiserko 20. stoletja. Za režiserko, ki je posnela le osem filmov, od katerih sta bila dva priznana v tujini, je bilo njeno ime zelo visoko cenjeno. Seveda pa je bila njena kariera predvsem zaradi Triumpha trajno oškodovana, saj so jo po vojni zavezniške sile zaprle in označile za simpatizerko nacističnega režima.

Slika 4.1.2.2.: Triumph of the Will (DVD).



Vir: Internet 23 (Dostopno na [http://www.pzg.biz/films\\_leni\\_riefenstahl.htm](http://www.pzg.biz/films_leni_riefenstahl.htm)).

Film »Triumph des Willens« so kritizirali, da je z uporabo spektakla povečeval sistem, ki ga v modernih časih mnogi vidijo kot nekaj zlega in nepravičnega. V Nemčiji je predvajanje filma še vedno prepovedano (Slika 4.1.2.2.). Po vojni so kakih 300 filmov označili za propagandne; večino so na novo zmontirali in jih šele nato pokazali javnosti. Za štirideset filmov še vedno velja prepoved prikazovanja. Za izposojlo lahko zaprosite Filmski arhiv v Berlinu in Wiesbadnu, vendar izposojloodobrijo le za določene namene, denimo za izobraževanje (glej Internet 15). Po mnenju mnogih »Triumph des Willens« oblikuje vizijo nemške skupnosti ter poda natančno razlago, kaj pomeni biti Nemec. Nemška skupnost je morala biti urejena in stabilna.

Leni Riefenstahl se je vedno zagovarjala, da ničesar ni vedela o Hitlerjevi genocidni politiki. Prav tako je poudarjala, da »Triumph des Willens« ne vsebuje niti ene anti-semitske besede. Na to je odgovarjal Roger Ebent in poudaril, da »vsakršna odsotnost antisemitizma deluje kakor kalkulacija: izključenje centralnega motiva skoraj vsakega Hitlerjevega javnega govora je morala biti zavestna odločitev, z namenom, da bi bil film bolj učinkovit kot propaganda.« (Internet 13).

Riefenstahlova je nenehno nasprotovala obtožbam, da je bila nacistična propagandistka; poudarjala je, da je »Triumph des Willens« osredotočen na podobe in ne ideje in bi zato morali nanj gledati kot na popolno umetniško delo (»Gesamtkunstwerke«). Leta 1964 je na to temo povedala: »Če film danes pogledate še enkrat, boste dognali, da ne vsebuje niti enega

rekonstruiranega prizora. Vse je resnično. Niti ne vsebuje pristranskega komentarja. Je zgodovina. Gre za čisto zgodovinski film. Odseva resnico iz leta 1934, zgodovino. Zato je dokumentarec in ne propagandni film. Oh! Dobro vem kaj je propaganda. Pomeni rekonstrukcijo dogodkov z namenom ilustrirati določeno tezo. Jaz sem se znašla v centru dogodka, ki je bil rezultat določenega časa in določenega kraja. Moj film je sestavljen iz tega, kar je izhajalo od tam.« (glej Internet 13).

Filmski kritik Roy Frumkes je »Triumph des Willens« označil za »antitezo objektivnega dela« ter poudaril, da film lahko označimo za vse drugo, le za dokumentarni film ne. Roger Ebent se s tem ne strinja ter pravi, da je »Triumph des Willens« splošno priznan kot eden najboljših dokumentarnih filmov vseh časov, vendar dodaja, da zaradi tega, ker film odseva ideologijo gibanja, ki ga večina obravnava kot zlega, »dviga klasično vprašanje borbe med umetnostjo in moralnostjo. Ali obstaja čista umetnost ali vsaka umetnost podaja politično izjavo?« (glej Internet 13).

»Po besedah Susan Sontag je bilo zborovanje načrtovano ne le kot spektakularno množično zborovanje, temveč kot spektakularni propagandni film.« (glej Internet 13)

S tem, da dokumentarni film postavimo nasproti propagandnemu, si ne moremo pomagati, saj pomenita čisto različne stvari. Dokumentarni film je filmski žanr. Seveda pa so dokumentarni filmi lahko tudi propagandni filmi. V tem smislu »propaganda« pomeni le odklon od realnosti, predstavitev realnih okoliščin, ki pa so velikokrat popačene. Propagandni filmi na drugi strani lahko pripadajo kateremu koli žanru. Če na filme Leni Riefenstahl gledamo zgolj kot na propagando, ni pravično do njihove unikatnosti. Filmi ne bi bili tako učinkoviti, če bi stilizirali nedokumentaren subjekt. Res pa je, da dokumentirajo več kot le politično pomembnost strankarskega zborovanja, saj prikazujejo tudi njegovo emocionalno osnovo (glej Rother 2002:64).

Prva polemika okrog filma »Triumph des Willens« se je začela še pred njegovo premiero, ko se je nekaj generalov Wehrmachta pritožilo, da je vojska v filmu zelo malo prisotna. V korist čet SS, SA in »Arbeitsdienst« (Delavska služba) je bil vojski namenjen komaj kakšen bežen pogled. Zaradi teh pritožb je Riefenstahlova leta 1935 na naslednjem kongresu stranke posnela film le o Wehrmachtu z naslovom »Tag der Freiheit-Unsere Wehrmacht«.

Po besedah zgodovinarja Phila Gavina zapuščino »Triumph des Willens« danes najdemo v številnih televizijskih dokumentarcih, ki se ukvarjajo z nacistično dobo. Film so proučevali mnogi umetniki ter režiserji, kot so Peter Jackson, George Lucas in Ridley Scott. Prvi znani film, ki je uporabil podobe iz filma »Triumph des Willens«, je bil film Charlieja Chaplina »Veliki diktator« (The Great Dictator), in je parodija o nacizmu. Prizore iz filma so posnemali tudi v kasnejših filmih, najbolj znan je »Star Wars Episode IV: A New Hope«; prizori ali podobe iz filma pa so bili uporabljeni tudi v naslednjih filmih: »Državljan Kane«, »Peklenska pomaranča«, »Heroj«, »Gospodar prstanov«, »Levji kralj«, »Rihard Tretji«, »Rdeča zarja«, »Špartak«, »Gladijator«, »Zid«, »Vesoljski bojvniki« (glej Internet 13).

#### 4.1.3. TAG DER FREIHEIT-UNSERE WEHRMACHT!

»Tag der Freiheit-Unsere Wehrmacht« je tretji dokumentarni film, ki ga je režirala Leni Riefenstahl. Dokumentarec je bil posnet na sedmem strankinem kongresu v Nürnbergu, vendar se osredotoča le na nemško vojsko, ki je bila v filmu »Triumph des Willens« zaradi tehničnih razlogov precej zapostavljena.

Film se je ob koncu 2. svetovne vojne izgubil, v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pa se je pojavila nepopolna kopija filma. Čeprav je dolg le 28 minut, po svoji kvaliteti ne zaostaja, saj se je celotna ekipa trudila, da bi prikazanim vojaškim manevrom dala zadovoljiv pomen. Priprave na snemanje so bile izredno temeljite in obsežne. Glasba Petra Kreuderja je prispevala k učinkovitemu prikazu podob in se v pomembnih prizorih lepo prepleta z zvoki manevriranja.

Film se začne z jutranjim prizorom, ko se vojaki v kampu prebudijo, umijejo, pojejo in odkorakajo proti mestu parade. Druga sekvenca je v celoti posvečena Hitlerjevemu nagovoru zbranim vrstam, ki je najdaljši govor Hitlerja v katerem koli filmu Leni Riefenstahl. V tem prizoru se je osredotočila na bližnji posnetek Hitlerja; v ozadju vidimo le nebo. Po njenih besedah je bil to najboljši in najlepši Hitlerjev govor, ne ve pa se, ali je s tem mislila na njegove besede in njihov učinek na zbrane vojake ali na estetske kvalitete posnetega prizora. Osebnega odnosa med Hitlerjem in vojsko ni, gre le za pregled čet, za odnos med

poveljnikom vojske in vojaki. V tretji sekvenci lahko spremljamo parado različnih vojaških redov, ki uprizorijo celotno bojevanje, vidimo pehoto, konjenico, zračne sile in celo predstavitev novega tanka, ki se odvija pred Hitlerjem in zbrano množico. Film se zaključi z montažo nacističnih zastav, pesmijo »Deutschland über alles« ter preletom nemških letal, ki se formirajo v svastiko.

V filmu ni sledi improvizacije in scene se med seboj lepo prepletajo. »Film ni bil tako pomemben kot »Triumph des Willens«, vendar je bil v svojem ideološkem kontekstu efektiven način za promoviranje vojaške službe.« (Rother 2002:75). Upodobil je vstajenje vojaške mašinerije, ki je kmalu preplavila Evropo.

#### 4.1.4. OLYMPIA

»Olympia« je dokumentarni film o poletnih olimpijskih igrah, ki so v Berlinu potekale od 1. do 16. avgusta 1936, in je prvi film v zgodovini, ki je dokumentiral olimpijske igre. Pred snemanjem se je Riefenstahlova obrnila po pomoč k dr. Arnoldu Francku, ki ji je povedal, da ima dve možnosti – posname lahko čisto estetski film, ki bo posvečen telesu v gibanju, ali pa serijo filmov, ki bodo dokumentirali igre. Ona je hotela oboje. Franckove predloge je sklenila v dva filma. Prvi, ki obsega klasični uvod in prikazuje športne dogodke, se imenuje »Fest der Völker« (Praznik narodov). Drugi, z naslovom »Fest der Schönheit« (Praznik lepote), pa se osredotoča na »poetiko«.

Riefenstahlova je pri snemanju filma narekovala in usklajevala delo kar stosedemdeset-članske filmske ekipe. Vsak dogodek, vsaka disciplina je zahtevala ne le idealno postavitvev kamer, temveč tudi idealne kamere, filme in snemalce. Na razpolago je imela od najhitrejših kamer na svetu za upočasnjene posnetke, do najmanjših kamer za hitre situacijske posnetke. Čeprav vsi olimpijski dogodki niso mogli biti vključeni v film, so vsi morali biti posneti. 45 snemalcem, njihovim pomočnikom in voznikom je naročila, da se mora posneti prav vse iz vseh možnih kotov. Pri snemanju so uporabili tri različne tipe črno-belega filma – Agfa za arhitektonske posnetke, Kodak za portrete in Perutz za tekmovališča in travnate terene, porabili pa so okrog 400.000 metrov filmskega traku. Že same priprave na snemanje so bile izredno temeljite in so trajale kar tri leta in pol. Med leti 1936 in 1938 je Leni Riefenstahl

pregledovala, arhivirala ter montirala ves material. V filmskem procesu je Riefenstahlova iznašla vrsto tehnik, posebej primernih za beleženje športnih dogodkov, ki so kasneje postale industrijski standard v filmski industriji, denimo upočasnjeni posnetki (»slow motion«), podvodni posnetki, snemanje z izjemno visokih oziroma nizkih snemalnih kotov, panoramski posnetki iz zraka in posnetki, narejeni s kamero v gibanju. Sodelovala je s takrat izredno priznanimi snemalci, kot so: Walter Frenz, Willy Zielke, Gustav Lantschren in Hans Ertl. Zajete tehnike snemanja so vsesplošno občudovane, film pa je kontraverzen zaradi politične vsebine.

Premiera filma je bila 20. aprila 1938 v Ufa-Palast v Berlinu in verjetno take premiere ne bo nikoli več. Združevala je glamur otvoritvenega večera in sijaj državnega dogodka. Pročelje Ufa-Palast je bilo popolnoma preurejeno, rdeče črni prapori s svastikami so si sledili v gosjem redu z belimi zastavami, ki so nosile pet povezanih krogov olimpiade. Prisotni so bili vsi svetovni diplomati (glej Bach 2007:165). Film je prejel zlato medaljo v Parizu leta 1938, prvo nagrado v Benetkah, kot najboljši film leta 1938, olimpijsko nagrado Mednarodnega olimpijskega komiteja (IOC) leta 1939, leta 1956 pa je bil, kot je zapisano na uradni strani Leni Riefenstahl, uvrščen med deset najboljših filmov na svetu.

