



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Die Olympischen Spiele 1936 in Berlin und ihre theatralen
Aspekte

Stephanie Semrad

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaften
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehrer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 3
2. Begriffserklärungen	
2.1 Theater	S. 5
2.2 Theatralität	S. 6
2.3 Theater/Theatralität und Sport	S. 8
2.4 Ritual	S. 9
2.5 Zeremonie	S. 11
3. Die antiken Olympischen Spiele	S. 13
4. Die „Erfindung der modernen Olympischen Spiele	
4.1 Der Sport im 19. Jahrhundert	S. 17
4.2 Coubertin und die Wiederentdeckung der Olympischen Spiele	S. 17
5. Die Olympischen Spiele der Moderne bis 1936	S. 21
6. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Olympischen Spiele der Antike und der Olympischen Spiele der Neuzeit	S. 23
6.1 Teilnahme aller Nationen	S. 23
6.2 Austragungsort	S. 24
6.3 Die olympische Idee	S. 24
6.4 Beziehung der Athleten zum Wettkampf	S. 26
6.5 Sportverständnis	S. 26
6.6 Körperverständnis	S. 27
6.7 Moralische Ansprüche	S. 28
7. Nationalsozialismus und Antike	S. 29
8. Nationalsozialismus und Sport	S. 32
9. Die Vergabe der Olympischen Spiele 1936 an Berlin und die Boykottversuche	S. 36
10. Die Vorbereitungen auf die Olympischen Spiele	
10.1 Politische Vorbereitungen	S. 40
10.2 Mediale Vorbereitungen	S. 41
10.3 Architektonische Vorbereitungen	S. 43
11. Politische Funktionen der Olympischen Spiele	S. 47
11.1 Außenpolitische Ziele	S. 47
11.2 Innenpolitische Ziele	S. 49
12. Die Inszenierung des Körpers	S. 52

13. Symbole, Rituale und Theatralik der Olympischen Spiele	S. 57
13.1 Sport als Ritual	S. 58
13.2 Die Eröffnungsfeier	S. 60
13.3 Der Fackellauf	S. 65
13.4 Die olympische Glocke	S. 70
13.5 Der Taubenflug	S. 72
13.6 Das Festspiel <i>Olympische Jugend</i>	S. 73
13.7 Die Siegerehrung	S. 77
13.8 Olympisches Zeremoniell	S. 78
13.9 Die Schlussfeier	S. 80
13.10 Olympische Symbolik	S. 81
13.11 Publikum	S. 83
14. Die Olympischen Spiele 1936 – ein Gesamtkunstwerk im wagnerianischen Sinne?	S. 85
15. Die Olympischen Spiele als Medienereignis	S. 94
15.1 Presse	S. 95
15.2 Radio	S. 96
15.3 Fernsehen	S. 97
16. Leni Riefenstahls Olympia-Film	S. 98
16.1 Filmbeschreibung	S. 104
16.2 Analyse	S. 106
16.2.a Prolog	S. 108
16.2.b Fackellauf	S. 111
16.2.c Marathonlauf	S. 112
16.2.d Turmspringen	S. 115
17. Schlusswort	S. 117
Literaturverzeichnis	S. 119
Abbildungsverzeichnis	S. 125
Abstract (Deutsch)	S. 126
Abstract (Englisch)	S. 127
Lebenslauf	S. 128

1. Einleitung

Die Olympischen Spiele von 1936 bildeten ein herausragendes Ereignis in der Geschichte des neuzeitlichen Olympismus. Zum ersten Mal fanden die Spiele unter der Befehlsgewalt einer Diktatur statt. Die kurz zuvor an die Macht gekommenen Nationalsozialisten nutzten dieses internationale Sportereignis für ihre Selbstinszenierung; das erzieherische Ziel war zum Einen, der deutschen Bevölkerung den Sport näher zu bringen und somit die potentiellen Soldaten zu rüsten. Außerdem wurde der nationalsozialistische Sport immer mit einer Kampf-Ideologie in Verbindung gebracht, durch soldatische Begriffe wie Risiko- und Einsatzbereitschaft, Durchhaltevermögen und Disziplin modifiziert und dadurch politisiert und militarisiert. Der Sport war ein weiteres Mittel zur Kontrollausübung; man nahm durch ihn Einfluss auf das Alltags- und Freizeitleben und den Körper des Individuums.

Die außenpolitische Wirksamkeit der Olympischen Spiele bestand darin, durch ein internationales Massenereignis dieser Größe eine Konsolidierung Deutschlands zu bewirken. Nach dem 1. Weltkrieg befand sich das Land in einer gewissen politischen Isolation, aus der sich die NS durch die Präsentation eines friedliebenden und sozialen Staates befreien wollte. Sowohl kriegserische Intentionen, Aufrüstung, antisemitische Ideologien und der Plan zur Errichtung eines weltumfassenden arischen Reiches unter deutsch-nationaler Führung sollten der Weltöffentlichkeit verborgen bleiben. Die nationale und internationale Propaganda erreichte mit Hilfe der Olympischen Spiele neue Dimensionen.

Die Nationalsozialisten vereinnahmten zahlreiche olympische Symbole und Zeremonien, lösten sie aus ihrem tradierten Bedeutungszusammenhang heraus und re-interpretierten sie im Sinne ihrer Ideologien. Vor allem konzentrierten sie sich auf einen Antike-Rekurs, der ihre These von einer griechisch-germanischen Urverwandtschaft untermauern sollte. Nach nationalsozialistischer Auffassung war das deutsche Reich der rechtmäßige Erbe der antiken Olympischen Spiele. So ersetzte man z. B. den Ölweig, der den Siegern der antiken Olympischen Spiele verliehen wurde, durch den Zweig einer deutschen Eiche. Um das antike Griechenland mit dem Dritten Reich zu verbinden, führte man außerdem den Fackellauf ein, der bis heute noch Bestandteil der olympischen Inszenierung ist.

Die Olympischen Spiele von 1936 brachten einerseits wertvolle Innovationen hervor, die eine feste Verankerung im Olympismus gefunden haben. Organisatorisch und inszenatorisch bilden diese Spiele ein herausragendes Ereignis in der olympischen Geschichte. Andererseits gilt die Berliner Aufführung als Deformation der olympischen Idee und Missbrauch ethischer

und sportlicher Ideologien. Vor allem der Körper wurde symbolisch aufgeladen und missbraucht. Nicht nur im Sport wird dem Körper die größtmögliche Bedeutung zugemessen, auch im Nationalsozialismus nimmt er eine wichtige Rolle im Propagandavorgang ein. An ihm werden antisemitische Stereotype festgemacht, bestrebenswerte arische Charaktereigenschaften wie Willensstärke und Kampfgeist werden in ihn eingeschrieben und visuell durch ihn sichtbar, nationalsozialistische Schönheitsideale durch künstlerische und sportliche Darstellung des Körpers werden propagiert. Der Körper wird sowohl im Sport als auch im Nationalsozialismus ästhetisiert und ritualisiert.

Auch in Leni Riefenstahls zweiteiligem Film über die Berliner Spiele *Fest der Schönheit* und *Fest der Völker* wird die Zeichenhaftigkeit des Körpers im nationalsozialistischen Sinne hervorgehoben. Riefenstahls Film bildet durch seinen Produktionsprozess und die Vielzahl der darin vorkommenden theatralen Momente einen wichtigen Teil der Analyse der Olympischen Spiele 1936.

Diese Arbeit geht von der Grundthese aus, dass die Olympischen Spiele in Berlin ein theatrales Ereignis darstellen. Dabei lässt sich die Theatralität nicht nur in der Eröffnungszeremonie und der Abschlussfeier finden, sie ist auch in unzähligen Zeichen, Symbolen, Ritualen, Performanzen und sogar im Körper selbst manifestiert. Die Bewegung von menschlichen Körpern, und somit der Sport, gilt als die Urform der theatralen Zeichenhaftigkeit und ist durch ihre Unabhängigkeit jeglicher sprachlicher Zeichen auch universell verständlich. Die Inszenierung von 1936 bildet aber ein, aus dem olympischen Bedeutungszusammenhang heraus gelöstes Ereignis: sie verband Sport mit Politik und Kunst, Antike mit Gegenwart, Olympismus mit Nationalsozialismus und setzte all dies in einen theatralen Zeichenkontext. Diese Theatralität gilt es zu untersuchen.

2. Begriffserklärungen

2.1 Theater

Der Begriff kommt ursprünglich aus dem Griechischen *theatron* und bedeutet Raum zum Schauen, Schauplatz. Richard Southern beschreibt das Theater in seinem Text *Das Wesen des Theaters* als einen Akt, der sich zwischen Schauspielern und Zuschauern ereignet.¹ Diese spezifische Kommunikation zwischen Darsteller, Rolle und Zuschauer trennt das Theater von anderen Kunstformen.

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hat diese Kommunikationsform in folgende semantische Formel verwandelt: *A verkörpert X, während S zusieht*. Mindestens ein Schauspieler (A) spielt eine Rolle (X) vor mindestens einem Zuseher (S). Dies geschieht in einer raum-zeitlichen Einheit von Rollenspiel und Zuschauer. Existent ist dieser Prozess nur in der Gegenwart, ist also nicht übertragbar oder wiederholbar und ist nur im Augenblick der Herstellung vorhanden. Natürlich überdauern einzelne Zeichen, wie die Kostüme oder die Dekoration diesen Augenblick, der Zusammenhang der vielen verschiedenen Zeichen lässt sich aber nicht in der Vergangenheit nachvollziehen. Dabei wird alles, was auf der Bühne bzw. dem ästhetisch strukturierten Spielraum geschieht, als Zeichen ästhetisiert. Menschen, Gegenstände, Sprache, Bewegungen – alles wird zum Zeichen. Diese Zeichen lassen sich auf 4 Ebenen differenzieren:

- 1.) linguistische, paralinguistische (bestimmte Betonung, Lautstärke etc), mimische, gestische (Körperbewegung ohne Positionswechsel) und proxemische (Körperbewegung mit Positionswechsel) Zeichen, die dem Spieler zu eigen sind
- 2.) akustische Zeichen wie Geräusche und Musik
- 3.) optische Zeichen den Spieler betreffend wie Kostüme, Maske und Frisur
- 4.) und schließlich optische räumliche Zeichen durch Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten und Beleuchtung hervorgebracht.

A agiert also auf bestimmte Weise (1. und 2.Ebene) mit spezifischem Äußeren (3.Ebene) in einem besonderen Raum (4.Ebene). Diese beschriebenen Zeichen machen in ihrer mehr oder weniger vollständigen Verbindung die Gesamtheit des Theaters aus. Die ästhetisierten Zeichen haben in der Kunstform Theater keine autonome Existenz (wie z.B. ein Bild oder ein

¹ Vgl Southern, Richard: *Das Wesen des Theaters*. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam. 1991. S.121.

Alle Zitate werden in dieser Arbeit in der original-sogenannten-alten Rechtschreibung wiedergegeben.

Gedicht) – eine Theateraufführung passiert nur in einem Zeichenzusammenhang. Dabei bringt das Theater aber keine neuen Zeichen hervor, sondern greift auf in der Kultur schon vorhandene Zeichen zurück und deutet sie um. Es vernachlässigt seine primären Funktionen und verwendet sie als Zeichen von Zeichen. Theater wird so zum Modell oder Abbild der kulturellen Wirklichkeit und ermöglicht es so dem Zuschauer, sich reflektierend selbst gegenüberzutreten. Erika Fischer-Lichte nennt dies eine „Verdoppelung“ der Kultur. Dabei wird die Bedeutung eines bestimmten Zeichens vom Schauspieler erzeugt und im selben Augenblick vom Zuseher als Zeichen wahrgenommen und von diesem wiederum gedeutet. Produktion und Rezeption verlaufen de facto also synchron.

Der tschechische Theatertheoretiker Jan Mukarovsky hat schon in den 1940ern vorformuliert, was Fischer-Lichte 1983 die *Semiotik des Theaters* nennt:

Alles, was auf der Bühne ist, ist nur eine stoffliche Unterlage für das Bühnengeschehen, dessen eigentliche Helden Aktion und Reaktion sind, die sich ständig abwechseln und sich gegenseitig durchdringen. Jede Verschiebung in den Beziehungen der Komponenten ist gleichzeitig eine Reaktion auf das, was vorhergegangen ist und eine Aktion in bezug auf das, was folgen wird. Träger der Aktion und Reaktion sind nicht nur die Schauspieler, sondern die Bühne als Ganzes. Wie alles im Theater ist auch sie in ständiger Bewegung auf der Grenze zwischen Schauspieler und unbelebter Sache: im Moment einer jähren Spannung ist der „Faktor“ viel eher der Revolver, mit welchem die dramatische Person auf den Widersacher zielt, als der Schauspieler, der die Person darstellt; auch die Dekorationen können Schauspieler werden und der Schauspieler umgekehrt Dekoration.²

2.2 Theatralität

Mit dem Begriff der Theatralität wird zwar einerseits ganz klar abgetrennt, unter welchen Kriterien sich das Theater als autonome Kunst von anderen Kunstformen unterscheidet, andererseits definiert sich Theatralität in dem Vollzug von Handlungen auch außerhalb des Theaters.

Die erste Variante kombiniert die Vielfalt unterschiedlicher Zeichensysteme wie Licht, Klang, Körperlichkeit und Raum in der konkreten Aufführungssituation und meint hier entsprechend das für den Theaterprozess Spezifische, im Unterschied zu dramatischen Texten und reproduzierenden Künsten. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte sieht Theatralität als „kulturwissenschaftliches Paradigma“⁴: „Unsere Gegenwartskultur konstituiert und formuliert sich zunehmend nicht mehr in Werken, sondern in theatralen

² Mukarovsky, Jan: Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam. 1991. S. 92.

⁴ Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart; Weimar: Metzler. 2001. S.3.

Prozessen der Inszenierung und Darstellung, die in vielen Fällen erst durch die Medien zu kulturellen Ereignissen werden.“⁵ Dabei wird die „Theatralität als Kultur erzeugendes und Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip“⁶ gesehen. Theatrale Prozesse und deren Inszenierung finden sich so auch in Festen und Ritualen, sowie in Sportwettkämpfen.

