



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Leni Riefenstahls inszeniertes männliches Körperbild in
Olympiafilmen nach 1945“

verfasst von / submitted by

Johannes Köck

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190-313-482

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears
on the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung und UF Bewegung und
Sport

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeit zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet beziehungsweise mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Hitler beim Verlassen des Flugzeugs, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links 9´1´´; rechts: 9´8´´	16
Abbildung 2: Weg zum Hotel, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links: 9´55´´; Mitte: 10´39´´; rechts: 11´8´´	17
Abbildung 3: Reichsadler und Soldaten mit Fahnen, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links: 22´51´´; Mitte: 26´31´´; links: 25´44´´	18
Abbildung 4: Kundgebung der HJ, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links: 35´35´´; Mitte: 36´17´´; links: 36´55´´	19
Abbildung 5: Wolkenlandschaft und Flugzeug von Hitler, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 54´´; Mitte: 45´´; links: 51´´	22
Abbildung 6: Groß- und Nahaufnahmen von fröhlichen Frauen und Kindern, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 8´38´´; Mitte: 6´4´´; rechts: 4´6´´	23
Abbildung 7: Luitpoldarena, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 50´18´´; Mitte: 1h 2´46´´; rechts: 1h 5´44´´	24
Abbildung 8: Aufnahmen aus dem Zeltlager, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 14´44´´; Mitte: 16´39´´; rechts: 16´43´´	25
Abbildung 9: Hitler in Untersicht, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 1h 26´49´´; Mitte: 1h 8´17´´; rechts: 1h 29´38´´	26
Abbildung 10: SA-Veranstaltung und Appell der politischen Leiter mit Fackeln, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 37´19´´; Mitte: 37´35´´; rechts: 57´36´´	27
Abbildung 11: unterschiedlich große Hakenkreuze, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 1h 2´6´´; Mitte: 1h 1´15´´; rechts: 1h 37´16´´	28
Abbildung 12: Statuen, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 6´1´´; Mitte: 5´46´´; rechts: 6´43´´	38
Abbildung 13: Diskuswerfer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 7´4´´; Mitte: 7´10´´; rechts: 7´15´´	39
Abbildung 14: Zehnkämpfer Erwin Huber, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 7´37´´; Mitte: 7´58´´; rechts: 7´50´´	40
Abbildung 15: Tänzerinnen, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 9´26´´; Mitte: 9´41´´; rechts: 10´39´´	41

Abbildung 16: Fackelläufer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 10’57’’; Mitte: 11’5’’; rechts: 11’20’’	43
Abbildung 17: Diskuswerfer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 25’15’’; Mitte: 25’47’’; rechts: 25’56’’	45
Abbildung 18: Diskuswerfer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 27’6’’; Mitte: 27’9’’; rechts: 27’10’’	46
Abbildung 19: Kugelstoßer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 49’37’’; Mitte: 50’39’’; rechts: 52’13’’	48
Abbildung 20: Der gespannte Beobachter Hitler, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 49’35’’; Mitte: 52’6’’; rechts: 52’26’’	50
Abbildung 21: Marathonläufer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 42’54’’; Mitte: 1h 47’8’’; rechts: 1h 43’53’’	51
Abbildung 22: Marathonläufer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 48’1’’; Mitte: 1h 48’11’’; rechts: 1h 47’32’’	53
Abbildung 23: Ausgelaugte Athleten im Ziel, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 49’42’’; Mitte: 1h 50’9’’; rechts: 1h 51’51’’	54
Abbildung 24: Jesse Owens, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 1’40’’; Mitte: 39’43’’; rechts: 41’16’’	56
Abbildung 25: Jesse Owens, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 41’43’’; Mitte: 42’49’’; rechts: 41’51’’	56
Abbildung 26: Läufer, Screenshot aus „Fest der Schönheit“; links: 2’; Mitte: 2’6’’; rechts: 2’45’’	60
Abbildung 27: Athleten in der Sauna, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 3’43’’; Mitte: 3’38’’; rechts: 4’12’’	61
Abbildung 28: Turner am Pauschenpferd, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 9’23’’; Mitte: 9’55’’; rechts: 9’49’’	62
Abbildung 29: Turner an den Ringen und am Barren, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 10’29’’; Mitte: 12’14’’; rechts: 13’19’’	63
Abbildung 30: Turner am Reck, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 14’3’’; Mitte: 13’51’’; rechts: 14’22’’	64
Abbildung 31: Turmspringer, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 1h 21’13’’; Mitte: 1h 21’21’’; rechts: 1h 22’22’’	66

Abbildung 32: Turmspringer, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 1h 22'29''; Mitte: 1h 22'34''; rechts: 1h 23'38''	67
Abbildung 33: Turmspringer, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 1h 24'34''; Mitte: 1h 24'45''; rechts: 1h 24'36''	67
Abbildung 34: Prolog, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 0'0''; Mitte: 0'12''; rechts: 0'21''	71
Abbildung 35: Kugelstoß, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 38'11''; Mitte: 38'35''; rechts: 39'14''	73
Abbildung 36: Turmspringer, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 1h 11'7''; Mitte: 1h 10'43''; rechts: 1h 12'37''	75
Abbildung 37: TurmspringerInnen, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 1h 10'37''; Mitte: 1h 11'51''; rechts: 1h 12'1''	75
Abbildung 38: Prolog, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 2'9''; Mitte: 2'13''; rechts: 2'15''	78
Abbildung 39: Kugelstoß, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 22'47''; Mitte: 22'56''; rechts: 24'21''	80
Abbildung 40: Marathonlauf, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 1h 34'14''; Mitte: 1h 34'48''; rechts: 1h 30'59''	83
Abbildung 41: Marathonlauf, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 1h 38'52''; Mitte: 1h 39'5''; rechts: 1h 39'24''	84
Abbildung 43: Prolog, Screenshots aus "Tokyo Olympiad"; links: 3'57''; rechts: 9'43''	87
Abbildung 42: Prolog, Screenshots aus "Tokyo Olympiad"; links: 3'53''; rechts: 3'55''	87
Abbildung 44: Kugelstoß, Screenshots aus „Tokyo Olympiad“; links: 41'37''; rechts: 41'52''	89
Abbildung 45: Turnen, Screenshots aus „Tokyo Olympiad“; links: 1h 8'48''; rechts: 1h 9'26''	91

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung	I
Abbildungsverzeichnis	II
1. Einleitung	1
1.1 Thema und Fragestellung	1
1.2 Zielsetzung und Methodologie	2
1.3 Stand der für das Arbeitsprojekt relevanten Forschung	3
2. Theorien und Grundlagen	6
2.1 Das nationalsozialistische Körperbild	6
2.2 Konträre Körperbilder	10
3. Die Parteitagefilme	13
3.1 Sieg des Glaubens (1933)	14
3.2 Triumph des Willens (1935)	20
4. „Olympia“ von Leni Riefenstahl (1938)	30
4.1 Die Inszenierung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin	34
4.2 Teil 1: „Fest der Völker“	37
4.2.1 Prolog	37
4.2.2 Diskuswurf	45
4.2.3 Kugelstoß	47
4.2.4 Marathon	50
4.2.5 Jesse Owens	55
4.3 Teil 2: „Fest der Schönheit“	59
4.3.1 Prolog	59
4.3.2 Turnen	62
4.3.3 Kunstspringen	65
5. Olympiafilme nach 1945	70
5.1 „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ von Castleton Knight (1948)	70
5.1.1 Prolog	71

5.1.2 Kugelstoß.....	73
5.1.3 Kunstspringen.....	74
5.2 „The Melbourne Rendezvous“ von René Lucot (1957).....	77
5.2.1 Prolog	78
5.2.2 Kugelstoß.....	80
5.2.3 Marathon.....	82
5.3 „Tokyo Olympiad“ von Kon Ichikawa (1965).....	85
5.3.1 Prolog	86
5.3.2 Kugelstoß.....	88
5.3.3 Turnen	90
6. Conclusio und Ausblick	94
Quellenverzeichnis	97
Filmografie.....	97
Literaturquellen.....	97
Artikel	99
Internetquellen	101
Anhang.....	102
Deutschsprachiges Abstract.....	102
Englischsprachiges Abstract.....	102
Didaktische Überlegungen	103
Einsatz von Film im Unterricht	103
Analyse von Filmsequenzen	104

1. Einleitung

1.1 Thema und Fragestellung

Die Darstellung idealer körperlicher Abbildungen ist schon seit der Antike ein wichtiger Bestandteil vieler Kulturen, bei manchen auch schon davor. Ein Beispiel dafür sind die zahlreichen überlieferten griechischen Plastiken von Männern bei der Durchführung verschiedener sportlicher Disziplinen oder in anderen Posen. Diese Darstellungsformen wurden von den Römern übernommen und weitergeführt. Auch während des Mittelalters und in der Frühen Neuzeit ließen viele Herrscher und Adelige Büsten und Statuen von sich anfertigen, bei denen sie möglichst mächtig und stark wirkten. Ebenfalls wurden Gemälde angefertigt, um Macht und Stärke, aber auch Wohlstand, auszudrücken. Während des Nationalsozialismus wurden Körpervorstellungen der Antike wieder aufgegriffen und idealisiert. Aus diesem Grund wurden von nationalsozialistischen Bildhauern Plastiken angefertigt, die an die Werke der Antike angelehnt waren. In der NS-Zeit sollten diese Statuen möglichst stark, heroisch und männlich wirken. Dabei waren markante Gesichtszüge, kurze Haare und ein starrer Blick ebenfalls wichtig. Des Weiteren wurden Ideologien aus der Turnbewegung, der Nacktkultur und der Gymnastikbewegung übernommen und daraus eigene Vorstellungen entwickelt.

Diese Körpervorstellungen wurden von Riefenstahl aufgegriffen und in ihren Filmen inszeniert und propagiert. Auch wenn die Idee einen Olympiafilm zu erstellen nicht von den Nationalsozialisten stammte, sondern ab 1932 Vorgabe des IOC war,¹ wurde er dafür genutzt, um einem internationalen Publikum das Bild eines friedlichen und weltoffenen Deutschlands zu präsentieren. Des Weiteren erscheint ein Film über Olympische Spiele, bei denen die meisten AthletInnen überdurchschnittlich stark und trainiert waren, perfekt dafür, nationalsozialistische Vorstellungen muskulöser und makelloser Körper zu stilisieren. Die Regisseurin verwendet bestimmte Gestaltungselemente, um die männlichen Körper besonders hervorzuheben. Mittels diesen Techniken erscheinen sie noch stärker und größer. Zum Teil werden sie sogar als heroische Wesen inszeniert. Riefenstahl generiert dadurch faschistische Ästhetik. Diese Darstellungsformen wurden möglicherweise von Regisseuren anderer Olympiafilme übernommen und sind in unterschiedlichen Formen in deren Werken zu finden.

In der folgenden Arbeit möchte ich untersuchen, ob diese von Riefenstahl stilisierten Gestaltungsmerkmale auch in späteren Olympiafilmen zu finden sind. Meine Forschungsfragen, die ich mir in diesem Zusammenhang stelle, sind mit welchen filmischen Techniken und Methoden Leni Riefenstahl das Körperbild der männlichen Athleten darstellt, welchen Bezug dieses inszenierte Körperbild zur Vorstellung der Nationalsozialisten vom „arischen Körper“ hat und

¹ vgl. Jürgen *Trimborn*, Riefenstahl. Eine deutsche Karriere (Berlin, 2002), S. 240.

wie männliche Körperbilder der Athleten in Olympiafilmen, die nach 1945 entstanden sind, visualisiert werden. Dabei möchte ich erforschen, ob es zwischen den Darstellungen in Riefenstahls Werken und den später entstandenen Olympiafilmen Gemeinsamkeiten oder Unterschiede bei der Inszenierung der Körper gibt. Weiterführende Fragen wären etwa, aus welchem Grund Riefenstahl männliche Körper auf diese Weise darstellt und wieso diese Gestaltungselemente von anderen Regisseuren übernommen wurden.

1.2 Zielsetzung und Methodologie

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, anhand der systematischen Filmanalyse nach Korte², Filmausschnitte von Riefenstahls „Olympia“ zu analysieren und diese mit Sequenzen von Olympiafilmen zu vergleichen, die nach 1945 entstanden sind. Dabei gehe ich bei den jeweiligen Filmen weniger auf den Inhalt ein und konzentriere mich darauf, wie und mit welchen filmischen Gestaltungselementen die männlichen Körper der Athleten inszeniert und dargestellt werden. Die Absicht dahinter ist zu zeigen, ob und auf welche Weise Formen der Darstellung von Riefenstahl übernommen wurden und aus diesem Grund Elemente faschistischer Ästhetik in diesen Olympiafilmen zu finden sind.

Nach einem kurzen Einblick über die Vorstellungen des männlichen Körperbildes während des Nationalsozialismus analysiere ich die Parteitagsfilme „Sieg des Glaubens“ (1933) und „Triumph des Willens“ (1935), bei denen Riefenstahl Regie führte. Diese Filme untersuche ich, um eine eingehendere Einsicht in die Arbeitsweise der Regisseurin zu erhalten, da sie viele filmischen Gestaltungstechniken und Methoden schon bei den Filmen über die Parteitage in Nürnberg anwandte und diese dann beim Olympiafilm weiterführt und optimiert. Anschließend gebe ich kurze Einblicke in die Entstehungsgeschichte von „Olympia“ (1938) von Riefenstahl und in die Inszenierung der Olympischen Spiele selbst. Diese wurden wie der Film als Propaganda für ein friedliches und sportbegeistertes Deutschland instrumentalisiert. Danach untersuche ich bestimmte Sequenzen aus den zwei Teilen des Olympiafilms „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“. Einerseits werden die Prologe der Filme analysiert, andererseits einzelne olympische Disziplinen wie der Kugelstoß, Turnen oder der Marathon. Dabei achte ich besonders auf die Gestaltungselemente, welche von der Regisseurin eingesetzt werden um die Athleten darzustellen und wie sie dazu den Schnitt verwendet. Die Versionen aller vor mir untersuchten Filme Riefenstahls entstammen der auf DVD erhältlichen „Leni Riefenstahl Collection“, welche von der Firma „Hot Town Music-Paradiso“ veröffentlicht wurde.

² Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (Berlin, 2010).

Nach diesem Analysekapitel folgt die Erforschung einiger Filmausschnitte der ausgewählten Olympiafilme, die nach 1945 entstanden sind. Diese sind „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ von Castleton Knight (1948), „The Melbourne Rendezvous“ von René Lucot (1957) und „Tokyo Olympiad“ von Kon Ichikawa (1965). Die Kriterien, nach denen die angeführten Filme für meine Forschung herangezogen wurden, sind, dass sie in zeitlicher Nähe zum Olympiafilm von Riefenstahl entstanden sind, deren Qualität und auch Verfügbarkeit. Ebenfalls achtete ich darauf, aus jedem Jahrzehnt seinen Film zu nehmen. Die verwendeten Versionen sind öffentlich auf „YouTube“ zugänglich. Nach meiner Conclusio gehe ich noch der Frage nach, wie dieses Thema im Geschichtsunterricht behandelt werden könnte und welche Kompetenzen sich die Lernenden dabei aneignen könnten.

1.3 Stand der für das Arbeitsprojekt relevanten Forschung

Über die Zeit des Nationalsozialismus ist in unterschiedlichen Bereichen ausführlich geforscht worden. Auch über Körperbilder und -vorstellungen, die ein wesentlicher Bestandteil der NS-Politik waren, wurden zahlreiche Werke und Artikel verfasst. Beispielsweise ziehe ich die Werke von Diehl³ und Schmidtke⁴ für meiner Forschung heran. Während Diehl näher auf die NS-Körpervorstellungen eingeht und ausführlich die Ideale der SS-Männer beschreibt, stellt Schmidtke den Körper in Zusammenhang mit Erziehung und geht der Frage nach der Entwicklung und Disziplinierung der Kinder während der NS-Zeit nach. Er bezieht die Quelle der Fotografie in seine Forschung mit ein und analysiert unterschiedliche Abbildungen, die von Jungen und Mädchen zwischen 1920 und 1944 aufgenommen wurden. Auch Hutton geht ausführlich auf das Erscheinungsbild des „arischen“ Mannes ein, welches groß und schlank, aber dennoch stark ist. Des Weiteren hat er ein schmales, längliches Gesicht mit einem prägnanten Kinn hat. Die Augenfarbe ist blau und die Haare blond.⁵

Schaub⁶ und Wildmann⁷ verbinden die bereits angeführten NS-Körperideale mit dem Olympiafilm Riefenstahls und liefern nähere Analysen von ausgewählten Filmsequenzen. Dabei werden vor allem die heroischen Darstellungsformen, mit denen die Regisseurin männliche

³ Paula Diehl (Hg.), Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen (München, 2006), Paula Diehl, Herfried Münkler (Hg.), Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer (Berlin, 2005).

⁴ Adrian Schmidtke, Körperformationen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus (Münster, 2007).

⁵ vgl. Christopher M. Hutton, Race and the Third Reich (Cambridge, 2005), S. 36.

⁶ B. Hannah Schaub, Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers? (München, 2003).

⁷ Daniel Wildmann, Begehrte Körper: Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“ (Würzburg, 1998).

Athleten inszeniert, hervorgehoben. Ebenfalls gehen sie auf die verwendeten filmischen Gestaltungselemente ein und welche Effekte sich daraus ergeben. Die Rezeptionsgeschichte und auch die Entstehungsgeschichte des Olympiafilms wurden eingehend erforscht. In der Geschichtswissenschaft wird der Film klar als Propagandafilm eingestuft, der ein friedliches und gastfreundliches Deutschland präsentieren sollte.⁸ Auch über die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin selbst gibt es zahlreiche Forschungsarbeiten. Neben dem Standardwerk von Reichel⁹ gibt es auch neuere Arbeiten, beispielsweise von Milford¹⁰ oder Werlayne und Soares¹¹. Diese stellen ihre Analysen in Zusammenhang mit dem Olympiafilm Riefenstahls und sind sich einig, dass das NS-Regime die Spiele nutze, um das Image eines freundlichen und sportbegeisterten Landes zu erzeugen. Sie dienten folglich selbst, wie auch der Film, der Propaganda.

Die Olympiafilme, die nach 1945 entstanden sind, sind meiner Recherche nach wenig bis gar nicht erforscht worden. Aus diesem Grund war es auch schwierig, nähere Informationen über sie zu erhalten. Hier ist jeweils nur Literatur zu den Olympischen Spielen selbst, zu den MedallengewinnerInnen und den Gastgeberländer zu finden. Da für meine Arbeit vor allem die Darstellungen der männlichen Athleten in den unterschiedlichen Disziplinen und im Prolog relevant sind, führe ich nur jeweils grundlegende Informationen über die Filme an, um mich ausführlicher auf mein Thema konzentrieren zu können.

Die Riefenstahlforschung selbst ist sehr vielschichtig. Dabei muss allerdings zwischen apologetischer und nicht apologetischer Literatur differenziert werden. Für meine Diplomarbeit verwende ich hauptsächlich nicht apologetische Werke und Artikel. Biographien über die Regisseurin wurden einige verfasst, dabei würde ich die von Trimborn¹² als Standardwerk sehen, da er für sein Buch eingehend recherchierte, viele Hintergrundinformationen gibt und sich auch kritisch mit den Filmen von Riefenstahls auseinandersetzt. Auch die Werke von Kinkel¹³ und Bach¹⁴ geben einen guten Überblick über das Schaffen Riefenstahls und beschäftigen sich

⁸ vgl. Mike Milford, The „reel“ Jesse Owens: visual rhetoric and the Berlin Olympics. In: Sport in History, (2018, 38, 1), S. 96-117, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17460263.2018.1429298> (1. August 2019), S. 106.

⁹ Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus (München, 1991).

¹⁰ . Mike Milford, The „reel“ Jesse Owens: visual rhetoric and the Berlin Olympics. In: Sport in History, (2018, 38, 1), S. 96-117, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17460263.2018.1429298> (1. August 2019).

¹¹ Leite Werlayne, Sturat Soares, Berlin 1936: The Creation oft he „Myth“ Jesse Owens. In: Acta Facultatis Educationis Physicae Universitatis Comenianae (2017, 57, 2), S. 98-110, online unter: <https://doaj.org/article/8800c701e2134d9886efcd201bbc3025> (6. August 2019).

¹² Jürgen Trimborn, Riefenstahl. Eine deutsche Karriere (Berlin, 2002).

¹³ Lutz Kinkel, Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das „Dritte Reich“ (Hamburg 2002).

¹⁴ Steven Bach, Leni the life and work of Leni Riefenstahl (London, 2007).

auch mit ihren Filmen. Aus diesem Grund fließen diese Arbeiten ebenfalls in meine Forschung ein.

Bei den Parteitagfilmen wurde vor allem der zweite Teil „Triumph des Willens“ (1935) sehr ausgiebig analysiert, zum Beispiel von Oberwinter¹⁵ oder Loiperdinger¹⁶. Zwar liegen zwischen diesen Werken 20 Jahre, sie sind aber dennoch beide forschungsrelevant, vor allem dadurch, da sich Oberwinter in ihrer Arbeit mehrmals auf Loiperdinger bezieht. Durch die Auswahl und Präsentation des Bildpersonals sollen die in den Filmen dargestellten Körperbilder bei den BetrachterInnen Assoziationen, Gedanken und Gefühle wecken.¹⁷ Über den Propagandagehalt der Parteitagfilme ist sich die Forschung weitgehend einig. Auch die Darstellung Hitlers, welcher fast durchgehend aus Untersicht, oft auch vor einem Wolkenhintergrund, präsentiert wird, thematisieren diese Werke. Diese Bilder sollen Hitler nach der Ermordung Röhm als alleinigen Herrscher legitimieren. Über die anderen beiden Parteitagfilme „Sieg des Glaubens“ (1933) und „Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht“ (1935), wurde weniger geforscht, vermutlich auch auf Grund der Länge und Qualität des zweiten Filmes. Eine aktuellere Arbeit über „Triumph des Willens“ liefert beispielsweise Sennett¹⁸. Er analysiert die Konzepte der „politischen Propaganda“ und untersucht, wie sich Riefenstahls Film „Triumph des Willens“ als Propaganda auswirkt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass der Film versucht nationalsozialistische Ideen im deutschen Volk zu verbreiten und den inneren Zusammenhalt der NSDAP zu zeigen.

Zusammenfassend lässt sich die Literatur, die für diese Diplomarbeit herangezogen wurde, in drei Bereiche gliedern: jene über das NS-Körperbild, jene über die Olympischen Spiele von 1936 und jene über Riefenstahl und ihre Filme.

¹⁵ Kristina Oberwinter, „Bewegende Bilder“. Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ (Altenburg, 2007).

¹⁶ Martin Loiperdinger, Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl (Hemsbach, 1987).

¹⁷ vgl. Oberwinter, „Bewegende Bilder“, S. 133.

¹⁸ Alan Sennett, Triumph oft he Will as a Case Study. In: Framework: The Journal of Cinema and Media (2014, 55, 1), S. 45-65, online unter: <<https://muse-jhu-edu.uaccess.univie.ac.at/article/556146>> (3. September 2019).

2. Theorien und Grundlagen

2.1 Das nationalsozialistische Körperbild

Das Bild des idealen Körpers hat sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder gewandelt. Erst in den letzten Jahren entwickelte es sich, verstärkt durch Werbung und soziale Medien wie „Facebook“ oder „Instagram“ hin zu fitten, durchtrainierten und gesunden Körpern. Dabei ist die eigene Inszenierung auf diesen Plattformen besonders wichtig, um von den „Followern“ akzeptiert zu werden und möglichst viele „likes“ zu bekommen. Im Internet sind aus diesem Grund zahlreiche Bilder, in denen junge Frauen und Männer in engen Trainingsoutfits in Fitnesscentern posen, zu finden.

Auch in der nationalsozialistischen Ideologie nahm das Körperbild einen zentralen Platz ein. Die Ernennung Hitlers am 30. Jänner 1933 zum Reichskanzler leitete den Beginn einer „neuen Ära“ ein, in der Visionen des „Neuen Menschen“ einen bedeutenden Platz im politischen Diskurs gewannen. Die physisch-biologische Zugehörigkeit zur „Volksgemeinschaft“ vermittelten die Nationalsozialisten durch das idealisierte Körperbild des „Ariers“.¹⁹ Nach der NS-Ideologie war das körperliche Erscheinungsbild des „arischen“ Mannes groß und schlank, aber dennoch stark. Weiters hat er ein schmales, längliches Gesicht und ein prägnantes Kinn. Die Augenfarbe ist blau und die Haare blond. Bei den Frauen sind diese Merkmale weniger ausgeprägt. Ihre Haut hat eine hellrosa Farbe, die blonden Haare, welche glatt oder gewellt sein können, werden mit zunehmenden Alter oft dunkler. Die ebenfalls blauen Augen haben oft etwas Leuchtendes in sich.²⁰ Da die bestimmten körperlichen Charakteristika von vielen Menschen nicht erfüllt werden konnten, wurde die Zugehörigkeit zur „arischen Rasse“ vor allem auch durch Kultur und Religion definiert.²¹ Dabei war es wichtig, schon seit mehreren Generationen ein Teil davon zu sein. Folglich war es meiner Einschätzung nach entscheidender, einen aus nationalsozialistischer Sicht makellosen Stammbaum vorlegen zu können, als blond und blauäugig zu sein.

Dennoch erstellten die Nationalsozialisten eine Hierarchie der Körper, welche den NS-Mythos und die NS-Utopie des „Neuen Menschen“ visualisieren sollte. Dabei funktionierte der Begriff „Arier“ als Oberbegriff für unterschiedliche Varianten des Idealbildes.²² Vom „Neuen Menschen“, der die Sehnsucht nach einer neuen Welt hat, schreibt der spätere Reichsminister für

¹⁹ vgl. Paula Diehl, Herfried Münkler (Hg.), *Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer* (Berlin, 2005), S. 129.

²⁰ vgl. Hutton, *Race and the Third Reich*, S. 36.

²¹ vgl. Arnd Krüger, *Breeding, rearing and preparing the Aryan body: creating supermen the Nazi way*. In: *The International Journal of the History of Sport* (1999, 16, 2), S. 42-68, online unter: <<https://doi.org/10.1080/09523369908714070>> (3. September 2019), S. 45.

²² vgl. Münkler (Hg.), *Macht – Mythos – Utopie*, S. 129.

Volksaufklärung und Propaganda Goebbels bereits 1924 in seinem Tagebuch. Die Aufgabe dieser Menschen sah er darin, damalige Formen der menschlichen Gesellschaft zu brechen und sich selbst eine „neue Welt“ zu schaffen.²³ Dies zeigt, dass dieser Gedanke schon früh in der NSDAP präsent war und von hohen Vertretern der Partei forciert wurde. Dass der spätere Propagandaminister versucht hat, diese Utopie durch sein Wirken und seine Schriften in der NSDAP und in der Bevölkerung zu verbreiten, erscheint mir wahrscheinlich.

Witt führt die NS-Körperideologie auf die Gymnastikbewegung des frühen 20. Jahrhunderts zurück. Er ist der Meinung, dass diese bürgerlichen Gymnastiksysteme „an der ideologischen Vorbereitung dieses verhängnisvollen Weges in den deutschen Faschismus“ mitgeholfen haben.²⁴ Diese Sportbewegungen waren auch schon vor 1933 von nationalistischen, rassistischen und antisozialistischen Ideologien beeinflusst.²⁵ Ein makelloser und durchtrainierter Körper spielte dabei eine wesentliche Rolle. Der Nationalsozialismus sieht sich selbst in der Tradition des Turnvaters Jahn.²⁶ Jahn vereinte den Protestantismus mit dem Nationalismus zu einer deutschen Turnerbewegung und betrachtete sie als eine Art Ersatzreligion. Ebenfalls verstand er Turnen als neue „volkstümliche Erziehung“. ²⁷ Dabei stand einerseits der trainierte Körper im Mittelpunkt, andererseits waren die Übungen auch als Vorbereitung zukünftiger Soldaten gedacht. Des Weiteren sprach er sich gegen eine einseitige Intellektualisierung aus und wollte dem mittels turnen entgegenwirken. Ein Bewusstsein für „wahre Körperlichkeit“ und „wiedererlangte Männlichkeit“ war ihm wichtig, wie auch eine Veränderung, die Geist und Seele gleichermaßen erfasst.²⁸ Da Jahn seine Theorien bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitete, würde ich die Gymnastikbewegung auf die Turnbewegung zurückführen.

²³ vgl. Ralf Georg Reuth (Hg.), Joseph Goebbels. Tagebücher (1924-1945). Band 1 (München, 1992), S. 88f.

²⁴ vgl. Günther Witt, Ästhetik des Sports. Versuch einer Bestandsaufnahme und Grundlegung (Berlin, 1982), S. 150.

²⁵ vgl. Klaus Wolbert, Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus (Gießen, 1982), S. 47.

²⁶ vgl. Schaub, Riefenstahls Olympia, S. 44.

Friedrich Ludwig Jahn (1778 – 1852) gilt als Begründer der deutschen Turner- und Sportbewegung (vgl. Krüger, S. 1429). Er war neben Johann Gottlieb Fichte und Ernst Moritz Arndt einer der Protagonisten der anti-napoleonischen Agitation, welche zum Teil sehr nationalistisch und auch antisemitisch war. Während der napoleonischen Besatzung eröffnete er 1811 den Turnplatz in der Berliner Hasenheide. Sein Ziel war es ein deutsches Nationalbewusstsein zu schaffen und eine Stärkung der Körper durch gymnastische Übungen zu erzielen. In Folge dessen entwickelte er ein Ideal für körperliche Betätigung und Stärkung des Körpers (vgl. Saure, S. 369ff).

²⁷ vgl. Michael Krüger, Gymnastics, Physical Education, Sport, and Christianity in Germany. In: The international Journal of the History of Sport, (2018, 35, 1), S. 9-26, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09523367.2018.1496084> (25. April 2019), S. 16f.

²⁸ vgl. Felix Saure, Beautiful Bodies, Exercising Warriors and Original Peoples: Sports, Greek Antiquity and National Identity from Winckelmann to „Turnvater Jahn“. In: German History (2009, 27, 3), S. 358-373, online unter: <http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=0&sid=e936b5f4-1d78-4fce-8adb-617f2bf829f4%40sessionmgr4008&bdata=JnNpdGU9ZWZvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=43810951&db=hus> (5. September 2019), S. 369f.

Dass sich die Nationalsozialisten selbst lieber in der Tradition des Turnvaters, eines Vorkämpfers der deutschen Einheit²⁹, sahen, ist meiner Ansicht nach klar. Vor allem war ihnen aber auch die Idee der Erziehung des Volkes von Jahn wichtig und wurde deswegen aufgegriffen. Mittels Erziehung konnten Menschen beeinflusst und nach ihren Vorstellungen geformt werden. Auf dieses Thema gehe ich später noch näher ein.

Bereits in der Nacktkultur kristallisierte sich der Gegensatz zwischen dem schönen, nordischen Menschen und dem dunkeln, hässlichen Menschen, aus dem Osten kommend, heraus.³⁰ Also die Vorstellung, dass sich zwei unterschiedliche „Rassen“, die nordische, mit heller Haut, blauen Augen und blonden Haaren und die östlichen Völker, mit dunklem Hauttyp und ebenso dunklen Haaren und Augenfarbe, gegenüberstehen. Auch die Idee vom nordisch-germanischen Rassenideal wurde in der Nacktkultur, die ihre antisemitische Einstellung nach 1918 zusehends radikalisierte, aufgenommen. Weitere zentrale Ideen der Nacktkultur waren die Reinheit der „Rasse“ und die notwendige Heilung des „Volkskörpers“.³¹ Die ideologische Nähe zwischen der Nacktkultur und dem Nationalsozialismus wird meiner Ansicht nach dadurch deutlich, dass sich Leni Riefenstahl im Prolog des ersten Teils des Olympiafilms „Fest der Völker“ mit ihrer Darstellung männlicher Körper mehrmals direkt auf Hans Surén, einen Vorreiter der Nacktkultur, bezieht. In seinem Werk „Der Mensch und die Sonne“ finden sich zahlreiche Abbildungen nackter oder nur mit einem Lendenschurz bekleidete Männer, die unterschiedliche Sportarten durchführen oder starre Positionen einnehmen.³² Durchtrainierte und muskulöse Körper spielen dabei, wie auch im NS-Körperbild, eine besondere Rolle. Riefenstahl übernimmt diese Bilder und stilisiert sie zu faschistischer Ästhetik.

Diese verschiedenen Denkweisen aus der Nacktkultur, der Gymnastikbewegung und dem Turnen wurden zum Teil von NS-Ideologen übernommen und zu einem neuen Programm weiterentwickelt, in welchem die „deutsche Rasse“, der „Volkskörper“ und „Schönheit“ entscheidende Begriffe waren. Die Vorstellungen und Ideen der Nationalsozialisten sollten mit allen Mitteln umgesetzt werden. Um diese Utopien zu realisieren, konstruiert „Der Nationalsozialismus als Motor der Geschichte einen Kampf zwischen ‚Rassen‘ um ‚Lebensraum‘“, legt Wildmann in seinem Werk „Begehrte Körper“ dar.³³ In diesem Kampf kann das „deutsche Volk“ nicht bestehen, weil es „krank“ sei oder „krank“ gehalten werde, führt er weiter aus.³⁴ In seinem Tagebuch schreibt Goebbels den Juden die Aufgabe zu, die „kranke arische Rasse“ wieder

²⁹ vgl. Hans-Joachim *Bartmuß* (Hg.), Eberhard *Kunze* (Hg.), Josef *Ulfkotte* (Hg.), „Turnvater“ Jahn und sein patriotisches Umfeld. Briefe und Dokumente 1806-1812 (Köln, 2008), S. 14.

³⁰ vgl. *Wolbert*, Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“, S. 175.

³¹ vgl. *Wildmann*, Begehrte Körper, S. 42.

³² vgl. Hans *Surén*, Der Mensch und die Sonne (Stuttgart, 1924).

³³ *Wildmann*, Begehrte Körper, S. 18.

³⁴ vgl. *Wildmann*, Begehrte Körper, S. 18.

aufzurichten.³⁵ Er ist also der Ansicht, dass das jüdische Volk für die „Krankheit“ des deutschen Volks verantwortlich ist und es nur geheilt werden kann, wenn es sich vom Judentum befreit. Am 30. November 1937 fordert er in einer Tagebucheintragung die Entfernung der Juden aus Deutschland und aus ganz Europa.³⁶ Erst dann kann der „Neue Mensch“ entstehen und das deutsche Volk gesunden. Die Gesundheit des „Volkskörpers“ war ein entscheidender Punkt im Programm der NSDAP.

Durch diese instrumentalisierte „Krankheit“ des Volks legitimierten die Nationalsozialisten Aktionen gegen das Judentum und ebenfalls gegen körperlich und geistig behinderte Menschen, erschienen sie durch die NS-Politik und Propaganda gar als notwendig und unausweichlich. Beispielsweise wurde im Mai 1933 ein Gesetz erlassen, welches Sterilisation aus Gründen der öffentlichen Gesundheit erlaubte. Das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“, erlaubte schließlich auch die Sterilisation von Menschen mit erblicher Schwächen, Schizophrenie, erblicher Epilepsie oder anderen Erbkrankheiten.³⁷ Dabei waren Hebammen verpflichtet, den örtlichen Arzt zu informieren, wenn Neugeborene deformiert waren oder Erbkrankheiten hatten. Legitimiert wurde diese Vorgehensweise, da es ein angeblich notwendiger Schritt zur Erreichung des Ziels eines „reinen“ und gesunden Volkskörpers war.³⁸ Es wurde also ein Kontrollsystem eingeführt, das sicherstellen sollte, dass betroffene Fälle gemeldet werden und in weiterer Folge „behandelt“ werden können.

Das NS-Körperbild setzte sich größtenteils in den folgenden Bereichen durch: in der Leibeserziehung, in der Rassenhygiene, der Aktplastik und auch in der Malerei. Mittels der Leibeserziehung und der Rassenhygiene soll sich das nationalsozialistische Körperideal in der Bevölkerung verbreiten, ausgebildet soll es im Besonderen durch die Aktplastik werden.³⁹ Die nationalsozialistische Ideologie bezieht sich in der ästhetischen Betrachtung auf Körper antiker Statuen und visueller Abbildungen.⁴⁰ Der Bezug auf die Antike wird beispielsweise auch im Prolog des ersten Teils des Olympiafilms „Fest der Völker“ von Leni Riefenstahl deutlich, wenn die Kamera über antike Ruinen und Statuen filmt und schließlich fast nackte Athleten bei verschiedenen, schon seit der Antike praktizierte Disziplinen, gezeigt werden. Die im Prolog gezeigten Männer selbst werden dabei zum Teil als lebendig gewordene griechische Plastiken

³⁵ vgl. *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Band 1, S. 125.

³⁶ vgl. Ralf Georg *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Tagebücher (1924-1945). Band 3 (München, 1992), S. 1161.

³⁷ vgl. *Krüger*, Breeding, rearing and preparing the Aryan body, S. 50.

³⁸ vgl. Adelheid von *Saldern*, Reflection. Innovative Trends in Women's Gender Studies of the National Socialist Era. In: *German History* (2009, 27, 1), S. 84-112, online unter: <<https://academic-oup-com.uaccess.univie.ac.at/gh/article/27/1/84/738780>> (3. September 2019), S. 92.

³⁹ vgl. *Schaub*, Riefenstahls Olympia, S. 35.

⁴⁰ vgl. Maren *Möhring*, Marmorleiber. Körperbildung der deutschen Nacktkultur (1890-1930) (Köln, 2004), S.19.

inszeniert. Eine glatte, makellose Haut und ein muskulöser Oberkörper erscheinen dabei besonders wichtig. Bekannte NS-Bildhauer sind beispielsweise Arno Breker und Karl Albiker, deren Plastiken unter anderen um das Olympiastadion aufgestellt wurden. Diese verkörperten durch ihre Erscheinung das NS-Körperbild eines starken, heroischen und entschlossenen Mannes. Entscheidend war meiner Ansicht nach, dass die Statuen an öffentlichen Orten, an denen sie von möglichst vielen Menschen gesehen werden, standen und so der Vermittlung und Verbreitung des NS-Körperbildes beitrugen.

