

Steven Bach

Leni. Leven en werk van Leni Riefenstahl
 Amsterdam (De Bezige Bij) 2007, 463 p.,
 € 24,95, ISBN 978 90 234 2656 1

Jürgen Trimborn

Leni Riefenstahl. Een Duitse carrière
 Amsterdam (Meulenhoff) 2007, 428 p.,
 € 27,50, ISBN 978 90 2907 974 7

Op 14 augustus 2002 ging in Berlijn een nieuwe film in première, *IMPRESSIONEN UNTER WASSER*, een dag later uitgezonden door het Europese cultuurkanaal Arte. De film moest meer grandeur verlenen aan de honderdste verjaardag van regisseuse Leni Riefenstahl. Het feestje werd echter ‘verpest’ door een opvallend persbericht. Met een feilloos gevoel voor timing maakten Romavertegenwoordigers naar aanleiding van Riefenstahls eeuwfeest bekend dat ze kort voordien een juridische klacht tegen haar hadden ingediend. Dit had te maken met haar vorige film *TIEFLAND*, die in 1954 in première was gegaan, maar eigenlijk bestond uit filmopnamen uit 1940-1944. Riefenstahl had, hoewel na verloop van tijd opgedoken documenten het tegendeel bewezen, altijd ontkend dat *TIEFLAND* grotendeels door Adolf Hitler gefinancierd was. Dat betekende, wat ze natuurlijk evenzeer bestreed, dat ze na de oorlog onterecht het eigendomsrecht op die film had opgeëist en verkregen. (De film was via Hitlers rechterhand Martin Bormann betaald uit Hitlers persoonlijke fondsen, waardoor Riefenstahl technisch gezien niet loog toen ze na de oorlog zwoer dat de film niet met geld van de nazipartij was gedraaid.) De aanklacht ging echter over een ander aspect

van de film: over de zigeunerfiguranten waarvan Riefenstahl gebruik had gemaakt.

Riefenstahl had na de oorlog niet alleen ontkend dat ze de zigeuners uit TIEFLAND in 1942 persoonlijk had geselecteerd in het kamp waar ze gevangen werden gehouden, maar ook herhaaldelijk beweerd dat ze zowat alle zigeuners na de oorlog in goede gezondheid had teruggezien. Die laatste verklaring, die herhaaldelijk over haar lippen was gekomen en ook in haar memoires stond, werd in 2002 overtuigend gelogenstraft. Aan de hand van getuigenissen van enkele overlevenden, die de op film en foto vastgelegde figuranten identificeerden, werd aangetoond dat de meeste van hen na de opnamen in Auschwitz waren overleden. Om een rechtszaak wegens ontkenning van de Holocaust te ontlopen, zag Riefenstahl zich verplicht schriftelijk te beloven niet langer te ontkennen dat 'haar' zigeuners in de concentratiekampen waren gestorven. Het was de eerste keer dat Riefenstahl, al was het maar op dit ene punt, moest toegeven dat ze haar verleden graag rooskleuriger voorstelde dan het was.

Dat verleden en in het bijzonder de films die ze maakte in het Derde Rijk (SIEG DES GLAUBENS, 1933; TRIUMPH DES WILLENS, 1935; TAG DER FREIHEIT, 1935; OLYMPIA, 1938) spreken tot de verbeelding van velen. Wie zich in deze thema's wil verdiepen, zag de laatste jaren een aantal belangrijke publicaties verschijnen. In 2000 publiceerde Rainer Rother een interessante studie waarin verscheidene aspecten van Riefenstahls leven en werk werden uitgespit zonder echt naar een volledige biografie te streven.¹ Rother bracht daarmee een trendbreuk tot stand: in boekvorm gepubliceerde studies over Riefenstahl (variërend van wetenschappelijke analyses tot apologische fanpublicaties) waren in het verleden vooral door buitenlandse auteurs gerealiseerd, niet door Duitse vorsers. Er zijn natuurlijk uitzonderingen op de regel, zoals Martin Loiperdingers *Rituale der Mobilmachung: der Parteitagfilm TRIUMPH DES WILLENS von Leni Riefenstahl* (Opladen 1987).