In allen diesen Fällen wird Theatralität unter Rekurs auf allgemeine kulturgeschichtlich relevante Faktoren wie Wahrnehmung, Körperverwendung und Bedeutungsproduktion definiert. D.h. die Begriffsbestimmungen stellen, über diese Faktoren implizit, zugleich eine Beziehung zwischen Theater und theatralen Prozessen außerhalb des Theaters her.⁷

Dieser angesprochene theatrale Prozess vollzieht sich nun, indem der menschliche Körper und die Objekte seiner Umwelt in ihrer materiellen Gegebenheit sich als Zeichen präsentieren. Diese von der Kultur bereitgestellten, umgeformten theatralen Zeichen erlangen in der organisierten Interaktion zwischen Theatervorgang und Publikum ihre Bedeutung. So kommen wir wieder zu der schon bekannten Formel: A verkörpert X, während S zusieht. Die Übereinkunft von *Aufführung*, oder allgemeiner ausgedrückt *Performance*, als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme in leiblicher Ko-Präsenz mit den Zuschauern, *Inszenierung*, mit der etwas in Erscheinung gebracht wird, *Korporalität*, also der Körper als Darstellungsmittel und Ausstellungsobjekt und *Wahrnehmung*, bezogen auf den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und –perspektive, bildet den theatralen Prozess.⁹

Der Mobilitätscharakter des menschlichen Körpers und der Objekte seiner Umwelt ist das dem Theater spezifische: ein menschlicher Körper kann sowohl von einem anderen menschlichen Körper als auch von einem Objekt ersetzt werden. Genauso kann ein Objekt von einem menschlichen Körper oder einem anderen Objekt dargestellt werden. Da sie sich alle ihrer Funktion als theatrale Zeichen präsentieren, vermögen sie sich gegenseitig zu bedeuten. Denn ihre primäre Funktion in der Kultur ist für das Theater nicht von Bedeutung, sondern allein ihre Fähigkeit, sich als Zeichen von Zeichen verwenden zu lassen. Diese Mobilität erlaubt nun, das von der Kultur hervorgebrachte Bedeutungsgefüge von Zeichen umzugruppieren, umzustrukturieren, neu zu kombinieren oder auch anders zu interpretieren.

2.3 Theater/Theatralität und Sport

⁵ Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart; Weimar: Metzler.2001. S.1.

⁶ Ebda. S.2.

⁷ Ebda. S.3.

⁹ Vgl. Laux, Lothar; Renner, Karl-Heinz: Theater als Modell für die Persönlichkeitspsychologie. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften: Tübingen: A. Francke Verlag, 2004. S 84.

Man muss ins Theater gehen wie zu einem Sportfest. Es handelt sich hier nicht um Ringkämpfe mit dem Bizeps. Es sind feinere Rauferein. Sie gehen mit Worten vor sich. Es sind immer mindestens zwei Leute auf der Bühne, und es handelt sich meistens um einen Kampf. Man muss genau zusehen wer gewinnt.¹⁰

Wie Bertolt Brecht hier das Theater mit dem Sport vergleicht, so kann man auch umgekehrt den Sport als theatrales Ereignis sehen. Die Formel *A verkörpert X, während S zusieht* kann auch im Sportwettkampf seine Bestätigung finden. Denn die Person *A* agiert auf bestimmte Weise mit spezifischem Äußeren in einem besonderen Raum als *X*, nämlich als Sportwettkämpfer. Dies passiert in einem öffentlichen Raum und verlangt daher nach dem Zuschauer – *S*.

Der öffentliche Sport, und nur um den geht es in der vorliegenden Arbeit, existiert genau so wenig ohne Zuschauer wie das Theater. Der Öffentlichkeitscharakter ist für beide spezifisch. Die bestimmte Weise, in der *A* als *X* agiert, lässt sich im Sport eher an gestischen und proxemischen Zeichen festmachen, weniger an mimischen und kaum an linguistischen und paralinguistischen. Bestimmte kinesische Zeichen (also von Bewegung hervorgebrachte Zeichen) sind bestimmten Sportarten zu eigen, so z.B. beim Stabhochsprung oder Kugelstoßen. Das spezifische Äußere erklärt sich im Sport durch spezielle Sportkleidung sowie durch die „Requisiten“ – also der Tennisschläger oder Langlaufski. Der sportliche Wettkampf kann auch immer nur in einem bestimmten Raum ausgeübt werden, sei es das Fußballstadion oder die Laufbahnen im Stadion. Keines dieser Zeichen hat im Wettkampf eine festgesetzte autonome Existenz. Nur die Verbindung all dieser Zeichen lässt einen Sportwettkampf zu.

Etwas schwieriger verhält es sich mit der raum-zeitlichen Ko-Präsenz. Grundsätzlich kann der Sport auch nicht ohne die synchrone Rezeption der Zuschauer vollzogen werden. Natürlich gibt es Ausnahmen, wie z.B. als Bestrafung eines Fußballvereins aufgrund Ausschreitungen der Fans – im Extremfall muss das darauffolgende Spiel ohne Zuschauer stattfinden. Dies erweist sich allerdings als außerordentlich und ist nur eine Reaktion auf festgesetzte Regeln. Sportrezeption findet jedoch durch die zunehmende Medialisierung in einer weitaus größeren Menge über das Fernsehgerät statt. Hier liegt auch ein grundlegender Unterschied zum Theater vor. Obwohl mittlerweile auch Fernsehübertragungen und Aufzeichnungen von Theateraufführungen nichts Seltenes sind, sind sie von der Reichweite nicht mit Sportübertragungen zu vergleichen. Andererseits wird durch die Medialisierung der Sportveranstaltungen oft auch erst das Interesse geweckt und es stellt sich nun hier die Frage,

¹⁰ Brecht, Bertolt: Das Theater als Sport. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften I. Schriften 1914-1933. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1992. S.57.

ob manche Veranstaltungen nicht erst durch die Medien zu kulturellen Ereignissen werden, wie es Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* behauptet.

Sport ist eine *Inszenierung* von Kraft und Artistik und ermöglicht, wie in einem Drama, Individualität und Gemeinschaftsgeist, Egozentrik und Opfermut, Starallüren und Heldentum.¹² Die *Aufführung* bzw. *Performance* zeigt sich im Wettkampf, die *Korporalität* ergibt sich als Konsequenz der Darstellung, die durch die *Wahrnehmung* des Zuschauers erst zu einer *Performance* wird. Somit wird das Sportereignis zu einem theatralen Prozess. Dabei bilden beide, sowohl Theater als auch Sportwettkampf die Wirklichkeit nur ab – sind also Zeichen der Wirklichkeit. Auch der Sport vollzieht sich in einer fiktiven Welt, die durch das Als-ob-Handeln gekennzeichnet ist. Ein Wettkampf ist kein realer Kampf, sondern ein fiktiv-symbolischer. Sport ist theatrales Handeln im Sinne eines „Kultur erzeugendes und Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip“¹³. Somit wird Sport zum bedeutendsten Theater des 20. Jahrhunderts.

2.4 Ritual

Rituale (lat. ritualis) sind symbolische Handlungen, Worte und Gesten – allgemeiner formuliert soziales Verhalten, das durch eine Regelmäßigkeit und festgelegte Ordnungen gekennzeichnet ist. Es lässt sich zwischen religiösen und profanen Ritualen unterscheiden, wobei beiden die Wirkung gemein ist, dass sie Emotionen ansprechen.

Die Ritualforscher Carolin Humphrey und James Laidlaw betonen in ihrer Ritualtheorie *The Archetypal Actions of Ritual*, dass es weniger auf die individuelle Bedeutsamkeit der rituellen Handlung, als vielmehr auf die korrekte Ausführung ankomme. Die Bestimmung von rituellem Handeln fassen sie wie folgt zusammen:

- 1.) Rituelles Handeln ist nicht-intentional im phänomenologischen Sinne, d.h. es ist relativ egal, wo man mit seinen Gedanken hinschweift. (...)
- 2.) Rituale sind regelhaft festgelegt. (...) Dadurch wird eine Ontologie ritueller Akte geschaffen.

¹² Vgl. Springer, Michaela: „Sport ist wie Theater – Theater ist wie Sport“. *Zur Theatralität des Fußballspiels*. Diplomarbeit. Wien, 2004. S. 43.

¹³ Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart; Weimar: Metzler. 2001. S.2.

- 3.) Sie können als „archetypisch“ charakterisiert werden, insofern sie aus diskreten, benannten Handlungseinheiten zusammengesetzt sind, die als etwas Externes, Nicht-Individuelles und vorgängig Existentes wahrgenommen werden.
- 4.) Wegen dieser Externalität der Handlungen sind sie in einer bestimmten Weise begreiflich (...), d.h. sie können von den Handelnden als etwas Quasi-Gegeständliches verwendet werden.¹⁴

Mit nicht-intentionalem Handeln ist gemeint, dass die Teilnehmer eines Rituals, also die Akteure, mit der Durchführung des Rituals kein kommunikatives Ziel verfolgen, sondern lediglich den mimetischen Nachvollzug einer Handlung, der sich durch Tradition etabliert hat. Inhalte und Bedeutung seien sekundär und vermitteln keine einheitliche Botschaft. Nach Humphrey und Laidlaw erklärt sich das Ritual alleine über das „ritual commitment“¹⁶ der Handelnden. Es ergibt sich aber dadurch die Frage, welche Funktion dem Zuschauer einer rituellen Performance zukommt. Ein Ritual ist in einen bestimmten religiösen, kulturellen, sozialen oder politischen Kontext eingebunden und ist somit auch ein Moment im Leben einer Gemeinschaft. Daher kommt auch den Zuschauern eine große Macht über die Effektivität bzw. Wirksamkeit des Rituals zu.¹⁷ Das Ritual rückt dadurch in die Nähe des Theaters. Es ist als „Performance im Sinne einer Aufführung zu verstehen, die durch ihre besondere Rahmung der Alltagswelt entzogen ist.“¹⁸ Erst durch die Mimesis und die theatrale Inszenierung wird ein Ritual möglich. Der Körper wird zum Zeichen, zum Hauptakteur und Symbolträger. Durch die Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Körpers wird ihm eine zentrale Rolle im rituellen Geschehen gegeben. Er ist nicht mehr bloße Repräsentationsfläche, sondern tritt durch das Ritual in eine außersprachliche kommunikative Ebene. Durch den verbindenden Charakter erzeugt es ein gemeinsames Erlebnis. Dabei kann aber jeder Teilnehmer und Zuschauer seine eigene Interpretation einbringen, ohne dass es einer Klärung von Allgemeingültigkeit bedarf. Denn diese gibt es im Ritual nicht.

Es lässt sich also feststellen, dass die Begrifflichkeit des Rituals nicht so einfach festzumachen ist. „Seine Bedeutung erstreckt sich von der täglichen Verehrung der Götter am Hausaltar durch eine einzige Person bis hin zu Festsequenzen, die mehrere Tage dauern können und an denen ein ganzes Dorf beteiligt ist.“¹⁹

¹⁴ Gaenszle, Martin: Sind Rituale bedeutungslos? *Rituelles Sprechen im performativen Kontext*. In: Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Berlin: LIT Verlag, 2008. S.41.

¹⁶ Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Berlin: LIT Verlag, 2008. S. 20.

¹⁷ Vgl ebda.

¹⁸ Ebda. S.3.

¹⁹ Wolf, Silke: Kosmologie in Verhandlung. *Reflexion über Liminalität am Beispiel des nepalesischen Kali Festes*. In: Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Berlin: LIT Verlag, 2008. S.67.

Dementsprechend findet sich beim Sport im Generellen, bei den Olympischen Spielen im Besonderen eine große Anzahl von rituellen Handlungen. Jede Sportart ist durch festgesetzte Regeln bestimmt. Gleiche Bewegungs- und Interaktionsabfolgen von menschlichen Körpern als Zeichen der Wirklichkeit in einer fiktiv-symbolischen Welt kennzeichnen den Sport.

Der Fackellauf und der Taubenflug können bei den Olympischen Spielen als Rituale gedeutet werden. Auch Siegerehrungen, sowie Eröffnungs- und Abschlussfeier sind von einer Vielzahl ritueller Handlungen durchzogen, ebenso wie der „Nazigruß“ in die Ebene des Rituals eingestuft werden kann, da er einen gemeinschaftsstiftenden, wenn auch propagandistischen Zweck verfolgt.

2.5 Zeremonie

Es ergibt sich die Problematik, das Ritual von dem Begriff der Zeremonie zu unterscheiden. In der Literatur lassen sich die unterschiedlichsten Definitionen finden. Der Duden sieht z.B. die Zeremonie als „die zum Ritus gehörenden äußeren Zeichen und Handlungen“²⁰. Im dem Buch *Herrschaft des Symbolischen* von Wolfgang Mühl-Benninghaus und Joachim Fiebach erklärt sich Zeremonie als weltliches Pendant zum religiösen Ritual. Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping hingegen sehen durch die „Aufhebung einer klaren Dichotomie zwischen heilig und profan sowie“ der „Unsicherheit darüber, ob oder wie die Sphäre des Religiösen genau abzugrenzen“ sei, eine „klare Unterscheidung wie die zwischen Ritual und Zeremonie“ als „hinfällig“.²¹

Grundsätzlich sind zeremonielle Handlungen fixe Bestandteile religiöser und weltlicher Feste, indem sie Höhepunkte wichtiger Lebensabschnitte herausheben, wie z.B. Geburt, Hochzeit etc. Zeremonien sind seit Jahrhunderten in unserer Lebenskultur verankert und dokumentieren die Wichtigkeit einer Handlung. Durch ausgewählte Sprache, Bewegungen, Symbolen usw. legt sich die Zeremonie als künstlerischer, festlicher Rahmen um das Geschehen und beeinflusst dadurch die Atmosphäre; sie zielt auf die Besinnung, Anteilnahme und Ergriffenheit der Teilnehmer und der Zuschauer ab.

Im Sport kennzeichnen zeremonielle Handlungen meist den Beginn bzw. das Ende des Wettkampfes. So gilt z.B. die Verbeugung bei fernöstlichen Sportarten, wie Judo, Sumo oder

²⁰ *Der kleine Duden. Fremdwörter.* Mannheim: Brockhaus, 2007. S. 524.

²¹ Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz.* Berlin: LIT Verlag, 2008. S.1.

Taekwon Do, als Zeichen von ehrwürdiger Anerkennung, Wertschätzung und als Konzentrationshilfe. Auch die Ablegung des olympischen Eides symbolisiert als Zeremonie die Besonderheit des olympischen Wettkampfes und die Präsentation des Reglements des Olympismus. Der olympische Eid hebt, als zeremoniell-performativer Akt, die Athleten in gewisser Weise aus der Alltagswelt heraus und bindet sie an den *esprit du sport*, an die Quasi-Religiosität dieses Sportereignisses. Das olympische Zeremoniell zeigt sich verantwortlich dafür, den Spielen einen festlichen Charakter zu verleihen und sie somit über andere sportliche Großveranstaltungen zu stellen. Es bildet den schöpferischen Boden, auf dem sich der Olympismus entwickelte.²²

²² Vgl. Hillinger, Karin: Entwicklung, Gegenwartsstand und Funktionen des festlichen Ablaufs der modernen Olympischen Spiele. Diplomarbeit, Wien 1989. S. 95.

3. Die antiken Olympischen Spiele

Der tatsächliche Ursprung der antiken Spiele ist bis heute noch nicht eindeutig geklärt, es wird allerdings angenommen, dass sie aus den rituellen Reigentänzen und Opferfeiern zu Ehren Zeus entstanden sind. Die ersten offiziellen Aufzeichnungen von Olympischen Spielen sind auf das Jahr 776 v. Chr. datiert.²³ In diesem Jahr wurde zum ersten Mal der Name eines Siegers niedergeschrieben – der des Stadionläufers Koroibos aus Elis. Auch geht die spätere Jahreszählung der Griechen auf dieses Jahr zurück. Anzunehmen ist allerdings, dass es bereits im frühen 2. Jahrtausend v. Chr. Wettkämpfe gab. Zu dieser Zeit dienten die Kampfspiele höchstwahrscheinlich dem Totenkult und gehen auf die Sage um Pelops zurück²⁴.