Da das NS-Regime die Bevölkerung schon in jungen Jahren beeinflussen und manipulieren wollte, gründete es Organisationen wie die Hitlerjugend (HJ) im Jahr 1926 oder den Bund Deutscher Mädel (BDM) vier Jahre später.⁴¹ Aber auch in den Schulen wurde NS-Gedankengut vermittelt und eingedrillt. In der NS-Erziehung waren Disziplinierung und Nutzbarmachung des Körpers wichtige Bestandteile. „Stählung“ und „Abhärtung“ als Schlagworte der NS-Erziehung waren nicht nur für die Physis des Körpers gedacht, außerdem sollte eine mentale Grundhaltung vermittelt werden.⁴² Institutionen, in denen dies vor allem für die Elite forciert wurde, waren zum einen die Adolf-Hitler-Schulen (AHS) und die Nationalpolitische Erziehungsanstalten (Napola). In diesen Einrichtungen wurde körperliche Schulung und auch die Charaktererziehung im Sinne der NS-Ideologie weitaus strenger und drastischer realisiert als in staatlichen Schulen.⁴³ Eine weitere Maßnahme, die im Jahr 1937 getroffen wurde, die dazu führen sollte, dass die Kinder stärker und belastbarer werden, war die Anzahl der Sportstunden pro Woche in den Schulen von drei auf sieben Stunden zu erhöhen.⁴⁴ Auf die Kraft und die Ausdauer der Jungen wurde besonders Wert gelegt, aber ebenso ein starker Wille und Fleiß zählten zu den wichtigen Charaktereigenschaften. Durchtrainierte und muskulöse Körper, die das nationalsozialistische Körperbild forderte, waren die Folge des oft harten Trainings und der unterschiedlichen körperlichen Ertüchtigungen.

2.2 Konträre Körperbilder

Ziele der NS-Körperideologie waren primär Identifikation und eine Abgrenzung gegen andere Gruppen, Zeiten, Nationen und Völker.⁴⁵ Ebenfalls sollte durch die Reorganisation und Gestaltung des „Volkskörpers“ eine „reine Rasse“ hervorgebracht und ein vollkommen „neuer

⁴¹ vgl. Lisa Pine, Girls in Uniform. In: History Today (1999, 49, 3), S. 24-29, online unter: <<https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/1299055274/fulltextPDF/896E21C90EA3401BPQ/1?ac-countid=14682>> (5. September 2019), S. 24.

⁴² vgl. Schmidtke, Körperformationen, S.81.

⁴³ vgl. Schmidtke, Körperformationen, S.56f.

⁴⁴ vgl. Krüger, Breeding, rearing and preparing the Aryan body, S. 48.

⁴⁵ vgl. Stephen Lowry, Pathos und Politik. Ideologie in den Spielfilmen des Nationalsozialismus (Tübingen, 1991), S. 13.

Mensch“ geschaffen werden. Der „arische“ Körper stand dabei als utopische Vision im Zentrum der NS-Ideologie und der politischen Praxis.⁴⁶ Diehl legt dar, dass es sich nicht nur um einen Transformationsprozess des Körpers, sondern ebenfalls um die Erziehung der Individuen durch Körperpraxis und Körperbilder handelte. Jedoch zielten Transformation und Erziehung nicht nur auf eine Umwandlung des physischen Körpers, sondern auch „auf die Beeinflussung von Wahrnehmung, Körpergefühl sowie Selbst- und Kollektivbild“. ⁴⁷ Sportlichkeit und Wehrhaftigkeit machen dabei den Wert eines Körpers aus. Dadurch entsteht in der NS-Körperideologie ein Beziehungsgeflecht von ästhetischen, ethischen, gesellschaftlichen und biologisch-physischen Werten. Das Schönheitsideal bezieht sich dabei vor allem auf die visuellen und ästhetischen Anteile des Körperideals.⁴⁸ Für die NS-Ideologie wurde Schönheit zum Identitätsbegriff, überhaupt da diese nur im „Ariertum“ zu finden war. Somit war alles, was für „arisch“ erklärt wurde unweigerlich schön und alles, was als schön erkannt wird, konnte nur „arisch“ sein.⁴⁹ Eine klare Abgrenzung gegen andere Volksgruppen, um den „Neuen Menschen“ genau definieren zu können, war dadurch sehr wichtig und ein zentraler Punkt dieser Ideologie.

Diehl beschreibt, dass sich die NS-Propaganda vor allem auf die Produktion konträrer Körperbilder konzentrierte. Im Gegensatz zum „Arier“ stand das Körperbild des „Juden“, des „Minderwertigen“ oder des „Erbkranken“. ⁵⁰ Von besonderem Interesse war die Diskriminierung der Juden. Ein typisches Feindbild war ihre „Hässlichkeit“, welche jedoch mehr als ein ästhetisches Kriterium war, da unter anderem auch oft auf die Mangelhaftigkeit, Krankheit und manchmal sogar auf die Bosheit des Körpers verwiesen wurde.⁵¹ Goebbels bezeichnet die Juden in seinem Tagebuch als Antichristen der Weltgeschichte und bringt sie mit „Lüge, Schmutz, Blut und viehischer Grausamkeit“ in Verbindung.⁵² Meiner Ansicht nach wird in diesen Aussagen der tiefe Antisemitismus des Propagandaministers deutlich. Dieses Gedanken- gut versuchte er mittels gezielter Propaganda in der Bevölkerung zu verbreiten. Medien, die dafür benutzt wurden waren zum einen Zeitschriften und Flugblätter und zum anderen Filme oder das Radio, welche eine große Anzahl an Menschen gleichzeitig erreichen konnten.

Da der Körper des „Juden“ mit Schmutz in Verbindung gebracht wurde, folgte durch den Kontakt mit „jüdischen“ Körpern eine Verschmutzungsgefahr, die es zu verhindern galt. Vor allem der Kontakt mit Körperflüssigkeiten wie Schweiß, Speichel, Blut oder Sperma galt als sehr

⁴⁶ vgl. Diehl (Hg.), Körper im Nationalsozialismus, S. 10.

⁴⁷ Diehl (Hg.), Körper im Nationalsozialismus, S. 10.

⁴⁸ vgl. Schaub, Riefenstahls Olympia, S. 35.

⁴⁹ vgl. Münkler (Hg.), Macht – Mythos – Utopie, S. 124.

⁵⁰ Diehl (Hg.), Körper im Nationalsozialismus, S. 13.

⁵¹ vgl. Münkler (Hg.), Macht – Mythos – Utopie, S. 118.

⁵² vgl. Reuth (Hg.), Joseph Goebbels. Band 1, S. 257.

gefährlich.⁵³ Um sexuellen Kontakt zwischen „Ariern“ und Juden zu verhindern, wurde im „Blutschutzgesetz“, welches ein Teil der „Nürnberger Gesetze“ von 1935 war, dies als Straftat deklariert.⁵⁴ Auf diese Weise sollte die Bevölkerung gefügig gemacht werden, da Verstöße gegen dieses Gesetz bestraft wurden. Ziel war es vor allem eine „Verschmutzung“ oder „Verunreinigung“ des deutschen Volkes zu verhindern, die die Entstehung eines gesunden „Volkskörpers“ behindert hätte.

Erst durch diese konstruierten Feindbilder konnte der Begriff des „Ariers“ definiert werden, da „das, was man nicht sein will, viel präziser ausgedrückt werden konnte als das, was man sein sollte“, schreibt Diehl.⁵⁵ Die Nationalsozialisten waren folglich von einer oder mehrerer Gruppen abhängig, von denen sie sich abgrenzen und distanzieren konnten. Nachdem sie festgelegt hatten, was alles „nicht Deutsch“ ist, konnten sie den „Arier“ mit seinen äußerlichen Merkmalen und seinen Eigenschaften, definieren.

Das angestrebte Bild der Nationalsozialisten war ein Raum, in dem keine Kranken, Juden und sonstige Feinde mehr existierten und nur mehr Schönheit, Vollkommenheit, Ordnung und Gesundheit vorhanden waren.⁵⁶ Diese Utopie versuchten sie durch gezielte Diskriminierung, Verfolgung und Vernichtung zu erreichen. Das Volk bereiteten sie mittels zielgerichteter Propaganda darauf vor. Verbreitet wurden diese Vorstellungen etwa in antisemitischen Filmen wie „Jud Süß“ (1940) oder „Die Rothschilds“ (1940), aber auch in Zeitschriften, wie dem Wochenblatt „Der Stürmer“, welches über diese Themen schrieb und so an der Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie beteiligt war. Es griff übelste antisemitische Klischees auf und ergänzte die Texte mit Bildern und Karikaturen.⁵⁷ Diese wurden von der Bevölkerung meist unreflektiert übernommen und für wahr gehalten. Mittels dieser zielgerichteten Propaganda versuchte das nationalsozialistische Regime die verschiedenen Aktionen und Maßnahmen gegen Menschen jüdischer Abstammung, aber auch gegen behinderte oder erbkrankte Menschen zu legitimieren.

⁵³ vgl. Münkler (Hg.), Macht – Mythos – Utopie, S. 119.

⁵⁴ vgl. Münkler (Hg.), Macht – Mythos – Utopie, S. 143f.

⁵⁵ Münkler (Hg.), Macht – Mythos – Utopie, S. 124.

⁵⁶ vgl. Münkler (Hg.), Macht – Mythos – Utopie, S. 124.

⁵⁷ vgl. Johannes Schmitt, Der bedrohte „Arier“. Anmerkungen zur nationalistischen Dramaturgie der Rassenhetze (Berlin, 2010), S. 18.

3. Die Parteitagefilme

Die Bildpropaganda nahm im Nationalsozialismus einen zentralen Platz ein, da Bilder als emotionsstärkstes Medium gesehen wurden.⁵⁸ In besonderem Maße eignete sich nach Ansicht des Reichsfilmdramaturgen Fritz Hippler der Film, da dieser alle Bevölkerungsgruppen in gleicher Weise anspricht und er auf der emotionalen Ebene wirkt. Über die Umsetzung waren sich Hitler und Goebbels uneinig. Hitler bevorzugte offensive Agitationsmethoden und war der Meinung, Propaganda müsse auch als solche erkennbar sein, während Goebbels die Massen indirekt und unterschwellig beeinflussen wollte.⁵⁹ Mit den Parteitagefilmen gelang ihnen meiner Ansicht nach eine Kombination beider Theorien. Einerseits wurden die FilmzuseherInnen durch die Reden und die zahlreichen Aufmärsche direkt beeinflusst und von der Stärke des „Dritten Reiches“ überzeugt, andererseits fand eine Indoktrination unbewusst mittels Verwendung filmischer Gestaltungselemente statt. Beispielsweise durch Aufnahmen aus Untersicht mit dem Himmel oder Wolken im Hintergrund, bei denen die gefilmten Personen größer und heroisch wirken.

Die Parteitage waren eine Mischform aus Parteikundgebung, Propagandaveranstaltung und Staatsfeiertag führt Vondung aus.⁶⁰ Schon vor 1933 fanden sie in Nürnberg statt und dauerten eine ganze Woche, was auf ihre besondere Bedeutung hindeutet. Für die unterschiedlichen Veranstaltungen wurden formelle Rituale und Feierordnungen konzipiert und auch die Reihenfolge der Abläufe war genau geregelt. Höhepunkt des Reichsparteitages war der, jeweils an einem Sonntagvormittag stattfindende, Apell der SA und SS in der Luitpoldarena.⁶¹ Für die Inszenierung war Albert Speer, welcher den architektonischen Rahmen und die steinernen Kulissen für die Massenaufmärsche entwarf, zuständig.⁶² Auch in den Filmen bilden die Apelle in der Luitpoldarena die Höhepunkte.

Leni Riefenstahl prägte mit ihren Parteitagefilmen das Bild des Nationalsozialismus wie keine anderen FilmkünstlerInnen in dieser Zeit, innerhalb des „Dritten Reiches“ wie auch außerhalb. Vor allem „Triumph des Willens“ wurde zum Inbegriff faschistischer Selbstdarstellung und zählt zu den meistzitiertesten Filmen der Filmgeschichte.⁶³ Zum Beispiel wurden in Filmreihen wie „Herr der Ringe“ oder „Star Wars“ filmische Elemente, etwa bei der Darstellung von Truppen oder Armeen aufgegriffen, die auch bei Riefenstahl zu finden sind. Ebenfalls erinnern Ansprachen von Herrschern vor ihren Streitkräften, bevor sie in den Kampf ziehen, stark an die Apelle

⁵⁸ vgl. Oberwinter, „Bewegende Bilder“, S. 22.

⁵⁹ vgl. Oberwinter, „Bewegende Bilder“, S. 25.

⁶⁰ Klaus Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus* (Göttingen, 1971), S. 39.

⁶¹ vgl. Vondung, *Magie und Manipulation*, S. 81f.

⁶² vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 174.

⁶³ vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 172.

in der Luidpoldarena. Weiters sind Ausschnitte der Parteitagfilme oft in Dokumentationen über das nationalsozialistische Regime zu sehen oder werden im Geschichtsunterricht in Folge der Bearbeitung dieses Themas gezeigt. In der zeitgenössischen in- und ausländischen Publizistik und auch in den späteren populär- und fachwissenschaftlichen Debatten fanden „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“ ein enormes Echo.⁶⁴ Zeitungen und Medien Nazideutschlands feierten die Parteitagfilme als Idealbeispiele einer neuen Form des dokumentarischen Stils, welcher als innovativ und unvergleichlich angesehen wurde. Die Besonderheiten und die außergewöhnlichen formalen Qualitäten wurden vor allem in der Goebbels-Presse durchgehend hervorgehoben.⁶⁵ Dass in einer staatlich gelenkten Presse nur positive Kritik über die Parteitagfilme, die von Hitler selbst in Auftrag gegeben wurden und die Interessen der Nationalsozialisten vertraten, zu lesen war, ist meiner Ansicht nach klar.

Im Folgenden werden ausgewählte Filmausschnitte der ersten zwei Parteitagfilme „Sieg des Glaubens“ (1933) und „Triumph des Willens“ (1935) analysiert, die für den weiteren Verlauf der Arbeit relevant sind. Da beim dritten Film „Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht“ (1935) die Wehrmacht mit ihren Waffen und militärischen Geräten im Mittelpunkt und weniger die Darstellung männlicher Körper steht, werde ich ihn nicht näher thematisieren.

3.1 Sieg des Glaubens (1933)

Goebbels machte Riefenstahl am 17. Mai 1933 den Vorschlag einen Film über Hitler zu machen, worüber sie begeistert war, schreibt er in seinem Tagebuch.⁶⁶ Fixiert wurde der Auftrag, berichtet der Propagandaminister weiter, nachdem die Regisseurin mit dem „Führer“ gesprochen hatte, schließlich am 14. Juni.⁶⁷ Riefenstahl selbst behauptet hingegen, erst in der letzten Augustwoche 1933, kurz vor dem Parteitag, beauftragt worden zu sein, und erst nach beharrlichem Bitten Hitlers, zugestimmt zu haben.⁶⁸ Diese Unstimmigkeiten könnten auf die innerparteilichen Uneinigkeiten bei der Auftragsvergabe an Riefenstahl zurückzuführen sein, stellt Trimborn klar. Manche Parteigenossen hatten ein Problem damit, dass die Regisseurin eine Frau und Quereinsteigerin war, die noch keinen Dokumentarfilm gedreht hatte. Vor allem Filmfunktionäre, die auf die Chance, so einen Film zu machen, schon jahrelang gewartet hatten,

⁶⁴ vgl. Clemens *Zimmermann*, Die politischen Dokumentarfilme von Leni Riefenstahl. Sieg des Glaubens (1933) – Triumph des Willens (1935) – Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht (1935). In: Markwart *Herzog* (Hg.), Mario *Leis* (Hg.), Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls (München, 2011), S. 59.

⁶⁵ vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 186.

⁶⁶ vgl. Ralf Georg *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Tagebücher (1924-1945). Band 2 (München, 1992), S. 802.

⁶⁷ vgl. *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Band 2, S. 812.

⁶⁸ Leni *Riefenstahl*, Memoiren (München, 1987), S. 204f.

reagierten mit Empörung.⁶⁹ Andererseits hat Riefenstahl nach dem Krieg versucht ihre Beteiligung zu relativieren und konnte ebenfalls durch den angeblich kurzfristigen Auftrag und der dadurch kurzen Vorbereitungszeit, die, ihrer Ansicht nach, schlechte Qualität des Films erklären.

Das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, welches unter der Leitung von Goebbels stand, trat als Produzent auf und stellte ein Budget von 60000 Mark zur Verfügung, von dem Riefenstahl 20000 Mark als Honorar erhielt.⁷⁰ Bei den Dreharbeiten entstanden zwischen 12000 und 16000 Meter Film. Ihr Hauptziel war es, zu begeistern sowie zu beeindrucken und weniger zu informieren oder zu dokumentieren, wie es Zweck der klassischen Wochenschau-Reportagen war. Vor allem war ihr die künstlerische Gestaltung wichtig. Um die Neugierde des Publikums zu wecken, gliederte sie das Material nicht nach dem tatsächlichen Ablauf des Reichparteitages, sondern arrangierte die Chronologie wirkungsvoll.⁷¹ Nach einigen Bildern von Nürnberg vor dem Parteitag, inszeniert Riefenstahl die Ankunft Hitlers mit einem Flugzeug. Nach einigen Reden in der Luidpoldhalle folgen verschiedenen Apelle und Aufmärsche auf dem Zeppelfeld und in der Luidpoldarena.

Das Team von Riefenstahl bestand aus drei Kameralenten und einigen Technikern, welche nach ihren Anweisungen drehten. Ebenfalls bekam sie Material von sämtlichen Wochenschauen (Ufa, Deuling, Tobis-Melo, Fox und Paramount), die in Deutschland tätig waren, zur Verfügung gestellt. Diese Aufnahmen wurden dennoch kaum von der Regisseurin verwendet, da sie nicht ihren ästhetischen Vorstellungen entsprachen und sie ihren Film nicht wie gewöhnliche Wochenschau-Reportagen gestalten wollte.⁷² Aus diesem Grund war sie auf die von ihren Kameralenten aufgezeichneten Bilder angewiesen. Dementsprechend finden sich auch verwackelte Aufnahmen, zum Teil unscharfe Bilder oder Personen die planlos in das Blickfeld der Kamera laufen in „Sieg des Glaubens“ wieder.

Im Vorspann des Films wird angeführt, dass es sich um ein „historisches Dokument“ handelt, was den Anspruch auf Historizität unterstreicht. Meiner Einschätzung nach soll dadurch der Eindruck, es könnte sich um einen Propagandafilm handeln, zerstört werden, da mit dieser Bezeichnung die schlichte Dokumentation des Parteitages in den Vordergrund gestellt wird. Weiters werden beteiligte Personen, beispielsweise die Kameramänner Sepp Allgeier, Franz Weihmayr und Walter Frenz und auch Leni Riefenstahl, die die „künstlerische Gestaltung“ innehatte, genannt. Eine wichtige Aussage, die „Sieg des Glaubens“ schon in der Anfangssequenz, in der die Kamera von einer imaginären Wolkenlandschaft zur realen Reichsstadt

⁶⁹ vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 178.

⁷⁰ vgl. *Kinkel*, Die Scheinwerferin, S. 49.

⁷¹ vgl. *Kinkel*, Die Scheinwerferin, S.52.

⁷² vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 187.

schwenkt, trifft, ist die Einheit von Partei und Reich sowie Reich und Stadt, führt Zimmermann aus.⁷³ Dieses Wolkenmotiv verwendet Riefenstahl auch in ihren späteren Parteitagfilmen des Öfteren, um eine göttliche Verbindung oder Legitimation darzustellen. Danach zeigen Aufnahmen das mit Hakenkreuzfahnen und Bannern geschmückte Nürnberg vor dem Parteitag und Arbeiter, die noch letzte Vorkehrungen am Zeppelinfeld treffen. Begleitet werden diese Bilder teilweise von einer instrumentalisierten Version des Horst-Wessel-Liedes⁷⁴. Ebenfalls sind Soldaten, die fröhlich und zügig nach Nürnberg marschieren, in diesen Sequenzen zu sehen. Riefenstahl blendet zwischendurch regelmäßig begeisterte, am Straßenrand stehende Menschen, vor allem auch Kinder, ein, die den Arm zum Hitlergruß gestreckt halten. Dadurch vermittelt die Regisseurin die Begeisterung und Affirmation von Jung und Alt für die Nationalsozialistische Partei.

In der darauffolgenden Szene inszeniert Riefenstahl ein gespanntes Warten auf Hitler. Diese Bilder zeigen neben aufgeregten Menschenmassen, die teilweise von Soldaten zurückgehalten werden müssen, auch unterschiedliche Parteigrößen, sich gut gelaunt begrüßend. Sobald Hitler aus dem Flugzeug steigt, wird er vom begeisterten, ihm zujubelnden Volk empfangen. Dabei ist beim Verlassen des Fliegers eine Kamera, nur auf ihn gerichtet, danach wird er, auch während des restlichen Films, meist in Begleitung von Parteikollegen gezeigt.



Abbildung 1: Hitler beim Verlassen des Flugzeugs, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links 9'1''; rechts: 9'8''

Hitler war im Jahr 1933 noch nicht der unnahbare „Führer“, der er später werden sollte, sondern ein „Führer“ unter „Führern“, was in „Sieg des Glaubens“ deutlich zu sehen ist, führt Kinkel aus. Er wird oft auf Augenhöhe mit seinen Parteifreunden, wie beispielsweise Heß oder Röhm,

⁷³ Zimmermann, Die politischen Dokumentarfilme von Leni Riefenstahl, S. 65.

⁷⁴ Das Horst-Wessel-Lied war ein Nationalsymbol im nationalsozialistischen Deutschland. Horst Wessel schrieb den Text zu dem Lied „Die Fahne Hoch“, welches nach seinem Tod umbenannt wurde, um seinen Märtyrerstatus hervorzuheben. Er trat im Jahr 1926 der NSDAP und auch der SA bei und wurde wegen seines Engagement nach kurzer Zeit zum Sturmführer ernannt. Bei einem Streit in seiner Wohnung wurde ihm ins Gesicht geschossen. An den Folgen starb er einige Wochen später am 23. Februar 1930. Das Naziblatt „der Angriff“ machte ihn danach schnell zum Helden und zum Märtyrer (vgl. Machin, Richardson, Discourses of unity and purpose in the sounds of fascist music, S. 332).

dargestellt.⁷⁵ Besonders der Vergleich mit „Triumph des Willens“, bei dem Hitler im Zentrum der Inszenierung Riefenstahls steht und vorwiegend in Großaufnahme erscheint, bestätigt diese Annahme.

Bei der Fahrt zum Hotel warten entlang der Straße euphorische Menschenmassen, die dem „Führer“ zujubeln und ihn mit dem Hitlergruß willkommen heißen. Teilweise müssen sie von Ordnungskräften zurückgehalten werden, damit sie nicht auf die Straße stürmen. Auch durch diese Bilder inszeniert Riefenstahl die Begeisterung der Menschen für den Reichskanzler.



Abbildung 2: Weg zum Hotel, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links: 9´55´´; Mitte: 10´39´´; rechts: 11´8´´

Die Kamera filmt dabei Hitler fast ausschließlich von hinten über seinen Rücken hinweg und nimmt so seine Blickrichtung auf das Volk ein. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass die Massen von dem vorbeifahrenden Wagen aufgenommen werden und folglich immer nur kurz zu sehen sind. Jubelrufe des Volks, Glockenläuten und heroisch klingende Musik, die gelegentlich einsetzt, begleiten diese Sequenz.

Die Empfangszeremonie findet im Rathaus statt, wobei Hitler von einem jungen Mädchen einen Blumenstrauß überreicht bekommt und er im Anschluss seine erste Rede hält. Um die Reden in „Sieg des Glaubens“ interessanter zu gestalten werden sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln gefilmt und Riefenstahl schneidet gelegentlich aufmerksam zuhörende Teilnehmer ein. Dies trifft auch auf die Ansprachen in der Luitpold-Halle und auf dem Zeppelinfeld zu. In der Luitpold-Halle, in der der „Parteitag des Sieges“ eröffnet wird, kommt neben Rudolf Heß und Julius Streicher auch ein Vertreter der faschistischen italienischen Diktatur zu Wort, der Grüße von Mussolini sendet. Hitler selbst erhält keine Redezeit.

Die Präsenz des Hakenkreuzes, im Sanskrit auch Swastika⁷⁶ genannt, ist während des ganzen Films gegeben, wenn auch nicht so markant wie bei „Triumph des Willens“. Schon zu Beginn

⁷⁵ vgl. Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 57f.

⁷⁶ Die Swastika ist ein sehr altes und komplexes Symbol, welches in vielen Kulturen zu finden ist. Zunächst symbolisierte es die Sonne und trat in Kombination mit männlichen und weiblichen Göttern auf. Es stand für Glück und Segen und konnotierte ein gutes Omen. Beispielsweise ist das Hakenkreuz im Buddhismus das Siegel von Buddhas Herz. Seine heutige negative Bedeutung erhielt es erst Ende des 19. Jahrhunderts, als es in Deutschland und Österreich zu einem antisemitischen Symbol wurde. Hitler

des Films wird die mit Hakenkreuzfahnen und Bannern geschmückte Stadt Nürnberg gezeigt. Weiters findet sich dieses Symbol auf Fahrzeugen, Armbinden und Standarten. In der Luitpoldarena wurde ein riesiger Reichsadler mit Hakenkreuz aufgebaut, sodass die Teilnehmer ihn immerzu im Blick hatten. Dieser Adler, der durch den Himmel und die Wolken im Hintergrund aussieht, als ob er tatsächlich fliegen würde, und auch die große Anzahl an Soldaten und der von ihnen gehaltenen Fülle an Fahnen, beeindruckten sicherlich nicht nur die Anwesenden, sondern auch die FilmbetrachterInnen. Ebenfalls wird den ZuseherInnen durch das permanente Erscheinen des Hakenkreuzes der Sieg des Nationalsozialismus und dessen Ausbreitung verdeutlicht.



Abbildung 3: Reichsadler und Soldaten mit Fahnen, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links: 22'51''; Mitte: 26'31''; links: 25'44''

Bei Hitlers Rede beim Appell der Amtswalter auf der Zeppelinwiese kombiniert die Regisseurin Nahaufnahmen des „Führers“ mit Bildern der in Reih und Glied stehenden Soldaten, welche durch die weite Einstellungsgröße der Kamera anonym bleiben. Alternativ dazu blendet Riefenstahl bei der Kundgebung der HJ, während Hitler eine Ansprache hält, auch Großaufnahmen von Gesichtern verschiedener Jungen ein. Diese wirken konzentriert und ernst, aber auch begeistert und fasziniert. Aufgenommen wurden sie aus Untersicht oder so, dass der Himmel im Hintergrund zu sehen ist, dadurch scheinen sie aus ihrer Umgebung gehoben und in einen fremden Raum versetzt. Des Weiteren werden die Gesichter vom Sonnenlicht beleuchtet, wodurch je nach Kameraperspektive unterschiedliche Teile erhellt werden, während andere im Schatten bleiben. Riefenstahl wählt meiner Ansicht nach, diese Aufnahmen deswegen aus, da die Mimik der Jungen auf Grund der Licht-Schatten Verhältnissen besonders deutlich zur Geltung kommt. Der junge Mann links und rechts in der Abbildung 4 wird mehrmals, von unterschiedlichen Blickwinkeln aufgenommen, eingeblendet. Das Motiv dahinter könnte sein, dass er mit seinen markanten Gesichtszügen und dem blonden Haar nicht nur dem national-

verwendete die Swastika später als Symbol seiner Bewegung (vgl. *Dierkesmann* (Hg.), *Das große Lexikon der Symbole*, S. 386f.)

sozialistischen Körperbild entsprach, sondern auch besonders dem Schönheitsideal der Regisseurin. Die anderen hervorgehobenen Jungen entsprechen ebenfalls diesen Körpervorstellungen.



Abbildung 4: Kundgebung der HJ, Screenshots aus „Sieg des Glaubens“; links: 35'35''; Mitte: 36'17''; rechts: 36'55''

Riefenstahl verzichtet bei „Sieg des Glaubens“ auf einen Kommentar und zieht nur Geräusche und Originalausnahmen der Reden heran. Zudem synchronisiert sie Bild und Schnitt mit Begleitmusik, teilweise von Herbert Windt im wagnerianischen Stil komponiert.⁷⁷ Die Literatur ist uneinig, ob Riefenstahl ihrem Anspruch, sich von gängigen Wochenschauberichten abzuheben und einen künstlerisch gestalteten Film zu schaffen, gerecht wird. Zimmermann ist der Ansicht, dass sich insgesamt eher der Eindruck eines Wochenschauberichts ergibt.⁷⁸ Kinkel widerspricht dem, da seiner Meinung nach Riefenstahl „sich beim Schnitt kilometerweit von den gängigen Wochenschau-Berichten mit ihren chronologischen Schilderungen, Kommentaren und starren Kamerapositionen“ entfernt.⁷⁹ Meiner Einschätzung nach gelingt der Regisseurin ihr Vorhaben nur teilweise. Da Riefenstahl wenig gelungene Aufnahmen zur Verfügung hatte, die sie für den Film verwenden konnte, war es ihr nicht möglich auf das Gefilmte zu verzichten und so musste sie beispielweise Aufnahmen verwenden, in denen der Führer unscharf oder nur verdeckt zu sehen war.⁸⁰ Auch Kamerafahrten, die im Nichts enden, durchs Bild laufende Personen, unscharfe Sequenzen oder verwackelte Fahraufnahmen prägen den Film.⁸¹ Diesen technischen Mängeln stehen Aufnahmen gegenüber, bei denen Großaufnahmen von verschiedenen Gesichtern deutscher Jungen, die dem nationalsozialistischen Körperbild entsprechen oder Hitler und andere Parteifunktionäre aus Untersicht aufgenommen, welche dadurch heroisch und größer wirken, gezeigt werden, die so nicht in Wochenschauen zu finden sind. Auch das Fehlen eines Kommentars und die unterschiedlichen Kameraper-

⁷⁷ vgl. Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 54.

⁷⁸ Zimmermann, Die politischen Dokumentarfilme von Leni, S. 65.

⁷⁹ Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 55.

⁸⁰ vgl. Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 55.

⁸¹ vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 196.

spektiven, etwa bei Reden, sowie der teilweise rasche Schnitt zwischen den Aufnahmen, zeigen meiner Meinung nach, dass es der Regisseurin gelingt, sich zumindest in einigen Sequenzen von gängigen Wochenschau-Berichten abzuheben.

Riefenstahl selbst war mit dem Ergebnis nicht zufrieden und bezeichnete in ihren Memoiren den Film als „unvollkommenes Stückwerk“.⁸² Die zeitgenössische Rezension war durchaus um einiges besser. Die Uraufführung am 1. Dezember 1933 im Berliner Ufa-Palast glich einem Staatsakt.⁸³ Vor allem nationalsozialistisch gesonnene ZuschauerInnen sahen „Sieg des Glaubens“ weniger kritisch und die NSDAP wollte, dass sich das gesamte deutsche Volk den Film anschaut, schreibt Kinkel.⁸⁴ Der Film steht bis heute im Schatten des später erschienenen Parteitagfilms „Triumph des Willens“ und erlangte dadurch weniger Bekanntheit, vor allem auch, da die Qualität des Nachfolgefilms um einiges besser war. Ein weiterer Grund dafür ist, dass in „Sieg des Glaubens“ Hitler auf Augenhöhe mit dem SA-Chef Ernst Röhm dargestellt wurde, welcher nach einem angeblich geplanten Putschversuch ermordet wurde. Daraufhin ließ Hitler alle Kopien des Films, bis auf das Original-Negativ, welches im Besitz Riefenstahls blieb und nach dem Krieg als verschollen galt, vernichten. Erst in den achtziger Jahren tauchte der Propagandafilm im Filmarchiv der DDR wieder auf.⁸⁵

3.2 Triumph des Willens (1935)

Hitler beauftragte Leni Riefenstahl persönlich als „Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung der NSDAP“ mit der Regie für einen weiteren Film über den Reichsparteitag der Nationalsozialisten im Jahr 1934. Durch ein verhängtes, generelles Verbot für Filmaufnahmen, die nicht von Riefenstahl stammten, hatte die Regisseurin das Monopol für die filmische Auswertung.⁸⁶ Der Parteitag fand unter dem Namen „Reichsparteitag der Einheit und Stärke“ vom 4. bis zum 10. September 1934 in Nürnberg statt.⁸⁷ Zimmermann führt aus, dass er zunächst nicht nur für die Kamera veranstaltet wurde, sondern vor allem auch für die beiwohnenden Massen und Beteiligten, deren Anzahl bis zu einer Million reichte. Nach der Ermordung Röhrs, der in „Sieg des Glaubens“ noch ebenbürtig an Hitlers Seite zu sehen war, sollte die Vormachtstellung des

⁸² Riefenstahl, Memoiren, S. 212.

⁸³ vgl. Stefanie Grote, „Objekt“ Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls: Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich (2004, Frankfurt an der Oder), online unter: <https://opus4.kobv.de/opus4-euv/frontdoor/deliver/index/docId/4/file/grote.stefanie.pdf> (27. März 2019), S. 51f.

⁸⁴ Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 56.

⁸⁵ vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 194.

⁸⁶ vgl. Daniel Knopp, NS-Filmpropaganda. Wunschbild und Feindbild in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ und Veit Harlans „Jud Süß“ (Marburg, 2004), S. 31.

⁸⁷ vgl. Loiperdinger, Rituale der Mobilmachung, S. 61.

„Führers“ demonstriert werden.⁸⁸ Die dominante Präsenz Hitlers unterstützt außerdem den Führer-Mythos. Auf ungefähr einem Drittel des Films ist er zu sehen und seine Reden umfassen etwa ein Fünftel der Tonspur. Da viele Menschen der Bevölkerung den „Führer“ noch nie so nah gesehen haben, sind diese Aufnahmen für sie etwas ganz Besonderes.⁸⁹ Wenn Hitler nicht wegen einer gehaltenen Rede gefilmt wird, werden immer wieder Sequenzen eingefügt, in denen er zu sehen ist und er entweder Aufmärsche und Appelle gespannt verfolgt oder vorbeiziehende Soldaten oder wartende Menschenmassen grüßt.

Leni Riefenstahl hatte 30 Kameras zur Verfügung und ein Team von 120 Mitarbeitern,⁹⁰ für diese Zeit extreme Produktionskapazitäten. Die Partei stellte 300000 Mark zur Finanzierung des Films zur Verfügung.⁹¹ Es entstanden dabei knapp 61 Stunden Filmmaterial, für das die Regisseurin fünf Monate benötigte, um daraus einen fertigen Film zu schneiden. Uraufgeführt wurde er schließlich im größten Kino von Berlin dem Ufa-Palast am Zoo, am 28. März 1935.⁹² Am 5. April 1935 startete er dann gleichzeitig in 70 Städten in den Kinos und war auf Anhieb ein kommerzieller Erfolg.⁹³ Gründe dafür könnten meiner Ansicht nach die positive Filmkritik der nationalsozialistischen Presse sein, beziehungsweise auch die Neugierde der deutschen Bevölkerung Hitler aus der Nähe zu sehen. Aber auch international war der Film erfolgreich und erhielt beispielsweise 1935 bei den Filmfestspielen von Venedig eine Goldmedaille und zwei Jahre später gewann er den Grand Prix bei den Filmfestspielen von Paris.⁹⁴

Nachdem im Vorspann des Films der Reichsadler und der Titel eingeblendet werden, erklärt ein abgebildeter Text den Zuschauern den historischen Kontext: „Am 5. September 1934, 20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges, 16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens, 19 Monate nach Beginn der deutschen Wiedergeburt.“⁹⁵ Riefenstahl verweist damit auf die Schmach durch den Verlust des Ersten Weltkriegs und auf den Anspruch der Nationalsozialisten das „deutsche Leiden“ beenden zu können. Die Machtübernahme Hitlers wird als „deutsche Wiedergeburt“ bezeichnet. Außerdem wird der Flug des „Führers“ nach Nürnberg angekündigt, um dort eine „Heerschau“ abzuhalten. Wahrscheinlich ist, dass, wie der Titel des Films, auch dieser Einführungstext von Hitler selbst entworfen wurde.

⁸⁸ vgl. *Sennett*, *Triumph of the Will as a Case Study*, S. 51.

⁸⁹ vgl. *Knopp*, *NS-Filmpropaganda*, S. 42.

⁹⁰ vgl. *David Gunston*, *Leni Riefenstahl*. In: *Film Quarterly* (1960, 14, 1), S. 4-19, online unter: <https://www.jstor.org/stable/1211058> Accessed (31. Juli 2019), S. 14; vgl. *Siegfried Kracauer*, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (Frankfurt am Main, 1979), S. 354.

⁹¹ vgl. *Trimborn*, *Riefenstahl*, S. 209.

⁹² vgl. *Richard Taylor*, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany* (London, 1998), S. 163.

⁹³ vgl. *Sennett*, *Triumph of the Will as a Case Study*, S. 53.

⁹⁴ vgl. *Sennett*, *Triumph of the Will as a Case Study*, S. 54.

⁹⁵ „Triumph des Willens“ 44'' - 1'30''

Taylor vergleicht die Anfangssequenz, in der Spannung aufgebaut wird, mit einer Sequenz aus dem Film „Oktober“ (1927) von Eisenstein, in der, kurz bevor Lenin in der „Finland-Station“ ankommt, auf gleiche Weise Spannung geschaffen wird.⁹⁶ Jubelnde Menschenmassen warten gespannt auf die Ankunft des „Führers“, der wie ein Gott vom Himmel herunterkommt und erst zu sehen ist, als er aus dem Flugzeug aussteigt. Ein bedeutsames Symbol in „Triumph des Willens“, welches schon im Prolog zu sehen ist und in weiterer Folge auch mehrmals vorkommt, sind Wolken.