Riefenstahls honderdste verjaardag leidde in 2002 niet alleen tot de vertaling van Rother's boek als *Leni Riefenstahl: the seduction of genius*,

maar ook tot twee nieuwe belangwekkende Duitse publicaties. Terwijl Lutz Kinkel een monografie over Riefenstahls carrière in het Derde Rijk publiceerde, produceerde Jürgen Trimborn een omvangrijke biografie die Riefenstahls eeuw omspant.² Beide boeken werden goed ontvangen, maar dankzij zijn ruimere scoop kreeg vooral het boek van Trimborn, die bij aanvang van zijn onderzoek steun van Riefenstahl had gekregen, veel aandacht. Het duurde echter tot 2007 voor Trimborns werk in het Engels werd vertaald (*Leni Riefenstahl. A life*), zodat het al dan niet toevallig de concurrentie aanging met een nieuwe biografie van de (in maart 2009 overleden) Amerikaanse auteur Steven Bach: *Leni: the life and work of Leni Riefenstahl*. De concurrentiestrijd die de grote uitgeverijen Faber & Faber (Trimborn) en Alfred Knopf (Bach) hiermee aangingen, werd nog datzelfde jaar geëxporteerd naar de Nederlandstalige boekenmarkt, waar Meulenhoff en De Bezige Bij respectievelijk een vertaling van Trimborn en Bach uitbrachten. Meulenhoff verrichtte blijkbaar haastwerk: de uitgever zette twee vertalers op Trimborns biografie, maar vermeldt de auteur vooraan in het boek tweemaal als Jürgen 'Trimbos'. (Het boekomslag vermeldt Trimborn wel correct.)

Het werk van Trimborn en Bach vertoont structureel en inhoudelijk grote gelijkenissen. Beide auteurs behandelen Riefenstahls leven en werk chronologisch, waarbij om evidente redenen bijzonder veel aandacht uitgaat naar haar activiteiten in 1933-1945. Beiden benaderen Riefenstahl met veel reserves en gaan er vanuit dat haar *Memoiren* (1987),³ waar Bach soms toch iets onzorgvuldiger mee omspringt, per definitie onbetrouwbaar zijn. Ze steunen dus vooral op archiefonderzoek, getuigenissen en gepubliceerde bronnen. Aan de hand daarvan tonen ze effectief aan hoe Riefenstahls autobiografie, net als haar naoorlogse interviews en statements, er vooral op gericht was haar verleden te verdoezelen. De correcties die Bach en Trimborn – met dank aan het voorbereidende werk van Rother en andere voorgangers – aanbrengen, zijn gelijklopend. De conclusies eveneens. Het portret dat beide auteurs tot stand brengen, is dat van een getalenteerde, ambitie-

euze en uiterst dynamische cineaste, die onder de juiste omstandigheden (grote budgetten, ruime deadlines) grensverleggende documentaires tot stand bracht en ook als fotografe zeer begaafd bleek.⁴ Een cineaste die echter niet tot zelfkritiek in staat was, zichzelf in kwalitatief ondermaatse fictiefilms castte en na 1945 haar geschiedenis constant herschreef.