Im 5. Jahrhundert v. Chr. ist die Hochblüte der griechischen Kultur zu verzeichnen und somit erlangten auch die Spiele ihren Höhepunkt. Mit dem Aufkommen der Sophisten sank die Bedeutung der Verehrung der griechischen Götter immer mehr und da die Spiele zu Ehren der Götter abgehalten wurden, verloren auch die Olympischen Spiele ihr Ansehen.

394 n. Chr. wurden die Spiele nach (gezählten) 1168 Jahren und 293 Olympiaden²⁵ von dem römischen Kaiser Theodosius I. komplett aufgehoben. Ein Dekret des christlichen Kaisers verbot alle heidnischen Kultstätten. Die Geschichtsforschung teilt somit die Spiele ab 776 v. Chr. in vier Epochen ein:

- 1.) Die archaische Zeit (776 – 500 v. Chr.)
- 2.) Die „Blütezeit“ (5. und 4. Jahrhundert v. Chr.)
- 3.) Die hellenistische Zeit (300 – 30 v. Chr.)
- 4.) Die römische Kaiserzeit (30 v. Chr. – 393)

Es ist zwar davon auszugehen, dass die Olympischen Spiele der Antike rituell-religiöse Feste waren, allerdings wird von einigen Geschichtsforschern auch die These vertreten, dass die Olympischen Spiele, bzw. der Sport im Allgemeinen in erster Linie der Vorbereitung für den Kampf und somit für den Krieg diene. Wahrscheinlich war es eine Kombination: Feierlichkeiten mit einem religiösen Charakter, in dessen Mittelpunkt der Sport stand, der, wie noch später erläutert wird, in seiner Brutalität, seiner Gefährlichkeit und seinem Zwecke kaum mit dem heutigen Sport zu vergleichen ist.

²³ Schon Homer spricht im 8. Jahrhundert v. Chr. in seinen Werken „Ilias“ und „Odyssee“ von sportlichen Wettkämpfen in Griechenland, so erzählt er z.B. von den Leichenspielen, die Achilleus in der „Ilias“ zu Ehren seines gefallenen Freundes Patroklos veranstaltet.

²⁴ Pelops gewann durch eine List in einem Pferderennen die Hand der Tochter des Königs Oinomaos.

²⁵ Eine Olympiade bezeichnet die Zeit zwischen zwei Olympischen Spielen.

Die Olympischen Spiele fanden auf einem heiligen Hain neben einem Zeustempel statt; jeder Sieger legte zu Ehren Zeus eine Opfergabe nieder. Es wurde jedoch während der Wettkämpfe auch ein Jahrmarkt abgehalten, Zauberkünstler und Akrobaten sorgten für Unterhaltung, Dichter und Philosophen hielten öffentliche Reden. Die Spiele waren also eine Feier, in der Religiöses und Profanes nebeneinander existierte.

Die Olympischen Spiele der Antike fanden im Vierjahresrhythmus statt, „sobald zur Sommersonnwende der Neumond den heiligen Monat ankündigte“²⁶ und dauerten fünf bzw. sechs Tage, wobei die sportlichen Wettkämpfe nur vom zweiten bis vierten bzw. fünften Tag abgehalten wurden, da der erste und der letzte Tag kultischen und religiösen Feiern vorbehalten war.

Nicht nur während der Spiele herrschte Waffenstillstand, sondern schon Wochen vor und Wochen nach den Spielen. Dies lässt sich damit erklären, dass Athleten aus dem ganzen Land zureisten und ihnen eine gefahrenlose An- und Abreise gesichert werden sollte. Zum Agon waren nur griechische Männer zugelassen, auch durften Frauen²⁷ und Sklaven den Wettkämpfen nicht als Zuseher beiwohnen. Die Wettbewerbe setzten sich u.a. aus Wettlauf, leichtathletischem Mehrkampf, Faustkampf, Fünfkampf (Weitsprung, Wettlauf, Diskus- und Speerwurf und Ringen), Ringen, Reiten, Wagenrennen und Waffenlauf zusammen. Derartige sportliche Wettkämpfe gab es im ganzen Land, vergleichbar mit Olympia waren jedoch nur drei andere Städte: Delphi, Nemea und am Isthmus von Korinth. In diesen Städten gab es auch Kunst-Wettbewerbe, wie Musik, Gesang und Theater. Die Historiker sind sich nicht einig, ob es derartige musische Wettbewerbe auch in Olympia gab. Fest steht jedenfalls, dass die Griechen Wettbewerbs-Fanatiker waren. So lassen sich Aufzeichnungen finden, in denen von Stick-Wettkämpfen oder medizinischen Wettbewerben erzählt wird. Selbst öffentliche Konzerte hatten die Form von Wettkämpfen. Wettbewerbe gehörten zum griechischen Erziehungssystem.

Wenn auch aus beinahe allem ein Wettbewerb gemacht wurde, so hatte der Sport im antiken Griechenland doch einen besonderen Stellenwert. Ihm wurde eine außergewöhnlich hohe soziale und kulturelle Würde zugesprochen. Der Olympiasieg war sozusagen das höchst erreichbare Ziel im Leben eines Griechen. Wer im Olympia einen Agon gewonnen hatte, bekam zwar als Preis kein Geld (wie es bei kleineren, lokalen Wettspielen üblich war), nur einen Kranz aus Ölweigen. Er hatte aber trotzdem für sein Leben ausgesorgt. Der Olympiasieger galt als Held und bekam von seiner Heimatstadt u.a. eine Steuerbefreiung,

²⁶ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag. 1980. S. 16.

²⁷ mit Ausnahme der Priesterin Demeter

freien Zutritt zu Theateraufführungen, eine Rente und Ehrengelder. Gewann ein Athlet zweimal, wurde nach ihm eine Statue gebaut und sein Name in den Tempeln seiner Heimatstadt verewigt. Ein antiker Olympionike ist vergleichbar mit einem heutigen Nobelpreisträger. Somit wird auch die außerordentliche Bedeutung der Olympischen Spiele klar.

Die Olympischen Spiele hatten einen kulturellen Wert in dem Sinne bekommen, daß sie als etwas „Höheres“ angesehen wurden, nicht als etwas Körperliches, Physisches, Sportliches. Während nun das Interesse am Sport „natürlich“ ist, ist diese kulturelle Würde in den Augen des modernen Menschen das eigentlich Überraschende und spezifisch Griechische an der olympischen Idee. Aus den unzähligen Textstellen der antiken Autoren, in denen von Olympia die Rede ist, spricht so etwas wie Ehrfurcht; nie reden sie von Olympia als von etwas Spielerischem.²⁸

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass die Olympischen Spiele in der Antike nicht „Spiele“ hießen und tatsächlich in keiner Form von Spielen die Rede war. Die Bezeichnung ist eine Erfindung der Moderne, genauer von Baron Pierre de Coubertin. Der antike Sport war kein Spiel (das nach Regeln gespielt wurde), sondern eine Aktion, die mit Risiko verbunden war, sogar dem Risiko, zu sterben. Es war durchaus möglich, dass sportliche Wettkämpfe mit dem Tod endeten. Und dieser Tod war heldenhaft, ein „Ehrentod“, vergleichbar mit dem Sterben im Dienste des Krieges. „Mehr Mutprobe als spezielle Geschicklichkeit, ist der Olympismus eine Tugend und Teil des Lebensernstes.“²⁹ Paul Veyne führt dazu ein Beispiel an: Die antiken Boxhandschuhen hatten nicht den Zweck, den Gegner zu schützen, sondern die Schläge gefährlicher zu machen – die Handschuhe waren mit Blei beschwert.

Die erste und wichtigste Sportart im antiken Olympia war der Stadionlauf³⁰ bzw. der Diaulos, der Doppellauf: Die Läufer starteten eine Stadionlänge³¹ vom Zeusaltar entfernt, ein Priester gab mit einer Fackel das Startzeichen. Der Sieger des Stadionlaufes entzündete mit der Fackel das Feuer an den heiligen Opferteilen, die am Fuße des Altars lagen. Im Doppellauf starteten die Läufer beim Altar, liefen eine Stadionlänge, riefen dort die Hellenen herbei, forderten sie auf, ihnen zu folgen und rannten dann wieder zurück zum Zeusaltar. Die wichtigste antike Sportart ist also gleichsam die, die Kult, Ritual und Religion in sich trägt.

In allen olympischen Wettkämpfen gab es nur einen Sieger. Eine Zweit- und Drittplatzierung war im antiken Griechenland nicht von Bedeutung und zählt zu den Erfindungen der Neuzeit. Man war Erster oder gar nichts. Unwichtig war; ob man seine eigene Leistung verbessert oder

²⁸ Veyne, Paul: Was faszinierte die Griechen an den Olympischen Spielen? In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. *Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1996. S.2.

²⁹ Ebda. S.6.

³⁰ Anfangs war der Stadionlauf sogar angeblich die einzige Sportart bei den Olympischen Spielen.

³¹ Eine Stadionlänge entsprach der Strecke der inneren Länge eines Stadions.

gar neue Rekorde aufgestellt hatte, es zählte nur die Leistung im aktuellen Kampf. Dies hängt auch damit zusammen, dass es in der Antike noch keine Zeitmessung gab. An Mannschaftsspielen waren die Griechen nicht interessiert. Es wird vermutet, dass es bereits Ballspiele gab, bei den Festspielen zählte allerdings nur die Einzelleistung. Deshalb gab es auch keinen Staffellauf. Es existierte zwar ein Fackellauf, ähnlich unserem Staffellauf, dies war aber weniger ein sportlicher Wettkampf und ist eher dem religiösen Kult zuzuordnen. Die Ausübung des Sports wurde allen (männlichen) Bürgern Griechenlands gestattet, ohne Rücksicht auf soziale Zugehörigkeit. Es wurde nicht zwischen Sport der besseren Gesellschaft (wie Golf oder Polo) und „Volkssport“ (wie etwa Fußball) unterschieden, wie die soziale Bewertung heute üblicherweise vollzogen wird. Der antike Sport wurde mit der literarischen und musischen Kultur gleichgestellt.

Mit der Eroberung durch die Römer und dem kulturellen Niedergang Griechenlands verloren auch die Olympischen Spiele immer mehr an Bedeutung, bis sie schließlich 393 zum letzten Mal stattfinden sollten. Die antiken Olympischen Spiele gerieten aber nie ganz in Vergessenheit. Immer wieder gab es Versuche, die berühmten, sportlichen Wettkämpfe wieder aufleben zu lassen. So hielten die Griechen selbst nach der Türkenbelagerung viermal (1859, 1870, 1875, 1889) nationale Spiele ab. Eine dauerhafte Wiederbelebung gelang aber erst 1896 dem Franzosen Baron Pierre de Coubertin.

4. Die „Erfindung“ der modernen Olympischen Spiele

4.1 Der Sport im 19. Jahrhundert

Der Beginn der modernen Sportbewegung lässt sich in England finden. Der sogenannte „gentlemen sport“ war der Oberschicht vorbehalten und galt als gesellschaftliches Statussymbol. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts breitete sich die Freizeitbeschäftigung des Adels allmählich auf die Mittelschicht aus und ging zuletzt auch auf das Proletariat über. Das aufkommende Interesse am menschlichen Körper ist auf die Industrialisierung und die Wichtigkeit der menschlichen Arbeitskraft zurückzuführen. Es galt, den Körper vor schädlichen Einflüssen zu schützen und ihn zu stärken.

Die Vorteile der sportlichen Betätigung waren klar definiert: Körpererziehung solle der „Verbesserung des Gesundheitszustandes“, der „Anhebung des geistigen und moralischen Niveaus und“ der „Verfestigung einer patriotischen Gesinnung“³² dienen. Dies erkannten auch die englischen Schulen – der Leibeserziehung wurde eine wichtige pädagogische Funktion zugesprochen.

4.2 Coubertin und die Wiederentdeckung der Olympischen Spiele

Baron Pierre de Coubertin, der Begründer der Olympischen Spiele der Neuzeit, wurde am 1. Januar 1863 als Sohn einer Adelsfamilie in Paris geboren. An der Sorbonne studierte er Pädagogik, Philosophie, Soziologie und Geschichte und brach somit mit der Familientradition, eine militärische Laufbahn einzuschlagen. Schon während seines Studiums beschäftigte er sich intensiv mit der erzieherischen Ausbildung der Jugend Frankreichs und setzte sich nach englischem Vorbild³³ für eine Aufwertung des Sports als Erziehungsmittel ein.

Der Olympismus war dabei nur Teil eines Erziehungssystems, in dem er Idealvorstellungen entwickelte. Das Stadion sah er als hervorragendes pädagogisches Bewährungsfeld. Er glaubte an eine neue Elite, die in der Katharsis des sportlichen Wettkampfes als Synthese von Körper und Geist entstehen sollte. Schließlich ging er so weit, das sportliche Geschehen zu einer gleichsam religiösen Handlung hochzustilisieren.

³² Blödmann, Manfred: Sport und Olympische Spiele. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984. S. 20.

³³ Coubertin war vor allem von der Theorie des englischen Pädagogen und Theologen Thomas Arnold fasziniert, der eine Integration aller moralischen und sozialen Kräfte des modernen Lebens in die Erziehung propagierte.

Coubertin bezeichnete das Wettkampfgeschehen als Ausdruck einer „religio athletae“ um den Sportler als Priester einer „Muskelreligion“.³⁴

Die veränderten technischen, politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse Ende des 19. Jahrhunderts erforderten nach Coubertin einen neuen Menschen und daher auch eine neue Erziehung. So sah er in der Aufgabe des Sports nicht nur eine physische, sondern, wie Manfred Blödorn erwähnt, auch eine geistige und moralische Erziehung. Die Olympischen Spiele sollten somit eine Institution öffentlicher Erziehung werden, allerdings auch eine Art Werbemittel für sportliche Betätigung.

Sie sollten eine Antwort auf Probleme der modernen Welt sein, auf ihre ökonomischen und sozialen Entwicklungen und nationalen und internationalen Konflikte, damit auf jene vielschichtigen Wandlungsprozesse, die das 19. Jahrhundert beendeten und das 20. Jahrhundert einleiteten (...).³⁵

Diese Wandlungsprozesse machten eine sportliche Großveranstaltung dieser Art überhaupt erst möglich. Durch Expansionspolitik, Urbanisierung, Institutionalisierung und technische Fortschritte konnte die Olympische Idee erst verbreitet werden.³⁶

1888 begann Coubertin seine Karriere als Erziehungsreformer mit der Gründung des *Komitees zur Verbreitung der Leibesübungen im Erziehungswesen*. In den folgenden Jahren reifte seine Idee der Wiedereinführung der antiken Olympischen Spiele. Der Zeitpunkt war günstig, denn auch die Rückbesinnung auf die griechische Antike erfolgte nicht unbedingt zufällig: Ende des 19. Jahrhunderts erfreuten sich griechisch-antike Literatur und Architektur beim europäischen Bildungsbürgertum äußerster Beliebtheit. Dies geht vor allem auf die archäologischen Funde der deutschen Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann, Ernst Curtius und Wilhelm Dörpfeld zurück.