Abbildung 5: Wolkenlandschaft und Flugzeug von Hitler, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 54‘‘; Mitte: 45‘‘; rechts: 51‘‘

Begleitet von einer Instrumentalversion des Horst-Wessel-Liedes erscheint Hitlers Flugzeug, wie auf den Abbildungen zu sehen ist, zu Beginn des Filmes in einer dichten Wolkenlandschaft über Nürnberg. Durch dieses mythologische Motiv wirkt Hitler wie der Göttervater Odin, der aus den Wolken zu seinem Volk herabsteigt um es vom „Leiden“ zu erlösen und zu befreien. Die ZuseherInnen sehen zwar Hitler in den Bildfolgen zu Beginn nicht, dennoch ist er präsent und es ist offensichtlich, dass es sich um sein Flugzeug handelt.

Diese Ankunft des „Führers“ leitet einen neuen Zeitabschnitt und eine neue Zeitrechnung in der deutschen Geschichte ein, schreibt Knopp.⁹⁷ Dies wird auch durch den Anfangstext deutlich, in dem von der „deutschen Wiedergeburt“ geschrieben wird. Die Wolkensymbolik ist auch im restlichen Film gegenwärtig, da Riefenstahl Objekte und Personen oft aus Untersicht aufnehmen lässt. Durch diesen Effekt erscheint das Gezeigte aus der eigenen Umgebung in einen fremden, unbekannten Raum versetzt.⁹⁸ Vor allem Hitler wird regelmäßig aus dieser Einstellung abgebildet. Diese Symbolik zieht sich auch durch den wenige Jahre später von der Regisseurin gestalteten Olympiafilm.

⁹⁶ Taylor, Film Propaganda, S. 164.

⁹⁷ Knopp, NS-Filmpropaganda, S. 39f.

⁹⁸ vgl. Knopp, NS-Filmpropaganda, S. 41f.



Abbildung 6: Groß- und Nahaufnahmen von fröhlichen Frauen und Kindern, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 8‘38‘‘; Mitte: 6‘4‘‘; rechts: 4‘6‘‘

Riefenstahl inszeniert die Industriestadt Nürnberg als eine idyllische, von einer vormodernen mittelalterlichen Landschaft umgebenen, Stadt, die massenhaft mit Hakenkreuzfahnen geschmückt ist.⁹⁹ Bei der Ankunft in Nürnberg empfängt eine begeisterte und jubelnde Volksmenge Hitler, als er aus dem Flugzeug aussteigt. Während der Fahrt zum Hotel steht Hitler im Auto mit offenem Verdeck und grüßt die am Straßenrand wartenden Massen. Die Kamera filmt dabei zum einen vom fahrenden Wagen über den Rücken des „Führers“ hinweg auf die euphorische Menschenmenge und zum anderen nimmt sie die Anwesenden aus der Perspektive des Diktators auf. Neben Hitler und der Partei ist das Volk der dritte wichtige Akteur in „Triumph des Willens“.¹⁰⁰ Die Personen wirken aufgeregt und erfreut, wenn sie den „Führer“ sehen. Sie müssen sich strecken und auf die Zehenspitzen stellen, um einen kurzen Blick auf ihn zu erhaschen. Die Arme sind dabei zum Hitlergruß erhoben. Abgebildet werden nicht nur Männer und Frauen, sondern es sind in vielen Sequenzen auch lachende und begeisterte Kinder zu sehen. Einerseits filmt die Kamera über dichtgedrängte Menschengruppen, die am Straßenrand stehen und von Gittern oder Soldaten, die entlang der Straße stehen, zurückgehalten werden müssen und andererseits werden Großaufnahmen von lachenden und fröhlichen Gesichtern gezeigt.

Die Inszenierung der Begeisterung, die die Massen für den Diktator empfinden, ist Riefenstahl sehr wichtig. Besonders durch Nahaufnahmen einzelner Personen sind die Emotionen der Menschen gut zu erkennen. Auch wenn sie oft von vorne zu sehen sind, blicken sie nicht in die Kamera, sondern auf einen Punkt dahinter. In Kombination mit den Aufnahmen Hitlers wird klar, dass sie ihm zuwinken und ihn gespannt betrachten. Wie schon bei „Sieg des Glaubens“ nutzt die Regisseurin das Sonnenlicht, welches die Gesichter unterschiedlich beleuchtet. Die dadurch entstandenen Licht-Schatten Effekte betonen die Mimik der Frauen und Kinder (Abb. 6). Vor allem ihr Lächeln und die funkelnden Augen werden auf diese Weise besonders

⁹⁹ vgl. Graham McFee, Alan Tomlinson, Riefenstahl's Olympia: ideology and aesthetic in the shaping of the Aryan athletic body. In: The International Journal of the History of Sport, (1999, 16, 2), S. 86-106, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09523369908714072> (31. Juli 2019), S. 91, 95.

¹⁰⁰ vgl. Loiperdinger, Rituale der Mobilmachung, S. 65.

hervorgehoben. FilmzuseherInnen sollen durch diese Bilder von der Euphorie angesteckt werden, außerdem verstärkt die Regisseurin damit den Kult um Hitler.

Darstellungen von Massenornamenten wurden vor allem auch bei den Appellen der HJ, der politischen Leiter und der SA und SS, in der Luitpoldarena aufgenommen. Riefenstahl zeigt in diesen Szenen einerseits die zahlreichen begeisterten Zuschauer auf den Tribünen und andererseits die unzähligen Soldaten auf dem Feld, die in Reih und Glied stehen. Einzelpersonen sind auf den gezeigten Bildern nicht zu erkennen, wodurch die Einheit und die Zusammengehörigkeit der Beteiligten betont wird. Ebenfalls demonstriert die Partei ihre Stärke und Macht.



Abbildung 7: Luitpoldarena, Screenshots aus „Triumph des Willens“, links: 50´18´´; Mitte: 1h 2´46´´; rechts: 1h 5´44´´

Nach Siegfried Kracauer sollen diese Abbildungen von Massen die BetrachterInnen dazu bringen, „an die Solidität der Hakenkreuzwelt zu glauben“.¹⁰¹ Durch die Schnittfolge der Szenen und unterschiedliche Kameraeinstellungen schafft es Riefenstahl die Aufnahmen, trotz der meist statischen Akteure, dynamisch wirken zu lassen. Die abgebildeten Massen überwältigen die FilmzuseherInnen. Ferner sollen auch Anhänger von der Stärke der Nationalsozialisten überzeugt und mögliche Gegner eingeschüchtert werden.

Ein Teil des Films widmet sich Männern und Jugendlichen in einem Zeltlager. Hier werden zum einen Soldaten beim Waschen, Rasieren und sonstigen Lagertätigkeiten gezeigt und zum anderen Jungen beim Sport, bei der Körperpflege und beim Abspritzen mit Wasser dargestellt, die sichtlich Spaß und Freude am Lagerleben haben. Nicht nur einzelne Individuen werden herausgearbeitet, sondern vor allem auch das Gruppenleben und ein ideologiekonformer Körperlichkeitskult, was in facettenreichen Einstellungen vorgeführt wird, werden deutlich. Zimmermann lässt offen, ob man „über Schönheitsfetischismus hinaus eine rassenideologische Botschaft sehen kann“.¹⁰² Meiner Einschätzung nach versucht Riefenstahl dennoch nationalsozialistische Körpervorstellungen zu vermitteln und zu stilisieren. Sie hat gezielt jene Jungen

¹⁰¹ Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Frankfurt am Main, 1979), S. 355.

¹⁰² Zimmermann, Die politischen Dokumentarfilme von Leni Riefenstahl, S. 67.

und Männer ausgewählt, die dieser Anschauung entsprechen und sie mittels filmischen Stilmitteln geschickt inszeniert. Begleitet werden diese Bilder von fröhlich klingenden Soldatenliedern.



Abbildung 8: Aufnahmen aus dem Zeltlager, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 14´44´´; Mitte: 16´39´´; rechts: 16´43´´

Ein Großteil der dargestellten Jungen hat blonde, kurz geschnittene Haare und auch viele der gezeigten Soldaten entsprechen dem nationalsozialistischen Körperbild. Aufgrund der Schwarz-Weiß-Aufnahmen ist die Augenfarbe der Personen jedoch nicht zu erkennen. Viele der gezeigten Männer sind beim Waschen oder auch beim Arbeiten oberkörperfrei, wodurch ihre ausgeprägte Oberkörpermuskulatur zu sehen ist und sie stark sowie durchtrainiert erscheinen. Das Lachen der Jugendlichen, das durch Großaufnahmen hervorgehoben wird, soll den Spaß am Lagerleben verdeutlichen, wirkt jedoch etwas übertrieben. Oberwinter führt aus, dass die Ästhetik der Körperdarstellung im Film Faszinations- und Suggestivkraft entfalten sollte, um rassistische Überlegenheit demonstrieren zu können und die Unterwerfung „Volksfremder“ zu rechtfertigen.¹⁰³ Eine weitere Intention dieser Bilder, neben der Vermittlung nationalsozialistischer Körperbilder, ist meiner Ansicht nach, dass bei jungen Männern, mittels verkürzter Darstellung des Lebens im Lager, die Sehnsucht ausgelöst wird, selbst daran teilhaben zu wollen. Durch Riefenstahls Inszenierung scheint hier sogar die Arbeit Spaß zu machen. Ebenfalls zeigen diese Bilder ein üppiges Nahrungsangebot, von zahlreichen, riesigen Behältern mit Nudelsuppe bis zu Bergen von Frankfurter Würsteln, das alle ausreichend versorgen kann.

Die erste Redezeit erhält Hitler beim Appell des Freiwilligen Arbeitsdienstes (FAD). Davor, bei der Eröffnung des Parteikongresses, sprechen lediglich verschiedene Parteifunktionäre, wie zum Beispiel Otto Dietrich, Alfred Rosenberg oder Julius Streicher. Riefenstahl schenkt ihnen jedoch nur sehr flüchtige Auftritte. Auch wenn Hitler nicht selbst spricht, kommt er dennoch durch eine Proklamation zu Wort, die er von Adolf Wagner verlesen lässt. Die Namen der folgenden Redner werden davor kurz eingeblendet um die ZuseherInnen zu informieren. Die

¹⁰³ Oberwinter, „Bewegende Bilder“, S. 143.

weiteren Ansprachen in „Triumph des Willens“ hält der „Führer“ jeweils als Höhepunkt der unterschiedlichen Veranstaltungen und Appelle und beim Schlusskongress. Um die starre Position Hitlers aufzulösen wird er mit einer bewegten Kamera, die im Halbkreis um das Rednerpult geführt wurde, aus mehreren Blickwinkeln gefilmt. Dabei wird der Diktator meist aus Untersicht aufgenommen, wodurch die ZuschauerInnen den Eindruck erhalten, dass sie zu ihm aufblicken.¹⁰⁴ Das aufmerksam zuhörende Volk wird im Gegensatz dazu meist aus Obersicht gezeigt. Nur bei Großaufnahmen der Gesichter einzelner Personen, werden diese auch aus Untersicht aufgenommen. Riefenstahl kombiniert diese Bilder mit Großaufnahmen von Hitlers Gesicht, dadurch sind seine Gesichtszüge und ausgestrahlte Emotionen sichtbar.



Abbildung 9: Hitler in Untersicht, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 1h 26'49''; Mitte: 1h 8'17''; rechts: 1h 29'38''

Nicht nur während der Reden, sondern auch bei den Paraden und Aufmärschen präsentiert Riefenstahl den „Führer“ aus Untersicht, oft mit Wolken oder dem Himmel im Hintergrund. Die Umgebung kann durch diese Einstellung nicht wahrgenommen werden und so scheint Hitler in einen fremden, außerhalb liegenden Raum versetzt. Da Wolken mit dem Göttlichen assoziiert werden können,¹⁰⁵ stilisiert die Regisseurin den Diktator so zum Gott, der auf die Menschheit hinabschaut und sie zu ihm hinauf. Dem Volk oder den vorbeimarschierenden Soldaten streckt er permanent den rechten Arm zum Gruß entgegen, der Gesichtsausdruck ist dabei starr und ernst.

Die SA-Veranstaltung, die nach dem Appell des Freiwilligen Arbeitsdiensts zu sehen ist, findet in der Nacht statt. In diesen Szenen versammelt sich eine größere Menge von SA-Männern, viele von ihnen mit Fackeln ausgestattet, um eine Rede des neuen SA-Stabschefs Lutze zu hören.¹⁰⁶ Aufgrund der Dunkelheit und der Kameraeinstellungen sind die abgebildeten Personen oft nur als Silhouetten zu erkennen. Der dichte Rauch der Fackeln nimmt wolkenähnliche Züge an und umhüllt die Teilnehmer, was dieser Szene mystische Elemente verleiht.

¹⁰⁴ vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 219.

¹⁰⁵ vgl. Rainer Dierkesmann (Hg.), Das große Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale (Leipzig, 2003), S. 445.

¹⁰⁶ vgl. Oberwinter, „Bewegende Bilder“, S. 90.



Abbildung 10: SA-Veranstaltung und Appell der politischen Leiter mit Fackeln, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 37'19''; Mitte: 37'35''; rechts: 57'36''

Die Symbolik der Fackel ist eng mit der des Feuers verbunden. Einerseits gilt sie als Symbol des Lebens und verkörpert ein göttliches und männliches Prinzip, andererseits wird ihr auch eine reinigende und Dämonen bekämpfende Kraft zugesprochen.¹⁰⁷ Das Feuer symbolisiert gleichzeitig Zerstörung und Erneuerung, Wiedergeburt und Regeneration. Es wurde bei vielen Völkern als etwas Göttliches und Heiliges glorifiziert.¹⁰⁸ In „Triumph des Willens“ verweist die Fackel beziehungsweise das Feuer auf die Erneuerung und Kumulierung der Macht der nationalsozialistischen Partei. Außerdem weist Riefenstahl auch auf die göttliche Legitimation der Bewegung hin. Diese betont Hitler auch in der Rede beim Appell der politischen Leiter mit den Worten:

„...es wird nicht so etwas aus Nichts, wenn diesem Werden nicht ein großer Befehl zu Grunde liegt. Und den Befehl gab uns kein irdischer Vorgesetzter, den gab uns der Gott, der unser Volk geschaffen hat.“¹⁰⁹

Er ist also der Ansicht nach Gottes Befehl zu handeln und legitimiert dadurch die nationalsozialistische Herrschaft über Deutschland. Die Fackeln, die in mehreren Einstellungen als verlängerter Hitlergruß schräg nach oben gestreckt werden, betonen auch das männliche Prinzip der SA und der Partei. Nach der Rede eines SA-Offiziers folgt ein Feuerwerk und ein großes Lagerfeuer wird eingeblendet. Die teilnehmenden Soldaten beobachteten dies fasziniert und ausgelassen. Ein Soldatenlied und ein Militärmarsch begleiten diese Bilder.

Ein wichtiges Symbol in „Triumph des Willens“, wie auch schon in „Sieg des Glaubens“, ist das Hakenkreuz. Schon zu Beginn des Films ist es auf dem Flugzeug Hitlers zu sehen und auch ganz Nürnberg scheint damit geschmückt zu sein. Ebenfalls ist das letzte eingeblendete Bild ein großes hell erleuchtetes Hakenkreuz, welches hinter dem Rednerpult in der Luitpold-Halle aufgehängt wurde. Alle Tugenden und Symbolwerte der Nationalsozialisten sollen von der

¹⁰⁷ vgl. Dierkesmann (Hg.), Das große Lexikon der Symbole, S. 148.

¹⁰⁸ vgl. Dierkesmann (Hg.), Das große Lexikon der Symbole, S. 159.

¹⁰⁹ „Triumph des Willens“ 56' 30''

Hakenkreuzfahne vermittelt werden.¹¹⁰ Diese Vermittlung findet im Film permanent und in unterschiedlichen Formen und Größenordnungen statt. Riefenstahl inszeniert dieses Zeichen so, dass es auf Fahnen, Bannern und Standarten, aber beispielsweise auch auf Armbinden oder auf Helmen der Soldaten allgegenwärtig ist.



Abbildung 11: unterschiedlich große Hakenkreuze, Screenshots aus „Triumph des Willens“; links: 1h 2'6''; Mitte: 1h 1'15''; rechts: 1h 37'16''

Nicht nur die Luitpold-Halle, in der die Eröffnungsreden und die Abschlussfeier stattgefunden haben, sondern auch die Luitpoldarena wurde mit riesigen Hakenkreuzsymbolen dekoriert. Diese wurden hinter den Rednerpulten so platziert, dass die beiwohnenden Massen sie ständig im Blick hatten. Riefenstahl lässt die Banner oft aus Untersicht aufnehmen, wodurch diese noch größer wirken und aus ihrer Umgebung gehoben werden. Der Himmel und die Wolken im Hintergrund dieser Bilder deuten erneut auf den göttlichen Auftrag der Bewegung hin. Auch die große Fülle an Fahnen und Standarten, die in einigen Sequenzen zu sehen sind, soll die ZuseherInnen überwältigen und beeindrucken. Meist werden diese von marschierenden Soldaten gehalten, welche dadurch auf den unausweichlichen und stetigen Fortschritt der Nationalsozialisten verweisen.

Nach Oberwinter erweisen sich als charakteristische Gestaltungselemente in „Triumph des Willens“ „neben anderen symmetrischen Arrangements und diagonale Strukturen, extreme Perspektiven, die Verknüpfung von Nah- und Großaufnahmen mit Total-Einstellungen, die Verwendung von Auf- und Untersicht, die Schnitt-Gegenschnitttechnik und die starke Rhythmisierung durch die Montage und die unterlegte Musik“.¹¹¹ Riefenstahl arbeitet zum Teil mit relativ schnellen Schnitten zwischen den Bildern. Des Weiteren zeigt sie ein Ereignis meist aus unterschiedlichen Blickwinkeln, beziehungsweise mit verschiedenen Kameraeinstellungen, wodurch starre Positionen von beteiligten Personen, beispielsweise bei Reden, dynamischer erscheinen. Bei Ansprachen politischer Vertreter werden stets auch die Reaktionen des

¹¹⁰ vgl. Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film (Frankfurt am Main, 1988), S. 31.

¹¹¹ Oberwinter, „Bewegende Bilder, S. 183.

Publikums gezeigt, einerseits um den FilmzuseherInnen die faszinierten Gesichter zu präsentieren und andererseits um den Ablauf dynamischer zu gestalten.

Der Komponist Herbert Windt ist nicht nur bei „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“ in Riefenstahls Team, sondern auch bei den Olympiafilmen „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“. Für „Triumph des Willens“ verfeinerte er einige Motive, die er schon bei dem ersten Parteitagfilm verwendet hatte und ergänzte seine Musik auch um einige neue Elemente. Strötgen geht davon aus, dass der Komponist auch bei der Auswahl der übrigen Begleitmusik beteiligt war, die größtenteils aus Märschen und Liedern bestand.¹¹² Ziel war es, neben der Darstellung Hitlers als unangefochtenen und erhabenen Staatsmann, vor allem auch die militärische Stärke nationalen und internationalen FilmzuseherInnen zu präsentieren. Im dritten Parteitagfilm „Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht“ stand dies dann im Mittelpunkt. Riefenstahl war die rhythmische Synchronisierung des Filmes sehr wichtig und aus diesem Grund wurde diesbezüglich ein großer Aufwand betrieben. Diese gestaltete sich jedoch durch die schnelle Schnittfrequenz als schwierig.¹¹³ Beispielsweise war es wichtig, dass die Musik synchron zu den marschierenden Soldaten läuft und sie sich nicht außerhalb des Taktes dazu bewegen. Die Musik hat meiner Ansicht nach auf die Wirkung der Bilder durchaus einen großen Einfluss, da dadurch die Emotionen der FilmzuseherInnen verstärkt werden und die Stimmung bei den einzelnen Szenen gezielt vermittelt und beeinflusst werden konnte.

¹¹² Stefan Strötgen, Der Rhythmus des tatsächlichen Geschehens. Rhythmus, Synchronisierung und Propaganda in „Triumph des Willens“. In: Markwart Herzog (Hg.), Mario Leis (Hg.), Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls (München, 2011), S. 101f.

¹¹³ vgl. Strötgen, Der Rhythmus des tatsächlichen Geschehens, S. 103ff.

4. „Olympia“ von Leni Riefenstahl (1938)

Bevor ich mich der Analyse einzelner Sequenzen des Olympiafilms zuwende, thematisiere ich noch kurz einige wesentliche Aspekte, die mit der Entstehung des Filmes in Zusammenhang stehen. In der von mir untersuchten Literatur herrscht über die Finanzierung, Auftragsvergabe und technische Umsetzung weitgehend Einigkeit. Vor allem Trimborn, Wildmann und Kinkel behandeln in ihren Werken diese Themen eingehend und detailliert. Die Aussagen Riefenstahls, die in ihren Memoiren dazu Stellung nimmt, müssen als Quelle mit Vorsicht behandelt werden, da einige Erzählungen von den Sachverhalten abweichen, die in der Fachliteratur erörtert werden. Ebenfalls belegt sie ihre Ausführungen kaum mit Dokumenten oder anderen Quellen. Des Weiteren versuchte sie meiner Ansicht nach den Einfluss der Nationalsozialisten auf ihr filmisches Werk zu relativieren und ihr Image aufzubessern.

Die Verfilmung der Olympischen Spiele war keine Idee der Nationalsozialisten, sondern wurde vom International Olympic Committee (IOC) ab 1932 vorgegeben. Die Filme bis 1936, die sowohl zu den Olympischen Sommer- wie auch Winterspielen angefertigt wurden, hatten jedoch eher einen informativen Charakter und waren kurz und einfach gehalten. Beauftragt wurde die Regisseurin, wie bereits bei den Parteitagfilmen, von Hitler persönlich.¹¹⁴ Mit den Vorbereitungen begann sie im August 1935, kurz nachdem sie den Auftrag erhielt. Dies wird von einem Tagebucheintrag Goebbels: „Frl. Riefenstahl berichtet über Vorarbeiten am Olympiafilm. Sie ist ein kluges Stück!“, am 17. August belegt.¹¹⁵ Einerseits bestätigt dieser Eintrag die frühen Vorbereitungen Riefenstahls für den Film und andererseits, dass sie Goebbels über dessen Fortschritte berichten musste und nicht vollkommen freie Hand hatte.

Die nationalsozialistische Presse stellte Riefenstahl als unabhängige Produzentin des Olympiafilms dar, da die Vorfinanzierung durch die nationalsozialistische Partei verschleiert werden sollte, um ein objektives Bild eines friedliebenden und weltoffenen Deutschlands zu generieren, das sich nicht propagandistisch in die Produktion des Filmes einmischt. Es sollte vermieden werden, den Ruf von Parteilichkeit zu erzeugen. Damit der Schein aufrechterhalten werden konnte, wurde die Olympia-Film GmbH gegründet, eine Tarnfirma, die die Finanzierung durch den Staat verschleiern sollte.¹¹⁶ Der propagandistische Wert eines erfolgreichen Olympiafilms wurde meiner Einschätzung nach früh erkannt und so wurden entsprechende Vorkehrungen getroffen, die einen reibungslosen Ablauf garantieren sollten. Dass es einen Vertrag

¹¹⁴ vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 240f.

¹¹⁵ vgl. *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Band, S. 874.

¹¹⁶ vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 241f; vgl. *Audrey Salkeld*, A Portrait of Leni Riefenstahl (London, 1996), S. 168.

zwischen Riefenstahl und der Partei gab, bestätigt Goebbels in seinem Tagebuch am 13. Oktober 1935.¹¹⁷ Mehrmals geht der Reichsminister in seinen Tagebucheinträgen auf die Regisseurin und den Film ein. Einerseits schreibt er über unterschiedliche Diskussionen und Treffen mit Riefenstahl, andererseits berichtet er beispielsweise über den Umfang der Finanzierung, er stellte der Regisseurin zunächst 1,5 Millionen Reichsmark zur Verfügung.¹¹⁸ Da das Projekt insgesamt schließlich 2,8 Millionen Reichsmark verschlang, wurde zu seinem Missfallen die restliche Summe nachgezahlt. Riefenstahl selbst erhielt als Gage beträchtliche 400000 Reichsmark.¹¹⁹ Diese hohen Beträge zeigen, wie umfangreich und groß das Projekt war und auch die beispiellosen Möglichkeiten, die sie dadurch hatte. Zum einen war es ihr möglich ein großes Team an Kameramännern, Technikern und Assistenten anzustellen, zum anderen konnte sie durch dieses exorbitante Budget zahlreiche Kameras und große Mengen an Filmmaterial beschaffen, welches notwendig war, um unzählige unterschiedliche Aufnahmen der Wettkämpfe anzufertigen.

Einige der Kameramänner, die bei „Olympia“ mitwirkten, waren schon bei den Parteitagefilmen für Riefenstahl tätig. Einer davon war Willy Zielke. Diesen beauftragte die Regisseurin mit den Dreharbeiten für den Prolog, die er zum Teil in Griechenland durchführte, nach einem mit ihr abgesprochenen Drehbuch. Er sollte nach Fertigstellung der Aufnahmen zwei Fassungen, eine nach den Vorstellungen der Regisseurin und eine nach seinen eigenen, vorlegen. Der Prolog wurde jedoch von Riefenstahl überarbeitet, welche die von Zielke erhaltene Fassung als Rohmaterial verwendete.¹²⁰ Dennoch werden die Bilder Zielkes, teilweise auch noch heute, fälschlicher Weise für die von Riefenstahl gehalten, die zu ihren Lebzeiten dieser Annahme nie widersprach und sie eher noch bekräftigte.¹²¹ Aus diesem Grund nenne ich bei der Analyse des Prologs sowohl Zielke, als auch Riefenstahl als verantwortliche Personen.

Weitere Kameramänner, die im Dienste Riefenstahls standen, waren unter anderen Walter Frentz, Hans Ertl, Heinz von Jaworsky, Albert Kling und Wilfried Basse sowie etwa 40 weitere. Der gesamte Mitarbeiterstab der Regisseurin umfasste ungefähr 170 Menschen.¹²² Als Filmmaterial verwendeten sie je nach Motiv Kodak, Agfa und Perutz. Dabei konnten die Kameramänner frei wählen, welches Material sie für ihre Aufnahmen am geeignetsten hielten, legt Riefenstahl in ihren Memoiren dar.¹²³ Da die Regisseurin in ihren Memoiren vieles geschönt darstellt, würde ich dennoch eher annehmen, dass die Kameramänner genaue Anweisungen

¹¹⁷ vgl. *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Band 3, S. 899.

¹¹⁸ vgl. *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Band 3, S. 906.

¹¹⁹ vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 243.

¹²⁰ vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 250f.

¹²¹ vgl. *Trimborn*, Riefenstahl, S. 254f.

¹²² vgl. *Kinkel*, Die Scheinwerferin, S. 123.

¹²³ *Riefenstahl*, Memoiren, S. 262f; vgl. *Schaub*, Riefenstahls Olympia, S. 259.

hatten, welches Material sie wann verwenden mussten, genauso wie sie auch genaue Weisungen hatten, aus welchen Winkeln und mit welchen Einstellungen sie die AthletInnen aufzunehmen hatten und sie nicht den Freiraum hatten, wie er von Riefenstahl beschrieben wird.

Auch wenn Goebbels bei der Finanzierung und in anderen Bereichen Einfluss nehmen konnte, hatte die Regisseurin die alleinige Entscheidungskraft über die künstlerischen und organisatorischen Bedingungen.¹²⁴ Dies war ihr besonders wichtig und versuchte sie bei Problemen notfalls mittels Hitlers Hilfe durchzusetzen, wie sie in ihren Memoiren schreibt.¹²⁵ Riefenstahl schildert ebenfalls in ihren Memoiren die bürokratischen Hürden beim Beantragen der Genehmigungen für die Positionierung der Kameras und Ausheben der Gruben, aus denen sie extreme Untersichten erzielen konnte. Um die Bildwirkung, wie sie es nennt, nicht zu beeinträchtigen, wollte sie die Athleten mit dem Himmel im Hintergrund aufnehmen, da so keine störenden Gegenstände oder Menschen zu sehen sind. Bewilligt wurden ihr schließlich sechs Gruben.¹²⁶ Erst durch diese Zustimmungen war es ihr möglich, die Sportler aus der Nähe und aus Untersicht zu filmen. Falls es ihr bei bestimmten Disziplinen nicht möglich war nahe an die Athleten heranzukommen, verwendete sie Aufnahmen, die bei Trainings aufgezeichnet wurden. Dabei konnte sie die Athleten bitten, ihre Bewegungen zu wiederholen beziehungsweise auch sich ins richtige Licht zu drehen oder vor den passenden Hintergrund zu stellen.

Alkemeyer sieht als Vorbilder Riefenstahls für die Darstellung der Körper einerseits den Film von Wilhelm Prager „Wege zu Kraft und Schönheit“ von 1925 und andererseits das Buch „Der Mensch und die Sonne“ von Hans Surén, welches 1924 erstmals erschien.¹²⁷ Beim Film von Prager werden beispielsweise nackte Tänzerinnen und nur mit Unterhose bekleidete Turner und Kugelstoßer vor einem Wolkenhintergrund abgebildet. Auch wenn nicht so extreme Untersichten, wie sie Riefenstahl zum Teil verwendet, vorkommen, ist die Ähnlichkeit dennoch erkennbar. Die Körper und die Muskeln der Darsteller sind auf Grund der speziellen Aufnahmetechnik und der spärlichen Bekleidung der Männer bei diesen Bildern definiert sichtbar. Diese Aufnahmetechnik greift Riefenstahl auf und entwickelt sie weiter. Sie kombiniert Bilder aus Untersicht mit Nah- und Großaufnahmen und nimmt die Sportler auch aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf. Die bei Surén abgebildeten Personen wirken zum Teil wie Statuen, da sie starre Positionen einnehmen und bronzen schimmern.¹²⁸ Diese Darstellungen finden sich vor allem im Prolog von „Fest der Völker“, in denen männliche Sportler als lebendig gewordene Statuen präsentiert werden, wieder. Meiner Ansicht nach wird in Folge dessen ersichtlich, dass

¹²⁴ vgl. Wildmann, *Begehrte Körper*, S. 31.

¹²⁵ vgl. Riefenstahl, *Memoiren*, S. 279ff.

¹²⁶ vgl. Riefenstahl, *Memoiren*, S. 262f; vgl. Schaub, *Riefenstahls Olympia*, S. 260f.

¹²⁷ Thomas Alkemeyer, *Körper, Kult und Politik von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936* (Frankfurt am Main, 1996), S. 479.

¹²⁸ Hans Surén, *Der Mensch und die Sonne* (Stuttgart, 1924).

Riefenstahl die Werke Pragers und Suréns kannte und daraus ihre eigenen Vorstellungen und Ideen entwickelte.

Der Film ist schließlich unter dem Namen „Olympia“ im Jahr 1938 in zwei Teilen, „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“ erschienen. Die Uraufführung fand am 20. April, dem Geburtstag des „Führers“, in Berlin statt.¹²⁹ Bei den Dreharbeiten entstanden über 400000 Meter Filmmaterial. Für die Sichtung allein benötigte Riefenstahl vier Monate. In weiteren 18 Monaten schnitt sie daraus einen zweiteiligen Film mit einer Länge von 6000 Metern.¹³⁰ Diese Zahlen zeigen ebenfalls wie große finanzielle und materielle Mittel die Regisseurin zur Verfügung hatte. Ebenfalls wird durch die doch recht lange Zeit, die sie für den Schnitt und die Montage benötigte klar, welche besondere Stellung sie im nationalsozialistischen Regime hatte, da sie sich so viel Zeit dafür nehmen konnte, wie erforderlich war und sie keine genauen Vorgaben einhalten musste.

Die zeitgenössische Rezension des Olympiafilms war durchaus sehr positiv. In Italien erhielt „Olympia“ die Goldmedaille (Coppa Mussolini) beim internationalen Film Festival in Venedig 1938, bei dem er als „the world’s best film of 1938“ bezeichnet wurde. Des Weiteren bekam er im selben Jahr in Deutschland die Reichsauszeichnung für Filmkunst und Auszeichnungen von den griechischen und italienischen Regierungen.¹³¹ Auffällig ist, dass er vor allem von Staaten die mit Deutschland befreundet waren Auszeichnungen erhielt, aber auch aus anderen Ländern erhielt der Film, bis auf einige wenige Boykottaufrufe, anerkennende Rückmeldungen. Nach dem großen Erfolg des Olympiafilms in Europa beschloss Riefenstahl nach Amerika zu reisen und dort den Film zu promoten.¹³² Zu Beginn herrschte großes Interesse an der deutschen Regisseurin, nicht nur wegen ihrer filmischer Werke, sondern auch weil sie zum inneren Zirkel Hitlers gehörte.¹³³ Dennoch musste sie sich in den USA die meiste Zeit mit dem Vorwurf, dass es sich um einen Propagandafilm handelt, auseinandersetzen. Die Darstellung Owens, welche sie meist als Gegenargument vorbrachte, wäre nur ein Vorwand, um nationalsozialistische Absichten zu verschleiern. Ebenfalls wurde sie mehrmals mit dem Gerücht, die Freundin von Hitler zu sein, konfrontiert.¹³⁴ Obwohl Riefenstahl zahlreiche Termine mit namhaften Produktionsfirmen hatte, stieß der Film dennoch von Beginn an vereinzelt auf Widerstand. Vermutlich angeregt durch die Aktivitäten der Nationalsozialisten nach den Olympischen Spielen: Kurz nach der Abschiedsfeier starteten wieder Aggressionen gegen Juden,

¹²⁹ vgl. *Wildmann*, *Begehrte Körper*, S. 31.

¹³⁰ vgl. *Trimborn*, *Riefenstahl*, S. 260f.

¹³¹ vgl. *Gunston*, *Leni Riefenstahl*, S. 59.

¹³² Cooper C. *Graham*, „Olympia“ in America, 1938: Leni Riefenstahl, Hollywood, and the Kristallnacht. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, (1993, 13, 4), S. 433-450, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439689300260351> (31. Juli 2019), S. 434.

¹³³ vgl. *Trimborn*, *Riefenstahl*, S. 268.

¹³⁴ vgl. *Milford*, *The „reel“ Jesse Owens*, S. 108.

Homosexuelle und Sinti und Roma. Ebenfalls wurden immer mehr jüdische Unternehmen „ariisiert“.¹³⁵ Meiner Einschätzung nach waren diese Ereignisse dafür ausschlaggebend. Vor allem aber nach der Reichspogromnacht am 11. November 1938 war die Toleranz für das Deutsche Reich von vielen ausländischen Regierungen und Medien mit einem Schlag vorbei. Dennoch wollte Riefenstahl nicht sofort abreisen und versuchte weiterhin ihren Film zu vermarkten, mit Hilfe von einflussreichen Amerikanern, die den Nationalsozialisten positiv gestimmt waren, beispielsweise traf sie Henry Ford und Walt Disney.¹³⁶ Wegen dieser Ereignisse in Deutschland erhielt der Film nie eine allgemeine Freigabe in Amerika und England vor dem Zweiten Weltkrieg, da keiner einen deutschen Film sehen wollte. Dennoch wurde er vereinzelt in großen amerikanischen Städten wie New York oder Chicago im Jahr 1940 gezeigt.¹³⁷

Um nach dem Krieg wieder vorgeführt werden zu können, musste Riefenstahl 1958 ein paar wenige Szenen, in denen Hakenkreuzfahnen oder prominente Funktionäre der Nationalsozialistischen Partei zu sehen waren, entfernen. Alle später öffentlich im Kino oder Fernsehen gezeigten Versionen beruhen auf diesem Umschnitt von 1958.¹³⁸ Dennoch ist beispielsweise Hitler in der von mir analysierten Fassung mehrmals als mitfiebernder Fan und freundlicher Staatsmann in Begleitung anderer Parteimitglieder, zu sehen und auch das Hakenkreuz ist mehrmals auf Trikots der deutschen AthletInnen oder auf Fahnen und Bannern zu erkennen.

Auch heute noch wird „Olympia“ kontrovers diskutiert. In der Geschichtswissenschaft wird der Film klar als Propagandafilm eingestuft, der ein friedliches und gastfreundliches Deutschland präsentieren sollte, was auch Goebbels Absicht war.¹³⁹ Dennoch wird oft die Leistung Riefenstahls, vor allem in der Trivalliteratur, hervorgehoben und idealisiert. Dabei wird meiner Meinung nach übersehen, dass der Olympiafilm klar faschistische Ästhetik generiert und nationalsozialistische Körpervorstellungen mittels bestimmter Aufnahme- und Montagetechniken idealisierend darstellt. Ein Beispiel für zeitgenössische Verbreitung ist das Musikvideo „Stripped“ von Rammstein, bei dem Sequenzen des Prologs von „Fest der Völker“ in Begleitung des Sounds der Band zu sehen sind.

4.1 Die Inszenierung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Analyse des Olympiafilms ist die Inszenierung der Olympischen Spiele selbst. Vor allem, da nicht nur entscheidend ist was im Film zu sehen ist, son-

¹³⁵ vgl. *Milford*, The „reel“ Jesse Owens, S. 108.

¹³⁶ vgl. *Graham*, „Olympia“ in America, S.438ff.

¹³⁷ vgl. *Graham*, „Olympia“ in America, S. 446f.

¹³⁸ vgl. *Wildmann*, Begehrte Körper, S.31f.