Dat Trimborn en Bach het over de grote lijnen met elkaar eens zijn, maakt hun werken echter niet inwisselbaar. Beiden identificeren doorgaans dezelfde mijlpalen in haar leven, maar leggen daarnaast andere klemtonen. De verschillen zitten dus vooral in bepaalde accenten. Zo vermeldt Trimborn zondermeer dat Riefenstahl Adolf Hitler voor de allereerste keer ontmoette in mei 1932, 'één dag voordat ze naar Groenland zou vertrekken voor de filmopnamen van sos Eisberg' (p. 82). Bach voegt daar aan toe dat Riefenstahl, om Hitler te kunnen ontmoeten, een op die dag geplande internationale persconferentie voor sos Eisberg miste (p. 115-116) en de boot naar Groenland toch nog haalde omdat ze in een NSDAP-privévliegtuig werd gebracht (p. 120). Dit zijn natuurlijk details, maar het feit dat de uiterst ambitieuze Riefenstahl bewust een persconferentie en de bijbehorende aandacht miste voor een privé-bezoekje aan een rijzende politieke ster (Hitler was nog niet verkozen), en als bedankje werd teruggevlogen, geeft het verhaal meer reliëf.

Het bovenstaande mag echter niet de indruk wekken dat Bach altijd vollediger is dan Trimborn. Zo besteedt de laatste meer aandacht (p. 175-178) aan de lotgevallen van Willy Otto Zielke, meer bepaald aan het feit dat hij de proloog voor OLYMPIA draaide, maar daar na de oorlog van Riefenstahl nooit erkenning voor kreeg. Opnieuw een detail, maar opnieuw illustratief voor Riefenstahls karakter. Trimborn maakt in mijn ogen ook een betere analyse van wat hij de 'Riefenstahl-renaissance' noemt: de rehabilitatie die Riefenstahl eerst in de Verenigde Staten en Japan, later (deels) ook in Europa kreeg. Een beweging die, ondanks de bekende waarschuwing van Susan Sontag,⁵ Riefenstahls these dat ze in wezen een 'apolitieke' filmmaakster was, omarmde en de regisseuse op een voetstuk

plaatste. Een ontwikkeling waarachter volgens Trimborn (p. 349)

'geen ideologische motivatie lijkt te zitten, zoals al die jaren wel het geval was met de pogingen van haar apologeten. De belangrijkste beweegredenen lijkt eerder een wijd-verbrede houding van niet méér te willen weten (...) van een twijfelachtig historisch bevattingsvermogen waardoor men koste wat kost "normaliteit" wenste te bereiken.' Trimborn voegt eraan toe: 'Juist al dit water bij de wijn in de discussies over Leni Riefenstahl maakt een nauwkeuriger onderzoek van en een nieuwe en diepgaande confrontatie met haar leven, haar werk en haar carrière noodzakelijk.'

Het is precies die confrontatie die Trimborn en Bach aangaan.

Het mag duidelijk zijn dat lezers die zich werkelijk in Riefenstahl willen verdiepen beide werken (en Rother en Kinkel) in huis moeten halen. Maar wie zich tot één boek wil beperken, zou ik na wikken en wegen aanraden om het werk van Bach aan te schaffen. Hiervoor zijn verschillende redenen. De meest voor de hand liggende is natuurlijk het feit dat Bachs werk recenter is. De Nederlandse vertaling van Trimborn vermeldt wel dat Riefenstahl op 12 september 2003 overleed, maar het originele Duitse boek (dat op Riefenstahls honderdste verjaardag in de handel moest liggen, en dus in de vroege zomer van 2002 werd afgesloten) werd verder niet geactualiseerd. In Trimborns boek blijft de hierboven vermelde aanklacht omtrent TIEFLAND uit 2002 dus onvermeld. Er is ook geen melding van het feit dat het Internationaal Olympisch Comité na Riefenstahls dood de rechten op OLYMPIA van de Duitse staat kocht.⁶ Dat Bachs boek recenter is, liet hem ook toe om meer literatuur te raadplegen. Hij kon Trimborns inzichten verwerken, maar naast het eveneens wetenschappelijke werk van Kinkel ook een in 2003 gepubliceerd egodocument raadplegen van de ex-vrouw van Leni's broer Heinz: Ilse Collignons "Liebe Leni..." *Eine Riefenstahl erinnert sich*. Dit gaf Bach de mogelijkheid om een door juridische bronnen geschraagd verhaal te vertellen over Riefenstahls mislukte pogingen om het hoederecht