Coubertin fand in der Antike sein Vorbild, da er dort, entsprechend seinem Grundgedanken der Vereinigung von Körper und Geist, sein Ideal realisiert sah. Wie bereits erwähnt, verbanden sich in den antiken Olympischen Spielen Athletik und Denken nach dem Prinzip der Synthese. Außerdem wuchsen das Interesse und die Begeisterung für den Sport. Er durfte kein Privileg des Adels mehr sein, alle Bevölkerungsschichten sollten sich sportlich betätigen. Nur so konnte ein pädagogischer und national-stärkender Nutzen daraus gezogen werden. Um den Sport für eine breite Masse interessant und zugänglich zu machen, reichte aber ein

³⁴ Blödorn, Manfred: Sport und Olympische Spiele. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984. S. 23.

³⁵ Grupe, Ommo: Olympismus und olympische Erziehung. *Abschied von einer großen Idee*. In: Grupe, Ommo (Hg.): Olympischer Sport. *Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997. S.224.

³⁶ z.B. neue Verkehrs- und Transportmittel wie die Eisenbahn und das Automobil machten es erst möglich, die „ganze Welt“ an so einem Ereignis teilhaben zu lassen.

Verweis auf den erzieherischen Wert nicht aus. Es bedurfte Vorbildern, um die Masse begeistern zu können – die Sieger der olympischen Wettkämpfe als „Priester der Muskelreligion“.

Der Verweis auf die Religion wirkt befremdend. Tatsächlich wollte Coubertin aber die Inszenierung der Olympischen Spiele auf ihre religiösen, antiken Wurzeln zurückführen, die sportlichen Wettkämpfe von anderen Sportveranstaltungen abgrenzen und der Jugend mit dem Olympischen Gedanken zu „edler Gesinnung und moralischen Reinheit“ verhelfen. Dabei ging es aber nicht um religiösen Inhalt, sondern um religiöse Funktionen: gemeinschaftsbildende Erfahrungen und Praktiken sind in Coubertins Vision verankert. Auch die Wiederholung im Vier-Jahres-Rhythmus war Grundlage einer religiösen Ritualisierung. Besonders die Eröffnungs- und Schlussfeierlichkeiten, die Siegerehrungen und der olympische Eid sind mit, wenn auch nicht religiösen, so zumindest kultischen Deutungen versehen. Im analytischen Teil dieser Arbeit gilt es, dies genauer zu ergründen.

Die Olympischen Spiele sollten eine ästhetische Eigenwelt sein, in deren Grenzen zentrale Mängel der Moderne überwunden werden. Damit aber sollten sie zugleich eine konstitutive Rolle für den Prozeß der Moderne spielen. Ihre Verbundenheit mit diesem Prozeß zeigt sich besonders nachdrücklich darin, daß Coubertin die historische Tiefe, Sakralität und Würde verbürgenden Symbolen des olympischen Zeremoniells an die ganz und gar moderne Institution des Sports ankoppelte. (...) Er konzipierte die Olympischen Spiele letztlich als ein mimetisches Modell der Moderne, das Sinnstiftungsfunktion übernehmen sollte: als einen eigenständigen Sinnbereich, in dem die moderne Lebensrealität im Zeichen der Zweckfreiheit und der ökonomischen Interesselosigkeit fortgeführt, transformiert, stilisiert und überhöht wird.³⁷

Dabei darf nicht vergessen werden, dass der Sport nun eine völlig neue Funktion hatte und die Körper daher auch anders dargestellt wurden: im aristokratischen Sport des 19. Jahrhunderts wurde die Ästhetik vor allem durch Grazie und Anmut präsentiert. In den Olympischen Spielen steht die Präsentation von Leistung und Wettkampf im Mittelpunkt, ganz im Sinne des olympischen Mottos „citius, altius, fortius“³⁸. Sie sollen zu einem Fest der Körper stilisiert werden. Die Spiele versinnbildlichen somit auf der einen Seite die neue Welt, die Moderne mit ihren neuen Idealen, grenzen sich auf der anderen Seite von der Realität ab, bilden sozusagen ein „Außerhalb der Wirklichkeit“. Diese unleugbare Analogie zum Theater

³⁷ Alkemeyer, Thomas: Die Wiederbegründung der Olympischen Spiele als Fest einer Bürgerreligion. In: Gebauer, Günter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. *Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 10.

³⁸ In wörtlicher Übersetzung „schneller, höher, stärker“, im deutschen Sprachgebrauch jedoch eher mit „schneller, höher, weiter“ eingeführt.

wird ebenfalls noch genauer Betrachtung unterzogen. „Im Kontrast zum realen Ungleichgewicht in den internationalen Beziehungen zeigt die Welt des olympischen Sports eine sichtbare Symmetrie des Austauschs, in der alle Nationalstaaten die gleichen Ausgangschancen zu besitzen scheinen.“³⁹

Die Gleichheit aller teilnehmenden Staaten bildet, genauso wie der Friedensgedanke, einen zentralen Teil der olympischen Idee Coubertins. Die Spiele sollen zur Verständigung zwischen den Ländern beitragen und zum „Medium einer alle nationalsprachlichen, ethnischen und kulturellen Barrieren übersteigernden Kommunikation“⁴⁰ werden. Die bekannte Formel „all games, all nations“ verweist genau hierauf, visualisiert in den fünf ineinander verschlungenen Ringen.

Von 16. bis 23. Juni 1894 fand in Paris ein Kongress statt, der sich eigentlich mit dem Amateursport befassen sollte. Coubertin, zu diesem Zeitpunkt im Amte des Generalsekretärs der Vereinigung der französischen Sportverbände (USFSA), nahm dies zum Anlass, um seine Olympische Idee vorzutragen – mit Erfolg. Es wurde das Internationale Komitee der Olympischen Spiele gewählt, dessen Präsident der griechische Kongressdeligierte Dimitros Bikelas wurde. Coubertin selbst wurde in das Amt des Generalsekretärs gewählt. Die ersten Olympischen Spiele der Moderne fanden 1896 in Athen statt.

³⁹ Ebda. S. 11.

⁴⁰ Alkemeyer, Thomas: Die Wiederbegründung der Olympischen Spiele als Fest einer Bürgerreligion. In: Gebauer, Günter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. *Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. S. 16.

5. Die Olympischen Spiele der Moderne bis 1936

Die ersten Veranstaltungen der Olympischen Spiele waren wenig erfolgreich. Es ist Pierre de Coubertin zu verdanken, dass die Spiele diese Zeit überlebten, bis es in den zehner und zwanziger Jahren zu den ersten großen Spielen kam, die weltweit Beachtung fanden und die Olympische Idee etablierten.⁴¹

Die ersten Olympischen Spiele der Neuzeit wurden traditionsgemäß in Griechenland abgehalten. Athleten aus 13 Ländern trugen ihre Wettbewerbe in neun verschiedenen Sportarten aus. 1900 fanden die Olympischen Spiele in Paris im Rahmen der Weltausstellung statt. Dies sollte sich als fataler Fehler erweisen. Die sportlichen Wettkämpfe gingen im Trouble unter und gerieten zur Nebensache. Für das Publikum war teilweise nicht klar, welche der zahlreichen Veranstaltungen zum olympischen Programm gehörten bzw. wussten viele Franzosen nicht einmal, dass sie den II. Olympischen Spielen beiwohnten. Richard Mandell erwähnt in seinem Buch *Hitlers Olympiade*, dass sogar einige Sportler erst erfuhren, dass sie an den Olympischen Spielen teilgenommen hatten, als sie es auf ihren Medaillen lasen.⁴² Auch die nächsten Spiele 1904 in St. Louis wurden gemeinsam mit der Weltausstellung veranstaltet und wurden zur noch größeren Enttäuschung für Coubertin. Heute kann man sich kaum mehr vorstellen, wie wenig populär die olympische Veranstaltung damals noch war. Mandell erzählt eine Anekdote aus dem Marathonlauf von St. Louis, aus der man einen Eindruck gewinnen kann, welches Sportverständnis zu dieser Zeit noch geherrscht hat:

Der erste Läufer, der freundlich winkend das Ziel erreichte, hatte nämlich einen Teil der Strecke in einem offenen Tourenwagen zurückgelegt. Und dem Sieger war von seinem Trainer in regelmäßigen Abständen Strychnin in kleinen Mengen zur Aufmunterung verabreicht worden. Ein kleiner Kubaner, der die längste Zeit an der Spitze lag, mußte kurz vor dem Ziel mit Bauchkrämpfen aufgeben. Er hatte zuviele gestohlene Äpfel gegessen.⁴³

1912 konnte Coubertin auf der Eröffnungsfeier der Spiele in Stockholm erstmals seine selbst entworfene Fahne mit den fünf Ringen präsentieren, die die Einheit der fünf Kontinente verkörpern sollte. Als Austragungsort für die folgenden Spiele war Berlin vorhergesehen, diese mussten aber aufgrund des Ersten Weltkriegs ausfallen.

⁴¹ Vgl. Delbrouk, Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 94.

⁴² Vgl. Mandell, Richard: *Hitlers Olympiade. Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 35.

⁴³ Ebda. S. 36.

Von den VII. Olympischen Spielen in Antwerpen und den VIII. Spielen in Paris wurde die deutsche Mannschaft aus politischen Gründen ausgeschlossen. Bei letzteren zitierte man zum ersten Mal das Motto „altius, citius, fortius“. 1928 in Amsterdam durfte nicht nur Deutschland wieder teilnehmen, auch den Frauen war es zum ersten Mal gestattet, in der Leichtathletik und im Turnen zu starten. In Los Angeles wurden die Spiele 1932 erstmals auf etwas mehr als zwei Wochen gekürzt. Davor erstreckte sich der Verlauf der Wettkämpfe auf bis zu fünf Monate, was natürlich sinkendes Interesse und weniger Spannung zur Folge hatte. Diese Spiele wurden von den Deutschen bereits genutzt, um für das eigene Land zu werben.

6. Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Olympischen Spiele der Antike und der Olympischen Spiele der Neuzeit

Eine Gemeinsamkeit der antiken und modernen Olympischen Spiele ist vorweg auffallend: Sie überdauern viele historische und kulturelle Veränderungen ihrer Zeit und gliedern sich in immer wieder neue Verhältnisse ein. Schon die antiken Spiele waren sehr anpassungsfähig und boten praktisch nur ein zeremonielles Gerüst, in das sich die unterschiedlichsten Gesellschaftsereignisse einfügten.

Auch die Spiele der Moderne überdauerten nicht nur zwei Weltkriege, auch viele politische, soziale und vor allem auch technologische Veränderungen. Gerade das Ausmaß letzterem hätte sich Pierre de Coubertin nicht erträumen lassen. Es war durchaus auch sein Ziel, die Medien propagandistisch einzusetzen, doch in welchem Spektrum, mit welcher Intensität und in welche Richtung dies gehen kann, lässt sich am negativen Beispiel der Olympischen Spiele 1936 in Berlin erkennen. Dass gerade durch diese Entwicklungen sich die modernen Spiele immer weiter von den Idealen der antiken Spiele entfernen, ist nur damit zu erklären..

Die Frage, ob der Grundgedanke Coubertins viel mit dem antiken Vorbild gemein hatte, beantwortet Gunter Gebauer so:

Coubertin (...) erfand als eigene Phantasieschöpfung eine neue Art von Fest, dass sich eine Reihe von Gestaltungsmustern aus den antiken Spielen und auf diese Weise humanistische Legitimität aneignete. Von einer Auseinandersetzung mit dem griechischen Vorbild, das damals noch wenig erforscht war, konnte keine Rede sein. Das von ihm geschaffene Internationale Olympische Komitee (IOC) hat sich nie wirklich dafür interessiert, heute weniger denn je. Es folgte der von Coubertin vorgezeichneten Linie des propagandistischen Einsatzes von Massenmedien.⁴⁴

Diese zahlreichen, später noch genauer angeführten Unterschiede und Veränderungen lassen sich auch ganz unterschiedlich werten. Viele Neueinführungen sind durchaus positiv zu bewerten, andere wären in der heutigen Zeit gar nicht mehr durchführbar.

6.1 Teilnahme aller Nationen

Eine der wichtigsten Errungenschaften der modernen Olympischen Spiele ist die Öffnung der Teilnahme für alle Nationen. Um die Jahrhundertwende entstanden eine Reihe von

⁴⁴ Gebauer, Gunter: Olympia als Utopie. In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996. S.1.

internationalen Organisationen und Gesellschaften, so auch das Internationale Olympische Komitee. Es bot den einzelnen Nationen eine Bühne der symbolischen Repräsentation und war eine Folge der modernen Bestrebung nach Völkerverständigung. Auch machte der bereits erwähnte technische Fortschritt, u.a. der Transportmittel, diese Internationalisierung erst möglich.

6.2 Austragungsort

Der Name der Olympischen Spiele führt auf den griechischen Ort Olympia zurück. Obwohl es in der Antike in vielen verschiedenen griechischen Städten sportliche Wettkämpfe gab, verbinden wir die modernen Spiele immer nur mit diesem einen Ort. Auch in der Antike wurde der 4-Jahres-Rhythmus weitgehend eingehalten, allerdings wurden die Spiele immer am selben Ort abgehalten. Das antike Olympia besitzt nicht nur eine physische, sondern auch eine mythisch-religiöse Geographie. Kultische Festlichkeiten zu Ehren Zeus waren untrennbar mit den sportlichen Ereignissen verbunden.

Das moderne Olympia ist an keinen spezifischen Ort gebunden, findet in allen großen Städten der Welt statt. Es fehlt daher die Verbindung zu lokalen Mythen oder Ursprüngen und Geschichten des Ortes. Streng gesehen sind die Austragungsorte auswechselbar, nur sehr wenig verweist auf das Gastgeberland. Allein bei Eröffnungs- und Schlussfeier wird die Möglichkeit geboten, den Charakter des Landes der Weltöffentlichkeit zu präsentieren. Aber auch nur so weit, wie es für die Fernsehzuschauer gerade noch interessant sein könnte und vor allem wie es der IOC zulässt. Andererseits ist die Unabhängigkeit von spezifisch-inhaltlichen Mythen und Religionen notwendig für eine weltweite Wirkung und Voraussetzung für eine kulturelle Vielverträglichkeit.

6.3 Die olympische Idee

Die Athletikleidenschaft und Wettbewerbsliebe der Griechen hatte mit gewichtigen Interessen zusammenhängende Gründe: Bürger und Krieger heranzubilden, die nationale Identität zu stärken, Götter zu ehren. Es ging also um Bürgersinn, Nationalismus und Religion. Vergleicht man dies mit den Zielen und Ideen Coubertins, wird auf den ersten Blick eine gewisse

Ähnlichkeit augenscheinlich: sein Grundgedanke war, durch Sport die Charakterbildung der Jugend positiv zu beeinflussen.

Sie sollten eine Antwort auf Probleme der modernen Welt sein, auf ihre ökonomischen und sozialen Entwicklungen und nationalen und internationalen Konflikte, damit auf jene vielschichtigen Wandlungsprozesse, die das 19. Jahrhundert beendeten und das 20. einleiteten und bis heute belasten.⁴⁵

Die Orientierungen nach Leistungssteigerung, Internationalismus, Chancengleichheit und Fairness waren allerdings für den olympischen Sport neu.