¹³⁹ vgl. *Milford*, The „reel“ Jesse Owens, S. 106.

dern auch was nicht. Um den ausländischen BesucherInnen das Bild eines perfekten Gastgeberlandes zu präsentieren wurde viel Geld investiert. Kinkel bezeichnet die Olympischen Spiele 1936 als ein Meisterwerk der Propaganda. Ziel der nationalsozialistischen Führung war es Deutschland als friedfertige, weltoffene und faire Nation zu präsentieren.¹⁴⁰ Demzufolge war nicht nur der Olympiafilm Teil der Propaganda, sondern auch die Spiele selbst. Abgehalten wurden die XI. Olympischen Sommerspiele in Berlin vom 1. bis 16. August 1936.¹⁴¹

Die Entscheidung des Internationalen Olympischen Komitees (IOC) die XI. Olympischen Spiele in Berlin auszutragen wurde bereits 1930/31 getroffen. Dennoch war zunächst nicht klar, ob diese auch stattfinden würden, da sich die NSDAP aus ideologischen Gründen dagegen ausgesprochen hatte. Die Partei wollte keine Spiele veranstalten, bei denen „jüdische Weltvernichter“ und „Neger-Sklaven“ teilnehmen würden. Bis Theodor Lewald und Carl Diem, zwei deutsche Olympiafunktionäre, versuchten Hitler und Goebbels früh auf die „ungeheure Propagandawirkung“ eines so großen internationalen Events aufmerksam zu machen und hatten mit ihrem Anliegen auch Erfolg. Ab Oktober 1933 wurden die finanziellen Mittel für die Olympischen Spiele von ca. 5 Millionen auf über 100 Millionen Reichsmark erhöht und mit der Planung begonnen. Auch der Bau eines neuen Olympiastadions wurde festgelegt.¹⁴² Diese hohe Summe, die für die Inszenierung zur Verfügung gestellt wurde, zeigt wie bedeutend ein reibungsloser Ablauf für die Nationalsozialisten war und vor allem auch das Bild, das mittels den Spielen vermittelt wurde. Nach der Einführung der Nürnberger Rassengesetze 1935 war es meiner Ansicht nach Ziel der Regierung, dass die BesucherInnen den „falschen Eindruck“, den sie dadurch möglicherweise vom Deutschen Reich hatten, ablegen und eines besseren belehrt werden. Eine eindrucksvolle Kulisse, die vom neuen Olympiastadion geboten wurde, aber auch eine saubere und eindrucksvoll geschmückte Stadt waren dabei besonders wichtig.

Da Berlin als Vorzeigestadt erscheinen sollte, wurden Obdachlose, Sinti, Roma und andere Personen, die nicht in das gewünschte Stadtbild passten, in unattraktive Wohngegenden umquartiert, in Internierungslager transportiert oder von der Gestapo in „Schutzhäft“ genommen.¹⁴³ Des Weiteren wurde antisemitische Propaganda von öffentlichen Plätzen zu entfernen. Ebenfalls durfte auf Anweisung Goebbels nicht über Ausländerfeindlichkeit und antisemitische Vergehen berichtet werden.¹⁴⁴ Die Spiele und auch der Film darüber sollten meiner Einschätzung nach international ein positives Bild über Deutschland generieren. Das Regime benutzte die Spiele als Vorwand dafür um ungewollte Personen kurzzeitig, aber auch langfristig aus der

¹⁴⁰ vgl. Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 107.

¹⁴¹ vgl. Werlayne, Soares, Berlin 1936, S. 99.

¹⁴² vgl. Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 263f.

¹⁴³ vgl. K. Ludwig Pfeiffer, Sport – Ästhetik – Ideologie. Riefenstahls Olympia-Filme. In: Markwart Herzog (Hg.), Mario Leis (Hg.), Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls (München, 2011), S. 85.

¹⁴⁴ vgl. Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 265.

Öffentlichkeit zu entfernen. BesucherInnen sahen ihre Vorurteile dadurch nicht bestätigt und vermuteten möglicherweise falsche Vorstellungen auf Grund antinationalsozialistischer Propaganda ihrer Herkunftsländer gehabt zu haben oder schlicht übertriebene Nachrichten erhalten zu haben.

Die Inszenierung der Olympischen Spiele erfolgte durch Skulpturen, die beim ehemaligen Reichssportfeld aufgestellt wurden, der während des olympischen Zeremoniells dargeboten Musik, den Symbolen und Ritualen, aber auch Sportler, Zuseher und Massenmedien, die idealisierend berichteten, beteiligten sich daran.¹⁴⁵ Sie fand demzufolge in unterschiedlichen Bereichen statt. Dadurch wurde ein Gesamtbild erstellt, welches den BesucherInnen ein verzerrtes und geschöntes Bild vom Deutschen Reich präsentierte. Im Hintergrund wurden währenddessen politische Gegner unter inhumanen Bedingungen in „Schutzhaft“ gehalten, gefoltert und sogar getötet. Von diesen Begebenheiten wollte das IOC allerdings nichts wissen und verschloss davor die Augen.¹⁴⁶ Vermutlich deswegen, weil die meisten IOC-Mitglieder hinter dem nationalsozialistischen Regime standen und es unterstützen. Die menschenverachtende Politik des deutschen Reichs wurde hinter dem Rücken der BesucherInnen der Olympischen Spiele weitergeführt, die davon nichts mitbekamen und dem für sie konstruierten Schein erlagen.

Ein letztes in diesem Unterkapitel noch zu thematisierende Thema ist die Teilnahme jüdischer, beziehungsweise „halbjüdischer“ AthletInnen. Ab dem Frühjahr 1933 wurde es jüdischen SportlerInnen mehr und mehr verwehrt mit „arischen“ AthletInnen zu trainieren. In Folge dessen mussten sie aus den allgemeinen Sportvereinen austreten, daraufhin gründeten sie eigene Vereine. Die nationalsozialistische Sportführung erklärte im Juni 1934, dass sie fünf, später sogar 21, jüdische AthletInnen zu den olympischen Trainingskursen einladen würden. Dies stellte sich jedoch als Täuschung heraus um die Weltöffentlichkeit in die Irre zu führen.¹⁴⁷ Ziel war es die Öffentlichkeit glauben zu lassen, dass alle JüdInnen, die sich für die Teilnahme qualifizieren, auch teilnehmen können. Jedoch erschwerten die Nationalsozialisten ihnen die Qualifikation. Einerseits durch die Ausschlüsse aus den Vereinen, andererseits dadurch, dass sie nun weniger Trainingsmöglichkeiten und Ressourcen hatten. Um den Schein zu wahren wurde eine Person gesucht, die jüdischer Abstammung war und das Argument Deutschland lasse keine Juden bei den Olympischen Spielen antreten, zerstreuen konnte.

¹⁴⁵ vgl. *Alkemeyer*, Körper, Kult und Politik, S. 37.

¹⁴⁶ vgl. *Reichel*, Der schöne Schein des Dritten Reiches, S. 268.

¹⁴⁷ vgl. Mario Kessler, *Only Nazi Games? Berlin 1936: The Olympic Games between Sports and Politics*. In: *Socialism and Democracy* (2011, 25, 2), S. 125-143, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08854300.2011.579476> (12. August 2019), S. 136.

Ein Aushängeschild des deutschen Sports war die „halbjüdische“ Fechterin Helene Mayer, die bereits bei den Spielen 1928 die Goldmedaille für Deutschland holte. Sie war zwar vor den Olympischen Spielen 1936 bereits von ihrem Offenbacher Verein ausgeschlossen, durfte aber schließlich dennoch in Berlin teilnehmen.¹⁴⁸ Allem Anschein nach wurde sie ausgewählt weil sie beim deutschen Volk beliebt war und mit ihren blonden Haaren nationalsozialistischen Körpervorstellungen entsprach. Meiner Einschätzung nach wurde sie auch aus dem Grund gewählt, da sie „nur“ „Halbjüdin“ war und das Regime ihre Teilnahme gerade noch billigen konnte, ohne das Gesicht vor dem deutschen Volk zu verlieren.

Zahlreiche jüdische wie auch nicht jüdische AthletInnen aus anderen Ländern boykottierten die Olympischen Spiele auf Grund der antisemitischen und rassistischen Politik der Nationalsozialisten. Beispielsweise die Diskuswerferin Lilian Copeland, die Sprinter Koff und Sybil Cooper, die Basketballspieler Jules Bender, Leo Merson und William Schwartz, sowie Mittelstreckenläufer Fred Feuermann aus der Tschechoslowakei und Marathonläufer Oskar Heks, um nur einige wenige zu nennen.¹⁴⁹ Während die einen freiwillig den Olympischen Spielen fern blieben wurde anderen SportlerInnen wie beispielsweise dem Läufer Franz Orgler, dem Gewichtheber Max Seeligmann und auch der Hochspringerin Gretel Bergmann, welche erst kurz vor dem Beginn der Spiele aus dem Team ausgeschlossen wurde, die Teilnahme verwehrt.¹⁵⁰ Das nationalsozialistische Regime setzte alles daran jüdische AthletInnen von den Olympischen Spielen fernzuhalten. Da sie auf ausländische TeilnehmerInnen keinen Einfluss hatten, war zumindest ihr Ziel keine jüdische Sportlerinnen für das Deutsche Reich antreten zu lassen. Um den Schein zu wahren und der internationalen Weltöffentlichkeit keinen Platz für negative Schlagzeilen zu bieten, wurde schließlich nur der „Halbjüdin“ Helene Mayer die Teilnahme an den Spielen erlaubt.

4.2 Teil 1: „Fest der Völker“

4.2.1 Prolog

Nach einigen Takten Musik zu schwarzem Bild erscheint zu Beginn des Films der Titel „Olympia“ auf einer Steintafel. Weiters erfährt man, dass der Film dem Wiederbegründer der modernen Olympischen Spiele Pierre de Coubertin gewidmet ist und zur Ehre und zum Ruhme der Jugend der Welt hergestellt wurde. Danach folgen die Namen der Regisseurin und des musikalischen Leiters, nämlich Herbert Windt. Auch die Erklärung, dass es sich um den Film von den XI. Olympischen Spielen in Berlin handelt, wird eingeblendet. Anschließend schwängt die

¹⁴⁸ vgl. *Hoffmann*, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“, S. 117.

¹⁴⁹ vgl. *Kessler*, *Only Nazi Games?*, S. 136f.

¹⁵⁰ vgl. *Kessler*, *Only Nazi Games?*, S. 138.

Kamera langsam von einer dichten Wolkenlandschaft¹⁵¹ auf antike Ruinen, die Belichtung ist dabei sehr dunkel. Zuerst werden Nahaufnahmen von einzelnen auf dem Boden liegenden Baurückständen gezeigt und in weiterer Folge nebeneinander stehende Säulen. Erst als die Kamera zu einer totalen Einstellung wechselt, erkennt man die Akropolis von Athen. Zwischen den Ruinen werden schließlich auch unterschiedliche Büsten und Statuen abgebildet, inszeniert durch Lichteffekte und Nebelschwaden. Gezeigt werden männliche und weibliche Plastiken aus verschiedenen Kamerapositionen und Winkeln. Durch die für den Prolog charakteristischen langsamen Überblendungen, aber vor allem auch durch die gemächliche Kameraführung wirkt es teilweise, als würden sich die Skulpturen bewegen.



Abbildung 12: Statuen, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 6'1''; Mitte: 5'46''; rechts: 6'43''

Wie bei den abgebildeten Ruinen ist auch hier der Hintergrund dunkelgrau bis schwarz. Einzelne Körperteile der Statuen, beispielsweise wie auf Abbildung 12 ersichtlich, ein Gesicht, werden beleuchtet und somit hervorgehoben. Gesichtszüge können dadurch wahrgenommen werden, jedoch nur zum Teil, da nicht erhellte Bereiche im Dunkeln bleiben. Bei anderen Plastiken ist im Gegensatz dazu der Kopf im Finstern und dafür der nackte, durchtrainierte und makellose Körper beleuchtet. Mit dieser Methode akzentuiert die Regisseurin die bevorzugten und für sie relevanten Körperteile, das Gesicht und den Oberkörper. Ein starker und muskulöser Oberkörper, sowie ein anmutendes und schönes Gesicht sind dabei besonders wichtig. Die Posen sind so gewählt, dass die Muskeln ausgeprägt zur Geltung kommen. Die Haare der männlichen Abbildungen sind lockig oder kurz, die der weiblichen hochgesteckt oder geflochten. Bei den Frauenkörpern werden Statuen gezeigt, welche schlank und wohl proportioniert sind. Auch bei ihnen ist die Physiognomie essentiell. Durch ihre Körperhaltung verdecken die gezeigten weiblichen Plastiken ihren unteren Intimbereich mit einer Hand, während die Brüste

¹⁵¹ Dieses Stilmittel wurde schon bei den Parteitagsfilmen „Sieg des Glaubens“ und „Triumph des Willens“ verwendet. Der Schwenk der Kamera erfolgte dabei von einer Wolkenlandschaft auf die Stadt Nürnberg.

frei zu sehen sind. Diese menschlichen Abbilder repräsentieren antike körperliche Idealvorstellungen, die Riefenstahl im weiteren Verlauf des Films versucht bei olympischen SportlerInnen zu finden und zu glorifizieren.

Bei der Inszenierung der Statuen verwendet Zielke neben Lichteffekten auch Nebel, der im Hintergrund aufsteigt oder die Skulpturen umhüllt. Dies verleiht der Szenerie eine mystische Aura, wirkt jedoch meiner Ansicht nach in manchen Einstellungen eher wie Rauch, der vom Boden aus aufsteigt und erinnert stark an Bilder von einer SA-Veranstaltung oder dem Appell der politischen Leiter in „Triumph des Willens“, bei denen die Teilnehmer bei Nacht vom Rauch der Fackeln umhüllt werden. Bei beiden Sequenzen soll dennoch das Mystische und Geheimnisvolle betont werden.

Das rechte Bild von Abbildung 12 ist auch ein Beispiel, wie beim Olympiafilm mit Überblendungen gearbeitet wird. Hier wird eine weibliche Statue von den Knien aufwärts gezeigt, dann werden langsam zwei Bilder, auf denen je eine Büste am linken und rechten Rand zu sehen ist, eingeblendet. Eine kurze Zeit lang werden den ZuseherInnen alle drei Bilder überlappend präsentiert, bis nur mehr eine Großaufnahme der linken Büste in der Mitte sichtbar ist. Das markanteste Beispiel dafür, wie Riefenstahl Überblendungen als Stilelement verwendet, ist dennoch der Diskuswerfer des Myron (Abb. 13). Hier filmt die Kamera die Statue von der Seite aus leichter Untersicht, während sich diese langsam in den deutschen Zehnkämpfer Erwin Huber verwandelt.¹⁵² Dieser nimmt zunächst dieselbe Pose wie die Skulptur ein, bis er sich langsam zu drehen beginnt und so die starre Position einer Statue verlässt. Sowohl die Plastik des Diskuswerfers, als auch Huber werden von vorne beleuchtet, so, dass die Muskelstruktur des Oberkörpers definiert sichtbar ist.



Abbildung 13: Diskuswerfer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 7'4''; Mitte: 7'10''; rechts: 7'15''

Da der Kopf Richtung Diskusscheibe gerichtet ist, bleibt das Gesicht im Schatten. Dennoch sind zwei merkliche Unterschiede zwischen den Bildern feststellbar. Zum einen hat die Skulptur kurze Haare, während die Frisur des deutschen Sportlers etwas länger ist und zum anderen

¹⁵² vgl. *Schaub*, Riefenstahls Olympia, S.84.

steht Huber in einer Wiese und im Hintergrund ist eine dunkle Wolkenlandschaft sichtbar, wogegen der Diskuswerfer des Myron, in Nebel gehüllt, vor einem schwarzen Hintergrund steht.

Schon zu Beginn des Prologs wird durch den in Stein gemeißelten Vorspann ein Bezug zur Antike hergestellt. Weitergeführt wird dies mit den gezeigten griechischen Ruinen und den antiken Plastiken. Durch die Überschneidung der Diskuswerfer wird die Verbindung, die Riefenstahl zwischen der Antike und dem Deutschland von 1936 herstellen will, noch einmal augenscheinlicher. Ebenfalls soll die Abstammung des deutschen Volkes von den Griechen der Antike postuliert werden.

In weiterer Folge werden auch andere Sportarten, wie Kugelstoß¹⁵³ und Speerwurf, durchgeführt vom Zehnkämpfer Erwin Huber, gezeigt. Der Athlet wird dabei meist aus extremer Untersicht aufgenommen, woraus sich ergibt, dass im Hintergrund ausschließlich Wolkenlandschaften sichtbar sind und er aus seiner Umgebung herausgehoben wird. Huber erscheint durch diese Kameraeinstellungen heroisch und athletisch und erinnert stark, vor allem da er bis auf einen Lendenschurz nackt ist, an die zuvor abgebildeten Statuen. Die bei ihm fehlenden Anzeichen von Ermüdung und Anstrengung, wie zum Beispiel Schweiß und seiner entweder matt schimmernden, oder wegen fehlender Belichtung ganz dunkel erscheinenden Haut, verstärken den Eindruck, dass es sich bei dem Athleten um eine lebendig gewordene Skulptur handelt.¹⁵⁴



Abbildung 14: Zehnkämpfer Erwin Huber, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 7'37''; Mitte: 7'58''; rechts: 7'50''

Als Stilmittel setzt Zielke in dieser Sequenz neben den bereits thematisierten Überblendungen zum Großteil Zeitlupenaufnahmen ein, wodurch die Bewegungen der einzelnen Muskelgrup-

¹⁵³ Im Gegensatz zu den anderen im Prolog gezeigten Disziplinen wurde der Kugelstoß in der Antike noch nicht praktiziert (vgl. Kreuzpaintner, Olympia, S. 25f.).

¹⁵⁴ Wie schon weiter oben angedeutet erinnern diese Bilder des Athleten an Darstellungen aus Hans Suréns Werk „Der Mensch und die Sonne“. Bei ihm werden die Männer zwar nicht aus so extremen Untersichten abgebildet, aber sie sind ebenfalls bis auf einen Lendenschurz nackt, muskulös und ihre Haut schimmert bronzen, vermutlich weil sie mit einer bestimmten Creme oder Farbe behandelt wurde. Ebenfalls nehmen sie bestimmte Posen ein oder sie wurden während bestimmten sportlichen Bewegungen fotografiert.

pen deutlich sichtbar sind. Der Effekt, dass der Sportler als sich bewegende Statue wahrgenommen wird, wird dadurch ebenfalls verstärkt. Des Weiteren gleicht die Zeitlupe die ursprünglich unterschiedlichen Tempi der Bewegungen aus.¹⁵⁵ Der Fokus dieser Einstellungen liegt auf dem muskulösen Oberkörper des Sportlers. Die Gesichtszüge sind fast nur beim Speerwurf zu erkennen, wenn Huber mit dem Sportgerät in der Hand anläuft, bei den anderen Disziplinen ist das Gesicht entweder im Schatten oder wie beim rechten Bild der Abbildung 14, ebenso wie der restliche Körper schwarz. Jedenfalls wird durch die verwendeten Kameraperspektiven und Stilmittel versucht, die männlichen Körper heroisch und stark zu inszenieren und sie möglichst ähnlich den antiken griechischen Statuen zu präsentieren. Des Weiteren finden sich Ähnlichkeiten zu dem von den Nationalsozialisten propagierten männlichen Körperbild und dem angestrebten „Neuen Menschen“, nämlich ein makelloser, großer, athletischer und muskulöser Körper, der bereit für den Kampf ist. Diese Bereitschaft wird vor allem durch den auf Kopfhöhe gehaltenen Speer, der dann auch geworfen wird, deutlich.

Bei den Frauenkörpern, die im Prolog gezeigt werden, handelt es sich um Tänzerinnen, die ihre Bewegungen entweder mit Geräten aus der rhythmischen Sportgymnastik wie beispielsweise Ball, Reifen oder Springseil durchführen oder sich frei zur Musik bewegen. Im Gegensatz zu den Männern tragen sie keinen Lendenschurz, sondern sind zur Gänze nackt. Auch die Perspektive ist eine andere als bei der Darstellung der männlichen Athleten. Diese wurden meist aus einer extremen Untersicht aufgenommen, während die Frauen entweder aus Normalsicht ab der Hüfte oder aus leichter Aufsicht gefilmt wurden. Dadurch wirken sie kleiner, auch die Bewegungen, die sie ausführen, sind nicht kraftvoll, sondern elegant und anmutig. Zuerst tanzen sie vor einer Wolkenlandschaft. In weiterer Folge der Sequenz finden sich im Hintergrund auch eine Wiese, deren Halme rhythmisch vom Wind bewegt werden, und ein Meer, das im Licht schimmernd ans Ufer schwemmt. Zum Schluss dieser Szene gehen drei hintereinanderstehende Tänzerinnen in Flammen auf und das Bild überschneidet sich mit einem Fackelläufer, der gerade seine Fackel entzündet.



Abbildung 15: Tänzerinnen, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 9'26''; Mitte: 9'41''; rechts: 10'39''

¹⁵⁵ vgl. Wildmann, Begehrte Körper, S. 36.

Die Frau kann im Prolog mit der Natur in Verbindung gebracht werden, da sie beispielsweise in einer Wiese oder beim Wasser abgebildet wird, während der Mann die Kultur repräsentiert, indem er sportliche Disziplinen durchführt, die schon in der Antike praktiziert wurden. Durch diese Symbolik wird die Frau aus dem kulturellen Leben gedrängt, das für den Mann vorgesehen scheint. Er erhebt sich über die Natur und wird in dieser Anfangssequenz als deren Beherrscher inszeniert. Wie die Natur von der Kultur beherrscht wird, so die Frau vom Mann.¹⁵⁶ Gängige Geschlechterrollen der 30er Jahre, bei denen die Frau für den Haushalt und Kindergebären zuständig ist, werden hier bedient. Evident ist meiner Ansicht nach auch, dass Riefenstahl die Darstellung der männlichen Körper wichtiger ist, was zum einen durch die unterschiedliche Wahl der Kameraperspektive deutlich wird. Zum anderen werden die Tänzerinnen meist zu zweit oder zu dritt in Szene gesetzt, während die männlichen Athleten immer einzeln abgebildet sind und so eingehender präsentiert werden können.

Beim Fackellauf¹⁵⁷, eine Idee von Carl Diem, erhält der Mann die wichtige Aufgabe, das Feuer von Griechenland nach Deutschland zu bringen. Dies ist das erste Ereignis im Film, welches auf ein tatsächliches Geschehen in Folge der Olympischen Spiele beruht. Dennoch werden in diese Sequenz nur wenige Aufnahmen vom Original-Fackellauf eingeschnitten.¹⁵⁸ Der Fackelläufer erscheint in einem Meer von Flammen, die langsam ausgeblendet werden. Er zündet die Fackel an einer links außerhalb des Bildes liegenden Feuerstelle an, führt sie langsam nach oben und streckt sie so von sich weg, dass das Ellenbogengelenk im rechten Winkel gebeugt ist. Der Blick ist dabei permanent starr auf das Ende der Fackel gerichtet. Diese Position hält der Athlet regungslos ein, während die Kamera langsam in einem Halbbogen um ihn schwenkt, wodurch der Anschein erweckt wird, er würde sich drehen. Schon bei den zuvor abgebildeten Statuen arbeitete Zielke mit dieser Methode. Die bewegungslose Pose lässt den Fackelläufer wie eine antiken Plastik wirken. Beleuchtet werden Gesicht und Oberkörper von vorne, wie auf dem Bild in der Mitte der Abbildung 16 zu sehen ist. Infolgedessen sind die Gesichtszüge und die ausgeprägte Brust- und Bauchmuskulatur wahrnehmbar. Ebenfalls glänzt die makellose Haut durch die Lichteinstrahlung, was dem Athleten zusätzlich das Erscheinungsbild einer Statue verleiht. Der Gesichtsausdruck des Mannes ist anmutig, erhaben und konzentriert auf das Feuer der Fackel gerichtet. Die Haare sind etwas länger und lockig. Gefilmt wird er auf dieselbe Weise wie die zuvor gezeigten Sportler, aus einer leichten Untersicht mit einer Wolkenlandschaft im Hintergrund. Riefenstahl versucht mittels dieser Technik den Fackelläufer heroisch und muskulös zu inszenieren und ihn wie die Skulptur eines olym-

¹⁵⁶ vgl. *Alkemeyer*, Körper, Kult und Politik, S. 479f.

¹⁵⁷ Fackel und Licht symbolisieren im Nationalsozialismus Erwachen und Wiedergeburt (vgl. *Wildmann*, *Begehrte Körper*, S. 45).

¹⁵⁸ vgl. *Schaub*, Riefenstahls Olympia, S. 87.

pischen Gottes oder eines Kriegers aussehen zu lassen. Ausgewählt wurden die verschiedenen Athleten nach bestimmten ästhetischen Merkmalen, die den Vorstellungen Riefenstahls entsprachen. Vor allem der in Griechenland wohnende Anatol Dobriansky (Abb. 16), ein Sohn russischer Emigranten, erfüllte diese Erwartungen der Regisseurin und wurde zur Hauptfigur des Fackellaufs.¹⁵⁹



Abbildung 16: Fackelläufer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 10'57''; Mitte: 11'5''; rechts: 11'20''

Nach dem gefilmten Halbbogen der Kamera setzt sich der nur mit einem Lendenschurz bekleidete Fackelläufer, nun mit einer totalen Einstellung aufgenommen, langsam in Bewegung, steigt die Stufen herab und beginnt zu laufen. Die Feuerstelle, an der die Fackel entzündet wurde, ist in dieser Sequenz neben dem Athleten positioniert. Sie steht auf einem Podest und erinnert an eine abgebrochene Säule oder an einen antiken Altar. In den folgenden Einstellungen laufen die sich abwechselnden Läufer entweder von einem Bildrand größer werdend auf die Kamera zu oder sie laufen von ihr weg, bis sie nicht mehr im Bild zu sehen sind. Die Kameraposition bleibt dabei nahezu unverändert. Die Fackelläufer passieren dabei zuerst antike griechische Kulturstätten, danach laufen sie auf schmalen Gebirgsstraßen, am Ufer eines Meeres entlang oder bei ihnen zujubelnden Menschenmassen vorbei, die an den Straßenseiten warten. Die FilmzuseherInnen können dabei die Laufwege der Fackelläufer nachverfolgen, indem die Namen passierter Länder und Städte, auf einer eingeblendeten Landkarte sichtbar sind, bis als Zielland Deutschland in Großbuchstaben erscheint.

Die letzte wichtige Komponente des Prologs, die thematisiert werden muss, ist die Musik. Beim Vorspann startet die musikalische Begleitung euphorisch und heiter. Ein Motiv wird dabei mehrmals wiederholt. Wenn die Kamera von der Wolkenlandschaft zu den antiken Ruinen schwenkt, wird die Musik ruhiger und geheimnisvoller. Langsam versucht das Orchester Spannung aufzubauen, indem Töne etwas lauter und düsterer werden. Dieses Klangbild ändert sich wieder, als die Aufnahmen von den Statuen eingeblendet werden. Nun sind vermehrt die Streichinstrumente hörbar, welche die doch sehr langatmigen Bilder gemächlich und bedacht begleiten, die so interessanter und mystischer wirken. Bei der Überblendung der Diskuswerfer

¹⁵⁹ vgl. *Riefenstahl*, Memoiren, S. 262f; vgl. *Schaub*, Riefenstahls Olympia, S. 110.

sind größtenteils nur mehr sehr tiefe Töne zu hören, die sich langsam steigern und sich zu einer dynamischen und aufpeitschenden Melodie wandeln. Die Musik wird beim Start der Sequenz der Tänzerinnen wieder ruhiger und lieblicher. Beim Fackellauf startet wieder eine ähnliche Melodie wie zu Beginn des Prologs, die schon bekannte Motive beinhaltet.

Mit der Filmmusik wird versucht den Prolog zu dramatisieren, um die Wirkung der Bilder zu unterstützen. Die Höhepunkte werden akzentuiert und Spannung aufgebaut. Vor allem die Sequenz mit den Statuen erscheint, trotz der doch sehr gemächlichen Kameraführung, durch die Melodie geheimnisvoll und mystisch. Des Weiteren wird der Unterschied zwischen Mann und Frau nicht nur durch die Kameraperspektive herausgearbeitet, sondern auch durch die Wahl der Musik. Bei den Athleten ist die Melodie aufpeitschend, rasant und dynamisch, während sie bei den Tänzerinnen lieblich und ruhig ist. Auf diese Weise werden die unterschiedlichen Wesen von Mann und Frau betont, der heldenhafte Krieger und die anmutige Tänzerin.

Die Intention des Prologs ist meiner Ansicht nach klar. Riefenstahl versucht eine Verbindung vom antiken Griechenland mit dem Deutschland von 1936 herzustellen. Schon im Vorspann, der in Stein gemeißelt ist, dann durch die antiken Ruinen und Plastiken. Dass die Regisseurin antike Körperbilder idealisiert und diese Ideale auch bei den von ihr gewählten Athleten sieht, wird durch die Wahl der Kameraeinstellung und Beleuchtung deutlich. Sowohl die männlichen Statuen, als auch die Athleten werden hauptsächlich aus Untersicht aufgenommen, während der muskulöse Oberkörper, das Gesicht oder auch beides beleuchtet wird. Des Weiteren werden die Sportler größtenteils vor einer düsteren Wolkenlandschaft aufgenommen, wodurch sie aus ihrer Umgebung in einen fremden Raum versetzt werden. Die so aufgenommenen Männer erscheinen dadurch groß, heroisch, kräftig, überlegen und wirken wie lebendig gewordene Statuen. Die makellose, glatte Haut und die vielen Zeitlupenaufnahmen verstärken diesen Eindruck. Durch die Überblendung der Diskuswerfer wird noch einmal deutlich, dass Riefenstahl die antiken Plastiken als Vorbild für das nationalsozialistische Körperbild sieht und sie vielleicht sogar die Abstammung des deutschen Volkes von den antiken Griechen propagieren will. Da die Körperportionen des deutschen Zehnkämpfers Huber fast identisch mit jenen des Diskuswerfers des Myron sind, wäre es naheliegend, dass dies die Intention der Regisseurin war. Abschließend untermauern die muskulösen und athletischen Fackelläufer zum wiederholten Male die Verbindung zwischen dem antiken Griechenland und dem nationalsozialistischen Deutschland, indem die Fackel von einer griechischen Kulturstätte bis ins Olympiastadion nach Berlin gebracht wird. Die Entzündung des olympischen Feuers im Stadion findet schließlich während der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele statt.

4.2.2 Diskuswurf

Die erste Disziplin der Olympischen Spiele, die im Film gezeigt wird, ist der Diskuswurf der Männer. Ein Kommentator kündigt mit energischer Stimme die Namen und Nationen der Athleten an. Ebenfalls erwähnt er auch die Weite der Würfe oder wenn ein Sportler die Markierungslinie übertreten hat und der Wurf somit ungültig ist. Musikuntermalung wie im Prolog ist in dieser Sequenz nicht hörbar, sondern neben dem Stadionsprecher, die Sprechchöre und der Beifall der StadionbesucherInnen. Diese feuern auch einzelne Sportler namentlich an. Besonders der spätere Olympiasieger Carpenter (Abb. 17, links) wird von seinen Fans permanent motiviert.

Die Wurftechnik ist bei allen Athleten ähnlich. Sie schwingen einige Male die Diskusscheibe um den Körper im Kreis vor und zurück, dann hohlen sie aus, machen eine gesamte Körperdrehung und werfen. Diese Phasen werden mehrmals in Zeitlupe abgespielt. Die Kameras sind schräg vor den Werfern aufgebaut und nehmen sie entweder aus halbtotalen oder halbnahen Kameraeinstellungen auf. Großaufnahmen einzelner Körperteile sind in dieser Sequenz nicht zu finden. Des Weiteren stellt Riefenstahl die Männer nicht mittels Aufnahmen aus Untersicht dar, wie beispielsweise den Diskuswerfer im Prolog, sondern durchgehend aus Normalsicht. Das hat zur Folge, dass statt dem Himmel oder einer Wolkenlandschaft ständig Schiedsrichter im weißen Anzug und Betreuer im Hintergrund zu sehen sind. Ebenfalls sind bei den meisten Bildern die ZuschauerInnen im Hintergrund präsent, wenn auch oft nur unscharf.



Abbildung 17: Diskuswerfer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 25'15''; Mitte: 25'47''; rechts: 25'56''

Einige der Athleten tragen ärmellose Shirts und dazu kurze oder lange Trainingshosen. Bei ihnen ist die ausgeprägte Oberarmmuskulatur zu erkennen, wird jedoch nicht besonders von Riefenstahl hervorgehoben. Auch ein korpulenterer Sportler (Abb. 17, Mitte) kommt in dieser Sequenz vor, was eine Seltenheit beim Olympiafilm darstellt, da sonst hauptsächlich schlanke und durchtrainierte männliche Körper abgebildet werden. Einer der muskulösesten Diskuswerfer, der Amerikaner Carpenter (Abb.17, links), aber auch der Deutsche Schröder (Abb. 18,

rechts) scheinen besonders beleuchtet und stechen dadurch unter den anderen Athleten hervor. Verstärkt wird dieser Effekt von der weißen Kleidung, die das Licht reflektiert. Zwar werden sie vermutlich von den Sonnenstrahlen beleuchtet, dennoch ist meiner Ansicht nach interessant, dass die Regisseurin gerade diese Bilder, eines deutschen Athleten und des späteren Olympiasiegers, auswählt, durch die die beiden hervorstechen. Sie schenkt ihnen so mehr Aufmerksamkeit und verleiht ihnen einen besonderen Status.

Das Schwunghohlen und der Wurf werden bei vielen Diskuswerfern in Zeitlupe abgespielt. Die Sportler schauen nach dem Wurf der Scheibe nach, den FilmzuseherInnen wird sie jedoch nicht gezeigt. Der Flug der Diskusscheibe wird nur beim ersten Werfer abgebildet, danach bleibt die Kamera nur mehr auf die Athleten gerichtet. So steht der männliche Körper im Mittelpunkt dieser Sequenz. Im Gegensatz dazu wird bei den Frauen die Flugbahn der Diskusscheibe des Öfteren gefilmt, wie die Schiedsrichter die Weite messen und ebenfalls werden Reaktionen der StadionbesucherInnen durch Großaufnahmen der Gesichter eingeblendet.



Abbildung 18: Diskuswerfer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 27'6''; Mitte: 27'9''; rechts: 27'10''

Bei dem deutschen Athleten wird zusätzlich sein Schatten beim Schwunghohlen gefilmt (Abb. 18), danach kommt ein Schnitt auf ihn und er wird in Zeitlupe gezeigt, wie er nochmal ausholt, sich dreht und dann wirft. Nachdem er die für einen Sieg notwendige Weite nicht erreicht, blickt er enttäuscht zu Boden. Dass Riefenstahl die Enttäuschung eines deutschen Sportlers offen zeigt, ist für den Olympiafilm eine Seltenheit. Dies wäre beispielsweise bei der Turnsequenz oder beim Kunstspringen undenkbar, da hier nur perfekte Vorführungen zu sehen sind und keine Fehler oder Frustration der Athleten. Dennoch wird der deutsche Diskuswerfer durch Abbildung seines Schattens und durch die besondere Beleuchtung hervorgehoben. Der Schatten, der an eine Statue in verschiedenen Posen erinnert, soll meiner Ansicht nach einen Bezug zu antiken Plastiken herstellen. Riefenstahl versucht dadurch eine Verbindung zwischen dem antiken Griechenland und dem deutschen Athleten zu generieren und seine Abstammung zu stilisieren, wie sie es schon mit dem Diskuswerfer im Prolog getan hat.

Des Weiteren hat ebenfalls das Hakenkreuz auf der Brust des deutschen Diskuswerfers, welches ferner bei den meisten anderen deutschen SportlerInnen sichtbar ist, eine Symbolkraft. So wird das Zeichen des Nationalsozialismus nicht nur auf Fahnen im Stadion verbreitet, sondern auch auf den Kleidern der AthletInnen. Die Abbildungen sind zwar im Gegensatz zu den großen Fahnen sehr klein, dennoch ist dieses Symbol dadurch in vielen Bildern gegenwärtig. Die FilmzuseherInnen assoziieren nach betrachten des Films das Hakenkreuz eher mit motivierten, durchtrainierten und friedlichen SportlerInnen und weniger mit militärischer Stärke oder Unterdrückung verschiedener Volksgruppen.

Der letzte Diskuswerfer, der in dieser dreiminütigen Sequenz gezeigt wird, ist der Amerikaner Carpenter, der den Wettkampf auch gewinnt. In Zeitlupe wird er bei der Vorbereitung, bei der Drehung und beim Wurf abgebildet. Kopf und Oberkörper, die im Bild sichtbar sind, werden dabei von der Sonne beleuchtet und stechen dadurch heraus. Die Konzentration in seinem Gesicht und die Beschaffenheit der Oberarmmuskulatur sind dabei eingehend wahrnehmbar. Zuerst wird er aus einer halbnahen Kameraeinstellung von schräg vorne aufgenommen, beim Wurf selbst wechselt die Einstellung zu einer Halbtotale. Dadurch ist der Körper zur Gänze sichtbar, der Fokus bleibt aber auf Grund der Bewegung mit der Diskusscheibe weiterhin auf dem Oberkörper und dem entschlossenen Gesicht. Neben dem deutschen Athleten inszeniert Riefenstahl den Sieger des Diskuswurfes als Idealkörper. Einerseits durch die besondere Beleuchtung, andererseits aber auch durch mehr und länger andauernde Zeit im Film.

4.2.3 Kugelstoß

Beim Kugelstoß wie auch beim Diskuswurf kündigt ein Kommentator die Athleten und deren Nationalität an. Filmmusik ist dabei keine zu hören, sondern nur die Beifall klatschenden und Sprechchöre singenden ZuschauerInnen. Diese werden zwischen den verschiedenen Sportlern regelmäßig eingeblendet. Die Reaktionen der teilweise durch Nahaufnahmen gezeigten euphorischen Fans sind dadurch detailliert erkennbar. Die Kamera ist also nicht wie beim Diskuswurf die gesamte Zeit auf die Athleten gerichtet. Riefenstahl schneidet neben den StadionbesucherInnen auch Schiedsrichter beim Messen der Weite und beim Notieren der Werte ein, oder auch die Flugbahn, beziehungsweise die Landung der Kugel.

Der erste Athlet, der in dieser Sequenz zu sehen ist, ist der Deutsche Sievert (Abb. 19, links). Er wird aus leichter Untersicht vom Bauchnabel an aufwärts gezeigt. Seine Gesichtszüge sind deutlich wahrnehmbar, auch wenn er nicht explizit beleuchtet wird. Der Sportler bereitet sich mit konzentrierter und ernster Mimik auf den Stoß vor. Die Kugel hält er mit dem abgewinkelten rechten Arm zum Hals, für den Stoß bereit, und streckt den linken Arm ausgestreckt nach vorne. Auf seinem Shirt ist das Hakenkreuz erkennbar. Er hat helle, kurze Haare und vor allem

die Oberarm- und Schultermuskulatur sind ausgeprägt wahrnehmbar. Im Hintergrund ist verschwommen das Stadion mit der Menschenmenge abgebildet. Nach dem Stoß bleibt die Kamera noch kurz auf den Sportler gerichtet, schwenkt dann jedoch weiter zu einem Schiedsrichter, der mit einem Maßband die Weite misst. Bei den darauf folgenden Sportlern ist der Ablauf ähnlich.