Film je bil deležen velike pozornosti in poročanja v medijih, ki so ga v večini označili za briljanten film in ne propagando. Na primer, v časopisu »Hollywood Citizen News« je Henry McLeMORE 16. decembra 1938 zapisal, da je »Olympia« najboljši videni film do tedaj, saj ni bil propaganda, temveč briljantni film, ki je ovekovečil največje srečanje atletov v celi zgodovini sveta. V »Los Angeles Timesu« so 17. decembra 1938 zapisali, da je »Olympia« fascinantni posnetek velikih iger. Zaradi antinacističnega razpoloženja film v Ameriki ni bil javno prikazan, vendar je po njihovem mnenju predstavljal »triumf kamere in epiko zaslona«. Nadalje je »Neue Bosler Zeitung« 24. maja 1938 zapisal, da je film glorifikacija mladosti, lepote in moči. Tudi amsterdamski »Telegraaf« je 6. avgusta 1938 film pohvalil. Po njihovem mnenju je predstavljal mejnik v umetnosti filma, čisto artistično perfekcijo. V pariškem »L'Ordre« so 6. julija 1938 film označili za nekaj več in boljšega kot samo film, za spektakel. Nenazadnje pa je tudi »L'Abrosiano« 31. avgusta 1938 objavil zelo pozitivno kritiko filma. Tu so ga označili za odlično kreacijo, ki bo v zgodovini filma zapisana kot ena najboljših primerkov (glej Riefenstahl 1994:7).

Slika 4.1.4.1.: Olympia: Fest der Völker.



Vir: Internet 24 (Dostopno na <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/012.html>).

V Veliki Britaniji so film označili za »hrupno in očitno nemško propagando« in ga niso želeli distribuirati. Javno so ga prikazali šele po drugi svetovni vojni. Film je Leni Riefenstahl želela predstaviti tudi v Združenih državah Amerike, zato se je 29. oktobra odpravila tja. Doživela je hladen sprejem in tudi tu ni bilo zanimanja za njegovo distribuiranje. Antinacistično združenje je protestiralo proti njenemu prihodu, videli so jo kot simbolično predstavnico nacionalsocializma in njen film kot del kampanje za razširitev nacistične doktrine po

Združenih državah. Razlog za hladen sprejem pa so seveda bili nacistični zločini in njeno zanikanje le-teh.

V prvem delu »Praznik narodov« (Fest der Völker) (Slika 4.1.4.1.) so po uvodni slovesnosti s predstavitev atletov najprej predstavljeni lahkoatletski dvoboji. Vrhunec zagotovo predstavljajo tek na sto metrov z zmago temnopoltega Jesseja Owensa, deseterboj, zlasti pa maraton. Kot je pojasnil Rainer Rother, je tu jasno, da Leni Riefenstahl poveže elemente dokumentarnega filma z elementi igranega filma in tako doseže prav posebno dramatiko, polno vtisov (glej Internet 12).

Drugi del filma »Praznik lepote« (Fest der Schönheit) (Slika 4.1.4.2.) najprej prikaže olimpijsko vas in jutranjo vadbo, sledijo pa tekmovanja skupinskih športov, od gimnastike na parterju in orodne telovadbe do olimpijske regate. Po prispevku o sabljanju, boksu in modernem peterboju sledi eden od vrhuncev, in sicer, deseterboj z zmagovalcem Siegerjem G. Morrisom. Hokej, finale v nogometu, kolesarstvo, dresurno jahanje in veslanje pripeljejo do končnega vrhunca filma z znamenitimi prikazi skokov s stolpa, s katerimi Leni Riefenstahl ponovno ustvari do sedaj še neznane vtise s pomočjo nove snemalne filmske tehnike in rezov. Z deloma vzratnimi filmskimi sekvencami in z vedno večjo hitrostjo filma ter s hitrejšo dinamiko filmskih rezov narašča napetost, hkrati pa se zdi, da skakalci s stolpa kot pri baletni predstavi drsijo skozi zrak. Po plavanju in prikazu zaključnega slavlja se film zaključi s prizorom znamenite Sperrove Katedrale luči (»Licht-dom«) (glej Internet 12).

Kontraverznost filma se kaže v več pogledih. Obstajajo nasprotujoče si zgodbe o tem, kdo je film financiral. Leni Riefenstahl je vseskozi vztrajala, da je film financiral Mednarodni olimpijski komite (IOC), ki je koordiniral igre. Vendar ohranjeni dokumenti kažejo drugačno sliko o produkciji filma. Riefenstahlova je bila nedvoumno njegova avtorica, obstajala pa naj bi pogodba med njo in Ministrstvom za propagando (glej Rother 2002:81).

V »A Biographical Dictionary of the Cinema« avtor David Thomson pravi, da se film zaradi poudarka na formi in skoraj »pohotnim« navdušenjem nad mišico, preveč posveča glorifikaciji človeške forme in tako zanemarja športni dogodek. O tem je bilo skozi leta vrsto razprav med teoretiki in zgodovinarji. Atleti so, po njegovem mnenju, zapostavljeni, saj je poudarek na njihovem fizičnem izgledu in mišicah, ne pa na atletskih dosežkih. Kot primer izpostavi podroben prikaz atleta, ki se pripravlja na met, samega meta pa ne vidimo. Thomson

tudi pravi, da čeprav film dokumentira dogodek, sporočila v »Olympii« niso politična in filma tako ne moremo takoj označiti za propagando. Vendar takoj nadaljuje, da je Hitler v svoji knjigi »Mein Kampf« naštel sedem glavnih elementov nacistične ideologije, od katerih sta dva predstavljena v filmu »Olympia«. Prvi element je njegovo verovanje v popolno arijsko raso lepih, atletskih ljudi, kar poosebljajo atleti, ki v filmu med seboj tekmujejo. Drugi element pa je njegova ideologija o mladini, ki poudarja šport in paravojaške aktivnosti. Film se obrača na mlade in jim sporoča, da z veliko dela, truda in vadbe lahko postanejo takšni. Skupaj s posnetki nacističnih zastav, zvonov, poudarki na nemških tekmovanjih in nemških zmagah, posnetki nemških atletov, sestavljajo čustveno obarvan domoljubni film, ki »Olympio« uvršča v kategorijo propagande in torej pred čisti dokumentarni film (glej Internet 20).

Tudi dr. Lutz Kinkel je mnenja, da »Olympia« ni dokumentarni film. Pravi takole: »Poglejte samo skoke v vodo – Riefenstahlova ne navaja imen tekmovalcev, zmagovalcev in podobno, temveč ustvarja nekakšno baletno predstavo letečih teles. Zaradi takšnega umetniškega posega bi »Olympii« težko rekli dokumentarec. Olimpijske igre iz leta 1936 je uporabila v propagandne namene rajha. Nemčijo je prikazala kot miroljuben, strpen in simpatičen narod. Šlo je za taktiko, s katero so hoteli pomiriti tuje države in pridobiti čas, da so se pripravili na drugo svetovno vojno. To je bila velika laž in velika prevara in Riefenstahlova je bila vanjo vpletena.« (Internet 15).

Rother Rainer v knjigi »The seduction of Genius« pravi, da gledalci ob ogledu »Olympie« čutijo nelagodnost, ki ni rezultat dejstva, da gledajo politični film, ki se pretvarja, da je apolitičen. Veliko bolj je ta nelagodnost rezultat domneve, da vsak film, ki so ga odobrili nacisti, vsebuje neko obliko fašistične estetike. Nadaljuje, da je koncept umetnosti Leni Riefenstahl brez ironije in humorja, da se njena dela izogibajo poglobljenosti in zato odražajo neko dolgočasnost (glej Rother 2002:85). »Olympia« pa je primer kulture človeškega telesa, saj slavi lepoto in atletskost. Začetna slovesnost označuje olimpijske igre kot poklon nacistični Nemčiji in Hitlerju; način, kako so nemški atleti predstavljeni v prvem delu filma, kaže na prikaz povezanosti Hitlerja s svojim ljudstvom. Nemški radijski komentatorji tekmovanje razglašajo kot bitko med rasami in narodi in poudarjajo tekmo med njimi. Vendar se to dogaja tudi danes, v modernem športnem poročanju. Rainer Rother uresničitev »političnega« elementa v »Olympii« vidi na začetku prvega dela filma. Kamera se počasi premika čez države udeleženke in se ustavi pri Nemčiji, ki je predstavljena s simboli svastike.

Sledijo prizori stadiona iz zraka, olimpijskega zvonca ter bližnji posnetek Hitlerja in množice na stadionu. S tem je Riefenstahlova Hitlerja poistovetila z nemškim ljudstvom (glej Rother 2002:86).

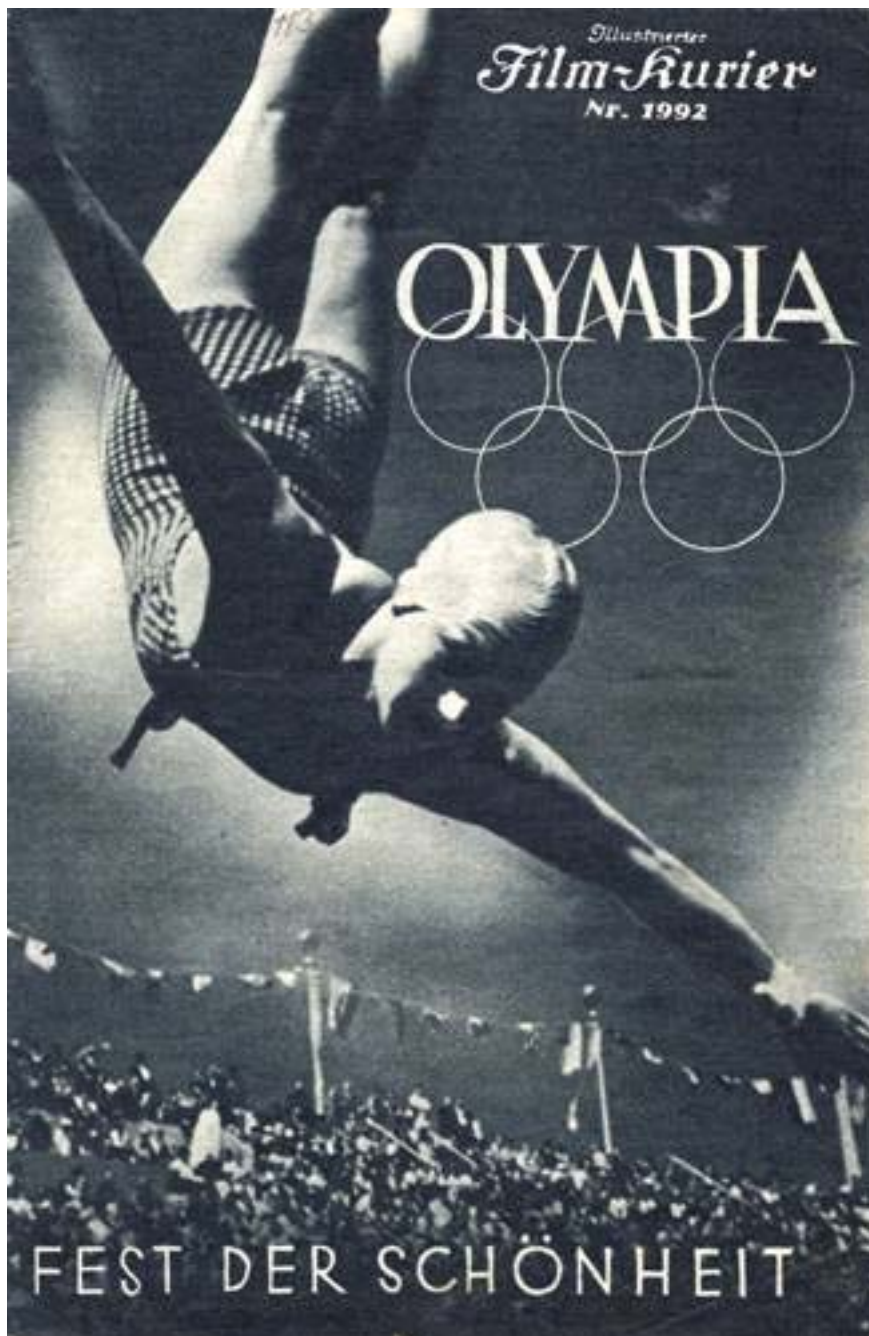
Gorazd Trušnovec nasprotno pravi, da se v »Olympii« pravzaprav nikjer jasno ne uveljavlja arijskih idej, saj slavi Jesseja Owensa in tudi drugi temnopolti atleti niso zapostavljeni. Leni Riefenstahl povečuje telo, duha, krepost, moč, civilizacijske dosežke ter pozitivnost (glej Trušnovec 2005:26).