Diese sollten (...) verstärkt und darüber hinaus mit anderen ethischen und pädagogischen Grundsätzen verbunden werden. Dafür sollte dieser Sport den Namen ‚olympisch‘ bekommen. Der Sport der von England auf den europäischen Kontinent kam, erhielt damit ein deutlich breiteres Profil, dessen herausstechendes Kennzeichen seine ausdrücklich pädagogische Intention war.

Für Coubertin war sein olympisches Projekt in erster Linie ein pädagogisches Projekt und für ihn und seine Anhänger (...) war das Wichtigste an diesem Olympismus nicht die Erreichung sportlicher Leistungen, schon gar nicht von Siegen; wenn etwas wichtig war, dann war es, daß man gut also ritterlich gekämpft hatte. Wichtiger aber als Leistung und Erfolg war die erzieherische Zielsetzung des olympischen Sports. Wichtig war, ihn als Mittel für die Verbreitung einer pädagogischen Reformidee zu nutzen bzw. ihn mit ihr zu verbinden.⁴⁶

Coubertin wollte also den Sport instrumentalisieren und fand im antiken Olympia seine propagierte Verbindung von Athletik und Denken, die Einheit von Körper und Geist. Fünf Grundprinzipien bestimmten diese Auffassung:

- 1.) Prinzip der Leib-Seele-Einheit und harmonische Ausbildung des Menschen: Sport soll in eine ganzheitliche, umfassende Erziehung eingebunden werden.
- 2.) Selbstvollendung: Sport soll in Form von Selbstgestaltung als Weg zu einem besseren Selbst angesehen werden.
- 3.) Ideal des Amateurismus: Dieses Ideal soll den Sport vor dem Geist der Gewinnsucht schützen und als Tugendtraining durch weltliche Askese vermittelt werden.
- 4.) Ethische Regeln und Grundsätze: Dies bedeutet nach Regeln geordnetes und vom Prinzip der Gerechtigkeit geleitetes Sporttreiben zu ermöglichen und ungestüme jugendliche Kräfte im Sport kontrollierbar zu machen.

⁴⁵ Grupe, Ommo: Olympismus und olympische Erziehung. *Abschied von einer großen Idee*. In: Grupe, Ommo (Hg.): *Olympischer Sport. Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997. S.2.

⁴⁶Ebda. S.3.

5.) Friedensidee: Es soll gezeigt werden, wie im Sport Menschen unterschiedlicher Herkunft, Religion und Weltanschauung gerecht miteinander umgehen und sich dabei in ihrem Anderssein akzeptieren.⁴⁷

Ritterlichkeit und Fairneß kannten die Athleten im klassischen Griechenland nicht, Internationalität war ihnen verständlicherweise fremd. Dass Dabeisein alles ist und nicht nur Siegen allein wichtig ist, hätten sie nicht verstanden; Sieger in Olympia zu sein, war das höchste Glück, Verlierer waren Versager, wurden verspottet und verhöhnt und trauten sich nicht mehr nach Hause.⁴⁸

6.4 Beziehung der Athleten zum Wettkampf

Wettkampf und Krieg gehörten in der Antike zum selben agonalen Handlungsspektrum. Der Krieg konnte Fortsetzung des Wettkampfes werden und umgekehrt. Sportlicher Agon und Tod schlossen sich in der Antike nicht aus. Es war keine Seltenheit, dass ein Wettkampf erst dann endete, wenn der Olympionike tot war. Im modernen Sport darf der Tod, es sei denn durch einen Unfall, nicht in den Wettkampf eintreten.⁴⁹

Die Frage nach Amateurismus oder Professionalismus ist angesichts der ökonomischen Verhältnisse in der Antike schwer zu beantworten. Die Athleten waren Profis insofern, als sie sich ausschließlich ihrem Training und den Wettbewerben widmeten. Auch brachte ihnen der Sport Geld ein. Athletik wurde als höhere Tätigkeit gesehen, die man zu einem Beruf machte, die eine Berufung war, ein „freier Beruf“ nach Art eines Philosophen oder Dichters.

6.5 Sportverständnis

Wie bereits erwähnt, hatte der Sport in der Antike keine spielerische Bedeutung, in der gewisse Regeln eingehalten werden mussten. Er bestand vielmehr aus Aktionen, mit denen Risiken einhergingen. Für die Griechen war es nicht anormal, bei einem Faustkampf ums Leben zu kommen. Es war, wie im Krieg zu sterben. Sport wurde als Tugend und als Teil des Lebensernstes angesehen.

Nach dem Sieger des Stadionlaufes wurde in der Antike die Olympiade benannt, er markierte so den Kalender der Griechen. Er wurde zur Verkörperung des Göttlichen, in einem Standbild

⁴⁷ Vgl. Grupe, Ommo: Olympismus und olympische Erziehung. *Abschied von einer großen Idee*. In: Grupe, Ommo (Hg.): *Olympischer Sport. Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997. S.4ff.

⁴⁸ Ebda. S. 6.

⁴⁹ Vgl. Gebauer, Gunter: Olympia als Utopie. In: Gebauer, Gunter (Hg.): *Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996. S. 2.

als Heroe dargestellt und über die Menschen erhoben. Nebenbei hatte er auch für sein Leben ausgesorgt. Die Glorifizierung eines antiken Olympiasiegers ist vergleichbar mit einem heutigen Hollywood-Superstar.

Der moderne Sportler ist getrieben von Weltrekorden und vom Zwang zur ständigen Steigerung der eigenen Leistung. Ein Sieg reicht heute schon lange nicht mehr.

Sie sind unfähig zur Ruhe, unfähig, sich das Glück des Olympiasieges zu gönnen, weil dieser – anders als in der Antike – weder mythisch noch konkret ist. Der Augenblick des Sieges, der einen Moment des Zufriedenseins bilden könnte, wird von der Last der Zukunft erdrückt. Das reale Ereignis ist im olympischen Sport immer auf den Horizont des Dahinter gerichtet.

Die antike griechische Welt kannte dieses Auseinanderklaffen von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont, der für den Fortschritt konstitutiv ist, nicht. Einen Fortschrittsbegriff hat sie nicht ausgebildet. (...) Der Fortschrittsgedanke der Moderne setzt den Menschen selbst als Gegenstand des Könnens ein – sowohl als Subjekt als auch Objekt der Verbesserung.⁵⁰

6.6 Körperverständnis

Die moderne Zeit ist geprägt durch die Technik, auch die Technik am Menschen. Der Mensch von heute nimmt seine gegebene Gestalt nicht mehr hin; seine Absicht besteht darin, seinen Körper immer mehr zu perfektionieren. „Das moderne Olympia macht dies zu seinem zentralen Dogma. Es setzt den Menschen in eine utopische Relation zu seinem Körper.“⁵¹

Der Körper wird zu einem Instrument. Im modernen Olympia erhält dieser seine Repräsentation. Hier ist der Ort des Ausprobierens und Testens der Perfektionierung des Körpers – „Versuchsanlage und Kultstätte“⁵². Im Gegensatz dazu steht das homerisch-olympische Menschenbild aus der Antike. Das Körperverständnis erfährt sich hier in Selbststeigerung, Selbstvervollkommnung und Orientierung an selbsterbrachten Leistungen. Es existierte also sehr wohl auch in der Antike ein bestimmter Leistungsdruck. Der Unterschied besteht allerdings in der Selbstbeherrschung und –entwicklung statt in der Außenweltbeherrschung und –manipulation.⁵³

⁵⁰Gebauer, Gunter: Olympia als Utopie. In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996. S. 4.

⁵¹ Ebda.

⁵² Ebda.

⁵³ Vgl. Lenk, Hans: Auf der Suche nach dem verlorenen olympischen Geist. In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Modernen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996. S.9.

6.7 Moralische Ansprüche

Seit jeher bestand ein moralischer Anspruch an alle Beteiligten der Spiele. Der Olympische Eid sollte in Antike und Moderne die Ehrenhaftigkeit der Sportler und Kampfrichter garantieren. Schon in Olympia gab es ein Ehrengericht, das bei Verstößen Strafen, bzw. den Ausschluss von den Spielen aussprechen durfte. Inwieweit dies allerdings ausgeführt wurde, ist aus Aufzeichnungen nicht ersichtlich.

Das Diskriminierungsverbot ist eine Errungenschaft der Neuzeit. An den antiken Olympischen Spielen durften nur männliche Athleten griechischer Abstammung und freier Geburt teilnehmen. Zu dieser Zeit bestand die athenische Bürgerschaft aus etwa 90.000 Männern und Frauen, 365.000 Sklaven und 45.000 Schutzverwandten (Fremde und Freigelassene). Zu den Spielen zugelassen war also nur ein Bruchteil der in Athen lebenden Personen.⁵⁴ Eine ausschließliche Teilnahmeerlaubnis für bestimmte ethnische, religiöse oder politische Gruppen widerspricht den olympischen Gesetzen im 20. Jahrhundert. Freilich wich das Ideal oft von der Realität ab. Die Emanzipation der Frauen beispielsweise gestaltete sich schwierig. Ein konservatives, bzw. religiös geprägtes Frauenbild hat die Gleichberechtigung im modernen Sport lange verhindert.

Ein weiteres Beispiel ist die Diskriminierung der jüdischen Sportler bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin, die aber aufgrund des Umfangs in dieser Arbeit nur am Rande erwähnt werden können.

⁵⁴ Vgl. Unger, Ronald: Die Olympischen Spiele 1936 in Berlin. Diplomarbeit. Großpetersdorf, 2002. S. 14.

7. Nationalsozialismus und Antike

Die Affinität der Nationalsozialisten zur griechischen Antike war schon vor 1936 allgegenwärtig, erfuhr jedoch in den Olympischen Spielen in Berlin seinen bisherigen Höhepunkt. Die Deutschen betrachteten sich als rechtmäßige Erben der Olympischen Spiele.

Laut Nationalsozialisten basiere das Germanen- und das Griechentum auf gemeinsamen „rassischen“ Wurzeln. Die Deutschen sollten das Erbe der „reinrassigen“ griechischen Gemeinschaft antreten und eine ähnlich führende Rolle in der neuzeitlichen Welt einnehmen, die Griechenland in der Antike innehatte.

Im besonderen nationalsozialistischen Interesse stand die griechisch-antike Plastik, die „Kunst des Kollektivs“⁵⁵, wie sie es bezeichneten, die als perfekte visuelle Ausformung ihrer politischen Ideale gesehen wurde.

Sie gilt im „Dritten Reich“ als die wichtigste Kunstform im öffentlichen Raum, und ihr wird deshalb – ähnlich wie dem Film – eine Vorbild- und Propagandafunktion zugeschrieben. Der Ausgang dieser Diskussion bestimmt das offizielle Körperbild des deutschen Staats entscheidend mit.⁵⁶

Die Kunst, im Besonderen die Plastik, und der Sport sollten eine Erziehungsfunktion übernehmen. Dem deutschen Volk wurde so nach griechischem Vorbild vor Augen geführt, wie der perfekte (germanische) Mensch auszusehen habe. Die körperliche Ertüchtigung, als Vorbereitung auf den Kampf, und die absolute Schönheit des menschlichen Körpers fanden in der Plastik ihren visuellen Ausdruck. Der meist männliche Körper wurde aufrecht und erhaben dargestellt, kräftig, stolz und heldenhaft, alles Tugenden, die auch den soldatischen Idealen entsprechen.

Die Olympischen Spiele führen schließlich dazu, daß antikische Gestalten und Sportplastiken in der Kunstproduktion überwiegen und sie prägen; Sport und Antike fließen in öffentlich ausgestellten Modellkörpern zusammen. Verschiedene Kunstaussstellungen inszenieren die klassische Antike als Teil einer als „deutsch“ definierten Kultur; die Griechen gelten nun als Angehörige der „arischen Rasse“. Die „arisch-griechischen“ Körper werden zu Projektionsflächen sozialer Utopien, zu einem „Urbild“, das gleichzeitig Vorbild ist.⁵⁷

Die nationalsozialistische Körperideologie, auf die später noch genauer eingegangen wird, wurde mit Hilfe des Antikebezugs durch die Kunst genau propagiert. Bildung und Stählung

⁵⁵ Das Gemälde findet als Individualkunst nur Platz im Zimmer eines Einzelnen, während die Skulptur auf einem Platz auf die Menge wirken kann. Deshalb wird der Plastik ein größerer Einfluss und somit auch eine größere Wirksamkeit zugesprochen.

⁵⁶ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 23.

⁵⁷ Ebda. S. 25.

des Körpers fungierten nun nicht mehr als Opferung an die Götter, wie es in der Antike der Fall war, der Sportlerkörper opferte sich im „Dritten Reich“ im Dienste an Vaterland, Fahne und Rasse.

Der Ausgangspunkt des nationalsozialistischen Rekurses auf die Antike sind wahrscheinlich die schon erwähnten Ausgrabungen der deutschen Archäologen in Griechenland. Johann Joachim Winckelmann, einer dieser Archäologen, war der erste, der Mitte des 18. Jahrhunderts ein ästhetisches Kunstideal in Sinne des Antike-Rekurses formulierte und somit einen Grundstein für die Auseinandersetzung mit der Antike und der Körperästhetik legte.

Die Orientierung an Griechenland befand sich zwar in einem teils verdeckten, teils offenen Konflikt mit den „nordischen“ Rassenidealen völkischer Kräfte, die im Umfeld der Spiele beschworenen Verbindungen zwischen Germanen- und Griechentum sollten diese Konflikte jedoch harmonisieren.⁵⁸

Ob zufällig oder nicht, passt die nationalsozialistische Annäherung an vermeintlich antike Formen auch sehr gut zu Coubertins Olympischen Ideen. Auch er hatte schon „ähnliche Verknüpfungen hergestellt und die besondere Schönheit und den ‚Adel‘ des antiken Olympia auf die ‚Reinrassigkeit‘ der Teilnehmer zurückgeführt.“⁵⁹

Eine „Erfindung“ der Nationalsozialisten bildet sogleich eine Anleihe aus den Antiken Olympischen Spielen: der Fackellauf. Bei den Spielen von 1936 wurde er zum ersten Mal durchgeführt und ist bis heute ein Fixpunkt der Olympischen Spiele. Schon im antiken Olympia brannte angeblich ein „ewiges“ Feuer, dass zu Beginn jeder Spiele erlosch, neu entzündet wurde und während der ganzen darauffolgenden Olympiade, also 4 Jahre, durchbrannte. Das Ritual des Entzündens des olympischen Feuers gab es zwar schon vor 1936, Hitler erweiterte aber diese Zeremonie: aus Olympia wurde das Feuer mit einer Fackel von bekannten olympischen Läufern quer durch verschiedene Länder an den Austragungsort gebracht, um dort während der Spiele zu brennen. Bei der Schlussfeier erlosch es und symbolisierte so das Ende der Spiele.

In den Spielen von 1936 findet sich eine weitere Parallele zu der Antike. Bekanntermaßen waren die antiken Olympischen Wettkämpfe sehr brutal, dort endeten sie nicht selten mit dem Tod. „Insofern ist der Rekurs des ‚Dritten Reichs‘ auf die Antike ausgerechnet in Bezug auf

⁵⁸ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936.* Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 497.