Abbildung 19: Kugelstoßer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 49'37''; Mitte: 50'39''; rechts: 52'13''

Die meisten Kugelstoßer tragen ärmellose Shirts, kurze oder lange Trainingshosen und alle haben ähnliche Kurzhaarfrisuren. Manche Athleten werden bei ihrem Stoß von hinten oder von der Seite von der Sonne beleuchtet, bei den anderen ist keine direkte Sonneneinstrahlung erkennbar. Dennoch wird kaum einer durch die Beleuchtung besonders hervorgehoben, da sie relativ schwach ist. Vor allem im Gesicht wird nur der Amerikaner Francis, welcher einmal kurz für wenige Sekunden im Bild erscheint, von der Sonne erhellt (Abb. 19, Mitte). Er holt zum Stoß aus, hält kurz in dieser Position, die auch von verschiedenen Plastiken bekannt ist, inne und befördert dann die Kugel mit aller Kraft weg. Im Fokus der Regisseurin stehen in dieser Sequenz einerseits der Oberkörper und das Gesicht der Athleten, was durch mehrere Nahaufnahmen dieser Körperteile deutlich wird, andererseits inszeniert sie auch Hitler, der zwischendurch immer wieder eingeblendet wird, als einen sportbegeisterten und patriotischen Politiker.

Der finnische Kugelstoßer Bärlund ist der muskulöseste der abgebildeten Sportler. Dennoch unterliegt er dem Deutschen Woellke im Finale. Der Kommentator inszeniert zwischen diesen beiden Athleten einen Zweikampf, den Woellke schließlich gewinnt. Riefenstahl ist dieser deutsche Sieg besonders wichtig, was sie durch die mehrmalige Einblendung Hitlers und seinen Reaktionen unterstreicht. Diese zwei Sportler kommen in der Sequenz mehrmals vor, andere nur einmal. Vertreten sind, neben der deutschen und der finnischen Nation, nur noch Schweden und die USA. Interessant ist meiner Ansicht nach, dass sich die Regisseurin gerade für diese Nationen entscheidet und manche der Männer mehrmals gezeigt werden, während Vertreter anderer Staaten nicht im Film zu sehen sind. Möglicherweise haben sie ihren ästhetischen Vorstellungen nicht entsprochen, oder sie mussten ihrem stilisierten Kampf zwischen Deutschland und Finnland, der auch in anderen Sportarten ausgetragen wird, weichen.

Bei seinem letzten Stoß zeigt die Regisseurin eine Nahaufnahme des Gesichts von Woellke von der Seite, wodurch sein Profil zu sehen ist. Seine Schultermuskulatur und der kräftige Hals werden durch diese Einstellung hervorgehoben. Konzentriert blickt er zurück und drückt die Kugel mit dem rechten Arm gegen den Hals (Abb. 19, rechts). Wie die anderen Athleten wird er bei der Vorbereitung gezeigt und stößt kurz darauf die Kugel weg. Durch die Nahaufnahme und die Fokussierung auf den Athleten ist im Hintergrund alles unscharf und dadurch sonst nichts erkennbar. Die gesamte Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen wird so auf den Sportler gelenkt. Anschließend filmt die Kamera die Landung der Kugel und die freudige Reaktion Hitlers. Durch die Montage Riefenstahls wirkt es so, als würde sich Woellke mit einem Hitlergruß Richtung Sitzplätze beim Diktator für seine Unterstützung bedanken.

Interessant ist, dass die Regisseurin in dieser Sequenz nicht mit Zeitlupenaufnahmen, die sich sonst durch den ganzen Film ziehen, arbeitet. Möglicherweise entsprach das ihr vorliegende Material an Zeitlupenaufnahmen nicht ihren Vorstellungen oder die Stoßbewegungen waren ihrer Ansicht nach nicht ästhetisch genug, um sie in Zeitlupe abzubilden. Dennoch bleibt der männliche Körper im Mittelpunkt der Bilder. Riefenstahl verwendet Nahaufnahmen, um die Gesichtszüge der Männer besser wahrnehmbar zu machen und so die für sie bedeutenden Körperteile hervorheben zu können. Schweiß oder Anstrengung sind bei den Sportlern nicht zu erkennen. Ebenfalls haben alle eine makellose glatte Haut und eine ähnliche Kurzhaarfürs. Auch wenn die Körperstatur der abgebildeten Athleten unterschiedlich ist, wirken sie doch auf Grund der ähnlichen Frisuren und Gesichtszüge sehr homogen. Dass die Regisseurin die Athleten nicht nur nach ihren Leistungen ausgewählt hat, sondern auch wegen ästhetischen Merkmalen erscheint hier sehr wahrscheinlich.

Immer wieder werden in dieser Sequenz die euphorischen StadionbesucherInnen eingeblendet, die begeistert applaudieren oder sich von ihren Sitzen energisch erheben. Der enthusiastischste Fan des Kugelstoßens dürfte jedoch Hitler sein. Mit einem Fernglas beobachtet er gespannt das Geschehen, kann sich vor Nervosität kaum auf seinem Sitz halten und klatscht beim Sieg des deutschen Athleten begeistert Beifall (Abb. 20). Eingebildet wird er zwischen den verschiedenen Kugelstoßern immer wieder für wenige Sekunden. Riefenstahl lässt den Diktator dabei entweder seitlich von hinten filmen, oder aus leichter Untersicht von schräg vorne. Die FilmzuseherInnen bekommen so die Rolle eines Stadionbesuchers, der hinter oder vor Hitler sitzt und zu ihm blickt. Die Regisseurin inszeniert den Diktator als sportbegeisterten Politiker, der mitfiebert und keinen Augenblick des Geschehens verpassen will. Ebenfalls erscheint er als Gesellschaftsmensch, da er nie allein im Bild ist und stets mit seinen Begleitern interagiert.



Abbildung 20: Der gespannte Beobachter Hitler, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 49'35''; Mitte: 52'6''; rechts: 52'26''

Dies ist ein Beispiel wie Riefenstahl Hitler im Film zwischendurch immer wieder einblendet. Die Reaktionen des Diktators, die sehr emotional erscheinen, sind dabei besonders wichtig. Er wird als harmloser Politiker dargestellt und von den FilmzuseherInnen nach Betrachten des Films vermutlich weniger mit Judenhass oder Verfolgung von Minderheiten in Verbindung gebracht, sondern mit dem, für das Deutsche Reich erfolgreiche, multinationalen Sportevent. Die Regisseurin vermittelt so geschickt Impressionen, die das internationale Image des Deutschen Reichs verbessern.

4.2.4 Marathon

Der Start des Marathonlaufs wird kurz auf einer Informationstafel angekündigt. Danach sind die am Start aufgereiht stehenden Athleten im Stadion zu sehen. Nach dem Startschuss setzt sich die Menge in Bewegung, läuft eine Runde in der Wettkampfstätte und verlässt sie danach. Ein Kommentator¹⁶⁰ berichtet, nachdem zu Beginn nur Musik zu hören war, ruhig und Spannung generierend über einige Fakten zum Marathon und bedient sich dabei einer sehr kriegsbezogenen Sprache. Die „härtesten und zähesten Kämpfer aller Erdteile...“¹⁶¹ treffen aufeinander und „...setzten ihr Letztes ein, für den Sieg ihres Landes“¹⁶². Weiters werden die Favoriten und deren Nationen genannt, dabei wird ein Kampf Japans gegen Finnland, die beiden stärksten Mannschaften, stilisiert. Der Kommentator meldet sich in dieser Sequenz außerdem noch mehrmals zu Wort, wenn er Informationen über die Führung und die vorderen Plätze beziehungsweise über die ersten Läufer, die ins Ziel eintreffen, gibt. Ansonsten werden die Bilder durchgehend von einer aufpeitschenden Musik begleitet, die Spannung erzeugen soll.

¹⁶⁰ Der Sprecher zu Beginn der Sequenz ist Dr. Paul Laven. Weitere Sprecher, die sich im Verlauf des Marathons zu Wort melden sind: Henri Nannen, Johannes Pagels und Rolf Wernicke. Alle genannten Männer sind bekannte Sportkommentatoren beim Radio (vgl. *Wildmann*, *Begehrte Körper*, S. 63).

¹⁶¹ „Fest der Völker“ 1h 41'52''

¹⁶² „Fest der Völker“ 1h 41'54''

Beim Verlassen des Stadions stehen Menschenmassen im Spalier und die Athleten laufen hindurch. Auch im weiteren Verlauf warten meist ZuschauerInnen dicht gedrängt auf beiden Seiten der Strecke und jubeln den Läufern zu. Dabei werden sie von Männern in Uniformen, die ebenfalls entlang des Weges stehen, zurückgehalten. Präsent sind sie zwar beinahe das gesamte Rennen, dennoch bleiben sie nur Radfiguren, da die Kameras hauptsächlich die Athleten fokussieren und die ZuschauerInnen so im Hintergrund bleiben. In wenigen Einstellungen sind zusätzlich zur Musik ihr Applaus und Zurufe für die Sportler hörbar.

Alle Athleten tragen ärmellose Shirts, auf denen die Startnummer vorne und hinten befestigt ist, bei manchen befindet sie sich aber auch auf der kurzen Sporthose, die die Läufer anhaben. Riefenstahl lässt sie während dem Lauf aus verschiedenen Kamerapositionen und Blickwinkeln aufnehmen. Die Kameras sind entweder an festen Standpunkten aufgebaut und schwenken in Laufrichtung mit, oder sie sind auf fahrenden Autos positioniert, welche neben den Athleten fahren. Diese Aufnahmen sind allerdings meist etwas verwackelt. Des Weiteren wird eine kleine Kamera an einem der Läufer angebracht, welche die Beine und die Straße während des Laufs aufnimmt. Diese Bilder sollen das Sichtfeld der Marathonläufer wiedergeben. Die Regisseurin versucht durch die Ansicht der Athleten den FilmzuseherInnen die Anstrengung und den Willen bis ins Ziel zu kommen, zu vermitteln. Gedreht wurden diese Aufnahmen bei einem Training, da die Kamera die Athleten beim Wettkampf beeinflusst hätte.



Abbildung 21: Marathonläufer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 42'54''; Mitte: 1h 47'8''; rechts: 1h 43'53''

Anfangs werden die Läufer zum Großteil aus einer leichten Aufsicht mittels der Kamera, die auf einem Wagen befestigt ist, entweder einzeln oder in kleinen Gruppen, gefilmt. Die Kameraeinstellungen ändern sich dabei von Halbnähe bis Totale. Im Fokus stehen dabei oft der Oberkörper und das Gesicht der Männer. Nah- und Großaufnahmen von bestimmten Körperteilen finden sich jedoch erst im letzten Teil dieser Sequenz. Im Hintergrund sind meist Straßen und am Wegrand stehende ZuschauerInnen sichtbar. Die am Boden stehenden Kameras filmen die Sportler, wenn sie auf sie zukommen, schwenken in Laufrichtung mit und halten sie so lange im Fokus, bis sie aus dem Blickfeld der Kamera verschwinden oder der Schnitt zum

nächsten Bild kommt. Dadurch kommen die Einstellungen aus der Totalen zustande. Die abgebildeten Männer erscheinen athletisch und motiviert, erst mit fortlaufender Dauer des Marathons werden die Körper müder, was in den Gesichtern der Läufer ersichtlich wird. Diese stets größer werdende Erschöpfung versucht Riefenstahl, meiner Ansicht nach, den FilmzuseherInnen zu vermitteln.

Zu Beginn ist noch der Olympiasieger von 1932 in Los Angeles, Zabala aus Argentinien (Abb. 21, links), vorne, wird dann aber vom Japaner Son¹⁶³ abgelöst. Ein weiterer Kommentator berichtet, dass Zabala, zermüht vom schnellen Anfangstempo, zusammengebrochen ist, zu sehen bekommen dies die FilmzuseherInnen allerdings nicht.¹⁶⁴ Die kriegsbezogene Rhetorik behält der Sprecher während der Sequenz bei. Beispielsweise kündigt er das finnische Team mit den Worten: „Geschlossen kämpft Finnlands Streitmacht um den Anschluss zur Spitze. Drei Läufer, ein Land, ein Wille“¹⁶⁵ an. Vor allem die Wörter „kämpft“, „Streitmacht“ und „Anschluss“ sind dabei sehr mit Krieg und bewaffneten Auseinandersetzungen konnotiert. Ebenfalls bedient er sich einer Abwandlung von „Ein Reich, ein Volk, ein Führer“. Das Gesagte soll durch diese Klimax verstärkt werden. Der „Kampf“ um den Sieg im Marathon wird dadurch von Riefenstahl stilisiert und dramatisiert. Sie stellt den Lauf als „Kampf“ zwischen den Nationen dar und als ob die Athleten bereit sind Alles für den Sieg zu opfern.

Im Verlauf des Marathons werden die Athleten immer müder, was daran zu erkennen ist, dass ihr Laufstil immer schlaffer wird und auch in den Gesichtern ist die Erschöpfung sichtbar. Bei Versorgungsstationen können sich müde Läufer stärken und mit Wasser abkühlen. Hier sind erstmalig Sportler zu sehen, die an ihre Grenzen stoßen, die ausgelaugt erscheinen und Energie benötigen um den Marathon fortsetzen zu können. Manche bekommen auch von Betreuern während dem Laufen Trinkbecher gereicht, um sich stärken zu können, oder sie wischen ihnen mit einem nassen Tuch über die Stirn. Dabei laufen, oder gehen sie schnellen Schrittes neben den Athleten her. Aufgenommen werden sie dabei mit halbtotale Kameraeinstellungen, wodurch die helfenden Personen und Teile der Versorgungsstation ebenfalls im Bild sind. Nach der Stärkung sind die Männer wieder bereit den Marathon fortzusetzen.

Im letzten Teil der Sequenz werden nur mehr die vorderen Athleten gezeigt, bis auf Aufnahmen, die vermutlich bei einem Training aufgezeichnet wurden. Die Regisseurin verwendet zur Darstellung der Männer nun Nah- und Großaufnahmen, hervorgehoben werden dadurch vor allem Gesicht und Oberkörper. Die Kamera fährt dabei neben den Läufern her. Ein Läufer wird mit nacktem Oberkörper eingeblendet (Abb. 22, rechts). Kurz davor schneidet Riefenstahl ein

¹⁶³ Auf Grund der japanischen Besatzung in Korea musste der Koreaner Kee Chung Sohn unter dem Namen Kitai Son für Japan starten (vgl. *Wildmann*, *Begehrte Körper*, S.91).

¹⁶⁴ „Fest der Völker“ 1h 46'39''

¹⁶⁵ „Fest der Völker“ 1h 44'20''

Getreidefeld ein. Die Kamera nimmt es aus dem Fahren auf, dadurch wirkt es als ob der Athlet daran vorbeilaufen würde. Die Kamera zeigt abwechselnd ihn und kurz darauf seinen Schatten. Weiters folgen Nahaufnahmen seiner muskulösen Brust, seines Bauchs und seine Oberarms während des Laufens. Die Haut des Athleten schimmert bronzen und wird allem Anschein nach durch die Sonne beleuchtet. Diese Bilder erinnern an die Männer aus dem Prolog, die antike olympische Disziplinen auf Wiesen praktizierten.



Abbildung 22: Marathonläufer, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 48'1''; Mitte: 1h 48'11''; rechts: 1h 47'32''

Meiner Einschätzung nach wurden diese Aufnahmen bei einem Training aufgenommen, da bis auf diesen alle anderen Läufer ein Shirt, auf dem die Startnummer befestigt ist, tragen. Ebenfalls ist der Athlet nur in dieser kurzen Sequenz oberkörperfrei zu sehen. Mit der Ähnlichkeit zu den Athleten aus dem Prolog versucht Riefenstahl erneut eine Verbindung zum antiken Griechenland herzustellen und den Marathonlauf zu mythisieren. Verstärkt wird diese Bestrebung durch die Bilder des Getreidefeldes, des oberkörperfreien Läufers und seines südländischen Teints.

Auch die folgenden Aufnahmen eines japanischen Läufers könnten bei einem Training aufgezeichnet worden sein, da die Kamera sehr nahe bei dem Mann ist und auch Bilder aus Untersicht enthalten sind, bei denen das Aufnahmegerät unmittelbar neben ihm positioniert sein musste. Diese Nähe hätte den Sportler beim Wettkampf vermutlich irritiert oder gestört. Aus Untersicht wird er von vorne und von der Seite aufgenommen. Auf Grund der Beleuchtung des Gesichts durch die Sonne, sind die Gesichtszüge des japanischen Athleten gut erkennbar. Riefenstahl gelingt es durch diese Nahaufnahmen die Müdigkeit in den Gesichtern der Sportler darzustellen. Um die Gesichter zusätzlich hervorzuheben nutzt sie das Sonnenlicht, welches bestimmte Körperteile der Männer beleuchtet (Abb. 22). Die Sportler werden abwechselnd mit ihren Schatten abgebildet. Weiters schneidet die Regisseurin Aufnahmen von Bäumen und eine Großaufnahme einer sich im Laufrhythmus bewegenden Hand ein. Zusätzlich werden die Beine von oben, gefilmt von der Kamera, die am Körper befestigt ist, gezeigt. Der sich bewegendende Weg ist auf diesen Bildern ebenfalls, zum Teil in Zeitlupe, sichtbar. Mehrfach werden

zwischendurch Nahaufnahmen des Gesichts eines japanischen Athleten eingeblendet. Die Kamera fährt dabei neben den Männern her.

Danach überschneiden sich die Aufnahmen der Beine und des Stadions, als Zielort. Nachdem Fanfaren, welche auf einem steinernen Turm positioniert sind, das Eintreffen des Läufers ankündigen sieht man ihn im Stadion einlaufen. Das Tempo im Zieleinlauf wird nochmals gesteigert. Im Ziel wird er von einer begeisterten Menschenmenge empfangen. Viele der jubelnden ZuseherInnen, die gezeigt werden sind Asiaten. Im Ziel bekommt er eine Decke umgehängt und lässt sich anschließend auf den Boden fallen.



Abbildung 23: Ausgelaugte Athleten im Ziel, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 49'42''; Mitte: 1h 50'9''; rechts: 1h 51'51''

Auch die anderen im Ziel ankommenden Läufer gehen erschöpft zu Boden oder müssen von Betreuern versorgt werden. Die Darstellung müder und schwitzender Athleten ist im Olympiafilm eine Seltenheit, da Riefenstahl das ästhetisch Schöne und Vollkommene bevorzugt. Fehler, Stürzte oder dergleichen kommen kaum vor. Aus diesem Grund ist es meiner Meinung nach interessant, dass Riefenstahl in dieser Sequenz verschwitzte, ausgelaugte und im Ziel zusammenbrechende Athleten zeigt, die nicht ihren Vorstellungen von Ästhetik und Schönheit entsprechen. Allerdings ist auch kein Läufer zu sehen, der während des Marathons aufgibt oder zusammenbricht, sondern erst als sie das Ziel erreichen, lassen sie sich auf den Boden fallen oder müssen von Betreuern gestützt werden. Also erst nach dem „Kampf“ und dem Erreichen des Ziels dürfen die Männer erschöpft zu Boden gehen.

Um einen Marathon beenden zu können, ist die Überwindung der Ermüdung und Erschöpfung wichtig. Ein starker Wille und auch Entschlossenheit sind dafür entscheidend. Die Verbindung zu den nationalsozialistischen Vorstellungen, in denen die „Arier“ willensstark und entschlossen agieren, ist offensichtlich und wird von der Regisseurin stilisiert.¹⁶⁶ Von Wildmann wird diese Sequenz aus diesem Grund auch als „Willen-Sequenz“ bezeichnet.¹⁶⁷ Riefenstahl versucht dies durch Nahaufnahmen der Gesichter der Läufer darzustellen. Zu Beginn schneidet sie hauptsächlich Aufnahmen aus der Halbtotalen oder der Totalen ein. Im letzten Teil der

¹⁶⁶ vgl. Schaub, Riefenstahls Olympia, S. 99, 103.

¹⁶⁷ Wildmann, Begehrte Körper, S. 62.

Sequenz verwendet sie mehr und mehr Nah- und Großaufnahmen, wodurch die Erschöpfung in den Gesichtern der Athleten deutlicher sichtbar wird. Dabei nutzt sie auch das Sonnenlicht, das die gewünschten Körperteile beleuchtet und sie auf diese Weise noch ausgeprägter wahrnehmbar macht. Ebenfalls verwendet die Regisseurin Aufnahmen, die bei einem Training entstanden sind, da sie hier mit den Kameras näher an die Sportler heran konnte und so ihre gewünschten Bilder aus Nah- und Großansicht entstehen konnten. Weiters war es ihr bei einem Training möglich das Sonnenlicht effektiver einzusetzen, weil sie Einfluss auf den Ort und die Laufrichtung hatte.

4.2.5 Jesse Owens

Der afroamerikanische Athlet Jesse Owens dominierte die Sprint Disziplinen und den Weitsprung bei den Olympischen Spielen in Berlin. Er gewann vier Goldmedaillen und wird oft als Star dieser Spiele bezeichnet. Dies passte natürlich nicht in das nationalsozialistische Weltbild und deren Rassenideologie, da es ihre Theorie der Überlegenheit der „arischen Rasse“ widerlegte.¹⁶⁸ Dennoch präsentiert Riefenstahl diesen Athleten im Olympiafilm als überragenden Sportler und inszeniert ihn öfter und auf eine andere Weise als seine Konkurrenten.

Diese Sequenzen, in denen Owens zu sehen ist, werden nicht von einer Musik begleitet, sondern nur von einem Kommentator, der die Namen und Nationalitäten der Athleten ankündigt. Des Weiteren kommentiert er die Rennen und nennt die einzelnen Sieger namentlich. Außerdem hören die FilmzuseherInnen die Startschüsse und das Klatschen und Jubeln der StadionbesucherInnen. Die Läufe lässt Riefenstahl, vor allem beim Start von hinten und danach von der Seite aus totalen Einstellungen aufnehmen. Dabei sind alle Teilnehmer sichtbar. Erst in der Nähe des Ziels werden nur mehr die vorderen Sportler gefilmt. Durch die Aufnahmen von der Seite kann der Sieger sogleich identifiziert werden. Die Kamera, die seitlich der Laufbahn platziert ist, schwenkt vom Start bis zum Ziel mit den Athleten mit, die Einstellungsgröße wird dabei nicht verändert. Nach dem Rennen werden die Sportler, in erster Linie die Sieger, wieder einzeln und in halbtotalen Ansichten gezeigt. Dadurch sind ihre Emotionen und Gesichtszüge sichtbar. Beim Finale über 100 Meter nimmt die Kamera beim Start alle Läufer auf, ab der Hälfte der Strecke ist sie allerdings fast nur mehr auf den führenden Owens gerichtet. Knapp vor der Ziellinie läuft noch der aufholende Metcalfe ins Bild.

Die Kamera bleibt oft mehrere Sekunden auf Owens gerichtet. Gefilmt wird er nicht nur bei der Vorbereitung für den Start, sondern beispielsweise auch beim Binden der Schuhe oder nach

¹⁶⁸ vgl. *Milford*, The „reel“ Jesse Owens, S. 97.

seinem ersten Sieg lächelnd. Andere Läufer werden ebenfalls in Startposition und bei der Vorbereitung abgebildet, dennoch nicht so ausführlich wie der Amerikaner. Riefenstahl stellt Owens in den Mittelpunkt der Kurzstrecken Laufbewerbe, indem sie ihn öfters als die anderen Sportler zeigt und den FilmzuseherInnen auch Nahaufnahmen von ihm präsentiert. Die Startposition, die er einige Sekunden hält, wird von mehreren Blickwinkeln aufgenommen. Unterstützt werden die Bilder vom enthusiastischen Kommentator, der ihn als schnellsten Mann der Welt bezeichnet.

Bei Ausscheidungsläufen, die Owens nicht absolviert, werden die Läufer vom Kommentator angekündigt und bei der Vorbereitung, in Startposition und beim Sprint gezeigt. Nahaufnahmen der Sportler schneidet die Regisseurin jedoch nicht ein. Während der Vorbereitung zum dritten im Film zu sehenden Ausscheidungslauf, ist die Kamera fast ausschließlich auf Owens gerichtet. Riefenstahl zeigt ihn als bewegten Körper, der sich auf den Start vorbereitet und sportliche Höchstleistungen abliefert. Dabei versucht sie die politische Dimension in den Hintergrund zu stellen, indem nur wenige Hinweise auf die Nationalität des Athleten, abgesehen von wenigen Kommentaren des Sprechers und dem Gewand des Läufers.¹⁶⁹ Zwei weitere Athleten erscheinen jeweils nur sehr kurz im Bild. Dadurch konzentriert die Regisseurin die Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen auf den Amerikaner.



Abbildung 24: Jesse Owens, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 1h 1'40''; Mitte: 39'43''; rechts: 41'16''



Abbildung 25: Jesse Owens, Screenshots aus „Fest der Völker“; links: 41'43''; Mitte: 42'49''; rechts: 41'51''

¹⁶⁹ vgl. Milford, The „reel“ Jesse Owens, S. 106.

Owens trägt ein ärmelloses weißes Shirt, durch das seine muskulösen Oberarme zur Geltung kommen, und dazu eine kurze weiße Sporthose. Riefenstahl richtet ihr Augenmerk auf seine Oberarme, aber vor allem auch auf die trainierten Waden und das Gesicht. Diese Körperteile werden den FilmzuseherInnen mittels Nahaufnahmen präsentiert, während er sich in Startposition befindet (Abb. 25). Das Gesicht wird zusätzlich von der Sonne beleuchtet, wodurch es noch deutlicher hervorsticht. Ebenfalls erweckt es den Anschein, als wäre die Hautfarbe des Läufers heller. Meiner Einschätzung nach ist es wahrscheinlich, dass die Regisseurin diese Bilder aus eben diesem Grund genommen hat, da Owens Teint nicht so dunkel wirkt. Sein Blick ist fokussiert und nach vorne zur Ziellinie gerichtet. Die Beine des Sportlers, die mit einer Nahaufnahme gefilmt werden, sind in Startposition, mit den Armen stützt er sich bei der Startlinie ab. Auf Grund der abgewinkelten Position der Beine erscheinen die Waden besonders kräftig. Die Haut Owens ist makellos, er wirkt sehr durchtrainiert und athletisch. Riefenstahl versucht dies durch ihre Aufnahmetechnik und die Montage hervorzuheben. Dass er der schnellste Mann der Welt ist, wird vom Kommentator mehrmals betont.

Klar ist, dass die Aufnahmen während der Wettkämpfe und nicht beim Training entstanden sind, da meist ZuschauerInnen oder Schiedsrichter im Hintergrund sichtbar sind. Der Grund dafür ist meiner Ansicht nach, dass Riefenstahl bei einem Training nicht den Wettstreit zwischen den Athleten und die Emotionen bei einem Sieg darstellen hätte können. Bei Laufdisziplinen steht der Sieger unmittelbar danach fest, anders als beispielsweise beim Turnen oder Turmspringen, wo Punkterichter den Gewinner erst, nachdem der letzte Sportler seine Vorführung beendet hat, verkünden. Diese oft sehr knappen Entscheidungen, aber auch die Überlegenheit Owens werden in den Sequenzen mittels unterschiedlichen filmischen Gestaltungsmitteln hervorgehoben.

Owens wird öfter als die anderen Läufer abgebildet und auch als einziger durch Nahaufnahmen. Hätte er nicht alle Disziplinen, in denen er angetreten ist gewonnen, wäre er vermutlich kaum aufgenommen worden. Andere afroamerikanische Athleten, die bei den Olympischen Spielen teilnehmen, werden nicht besonders dargestellt. Da Owens vier Goldmedaillen in Berlin gewonnen hat, hatte er ein Alleinstellungsmerkmal und wurde aus diesem Grund von Riefenstahl öfter und spezifischer in Szene gesetzt, als andere Läufer. Dennoch wurde er meiner Einschätzung nach nicht mehr als nötig hervorgehoben. Hätte ein deutscher Athlet diese Disziplinen so dominiert wie der Amerikaner, wäre er vermutlich noch entscheidender hervorgehoben und spezieller inszeniert worden. Beispielsweise fehlen Aufnahmen aus extremer Untersicht mit dem Himmel oder Wolken im Hintergrund, durch die die Athleten größer und heroisch wirken, wie auch Filmmusik, die das Geschehen untermalt und dramatisiert.

Der Weitsprung wird als „Kampf“ zwischen Owens und dem Deutschen Luz Long inszeniert. Nach jedem Sprung, bei dem Long vor dem Amerikaner liegt, wird der sich freuende Hitler, wie auch begeisterte und sich umarmende ZuschauerInnen, eingeblendet. Vor Owens letztem Sprung verweilt die Kamera einige Sekunden auf ihm, der in Startposition steht. Der Sprung zum Olympiasieg wird schließlich in Zeitlupe abgebildet. Danach ist Hitler nicht mehr zu sehen. Wie auch schon bei den Kurzstreckenläufen wird diese kurze Sequenz nur von einem Kommentator begleitet. Der zuvor gezeigte Dreisprung wird im Gegensatz dazu nicht nur von einem Sprecher begleitet, sondern auch von einer Spannung generierenden Musik, unterstützt. Japanische Athleten dominieren diese Disziplin, welche schließlich auch die ersten zwei Plätze gewinnen. Die Aufnahmen werden hauptsächlich in Zeitlupe abgespielt. Dadurch wirken sie gemächlicher und die FilmzuseherInnen bekommen den Eindruck, als würden die Springer auf Grund ihrer verlängerten Zeit in der Luft weiter springen. Jedenfalls verwendet Riefenstahl mehrmals Aufnahmen von Luz, bei denen er von der Sonne beleuchtet wird, während bei Owens nur das weiße Sportgewand hervorsticht, vermutlich weil die Sonnenstrahlen von oben auf den vorgebeugten Athleten treffen. Dennoch wird er nach seinem Siegesprung in einer halbtotalen Einstellung gezeigt, wobei er lächelt und leicht von rechts beleuchtet wird.

Milford analysiert, dass der Wettkampf Owens zu einem ideologischen Statement transformiert wurde. Einerseits identifizieren sich AmerikanerInnen, die dies normalerweise eher vermieden hätten, mit dem schwarzen Athleten, wegen seines großen Erfolges und weil er scheinbar ihre Werte vertritt. Andererseits wird er als Innbegriff sportlicher Leistungsfähigkeit gesehen, der die Olympischen Spiele in Berlin als Feier menschlicher Anstrengung suggeriert und weniger als politisches Instrument der Propaganda Deutschlands.¹⁷⁰ Dennoch wird Owens meiner Ansicht nach im Olympiafilm Teil der nationalsozialistischen Propaganda. Einerseits hilft seine spezielle Darstellung das Deutsche Reich als weltoffenen Staat, der auch anderen Kulturen und Menschen aufgeschlossen ist, zu charakterisieren. Andererseits wird er durch seine besondere Darstellung als Ausnahme präsentiert, die auch nicht mit anderen schwarzen Athleten vergleichbar ist.

Die Regisseurin bemerkt nachträglich mehrmals, dass Owens auf Kosten anderer Athleten Filmsekunden bekam, was kein Werk eines Propagandisten sein konnte.¹⁷¹ Durch diese, aber auch durch andere Aussagen versuchte Riefenstahl Argumente, dass es sich um einen Propagandafilm oder dass sie faschistische Ästhetik generiere, zu widerlegen. Die Frage ist, was gewesen wäre, wenn die Regisseurin Owens gar nicht, oder nur am Rande gezeigt hätte? Vermutlich hätten andere Nationen ihr Rassismus unterstellt, da sie durch das Ausblenden des Amerikaners nationalsozialistische Vorstellungen offensichtlich unterstützt hätte. Gegen

¹⁷⁰ vgl. *Milford*, The „reel“ Jesse Owens, S. 102.

¹⁷¹ vgl. *Milford*, The „reel“ Jesse Owens, S. 109.

diese möglichen Behauptungen konnte sie so Argumente vorbringen. Sogar die dem Propagandaministerium unterstellte Presse würdigte Owens Erfolg, vor allem um ihre vermeintliche Toleranz zu untermauern.¹⁷² Ebenfalls sollte ein weltoffener Staat präsentiert werden. Dennoch habe Goebbels Riefenstahl angeordnet, schwarze Athleten so wenig wie möglich abzubilden, wie sie in ihren Memoiren berichtet. Dagegen habe sie sich allerdings gewehrt.¹⁷³ Ob dies den Tatsachen entspricht, oder sich die Regisseurin mit diesen Aussagen von den Vorwürfen faschistische Ästhetik zu erzeugen freisprechen wollte, kann nicht nachgewiesen werden. Goebbels schreibt darüber jedenfalls nichts in seinen Tagebüchern.

4.3 Teil 2: „Fest der Schönheit“

4.3.1 Prolog

Zu Beginn des Films werden drei wehende Olympiafahnen gezeigt über die dann der Titel „Olympia“ in weißen Buchstaben eingeblendet wird. Ebenfalls erfahren die FilmzuseherInnen, dass es sich um den zweiten Teil des Films handelt, dass er von Leni Riefenstahl gestaltet und die Musik von Herbert Windt komponiert wurde. Danach filmt die Kamera von zwei großen Bäumen auf das Olympische Dorf und auch weitere Naturaufnahmen folgen. Gezeigt werden unter anderen Blätter, Gewässer, in denen sich Bäume spiegeln, eine Spinne in ihrem Netz und verschiedene Vögel. Diese ersten Sequenzen erinnern eher an einen Naturfilm als an einen Film über Olympische Spiele. Vermittelt wird ein ruhiger, idyllischer Ort, an dem die Athleten untergebracht sind. McFee und Tomlinson sind der Ansicht, dass diese Aufnahmen die Schönheit des Landes unterstreichen und Nostalgie bei den FilmzuseherInnen hervorrufen sollen.¹⁷⁴ Anschließend wird ein Bild mit mehreren Bäumen, durch die Sonnenstrahlen fallen und sich in einem Gewässer spiegeln, eingeblendet. Die zuvor liebliche Musik wird rhythmischer und etwas düsterer. Gleichzeitig erscheinen am rechten Bildrand mehrere Läufer, die nur als schwarze Gestalten wahrnehmbar sind, aufgenommen mit einer totalen Einstellung. Auch ihr Abbild spiegelt sich im Wasser, wie auf dem linken Bild der Abbildung 26 erkennbar ist.

¹⁷² vgl. *Kinkel*, *Die Scheinwerferin*, S. 133.

¹⁷³ vgl. *Riefenstahl*, *Memoiren*, S. 279.

¹⁷⁴ *McFee, Tomlinson*, *Riefenstahl's Olympia*, S. 91.



Abbildung 26: Läufer, Screenshot aus „Fest der Schönheit“; links: 2'; Mitte: 2'6''; rechts: 2'45''

Bei den nächsten Bildern werden die Läufer mit einer halbnahen Kameraeinstellung aus Untersicht aufgenommen, können aber dennoch nicht erkannt werden, da sie nicht belichtet werden. So bleiben diese Athleten während der gesamten Sequenz anonym und sind nur schemenhaft wahrnehmbar. Die einfallenden Sonnenstrahlen, die während dieser Bilderfolgen mehrmals zu sehen sind, ersetzen den Nebel, der im Prolog von „Fest der Völker“ zu sehen ist und erzeugen eine mystische Atmosphäre. Bekleidet sind die Sportler mit Trainingsanzügen, bis zu einer Szene, in der sie nackt durch ein Gewässer laufen und dann zwischen den Bäumen verschwinden. Gefilmt werden sie dabei von hinten. Ob es sich um dieselben Athleten handelt oder um andere kann jedoch nicht festgestellt werden. Dadurch, dass sie fast schwarz abgebildet werden und nur ihre Konturen erkennbar sind, könnten sie auch für lebendige Statuen gehalten werden, wie sie im Prolog vom ersten Teil von „Olympia“ inszeniert wurden. Meiner Ansicht nach versucht Riefenstahl so eine Verknüpfung zu „Fest der Völker“ herzustellen.

Die nächste Sequenz zeigt nackte Männer beim Saunieren. Sie massieren sich die Schulter oder Beinmuskulatur, schütten sich gegenseitig mit Wasser ab und haben sichtlich Spaß dabei. Andere legen sich zurück und entspannen. Riefenstahl wertet mittels dieser Bilder die Körperpflege auf und inszeniert eine Sphäre der Idylle und der Kameradschaftlichkeit.¹⁷⁵ Zuerst werden die Athleten mit halbnahen Einstellungen gefilmt, dann folgen Close Ups auf einzelne Körperteile, wie beispielsweise Unterschenkel oder Gesicht. Danach springen sie mit einem Kopfsprung in den See, der sich gleich neben der Sauna befindet oder duschen sich ab. Einige sitzen auch nackt am Geländer und unterhalten sich. Diese Bilder erinnern an die Szene aus „Triumph des Willens“, die das Lagerleben der Soldaten zeigt, wobei viel gelacht und ausgelassen herumgetobt wird.

¹⁷⁵ vgl. Schaub, Riefenstahls Olympia, S. 89.