Z njim se strinja tudi Matjaž Berger, ki poudarja, da je »Olympia« zanesljivo film, ki je predimenzioniran v tem fantazmatskem pogledu. Film povezuje šport z ritualno funkcijo v stari Grčiji, hkrati pa artikulira šport kot obliko kulture in civilizacije telesa. Jesse Owens je nesporno eden glavnih junakov filma. Leni Riefenstahl je posnela, kako je zmagoval najboljši atlet olimpijskih iger v Berlinu leta 1936. Beno Hvala na istem mestu dodaja, da naj bi artikuliranje lepote telesa, čudoviti starogrški metalec diska, mišica, čistost kadra, valovanje klasja, moč, sodilo v asimptotično približevanje idealnemu. Razglasiti nekaj za dokončno idealnost je sporno. Predvsem pa je sporno Lenijino glorificiranje, ki ga je vendarle mogoče začutiti (glej Trušnovec 2005:27).

Monique Berlioux je film označila za unikatni dokument, ki je ovekovečil vrhunec olimpijskih iger, ter poudarila, da je to delo Leni Riefenstahl veliko več kot le posnetek atletskih dosežkov. Postalo je simbol tesne vezi med umetnostjo in športom (glej Riefenstahl 1994:5).

Pozitivno je film ocenil tudi Kevin Brownlow, ki je zapisal, da je prvič videl »Olympio«, ko je bil še v šoli in sprva ni imel nobenega namena gledati več kot štiri ure dolg film. Ker pa je bil navdušen nad nacistično propagando, je pričakoval, da bo videl dober primerek le-te. Sam pravi, da je bil razočaran. V filmu se je pojavil Hitler, ker je odprl igre, bile so svastike, saj so se igre odvijale v Berlinu, toda propaganda – le-te sam v filmu ni zasledil. Samo povečevanje človeškega telesa bi lahko povezali z ideologijo arijske večvrednosti. Prav tako je bil presenetljiva izbira za film nacistične propagande junak prvega dela filma, temnopolti Jesse Owens (glej Riefenstahl 1994:6).

Slika 4.1.4.2.: Olympia: Fest der Schönheit.



Vir: Internet 25 (Dostopno na <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/013.html>).

Film je pomemben zaradi tehničnih izboljšav, hkrati pa zanimiv zaradi večne polemike o tem, kam ga uvrstiti, med dokumentarne filme ali zgolj propagandne filme. Zagovorniki dokumentarnosti filma poudarjajo, da prikazuje temnopoltega Jesseja Owensa in druge atlete, kar je v popolnem nasprotju z nacistično ideologijo, zagovorniki propagandnosti filma pa izpostavljajo pretirano poudarjanje človeškega telesa, zapostavljanje atletskega dosežkov in poudarjanje Nemčije, Hitlerja ter njegove povezanosti z ljudstvom, ki se pojavi v začetku filma.

#### 4.1.5. TIEFLAND

Že decembra 1933 je podjetje Terra Leni Riefenstahl ponudilo snemanje nemuzikalnega filma po zgodbi priljubljene opere »Tiefland«, ki jo je leta 1903 napisal Eugen D'Albert. Film »Tiefland« je temeljil na španski dramski igri iz 19. stoletja in, podobno kot tudi drugi alpski Riefenstahlini filmi, izražal nasprotje med čistostjo višav in nečistostjo nižav. Idealizirani pastir Pedro je posebej krepst, pokvarjeni gospodar Don Sebastian pa je bil podoba zla. Oba sta se borila za ljubezen prelepe španske plesalke Marthe, ki naj bi jo igrala prav Leni Riefenstahl.

Še preden je sklenila dogovor s Terra, je skrivaj odkupila pravice za film, nato pa se z njimi dogovorila za financiranje. Ko so že potekale priprave na film »Triumph des Willens« je odpotovala v Španijo, da bi začela s snemanjem filma »Tiefland«. Za vlogo Don Sebastiana je angažirala popularnega nemškega igralca Heinricha Georga, za vlogo Pedra pa Seppa Rista. Kot režiser je sodeloval Alfred Abel. Zataknilo pa se je pri financiranju, saj Terra ni bila sposobna financirati celotne produkcije in tako se snemanje sploh ni začelo.

Leta 1939 se je zopet lotila tega projekta. Skupaj s Haralom Reinlijem sta v šestih tednih napisala nov, predelan scenarij, ki je vseboval še socialni konflikt med markizom in kmeti. Za glavnega snemalca je izbrala Alberta Benitza, za čas, ko bi bila sama pred kamero, pa še G. W. Pabsta. Film je v celoti financiralo ministrstvo za propagando.

Spornost filma je v uporabi romskih statistov. Septembra 1940 so na ukaz Antona Böhmerja iz taborišča Maxglan pripeljali 270 Romov, ki so jih strogo varovale vojaške čete. Leni je kasneje trdila, da sama ni nikoli bila v Maxglanu in da sta statiste izbirala Harald Reinl in produkcijski vodja Hugo Lehner. Vendar je več Romov, ki so sodelovali pri filmu in preživeli Auschwitz, pričalo, da so jo prvič videli prav v Maxglanu (glej Bach 2007:202). Leta 1949 so padle obtožbe tudi s strani priljubljene nemške revije »Revue«. Obtožili so jo, da je pri snemanju uporabljala romske statiste iz koncentracijskih taborišč in z njimi grdo ravnala. Na

sodišču v Münchnu pa so jo obtožb še istega leta oprostili. Če bi Riefenstahlova priznala, da je sama izbirala statiste, bi hkrati priznala, da je vedela za koncentracijska taborišča (glej Bach 2007:202).

Slog filma »Tiefland« je razvijal enako atmosfero neresničnosti kot že pred njim film »Das Blaue Licht«. Uporabila je tudi nove fotografske tehnike, ki so ustvarjale posebno vizualno privlačnost (glej Rother 2002:110). Martha je osrednja figura filma, zgodba pa je zgrajena okrog konfliktov, ki jih povzroča gospodar Don Sebastian (konflikt med njim in vaščani, med njim in Pedrom).

Francoske sile so filmski material po vojni zaplenile in trajalo je več let, da ga je Riefenstahlova dobila nazaj in še to ne v celoti. Svetovna premiera devetindevetdesetminutnega filma je bila 11. februarja 1954 v Stuttgartu, 14 let po začetku snemanja. Skoraj vsi kritiki so priznavali fotografske efekte nenavadne lepote in hvalili njeno režijo. V družbi Franza Eichbergerja, ki je igral Pedra, je odšla na turnejo po Avstriji, vendar film ni doživel posebnega uspeha. Prikaz filma pa je seveda prebudil ugibanja o njeni vlogi v tretjem rajhu. Združenje preživelih iz koncentracijskih taborišč je celo oznanilo, da bodo film bojkotirali, in jo obtožilo, da je sodelovala pri preganjanju Romov, pozneje pa lagala o njihovi usodi.

V devetdesetih letih je film prebudil zanimanje pri revizionistih. Zagovorniki so izpostavili nov pogled na film, ki je zanemarjal njegov izvor in pravo vrednost filma videl v psihobiografiji. V tem pogledu film ni le zgrešena melodrama, temveč politična prispodoba, subverzivni antinacistični film. Za simboli skrito sporočilo naj bi bilo, da je Riefenstahlova zavračala Hitlerja (glej Bach 2007:245).

Linde Schulte-Sasse meni, da značajske poteze Camilla, markizovega administratorja, spominjajo na lastnosti Hitlerjevih namestnikov, na katere je Riefenstahlova gledala kot na kriminalce. Camill tako v sebi nosi pohotno naravo Hermanna Goeringa in manipulativno naravo Josepha Goebbelsa. Zadnja tretjina filma prikaže Lenijino romantično regresijo v naravo in njeno projicirano superiornost nad zlim in pokvarjenim. v Marthinem obžalovanju, da je dovolila seksualno izkoriščanje pokvarjenega vodje, se skriva Riefenstahlino obžalovanje nad lastno politično vpletenost. Martha je Riefenstahlova, ki si želi pobegniti iz pakta, ki ga je sklenila z zlim. Sanders-Bramsova pravi, da je Riefenstahlova videla opero kot

sredstvo za prikaz lastnega položaja, vendar ne omenja, da je Riefenstahlova zgodbo spremenila, da bi prikazala, kako jo je zlo zapeljalo. Prepričana pa je, da ima prizor, ko markiz gleda Marthin ples, fašistični prizvok. Tako kot Martha pleše za markiza, tako je Riefenstahlova za Hitlerja snemala filme, da bi postala priznana umetnica. Christopher Jones in Andrew Pulver sta prepričana, da je film »Tiefland« najboljši osebno kinematografsko poročilo, povezano z vzponom in padcem tretjega rajha. Prav tako naj bi film zanj postal »notranji beg« od nacističnega kroga, vojnega šoka in lastne zaslepljenosti s Hitlerjem (glej Internet 9).

#### 4.2. ANALIZA FILMOV PO MODELU ANALIZE PROPAGANDE JOWETTA IN O'DONNELLOVE

Vsebinska analiza filmov nam ne more potrditi, ali gre za propagandne filme ali ne, zato bom za potrditev hipoteze uporabila deset korakov modela analize propagande po Jowettu in O'Donnellovi, ki vključujejo glavne elemente propagande in so podrobno opisani v prvem delu naloge.

Najprej pa bom, kot sem že omenila v prvem delu moje naloge, nekaj besed namenila nacistični ideologiji oziroma ideološkemu izhodišču in glavnim propagandnim temam nacizma, ter načinom širjenja le-teh, kar je nujno za razumevanje filmov Leni Riefenstahl in potrditev moje hipoteze.

Najbolj pomembne ideje nacistične ideologije so bile ideja o narodni skupnosti (Volksgemeinschaft), zagotavljanje rase čistosti in voditeljsko načelo (Führerprinzip). Narodna skupnost naj bi nadomestila »razdeljen« strankarski sistem in razredne razlike Weimarske republike (glej Welch 2002:18). Potrebno je bilo prestrukturirati nemško družbo tako, da bo razredno in religiozno lojalnost ter individualno zavest zamenjala višja, narodna (glej Welch 2002:60). Nacistična propaganda je ves čas vzpodbujala prebivalstvo, da postavi »skupnost pred posameznika« (Gemeinnutz vor Eigennutz) in veruje v slogane kot »Eno ljudstvo! En rajh! En voditelj!« (Ein Volk! Ein Reich! Ein Führer!), množični mediji pa so

bili uporabljeni za poučevanje ljudi o aktivnostih vlade in so poudarjali zakaj država potrebuje popolno podporo.