⁵⁹ Ebda.

die Gewalt in den Spielen ein, wahrscheinlich ohne es zu wissen, zutreffender Rekurs.“⁶⁰ Gewalt ist in den Berliner Spielen so zu verstehen, dass der olympische Sport immer mit einer Kampf- und Kriegsideologie in Verbindung gesetzt wurde.

Die Nationalsozialisten beauftragten die Regisseurin Leni Riefenstahl, die Olympischen Spiele in Berlin filmisch darzustellen. In dem Prolog zu *Fest der Völker* wird nicht nur der Rekurs der Olympischen Spiele auf die Antike deutlich, sondern noch viel mehr die vermeintliche „Urverwandtschaft“ zwischen Deutschen und Griechen. Der Film beginnt mit Bildern von antiken Bauten und Gottheiten der Griechen. Darauf folgend werden antike Statuen gezeigt, die langsam in deutschen Athletenkörper übergeblendet werden, die exakt die gleiche Pose einnehmen. Riefenstahl zitierte damit eindeutig die nationalsozialistische Antikeninterpretation vom Abstammungsverhältnis zwischen Griechen- und Germanentum und stellte in ästhetischer Form die Körperideologie der Nazis dar. Mit dem Olympia-Filmen von Leni Riefenstahl scheinen alle propagierten Ideologien des „Dritten Reichs“, rekursiv auf die Antike, auf Zelluloid gebannt und damit versinnbildlicht und verewigt zu sein.

⁶⁰ Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. *Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 116.

8. Nationalsozialismus und Sport

Vor allem durch die Industrialisierung brachte das 19. Jahrhundert ein gesteigertes Interesse am Körper hervor – der menschliche Körper gewann als Arbeitskraft an Wichtigkeit und deshalb galt es, durch Medizin, Hygiene und Sport, ihn vor schädlichen Einflüssen zu schützen und ihn zu stärken.

Das Bewegungsverständnis des 19. Jahrhunderts war vor allem durch das Turnen geprägt. Der sogenannte „Turnvater“ Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) gilt als Begründer der deutschen Turnbewegung und propagierte das Turnen als Vorbereitung auf die Verteidigung des Vaterlandes. Ende dieses Jahrhunderts entstanden Sportarten neu oder in neuer Gestalt, wie Boxen oder verschiedene leichtathletische Disziplinen. Erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts setzte sich der Sport in der breiten Bevölkerung durch. 1935 wurden in Deutschland drei, 1937 sogar fünf Wochenstunden Turnunterricht in den Schulen eingeführt; auch an den Hochschulen wurde Leibeserziehung verbindlich. Der Aufschwung des Sports ging mit der neuen Idealvorstellung vom schönen und perfekten Körper einher. Gerade die Griechenbegeisterung stärkte das Bewusstsein für einen schönen, gesunden und gestählten Körper. Dieses Ideal machten sich die Nationalsozialisten zu Nutze; es bedurfte lediglich einer Ausformung der Motive: „Die Betonung von Kraft, Stärke, Abhärtung, Gesundheit, Mut, Kampfgeist, Natürlichkeit, Anti-Intellektualismus und Verherrlichung der Jugend.“⁶¹ Die Nationalsozialisten selbst betonten diese Kontinuität vom Jahn'schen Turnen zur NS-Leibeserziehung. Ob sich diese Entwicklung wirklich linear in die Sportgeschichte einordnen lässt, wird in der Forschung bis heute diskutiert und ist nicht eindeutig geklärt.

Sicher ist, dass die Nationalsozialisten den Gemeinschaftsgeist und Nationalstolz der verunsicherten Bevölkerung nach dem 1. Weltkrieg mit der Verstärkung der Interessen von Nation und Rasse schüren wollten. Dazu bemächtigten sie sich unter anderem des Sports. Er war ein geeignetes Medium, um auf das Alltagsleben der Menschen Einfluss nehmen zu können. Mit dem Machtantritt Hitlers wurde der Sport neu organisiert, vereinheitlicht und von jüdischen Sportlern und Sportvereinen „gesäubert“.

Grundlagen dieser NS-Leibeserziehung sind eine Militarisierung der Leibesübungen, die Ausrichtung auf die Volksgemeinschaft und die Indoktrination von Rassebewußtsein. Mit der Erziehung zum Bewußtsein für die eigene Rasse wird auch die Pflege der eigenen Rasse gefordert, welche in der Eugenik umgesetzt wird.⁶²

⁶¹ Schaub, Hannah B.: Riefenstahls Olympia. *Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 44.

⁶² Ebda. S. 46.

Dabei diente die sportliche Ertüchtigung zunächst als Ersatz für den 1919 durch den Versailler Vertrag verbotenen Wehrdienst. Auch nachdem 1935 die allgemeine Wehrpflicht wieder eingeführt wurde, verschrieb sich der NS-Sport weiterhin der Kampf-Ideologie. Dabei ist zum einen der Kampf gegen sich selbst gemeint, zum anderen wurde es als nationale Pflicht angesehen, den Körper auf den „Wehrkampf“ vorzubereiten. Folglich wurden zusätzlich soldatische Ideale wie Einsatz- und Risikobereitschaft, Disziplin und Durchhaltevermögen propagiert. Der Sport wurde zu einem Mittel des Staates, Einfluss auf den Körper des Individuums ausüben zu können und somit eindeutig politisiert und militarisiert. Der Hauptzweck bestand in der Vorbereitung auf den Kampf und negierte somit aus heutiger Sicht jeglichen pädagogischen Zweck. Durch den Sport sollte die Überlegenheit der arischen Rasse erreicht werden und ein neuer Menschentypus herangezüchtet werden.⁶³ „Sport wird zu einer Maßnahme der Rassenhygiene. Damit steht die NS-Leibeserziehung ideologisch unmittelbar neben der Eugenik.“⁶⁴ Die Nationalsozialisten definierten den deutschen Körper als „krank“, den es durch Sport wieder zur Gesundheit zu bringen galt. Der Sport sollte einerseits ein Bewusstsein für Gesundheit und Überlegenheit schüren und andererseits dem Staat zu einem kontrollierenden Zugriff auf den „Volkskörper“ verhelfen.

Der einzelne Körper ist immer auch Teil des Volkskörpers, und so wird die Gesundheit des einzelnen die Voraussetzung für die Gesundheit des Volkskörpers, und so wandeln sich Gesundheit und die Gesundheit fördernde Maßnahmen wie Sport zur Pflicht gegenüber der „Volksgemeinschaft“. (...) Die Erfüllung der Pflicht wird als Sache des Charakters, genauer als Sache des Willens verstanden. Die Idee einer notwendigen Heilung des „Volkskörpers“ verbindet der Nationalsozialismus mit dem Willen, den er in einem spezifischen Zusammenhang einbettet, der für das Individuum Folgen hat. Diese Konsequenzen erfährt der einzelne im „Dritten Reich“ in der Anbindung des Willens an Vorstellungen über die Aufgabe des „arische“ Körpers; er erfährt sie somit an seinem eigenen Körper.⁶⁵

Gesundheit und Wille werden so eng miteinander verbunden und im Körperideal visualisiert. Die Nationalsozialisten riefen zu einer Inszenierung des Körpers auf. Leni Riefenstahl setzte in ihren Olympia-Filmen dies perfekt um. Besonders in der Marathon-Sequenz wird der propagierte Wille durch Schnitt und Musik buchstäblich greifbar. Nicht nur der Wille zum Sieg, sondern vielmehr der Wille zum Durchhalten ist hier entscheidend. Der Kampf gegen den eigenen Körper ist zugleich der Kampf für das Vaterland. Wie dieser gesunde Körper auszusehen hat, war allseits bekannt, wurde er doch in verschiedenen Medien immer wieder

⁶³ Vgl. Ebda. S. 48.

⁶⁴ Ebda

⁶⁵ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 70f.

visualisiert. Auf Postkarten waren Akte zu sehen, die genau, wie die Sportlerplastiken im Olympiastadion, verwandt mit griechischen Statuen erschienen.

Wie sehr das nationalsozialistische Rasse-Konzept an die Schönheitsideologie des Körpers gebunden ist, zeigen zahlreiche wissenschaftliche NS-Schriften, wie z.B. *Nordische Schönheit* von Schultze-Naumburg. In diesen Schriften werden Körperideale in Zahlen und Maßen festgelegt und damit die Überlegenheit der arischen Rasse argumentiert. Bevölkerungsgruppen werden biologisch-anthropologisch hierarchisiert; ästhetische Kategorien werden mit moralischen und politischen Aussagen kombiniert. Lange, gerade Nasen, helle Augenfarbe, hochgewachsene und kräftige Körper mit langen, schlanken Gliedmaßen – dies seien arische Ideale, durch die sich ein „reinrassiger“ Arier erkennen ließe. Ergo seien höchste Schönheit und Reinrassigkeit untrennbar miteinander verbunden. Der Kontrapunkt zur Schönheit der Arier bilde die Hässlichkeit des Juden. Der jüdische Körper wird bewusst pathologisiert und als Negativentwurf dargestellt. Der Gegenentwurf zur nationalsozialistischen Körperstilisierung findet ihre tragische Kehrseite in der Massen-Körpervernichtung in den Konzentrationslagern.⁶⁶

So wie das „Dritte Reich“ seine eigenen Gesetzte und seine eigene Moral hatte, schuf sich dies auch der Sport. Die Nationalsozialisten bedienten sich des Sports als Medium und Bühne, um ihre Gesetzte und Ideologien nach außen darzustellen.

Der Sportler selbst wird Anschauungsmaterial und sein Körper Objekt des Begehrens, weil in ihm das Imaginäre, die politische Phantasie, Gestalt annimmt. Doch nicht nur der Körper, sondern auch dessen Akt, die Performance, soll begehrt und auch nachvollzogen werden. (...) Dieses an Sport und Körper geknüpfte Begehren nimmt der Nationalsozialismus auf und fügt es in seine Körperpolitik und in seine Inszenierung der Spiele ein.⁶⁷

So sehr die Sportbegeisterung in den 30er Jahren in Deutschland schon verankert war, die Entscheidung, die Olympischen Spiele 1936 nach Berlin zu hohlen, stieß anfangs auf wenig Begeisterung. Es widerstrebt den NS-Sportlern sich mit Athleten zu messen, deren „mindere Rassezugehörigkeit“ einen Vergleich a priori ausschließe.⁶⁸ Der Internationalismus der Olympischen Spiele ging mit der nationalistischen Ausrichtung der NSDAP ebenso wenig konform wie das Diskriminierungsverbot. Außerdem wurde der Sport bis dato als

⁶⁶ Auf die Körperideologie wird in einem späteren Kapitel noch genauer eingegangen.

⁶⁷ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 130f.

⁶⁸ Vgl. ebda. S. 19.

„Volkssport“ begriffen, dessen Ziel es nicht war, einzelne Spezialisten auszubilden. Hitler und Goebbels erkannten aber schließlich die innen- und außenpolitischen propagandistischen Möglichkeiten.

9. Die Vergabe der Olympischen Spiele 1936 an Berlin und die Boykottversuche

Bereits 1916 sollten die VI. Olympischen Spiele in Berlin stattfinden.

Baron Pierre de Coubertin war Deutschland bis 1912 feindlich gesonnen; das gute Verhältnis zu Theodor Lewald, dem Vorsitzenden des deutschen olympischen Komitees, trug aber zu Coubertins Meinungsänderung bei und so unterstützte der IOC-Präsident die erste Vergabe an Berlin. Diese Spiele wurden aber aufgrund des 1. Weltkriegs abgesagt; Deutschland wurde, genauso wie Österreich, von den folgenden zwei Olympischen Wettkämpfen ausgeschlossen. Eine Alternative zu den internationalen Olympischen Spielen wurde schnell in „Deutschen Kampfspielen“, „Deutschen Turnfesten“, „Deutschen akademischen Olympien“ und „Arbeiterolympiaden“ gefunden. Bei diesen Veranstaltungen konnten die Deutschen ihre eigenen Ideale präsentieren und ausleben, die mit der Olympischen Idee keineswegs konform gingen: Sport sollte in Deutschland eine ernsthafte nationale Aufgabe sein und kollektive Kraft und Gemeinschaft symbolisieren.⁶⁹ Der in den 20er Jahren schon sehr prägnante faschistische und nationalsozialistische Gedanke vertrug sich also, wie bereits erwähnt, in keiner Weise mit den olympischen Vorstellungen von Individualismus und Internationalismus.

Bei den darauffolgenden Spielen 1928 in Amsterdam ergriff Deutschland allerdings die Chance, mit ihrer Mannschaft eine wieder erstarkte, selbstbewusste und leistungsstarke Nation zu repräsentieren und für sein Land zu werben. Dieser Plan war erfolgreich: Deutschland errang bei der inoffiziellen Nationenwertung den zweiten Platz hinter den USA. Der Erfolg bestärkte nun den Entschluss, sich als Austragungsort für die XI. Olympischen Spiele zu bewerben.

1931 fiel bei der 30. Session des IOC in Barcelona die Entscheidung, die Spiele 1936 an Berlin zu vergeben. Dabei missachtete Theodor Lewald aber zum wiederholten Male das olympische Gebot der Neutralität. Bereits 1930 schloss Lewald seine Rede bei dem olympischen Kongress in Berlin mit den Worten: „Auf Wiedersehen 1936 in Berlin!“.⁷⁰ Zwei Wochen vor der Wahl in Barcelona schrieb er weiters die IOC-Mitglieder persönlich an und bat um ihre Stimmen für Berlin. In gewisser Weise galt es aber auch als eine Art Entschädigung dafür, dass das Olympische Fest 1916 nicht in Deutschland stattfinden konnte.

⁶⁹ Vgl. Krüger, Michael: Olympische Spiele in Deutschland: ausgefallen, missbraucht, überschattet, gescheitert. In: Grupe, Ommo (Hg.): *Olympischer Sport. Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997. S. 2.

⁷⁰ Vgl. Stöckel, Karin: *Berlin im olympischen Rausch. Die Organisation der Olympischen Spiele 1936*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2009. S. 5.

Allerdings wusste zu diesem Zeitpunkt noch niemand, dass zwei Jahre später Adolf Hitler Reichskanzler der Weimarer Republik werden würde.

Die anfangs noch sehr negative Haltung der Nationalsozialisten zu den Olympischen Spielen änderte sich rasch, zumal die deutsche Mannschaft auch bei den Spielen 1932 in Los Angeles partizipieren konnte. Man ahnte, wie groß die Begeisterung der deutschen Bevölkerung sein würde und wie groß der propagandistische Nutzen daraus sein könnte. Außerdem sah die NSDAP in der internationalen Sportbegegnung eine Chance, die Isolation Deutschlands zu überwinden und die Spiele als prächtige Demonstration ihrer politischen und ökonomischen Stärke zu missbrauchen. Darüber hinaus war durch die erfolgreichen Wahlergebnisse 1932 eine baldige Machtübernahme der NSDAP zu erwarten, wodurch auch die Bereitschaft stieg, „zu ‚deutschen‘ Belangen wie den Olympischen Spielen 1936 in Berlin Position zu beziehen.“⁷¹ Bereits 1923 hatte Hitler positive Erfahrungen mit der Propagandawirkung bei Sportfesten gemacht, als er vor Tausenden beim Deutschen Turnfest in München als Redner aufgetreten war. Aber durch eine perfekte Organisation der Spiele konnte die politische Bedeutung dieses sportlichen Ereignisses weit über die deutschen Grenzen hinausreichen und zu einer positiven Rezeption der Auslandspresse führen. Deshalb äußerte sich Hitler 1932 als Befürworter der Olympischen Spiele und verhinderte somit rechtzeitig eine Verlegung, die bis drei Jahre vor der Ausrichtung noch erfolgen konnte.