Abbildung 27: Athleten in der Sauna, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 3'43''; Mitte: 3'38''; rechts: 4'12''

Den Mittelpunkt dieser Sequenz bildet die Erotik des männlichen Körpers. Die nackten Männer werden von unterschiedlichen Seiten und Blickwinkeln gefilmt. Dabei stehen die muskulösen Oberkörper besonders im Fokus der Regisseurin. Auch mehrere Gesichter der Athleten werden in Großaufnahmen, entweder wie auf dem Bild in der Mitte der Abbildung 27 gezeigt, fröhlich lachend oder entspannt unter der Dusche mit geschlossenen Augen während Wasser langsam über ihr Gesicht rinnt, abgebildet. Diese Bilder aus der Dusche wirken besonders erotisch und sinnlich. Die Männer haben alle eine ähnliche Frisur. Auf den Seiten und hinten kurzgeschoren und am Oberkopf längere, etwas gewellte Haare. Des Weiteren ähneln sich die Gesichtszüge. Offensichtlich wurden die Männer nach bestimmten äußerlichen Kriterien ausgewählt, die dem nationalsozialistischem Körperbild entsprechen. Die Ähnlichkeit zu den Athleten aus dem Prolog von „Fest der Völker“, die nahezu ident mit antiken griechischen Statuen waren, ist ersichtlich. Beleuchtet werden die Sportler in der Sauna so, dass ihre nasse Haut glänzt und die Physiognomie deutlich sichtbar ist, wenn auch teilweise manche Gesichtspartien im Schatten bleiben. Meiner Ansicht nach versucht Riefenstahl hier die muskulösen und durchtrainierten Körper, die makellose Haut und Gesichter der Männer, die ihren Idealen von Schönheit entsprechen, als erstrebenswert und vollkommen zu inszenieren. Dieses Idealbild, das sich durch den gesamten Film zieht, soll von den FilmzuseherInnen aufgegriffen und als Vorbild betrachtet werden.

Nach der Sequenz in der Sauna werden Athleten im olympischen Dorf beim Trainieren der verschiedenen Sportarten gezeigt, bekleidet mit Trainingsgewand. Beispielsweise beim Ringen, Hürdenlaufen oder Boxen. Die Musik ist dabei schnell und aufgeweckt und passt sich teilweise den Bewegungen der Sportler an. McFee und Tomlinson bemerken, dass vor allem deutsche, italienische und japanische Sportler gezeigt werden,¹⁷⁶ deren Nationen miteinander verbündet waren. Interessant ist ebenfalls, dass nur Männer beim Trainieren gezeigt werden und keine Frauen. Der männliche Körper steht beim gesamten Prolog von „Fest der Schönheit“

¹⁷⁶ McFee, Tomlinson, Riefenstahl's Olympia, S. 100.

im Mittelpunkt, während die Frau keine Rolle spielt. Die Regisseurin bestätigt mittels dieser Bilder ihre Präferenz für die Abbildung männlicher Körper, die sich durch den ganzen Film zieht. Die letzte Aufnahme, welche im Prolog zu sehen ist, ist ein auf einem Liegestuhl liegender verletzter Athlet, mit einem verbundenen Fuß, was eine Seltenheit darstellt, da Riefenstahl kaum lädierte oder aufgebende Sportler abgebildet. Immerhin wird dieser Mann erst nach dem Training gezeigt, als er sich eine Pause verdient hat.

4.3.2 Turnen

Die Sequenz beginnt mit dem Einmarsch der TurnerInnen im Gänsemarsch ins Stadion, begleitet von Marschmusik. Obwohl auch Frauen in die Wettkampfstätte einziehen, werden auf den folgenden Aufnahmen nur Männer beim Turnen gezeigt. Dies zeigt abermals Riefenstahls Präferenz männliche Körper abzubilden. Zuerst starten die Athleten mit dem Bodenturnen. Da die Sportler einen bestimmten Bereich für ihre Kür zur Verfügung hatten, der von den Kameraleuten nicht betreten werden konnte, hatte die Regisseurin keine Möglichkeit Nahaufnahmen aus Untersicht aufzunehmen. Aus diesem Grund sind bei einigen Einstellungen die ZuseherInnen im Hintergrund zu sehen, außer die Turner wurden von einer erhöhten Position mit Aufsicht gefilmt. Dennoch sind bei diesen Aufnahmen Personen, die ins Bild laufen oder abseits des Turnplatzes warten, zu sehen.

Bei der zweiten gezeigten Disziplin, Turnen am Pauschenpferd, ändert sich das. Die ersten zwei Athleten werden noch aus Normalsicht mit den ZuseherInnen im Hintergrund aufgenommen, aber ab dem dritten werden sie aus Untersicht aufgenommen, was zur Folge hat, dass hinter ihnen nur der Himmel zu sehen ist und keine Personen. Mittels dieser Aufnahmetechnik inszeniert Riefenstahl die meisten Sportler in der restlichen Sequenz.



Abbildung 28: Turner am Pauschenpferd, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 9'23''; Mitte: 9'55''; rechts: 9'49''

Der Unterschied zwischen der Menschenmenge und dem Himmel im Hintergrund ist auf Abbildung 28 deutlich zu sehen. Die Umrisse des Athleten rechts und in der Mitte sind klar und prägnant. In Folge dessen ist der Körper des Sportlers definiert wahrnehmbar. Im Gegensatz

dazu verschwimmen die Konturen des linken Turners mit den Menschen im Hintergrund. Auf allen drei Bildern befindet sich das Pauschenpferd im unteren Drittel. Der Boden des Stadions sowie beteiligte Personen, wie beispielsweise Punkterichter, sind dadurch nicht sichtbar. Vor allem bei den Aufnahmen aus Untersicht liegt meiner Ansicht nach der Fokus vor allem auf den muskulösen Körpern, da sich im Bild nur das Pferd und der Turner befinden. Die Männer tragen lange weiße Hosen, weiße Socken und ärmellose, eng anliegende schwarze oder weiße Shirts, wie auch die anderen Sportler in dieser Sequenz. Vor allem die Oberarmmuskulatur der Athleten, aber auch die der Brust, sind sehr gut trainiert. Die Gesichter sind in den meisten Einstellungen nicht genau zu erkennen, entweder weil sie im Schatten liegen oder die Athleten von hinten gezeigt werden. Großaufnahmen der Gesichter oder von anderen Körperteilen werden nicht abgebildet.

Bei den Übungen am Pauschenpferd sind die Beine der Turner die ganze Zeit gestreckt und angespannt. Die Bewegungen werden in Zeitlupe abgespielt, wodurch die eigentlich schwierigen und dynamischen Bewegungen sanft und ruhig wirken. Begleitet werden diese Bilder von einer schnellen, Spannung erzeugenden Musik. Riefenstahl generiert durch den Himmel mit den Wolken im Hintergrund, wie auch schon bei den Darstellungen der Athleten im Prolog von „Fest der Völker“ ein mythisches Motiv. Dieses zieht sich durch die gesamte Turnsequenz und wird auch beim Turmspringen wieder aufgenommen. Gottähnliche Wesen, die scheinbar mit Leichtigkeit durch die Luft schweben, werden inszeniert. Die Regisseurin verstärkt diesen Effekt durch die Verwendung von Zeitlupenaufnahmen. Auch bei den folgenden Disziplinen, den Ringen, dem Barren und dem Reck werden die Athleten hauptsächlich aus Untersicht aufgenommen, um dieses Bild konstruieren zu können.



Abbildung 29: Turner an den Ringen und am Barren, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 10'29''; Mitte: 12'14''; rechts: 13'19''

Die Aufnahmen der Turner an den Ringen starten mit Bildern aus extremer Untersicht. Die Kamera wurde dafür fast unterhalb der Ringe aufgebaut und filmt steil nach oben auf die turnenden Athleten. Im Hintergrund ist der Himmel mit einigen Wolkenfetzen zu sehen. Gezeigt werden Männer, die sich an den Ringen nach oben ziehen und bestimmte Positionen, beispielsweise einen Handstand, statisch halten. Dass dafür sehr viel Kraft notwendig ist, ist an

den muskulösen Oberkörpern und den angestregten Gesichtern zu sehen. Die fokussierten Gesichter sind bei den ersten Athleten zu sehen, von denen einer sogar in die Kamera blickt und kurz lächelt. Danach folgen einige Aufnahmen mit den ZuschauerInnen im Stadion im Hintergrund, bei denen die Sportler hauptsächlich von hinten gefilmt wurden und aus diesem Grund die Mimik nicht wahrnehmbar ist. Wie schon bei den Athleten am Pauschenpferd sind die Turner mit dem Himmel im Hintergrund expliziter erkennbar, als jene mit den Menschen im Stadion. Sie bilden den Mittelpunkt des Bildes und bekommen die gesamte Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen. Die Männer am Barren werden ausschließlich aus Untersicht von unterschiedlichen Blickwinkeln aufgenommen. Sie halten entweder statische Positionen oder schwingen sich über die Holme. Die Kamera filmt dabei meist den gesamten Körper, nur zweimal schwenkt sie von den Beinen der Athleten bis zu den ausgestreckten Armen und zeigt Teilabschnitte des Körpers.

Bei den Ringen ist stets nur der untere Teil sichtbar und beim Barren der obere mit den Holmen. Das gesamte Sportgerät ist während der ganzen Sequenz nie sichtbar. Auch die Turner am Reck werden so aufgenommen, dass nur die Reckstange im unteren Bildabschnitt und kein anderes Stück des Geräts zu sehen ist. Bei manchen Einstellungen verschwindet die Reckstange gänzlich, wie bei den Bildern in der Mitte und links von Abbildung 30. Riefenstahl versucht also möglichst wenig von den Turngeräten und der Umgebung zu zeigen.



Abbildung 30: Turner am Reck, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 14’3’’; Mitte: 13’51’’; rechts: 14’22’’

Durch diese Methode werden die Athleten aus ihrer Umgebung gehoben und in einen anderen Raum, fern vom Stadion, versetzt. Dabei wirkt es fast so, als würden die Männer durch die Luft fliegen. Des Weiteren liegt in Folge dessen die gesamte Aufmerksamkeit auf den männlichen Sportlern, während mögliche Störfaktoren wie Punkterichter, wartende Personen oder ZuseherInnen ausgeblendet werden. Vor allem beim Abgang vom Reck (Abb. 30, rechts) fliegt der Turner, nachdem er sich einige Male ausgestreckt um die Reckstange geschwungen hat, mit wie Flügel zur Seite gestreckten Armen von Oben ins Bild. Die Kamera ist dabei fast direkt unter ihm aufgebaut. Im Hintergrund ist nur der Himmel mit einer Wolke zu sehen. Bevor er am Boden landet kommt der Schnitt zum nächsten Athleten.

Meiner Einschätzung nach wurden manche Aufnahmen der Turnsequenz beim Training gefilmt, da so die Athleten nicht beim Wettkampf gestört wurden und Riefenstahl Aufnahmen aus Untersicht erzielen konnte, die sonst nicht realisierbar gewesen wären. Sie konnte dadurch auch bei besseren Bedingungen, beispielsweise einer optimalen Belichtung der Sportler durch die Sonne, filmen und war nicht nur auf die Aufnahmen von den Olympischen Spielen angewiesen. Ein Turner an den Ringen schaut kurz in die Kamera, was ein Anzeichen dafür sein könnte, dass zumindest diese kurze Sequenz bei einem Training entstanden ist. Während eines Wettkampfes sind die Athleten fokussiert und würden meiner Ansicht nach nicht zwischendurch in die Kamera lächeln. Vor allem wenn sie sich darauf konzentrieren müssen, schwierige Positionen statisch zu halten. Ebenfalls sind bei manchen Turnern keine Startnummern befestigt und auch kein Symbol der Nationalität sichtbar, was ein weiterer Hinweis dafür sein könnte, dass manche Aufnahmen nicht direkt bei den Olympischen Spielen aufgezeichnet wurden.

Begleitet wird die Sequenz nicht von einem Stadionsprecher oder einem nachträglich eingefügten Kommentator, sondern, ähnlich wie beim Prolog, nur von Musik. Dabei wird ein musikalisches Motiv in verschiedenen Variationen fortlaufend wiederholt. Riefenstahl lässt die Bilder für sich wirken, ohne zusätzlich durch einen Sprecher Spannung zu erzeugen. Die meist recht schnelle und aufgeweckt klingende Musik steht im Kontrast zu den Zeitlupenaufnahmen der Turner. Dennoch unterstützt sie die Bilder und versucht die FilmzuseherInnen zu fesseln und zu begeistern.

Riefenstahl inszeniert die Athleten als starke, heroische und gottähnliche Wesen, welche durch die Luft schweben oder fliegen. Welcher Sportler den Wettkampf gewinnt, ist Riefenstahl in dieser Sequenz nicht wichtig und wird den ZuseherInnen auch nicht mitgeteilt. Ebenfalls sind nur perfekte Vorführungen zu sehen und keine missglückten Übungen oder gar ein Turner, der von seinem Gerät fällt. Auch Anstrengung oder Schweiß sind nicht sichtbar. Im Mittelpunkt steht die Darstellung der männlichen Körper, wobei keine Großaufnahmen einzelner Körperteile gezeigt werden, sondern meist das Gesamtbild der muskelbepackten Männer präsentiert wird.

4.3.3 Kunstspringen

Das Kunstspringen findet in einem eigenen Stadion statt. Wie auch beim Turnen verzichtet Riefenstahl beim Turmspringen der Männer auf einen Kommentar und untermalt die Bilder nur mit Musik von Herbert Windt. Interessant ist, dass bei den Frauen durchaus ein Kommentator, der die Namen und die Nationalität der Athletinnen ankündigt, zu hören ist. Ebenfalls erwähnt er die Siegerin, und wer Platz zwei und drei erreicht hat, namentlich. Die Regisseurin stellt abermals den männlichen Körper in den Mittelpunkt und versucht die Aufmerksamkeit der

FilmzuseherInnen durch möglichst wenige Störfaktoren zu unterbrechen. Bei den ersten Springern finden sich im Hintergrund bei mehreren Aufnahmen die Menschen im Stadion oder es werden Großaufnahmen von den ZuschauerInnen eingeschnitten. Im Laufe der Sequenz ändert sich das und es werden nur mehr Bilder von Athleten während des Sprungs eingeschnitten.

Die Sprungsequenz beginnt mit Aufnahmen aus totalen Kameraeinstellungen, bei denen Sportler beim Sprung ins Wasser in normaler Geschwindigkeit abgebildet werden. Diese sind nicht näher erkennbar, da sie ziemlich schnelle Saltodrehungen durchführen und dann im Wasser verschwinden. Zu sehen sind dabei auch Teile des Sprungturms und jubelnde ZuschauerInnen im Hintergrund. Bekleidet sind die Männer entweder mit einem Badeanzug oder einer Badehose, manche tragen zusätzlich noch eine Badehaube. Neben der aufpeitschenden Begleitmusik sind auch das Platschen des Wassers und die begeisterte Menschenmenge zu hören. Es folgen Halbtotale- und Nahaufnahmen der Springer. Gefilmt werden sie nicht nur beim Absprung, während der Flugphase und beim Eintauchen ins Wasser, sondern zum Teil auch beim Aussteigen aus dem Becken oder Besteigen des Turms. Ein japanischer Springer blickt dabei nach Verlassen des Beckens kurz in die Kamera (Abb. 31, Mitte). Das Eintauchen ins Wasser wird teilweise mit einer eigens entwickelten Unterwasserkamera¹⁷⁷ gefilmt. Bei einigen Sportlern wird des Weiteren der kurze Moment vor dem Absprung, in dem sie sich fokussieren, gezeigt. Die konzentrierten Gesichter sind bei manchen Aufnahmen gut sichtbar, während bei anderen wegen fehlender Beleuchtung der Großteil im Schatten liegt. Der Sprung selbst wird meist in einer halbtotalen Einstellung gezeigt, wodurch die Körper als Ganzes zu sehen sind.



Abbildung 31: Turmspringer, Screenshots aus „Fest der Schönheit“; links: 1h 21'13''; Mitte: 1h 21'21''; rechts: 1h 22'22''

Allenfalls sind zu Beginn der Sequenz die muskulösen Körper und die Gesichter detailliert wahrnehmbar und manche Springer können sogar, durch auf ihren Badeanzügen angebrachten Aufnäher, ihrer Nationalität zugeordnet werden. Der Absprung und die Flugphase der

¹⁷⁷ Diese wurde vom Kameramann Hans Ertl eigens für die Olympischen Spiele konzipiert, um auch Bilder der Athleten unter Wasser aufzeichnen zu können. (vgl. Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 121f).

Sportler werden in weiterer Folge, aufgenommen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Positionen, meist in Zeitlupe abgespielt. Eine Kamera filmt vom Beckenrand auf den Turm hinauf und liefert dadurch Bilder aus Untersicht, während eine andere vom Turm aus die Springer von oben aufnimmt. Ebenfalls sind seitlich des Beckens welche aufgestellt, die das Geschehen aufzeichnen. Eine Kamera filmt dabei den Athleten vom Absprung bis zum Eintauchen ins Wasser. Bei den jeweilig darauf folgenden Sportlern wechseln die Perspektive und die Einstellung, wodurch den FilmzuseherInnen permanent unterschiedliche Bilder präsentiert werden.

Die Aufnahmen vom Boden des Stadions auf den Turm hinauf haben zur Folge, dass die Springer zumindest beim Absprung meist aus Untersicht gefilmt werden. Dabei werden sie so aufgenommen, dass im Hintergrund ein Wolken behangener Himmel zu sehen ist und bei manchen Bildern ein Teil des Sprungbrettes oder -turms. Das Stadion und die ZuschauerInnen werden dadurch ausgeblendet. Riefenstahl gelingt es mittels dieser Methode abermals die Aufmerksamkeit der FilmbetrachterInnen auf die männlichen Körper der Athleten zu lenken. Diese werden im Laufe der Sequenz kontinuierlich dunkler und dadurch schwieriger erkennbar. Am linken Bild der Abbildung 32 ist noch ein heller, vermutlich durch die Sonne beleuchteter Springer zu sehen. Bei genauerer Betrachtung können sogar Umrisse der Brust- und Bauchmuskulatur ausgemacht werden. Bei den Screenshots in der Mitte und rechts ist es schon schwieriger Konturen des Körpers wahrzunehmen, während es bei den Springern auf Abbildung 33 bereits unmöglich ist.



Abbildung 32: Turmspringer, Screenshots aus „Fest der Schönheit“, links: 1h 22'29''; Mitte: 1h 22'34''; rechts: 1h 23'38''



Abbildung 33: Turmspringer, Screenshots aus „Fest der Schönheit“, links: 1h 24'34''; Mitte: 1h 24'45''; rechts: 1h 24'36''

Auf Grund geringerer Beleuchtung durch die Sonne, beziehungsweise dadurch, dass sich die Sonne hinter den Athleten befindet, erscheinen die Springer als schwarze Figuren oder Schatten, die durch die Luft fliegen. Sie erinnern an die schwarzen Gestalten, die im Prolog durch den Wald gelaufen sind. Riefenstahl stilisiert die Athleten zu anonyme Körper, die sich elegant und fast schwerelos vor einer Wolkenlandschaft bewegen. Die Aufnahmen in Zeitlupe verstärken diesen Eindruck. Ebenfalls werden sie durch die Gestaltung von Schnitt kombiniert mit der Musik zu heroischen Wesen mythisiert, die sich den physikalischen Gesetzen und der Realität entziehen.¹⁷⁸ Allerdings ändert sich nicht nur die Belichtung der Springer, sondern auch die Montagetechnik Riefenstahls. Während zu Beginn der Sequenz noch der gesamte Sprung mit Eintauchen ins Wasser zu sehen war, werden nun die Flugphasen verschiedener Athleten in kurzen Abständen hintereinander geschnitten. Dadurch, dass der Absprung nicht mehr gezeigt wird, wirkt es so, als würden die Athleten einfach abheben. Des Weiteren finden sich im Hintergrund keine StadionbesucherInnen mehr, ebenso sind weder das Plätschern des Wassers noch jubelnde Menschen hörbar, sondern nur die aufpeitschende Musik Herbert Windts. Die Springer werden als fliegende Körper inszeniert, die an einen fremden Ort außerhalb des Stadions versetzt werden. Als vom Himmel herabgleitende Heroen, welche dennoch nie die Erde erreichen, da nach kurzer Zeit des Fluges schon der nächste eingeblendet wird. Sie strecken während der Flugphase die Arme auf die Seite und erinnern so auch einen Vogel im Flug. Dieses Motiv scheint Riefenstahl ästhetisch besonders angesprochen zu haben, da es mehrmals abgebildet ist und vor allem den Schluss der Sequenz dominiert. Zweimal lässt die Regisseurin eine Flugphase rückwärts abspielen und hebt so die Schwerkraft zur Gänze auf. Die Sprungsequenz endet mit dem Bild einer Wolkenlandschaft durch die kurz davor ein schwarzer Körper verschwunden ist. Dieses Motiv ist sowohl bei den Parteitagsfilmen als auch bei den Prologen von „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“ mehrmals zu finden.

Auf Grund der Tatsache, dass beim Großteil der Aufnahmen zumindest kurz die ZuschauerInnen zu sehen sind, kann davon ausgegangen werden, dass eine Mehrzahl der Bilder bei den Wettkämpfen entstanden sind und nicht während eines Trainings. Bei den Zeitlupenaufnahmen der Springer in der Flugphase am Ende der Sequenz, die unmittelbar nacheinander geschnitten sind, kann das nicht zweifelsfrei festgestellt werden, da die Umgebung beziehungsweise die ZuschauerInnen nicht sichtbar sind. Dennoch gehe ich davon aus, dass ein Großteil der Bilder bei den Wettkämpfen aufgenommen wurden, da jene kurzen Sequenzen, die nur die Flugphasen der Springer zeigen vom Beckenrand aus Untersicht aufgenommen wurden und so die StadionbesucherInnen nicht im Blickfeld der Kamera liegen. Es wäre also kein

¹⁷⁸ vgl. *Schaub*, Riefenstahls Olympia, S. 68.

Problem gewesen diese Aufnahmen während der Olympischen Spiele aufzuzeichnen. Die unterschiedliche Belichtung der Athleten ist durch die variierende Sonneneinstrahlung und die verschiedenen Aufnahmewinkel der Kamera zu erklären.

5. Olympiafilme nach 1945

Im folgenden Kapitel analysiere ich einzelne Disziplinen und die Prologe von Olympiafilmen, die nach 1945 entstanden sind und vergleiche sie mit den Darstellungen des Olympiafilmes von Leni Riefenstahl. Da nicht in jedem Film alle Sportarten, die ich von „Olympia“ untersucht habe, abgebildet sind, kann ich jeweils nur die vorhandenen thematisieren. In einleitenden Unterkapiteln gebe ich zu jedem kurze Informationen und anschließend werden einzelne Sequenzen analysiert. Da die Rezensionsgeschichte und Finanzierung für die Darstellung der männlichen Körper, meiner Ansicht nach, nicht wesentlich ist, gehe ich bei diesen Filmen nicht darauf ein und konzentriere mich auf meinen Forschungsschwerpunkt.

Olympiafilme, die ich analysieren werde, sind „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ von Castleton Knight (1948),¹⁷⁹ „The Melbourne Rendezvous“ von René Lucot (1957)¹⁸⁰ und „Tokyo Olympiad“ von Kon Ichikawa (1965).¹⁸¹ Für meine Forschung verwende ich Versionen, die auf „YouTube“ öffentlich zugänglich sind. Ausgewählt wurden sie auf Grund von Umfang, Qualität und Verfügbarkeit sowie zeitlicher Nähe an „Olympia“ von Riefenstahl.

5.1 „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ von Castleton Knight (1948)

Die Olympische Spiele 1948 fanden in London vom 29. Juli bis 14. August statt, die ersten seit 1936, da während des Zweiten Weltkrieges keine abgehalten wurden. Im Film selbst findet sich kein Vor- oder Abspann mit näheren Informationen über Regisseur, Kameramänner oder anderen Mitarbeitern. Produziert von „The Rank Organisation“ ist er der erste Olympiafilm in Farbe.¹⁸² Mit der Regie wurde Castleton Knight beauftragt, die Filmmusik komponierte Guy Warrack. Insgesamt waren 24 Kameramänner und Assistenten an den Dreharbeiten beteiligt, unter anderen Hal Britten, Frank Ellis, Kenneth Higgins und Douglas Hill.¹⁸³ Dies zeigt schon den Unterschied zu den Ressourcen, die Riefenstahl für ihren Olympiafilm zur Verfügung hatte. Für die deutsche Regisseurin war ein Mitarbeiterstab von ca. 170 Personen tätig. Dadurch hatte sie ganz andere Möglichkeiten, konnte viel mehr Filmmaterial aufnehmen und

¹⁷⁹ Von diesem Film war ursprünglich eine gesamte Version auf „YouTube“ online, diese wurde allerdings entfernt und nun ist er nur mehr in vier einzelnen Teilen abrufbar. online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=t0mms8hGwlc&t=1237s>, <https://www.youtube.com/watch?v=MfjqytWixxk>, <https://www.youtube.com/watch?v=jBv0yixAGdY>, <https://www.youtube.com/watch?v=2zh8Cb6PzU0> (Zugriff am 2. September 2019).

¹⁸⁰ online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EDA5BvvtDsM> (Zugriff am 2. September 2019).

¹⁸¹ online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WHt0eAdCCns&t=19s> (Zugriff am 2. September 2019).

¹⁸² online unter: https://www.imdb.com/title/tt0221719/companycredits?ref_=ttfc_ql_4 (Zugriff am 17. August 2019).

¹⁸³ online unter: https://www.imdb.com/title/tt0221719/fullcredits?ref_=ttrel_ql_1 (Zugriff am 17. August 2019).

so ein Ereignis von verschiedenen Perspektiven und Kameras filmen lassen. Die Diskrepanz ist ebenfalls bei der Dauer, die für den Schnitt und die Montage gebraucht wurde ersichtlich. Riefenstahl benötigte dafür ca. 20 Monate, während der 138 Minuten lange Film von Knight bereits vier Wochen nach den Spielen, am 3. September 1948, in englischer Sprache veröffentlicht wurde.¹⁸⁴

5.1.1 Prolog

Der Prolog vom Film über die Olympischen Spiele in London 1948 ist mit der Dauer von 36 Sekunden sehr kurz gehalten, dennoch sind Ähnlichkeiten zu Riefenstahls „Olympia“ zu erkennen. Das erste zu sehende Bild zeigt einen Mann, bekleidet mit einem schwarzen Anzug, der eine große Olympiafahne mehrmals im Kreis schwenkt (Abb. 34, links). Aufgenommen wird er aus Untersicht von der Hüfte aufwärts, mit einem blauen, wolkenlosen Himmel im Hintergrund. Begleitet wird diese Sequenz von mehreren Fanfaren. Diese erste kurze Sequenz erinnert meiner Ansicht nach stark an die zahlreichen Untersichtaufnahmen, die für das Werk Riefenstahls charakteristisch sind. Interessant ist, dass der erste nach „Olympia“ entstandene Film sich bereits mit dem ersten Bild auf seinen Vorgänger bezieht. Der Mann, der die Fahne schwenkt, ist allerdings nicht näher erkennbar. Er blickt nach oben Richtung Fahne, die sich um das Zentrum des Bildes dreht und die Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen auf sich zieht.



Abbildung 34: Prolog, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 0'0''; Mitte: 0'12''; rechts: 0'21''

Die zweite im Prolog abgebildete Sequenz zeigt zuerst einen am Strand stehenden Athleten, der eine Fackel in der nach oben ausgestreckten rechten Hand hält. Er ist nur mit einer kurzen weißen Hose und Sportschuhen bekleidet. Ihm gegenüber befindet sich ein zweiter Läufer, der ebenfalls eine Fackel nach oben streckt und sie beim anderen entzündet. Dieser trägt auch eine kurze weiße Hose und zusätzlich ein ärmelloses weißes Shirt und weiße Schuhe. Von ihm ist das Gesicht sichtbar, da er von vorne abgebildet ist, während der erste Fackelläufer

¹⁸⁴ online unter: https://www.imdb.com/title/tt0221719/releaseinfo?ref_=ttco_ql_2 (Zugriff am 17. August 2019).

seitlich von hinten gefilmt wurde. Dadurch ist seine Mimik nicht erkennbar. Nachdem die Fackel des zweiten Läufers ebenfalls brennt, dreht er sich um und läuft den Strand entlang weg. Aufgenommen werden sie aus einer totalen Ansicht. Im Hintergrund sind das Meer, der Himmel und eine Küstenlandschaft zu sehen (Abb. 34, Mitte). Begleitet werden diese Bilder abermals von Fanfaren, die jedoch ein anderes Motiv spielen.

Meiner Einschätzung nach soll diese Szene auf den Prolog von Riefenstahl Bezug nehmen und die Übergabe des Feuers von einem möglicherweise griechischen Läufer an einen englischen symbolisieren. Der Athlet auf der linken Bildseite hat dunkles, leicht lockiges Haar und ist nur knapp bekleidet, während der andere eine längere Hose und auch ein Shirt trägt. Auch wenn er nur von hinten zu sehen ist, wirkt er erhaben und athletisch. Da er sich kaum bewegt, erscheint er beinahe wie eine Statue. Für den Regisseur dürfte dennoch der Fackelläufer auf der rechten Seite wichtiger gewesen sein, da er von vorne zu sehen ist. Die Kameraeinstellung- und perspektive wechseln in dieser Szene nicht.

Das nächste Bild, das mittels Überblendung den FilmzuseherInnen präsentiert wird, ist ein riesiges V, welches mit Sträuchern auf einer schrägen grünen Wiese angelegt wurde. Auf dem rechten Bild der Abbildung 34 nicht zu erkennen ist ein Fackelläufer, der sich entlang des Horizonts hinter dem Victory-Zeichen von der linken auf die rechte Seite bewegt. Kurz darauf setzt die Stimme eines Kommentators ein und die Musik hört auf zu spielen. „V for victory. Victory not in war, not in wealth, not in tournament. But in sportsmanship and in peace“¹⁸⁵, bemerkt der Sprecher. Danach setzt wieder die Musik ein und es kommt ein Schnitt zur Anzeigetafel im Stadion. Mit diesem Victory-Symbol könnte der Regisseur einerseits auf den Sieg der Alliierten im 2. Welt Krieg verweisen wollen, der nun der gesamten Weltöffentlichkeit noch einmal vor Augen geführt werden soll. Andererseits werden vom Kommentator aber auch olympische Ideale angesprochen. Nämlich „dabei sein ist alles“ und „nicht der Sieg zählt, sondern gut gekämpft zu haben“. Des Weiteren betont er, dass das Zeichen für den Sieg des Friedens und der Sportlichkeit steht.

Interessant ist, dass auch die dritte Szene im Olympiafilm, in der ein Fackelläufer in einer supertotalen Einstellung durch eine Naturlandschaft läuft, bei Riefenstahls Werk zu finden ist. Obwohl der Prolog von Knight um einiges kürzer ist als der von Riefenstahl, finden sich in den wenigen Sekunden dennoch einige Ähnlichkeiten. Dass der Regisseur den durchaus erfolgreichen Film der deutschen Filmemacherin als Vorbild betrachtete und so einige Elemente als Leitbilder heranzog, halte ich für wahrscheinlich. Die Analyse weiterer Sequenzen von „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ wird darüber mehr Aufschluss geben.

¹⁸⁵ „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ 0’25’’

5.1.2 Kugelstoß

Beim Kugelstoß kündigt ein Kommentator Name und Nationalität der Athleten, wie auch ihre erzielten Weiten an. Musik ist in dieser Sequenz nicht zu hören, sondern nur das Klatschen der ZuschauerInnen nach einem Stoß. Nach dem letzten abgebildeten Kugelstoßer werden die ersten drei Plätze bekannt gegeben, eine Siegerehrung wird jedoch nicht gezeigt. Die Männer werden einige Sekunden lang bei der Vorbereitung gezeigt, wie sie die Kugel in ihren Händen drehen, sie mehrmals nach oben bewegen und sie die richtige Position für das Sportgerät suchen. Nach dem Stoß bleibt die Kamera noch wenige Sekunden auf die Athleten gerichtet, dann erst kommt der Schnitt zu den Schiedsrichtern, die die Weite messen und Werte notieren oder zum nächsten Kugelstoßer.

Alle Sportler werden in dieser Sequenz auf dieselbe Art und Weise aufgenommen (Abb. 35). Gefilmt werden sie aus leichter Untersicht von vorne, dabei ändern sich Kameraposition und die halbnah Kameraeinstellung nicht. Im Hintergrund sind das Stadion und die ZuseherInnen lediglich unscharf zu erkennen, wodurch die Sportler den Mittelpunkt des Bildes darstellen und die gesamte Aufmerksamkeit der FilmbetrachterInnen erhalten. Die muskulösen Oberarme der Athleten sind wegen der ärmellosen Shirts definiert erkennbar und auch die angestrengt und konzentriert wirkenden Gesichtszüge sind zum Teil sichtbar. Knight schneidet keine Großaufnahmen einzelner Körperteile ein, wie es bei Riefenstahl mehrmals der Fall war. Ebenfalls ist keine Beleuchtung der Kugelstoßer durch die Sonne oder andere Lichtquellen wahrnehmbar. Dadurch und ebenfalls auf Grund der Abbildungsdauer sind keine signifikanten Unterschiede zwischen den Sportlern bei der Darstellung in dieser Sequenz von „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ erkennbar.



Abbildung 35: Kugelstoß, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 38'11''; Mit-te: 38'35''; rechts: 39'14''

Der männlicher Körper steht zwar im Mittelpunkt der knapp zwei Minuten dauernden Sequenz, dennoch werden auch Schiedsrichter und einmal Menschen aus dem Publikum gezeigt. Die Kamera bleibt sonst fast ausschließlich auf die Kugelstoßer gerichtet. Der Flug der Kugel oder die Landung werden nicht abgebildet. Gleich zu Riefenstahls „Olympia“ ist, dass

keine Musik verwendet wird, sondern lediglich der Sprecher und das Jubeln der ZuschauerInnen hörbar sind. Ebenfalls die Einblendung der Schiedsrichter, die die Weite messen oder notieren und das einmal eingeschnittene gespannt beobachtende Publikum, sind bei dem Film von 1938 zu finden. Aber auch in anderen Belangen sind Ähnlichkeiten feststellbar. Beispielsweise ist die Menschenmenge im Hintergrund nur verschwommen sichtbar. Des Weiteren bleibt die Kamera nach dem Stoß meist noch wenige Sekunden auf die Athleten gerichtet. Knight zeigt im Unterschied zu Riefenstahl den Flug oder die Landung der Kugel nicht. Außerdem sind Nah- oder Großaufnahmen der Gesichter oder anderer Körperteile, beziehungsweise Aufnahmen aus verschiedenen Kamerapositionen nicht zu sehen. Dies könnte zum einen auf mangelndes Budget und geringere zur Verfügung stehende Ressourcen hindeuten, zum anderen auch auf abweichende Intentionen des Regisseurs. Entstanden sind alle Bilder während der Wettkämpfe, zumal stets StadionbesucherInnen im Hintergrund wahrnehmbar sind. Auf Grund der zahlreichen Ähnlichkeiten dieser Sequenz zu „Olympia“ ist meiner Einschätzung nach klar, dass der Olympiafilm von 1938 als Vorlage verwendet wurde, wenn auch nicht alle Elemente bei der Darstellung des Kugelstoßens übernommen wurden.

5.1.3 Kunstspringen

Die Sequenz beginnt mit einer Nahaufnahme des sich bewegenden Wassers, in das kurz darauf eine Athletin hineinspringt. Begleitet werden diese Aufnahmen von einer romantisch klingenden Musik. Danach kündigt ein Kommentator die Sportart an. Bei dieser Turmsprungsequenz werden sowohl Männer als auch Frauen gezeigt. Sechs Athletinnen springen relativ rasch hintereinander, dabei wird die gesamte Flugphase bis zum Eintauchen ins Wasser abgebildet. Von ihnen werden die Namen nicht genannt, auch von den sechs darauf folgenden männlichen Springern erfahren die FilmzuseherInnen die Namen nicht. Zwischendurch ist auch noch einmal eine weibliche Athletin zu sehen. Danach informiert der Sprecher die FilmzuseherInnen, dass das Finale der Männer beginnt.

Der erste Springer ist der Amerikaner Samuel Lee, welcher später die Goldmedaille in dieser Disziplin gewinnt. Ab diesem Sportler werden Name und Nationalität der TeilnehmerInnen genannt. Neben dem Kommentator und der Musik sind außerdem das Platschen des Wassers und die klatschenden StadionbesucherInnen hörbar. Lee ist wie die meisten anderen Springer mit einer schwarzen engen Badehose bekleidet, nur der mexikanische und der schwedische Athlet tragen unterschiedliche Farben. Die Frauen haben alle einen schwarzen Badeanzug an und auf dem Kopf eine weiße Badehaube. Alle SportlerInnen werden entweder von der linken oder von der rechten Seite, vom Boden aus aufgenommen. Dadurch sind sie beim Absprung stets aus Untersicht zu sehen. Die Kamera schwenkt mit den SpringerInnen mit, bis sie ins Wasser eintauchen. Bei allen sind der Anlauf, beziehungsweise der Absprung, die Flugphase

und die Landung im Becken zu sehen. Teilweise wird das Eintauchen auch mit einer Unterwasserkamera aufgenommen, auf diesen Bildern ist allerdings meist nicht viel zu erkennen.



Abbildung 37: TurmspringerInnen, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 1h 10'37''; Mitte: 1h 11'51''; rechts: 1h 12'1''



Abbildung 36: Turmspringer, Screenshots aus „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“; links: 1h 11'7''; Mitte: 1h 10'43''; rechts: 1h 12'37''

Die Körper der Springer heben sich auf Grund des dunklen Hintergrundes deutlich von der Umgebung ab und bekommen dadurch die gesamte Aufmerksamkeit der FilmzuschauerInnen. Am besten sind sie vor dem Absprung erkennbar, wenn sich die Athleten auf ihre angestrebten Figuren fokussieren. Die männlichen Sportler sind alle muskulös und durchtrainiert und besitzen eine beachtliche Körperspannung. Dadurch, dass Knight wenig Zeitlupenaufnahmen verwendet, können in der Flugphase keine Details der Körper wahrgenommen werden. Vor allem die Gesichter der Springer sind in den meisten Einstellungen nicht näher erkennbar. Der einzige Athlet, der in Nahaufnahme präsentiert wird, ist der Olympiasieger Lee nach seinem Siegesprung beim Verlassen des Beckens (Abb. 37, rechts). Bei diesen Bildern hebt er sich aus dem Wasser, richtet sich seine Badehose und lächelt in die Kamera. Seine Gesichtszüge und sein muskulöser Oberkörper sind in dieser Einstellung detailliert wahrnehmbar. Wegen des Wassers im Hintergrund sind auch die Umrisse seines Körpers spezifischer abgebildet. Alle anderen Teilnehmer werden nur aus halb- oder supertotalen Einstellungen aufgezeichnet. Die Sprünge des Siegers werden dennoch nicht besonders hervorgehoben, auch nicht mittels Zeitlupenaufnahmen. Nach einer kurzen Siegerehrung kündigt der Kommentator das Finale der Frauen an.