Druga pomembna ideja je bilo zagotavljanje rasne čistosti, ki je temeljila na dveh medsebojno tesno povezanih temah: »Blut und Boden« (Kri in zemlja) in »Volk und Heimat« (Ljudje in domovina). »Šlo je za poudarjanje superiornosti vladajoče rase (Herrenvolk), njene nordijske preteklosti, kulta bojevnika, svetosti nemške zemlje, lastnosti, ki jih umetno postavljene prepreke, kakršna je versailska pogodba ne morejo zatreti.« (Welch 2002:83). Hkrati pa se je tu pojavljalo Židovsko vprašanje in antisemitistična ideja, Židje so bili povezani z kulturnim, političnim in gospodarskim zatonom Nemčije, ter predstavljeni kot antiteza nemške narodne skupnosti, kot nižja rasa. »V Mein Kampf je Hitler označil Žide za »škodljive bacile«, ki morajo biti odstranjeni iz nemške krvi in zemlje.« (Welch 2002:95).

Element, ki je bil izredno efektiven in edinstven je bila projekcija Hitlerja kot »karizmatičnega voditelja«. Voditeljsko načelo je postalo sinonim za NSDAP in je bilo osnovano na zelo posebni osebnosti, ki naj bi imela moč in voljo udejanjiti »Volkstaadt«, uničiti staro, privilegirano, razredno družbo in jo nadomestiti z etnično čisto in družbeno harmonično narodno skupnostjo (glej Welch 2002:107). Kult voditelja je temeljen za razumevanje privlačnosti nacionalsocializma in najpomembnejša tema nacistične propagande (glej Welch 2002:107). Führerprinzip je vladal organizacijski strukturi nacizma in mu omogočal unikaten vir legitimnosti (glej Welch 2002:109). Nacistična propaganda je Hitlerja razglašala za genialnega voditelja, ki je lastnoročno Nemčiji povrnil mednarodni ugled, oživil gospodarstvo in ponovno vzpostavil zakon in red (glej Welch 2002:111). Lik voditelja je tako predstavljal center lojalnosti in enotnosti naroda, užival je široko podporo in priznanje.

Nacistična ideologija in načela so bila širjena prek dobro organizirane propagande, ki je delovala prek Ministrstva za propagando in narodno prosveto, nemške kulturne zbornice in oddelka za propagando nacionalsocialistične stranke. Skozi njih je država izvajala nadzor nad mediji, nad radiem, tiskom, filmsko industrijo, literaturo, gledališčem in umetnostjo, saj je bil za Hitlerja in Goebbelsa nadzor nad množičnimi mediji ključnega pomena. Tisk v Weimarski republiki je bil neefektiven in nacisti so zlahka prevzeli kontrolo nad tem medijem. Nacistični časopisi »Volkische Beobachter« in »Das Reich« so pridigali o nacistični filozofiji, posebej o antisemitizmu in antikomunizmu in ponujali informacije o sami nacistični stranki (glej Jowett in O'Donnell 1992:187). Največ uspeha so nacisti dosegli z radiem, ta je bil uporabljen kot primarni medij narodne propagande. Za množice so izdelali radio, ki je bil cenovno dostopen vsem, zvočnike so nameščali v restavracije, tovarne in na večino javnih prostorov (glej Jowett

in O'Donnell 1992:187). S filmsko propagando Nemci niso bili tako uspešni, saj so občinstvo bolj pritegnile nepropagandne teme filmov. Narejenih pa je bilo nekaj propagandnih filmov, ki si jih je bilo vredno zapomniti, med njimi tudi filmi Leni Riefenstahl (glej Jowett in O'Donnell 1992:187). Eden glavnih virov propagande pa so bili tudi plakati in letaki na katerih so bile upodobljene predvsem rdeča barva, enostavne ilustracije, simboli svastike in močni slogani (glej Jowett in O'Donnell 1992:188).

Pomembni kanali za širjenje nacistične propagande so bila tudi nacistična zborovanja in govori ter nacistični simboli. »Ritual množičnih zborovanj je bil pomemben element v projekciji kulta voditelja. Uniforme, čete, zastave in simboli so bili del Goebbelsove propagandne mašinerije za povečanje učinka Hitlerjevih odločnih besed z odločnimi dejanji.« (Welch 2002:114). To je bilo temeljno načelo za nenehnimi prikazi nacističnih simbolov na letakih, filmih kot *Triumph des Willens* in filmskih tehnikah. Film *Triumph des Willens* je Hitlerja portretiral kot genialnega državnika, ki je lastnoročno postavil narod na noge in branil nemške ozemeljske pravice pred hegemonijo, ki so jo vsiljevali tujci. Nürenberška zborovanja so bila skrbno pripravljene teatralni dogodki, ki naj bi javno pričali o narodni enotnosti (glej Welch 2002:115). »Zborovanja so imela svojo logiko. Celotna vsebina spektakla je bila podobna knjigi s poglavji, ki se logično povezujejo in ustvarjajo poseben čustveni efekt.« (Mihailović 1984:165). Nürenberška zborovanja so sestavljali ponavljajoči elementi, kot himna, po prizorišču je odmevala Wagnerjeva glasba, zgradbe so bile okrašene z ogromnimi zastavami in nacističnimi simboli, obvezni so bili ognjevit govori nacističnih voditeljev in Hitlerja. Na njih pa je sodelovalo sto tisoče ljudi. Skušala so ustvariti močan, čustven, patriotski odziv nemškega naroda. Udeleženci teh velikanskih zborovanj so dajali občutek vse-nemške skupnosti in kazali, da vsi Nemci sprejemajo ideologijo nacizma (glej Jowett in O'Donnell 1992:193).

Nacizem pa je živel tudi v svetu simbolike in med najpomembnejše simbole, ki jih je nacistična propaganda uporabljala je sodil »Hitler« kot heroični vodja, izbranec, ki bo pravilno odločal o usodi nemškega naroda in ga vodil. Naslednji pomemben simbol je »orel«, ki je bil simbol nemške enotnosti in superiornosti in ga je bilo moč zaslediti na vseh nürenberških zborovanjih. Tudi znan nacistični pozdrav z visoko iztegnjeno roko »Heil Hitler« je bil močan simbol nacizma, prikaz vojaške moči. Prav tako je bilo povsod moč zaslediti ogromne rdeče »zastave« s svastiko. Rdeča barva je označevala socialno idejo nacističnega gibanja, bela je govorila o nacionalni ideji, svastika pa je predstavljala boj za prevlado arijske rase. Tudi »ogjenj« je bil močan nacistični simbol, ki je označeval rešitev

Nemčije in zmago luči nad temo, prisoten je bil na vseh zborovanjih, predvsem v obliki dramatičnih razsvetljav z baklami. Eden najbolj razširjenih simbolov pa je bila »svastika«, ki se je pojavljala na zastavah, uniformah, na letakih in v časopisih. Nacistična propaganda jo je spretno spremenila v simbol moči in čistosti arijske rase. V propagandne namene pa so nacisti spretno uporabili tudi arhitekturo (glej Jowett in O'Donnell 1992:193). Uradni arhitekt Albert Speer je vodil prenovo obsežnih gradbenih projektov, stavbe so bile masivne in mogočne, spominjale so na dobo antike ter označevale mogočnost in veličastnost Nemčije.

»Velika prednost nacistov pri zagotavljanju uspešnosti domače propagande je bila njihova popolna kontrola nad državo. Do leta 1933 ni bilo več nobenih konkurenčnih propagandnih sporočil, ki bi lahko zavedle nemško javnost« (Jowett in O'Donnell 1992:193).

### **Ideologija in namen propagandne kampanje:**

Namen filmov je bil predstavitev nacistične ideologije in širitev le-te med množice. Film »Sieg des Glaubens« je prikaz tranzicije stranke v državo, enotnosti ljudstva, pregledov čet in govorov, ki naj bi postali zanimivi za širše množice. V filmu »Triumph des Willens« je še bolj poudarjena enotnost z državo in film je bil orodje za povzdigovanje Hitlerja v absolutnega voditelja. Izrednega pomena je bila vez med Führerjem in množicami, poudarjena je bila narodnost in ljudska skupnost. Hitler je v svojih govorih poudarjal pomembnost nacistične stranke v Nemčiji in jo primerjal s svetim redom. Velike formacije čet v filmu naj bi ljudi spomnile, da Nemčija zopet postaja pomembna sila, ločnica med nacistično stranko, državo in nemškim ljudstvom pa je bila močno zabrisana. »Tag der Freiheit« se je osredotočil na nemško vojsko in je bil v ideološkem okviru učinkovit način za promoviranje vojaške službe in Nemčije kot močne vojaške sile. V »Olympii«, kjer so bile dokumentirane olimpijske igre iz leta 1936, pa zopet najdemo elemente propagiranja nacistične ideologije. Poudarjena je bila kulturnost človeškega telesa, lepota, arijski ideal; sami športni dogodki so bili nekoliko zanemarjeni, že začetna slovesnost pa je bila nekakšen poklon nacistični Nemčiji in Hitlerju.

### **Kontekst propagande:**

Po letu 1918 je bila Nemčija v idealnem položaju za širitev nacionalsocialističnih in velikonemških idej ter teženj, še posebej v času gospodarske krize v poznih dvajsetih in v začetku tridesetih let. Rastoče nezadovoljstvo ljudi je Hitlerja hitro poneslo na vrh. Inflacija,

nezaposlenost, politična kriza in ravnodušnost drugih držav so v vseh slojih nemške družbe vzbudile željo po redu. Kdor je obljubljal red, je takoj dobil podporo ljudi. Hitlerjeva diktatura je bila prva v obdobju začetka modernega tehničnega razvoja in se je posluževala vseh dostopnih sredstev za podreitev države. Goebbels je na film gledal kot na nosilca ideologije in filmi Riefenstahlove, ki so dokumentirali strankarske kongrese, so bili idealen način za širjenje velikonemške ideje, nacističnega simbolizma in kulta osebnosti. Prikazani simboli so v ljudeh ustvarjali močna čustva in patriotizem, na posnetke Hitlerjevih govorov pa je množica reagirala čustveno in bila kot hipnotizirana.

### **Identifikacija propagandista:**

Propagandist kot organizacija je v tem primeru nacistična stranka. Vse filme Leni Riefenstahl sta financirala nacistična stranka in ministrstvo za propagando. Filmska proizvodnja v tretjem rajhu je bila pod strogim nadzorom, kar je bilo 16. februarja 1934 tudi uzakonjeno. Zakon o filmu je bil oblikovan po načelu pozitivnega cenzorstva, ki naj bi dobrim filmom že v zgodnji fazi nastajanja omogočal državno podporo. Cenzurna komisija je ugotavljala, ali določen film ustreza državnim, religioznim in moralnim čustvom. Riefenstahlova je pri ustvarjanju filmov sicer imela umetniško svobodo, s tem pa si je Hitler zagotovil, da bo tretji rajh predstavljen skozi oči občudovalke in umetnice, saj je želel umetniške in privlačne filme, ne pa političnih. Seveda pa je filmski zakon tretjega rajha veljal tudi zanjo.

### **Struktura propagandne organizacije:**

Lahko rečemo, da je propaganda organizacija nacistična stranka, ki je, kot je bilo že omenjeno, imela celosten, cenzurni nadzor nad filmsko produkcijo, pa tudi nad drugimi mediji. Film je bil v nacistični Nemčiji vpliven medij, zato so bili filmi Riefenstahlove močno sredstvo vplivanja na množice. Nacistična stranka je imela vse predispozicije za uspešno propagandno kampanjo, saj je predstavljala močno, centralizirano avtoriteto z vplivnim vodjem, čigar moč je temeljila na karizmatični osebnosti in identifikaciji z občinstvom, kar je v filmih lepo poudarjeno. »Führerprinzip« je z uvajanjem snemanja »od zgoraj«, s prihodom z neba iz prispodob postal podoba; močno pa je poudarjena tudi povezanost množic z voditeljem – ljudstvo se je z njim identificiralo, ker jim je dajal občutek moči in samozvesti, česar so bili razočarani in odtujeni v tistem času potrebni. Za članstvo si je nacistična stranka zelo prizadevala in v svoje vrste so vabili vse, odrasle in mlade (Hitlerjeva mladina, Zveza nemških deklet, Nemška mladež).