1933 begannen mit der Gründung des OK⁷² unter dem Vorsitz von Theodor Lewald die organisatorischen Vorbereitungen.⁷³ Gleichzeitig allerdings nahm der Antisemitismus in Deutschland immer größere Formen an; durch die „Gleichschaltung“ wurde der organisierte Sport zu einem klar definierten, politischen Gebiet. Dies entsprach keineswegs den Vorstellungen der IOC-Charta. Der Welt blieb dies nicht lang verborgen und bald schrieb die internationale Presse über den rassistischen Boykott gegen die jüdische Bevölkerung und, darin eben inkludiert, gegen die jüdischen Sportler.

Der IOC-Präsident Baillet-Latour erklärte daraufhin, dass das Internationale Olympische Komitee sich nicht mit innenpolitischen Angelegenheiten Deutschlands befassen könne. Jedem Land sei die Frage selbst überlassen, ob man jüdische Sportler mit der Vertretung beauftragen wolle oder nicht.⁷⁴ Da die Stimmen gegen Deutschland als Austragungsort aber

⁷¹ Boch, Volker: Berlin 1936. *Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 24.

⁷² Olympisches Komitee

⁷³ Siehe Kapitel 10. Die Vorbereitungen auf die Olympischen Spiele.

⁷⁴ Vgl. Boch, Volker: Berlin 1936. *Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 58.

immer lauter wurden, vor allem in den USA, wurde schließlich eine schriftliche Garantie der Reichsregierung verlangt, „die belege, daß diese sich mit den Regeln des IOC zur Durchführung der Spiele einverstanden erklärte. Eine Teilnahmemöglichkeit für die jüdischen Sportler war in diesem Schreiben nicht erwähnt.“⁷⁵ Ziel dieser Aufforderung war aber lediglich, sicherzustellen, dass die Autorität des IOC nicht untergraben würde. Baillet-Latour reichte drei Forderungen nach:

Er verlangte einen Beweis, daß das ganze Volk hinter der Bewerbung Berlins stünde, eine Erklärung, daß die olympischen Regeln in jeglicher Hinsicht eingehalten würden, sowie, daß die Spiele frei sein würden von jedem „*politischen, rassenmäßigen, nationalen oder konfessionellen Charakte*“.⁷⁶

Beim IOC-Kongress in Wien musste Deutschland nun dieses zweideutige Zugeständnis machen, dass die Möglichkeit für Juden bestünde, „sich mit entsprechenden Leistungen für das deutsche Olympia-Team zu qualifizieren.“⁷⁷ Der stets drohende Boykott, vor allem der der USA, kam also nicht zu Stande, was zu großen Teilen dem AOC-Präsidenten Avery Brundage zu verdanken ist. Zumal es geradezu paradox erscheint, dass die USA sich am meisten für eine Boykottbewegung einsetzte – es gab zu dieser Zeit zahlreiche amerikanische Sportverbände, die ebenfalls keine Juden zuließen.

Avery Brundage war Antisemit. Dies und die „vetternwirtschaftlichen Verhältnisse im IOC“⁷⁸ trugen dazu bei, dass der AOC-Präsident nicht ganz unparteiisch und mit bereits vorgefertigter Meinung 1934 nach Deutschland reiste, um sich ein eigenes Bild von den deutschen, politischen Verhältnissen zu machen. Volker Bloch behauptet sogar in seinem Buch *Berlin 1936*, dass Brundage die Ergebnisse seiner sechstägigen Deutschlandreise bereits vor seiner Ankunft in Deutschland niedergeschrieben hatte.⁷⁹ Sein Fazit lautete, dass Juden durchaus die Möglichkeit geboten wurde, in der deutschen Olympiamannschaft teilnehmen zu können, dass allerdings keiner der jüdischen Athleten „olympiareife“ Ergebnisse abliefern konnte. De facto wurde jüdischen Sportlern die Benützung öffentlicher Sportplätze verboten, jüdische Sportvereine wurden aufgelöst, Wettkämpfe mit nichtjüdischen Kollegen waren ihnen nicht erlaubt. Allerdings wurden zur Verschleierung dieser Situation zwei im Ausland lebende deutsche Halbjuden ins deutsche Olympiateam bestellt – die Fechterin Helene Mayer für die Sommerspiele und der Eishockeyspieler Rudi Ball, der in den, im gleichen Jahr in Garmisch-Partenkirchen stattfindenden Winterspielen teilnahm. Die „echte“ Jüdin Gretel

⁷⁵ Ebda. S. 59.

⁷⁶ Ebda. S. 60.

⁷⁷ Ebda. S. 63.

⁷⁸ Ebda.

⁷⁹ Vgl. Bloch, Volker: *Berlin 1936. Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 64.

Bergmann, deutsche Rekordhalterin im Hochsprung, wurde hingegen aufgrund angeblicher mangelnder Qualifikationskriterien von der Olympiateilnahme ausgeschlossen.

Der Vorschlag, „Alibijuden“ als Gegenargument zu den Diskriminierungsvorwürfen einzusetzen, soll ausgerechnet vom IOC-Präsidenten Baillet Latour gekommen sein. Mit Brundages Aussage über die rechtmäßige Behandlung der Juden in Deutschland erreichte er dennoch die Beendigung der amerikanischen Boykottversuche und eine sichere Teilnahme der USA an den Berliner Spielen. Unter tatkräftiger Mithilfe des IOC, vor allem Avery Brundages, wurde so eine antisemitische Haltung in die Olympischen Spiele eingeführt. Der Weg zu den „Spielen des Schreckens“ war geebnet.

10. Die Vorbereitungen auf die Olympischen Spiele

10.1 Politische Vorbereitungen

Im Jahr 1935 spitzte sich die antisemitische Hetze immer mehr zu. Jüdische Geschäfte wurden beschmiert, überall waren antijüdische Plakate zu sehen und der Boykott gegen die Juden gehörte zum Alltagsbild. Anstelle von Einzelaktionen trat nun eine staatlich geplante, judenfeindliche Ausgrenzungskampagne.

Die Kampagne gegen Juden war zu einem Zeitpunkt gestartet worden, zu dem die Unzufriedenheit mit der wirtschaftlichen Lage in der Bevölkerung einem Höhepunkt entgegenstrebte und die NS-Presse mit der Beschuldigung der Juden bezüglich der wirtschaftlichen Situation Impulse setzte.⁸⁰

Dem Ausland blieb die politische Situation Deutschlands nicht lange verborgen und Boykottbewegungen gegen die kommenden Olympischen Spiele in Berlin fanden, wie bereits erwähnt, immer mehr Zuspruch. Um dieses Großereignis nicht zu gefährden, von denen sich die Nationalsozialisten genau das Gegenteil, nämlich internationale Würdigung und besseres Ansehen erwarteten, dämmten sie ihren antisemitischen Propagandismus während der Olympischen Sommer- und Winterspiele auf ein Minimum ein. Ihre Gäste sollten nichts von dem deutschen Antisemitismus zu spüren bekommen. Deshalb wurden alle rassistischen Plakate vernichtet, die Publikation der NS-Zeitschrift *Der Stürmer* wurde für mehrere Wochen eingestellt. Zwei Wochen vor Beginn der Sommerspiele wurde eine Verhaftungswelle gegen Sinti, Roma und Juden durchgeführt, um Berlin von „rassenfremden“ Personen zu „säubern“ und so den ausländischen Gästen keine „Belästigung“ zumuten zu müssen. Diese Verhaftungswelle hatte aber auch folgenden Grund: Während der Spiele sollten keine Maßnahmen gegen Juden und andere „Nichtarier“ unternommen werden.

Thomas Alkemeyer geht in seinem Buch *Körper, Kult und Politik* sogar soweit zu behaupten, dass diese Vorbereitungen auf die Olympischen Spiele einen wichtigen Einschnitt in der Geschichte des „Dritten Reichs“ darstellten, da es zu einem „Ausdehnungsschub der Kategorie ‚asozial‘“⁸¹ führte und diese dieser Kategorie Zugehörigen nicht nur mehr diskriminiert, sondern faktisch beseitigt wurden.

⁸⁰ Boch, Volker: Berlin 1936. *Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 74.

⁸¹ Alkemeyer, Thomas: *Körper, Kult und Politik. Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 309.

Bis zum Ende der Sommerspiele sollten keine Repressalien gegen die Juden erfolgen, erst in Hitlers Denkschrift zur Aufgabe eines Vierjahresplans griff er nach den Berliner Spielen die Bedrohung Deutschlands durch das internationale Judentum auf. In Garmisch-Partenkirchen und später in Berlin bestimmte Freundlichkeit den Umgang. In Berlin wurden vor allem die amerikanischen Athleten besonders herzlich empfangen, denn an ihrer Teilnahme hatten bis zuletzt große Zweifel bestanden. (...) Bereits im April hatte der Fremdenverkehrsbund (...) aufgefordert, ausländische Gäste während der Spiele auf das Vorzüglichste zu bewirten und auf diese Weise davon zu überzeugen, daß kein Land gastfreundlicher sei als Deutschland.⁸²

Diese „Pause“ der nationalsozialistischen Politik gab es aber in Grunde nicht, die antisemitische Hetzjagd wurde nur kaschiert. Sie bestand weiterhin und wurde während der Olympischen Spiele nur unauffälliger vorgenommen. So wurde z.B. gleichzeitig mit den Vorbereitungen der Spiele, der Bau des Konzentrationslagers Sachsenhausen gestartet. Ein Monat nach den Spielen befanden sich dort bereits mehr als 1.000 Inhaftierte. „Die Nazis hatten Berlin für zwei Wochen von sich selbst gesäubert (...) Auf dem Kudamm konnte man für zwei Wochen wieder Heine im Schaufenster sehen und Marcel Proust. Und Teddy Stauer durfte im Delphi Palast seine ‚entartete Negermusik‘ spielen.“⁸³

Berlin wurde zum Bühnenbild eines perfekt inszenierten Theaterstückes. Vielen Gästen war durchaus bewusst, dass sie sich in einem Theaterstück befanden und dass die „deutsche Realität“ ganz anders aussah. Trotzdem wurde aber fast durchwegs nur von der bis ins Detail perfekt organisierten Veranstaltung geschrieben; kritische Stimmen waren in der Auslandspresse sehr rar gesät.

10.2 Mediale Vorbereitungen

In den 30er Jahren nahm die Sportberichterstattung stark zu und erfreute sich zunehmender Beliebtheit. Gleichzeitig übernahm aber auch die NSDAP die Kontrolle der Presse, während der Olympischen Spiele wurden die Medien schließlich völlig vom Staat eingenommen und erhielten genaue Vorschriften, welche Ereignisse wie darzustellen seien. Wurde den Anweisungen nicht entsprochen, wurde der zuständige Journalist entlassen oder sogar in Schutzhaft genommen. Es durfte weder über die Judenhetze geschrieben werden, noch diskriminierend über die afroamerikanischen Athleten. Allerdings existierte auch hier ein

⁸² Boch, Volker: Berlin 1936. *Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 84ff.

⁸³ Ebda. S. 87.

„Schlupfloch“: Deutsche Journalisten durften aus der amerikanischen Presse zitieren. Und rassistische Zeitungen gab es in den USA zur Genüge.

Die ausländischen Journalisten wurden mit Ausflügen und Feierlichkeiten davon abgehalten, auf eigene Faust zu recherchieren; das olympische Dorf wurde weitgehend abgeschirmt. In den Sportarenen waren nur deutsche Fotografen zugelassen, was der Absicht diente, die Bilder selektieren zu können und nur vorteilhafte Bilder zur veröffentlichen. Es wurde sogar ein Preis für die beste Berichterstattung im Sinne des Regimes ausgeschrieben. Zum ersten Mal wurde auch das heute noch übliche Fotofinish eingesetzt. Dieses „Olympiazeitgerät“ war in der Lage 100 Bilder pro Sekunde aufzunehmen. Zusätzlich war es nötig, über dieses Filmmaterial möglichst schnell zu verfügen. Dazu wurde ein Schnellentwicklungsfilm entwickelt, mit dem man innerhalb von 10 bis 12 Minuten den Film kinematographisch präsentieren konnte.

Das Radio, den sogenannten „Volksempfänger“, machten sich die Nationalsozialisten für propagandistische Zwecke schon vor den Olympischen Spielen zu Nutze. So konnte die Bevölkerung schneller und einfacher erreicht werden, als über die Presse. Es wurde dem Rundfunk allerdings aufgetragen, während der Spiele Unterhaltung statt politischer Propaganda zu senden. Auch wenn die Berichterstattung, ähnlich der printmedialen, sehr einseitig und eingeschränkt war, erzielte während der Olympischen Spiele das Radio weltweit einer Reichweite von über 300 Millionen Zuhörer.

Ein Novum der Berliner Spiele waren die Fernsehstuben. Zum ersten Mal in der olympischen Geschichte gab es Fernsehübertragungen. In ganz Deutschland wurden insgesamt 16 Fernsehstuben für die Menschen eingerichtet, die keine Eintrittskarte für das Olympia-Stadion bekommen hatten; insgesamt wurden über 160.000 zahlende Zuschauer gezählt.⁸⁴

Zum ersten Mal wurde auch eine eigens für die Olympischen Spiele komponierte olympische Hymne Teil der Eröffnungsfeier, die als Festlied von mehreren hundert Sängern vorgetragen wurde. Der Text des Festliedes war in einem öffentlichen Wettbewerb mit einem Preisgeld von 1.000 Reichsmark ausgeschrieben worden. Der Berliner Robert Lubahn gewann mit seinem Gedicht „Olympia!“; vertont wurde das Gedicht von Richard Strauß.

Deutschland war es nicht nur wichtig, bei den Sporttouristen einen guten Eindruck zu hinterlassen, es sollte auch das Interesse möglichst vieler deutscher Bürger an den Olympischen Spielen geweckt werden. So organisierte man im Vorfeld eine Wanderausstellung in Form des Olympia-Zuges. Die Besucher konnten Bilder des antiken

⁸⁴ Zur Fernsehübertragung siehe Kapitel 15.3 Fernsehen

Olympia, griechische Statuen, Fotografien deutscher Athleten sowie die Pläne der Berliner Wettkampfstätten bewundern. Diese Werbefahrt führte durch 100 deutsche Städte, wobei besonders in den kleinen Städten ein großer Erfolg zu verzeichnen war, da die Olympia-Werbung dort nicht noch in dem Maße vollzogen wurde, wie in den Großstädten. Der Vorteil des Zuges lag vor allem in der hohen Flexibilität und Unabhängigkeit von Verkehrsmitteln und Räumlichkeiten.