Da das Springen in der Halle stattfindet, ist der Hintergrund dadurch meist sehr dunkel. Es finden sich aus diesem Grund keine Aufnahmen mit dem Himmel oder mit Wolken im Hintergrund, welches das gängige Leitbild bei der Turmsprungsequenz bei Riefenstahl darstellte. Lediglich die Aufnahmen, in denen auch Wasser zu sehen ist wirken etwas heller. In machen Einstellungen sind Lichtstrahlen zu sehen, die von Fenstern in der Hallendecke stammen. Diese erhellen teilweise den dunkeln Hintergrund. Die Fenster sind jedoch nur in wenigen Einstellungen sichtbar (Abb. 37, links). Auf den meisten Bildern sind außerdem Teile des Sprungturms erkennbar.

Im Vergleich zu Riefenstahl verwendet Knight wenig Zeitlupenaufnahmen, dadurch sind die Flugphasen relativ kurz und die Athleten währenddessen, vor allem bei Saltodrehungen, nur ungenau zu erkennen. Der ersten Teil der Sequenz, in dem die SpringerInnen unmittelbar nacheinander geschnitten sind, so dass der Absprung meist nicht zu sehen ist, erinnert etwas an die Bilder von Riefenstahl. Bei der Regisseurin werden die Springer als anonyme heroische Wesen inszeniert, die vom Himmel zur Erde schweben. Dies ist bei Knight nicht der Fall. Nur zu Beginn der Sequenz sind die SpringerInnen namenlos, danach werden der Name und die Nationalität stets genannt und vom letzten Springer wird außerdem noch eine Nahaufnahme eingeschnitten. In „Olympia“ gibt es beim Springen der Männer keinen Kommentator, sondern nur die Musik, welche die Sequenz dramatisiert. Ebenfalls werden die Athleten von unterschiedlichen Blickwinkeln und aus verschiedenen Kameraperspektiven aufgenommen. Bei „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ werden sie nur von der linken oder der rechten Seite, von einer Kamera, die am Boden platziert ist, gezeigt.

Interessant ist meiner Ansicht nach, dass in diesem Film, wie auch bei „Olympia“ bei der Turmsprungsequenz Musik verwendet wird, auch wenn zusätzlich ein Kommentator zu hören ist. Die zu Beginn gezeigte Inszenierung anonymer SpringerInnen erinnern etwas an die Sequenz von Riefenstahl, da hier nur Musik und das Plätschern des Wassers hörbar sind und Knight auch mehr Zeitlupenaufnahmen verwendet, als bei den folgenden AthletInnen. Ebenfalls sind die SpringerInnen unmittelbar hintereinander geschnitten und die Absprünge zum Teil nicht sichtbar. Da der Wettbewerb in der Halle abgehalten wurde, befindet sich im Hintergrund kein blauer Himmel oder Wolken. Dennoch erinnern die Luftblasen und Wasserwirbel, die von der Unterwasserkamera aufgenommen wurden, etwas an die Wolkenlandschaften bei Riefenstahl (Abb. 37, Mitte). Diese werden im ersten Teil der Sequenz mehrmals abgebildet. Klar ist jedenfalls, dass alle Bilder während der Wettkämpfe aufgezeichnet wurden und nicht, wie bei Riefenstahl nicht unüblich, nachträglich bei einem Training.

Auch wenn es vergleichbare Merkmale im Olympiafilm von 1948 zu dem von 1938 gibt, weichen die Sequenzen doch wesentlich voneinander ab. Vor allem das weitgehende Fehlen von

Nah- und Großaufnahmen der Athleten in „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ und die unterschiedlichen Blickwinkel und Kameraeinstellungen sind dabei meiner Ansicht nach entscheidend. Außerdem sind die Montage und der Schnitt sehr unterschiedlich. Bei Riefenstahl werden die Athleten am Ende nur mehr als fliegende schwarze Wesen, die vom Himmel zur Erde herunterschweben, diese aber nie erreichen, inszeniert. Vergleichsweise ähnliche Bilder sind im Olympiafilm von 1948 nicht zu finden. Dennoch waren meiner Einschätzung nach, im Besonderen beim ersten Teil der Turmsprungsequenz, die Darstellungen bei „Olympia“ ein Leitbild für Knight.

5.2 „The Melbourne Rendezvous“ von René Lucot (1957)

Die Olympischen Spiele 1956 fanden vom 22. November bis 8. Dezember in Melbourne statt.¹⁸⁶ Mit dem Erstellen eines Films wurde die „CSA Film Productions“ aus Frankreich beauftragt. Dieser 102 Minuten dauernde Film ist unter dem Titel „The Melbourne Rendezvous“ am 12. April 1957 in Frankreich erstmals erschienen.¹⁸⁷ Weitere Informationen über den Film finden sich im Vorspann, welcher in gelber Schrift vor einem Wolkenhintergrund gezeigt wird. Begleitet werden diese Zeilen von einer pompösen Orchestermusik mit Chorbegleitung.¹⁸⁸

Elf Kameramänner waren an den Dreharbeiten unter der Leitung von René Lucot beteiligt, unter anderen Jacques Duhamel, Pierre Gueguen, Pierre Lebon, Georges Leclerc und Pierre Levent. Zur Verfügung standen ihnen 15 Kameras, die jeweils an unterschiedlichen Positionen platziert wurden.¹⁸⁹ Dadurch bekommen die FilmzuseherInnen ein Ereignis stets aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu sehen. Auch Riefenstahl verwendete meist mehrere Kameras, um ein Geschehen aufzunehmen, wodurch sie verschiedene Perspektiven auf die Athleten erhielt und beim Schnitt zwischen den Bildern wählen konnte.

In „The Melbourne Rendezvous“ sind zwischendurch immer wieder Naturbilder zu sehen oder AthletInnen in ihrer Freizeit, wie sie die Stadt erkunden. Ungefähr ein Drittel des Films beschäftigt sich mit heimischen Tieren, Pflanzen und den Straßen Melbournes, wodurch er teilweise wie ein Werbefilm wirkt, der den Tourismus ankurbeln soll. Begleitet wird der Bericht

¹⁸⁶ online unter: <<https://rio.sportschau.de/rio2016/geschichte/Melbourne-1956-Sommerspiele-im-Winter,melbourne112.html>> (Zugriff am 2. September 2019).

¹⁸⁷ online unter: <<https://letterboxd.com/film/the-melbourne-rendezvous/>> (Zugriff am 18. August 2019), online unter: <<https://www.imdb.com/title/tt0165926/>> (Zugriff am 28. August 2019).

¹⁸⁸ Die Olympischen Spiele 1956 fielen in die Zeit des Kalten Krieges. Auf Grund von Konflikten zwischen dem politischen Westen und Osten boykottierten einige Staaten wie beispielsweise die Niederlande und Spanien die Spiele (online unter: <<https://letterboxd.com/film/the-melbourne-rendezvous/>> (Zugriff am 18. August 2019). Diese heikle politische Lage kann ich jedoch in diesem Kontext nicht näher thematisieren, da ich mich auf die Darstellung der männlichen Körper konzentrieren möchte.

¹⁸⁹ online unter: <<https://letterboxd.com/film/the-melbourne-rendezvous/>> (Zugriff am 18. August 2019).

über die Olympischen Spiele fast durchgehend von einem Kommentator, der Informationen zu den Athleten, den Spielen selbst und dem Gastgeberland gibt.

5.2.1 Prolog

Da der Prolog von „The Melbourne Rendezvous“ recht lang ist, werde ich mich auf den für meine Forschung relevanten Teil konzentrieren. Nach einigen Bildern über die Wirtschaft Australiens, kommentiert von einem Sprecher aus dem Off, erscheint eine brennende Fackel mit den Olympischen Ringen. Zuerst wird nur die Fackel mit dem blauen Himmel im Hintergrund gezeigt. Nach einem langsamen Retourzoom ist schließlich der gesamte Fackelläufer zu sehen. Er blickt starr auf die linke Seite des Bildes und hält die Fackel mit dem rechten Arm bewegungslos von seinem Körper weg. Diese regungslose Pose hält er so lange, bis er zu laufen beginnt und auf der linken Seite, nach einem kurzen Schwenk der Kamera, das Bild verlässt. Abgebildet wird er aus Untersicht, dadurch ist im Hintergrund der blaue, wolkenlose Himmel sichtbar. Durch den Zoom wechselt die Kameraeinstellung von einer Nahaufnahme zu einer Totalen. Bekleidet ist der Athlet nur mit einer weißen kurzen Sporthose und Schuhen, die sind jedoch erst wahrnehmbar, wenn er zu laufen beginnt.



Abbildung 38: Prolog, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 2'9''; Mitte: 2'13''; rechts: 2'15''

Der Fackelläufer hat einen muskulösen Oberkörper. Seine Haut ist hell und glänzt, da er vermutlich von der Sonne oder einer anderen Lichtquelle von vorne beleuchtet wird. Dadurch können Gesicht und Oberkörper definiert wahrgenommen werden. Möglicherweise wurde seine Haut zusätzlich mit einem Mittel behandelt, um diesen Effekt zu erzielen. Auf Grund der schimmernden Oberfläche und der bewegungslosen Haltung des Sportlers soll er meiner Ansicht nach eine Statue symbolisieren. Dieses Stilmittel wurde auch von Riefenstahl mehrmals verwendet. Die Haare des Mannes sind hell, etwas lockig und kurz geschnitten.

Die nächste Einstellung zeigt Beine von weiteren Läufern, welche von der Hüfte abwärts gezeigt werden und sich vom rechten Bildrand zum linken bewegen. Im Hintergrund ist dabei

wieder der blaue Himmel sichtbar. Die meisten der abgebildeten Athleten laufen barfuß, manche tragen auch Schuhe. Auch die Bekleidung ist unterschiedlich, da einige nur eine kurze Sporthose anhaben, andere zusätzlich auch ein Shirt, soweit dies feststellbar ist. Im unteren Teil des Bildes ist eine grüne Wiese zu sehen. Wegen der Beleuchtung, die von rechts kommt und die Beine nur von hinten erhellt, wirkt die den FilmzuseherInnen zugewandte Vorderseite der Läufer relativ dunkel. Diese Bilder erinnern an den Prolog von „Fest der Schönheit“, bei dem sich einige anonyme Läufer durch den Wald bewegen und meist nur die Beine oder dunkle Silhouetten der Athleten abgebildet werden. Auch hier bleiben die Läufer unerkannt, da keine Gesichter wahrnehmbar sind. Die Kamera schwenkt in Laufrichtung nur unmerklich mit, bis die wenigen Sportler wieder aus dem Bild verschwinden und der Schnitt zur nächsten Sequenz kommt.

Nun erscheint abermals der zuvor inszenierte Fackelläufer im Bild. Dieses Mal blickt er allerdings auf die rechte Seite, wodurch sein Gesicht im Schatten liegt, auf Grund der von hinten kommenden Beleuchtung. Auch der gesamte Oberkörper ist im Schatten, welcher dadurch nicht mehr so genau zu erkennen ist. Die Kamera zoomt erneut von einer Nahaufnahme des Kopfes zurück bis der gesamte Athlet zu sehen ist, dann setzt er sich in Bewegung und verschwindet dieses Mal auf der rechten Bildseite. Aufgenommen wurde er wieder aus Untersicht mit dem blauen Himmel im Hintergrund. Lucot zeigt demzufolge dieselbe Sequenz wie zuvor nur seitenverkehrt.

Während der Sequenz mit dem Fackelläufer ist zu Beginn ein Chor zu hören, danach keine Musik mehr, sondern nur eine Stimme aus dem Off, die Informationen über die Olympischen Spiele, über die Länge und wie viele AthletInnen teilnehmen, gibt. Im Gegensatz dazu setzte Riefenstahl die Musik gezielter ein, um die Bilder zu dramatisieren. Dies ist bei Lucot zumindest in dieser Sequenz nicht der Fall. Dennoch erinnern diese Bilder einerseits an den Prolog von „Fest der Völker“, in dem ein Fackelläufer aus Untersicht heroisierend dargestellt wird, andererseits, wie schon erwähnt, auch an den Prolog von „Fest der Schönheit“. Vor allem die Abbildung des Athleten aus Untersicht mit dem Himmel im Hintergrund erinnert stark an Riefenstahls Technik, männliche Körper heroischer und größer wirken zu lassen. Meiner Einschätzung nach versucht Lucot zum einen mittels Darstellung knapp bekleideter Sportler eine Verbindung zur Antike herzustellen, zum anderen kopiert er aber auch Riefenstahls Methode zur Inszenierung der Athleten. Des Weiteren nutzt er wie die deutsche Regisseurin das Sonnenlicht oder andere Lichtquellen, um die Sportler zu inszenieren und wichtige Körperregionen hervorzuheben.

Nach den Bildern vom Fackelläufer gibt es einen Schnitt zu einem Flugzeug am Himmel und die Stimme aus dem Off gibt Informationen über Australien, die Größe, die Einwohnerzahl und

vergleicht die Daten mit denen der USA. Das Flugzeug ist ein Symbol für die Ankunft der AthletInnen aus anderen Staaten. In weiterer Folge sind australische SportlerInnen beim Training, zu Hause oder bei ihrer Arbeit zu sehen, die den Blick Richtung Himmel zum Flugzeug werfen.

5.2.2 Kugelstoß

Die Sequenz startet mit dem amerikanischen Athleten Parry O'Brien (Abb. 39, links), welcher eine Kugel vom Boden aufhebt und sich auf seinen Stoß vorbereitet. Ein Kommentator kündigt, wie auch bei den darauf folgenden Kugelstoßern, den Namen, die Nationalität und den erreichten Platz an. Neben dem Sprecher, der auch andere Informationen über den Sport oder die Teilnehmer gibt, ist nur der Beifall der StadionbesucherInnen leise hörbar, keine Musik. Zuerst werden die Sportler gezeigt, die die ersten drei Plätze belegt haben, danach sind nur noch weitere Stöße der Gold- und Silbermedaillen Gewinner zu sehen. Aber auch der Amerikaner Ken Bantum, welcher den vierten Platz belegte, wird einmal abgebildet. Andere Athleten kommen in dieser Sequenz nicht vor.

Die Kamera zeigt O'Brien zunächst aus einer Totalen Ansicht, erst als er sich auf seinen Stoß fokussiert zoomt die Kamera auf sein Gesicht. Die Nahaufnahme bildet ihn von der Brust aufwärts ab. Nachdem er die Kugel kraftvoll von sich weg befördert hat, bleibt die Kamera weiter auf ihn gerichtet. Der Amerikaner schaut der Kugel nach und in weiterer Folge ist auch seine Reaktion erkennbar. Unzufrieden schüttelt er den Kopf. Beim Stoß selbst ist er wieder aus einer totalen Perspektive abgebildet, danach zoomt die Kamera wieder auf sein Gesicht. Die Physiognomie ist bei den Nahaufnahmen deutlich wahrnehmbar, auch wenn er nur aus dem Profil abgebildet wird. Seine Mimik ist entschlossen und konzentriert. O'Brien hat braune, kurze Haare und sein Oberkörper ist sehr muskulös.



Abbildung 39: Kugelstoß, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 22'47''; Mitte: 22'56''; rechts: 24'21''

Bekleidet ist der Athlet mit einer weißen kurzen Sporthose und einem weißen Shirt mit der Startnummer darauf. Ebenfalls ist die Nationalität auf einem Wappen und durch drei Querstreifen auf der Brust erkennbar. Des Weiteren trägt er schwarze Schuhe und weiße Socken. Im Hintergrund ist das Stadion mit seinen BesucherInnen wahrnehmbar, wie auch verschiedene Schiedsrichter und Ordner. Bei den Nahaufnahmen ist allerdings nur der Sportler im Bild und bekommt die gesamte Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen. Der Kommentator kündigt an, dass O'Brien außer Konkurrenz steht und wie vier Jahre zuvor wieder die Goldmedaille hohlen wird.

Der zweite abgebildete Kugelstoßer Bill Nieder (Abb. 39, Mitte), ebenfalls ein Amerikaner, wird gleich in der Startposition, mit der Kugel in der rechten Hand, die er gegen den Hals drückt, gezeigt. Er ist zunächst in Nahaufnahme zu sehen, beim Stoß selbst wird er aus einer totalen Kameraeinstellung aufgenommen. Nach dem Wegstoßen der Kugel werden die Flugbahn und die zum Auftreffpunkt laufenden Schiedsrichter gezeigt, die sogleich die erzielte Weite markieren. Bekleidet ist er wie sein Kollege O'Brien. Auch er wirkt entschlossen, ist jedoch nur kurz im Bild zu sehen. Den dritten Platz erreichte der Tscheche Jiri Skobla. Der Athlet erhält ebenfalls nur wenige Sekunden im Film, dennoch wird sein Stoß in Zeitlupe abgebildet. Im Gegensatz zu den amerikanischen Sportlern trägt er ein rotes Shirt mit einer weißen Hose. Unterschiedlich ist auch, dass er nicht in Nahaufnahme gezeigt wird. Wie Nieder ist Skobla nur sehr kurz vor dem Stoß im Bild, danach können ihn die FilmzuseherInnen beobachten, wie er der Kugel nachblickt.

Anschließend wird abermals O'Brien aufgenommen, wie er die Kugel aufhebt und in den Stoßkreis eintritt. Wie zuvor bleibt die Kamera die gesamte Zeit auf ihn gerichtet und vor dem Stoß wird den FilmzuseherInnen eine Nahaufnahme von der Brust aufwärts präsentiert. Diese Bilder sind fast ident zu seinem ersten Stoß. Auch Nieder wird abermals gezeigt. Zuerst eine Nahaufnahme seines Kopfes, danach filmt die Kamera wieder die Flugbahn der Kugel mit und kurz die Schiedsrichter, die zur Stelle, an der die Kugel gelandet ist, hinlaufen. Bevor der Goldmedaillengewinner abermals im Bild erscheint schneidet Lucot eine kurze Sequenz des Sportlers ein, der den vierten Platz erreicht, ebenfalls ein Amerikaner. Danach ist noch einmal O'Brien einige Sekunden lang bei der Vorbereitung zu sehen. Sein letzter Stoß wird in Zeitlupe aus einer totalen Ansicht abgebildet (Abb. 39, rechts). Dabei wird er, da er mit dem Rücken zur Stoßrichtung steht, von hinten, beim Stoß selbst von vorne, wahrscheinlich von der Sonne beleuchtet, wodurch er besonders hervorsticht. Im Anschluss daran ist er noch kurz im Bild zu sehen, wie er der Kugel nachschaut, kurz darauf schwenkt die Kamera allerdings zu den Schiedsrichtern, welche die Weite markieren.

Die Bilder, in denen die Athleten mit totalen Kameraeinstellungen aufgenommen werden, haben eine relativ hohe Tiefenschärfe. Es sind folglich Schiedsrichter, Ordner oder andere Personen im Hintergrund wahrnehmbar (Abb. 39, rechts), erst die StadionbesucherInnen auf der Tribüne wirken unscharf. Dadurch stechen die Kugelstoßer nicht besonders hervor und auch ihre Konturen scheinen teilweise mit dem Hintergrund zu verschwimmen. Im Gegensatz dazu stehen die Sportler bei den Nahaufnahmen im Zentrum des Bildes. Ihre Umrisse sind klar abgegrenzt und hinter ihnen ist sonst kaum etwas zu erkennen. Auf Grund dieser Darstellungen erhalten die so aufgenommenen Männer die gesamte Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen.

Meiner Ansicht nach werden die Kugelstoßer unterschiedlich inszeniert. Augenscheinlich ist, dass die amerikanische Nation das Kugelstoßen der Olympischen Spiele dominierte, was im Film auch hervorgehoben wird. Bis auf einen tschechischen Athleten werden nur Amerikaner abgebildet. Interessant ist, dass nur diese vier Kugelstoßer gezeigt werden. Sie haben zwar die ersten vier Plätze erreicht, trotzdem wäre es möglich gewesen noch andere Teilnehmer abzubilden und nicht mehrmals dieselben Personen. Ähnlich zu den Darstellung der Kugelstoßer in Riefenstahls „Olympia“ sind die Nahaufnahmen der Gesichter der Athleten, bei denen die Mimik detailliert erkennbar ist und, dass die Kamera nach dem Stoß auf bestimmte Kugelstoßer gerichtet bleibt, während bei anderen gleich wegschwenkt und die Flugbahn oder die Landung der Kugel gezeigt wird. So werden bestimmte Sportler hervorgehoben und sind länger im Bild zu sehen als andere. Bei „The Melbourne Rendezvous“ ist das der Olympiasieger O’Brien, von dem die Reaktionen nach seinen Stößen aufgenommen wurden. Er ist nicht nur öfters zu sehen als seine Kontrahenten, sondern dadurch auch länger. Des Weiteren wird der Sieger durch Sonnenlicht oder eine andere Lichtquelle besonders hervorgehoben und inszeniert. Diese Methode wurde auch von der deutschen Regisseurin angewendet um die Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen auf bestimmte Athleten beziehungsweise spezielle Körperteile zu richten. Aus Untersicht, wie es teilweise bei Riefenstahl der Fall ist, werden die Kugelstoßer bei Lucot allerdings nicht gezeigt.

5.2.3 Marathon

Die etwa zehn Minuten dauernde Sequenz beginnt mit den wartenden und sich vorbereitenden Läufern im Stadion. Hauptsächlich werden sie aus einer totalen Einstellung aufgenommen, von einem ist auch eine Nahaufnahme zu sehen. Der Kommentator gibt dabei Informationen über den Marathonlauf. Die Athleten tragen alle kurze Sporthosen, ärmellose Shirts beides in unterschiedlichen Farbe und dazu Laufschuhe. Einige haben zusätzlich eine weiße Kopfbedeckung auf. Nach dem Startschuss setzen sich alle Athleten gleichzeitig in Bewegung, laufen

eine Runde im Stadion und verlassen danach das Stadion. Gefilmt werden sie dabei einerseits von der Seite, andererseits von der Tribüne aus der Vogelperspektive. Dabei schwenken die Kameras entweder in Laufrichtung mit, oder sie halten die Position starr und wenn der letzte Sportler aus dem Bild ist, kommt der Schnitt zur nächsten Einstellung. Im Hintergrund sind die jubelnden StadionbesucherInnen zu sehen. Neben der Stimme des Kommentators ist auch deren Applaus hörbar.

Begleitet wird diese Sequenz von einer schwungvollen Jazz-Musik. Wenn sich der Kommentator hin und wieder zu Wort meldet, werden die Klänge etwas leiser. Die Musik setzt ab dem ersten Bild, welches außerhalb des Stadions aufgenommen wurde, ein und verleiht den Bildern der fokussierten und im weiteren Verlauf des Rennens, teilweise erschöpften Läufer, Stimmung. Die Läufer werden von Kameras, die auf fahrenden Autos platziert sind, aufgenommen. Diese bewegen sich entweder vor oder neben ihnen her, wodurch die FilmzuseherInnen verschiedene Perspektiven der Athleten sehen. Ebenfalls verwendet Lucot am Boden platzierte Kameras, die meist in Laufrichtung mit den Sportlern mitschwenken.



Abbildung 40: Marathonlauf, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 1h 34'14''; Mitte: 1h 34'48''; rechts: 1h 30'59''

Die Marathonläufer werden meist aus totalen Einstellungen gefilmt. Zum Teil sind aber auch Nahaufnahmen der Gesichter oder der Beine sichtbar. Die Kameras zoomen dabei immer wieder zu den Läufern hin oder von ihnen weg, dadurch werden sie abwechselnd aus unterschiedlichen Perspektiven abgebildet. Zu Beginn des Laufes werden keine Athleten besonders hervorgehoben, außer durch Nennung ihrer Namen vom Kommentator. Am Straßenrand stehen wartende Menschenmassen, die den Athleten zujubeln und applaudieren. Zu hören sind sie allerdings nicht.

Die Erschöpfung in den Gesichtern der Athleten wird im Laufe des Rennens immer deutlicher. Nach 15 Kilometern sind erstmals Versorgungsstationen zu sehen. Sportler können sich hier mit Wasser stärken und abkühlen. Dennoch sind aufgebende Athleten in dieser Sequenz nicht zu sehen, erst im Ziel brechen wenige zusammen und müssen von Ordnern gestützt und versorgt werden. Die Anstrengung ist auch im Gesicht des späteren Siegers Alain Mimoun aus

Frankreich sichtbar. Der Sportler geht ungefähr ab der Hälfte des Rennens in Führung. Mehrmals werden von ihm nur die Beine gefilmt, welche sehr muskulös sind. Von den Beinen schwenkt dann die Kamera zum Oberkörper und Gesicht beziehungsweise zoomt retour, so dass er aus einer totalen Einstellung aufgenommen wird. Seine Verfolger lässt der Franzose immer weiter hinter sich. Je mehr sich sein Sieg heraus kristallisiert, desto öfter wird Mimoun gezeigt, während die anderen Läufer meistens nur mehr kurz abgebildet werden. Einmal wird sein laufender Schatten gezeigt, danach schwenkt die Kamera auf den Führenden. Diese Bilder erinnern an den inszenierten Marathonlauf von Riefenstahl, welche ebenfalls mehrmals die Schatten der Läufer gefilmt hat. Genauso wie die anderen Athleten wird auch der französische Läufer immer müder und seine Bewegungen werden zusehends lascher. Dennoch sind von ihm keine Bilder bei einer Versorgungsstation zu sehen.

Schließlich läuft Mimoun im Stadion ein. Nun ist der Jubel der ZuschauerInnen wieder zu hören. Bei seiner letzten Runde im Stadion wird er entweder von einer Kamera, die in der Mitte des Stadions platziert ist und im Lauf mitschwenkt, aus einer totalen Ansicht aufgenommen, oder aus der Vogelperspektive von einer Kamera, die auf der Tribüne weiter oben platziert worden sein dürfte. Im Ziel wird er aus halbnahen Ansichten gezeigt.



Abbildung 41: Marathonlauf, Screenshots aus „The Melbourne Rendezvous“; links: 1h 38'52''; Mitte: 1h 39'5''; rechts: 1h 39'24''

Auch weitere im Ziel ankommende Läufer sind zu sehen. Sie sind erschöpft und werden im Ziel von wartenden Offiziellen versorgt. Ein Athlet wird gefilmt, wie er am Boden mit einer Decke zugedeckt liegt, die Finger hält er verschränkt, was den Anschein erweckt, er würde beten (Abb. 41, links). Ein anderer braucht die Unterstützung zweier Ordner, um aus dem Stadion zu gelangen (Abb. 41, Mitte). Abschließend wird eine Großaufnahme des Gesichts des zu Tränen gerührten Mimoun bei der Siegerehrung gezeigt. Im Hintergrund ist dabei nur der blaue Himmel zu sehen. Der Franzose wird auf diese Weise in einen anderen Raum, abseits des Stadions versetzt.

Ab der Hälfte des Marathons wird der spätere Olympiasieger besonders hervorgehoben. Er wird nicht nur viel öfter abgebildet als die anderen Sportler, sondern ist auch mehrmals in Nahaufnahme zu sehen. Mittels dieser Aufnahmetechnik und der Montage bekommt er schon

vor seinem Sieg eine außergewöhnliche Stellung. Dass im letzten Teil nur mehr die vorderen Athleten gezeigt werden, ist bei Riefenstahl ebenfalls zu beobachten. Im Gegensatz zu Lucot schneidet sie aber auch Aufnahmen aus dem Training oder eigens angefertigte ein, um das Geschehen zu dramatisieren und für sie wichtige Bilder zu generieren. Beispielsweise finden sich in der Marathonsequenz von „Olympia“ mehrere Abbildungen aus Untersicht, die bestimmte Körperteile der Sportler hervorheben. Ähnliche Bilder sind bei Lucot nicht zu finden. Dennoch gibt es Analogien beim Filmen der Läufer. In beiden Sequenzen werden sie von fahrenden Autos aufgenommen, die sich vor oder neben den Männern her-bewegen oder von am Straßenrand platzierten Kameras, die in Laufrichtung mitschwenken.

Meiner Ansicht nach ist es interessant, dass während des Marathons keine aufgebenden oder verletzten Athleten abgebildet werden, sondern erst im Ziel zusammenbrechende und auf Hilfe angewiesene Läufer zu sehen sind. Auch Riefenstahl blendet diese Bilder aus ihrer Darstellung des Marathonlaufs aus und zeigt erst im Ziel entkräftete und erschöpfte Athleten. Des Weiteren übernimmt Lucot das Stilmittel der Musik, die den Wettkampf beinahe durchgehend begleitet, auch wenn die Genre ziemlich unterschiedlich sind. Bei „Olympia“ wird eine Spannung generierende und aufpeitschende Musik verwendet, während bei Lucot schwungvolle und fröhliche Jazzklänge zu hören sind. Gleich ist, dass sich ein Kommentator mehrmals zwischendurch meldet und Informationen über die Athleten oder den Lauf gibt. Doch auch wenn es Gemeinsamkeiten gibt, kann diese Sequenz von Lucot meiner Einschätzung nach nicht mit dem stilisierten Kampf der Nationen von Riefenstahl gleichgestellt werden.

5.3 „Tokyo Olympiad“ von Kon Ichikawa (1965)

Regie zu den XVIII. Olympischen Spielen in Japan führte Kon Ichikawa, welcher schon in verschiedenen Bereichen tätig war. Er begann als Trickfilmzeichner, verfilmte berühmte Romane, drehte aber auch Antikriegsfilme, Dramen und Komödien.¹⁹⁰ Im Abspann des Filmes wird angeführt, dass 556 Personen mit unterschiedlichen Berufen an der Entstehung beteiligt waren. Weiters wurden 104 Kameras und 41 Aufnahmegeräte für die Aufzeichnungen verwendet.¹⁹¹ Kameramänner, die am Film beteiligt waren, sind unter anderen Kazuo Miyagawa, Shigeo Murata, Shigeichi Nagano, Kenji Nakamura, Tadashi Tanaka. Für die Musik zum Film war

¹⁹⁰ vgl. Dolores P. Martinez, Politic and the Olympic film documentary: the legacies of „Berlin Olympia“ and „Tokyo Olympiad“. In: Sport in Society (2009, 12, 6), S. 811-821, online unter: <https://www.tandfonline.com/uaccess.univie.ac.at/doi/full/10.1080/17430430902944308#aHR0cHM6Ly93d3ctdGFuZ-GZvbmhpbmUtY29tLnVhY2Nlc3MudW5pdmlm-FjLmF0L2RvaS9wZGYvMTAuMTA4MC8xNzQzMDQzMDkwMjk0NDMwOD9uZWVhQWNjZXNz-PXRydWVAQEAw> (29. August 2019), S. 816.

¹⁹¹ „Tokyo Olympiad“ 2h 4'14''

Toshirô Mayuzumi verantwortlich.¹⁹² Dies zeigt die großen finanziellen und materiellen Mittel die Ichikawa für die Erstellung des Filmes zur Verfügung hatte.

Erstmals veröffentlicht wurde der Film in Japan am 20. März 1965, mit einer Dauer von 170 Minuten im 35-mm Format und dem Originaltitel „Tôkyô orinpikku“.¹⁹³ Die für meine Analyse verwendete Version von „YouTube“ ist auf 125 Minuten gekürzt. Bei der Veröffentlichung war der Film ein großer Kassenschlager 1965.¹⁹⁴ Da die nächsten Olympischen Sommerspiele 2020 in Tokio stattfinden, könnte es meiner Einschätzung nach dazu führen, dass der Film von 1965 wieder öffentlich im Kino oder Fernsehen aufgeführt wird, um die für Japan erfolgreichen Spiele wieder ins Gedächtnis der Bevölkerung zu rufen.

Außer im Prolog, in dem Bilder von Tokio oder unterschiedlicher Landschaften zu sehen sind, finden sich in „Tokyo Olympiad“ nur Eindrücke von den Olympischen Spielen selbst. Die Aufnahmen der Wettkämpfe sind meiner Einschätzung nach alle bei den Spielen selbst aufgezeichnet worden und nicht, wie bei Riefenstahl, zum Teil bei Trainings. Dadurch gewinnt der Film von Ichikawa an Authentizität. Martinez ist der Ansicht, dass Ichikawa Riefenstahls Film nicht kopiert, sich aber mehrmals darauf direkt bezieht.¹⁹⁵ Andererseits finden sich in dem Film auch einige Bilder, die meiner Meinung nach den Anschein erwecken, sie wären eins-zu-eins von „Olympia“ übernommen worden. Diese Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Darstellung der männlichen Körper werde ich in den folgenden Unterkapiteln näher thematisieren und analysieren.

5.3.1 Prolog

Nach einem kurzen Vorspann ist im Prolog eine Abrissbirne zu sehen, die veraltete Gebäude niederreißt, um Platz für Neues zu schaffen. Begleitet werden diese Bilder einerseits von einem Chor, welcher leise im Hintergrund eine Melodie singt und andererseits von dem Lärm zusammenstürzender Bauwerke und den Geräuschen der Stadt. Ebenfalls ist eine Stimme aus dem Off zu hören, die Orte und Jahreszahlen der vorhergehenden Olympischen Spiele der Neuzeit aufzählt. Abgebildet werden dazu außerdem Aufnahmen von Tokio und dem Stadion.

¹⁹² online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0059817/releaseinfo?ref_=ttfc_sa_1> (Zugriff am 29. August 2019).

¹⁹³ online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0059817/releaseinfo?ref_=ttfc_sa_1> (Zugriff am 29. August 2019), online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0059817/technical?ref_=ttfc_ql_6> (Zugriff am 29. August 2019).

¹⁹⁴ vgl. Martinez, Politic and the Olympic film documentary, S. 818.

¹⁹⁵ Martinez, Politic and the Olympic film documentary, S. 817.

Schließlich folgen Bilder antiker Ruinen und die Entzündung der olympischen Fackel, von einer Frau in einem langen weißen Kleid, wird inszeniert. Bei der Zeremonie nehmen weitere Frauen mit derselben Kleidung teil (Abb. 42, links), die sich in dem Filmausschnitt langsam auf die Fackelträgerin zubewegen. Vermutlich sollen sie griechische Priesterinnen symbolisieren und dem Geschehen eine mythische Aura verleihen. Nachdem die Fackel brennt wird sie steil Richtung Himmel gestreckt. Aufgenommen wird die Frau dabei aus Untersicht, wodurch sie größer und heroisch wirkt, ab der Hüfte aufwärts (Abb. 42, rechts). Ihr Gesicht ist auf Grund der extremen Perspektive und der Lichtverhältnisse nicht genau zu erkennen, die braunen Haare hat sie hochgesteckt. Im Hintergrund ist ein blauer Himmel, behangen mit leichten Wolkenfetzen, sichtbar. Wie bei Riefenstahl wird die Frau mittels dieser Aufnahmetechnik aus ihrer Umgebung gehoben und in einen fremden Raum, außerhalb des Geschehens, versetzt.



Abbildung 43: Prolog, Screenshots aus "Tokyo Olympiad"; links: 3'53''; rechts: 3'55''



Abbildung 42: Prolog, Screenshots aus "Tokyo Olympiad"; links: 3'57''; rechts: 9'43''

Kurz darauf inszeniert Ichikawa eine Fackelübergabe (Abb. 43, links). Dabei reicht die Frau, von der nur die Rückseite zu sehen ist, einem Athleten die Fackel mit ausgestrecktem Arm. Der Sportler wird hingegen von vorne abgebildet, wodurch sein Gesicht sichtbar ist. Er wird allem Anschein nach von der Sonne oder von einer anderen Lichtquelle von vorne beleuchtet. Da sie ihn blendet, kneift er die Augen zusammen. Interessant ist meiner Ansicht nach, dass der erste Läufer kein Japaner ist, aber dennoch das japanische Nationalsymbol auf seiner Brust zu erkennen ist. Vermutlich wollte der Regisseur die Übergabe an einen griechischen Sportler, der das Feuer aus der Heimat der Olympischen Spiele ins Gastgeberland trägt, darstellen. Danach finden sich im Prolog fast nur mehr asiatische FackelläuferInnen, die abwechselnd verschiedene Länder auf dem Weg nach Japan passieren. Die FilmzuseherInnen erfahren durch Einblendung Städtenamen, in denen sich die AthletInnen gerade befinden.

Der Fackellauf geht über Berge, kleine Dörfer und große Städte, stets in Begleitung wartender und jubelnder ZuschauerInnen, die Ichikawa zum Teil mit Nahaufnahmen den FilmbetrachterInnen präsentiert. Auf dem rechten Bild der Abbildung 43 läuft ein Fackelläufer vor dem Fujiyama. Er selbst ist nur auf Grund eines leuchtenden Punktes der Fackel und der Rauchschwaden zu erkennen. Das Bild ist aus einer supertotalen Kameraeinstellung aufgenommen, in Folge dessen ist der Vulkan zur Gänze sichtbar. Vermutlich war die Absicht des Regisseurs, die Schönheit des Landes zu zeigen, da noch weitere Bilder folgen, in denen die AthletInnen durch ansprechenden Landschaften laufen. Ähnliche Aufnahmen, in denen Fackelläufer aus supertotalen Einstellungen aufgenommen werden, gibt es auch bei Riefenstahl und bei Knight. Die Inszenierung des Fackellaufs ist erst zu Ende, als bis ein japanischer Läufer im Stadion ankommt und dort das große Olympische Feuer während der Eröffnungsfeier entzündet.

Meiner Einschätzung nach finden sich im Prolog von „Tokyo Olympiad“ mehrere Elemente die stark an Riefenstahls „Olympia“ erinnern. Zum einen die gezeigten antiken griechischen Ruinen und die Inszenierung der Fackelentzündung, zum anderen die Aufnahme der „Priesterin“ aus extremer Untersicht, mit dem blauen Himmel und den Wolken im Hintergrund. Auch wenn diese Bilder bei der deutschen Regisseurin länger und ausgeprägter vorkommen, ist dennoch klar, auf wen sich Ichikawa hier bezieht. Ebenfalls sind die langsamen Überblendungen, die der Regisseur zwischen den Ruinen, den mythischen Frauen und dem entzündeten Fackel verwendet, charakteristisch für den Prolog von „Fest der Völker“. Unterschiedlich ist hingegen, dass bei Ichikawa Frauen die Hauptrolle haben, während bei Riefenstahl kaum weibliche Personen auf diese Weise dargestellt werden. Weiters arbeitet der Japaner im Prolog nicht mit Nah- oder Großaufnahmen der LäuferInnen oder hebt bestimmte Körperteile besonders hervor.