### **Ciljno občinstvo:**

Filmi Leni Riefenstahl so bili namenjeni masovni množici. »Sieg des Glaubens« se je kot prvi obračal na celotno nemško prebivalstvo in film naj bi postal izkušnja za vsakega Nemca. V kinematografe so vodili celo šolske razrede, da bi si ga lahko ogledali tudi mladi. Film je videlo približno 20 milijonov pripadnikov tretjega rajha. Tudi »Triumph des Willens« je zajemal celotno nemško prebivalstvo. Hitler je bil prikazan kot zgled vsem nemškim moškim, film pa je podajal razlago, kakšen naj bi bil pravi Nemec – bel, močan, lep in poslušen. Ženske so nosile tradicionalna oblačila in bile prikazane v domačem okolju ali kako občudujejo Hitlerja. Njihova naloga je bila Hitlerju in Nemčiji izkazovati podporo. Dečki, pripadniki Hitlerjeve mladine, so prikazovali svojo živahnost in mladost in Hitler jim je v nagovorih zatrjeval, da so oni novo upanje Nemčije. Film je utrjeval tradicionalno vlogo spolov, poudarjal pa je enakost in sodelovanje žensk pri ustvarjanju nacistične kulture. V filmu »Tag der Freiheit« so s prikazovanjem nove vojaške moči države želeli dvigniti samozavest vseh Nemcev; bil je učinkovit način za poveličevanje vojaške službe, prebivalce pa je želel tudi privaditi na misel o vojni. Tudi film »Olympia« je nagovarjal masovne množice; posebnost je bila glorifikacija človeške forme, slavil je lepoto in atletskost. Poudarjal je element nacistične ideologije, element popolne arijske rase, rase lepih, atletskih ljudi. S poudarjanjem športa je nagovarjal tudi mladino in mladim sporočal, da so z veliko volje in truda lahko tudi sami takšni.

### **Uporabne medijske tehnike in posebne, raznolike tehnike za maksimiziranje učinka:**

Film kot medij je bil dobro propagandno orožje. Goebbels je imel priljubljeno zabavo za najboljšo propagando. Menil je, da ima film tako moč, da lahko vpliva celo na prepričanja ljudi. Filmi Riefenstahlove so bili dobro distribuirani – prikazani so bili v vseh kinematografih, dostopni so bili vsem, v kinodvorane so vodili celo šolske razrede. Tudi poročanje o njenih filmih je bilo v ostalih medijih dobro pokrito in vedno pozitivno. Seveda ne smemo pozabiti, da je imela nacistična stranka monopol nad celotnim medijskim področjem, tako da negativne kritike tudi niso bile možne.

V njenih filmih najdemo veliko medijskih tehnik za maksimiziranje učinka filmov. Posnetki v filmu »Sieg des Glaubens« so bili še tresoči, nefokusirani, vendar je že uporabila nove tehnike snemanja, zaradi katerih je bil film bolj privlačen. Za kongres oziroma za film je bila postavljena ogromna prireditvena pokrajina, izobešene so bile številne zastave in svastike, Hitler je imel govor na visokem odru, sneman je bil od spodaj navzgor, da se je povečala njegova pomembnost, in vizualni simboli moči so bili izredno poudarjeni.

V »Triumph des Willens« so posebne medijske tehnike še bolj poudarjene. Riefenstahlova je uporabila veliko izboljšanih tehnik snemanja, kot npr. tračnice za snemanje v gibanju, posnetke iz zraka, bližnje posnetke množic, ki so Hitlerja poslušale in spremljale iz nižje perspektive. Pomemben je bil tudi njen revolucionaren pristop h glasbi. Tako je prihod Hitlerja z letalom v začetku filma spremljala Wagnerjeva skladba »Die Maistersinger von Nürnberg«, ki se je počasi prelila v skladbo »Horst Wessel Lied«. Vse nove snemalne tehnike, ki so vzbujale občutek dinamike, so omogočile povzdigovanje Hitlerja in nacistične ideologije. Hitler je bil prikazan kot verodostojna, občudovanja vredna avtoriteta, množice so ga občudovale in hipnotično poslušale njegove govore. Skozi govore je z njimi vzpostavil neposreden stik, vzbujal jim je samozavest, poudarjal pomembnost Nemčije in nacistične stranke, skupnosti in prispevka vsakega posameznika. Govori so bili tudi tu snemani od spodaj navzgor, sam je stal na visokem odru, veliko je bilo posnetkov nacističnih simbolov, Hitler je govoril z močnim glasom in izredno čustveno; v govorih so uporabljali veliko sloganov, kot so: »Naša volja je, da ta država vztraja še tisoč let«, Hessov stavek »Hitler je partija, Hitler je Nemčija, Nemčija je Hitler« in pozdrav »Sieg Heil«. V filmu so bili Hitlerjevi govori estetsko oplemeniteni z masovnimi marši, pokloni voditelju in slovesnostmi. S filmom je Riefenstahlova nacistem povzdignila v estetski subjekt, kajti film je bil tako dober, sugestiv in hipnotičen, da je Hitler z njim zlahka dobil vse psihološke, ideološke in propagandne vojne.

»Tag der Freiheit« je prikaz podobe vojaškega manevriranja; tudi tu je glasba – tokrat skladatelj Petra Kreuderja – prispevala k estetskemu prikazu podob in se v pomembnih filmskih prizorih dobro zlila z zvoki manevriranja. V tem filmu smo priča najdaljšemu Hitlerjevemu govoru. V ozadju je vidno le nebo, Hitler pa je sneman povsem od blizu, s čimer je zopet poudarjena njegova pomembnost. Zaključek najprej prikazuje montažo nacističnih zastav in melodijo »Deutschland über alles«, kar poudarja simbolnost in prebuja čustva; v zadnji sceni pa spremljamo prelet nemških letal, ki se formirajo v svastiko.

Pri »Olympii« že začetno slovesnost lahko označimo kot poklon nacistični Nemčiji in Hitlerju; prikaz nemških atletov kaže na povezanost Hitlerja s svojim ljudstvom. Prav tako že v začetku spremljamo vizualno simbolizacijo, ki prebuja čustva. Kamera se počasi premika čez države udeleženke in se ustavi pri Nemčiji, ki je predstavljena s simboli svastike. Sledijo prizori stadiona iz zraka in bližnji posnetek Hitlerja in množice na stadionu. S tem je Riefenstahlova Hitlerja poistovetila z nemškim ljudstvom. Nemški radijski komentatorji so govorili glasno in poudarjali bitko med rasami in narodi. Nove snemalne tehnike, ki so bile razvite posebej za beleženje športnih dogodkov, kot npr. upočasneni posnetki, podvodni

posnetki, panoramski posnetki, so film vsekakor naredile bolj zanimiv in privlačen za množice. S prikazovanjem forme atletov, slavljenjem lepote in kultnosti človeškega telesa pa je bila spet poudarjena simbolika nacistične ideologije kot verovanje v čisto arijsko raso.

### **Reakcije občinstva na raznolike tehnike:**

Ciljno občinstvo je filme pozitivno sprejelo. Uporabljene tehnike prikazovanja zborovanj so bile pravilno izbrane in so imele velik učinek na masovne množice. Hitlerja kot odrešenika iz neba, kot velikega voditelja, njegove govore in besede so ljudje sprejeli skoraj hipnotično; nacistični simboli in zborovanja so postali del nacionalne zavesti. Riefenstahlova je svojo nalogo idealizacije vodje uspešno izpeljala. Stranka je imela ogromno podporo, ljudje so želeli sodelovati, dvignila se jim je samozavest in dobili so občutek moči.

### **Protipropaganda:**

Filmi niso bili deležni protipropagande, drugi mediji so jih slavili in prejeli so številne nagrade. Kritiki so bili pri »Sieg des Glaubens« navdušeni nad politično učinkovitostjo in formalno inovacijo filma, hvalili so ga kot neprecenljivi dokument, dokument tranzicije stranke v državo. »Triumph des Willens« je takoj uspel in postal eden najbolj dobičkonosnih filmov tistega leta. Prav tako so hvalili film »Olympia« in ga v medijih označili za briljanten film; njegove premiere so se udeležili vsi svetovni diplomati. V Veliki Britaniji in Ameriki filma niso želeli distribuirati in so ga označili za hrupno in očitno nemško propagando. Tudi »Triumph des Willens« v drugih državah niso sprejeli z velikim navdušenjem, saj so menili, da gre za razvlečen in nacističen film. Med drugo svetovno vojno je pod taktirko Franka Capre nastal filmski tednik »Why we Fight«, ki ga je denarno podprla ameriška vlada in v katerem so s spletom prizorov iz filma »Triumph des Willens« povelicali zaveznike.

Po vojni so filme Riefenstahlove v domovini prepovedali in kritizirali, da so s pomočjo spektakla poveljevali nacistični sistem, njena nadaljnja kariera pa je bila zaradi teh filmov trajno oškodovana.

### **Učinki in vrednotenje:**

Namen filmov Riefenstahlove je bil dosežen – ljudstvu so približali njihovega voditelja, nacistično stranko in miselnost; članstvo se je povečevalo, in sicer tako v stranki kot Hitlerjevi mladini in vojaški službi.

Filmi so k propagandi veliko prispevali s pomočjo sporočilne tehnike in poudarjeni nacistični simbolizem je dosegel svoj namen. Zborovanja so bila skrbno pripravljena za kamero; če bi

bili filmi klasični dokumentarci tistega časa, verjetno ne bi bili tako zanimivi in učinkoviti. Tako pa so v ljudeh prebujali močna čustva in patriotizem ter navdušenje nad stranko. Predstavljali so vizualni prikaz sprejemanja nacistične ideologije. Na ljudi so imeli velik psihološki vpliv, v njih so prebujali željo po sodelovanju in jim dajali občutek enotnosti.

Kot sem že omenila je bil temelj nacistične propagande osvojiti narod in razširiti svojo ideologijo v vsak del nemške družbe, ter si zagotoviti popolno oblast in nadzor. Najpomembnejša tema nacistične propagande je bil kult voditelja, sledila sta mu ideja o narodni skupnosti in rasni čistosti. Propagando so nacisti širili prek vseh razpoložljivih medijev, s simboliko, zborovanji in raznimi gibanji. Eden izmed medijev širjenja propagande so bili tudi filmi, tu pa so imeli filmi Leni Riefenstahl precej pomembno vlogo. Že sama nürenberška zborovanja so bila polna propagandnih sporočil v obliki poudarjanja nacističnih simbolov, ognjevitih Hitlerjevih govorov, sodelovanja sto tisočih ljudi, filmi Leni Riefenstahl pa so vse to še poudarili in ponujali vizualni prikaz sprejemanja nacistične ideologije. Hitlerja je Riefenstahlova prikazala kot velikega voditelja, njegovi govori so bili estetsko oplemeniteni z masovnimi marši in slovestnostmi, poudarjala je nacistične simbole in s svojimi snemalnimi tehnikami dosegla, da so filmi imeli velik psihološki vpliv na množice, da so ljudje dobili občutek vse-nemške skupnosti in želeli sodelovati.

Filmi Leni Riefenstahl so bili propagandni filmi oziroma eno od sredstev nacistične propagande in kot taki so bili zelo uspešni.