over Heinz' kinderen te verwerven, nadat die in 1943 aan het Oostfront was gesneuveld. Daarbij leek Riefenstahl niet zozeer bekommerd om het welzijn van haar neefje en nichtje (die ze na het overlijden van haar moeder en hun grootmoeder nog van hun erfenis zou trachten te beroven), maar wel om het feit dat Heinz nominaal mede-eigenaar van haar filmproductiefirma was, wat zijn kinderen op termijn (indien Duitsland de oorlog had gewonnen) aanspraak op een groot fortuin zou hebben verschaft.

Een tweede reden om Bach naar voren te schuiven, ligt vreemd genoeg in zijn afstand tot het onderwerp. De ondertitel van Trimborns boek, 'Eine Deutsche Karriere', werd door Meulenhoff letterlijk vertaald overgenomen. Dit is taalkundig foutloos, maar gaat voorbij aan het feit dat 'Een Duitse carrière' in onze taal als uitdrukking geen begrip is, wat voor het origineel in Duitsland wel geldt. Men kan dit als een detail beschouwen, maar het illustreert in mijn ogen perfect dat Trimborn zijn boek in eerste instantie voor een Duits publiek schreef, een publiek dat naar internationale maatstaven een meer dan gemiddelde cultuurhistorische kennis van Duitsland heeft. Bach schreef echter van meet af aan voor lezers die over minder standaard(vor) kennis beschikken. Dit verklaart vermoedelijk waarom Bach meer aandacht besteedt aan de historische context(en) waarin Riefenstahl leefde en werkte. Daardoor leest zijn werk vlotter, wordt de lezer vaker gewezen op historische randinformatie waar Trimborn minder gebruik van maakt.

De derde en misschien wel belangrijkste motivatie om Bach net iets hoger in te schatten, heeft de auteur te danken aan een ongelooflijke meevaller. Bij de voorbereiding van zijn onderzoek nam Bach een interview af van Peggy Wallace, die in 1975 een ongepubliceerde doctoraatsverhandeling over Riefenstahls carrière in Weimar-Duitsland had geschreven: *An historical study of the career of Leni Riefenstahl from 1923 to 1933*.

Uit dit gesprek bleek dat Wallace lange tijd het plan had gekoesterd om ook over Riefenstahls verdere carrière te publiceren. Ze had dat voornemen nooit uitgevoerd, maar er wel een

grote lading op band opgenomen en uitgeschreven interviews met Riefenstahl en met ruim twintig personen die haar hadden gekend, aan overgehouden. Bach ervoer dat 'wonderen echt bestaan' (p. 379) en mocht het geheel meenemen en in zijn biografie verwerken. Dankzij deze genereuze gift kon de auteur zijn boek doorspekken met ongepubliceerde uitspraken van in de jaren 1970 geïnterviewde, intussen overleden getuigen als Arnold Fanck, Albert Speer, Fritz Hippler, Walter Frenz.... De interviews bevatten geen cruciale nieuwe informatie, maar laten Bach toe om zijn boek te kruiden, meer persoonlijk inzicht te verlenen in het karakter van zijn hoofdpersonage. Zo bevat een van de opnamen een tirade van bijna een halfuur (p. 353), waarin Riefenstahl Wallace de huid vol scheldt omdat ze het gewaagd heeft om ook haar voormalige leermeester Fanck te interviewen. In een ander aangehaald interviewfragment bevestigt Albert Speer zijn aanwezigheid bij het opnieuw opnemen, in studio-omstandigheden, van toespraken van partijbonzen voor de partijdag *SIEG DES GLAUBENS* (1933). Wat opnieuw aangeeft dat, ten eerste, deze film waarvan Riefenstahl na de oorlog het bestaan ontkende tot er een kopie opdook, veel meer was dan een 'probeersef'; en ten tweede Riefenstahl loog toen ze later beweerde dat haar films over de partijdagen (zoals *TRIUMPH DES WILLENS*) zuiver documentair waren en geen reconstructies bevatten.