5.3.2 Kugelstoß

Die ersten zwei Athleten, die in dieser Sequenz gezeigt werden, sind Zsigmond Nagy und Vilmos Vrajú aus Ungarn. Beide sind kurz bei der Vorbereitung zu sehen und beim anschließenden Stoß. Sie tragen weiße Shirts, die mit der ungarischen Fahne versehen sind. Nagy wird ausschließlich mittels Nahaufnahme, von der Brust aufwärts, gefilmt. Dadurch ist die Konzentration in seinem Gesicht wahrnehmbar. Besonders beleuchtet wird es allerdings nicht. Im Hintergrund ist unscharf der Boden des Stadions erkennbar, folglich bildet der Sportler den Mittelpunkt des Bildes. Im Gegensatz dazu wird Vrajú aus einer halbtotale Kameraeinstellung aufgenommen. Zu Beginn ist er der linken Bildseite zugewandt und sein Vorderkörper wird, vermutlich von der Sonne, beleuchtet. Sein Gesicht ist nur von der Seite zu sehen. Vor dem Stoß dreht er sich nach rechts und ist wieder nur von der Seite abgebildet. Im Hintergrund sind

mehrere Schiedsrichter sichtbar. Nachdem er die Kugel mit aller Kraft wegbe­fördert hat, kommt der Schnitt zum nächsten Athleten.



Abbildung 44: Kugelstoß, Screenshots aus „Tokyo Olympiad“; links: 41'37''; rechts: 41'52''

Dieser aus der Sowjetunion stammende Athlet wird über eine halbe Minute lang bei der Vorbereitung gezeigt. Er hat offensichtlich ein Ritual oder einen Tick, bei dem er sich auf die Finger spuckt und anschließend damit über die Kugel streicht. Danach wischt er sich die Finger bei seinem Shirt ab. Diesen Vorgang wiederholt er mehrmals. Während dieser Eindrücke ist entweder sein Kopf oder die Kugel in Nahaufnahme sichtbar, ebenso wie beim Stoß selbst (Abb. 44, links). Der Hintergrund ist dabei nur unscharf wahrnehmbar, wodurch der Sportler die gesamte Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen erhält. Der Kommentator informiert nach dem Stoß noch kurz über die erreichte Weite.

Auf dieselbe Weise werden auch die beiden folgenden Kugelstoßer, die Amerikaner Long und Matson (Abb. 44, rechts) abgebildet, welche die Plätze eins und zwei erreichten. Hier verweilt die Kamera vor dem Stoß einige Sekunden auf den Gesichtern der Athleten und vermittelt so die hohe Konzentration, die aufgebracht werden muss, um die Bestleistung abzurufen. Im Gegensatz zu den anderen wird gleich nach den Stößen der Amerikaner die Landung der Kugel im Gras eingeblendet. Zusätzlich kündigt der Kommentator ihre erreichten Weiten an. Auch bei diesen Bildern stehen die Sportler im Mittelpunkt, da das Stadion und die Schiedsrichter ausgeblendet werden. Alle in dieser Sequenz abgebildeten Kugelstoßer haben etwa dieselbe Körperstatur. Sie sind stark und muskulös, haben breite Schultern und einen kräftigen Hals. Diese Merkmale werden von Ichikawa durch die Nahaufnahmen besonders hervorgehoben.

Meiner Ansicht nach wird auf Abbildung 44 deutlich sichtbar, wie ähnlich die Athleten dargestellt werden. Vor dem Stoß werden sie von der Brust aufwärts gezeigt, wie sie die Kugel an den Hals pressen, der Kopf ist dabei nicht zur Gänze sichtbar. Bis auf Varjú, der aus einer Halbtotale abgebildet wird, arbeitet Ichikawa in dieser Sequenz ausschließlich mit Nahaufnahmen, wodurch Schiedsrichter, Stadionbesucher und das Stadion nahezu gänzlich ausgeblendet werden. Den Mittelpunkt dieser Sequenz bilden in Folge dessen die männlichen Körper der Kugelstoßer. Deren Namen und Nationalität werden jeweils via Schriftzug eingeblen-

det. Neben dem Jubel und Applaus der StadionbesucherInnen und den Schreien der Kugelstoßer, die sie beim Wegbefördern der Kugel machen, ist die Stimme eines Kommentators zu hören, der die erreichte Weite bei drei der Kugelstoßer mitteilt.

Auch bei der Kugelstoßsequenz von „Olympia“ sind nur die Geräusche der StadionbesucherInnen und der Kommentator wahrnehmbar, keine Musik. Des Weiteren arbeitet Riefenstahl ebenfalls mit Nahaufnahmen der Athleten, wenn auch nicht so extrem wie Ichikawa. Auf diese Weise können bestimmte Körperteile hervorgehoben werden. Totale Ansichten oder Aufnahmen aus Untersicht finden sich in dieser Sequenz von „Tokyo Olympiad“ nicht, ebenso werden die Sportler nicht mittels Zeitlupe dargestellt. Die Mimik der Männer ist bei den Nahaufnahmen der Gesichter detailliert erkennbar sowie wie auch die Fokussierung auf den Stoß. Ebenfalls stehen sie auf Grund dieser Aufnahmetechnik im Mittelpunkt und erhalten die gesamte Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen. Dass der japanische Regisseur die Sportler mittels der Beleuchtung durch die Sonne unterschiedlich darstellt, wie es Riefenstahl praktizierte, ist nur bei Varjú beobachtbar. Alle anderen werden annähernd gleich inszeniert. Ein weiterer Unterschied zu der entsprechenden Sequenz des Olympiafilmes von 1938 ist, dass Schiedsrichter und StadionbesucherInnen nahezu gänzlich ausgeblendet werden, während die deutsche Regisseurin zwischendurch mehrmals jubelnde Menschen, Weite messende Unparteiische oder den euphorischen „Führer“ einschneidet. Bei „Olympia“ stehen also nicht nur die männlichen Körper im Fokus der Sequenz, sondern vor allem auch Hitler, der als freundlicher und Sport begeisterter Fan inszeniert wird. Ichikawa stellt hingegen nur die Sportler und deren Leistungen ins Zentrum des Filmausschnittes.

5.3.3 Turnen

Die Turnsequenz startet in „Tokyo Olympiad“ mit den Disziplinen der Frauen. Der Übergang zwischen den Aufnahmen der Damen und der Herren ist überlappend. Zuerst wird eine Turnerin beim Flick-Flack gezeigt, anschließend ein japanischer Athlet. Diese Bilder, begleitet von einer schwungvollen und fröhlich klingenden Musik, wechseln mehrmals, bis nur noch männliche Sportler beim Bodenturnen abgebildet werden. Während der Sequenz der Damen arbeitet Ichikawa vermehrt mit Zeitlupenaufnahmen. Die Turnerinnen werden, unterstützt durch liebliche Streicherklänge, als anmutige und schöne Wesen inszeniert. Im Gegensatz dazu werden die männlichen Sportler als starke und muskulöse Menschen dargestellt, wobei ihre extreme Körperspannung besonders hervorgehoben wird. Eine Zeitlupenaufnahme ist bei den Männern nur einmal beim Sprung zu sehen.

Beim Bodenturnen der Herren dramatisiert sich die Musik, als ein japanischer Athlet einen Handstand macht. Danach bleibt die Spannung generierend. Neben den musikalischen Klängen sind teilweise auch die Geräusche der Turngeräte hörbar. Ein Kommentator meldet sich erst bei der Goldmedaillenvergabe an den Japaner Endo, den ersten Platz im Einzelmehrkampf erreichte. Die Turner werden hauptsächlich aus totalen Kameraeinstellungen dargestellt. Im Hintergrund ist dennoch nur das graue Feld, welches sie für ihre Bewegungselemente zur Verfügung haben, zu sehen, weil sie Großteils aus Aufsicht aufgenommen wurden. Bekleidet sind die Sportler vollständig in weiß, mit langen Hosen, ärmellosen Shirts und dünnen Sportschuhen.

Die zweite abgebildete Disziplin ist der Sprung. Dabei ist allerdings nur ein japanischer Turner, der einen Überschlag in Kombination mit einer Schraube über ein Sprungpferd durchführt, zu sehen. Abgespielt wird diese kurze Sequenz in Zeitlupe. Im Bild ist nur der obere Teil des Pferdes, der Rest ist auf Grund des Hintergrundes schwarz, da der Wettbewerb in einer dunklen Halle stattfindet und nur die Athleten beleuchtet werden. Wegen der weißen Kleidung hebt sich der Sportler deutlich vom Hintergrund ab, das Gesicht ist allerdings nicht erkennbar. Der Sprung wurde aus einer totaler Einstellung aufgenommen. Anlauf beziehungsweise Absprung sowie die Landung werden nicht gezeigt.



Abbildung 45: Turnen, Screenshots aus „Tokyo Olympiad“; links: 1h 8'48''; rechts: 1h 9'26''

Anschließend folgt der Schnitt zu dem Japaner Tsurumi, der auf den Ringen seine Turnelemente präsentiert. Kurz darauf wird ein weiterer japanischer Turner eingeblendet. Ichikawa kombiniert bei diesen Bildern Nahaufnahmen einzelner Körperteile mit Ansichten aus totalen Einstellungen. Ebenfalls verwendet er Aufnahmen aus Untersicht, bei denen die Sportler größer wirken. Der Hintergrund ist abermals schwarz, jedoch sind auch vereinzelt Scheinwerfer sichtbar (Abb. 45, links). Besonders gut wahrnehmbar sind die muskulösen Oberkörper der Männer, die vom Licht hervorgehoben werden. Die Gesichter sind hingegen nur in wenigen Einstellungen beleuchtet und bleiben sonst eher im Dunkeln.

Das letzte abgebildete Turngerät ist das Reck. Zu Beginn wird ein Athlet aus der Sowjetunion aus einer supertotalen Kameraeinstellung gezeigt. Bei diesem Bild sind erstmals schemenhaft im Hintergrund die ZuschauerInnen wahrnehmbar, sowie ein Betreuer, der unter dem Reck

steht und gespannt zum Turnenden hinauf blickt. Das obere Drittel der Abbildung ist dennoch schwarz. Nach einigen Umdrehungen folgen Großaufnahmen der die Stange umgreifenden Hände. Im Anschluss daran ist das Turngerät, mit einer um 90° gekippten Kamera aufgenommen, zu sehen (Abb. 45, rechts), was den Eindruck vermittelt, als würde die Reckstange senkrecht vom Boden in die Höhe stehen und sich der Sportler schwerelos im Kreis bewegen. Danach werden noch zwei japanische Turner eingeblendet. Diese wurden hauptsächlich aus totalen und halbnahen Einstellungen gefilmt, wobei die Kamera entweder hinter oder seitlich des Recks positioniert wurde.

In dieser Turnsequenz werden bis auf wenige Ausnahmen hauptsächlich japanische Athleten abgebildet. Meiner Ansicht nach versucht Ichikawa dadurch die Stärke der Japaner im Boden- und Geräteturnen hervorzuheben. Besonders wichtig ist ihm, die durchtrainierten und athletischen Körper zu inszenieren. Nahaufnahmen der Gesichter, wie es beim Kugelstoß der Fall war, finden sich kaum. Nur bei den Ringen, als ein japanischer Sportler eine Figur bewegungslos hält, ist seine ernste und konzentrierte Mimik wahrnehmbar. Auch bei Riefenstahl stehen die muskulösen Körper der Turner im Mittelpunkt und weniger die Gesichter. Während die deutsche Regisseurin Sonnenlicht nutzt, um die Athleten noch deutlicher hervorzuheben, hat Ichikawa die Scheinwerfer in der sonst dunklen Halle zur Verfügung. Der Hintergrund ist in den meisten Einstellungen komplett schwarz, wodurch die beleuchteten Körper der Männer, verstärkt durch die weiße Kleidung, hervorstechen. Wie bei Riefenstahl, bei der die Sportler meist vor einem Wolkenhintergrund abgebildet werden, sind die Konturen der Turner klar und prägnant wahrnehmbar. Zusätzlich werden sie in einen fremden Raum, außerhalb des Geschehens versetzt. Dennoch wirken sie in „Olympia“, wegen des Himmels im Hintergrund, heroischer und erscheinen als gottähnliche Wesen, die durch die Luft fliegen.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass das Publikum und Punkterichter größtenteils ausgeblendet werden. Möglich ist dies durch die Methode, die Athleten aus Untersicht aufzunehmen oder sie mittels Nahaufnahmen zu präsentieren. Zwar praktiziert Riefenstahl diese Technik viel eingehender und verwendet zum Teil extreme Aufnahmen aus Untersicht, dennoch gelingt es dem japanischen Regisseur ebenfalls, durch Ausblenden anderer Personen die Aufmerksamkeit der FilmzuseherInnen zur Gänze auf die Turnenden zu richten. Des Weiteren ist ebenfalls der Einsatz Spannung erzeugender Musik ähnlich. In beiden Sequenzen unterstützen die teilweise dramatischen Klänge die Bilder. Ein Kommentator ist dabei nicht zu hören. In „Tokyo Olympiad“ zumindest erst am Ende der Sequenz, als der Japaner Endo die Goldmedaille überreicht bekommt. Während bei Riefenstahl die Gewinner dieser Disziplinen nicht feststellbar sind, ist es Ichikawa besonders wichtig den japanischen Sieger hervorzuheben. Ein letzter auffälliger Unterschied zwischen den beiden Filmausschnitten ist der Einsatz von Zeitlupenaufnahmen. Die deutsche Regisseurin verwendet sehr viele, vor allem um die Bewegungen

leichter und schwerelos wirken zu lassen. Bei der Sequenz von Ichikawa ist hingegen nur eine Aufnahme in Zeitlupe zu sehen, der Sprung über das Pferd.

Auf Grund der zahlreichen ähnlichen Elemente, die in den Turnsequenzen von Riefenstahl und Ichikawa zu finden sind, versucht, meiner Einschätzung nach, der Japaner die Darstellungstechnik der Regisseurin zu kopieren, mit der Absicht, die Überlegenheit der japanischen Turner hervorzuheben. Martinez der Ansicht, dass Ichikawa sich nur auf bestimmte Elemente direkt bezieht und nicht den Film kopiert.¹⁹⁶ Diese Annahme teile ich jedoch nicht, da auch wenn er nicht alles übernimmt, wie beispielsweise den auffälligen Einsatz von Zeitlupenaufnahmen in „Olympia“, sind doch einige entscheidende Merkmale bei der Darstellung der männlichen Körper, wie zuvor angeführt, gleich.

¹⁹⁶ *Martinez*, *Politic and the Olympic film documentary*, S. 817.

6. Conclusio und Ausblick

Die zu Beginn meiner Forschung gestellten Fragen können anhand meiner Analysen weitgehend beantwortet werden. Wie die Untersuchung der Filme Riefenstahls gezeigt hat, verwendet die Regisseurin Nah- und Großaufnahmen, um ihr wichtige Körperteile hervorzuheben und die Körper der männlichen Athleten zu inszenieren. Dabei ist es ihr meiner Einschätzung nach wichtig, die trainierten und meist definiert wahrnehmbaren Oberkörpermuskeln aber auch die Köpfe und Gesichter ausgewählter Athleten besonders hervorzuheben. Des Weiteren nutzt die Regisseurin das Licht, welches von der Sonne oder auch von Scheinwerfern stammt, um ihr wichtige Körperteile besonders darzustellen. Ebenfalls wird durch diese Methode eine Hierarchie zwischen den Sportlern hergestellt, da nur bestimmte Männer auf diese Weise inszeniert werden. Ein auffälliges Gestaltungselement, welches von Riefenstahl wiederholt eingesetzt wird, ist die Abbildung von Personen aus Untersicht. Meist ist dadurch im Hintergrund ein blauer Himmel oder eine Wolkenlandschaft sichtbar. Auf Grund dieser Aufnahmetechnik erscheinen die visualisierten Athleten größer und stärker und wirken heroisch. Zusätzlich werden sie aus ihrer Umgebung in einen fremden Raum außerhalb des Geschehens versetzt. In den Parteitagfilmen wird Hitler mehrmals auf diese Weise dargestellt.

Charakteristisch für „Olympia“ sind außerdem Zeitlupenaufnahmen, durch die rasche Bewegungen von den FilmzuseherInnen eingehend verfolgt werden können. Teilweise werden die männlichen Teilnehmer der Olympischen Spiele auch als anonyme Wesen inszeniert, beispielsweise bei der Turmsprungsequenz. Bei diesem Filmausschnitt verwendet die Regisseurin nicht nur die verschiedenen Kameraperspektiven und -positionen, um die Springer darzustellen, sondern auch den Schnitt. Dadurch erscheinen sie wie vom Himmel herabschwebende anonyme Gestalten, die jedoch nie auf die Erde gelangen. Verstärkt werden diese Impressionen durch den ergiebigen Einsatz von Zeitlupenaufnahmen. Ein wichtiges Gestaltungselement bei Riefenstahl ist auch die Musik, da sie die Bilder ergänzt und ihnen Spannung und Dramaturgie verleiht.

Nationalsozialistische männliche Körpervorstellungen vermittelt Riefenstahl nicht nur bei den Parteitagfilmen, wie beispielsweise bei der Sequenz, die den Lageralltag von Männern und Jungen zeigt, sondern vor allem auch bei den Olympiafilmen. Meiner Ansicht nach überschneiden sich die Körpervorstellungen der Regisseurin und der Nationalsozialisten. Die Abstammung des deutschen Volkes von den Griechen wird bereits mit der Überblendung vom Diskuswerfer des Myron zum deutschen Zehnkämpfer Erwin Huber im Prolog von „Fest der Völker“ postuliert. Weiters werden begehrte äußerliche Körpermerkmale von Riefenstahl idealisierend und überhöht dargestellt. Starke, durchtrainierte und muskulöse Männer werden mit-

tels filmtechnischen Elementen so inszeniert, dass sie noch größer wirken, heroisch erscheinen und möglichst nahe an die „arischen“ Idealvorstellungen von männlichen Körpern herankommen. Kurze Haare, breite Schultern und definiert wahrnehmbare Muskeln erscheinen dabei besonders wichtig. Meiner Einschätzung nach soll der Film nationalsozialistische Körpervorstellungen propagieren und in der Bevölkerung verbreiten.

Die Sequenzanalysen der von mir untersuchten Olympiafilme, die nach 1945 entstanden sind, haben ergeben, dass mehrere der oben angeführten Gestaltungselemente, die in „Olympia“ zu finden sind, von den Regisseuren aufgegriffen und in ihren Werken auf unterschiedliche Weise eingesetzt wurden. Beispielsweise werden in den Prologen der erforschten Filme Szenen dargestellt, in denen Fackelläufern das Feuer übergeben wird oder sie in bestimmten Posen und in Bewegung zu sehen sind. In „The Melbourne Rendezvous“ wird ein Athlet mit Fackel etwa aus Untersicht abgebildet, im Hintergrund ist dabei nur der blaue Himmel zu sehen. Dadurch wird er aus seiner Umgebung gehoben und erscheint größer und muskulöser. Ebenfalls versucht Lucot ihn wie eine Statue wirken zu lassen. Auch in „Tokyo Olympiad“ wird eine Fackelübergabe wirkungsvoll inszeniert. Dabei werden Frauen in langen antiken Gewändern abgebildet. Eine von ihnen wird nach dem Entzünden der Fackel aus extremer Untersicht gezeigt, während im Hintergrund ebenfalls nur der blaue Himmel sichtbar ist. Diese Darstellungsformen wurden meiner Einschätzung nach direkt von Riefenstahl übernommen und adaptiert. In „Fest der Völker“ stilisiert die Regisseurin den Fackelläufer zu einem olympischen Gott oder Krieger.

Gemeinsame Gestaltungselemente zwischen den analysierten Filmen sind auch bei den olympischen Disziplinen feststellbar. Auf einzelne Gemeinsamkeiten, die in den vorgehenden Kapiteln ausführlich thematisiert wurden, gehe ich in meiner Conclusio nicht ein, sondern nenne nur zwei Beispiele. Dabei ist es meiner Ansicht bei diesen Sequenzen offensichtlich, dass sich die Regisseure auf Riefenstahl beziehen und bestimmte Elemente in der Darstellung von ihr übernommen haben. Beispielsweise werden bei der Turnsequenz in „Tokyo Olympiad“ die Athleten als starke und durchtrainierte Wesen inszeniert, die sich vor einem schwarzen Hintergrund auf den Turngeräten mit Leichtigkeit bewegen. Wie bei Riefenstahl wird in dieser Sequenz das Publikum ausgeblendet und die Sportler so aufgenommen, dass die männlichen Körper im Mittelpunkt stehen. Dramatisiert werden diese Bilder durch den Einsatz von Musik. Auch bei der Turmsprungsequenz von „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ ist die Musik, wie auch bei der analogen Sequenz zu „Olympia“ ein Hauptgestaltungselement. Zwar sind die Gestaltung und der Schnitt dieser Filmausschnitte sehr unterschiedlich, dennoch gibt es einige Gemeinsamkeiten. Etwa erinnert die zu Beginn gezeigte Inszenierung anonymer SpringerInnen an die Montage Riefenstahls. Knight schneidet die AthletInnen unmittelbar hintereinander,

wobei die Absprünge nicht sichtbar sind, sondern nur die Musik und das Plätschern des Wassers. Zusätzlich verwendet er Zeitlupenaufnahmen. Des Weiteren werden die ZuschauerInnen weitgehend ausgeblendet und auch Unterwasseraufnahmen sind wie bei „Fest der Schönheit“ zu sehen.

Eine Frage, die offen bleibt, ist, was es bedeutet, wenn Regisseure Darstellungsformen von Riefenstahl übernehmen. Generieren sie dann selbst faschistische Ästhetik? Leider war es wegen des Umfangs dieser Arbeit nicht möglich, weitere Olympiafilme für die Analyse heranzuziehen. Meiner Ansicht nach wäre es interessant zu erforschen, ob die untersuchten Gestaltungselemente auch in anderen Filmen über Olympische Spiele zu finden sind. Des Weiteren wäre es sicherlich spannend und aufschlussreich die politischen Dimensionen der einzelnen Staaten in denen Olympische Spiele abgehalten wurden näher zu betrachten und mit den Filmen in Zusammenhang zu stellen. Möglicherweise würde die Analyse der Darstellung der männlichen Körper in Bezug auf nationale Sachverhalte andere Ergebnisse bringen.

Darüber hinaus könnte der Olympiafilm von Riefenstahl den von ihr in der 1970er Jahren erstellten Nuba-Fotografien gegenüber gestellt werden und der Frage nach faschistischer Ästhetik in diesen Bildern nachgegangen werden. Ein anderer Forschungspunkt könnte noch eingehender der Frage nachgehen, aus welchem Grund die Regisseure der Olympiafilme Elemente von Riefenstahls Film übernommen haben. Möglicherweise, weil der Film von 1936 internationale Erfolge feiern konnte und sie hofften daran anschließen zu können oder weil die Darstellungen sie selbst fasziniert haben. Einen Nachhohlbedarf sehe ich jedoch vor allem bei den Olympiafilmen, die nach 1945 entstanden sind, da auf diesem Gebiet bis dato nicht viel Forschung betrieben wurde. Ebenso Studien über faschistische Ästhetik in heutiger Werbung und Filmen, wie sie beispielsweise von Jelena Jazo¹⁹⁷ durchgeführt wurden, wären meiner Einschätzung nach ein ansprechendes Thema für weitere Forschungsarbeiten.

¹⁹⁷ Jelena Jazo, Postnazismus und Populärkultur. Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart (Bielefeld, 2017).

Quellenverzeichnis

Filmografie

- „Sieg des Glaubens“ von Leni Riefenstahl (1933)
- „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl (1935)
- „Olympia“ von Leni Riefenstahl (1938)
- „XIV. Olympiad: The Glory Of Sport“ von Castleton Knight (1948)
- „The Melbourne Rendezvous“ von René Lucot (1957)
- „Tokyo Olympiad“ von Kon Ichikawa (1965)

Literaturquellen

- Adrian *Schmidtke*, Körperformationen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus (Münster, 2007).
- Arnd *Krüger*, Die Olympischen Spiele 1936 und die Weltmeinung. Ihre außenpolitische Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung der USA (Berlin, 1972).
- Audrey *Salkeld*, A Portrait of Leni Riefenstahl (London, 1996).
- B. Hannah *Schaub*, Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers? (München, 2003).
- Christoph *Kühberger*, Kompetenzorientiertes historisches und politisches Lernen. Methodische und didaktische Annäherungen für Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung (Innsbruck, 2009).
- Christopher M. *Hutton*, Race and the Third Reich (Cambridge, 2005).
- Daniel *Knopp*, NS-Filmpropaganda. Wunschbild und Feindbild in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ und Veit Harlans „Jud Süß“ (Marburg, 2004).
- Daniel *Wildmann*, Begehrte Körper: Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“ (Würzburg, 1998).
- David B. *Hinton*, The Films of Leni Riefenstahl (Lanham, 2000).
- Elke *Frietsch*, Christina *Herkommer* (Hg.), Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945 (Bielefeld, 2009).

Günther *Witt*, Ästhetik des Sports. Versuch einer Bestandsaufnahme und Grundlegung (Berlin, 1982).

Hans *Surén*, Der Mensch und die Sonne (Stuttgart, 1924).

Hans-Joachim *Bartmuß* (Hg.), Eberhard *Kunze* (Hg.), Josef *Ulfkotte* (Hg.), „Turnvater“ Jahn und sein patriotisches Umfeld. Briefe und Dokumente 1806-1812 (Köln, 2008).

Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (Berlin, 2010).

Hilmar *Hoffmann*, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film (Frankfurt am Main, 1988).

Jelena *Jazo*, Postnazismus und Populärkultur. Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart (Bielefeld, 2017).

Johannes *Schmitt*, Der bedrohte „Arier“. Anmerkungen zur nationalistischen Dramaturgie der Rassenhetze (Berlin, 2010).

Jürgen *Trimborn*, Riefenstahl. Eine deutsche Karriere (Berlin, 2002).

Karin *Kreuzpaintner*, Olympia. Mythos, Sport und Spiele in Antike und Gegenwart (Petersberg, 2012).

Klaus *Vondung*, Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus (Göttingen, 1971).

Klaus *Wolbert*, Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus (Gießen, 1982).

Kristina *Oberwinter*, „Bewegende Bilder“. Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ (Altenburg, 2007).

Leni *Riefenstahl*, Memoiren (München, 1987).

Lutz *Kinkel*, Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das „Dritte Reich“ (Hamburg 2002).

Maren *Möhring*, Marmorleiber. Körperbildung der deutschen Nacktkultur (1890-1930) (Köln, 2004).

Markwart *Herzog* (Hg.), Mario *Leis* (Hg.), Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls (München, 2011).

Martin *Loiperdinger*, Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl (Hemsbach, 1987).

Paula *Diehl* (Hg.), Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen (München, 2006).

Paula *Diehl*, Herfried *Münkler* (Hg.), Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer (Berlin, 2005).

Peter *Reichel*, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus (München, 1991).

Rainer *Dierkesmann* (Hg.), Das große Lexikon der Symbole. Zeichen, Schriften, Marken, Signale (Leipzig, 2003).

Ralf Georg *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Tagebücher (1924-1945). Band 1 (München, 1992).

Ralf Georg *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Tagebücher (1924-1945). Band 2 (München, 1992).

Ralf Georg *Reuth* (Hg.), Joseph Goebbels. Tagebücher (1924-1945). Band 3 (München, 1992).

Richard *Taylor*, Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany (London, 1998).

Siegfried *Kracauer*, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Frankfurt am Main, 1979).

Stephen *Lowry*, Pathos und Politik. Ideologie in den Spielfilmen des Nationalsozialismus (Tübingen, 1991).

Steven *Bach*, Leni the life and work of Leni Riefenstahl (London, 2007).

Thomas *Alkemeyer*, Körper, Kult und Politik von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936 (Frankfurt am Main, 1996).

Artikel

Adelheid von *Saldern*, Reflection. Innovative Trends in Women's Gender Studies of the National Socialist Era. In: German History (2009, 27, 1), S. 84-112, online unter: <<https://academic-oup-com.uaccess.univie.ac.at/gh/article/27/1/84/738780>> (3. September 2019).

Alan *Sennett*, Triumph of the Will as a Case Study. In: Framework: The Journal of Cinema and Media (2014, 55, 1), S. 45-65, online unter: <<https://muse-jhu-edu.uaccess.univie.ac.at/article/556146>> (3. September 2019).

Arnd *Krüger*, Breeding, rearing and preparing the Aryan body: creating supermen the Nazi way. In: The International Journal of the History of Sport (1999, 16, 2), S. 42-68, online unter: <<https://doi.org/10.1080/09523369908714070>> (3. September 2019).

Lisa *Pine*, Girls in Uniform. In: History Today (1999, 49, 3), S. 24-29, online unter: <<https://search-proquest-com.uaccess.univie.ac.at/docview/1299055274/full-textPDF/896E21C90EA3401BPQ/1?accountid=14682>> (5. September 2019).

Mario *Kessler*, Olmy Nazi Games? Berlin 1936: The Olympic Games between Sports and Politics. In: Socialism and Democracy (2011, 25, 2), S. 125-143, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08854300.2011.579476> (12. August 2019).

Michael *Krüger*, Gymnastics, Physical Education, Sport, and Christianity in Germany. In: The international Journal of the History of Sport (2018, 35, 1), S. 9-26, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09523367.2018.1496084> (25. April 2019).

Mike *Milford*, The „reel“ Jesse Owens: visual rhetoric and the Berlin Olympics. In: Sport in History (2018, 38, 1), S. 96-117, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17460263.2018.1429298> (1. August 2019).

Stefanie *Grote*, „Objekt“ Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls: Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich (2004, Frankfurt an der Oder), online unter: <https://opus4.kobv.de/opus4-euv/frontdoor/deliver/index/docId/4/file/grote.stefanie.pdf> (27. März 2019).

Internetquellen

online unter: <<https://www.imdb.com/title/tt0221719/>> (Zugriff am 17. August 2019).

online unter: <<https://www.theguardian.com/sport/2012/aug/12/archive-1948-olympics-closing-ceremony>> (Zugriff am 17. August 2019).

online unter: <<https://letterboxd.com/film/the-melbourne-rendezvous/>> (Zugriff am 18. August 2019).

online unter: <<https://www.imdb.com/title/tt0165926/>> (Zugriff am 28. August 2019).

online unter: <<https://rio.sportschau.de/rio2016/geschichte/Melbourne-1956-Sommerspiele-im-Winter,melbourne112.html>> (Zugriff am 2. September 2019).

Anhang

Deutschsprachiges Abstract

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war es, das von Leni Riefenstahl in „Olympia“ (1938) inszenierte männliche Körperbild mit den Darstellungen von Olympiafilmen, die nach 1945 entstanden sind, anhand der systematischen Filmanalyse nach Korte zu vergleichen. Dabei wurden einzelne Sportarten und auch die Prologe der Filme gegenübergestellt, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten zu können. In die Schlussfolgerungen wurden auch die Parteitagefilme Riefenstahls und die nationalsozialistischen Vorstellungen des idealen männlichen Körpers miteinbezogen. Entscheidend bei der Forschung waren vor allem, welche filmischen Techniken und Methoden Riefenstahl einsetzt, um die männlichen Athleten zu inszenieren und auf welche Weise diese in Olympiafilmen, die nach 1945 entstanden sind, eingesetzt wurden. Die Analyse der ausgewählten Filme hat ergeben, dass die Regisseure einzelne Gestaltungselemente von Riefenstahl übernommen haben oder sich in ihren Werken direkt auf einzelne Darstellungen beziehen.

Englischsprachiges Abstract

The aim of this diploma thesis was to compare the male body image, inscribed by Leni Riefenstahl in "Olympia" (1938), with the portrayals of Olympic films made after 1945, on the basis of systematic film analysis according to Korte. In doing so, individual sports and the prologues of the films were compared in order to work out similarities and differences. The conclusions also include the party films Riefenstahls and the National Socialist conceptions of the ideal male body. Important to the research were, which cinematic techniques and methods Riefenstahl uses to stage the male athletes and how they were used in Olympic films, which were created after 1945. The analysis of the selected films has shown, that the directors have taken over individual design elements from Riefenstahl, or directly refer to individual representations in their works.

Didaktische Überlegungen

Einsatz von Film im Unterricht

Bevor im Unterricht mit dem Medium Film gearbeitet werden kann, müssen die SchülerInnen einige Dinge über die Arbeit mit audiovisuellen Medien lernen. Aus diesem Grund würde ich eine Unterrichtseinheit vor der eigentlichen Analyse die wichtigsten Punkte bei der Arbeit mit Filmen thematisieren. Als Analyseverfahren würde ich die Systematische Filmanalyse nach Korte wählen. Hier wäre es wichtig die vier Dimensionen der Filmanalyse, nämlich die Filmrealität, die Bedingungsrealität, die Wirkungsrealität und die Bezugsrealität, mit den Lernenden zu besprechen.¹⁹⁸ Im Unterricht würde ich dies im Plenum besprechen und jeweils kurze Beispiele dazu geben, von einem bereits behandelten Thema. Ebenfalls wäre es meiner Ansicht nach sinnvoll klare Analyseschritte festzulegen, um den Jugendlichen die Arbeit mit Filmen zu erleichtern.

Des Weiteren sollten die verschiedenen Filmgenres angesprochen werden, beispielsweise was einen Dokumentarfilm ausmacht oder was unter einem Propagandafilm zu verstehen ist. Ziel sollte sein, dass die SchülerInnen die Dekonstruktionskompetenz, ein Teil der historischen Methodenkompetenz, erwerben. Dabei geht es darum, analytische Fähigkeiten zu erlernen um historische Narrationen zu dekonstruieren.¹⁹⁹ Ebenfalls sollen sie lernen eigene Fragen zu formulieren, die sie dann entweder beantworten können oder nicht. Die zweite Kenntnis, die sich die Lernenden in diesen Unterrichtseinheiten aneignen sollen, ist demzufolge die historische Fragekompetenz.

Damit die SchülerInnen Aussagen über den historischen Hintergrund der analysierten Filme treffen können, wäre es wichtig diese Themen in den vorhergehenden Stunden zu behandeln. Dies ist entscheidend, um bestimmte Begebenheiten verstehen und filmische Aussagen entsprechend einschätzen zu können. Das Thema meiner Arbeit fällt in den Lehrplan der 7. Klasse AHS.²⁰⁰ Das ist auch die Altersstufe, ab der ich mit der Analyse von audiovisuellen Medien beginnen würde. Das nationalsozialistische System sollte dennoch zuvor im Unterricht thematisiert und bearbeitet worden sein, ehe mit den Parteitagefilmen oder mit „Olympia“ gearbeitet wird.

¹⁹⁸ vgl. Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse, S. 23.

¹⁹⁹ vgl. Christoph Kühberger, Kompetenzorientiertes historisches und politisches Lernen. Methodische und didaktische Annäherungen für Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung (Innsbruck, 2009), S. 19.

²⁰⁰ online unter: < https://bildung.bmbwf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf > (Zugriff am 29. August 2019), S. 4.

Analyse von Filmsequenzen

Bezüglich des Themas meiner Diplomarbeit könnten im Unterricht einerseits Propagandafilme behandelt werden, im Speziellen die Parteitagfilme, aber natürlich auch der Olympiafilm von Leni Riefenstahl. Dabei könnten bestimmte Blickpunkte herausgearbeitet werden, die die SchülerInnen analysieren sollen. Im Fall der Arbeit wäre das das männliche Körperbild, welches von Riefenstahl inszeniert und propagiert wird. Natürlich könnte der Fokus auch auf andere Elemente, wie das weibliche Körperbild, die Darstellung Hitlers oder den Einsatz der Filmmusik gelegt werden.

Hier würde ich den SchülerInnen einzelne Szenen vorlegen, die sie analysieren sollen, da es meiner Ansicht nach nicht sinnvoll wäre, den gesamten Film zu untersuchen, nicht nur aus Zeitgründen, sondern auch weil die Lernenden das Interesse an dem Thema vermutlich schnell verlieren würden. Beispielsweise würde ich ihnen den Prolog von „Fest der Völker“ oder die Turmsprungsequenz zeigen und sie sollen die Darstellung des männlichen Körpers analysieren und sich darüber Gedanken machen, wieso Riefenstahl sie auf diese Weise inszeniert. Eine weitere Möglichkeit wäre den SchülerInnen eine Sequenz von Riefenstahl vorzulegen und anschließend eine von einem späteren Olympiafilm. In weiterer Folge würde ich ihnen die Aufgabe stellen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Ausschnitte herauszuarbeiten.

Vor allem bei der erstmaligen Analyse eines Films oder bestimmter Filmausschnitte wäre es hilfreich, wenn die Lernenden ein Arbeitsblatt mit einer Tabelle zur Verfügung hätten, welche in inhaltliche Sequenzen oder in zeitliche Raster eingeteilt ist. Dies ermöglicht nicht nur rasches Wiederauffinden bestimmter Szenen, sondern erleichtert auch die Kommunikation zwischen den SchülerInnen über bestimmte Ausschnitte. Auch Analysespalten, die Kameraeinstellungen oder weitere filmische Gestaltungselemente enthalten, würden den Arbeitsprozess vereinfachen.²⁰¹ Sinnvoll wäre es meiner Meinung nach, sich zunächst auf wenige zu analysierende Merkmale zu konzentrieren, um die SchülerInnen nicht zu überfordern. Des Weiteren könnten auch bestimmte Fragen über den Film formuliert werden, die beantwortet werden sollen. Die Ergebnisse würde ich anschließend im Plenum besprechen und eine Diskussion über die unterschiedlichen Ansichten und Schlussfolgerungen starten.

²⁰¹ vgl. *Kühberger*, Kompetenzorientiertes historisches und politisches Lernen, S.61.