## **5. UMETNICA ALI PROPAGANDISTKA**

Po padcu Hitlerja in koncu druge svetovne vojne se je začel proces denacifikacije oziroma politične prevzgoje nacistov, čemur se tudi Leni Riefenstahl ni mogla izogniti. Ameriški zavezniki so jo odpeljali v zapor v Salzburgu, kjer so ji kazali slike Dachaua in drugih koncentracijskih taborišč, vendar je zatrjevala, da o tem ni nič vedela. Ko so jo zasliševali o njenem odnosu z nacistično stranko, je povedala, da je bila priznana umetnica še preden je svet slišal za Hitlerja in Goebbelsa in da razen nujnih stikov z njima ni imela nikakršnih

odnosov. Priznala pa je prijateljstvo z Udetom in Speerom (glej Bach 2007:225). Dajala je vtis poštenosti in ameriški zavezniki so razsodili, da je možno, da o teh dogodkih res ni nič vedela. Zapisali so, da v primeru resničnosti njenih izjav očitno nikoli ni dojela in še vedno ne dojame dejstva, da je s tem, ko je svoje življenje posvetila umetnosti, dala možnost izražanja grozovitemu režimu in prispevala k njegovi glorifikaciji (glej Bach 2007:226). 8. junija 1945 so jo ameriške sile izpustile in vrnila se je v Kitzbühel. Tudi francoske sile so jo odpeljale na zaslišanje. Označili so jo za »nezaželeno« in ji dale 24 ur, da zapusti njihovo cono. Kasneje so francoske zavezniške sile zasegle njene bančne račune in jo še enkrat označile za nezaželeno, tako da je morala Kitzbühel zapustiti. Odšla je v Freiburg, da bi obiskala dr. Arnolda Francka, ki pa ni več želel imeti opravka z njo. Izvedela je tudi, da so Francozi njeno imetje, ki je ostalo v Kitzbühelu, vključno s filmom »Tiefland«, zaplenili.

Zaradi procesa denacifikacije je konec leta 1948 ponovno morala pred sodišče. Prvo zaslišanje je potekalo v Villigenu. Zaslišanja so upravljali zavezniki, izvajali pa so jih nemški sodniki. Edini dokazni materiali so bili dokumenti o članstvu v nacistični stranki, na katerih pa se njeno ime ni pojavilo. Uradni zaključek sojenja je tako bil, da ne obstajajo ne dokumenti ne priče, ki bi kazali na tesen odnos med njo in Hitlerjem. Tako so jo označili za »Nicht betroffen« (neprizadeta). Francoska vlada se je na sklep takoj pritožila in tako je bilo julija 1949 v Badenu razpisano novo sojenje. Odločitev sodišča je bila enaka, sledila pa je ponovna pritožba. Novo sojenje je bilo razpisano za december 1949. V tistem času so se pojavile obtožbe priljubljenega tednika »Revue«, v katerem so jo obtožili, da je pri snemanju filma »Tiefland« za suženjsko delo uporabila Rome. V novembru je Riefenstahlova revija tožila in primer je bil v procesu pritožbe, ko se je začelo decembrsko sojenje v Badenu. Na novembrskem sojenju je Kindler, pisec članka, predstavil kupljene fotografije, posnete v Krünu, na katerih je bila Leni z Romi, in trdil, da je statiste sama izbrala v koncentracijskem taborišču v Salzburgu. Njegova glavna priča, ki je posnela fotografije, je kasneje priznala, da so bile obtožbe osnovane le na govoricah. Leni je na sodišču zanikala, da bi sama izbirala statiste za film, in povedala, da so bili statisti veseli, da so lahko delali zanj. Kindler je imel pripravljenih tudi nekaj prič, ki so povedale, da je z njimi ravnala kot s »psi« in da je bilo zanje bolje poskrbljeno v koncentracijskih taboriščih. Sodišče je na koncu razsodilo, da so Kindlerjeve obtožbe neutemeljene, in svojo odločitev podkrepilo z dejstvom, da so bila taborišča, kakršno je bilo Maxglan, šele marca 1943 razglašena za koncentracijska taborišča, film »Tiefland« pa so začeli snemati leta 1940, ko je bil Maxglan le zbirno taborišče (glej Bach 2007:235). Sodišče v Badenu pa se je decembra odločilo, da čeprav ni kriva za določene

zločine, je pa zavestno služila rajhu in jo tako označilo za »Mitläuferin« (sopotnica oziroma simpatizerka). Novo sojenje, v katerem naj bi Riefenstahlova poskušala dobiti nazaj vilo v Dahlemu, je bilo razpisano za pomlad 1952. Le dva dni pred sojenjem pa se je zopet oglasil Kindler in v reviji »Revue« zapisal, da je njena uradna oznaka »Mitläuferin« naravnost smešna, saj je Leni Riefenstahl ena redkih žensk, ki ne samo, da je vedela za zločine tretjega rajha, temveč jih je tudi na lastne oči videla. Obtožbe so se navezovalе na incident v Konskieju. Kindler je objavil fotografije Leni v Konskieju in fotografije Židov, ki naj bi kopali lastne grobove. Sama je trdila, da pokola ni videla in da je takoj, ko je zanj izvedela, opustila poročevalsko službo in zapustila vojaško cono. Pripeljala je tudi priče, ki so potrdile, da s temi dogodki ni imela prav nobene zveze. Sodišče je odločilo, da je fotografije ne obtožujejo, in obdržala je status »Mitläuferin«, vrnili pa so ji tudi vilo v Dahlemu.

Riefenstahlova je imela po vojni občutek, da njeni sovražniki uživajo v njenem težkem položaju in verjetno se ni preveč motila. V mnogih razpravah o režiserki se je in se še vedno pojavlja vprašanje, če mogoče ravnanje z njo v povojnem času ni bilo pošteno in kakšno povezavo ima dejstvo, da je ženska, z njeno nenehno podobo kot neskesana nacistična predstavica. Jürgen Trimborn je povedal, da so njo ves čas obtoževali, medtem ko so drugi režiserji tretjega rajha kaj kmalu lahko nadaljevali z delom. Tudi Richard Corliss se je spraševal, zakaj Leni Riefenstahl ne more ubežati nacistični legendi. Umetniki, kot na primer Céline, Roberto Rossellini, Salvador Dali, G. W. Pabst, Douglas Sirk, Richard Strauss, Gottfried Benn, Ernst Jünger so v povojnem obdobju vsi nadaljevali z delom. Celo Veit Harlan, režiser antisemitističnega filma »Jud Süß«, ki je tesno sodeloval z Goebbelsom in čigar filmi so bili najbolj usklajeni s političnimi interesi nacistične vlade, je v petdesetih letih oživil kariero. Fritz Hippler, avtor najbolj krutega nacističnega propagandnega filma »Der ewige Jude«, pa je bil leta 1951 denacificiran in celo zaposlen v ameriški vojski kot prevajalec (glej Internet 10).

Riefenstahlovo so tako močno povezovali s tretjim rajhom zaradi njenega dela in bližine Hitlerja, kar je bilo vedno dokumentirano. Tako je zaradi truda za kariero po vojni postala žrtev napadov (glej Internet 16). Tudi zato, ker medijem ni hotela dati kar so želeli – podobo skesane figure, ki preklinja in obsoja svoje delo, so jo označili, kot je povedal Budd Schulberg, za »Nazi pinup girl« in Hitlerjevo simbolično ljubico.

Po vojni se je odločila, da bo naredila predelavo filma »Das Blaue Licht« in vse, kar je potrebovala, je imela shranjeno v bunkerjih v Berlinu. V Nemčiji je zaradi svojega imena naletela na težave s financiranjem filma, zato je rešitev poiskala v Italiji. Italijanski bankirji so novembra 1951 v Rimu prikazali predelani film, vendar zanj ni bilo zanimanja. Aprila 1952 so ga prikazali tudi v Nemčiji in Avstriji, vendar tudi tu ni vzbudil zanimanja. Film je nosil veliko breme ne samo na prvi premieri, temveč tudi na obeh novih premierah: leta 1932 je moral dokazati talent Leni Riefenstahl, leta 1938 se je moral dokazati kot mojstrovina nemške kinematografske umetnosti, leta 1952 pa je moral jamčiti za režiserkin nepolitični temperament. Prav tako je poskušala dobiti nazaj zaseženi film »Tiefland«, kar ji je uspelo v začetku leta 1953. Manjkale pa so štiri role negativov, vključno s posnetki iz Španije. Film je na novo zmontirala in premiera 99-minutnega filma je bila 11. februarja 1954 v Stuttgartu. Kritiki so hvalili fotografske efekte, film pa ni bil uspešen. Je pa zopet obudil špekulacije o njeni vlogi v tretjem rajhu.

Filmi, ki so jo naredili slavno, so bili v njeni domovini prepovedani, drugod pa so po vojni vzbujali veliko radovednosti. Film »Triumph des Willens« so v petdesetih letih kar osem mesecev predvajali v kinu v San Franciscu. »Olympia«, skrajšana za tri minute posnetih prizorov s Hitlerjem, je bil leta 1955 prikazan v modernem muzeju v New Yorku in ameriški kritik je film označil za »estetizirano zgodovino« (glej Bach 2007:254). Podobni so bili tudi odzivi v Angliji. Leta 1960 so jo povabili, da bi predavala v Nacionalnem filmskem gledališču na temo njenega dela v filmih. Vedno pa so potekale razprave o teh dveh filmih in o tem ali bi ju morali klasificirati kot dokumentarna ali propagandna filma.

V času nastanka sta bila oba filma označena za najboljša dokumentarna filma in sta prejela številne nagrade, po koncu vojne pa sta bila označena za propagandna filma. Sama je leta 1964 v nekem intervjuju povedala, da »Triumph des Willens« ne vsebuje nobene rekonstruirane scene, da je zgodovina, čist zgodovinski film, ki odseva resnico iz leta 1934, zato je dokumentarec in ne propagandni film. Ne moremo zanikati, da je »Triumph des Willens« posnetek oziroma zapis nekega dogodka, vendar je danes vsesplošno priznано, da je bilo zborovanje pripravljeno za kamere, ne pa da so se kamere prilagajale zborovanju, kot je leta 1933 Leni trdila v Müllerjevem dokumentarcu »Die Macht der Bilder«. Film je prilagojen ritmu himn in skladbam Wagnerja, kar ustvarja koreografirane podobe korakajočih mož v uniformah. Čutna glasba in čustva naraščajo, vse dokler Hitler ne stopi na govorniški oder. Ta namenska manipulacija s čustvi pa film pripravi, da stopi čez mejo dokumentarnega filma v

propagandni film. Susan Sontag je v eseju »Fascinating Fascism« zapisala, da je bil kongres načrtovan ne samo kot množična prireditev, temveč tudi kot spektakularni propagandni film (glej Internet 19). V dokumentarcu »Die Macht der Bilder« pa je Riefenstahlova povedala, da film sploh ni dokumentarec temveč umetniško delo, saj ne vsebuje nobenega komentarja in zatorej ga ne moremo opredeliti ne kot dokumentarni in ne kot propagandni film (glej Internet 20). Nasprotno pa je trdila Susan Sontag, ki je »Triumph des Willens« označila za najbolj čist, uspešen propagandni film, ki je bil kdajkoli narejen, ter katerega sama zasnova zanika možnost, da bi režiserka imela estetsko oziroma vizualno zasnovo, neodvisno od propagande (glej Internet 19). Film »Olympia« je pod drobnogled vzel David Thomson, ki je zapisal, da se preveč osredotoča na glorifikacijo človeškega telesa in premalo na športne dogodke. Sporočila v filmu naj sicer ne bi bila politična, zato ga ne moremo kar tako označiti za propagando, hkrati pa je poudaril, da je v Hitlerjevi knjigi »Mein Kampf« definiranih sedem glavnih elementov nacistične ideologije in dva od teh sta jasno izražena v filmu »Olympia« (glej Internet 20).

Riefenstahlova si je pri snemanju obeh filmov lahko zamislila ustvariti umetniški, emocionalni pogled na ta dva dogodka v nemški zgodovini skozi žanr dokumentarnega filma. Toda glede na politične poglede takratnega časa in v letih, ki so sledili, lahko na oba filma gledamo kot na simbola nacističnega etosa tistega časa, o čemer je prepričana tudi Susan Sontag, ki pravi, da je bila Leni Riefenstahl umetnica, ki se je osebno zavzemala za umetniško in tehniško plat, ne pa za politično, vendar so Hitler in nacistična stranka njene filme uporabili za svoje politične igre.