Besluit: hoewel het intrinsiek oneerlijk is om het werk van twee auteurs te bespreken, waarvan de laatste het werk van de eerste kon lezen en in zijn eigen boek verwerken, wint Bach de wedstrijd op punten. De echte winnaar is echter de Nederlandstalige lezer, want hiermee zijn plots twee zeer degelijke Riefenstahlbiografieën voorhanden en komt eindelijk een einde aan de monopoliepositie die Thomas Leeflans monografie tot dusver bekleedde.⁷

Noten

¹ R. Rother, *Leni Riefenstahl – Die Verführung des Talents*, Berlin 2000. Rother bracht nieuwe feiten over Riefenstahls banden met de nazitop (Adolf Hitler, Albert Speer) aan het licht en onthulde bijvoorbeeld dat er in 1939 zeer concrete plannen waren om

Riefenstahl een nieuwe filmstudio te schenken. De Duitse staat zou alle kosten voor zijn rekening nemen. De plannen werden niet uitgevoerd omwille van de oorlogsomstandigheden.

2 L. Kinkel, *Die Scheinwerferin: Leni Riefenstahl und das 'Dritte Reich'*, Hamburg/Wien 2002; J. Trimborn, *Riefenstahl – Eine deutsche Karriere*, Berlin 2002. Een gecombineerde recensie van Rother (Engelse versie), Kinkel en Trimborn verscheen als S. Tegel, 'Leni Riefenstahl's career reassessed', in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, jg. 23, nr. 3, 2003, p. 279-283.

3 De Engelse vertaling (*The sieve of time*, 1992 voor Groot-Brittannië; *Leni Riefenstahl: a memoir*, 1993 voor de Verenigde Staten) is bijna een derde korter dan het Duitse origineel en wordt daarom nauwelijks gebruikt.

4 Dat uitgerekend Steven Bach opmerkingen maakt over Riefenstahls onvermogen om een film degelijk te budgetteren en af te werken, is natuurlijk ironisch. Bach bekleedde ooit een topositie bij United Artists en verloor die positie toen de film HEAVEN'S GATE (1980), waar Bach medeverantwoordelijk voor was, tot het bankroet van die firma leidde; S. Bach, *Final cut*, New York 1999 (rev.).

5 S. Sontag, 'Fascinating Fascism', in: *The New York Review of Books*, jg. 22, nr. 11, 1975. In een brief aan Bach, die de auteur in zijn boek citeert (p. 344) schreef Riefenstahls Amerikaanse vriend Kurt Kreuger in 2005: 'Ik herinner me uit onze vele gesprekken niet dat Leni ooit tegen iemand haatdragend was, tegen Hitler niet, maar tegen Susan Sontag wel.'

6 Hoewel gerechtelijk onderzoek aantoonde dat de (nazi-)Duitse staat de productie van (onder andere) TRIUMPH DES WILLENS en OLYMPIA integraal had betaald, en dat de Duitse federale republiek als 'erfgenaam' van het Derde Rijk dus alle auteursrechten kon opeisen, mocht Riefenstahl sinds 1964 70% van de inkomsten op deze films opstrijken. Deze inkomsten (onder andere gegenereerd door documentairemakers die beelden uit de films gebruikten) droegen er mede toe bij dat Riefenstahl vrij comfortabel kon leven.

7 Leeftlans *Leni Riefenstahl* (1991) werd in de loop der jaren heruitgegeven als *Gevallen engel* (2000), *Gevallen voor de Führer* (2003) en *Leni Riefenstahl – De macht van het beeld – De onmacht van het woord* (2006). De kwaliteit van dit werk was helaas niet evenredig aan het aantal herdrukken, zoals aangegeven in mijn recensie in *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, jg. 9, nr. 2, 2006, p. 119-120.