V šestdesetih letih se je pojavil švedski film Ervina Leiserja z naslovom »Mein Kampf«, v katerem je bilo uporabljenih veliko posnetkov iz filma »Triumph des Willens«. Riefenstahlova je takoj tožila za avtorske pravice in dobila denar od nemškega in avstrijskega distributerja filma, pri švedskem distributerju Minervi pa ji to ni uspelo. Po vojni naj bi namreč filmi postali last vlade in šele leta 1964 je dobila pravico, da pri podpisu pogodb lahko navaja, da je lastnica distribucijskih pravic.

Leni Riefenstahl se je vedno bolj navduševala nad črnim kontinentom in novembra 1962 je z Nansenovo ekspedicijo odšla proučevati Nube v njihovem okolju. Do leta 1977 je bila tam kar šestkrat in v tem času je izdala dve knjigi – leta 1973 knjigo z naslovom »Die Nuba« in leta 1976 knjigo z naslovom »Die Nuba von Kau«. V sedemdesetih letih so govorili o

»preporodu« Riefenstahlove. Zopet je prevzela javno vlogo umetnice na olimpijskih igrah v Münchnu leta 1972, kjer je delala kot fotografinja. V tistem času se je pojavila zelo odmevna kritika Susan Sontag. Sontagova je takoj priznala, da je knjiga »Die Nuba« najbolj očarljiva knjiga fotografij, objavljenih v zadnjih letih (glej Internet 19). Nadaljevala je z mislijo, da sta »Triumph des Willens« in »Olympia« nedvomno dobra filma, ter dodala, da se knjiga namensko izogiba omembi filma »Triumph des Willens« ali kakršnega koli namigovanja o njeni vlogi propagandistke v tretjem rajhu, kar knjigo označuje kot del kampanje za rehabilitacijo njenega ugleda. Knjigo je označila kot tretjo v zbirki fašistične vizualizacije, v kateri so Nube prikazane tako, da se nadaljuje njeno fašistično delo. Fotografije Nub naj bi prikazovale »primitivni ideal« fizične popolnosti (glej Internet 19). Po njenem mnenju je bila pri taki umetnosti na kocki več kot le lepota, saj naj bi taka umetnost povečevala predajo in glamurizirala smrt. Ugotavljala je, da je Leni Riefenstahl s strastnostjo, čutnostjo in podobnimi sredstvi manipulirala z množicami, zato jih je prepoznavala kot najbolj obsojanja vredne značilnosti fašistične estetike, ki ji je vse podrejeno. Sontagova je tudi leta 1980 v knjigi »Under the Sign of Saturn« zapisala, da je tisto, kar je za nekoga lahko osvobajajoče, fotografinja in režiserka uspela prikazati kot znak nasilne totalitarne ideologije: gore kažejo nacistične vrednote, kot so vzpon za vsako ceno, pogum ponazarja soočenje s smrtjo, olimpijske igre simbolizirajo telo in njegovo podrejanje z urjenjem, voljo, moč in disciplino, Nube pa so na njenih fotografijah ponosna, heroična skupnost po zgledu kolektivističnih združenj (glej Sontag 2001:215). Filmi Leni Riefenstahl so bili po mnenju Sontagove še vedno učinkoviti, ker je njihova vsebina romantični ideal, ki privlači mnoge, kot na primer ideal življenja kot umetnosti, kult lepote in fetišizem poguma. Leta 1974 pa je tudi zapisala, da nihče, ki v današnjem času snema filme, ne namiguje na Riefenstahlovo (glej Internet 19).

Kritike Susan Sontag so vzpodbudile debate. Andrew Sarris je povedal, da je problem zagovarjanja ali obtoževanja Riefenstahlove v tem, ker je veliko dokazov izgubljenih in ker nikoli ne moremo biti prepričani v to, ali je bila Leni »Little Eva«, kot je trdila sama, ali »Lucrezia Borgia«, kot je trdila Sontagova, ali najbolj verjetno, oportunistična umetnica. Pisatelj Wilhelm Bittorf pa je v njenih delih videl isto fašistično kontinuiteto kot Sontagova. Entuziazem, s katerim je nekoč slavila nacistične kulte in telesa olimpijcev, je bil sedaj posvečen kultom in telesom Nub – zanjo so Nube boljši nacisti, čistejši barbari (glej Bach 2007:272).

Vendar pa je Leni Riefenstahl dobila tudi pomembna priznanja pomembnih francoskih in italijanskih ustvarjalcev filmov, ki so jo v petdesetih letih hvalili in vzpodbujali; ameriški cineasti so poudarjali njen prispevek k umetnosti in tehnologiji filma; Steven Spielberg in George Lucas sta ji velikokrat izkazala kritično spoštovanje v svoji priljubljeni umetnosti; Thomas Elsaesser je poudaril pomen dokumentarnega stila Riefenstahlove za televizijo. Sontagova jo je označila za lepo odpadnico v svojih filmih in v svojem življenju, Schulte-Sasse pa kot samofetišistko, medtem ko je Sanders-Brahmsova domnevala, da si je želela konca nacistov in s svojim delom to poskušala tudi doseči oziroma pospešiti (glej Internet 9).

Kasneje se je Riefenstahlova navdušila nad potapljanjem in koralni grebeni Rdečega morja, Karibi in Indijski ocean so jo hitro zasvojili. Na to temo je izdala dve knjigi, leta 1978 knjigo z naslovom »Korralengärten« in leta 1990 knjigo z naslovom »Wunder unter Wasser«. Leta 1982 je izdala še knjigo »Mein Afrika«, leta 1988 pa knjigo z naslovom »Schönheit im Olympischen Kampf«. V njeni filmografiji pa se pojavita še dva filma, in sicer »Impressionen unter Wasser« iz leta 2002 ter »Ein Traum von Afrika« iz leta 2003.

Avgusta leta 1987, na 85. rojstni dan, je v Nemčiji objavila biografijo z naslovom »Memorien«, ki se jo je kljub prošnjam založnikov vse od leta 1951 izogibala. V Nemčiji je knjiga doživela negativen odziv. Pet let kasneje je bila objavljena v Angliji pod naslovom »The Sieve of Time«, leto dni kasneje pa še v Ameriki pod naslovom »Leni Riefenstahl: A Memoir«. V Ameriki so bili odzivi na knjigo boljši in John Simon jo je označil za eno glavnih umetnic kinematografije, najboljšo žensko režiserko. Manohla Dargis pa jo je označila za »kraljico zanikanja«, njeno knjigo pa za »pompozno«. Zavrnila je prepričanje nekaterih, da je bil tretji rajh le govorica in da je pomembna le filmska tehnika, ter zapisala, da je odklonitev filmov »Triumph des Willens« in »Olympie« od njune ideološke identitete »zgodovinski odmik« (glej Bach 2007:281).

Riefenstahlova pa je doživela še en šok in še eno sojenje. 6. decembra 1982 je bil na nemški televiziji prikazan uro dolg dokumentarec o nastanku filma »Tiefland« z naslovom »Zeit des Schweigens und der Dunkelheit«. Film je posnela Nina Gladitz, bil pa je kot nekakšna reciklaža obtožb revije »Revue«, ki jo je pred leti obtožila suženjstva med snemanjem filma »Tiefland«. Film Nina Gladitz je obudil stare obtožbe z novimi dokazi in pričami, ki so pred kamero povedale, da je Riefenstahlova sama izbirala statiste iz Maxglana, da jim za delo ni plačala in da je vedela, da bodo po končanem snemanju poslani v Auschwitz oziroma druga

koncentracijska taborišča. Gladitzova je odkrila novo dokumentacijo v arhivih v Salzburgu, vključno s pogodbo med podjetjem Leni Riefenstahl in Antonom Böhmerjem, poveljnikom Maxglana. Riefenstahlova je seveda Nino Gladitz tožila. Sojenje se je po dveh pritožbah končalo leta 1987. V treh od štirih točk obtožnice je Riefenstahlova tožbo izgubila. Sodišče je dovolilo trditve, da je sama izbirala statiste iz Maxglana, da jim za delo ni plačala ter da je zavajala nekatere Rome z obljubami, da jim bo pomagala. Edina trditev, ki jo je sodišče zavrnilo, je bilo pričanje nekega Roma, ki je pred kamero trdil, da jim je Leni že med snemanjem povedala, da so obsojeni na koncentracijska taborišča (glej Bach 2007:282).

Rehabilitacija Leni Riefenstahl se je začela v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja z dokumentarnim filmom Raya Müllerja o njenem življenju. Tukaj so njene povojne aktivnosti, kot potovanja v Afriko, življenje z Nubami, potapljanje in raziskovanje morskega življenja, postale znane širši množici. Müller se je kasneje spominjal, da je bilo prvih štirinajst dni snemanja naravnost groznih. Riefenstahlova je morala odgovarjati prav na vsa vprašanja in ker so se producenti ves čas bali, da bo pred koncem snemanja umrla, so jo z neprijetnimi vprašanji o tretjem rajhu soočili že na začetku. Vsaj dvakrat je snemanje poskušala odpovedati. »Film je bil bolj ali manj kronološki pregled njenega življenja, ki je raziskoval, ali je bila »feministična pionirka« ali »ženska zla«.« (Bach 2007:289). Namesto predvidenega devetdeset minut dolgega filma je nastal film, ki je bil dolg tri ure. Kljub Müllerjevimi pritiskom se ni omajala in je do konca vztrajala pri trditvah o svoji politični naivnosti in ideološki nedolžnosti.

»Česa sem kriva?«, ga je izzvala in dodala, »Niti ena antisemitska beseda ni nikoli prišla iz mojih ust, nisem vrgla nobene atomske bombe«. Ko je Müller namignil na njeno očitno pomanjkanje obžalovanja glede posledic njenega dela, je dejala: »Reči žal mi je, je premalo, vendar se ne morem zaradi tega uničiti. Trpela sem več kot pol stoletja in moje trpljenje se ne bo nehalo vse do moje smrti.« (Bach 2007:289).

Film ji ni bil všeč in Müllerju je dejala, da jo žali ter protestirala, češ da vsebuje nekaj neresnic in nesporazumov. Na evropski televiziji je bil prvič prikazan 7. oktobra 1993 pod naslovom »Die Macht der Bilder« in prejel pohvale. V Ameriki je bil predvajan pod naslovom »The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl«. Postal je ultimativni spektakel Riefenstahlove, panoramski katalog novih snemalnih tehnik, ki so skrivale, tako kot so odkrivale, kot je dejal filmski kritik Roger Ebert, njeno neprepričljivo, varljivo

samoobrambo, ki jo je vseskozi preganjala (glej Bach 2007:290). Po mnenju Roberta Dassanowskega je film ponujal malo novega. Poudaril pa je vprašanje, ki je bilo in še vedno je aktualno v mnogih razpravah o režiserki, in sicer, kakšno povezavo ima dejstvo, da je bila Leni Riefenstahl ženska, z njeno nenehno podobo neskesane nacistične predstavnice (glej Internet 10).

Srce Leni Riefenstahl se je ustavilo 8. septembra 2003 na njenem domu v Pöckingu. Kulturna ministrica Christina Weiss je ob njeni smrti podala izjavo. Dejala je, da Leni Riefenstahl simbolizira usodo nemških umetnikov dvajsetega stoletja skozi svojo revolucionarno umetniško vizijo in skozi svojo politično zaslepljenost. Nihče ne more zanikati, da je s svojim talentom razvila kinematografske metode, ki so postale del estetske norme. Njena kariera pa nakazuje tudi, da ne moreš živeti poštenega življenja v službi napačnega oziroma slabega in da umetnost nikoli ni apolitična (glej Bach 2007:297).

»Thomas Mann je nekoč zapisal, da je umetnost moralna v tem, da prebuja, toda Lenijina umetnost je zavajala in varala. Preživela jo bo, ne zaradi tehnik, ki so še vedno hvaljene, temveč zaradi popolne ekspresije manipulacijske mašinerije, ki jo povečuje. Njeni filmi so, po mnenju Davida Thomsona, najbolj pošten in privlačen »sadež« fašističnega temperamenta. Ko bodo prihodnje generacije poskušale razumeti katastrofo dvajsetega stoletja, bodo proučevale njeno delo še potem, ko bo ona že zdavnaj pozabljena.« (Bach 2007:298)

## **6. SKLEP**

Polemike okrog Leni Riefenstahl so še vedno burne. Njeni zagovorniki zavračajo njeno povezanost z nacisti in izpostavljajo dejstvo, da nikoli ni bila članica nacistične stranke in da je bila vedno v sporu s propagandnim ministrom tretjega rajha, Josephom Goebbelsom. Njeni nasprotniki pa izpostavljajo njen skoraj idealistični odnos s Hitlerjem, njeno kontrolo pri uprizarjanju nürnberškega zborovanja leta 1934, iz katerega je nastal film »Triumph des

Willens«, in produkcijo filma »Tiefland« leta 1941, kjer so kot statisti nastopali romski taboriščniki.

Ključno vprašanje primera Riefenstahlove je vprašanje politične, umetniške in človeške odgovornosti. Iz njenih izjav, zapisov in filmskih del veje očaranost nad umetniško, telesno in politično močjo. Zamolčala je odgovornost do resnice in se uspešno skrivala za svojo umetniško nadarjenostjo. Njena navidezna apolitičnost je bila del spretnega izrabljanja statusa umetnika, čigar delo je načelno zunaj meja političnega.

Vsekakor je bila umetnica, saj je pomembne dogodke v nemški zgodovini ovekovečila z osebnim umetniškim in čustvenim pogledom. Zanimala se je bolj za umetnost in tehniko. Dokumentarni slog tistega časa je zajemal statično kamero in komentar, Riefenstahlova pa je ta pristop zavrgla. Njeni snemalci so delali na kotalkah, da so lahko snemali kolone v gibanju, uporabljala je dvigala za snemanje z velike višine, tračnice in podobno. Iznašla je vrsto novih tehnik, ki so bile posebej primerne za beleženje športnih dogodkov, na primer upočasnjeni posnetki, podvodni posnetki, panoramski posnetki iz zraka, posnetki, narejeni s kamero v gibanju, ter posnetki iz izjemno visokih oziroma nizkih snemalnih kotov. Novost je bila tudi odsotnost komentarja – pri njej so govorile podobe. Tudi montirala je drugače in slike usklajevala z glasbo.

Nikakor pa ne moremo zanikati njenega prispevka k nacistični propagandi. Njen stilistični instinkt je ustvaril novo filmsko obliko – »heroično reportažo«. Njeno delo je temeljilo na že obstoječem, prirejenem oziroma zaigranem dogodku in njegovem političnem sporočilu. Dogodke je priredila in stilizirala tako, da so popularizirali svoj ideološki namen. Lahko bi rekli, da je svet strankarskega zborovanja prevajala v svet propagandnega dokumentarca, kar je lepo vidno v filmu »Triumph des Willens«, kjer je na Hitlerja gledala kot na igralca – v filmu je uporabila posnetke, ki so bili najboljše odigrani, in tako stilizirala »svojega« Hitlerja. Njeni filmi so uprizorjeno politiko prevajali v slikovno uprizarjanje in ni jim moč odrehati ne estetske moči ne verodostojnosti. Na filme lahko gledamo kot na simbole nacističnega etosa tistega časa. Riefenstahlova je nalogo idealizacije vodje uspešno izpeljala, poudarjeni nacistični simbolizem v filmih je dosegel svoj namen. Filmii so v ljudeh prebudili močna čustva, domoljubje in navdušenje nad stranko. Predstavili so vizualni prikaz sprejemanja nacistične ideologije.

## 7. LITERATURA

### 7.1. KNJIGE

1. Bach, Steven (2007): *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*. Great Britain: Little Brown.
2. Belan, Branko (1979): *Sintaksa i poetika filma*. Zagreb: Filmoteka 16.

3. Elsaesser, Thomas (1999): *The BFI Companion to German Cinema*. London: British Film Institute.
4. Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes in Hans Helmut Prinzler (1993): *Geschichte des deutschen films*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
5. Jowett, S. Garth in Victoria O'Donnell (1992): *Propaganda and persuasion*. London, Newsbury Park, New Delhi: Sage Publications.
6. Mihailović, Vuko (1984): *Propaganda i rat*. Beograd: Vojnoizdavački zavod.
7. Pečjak, Vid (1995): *Politična psihologija*. Ljubljana: samozaložba.
8. Riefenstahl, Leni (2000): *Five Lives – Fünf Leben*. Köln: Taschen.
9. Riefenstahl, Leni (1994): *Olympia*. New York: St. Martin's press.
10. Rother, Rainer (2002): *Leni Riefenstahl – The Seduction of Genius*. London – New York: Continuum.
11. Sontag, Susan (1973/2001): *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
12. Welch David (1993/2002): *The Third Reich- politics and propaganda*. London, New York: Routledge.
13. Vreg France (2000): *Politično komuniciranje in prepričevanje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

## 7.2. ČLANKI V REVIJAH

14. Ilc, Andrej (1994): Leni Riefenstahl: svečenica lepote – toda nacistične. *Razgledi* 94(2), 40-41.
15. Koršič, Igor (2005): Leni Riefenstahl – veličastni kič in zlo. *Polet* 4(9), 31.
16. Krese, Meta (2005): Grozljivo lepe fotografije Leni Riefenstahl. *Polet* 4(9), 37.
17. Križnar, Tomo (2005): Ignorantska stara koketa. *Polet* 4(9), 38–40.
18. Mikuž, Marjeta (2005): Spoznavanje umetnosti v času nastanka. *Polet* 4(9), 31.
19. Močilnik, Bernarda (2005): Leni Riefenstahl – med mitologijo in zgodovino. *City magazine* 5(4), 16.
20. Širca, Majda (1997): Leni Riefenstahl – triumf filma. *Ekran* 34(7/10), 59-60.
21. Trušnovec, Gorazd (2005): Leni Riefenstahl je živo navzoča v oblikah postmoderne vizualne kulture. *Polet* 4(9), 26-30.

### 7.3. INTERNETNI VIRI

22. Internet 1: Dnevnik.si (2002): *Hitler zaznamoval življenje*. Dostopno na <http://www.dnevnik.si/clanekb.asp?id=28983> (8. avgust 2002).
23. Internet 2: Dnevnik.si (2002): *Romski statisti iz taborišča*. Dostopno na <http://www.dnevnik.si/clanekb.asp?id=29942> (24. avgust 2002).
24. Internet 3: Dnevnik.si (2003): *Umrla nemška cineastka Leni Riefenstahl*. Dostopno na <http://www.dnevnik.si/clanekb.asp?id=59778> (9. september 2003).
25. Internet 4: Štrajner, Mojca (2005): *Osovražena kraljica*. Dostopno na <http://www.dnevnik.si/clanekb.asp?id=113313> (18. februar 2005).
26. Internet 5: Pučko Lesničar, Tanja (2005): *Malo cenzure, prosim!* Dostopno na <http://www.dnevnik.si/clanekb.asp?id=114862> (1. marec 2005).
27. Internet 6: Pilot Online (2002): *Leni Riefenstahl – za nekatere sporna režiserka je dočakala 100 let*. Dostopno na <http://www.dnevnik.si/clanekb.asp?id=29739> (25. avgust 2002).
28. Internet 7: Literature of the Holocaust (1994): *Just what did Leni Riefenstahl's lenns see?* Dostopno na <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/Holocaust/maslim.html> (13. marec 1994).
29. Internet 8: Guardian.co.uk (2003): *Leni Riefenstahl, Hitler's favorite film propagandist dies at age 101*. Dostopno na <http://www.guardian.co.uk/international/story/0,3604,1039001,00.html> (10. september 2003).
30. Internet 9: Filmguardian.co.uk (2002): *In the shadow of Swastika*. Dostopno na <http://www.filmguardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,779102,00.html> (23. avgust 2002).
31. Internet 10: Von Dassanowski Robert (1995) : *Wherever you run, you cannot escape him: Leni Riefenstahl's reflection and romantic transcendence of nazism in Tiefland*. Dostopno na <http://www.powernet.net/%7Ehflippo/cinema/Tiefland.html> (20.junij 2008).

32. Internet 11: Jewish virtual library (2003): *Leni Riefenstahl*. Dostopno na <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/lriefenstahl.html> (5. januar 2008).
33. Internet 12: The exciting life of Leni Riefenstahl (2000): *Leni Riefenstahl*. Dostopno na <http://www.leni-riefenstahl.com/Leni%20Riefenstahl-Filmografie.html> (4. avgust 2008).
34. Internet 13: Wikipedia (2005): *Leni Riefenstahl*. Dostopno na [http://en.wikipedia.org/wiki/Leni\\_Riefenstahl](http://en.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl) (19. september 2008).
35. Internet 14: Leni's rising star (2006): *Leni Riefenstahl*. Dostopno na <http://www.riefenstahl.org/director/1935/tag.html#introduction> (12. september 2006).
36. Internet 15: Lora Power (2005): *Hitlerjeva ljubica: Dr.Lutz Kinkel, biograf Leni Riefenstahl*. Dostopno na <http://www.mladina.si/tednik/200510/nar.zgodovina-lora-power/>. (oktober 2005).
37. Internet 16: Wikipedia.de (2005): *Leni Riefenstahl*. Dostopno na <http://de.wikipedia.org/wiki/LeniRiefenstahl>. (6. januar 2007).
38. Internet 17: Kleinhaus Bernd (2008): *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere, von Jürgen Trimborn*. Dostopno na <http://www.shoa.de/content/view/273/389>. (15.avgust 2008).
39. Internet 18: Scott Spector (2001): *What the Third reich movie made? (Interdisciplinarity and Reframing of »Ideology«)*. Dostopno na <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.2/ah000460.html> (april 2001).
40. Internet 19: Susan Sontag (2003): *Fascinating Fascism*. Dostopno na <http://www.history.ureb.edu/faculty/marcuse/classes/33dTexts/SontagFascinFascism75.htm> (september 2003).
41. Internet 20: Ellen Cheshire (2000): *Leni Riefenstahl: Documentary Film-Maker or Propagandist*. Dostopno na <http://.kamera.co.uk/features/leniriefenstahl.html> (2000).

## 7.4. FILMI

42. Müller Ray (1993): *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*.
43. Riefenstahl Leni (1933): *Der Sieg des Glaubens*.
44. Riefenstahl Leni (1935): *Triumph des Willens*.
45. Riefenstahl Leni (1938): *Olympia: Fest der Völker, Fest der Schönheit*.

## 7.5. SLIKE

46. Internet 21: Leni Riefenstahl (26. april 2007): *Riefenstahl Leni*. Dostopno na <http://www.s9.com/Biography/Riefenstahl-Leni> (21 junij. 2008).
47. Internet 22: Leni Riefenstahl (2000-2001): *Leni Riefenstahl med snemanjem*. Dostopno na <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/photo/werk/5.html> (21. junij 2008).
48. Internet 23: Pzg- your Third Reich hq ( 13. junij 2008): *Triumph of the Will (DVD)*. Dostopno na <http://www.pzg.biz/films-leni-riefenstahl.html> (21. junij 2008).
49. Internet 24: Leni Riefenstahl (2000-2001): *Olympia: Fest der Völker*: Dostopno na <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/012.html> (8. avgust 2008).
50. Internet 25: Leni Riefenstahl (2000-2001): *Olympia: Fest der Schönheit*. Dostopno na <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/013.html> (8. avgust 2008).