Sein Zweck war vor allem, bei den Volksgenossen einen unkritischen Stolz auf das neue Deutschland zu wecken. (...) Den Hauptakzent legten die Nazis aber auf die Propaganda für eine neue Körperkultur. Wandfotos zeigten den eingeölkten, muskulösen Körper nordischer Jugendlicher beim Spiel mit dem Medizinball. Immer wieder fielen die Blicke der Zuschauer auf die Bilder von begeistert marschierenden Parteigenossen in Nürnberg. Selbst bei so unangenehmen Tätigkeiten wie Gräben ausheben oder Hügel einebnen wiesen die mustergültigen Arbeiterbataillone glückliche Gesichter vor.⁸⁵

Nicht unerwähnt darf der Olympia-Film von Leni Riefenstahl bleiben, der allerdings nicht zu den Vorbereitungen zählen kann, da er erst zwei Jahre nach den Berliner Spielen veröffentlicht wurde. Allerdings gab es eine große Zahl von anderen Olympia- und Sportfilmen, die im Vorfeld als Werbung für die Spiele dienten. Zahlreiche Sportverbände machten nach Anordnung des Reichssportführers Filmaufnahmen ihrer Sportveranstaltungen und Wettkämpfen und verarbeiteten diese dann zu Olympia-Werbefilmen. Dadurch sollte Freude und Interesse der Menschen am Sport und an Olympia geweckt werden.

10.3 Architektonische Vorbereitungen

Nicht nur Berlin wurde architektonisch „gesäubert“ und erneuert, auch entlang der Eisenbahnlinie wurden Fassaden neu gestrichen und Gerümpel weggeräumt, um den ausländischen Gästen schon bei ihrer Anreise ein „schönes Deutschland“ zu präsentieren. Die Bevölkerung wurde außerdem dazu angehalten, während der Spiele das Trocknen von Wäsche auf Balkonen und an offenen Fenstern zu unterlassen. Um das deutsche Volk auch aktiv an der Herstellung des städtischen Festraums teilnehmen zu lassen, wurden die Berliner zum Aufziehen von Flaggen vor ihren Häusern aufgerufen und ein Balkonschmuck-Wettbewerb initiiert. Den jüdischen Bürgern war aber nach den „Nürnberger Gesetzen“ das Hissen von Reichs- und Nationalflagge verboten – sie mussten die olympische Flagge an ihren Häusern anbringen.

⁸⁵ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 121.

Besonderen Wert wurde auf die Straße unter den Linden, die sogenannte „Via Triumphalis“ gelegt, die als Teil der Ost-West-Achse Berlins in das Reichssportfeld mündete. Diese „Prachtstraße“ wurde dermaßen mit olympischen und Hakenkreuzfahnen überladen, dass es ein „Balanceakt zwischen nationalsozialistischer Selbstdarstellung und gebotener Internationalität“⁸⁶ war.

Bereits an der Ausschmückung der „Prachtstraße“ lassen sich zwei charakteristische Merkmale der Gesamtinszenierung benennen: Erstens kam darin das Ziel zum Ausdruck, die Spiele „im nationalsozialistischen Sinne“ auszuwerten und ihnen den „Stempel deutschen Geistes aufzudrücken“. (...) Zweitens dokumentiert die Dekoration des Straßenzuges durch raumumschließende „Wände“ aus Fahnen den Willen zu einer möglichst totalen ästhetischen Einschließung und Ausrichtung der Versammelten. (...) Zugleich signalisierte der Festschmuck, daß das einstmals „unordentliche“ und widerständige, das „rote“ Berlin, um das die Nazis ihren eigenen Mythen zufolge heftige Kämpfe geführt hatten, nun fest in der Hand der neuen Machthaber war; zeitlich fielen die Olympischen Spiele ja mit dem offiziellen Abschluß der innenpolitischen Konsolidierungsphase zusammen.⁸⁷

Auch das Reichssportfeld, dem „gefühlsmäßigen und symbolischen Mittelpunkt“⁸⁸ der Berliner Spiele, hatte viele Funktionen zu erfüllen. Es musste einerseits den funktionalen Ansprüchen eines Massenfestes genügen, für die der NS-Staat so bekannt war, andererseits musste es ein Symbol für die nationalsozialistischen Ideologien darstellen.

⁸⁶ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 312.

⁸⁷ Ebda. S. 312f.

⁸⁸ Ebda. S. 313.

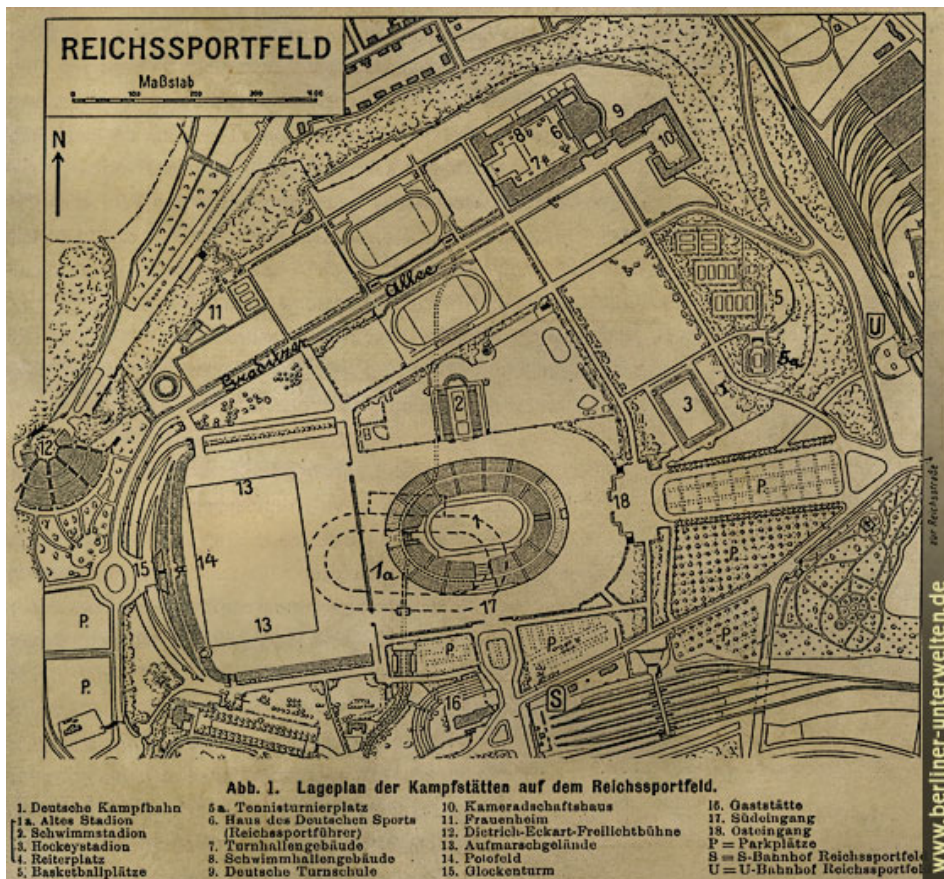


Abb.1: Das Reichssportfeld

Das Reichssportfeld war ein originäres Werk der Nationalsozialisten, allerdings auch der einzige komplett realisierte architektonische Plan des „Dritten Reiches“. Die Medien begleiteten die Bauarbeiten kontinuierlich und präsentierten damit der Öffentlichkeit die NS-Ideologie der deutschen, tüchtigen Arbeiterschaft.

Für den Bau des Olympia-Stadions wurden besondere Materialien verwendet, die im Verfallzustand, nach Hunderten Jahren, den antiken Vorbildern gleichen würden um so den Ewigkeitswert des nationalsozialistischen Systems zu dokumentieren.⁸⁹ Um die antikisierende Symbolik immer gegenwärtig zu halten, orientierte man sich auch bei der Architektur des Olympia-Stadions an den Leitbildern der Antike. Da musste sich auch die Zweckdienlichkeit der Ästhetik unterordnen und der Plan, das Stadion zu überdachen wurde verworfen, um ein wahrheitsgetreues Antike-Zitat zu gewährleisten.

Im Grunde orientierte sich das ganze Berliner Olympia-Gelände an Symbolen aus dem antiken Olympia. Die Kampfbahn, das Stadion und das Maifeld⁹⁰ waren als *forum* angelegt,

⁸⁹ Vgl. Herbst, Geza Alexander: Olympische Spiele im nationalsozialistischen Deutschland – „Berlin 1936“. Diplomarbeit, Wien 2000. S. 73.

⁹⁰ Das Maifeld diente der Funktion, Aufmärsche und Kundgebungen abhalten zu können.

die Dietrich-Eckart⁹¹-Freilichtbühne⁹², die vor allem kulturellen Veranstaltungen wie Musikfeiern diente, glich einem antiken *theatron*. Die Reichsakademie mit ihren vier Turnhallen, fünf Gymnastiksälen und einer Schwimmhalle wurde nach dem Vorbild eines griechischen *gymnasions* erbaut. Sitz der gesamten Verwaltung der Spiele war das Haus des Sports. Hier waren das Reichssportamt und der Reichsbund für Leibeserziehungen untergebracht. Die Architektur dieses Baukomplexes ähnelte dem hellenistischen *prytaneion*, das öffentliche Erholungsgelände einer *palästra*. Vieles wurde „germanisch“ umgedeutet und entsprach keineswegs dem antiken Original. Durch eine sakrale Atmosphäre sollten die Besucher jedoch in eine magisch-kultische Stimmung versetzt werden. Vervollständigt wurde das Olympia-Bild durch zahlreiche Akt-Plastiken, die die Kombination des griechisch-antiken Schönheitsideal und des nationalsozialistischen Menschenbilds vereinten. Der gesunde, muskeldefinierte, heroische Körper des Griechen wurde im Sinne rassistischer und soldatischer Ideologie umgedeutet.

Den Mittelpunkt des Reichssportfeldes bildete das Marathontor und verband das Stadion mit dem Aufmarschplatz.

Eine breite Treppe führt hier vom Stadionboden auf eine mit Steinplatten verkleidete Plattform, von der jenseits einige Stufen zum Maifeld hinabführen. Eingerahmt von zwei gewaltigen Steinblöcken steht in der Innenachse auf einem altarähnlichen Podest ein metallener Dreifußkessel, in dem während der Spiele das olympische Feuer brannte. Dreifußkessel gehörten bereits in der Antike zu den wichtigsten Symbolen für Olympia.⁹³

An diesem Tor stand eine deutsche Eiche, die das Äquivalent zum heiligen Ölbaum bildete. In der Antike stand dieser Ölbaum am Eingang des olympischen Zeus-Tempels, von dessen Zweigen ein Knabe mit einem goldenen Messer die Siegerkränze abschnitt. In Berlin wurde den Siegern ein Kranz aus Zweigen dieser deutschen Eiche überreicht.

Westlich des Stadions befand sich der Führerturm, der mit 76m das komplette Reichssportfeld überragte. Im Führerturm hing auch die olympische Glocke, die am 1. August den Beginn der

⁹¹ Dietrich Eckart war ein NSDAP-Parteigenosse Adolf Hitlers und der Mentor des jungen Hitlers. Sein Werk „Mein Kampf“ widmete er auch u. a. Dietrich Eckart.

⁹² Durch ihre spezielle, kesselförmige Architektur, nach dem Vorbild des griechischen Theaters in Epidauros, sollte in der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne ein Gefühl der Gemeinschaft unter den Zuschauern entstehen. Die strahlenförmigen Treppenanlagen ermöglichten Einzüge zwischen den Zuschauern aus allen Richtungen. Inmitten der Zuschauerränge, im sogenannten Mittelring, lag die Loge des Führers. Eingebettet in einen bewaldeten Hang, der öfters auch in das Bühnenbild miteinbezogen wurde, gliederte sich die Freilichtbühne harmonisch in die Natur ein. Die spartanische Ausrichtung aus Stein und Sand sollte das Publikum nicht von den Darbietungen auf der Bühne ablenken.

⁹³ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 331.

Olympischen Spiele einläutete.⁹⁴ Insgesamt hat der Architekt Werner March das Olympiagelände als ein Ballungszentrum für griechisch-antike und germanische Mythologie und Symbolik inszeniert.

Mit der Organisation des Olympischen Dorfes setzte Deutschland neue Maßstäbe. Zwar gab es 1932 in Los Angeles für die teilnehmenden Athleten auch schon ähnlich angelegte Wohnstätten, diese waren allerdings nicht mit denen Berlins vergleichbar. In einem Birkenwald, umgeben von kleinen Seen, lag das Olympische Dorf in einem Vorort Berlins. Die Seen wurden mit kleinen Booten und weißen Enten ausgestattet; Wildtiere wurden im Wald ausgesetzt. 140 Wohnhäuser mit Doppelzimmern boten jeder Sportmannschaft recht komfortable Unterkunft: Jedes Haus erhielt den Namen einer deutschen Stadt und wurde von einem Hauswart bewacht, der die Sprache der jeweiligen Gastmannschaft beherrschte. Dass es sich bei den Hauswarten um Offiziere der deutschen Wehrmacht handelte, wusste kaum jemand. Im Vorfeld informierte man sich über die Essensgewohnheiten eines jeden Landes und beschäftigte nun spezielle Köche, die für jede Nation die jeweiligen Nationalgerichte anboten. Die amerikanischen Athleten erhielten amerikanische Matratzen, die Japaner Bodenmatten. Friseure, medizinische und sogar zahnärztliche Versorgung, ein Kino, sowie Konzerte und Musikvorführungen komplettierten das Bild Deutschlands als perfekte Gastgeber.

⁹⁴ Zur Symbolik der olympischen Glocke siehe Kapitel 13.4.

11. Politische Funktionen der Olympischen Spiele

Die Nationalsozialisten verstanden es, jede sich bietende Gelegenheit für ihre Zwecke zu nutzen. Obwohl die Idee, die Olympischen Spiele nach Berlin zu holen, anfangs von Hitler nicht unterstützt wurde, entwickelte sich dieses Sportereignis zu einem riesigen nationalsozialistischen Propagandaspektakel und zu einem Höhepunkt der Selbstinszenierung.

11.1 Außenpolitische Ziele

Um die Konsolidierung Deutschlands im Ausland zu erreichen, verschleierte die NS ihre wahre Einstellung zum olympischen Gedanken der Völkerverständigung, „der für sie nur eine geistige Verwirrung darstellte“.⁹⁵ Dass sich Hitler anfangs dagegen aussprach, die Spiele in Berlin stattfinden zu lassen, lag vor allem daran, dass er zum Einen für einen Krieg aufrüsten wollte, ohne dass es das Ausland mitbekommen sollte, zum Anderen wollte er seine Rassenideologie durchsetzen. Dass dies auf keinen großen Anklang stoßen würde, war ihm bewusst. Gerade in diesem Moment sollte nun das gesamte Ausland sein Augenmerk auf Deutschland richten; auf ein arisches Deutschland, das sich nicht mit untergeordneten Rassen messen wollte. Der Kontrast zwischen nationalsozialistischen Ideologien der Rassenüberlegenheit und militanten Nationalismus und dem olympischen Gedankengut der internationalen Freundschaft unter den Nationen schien ein unüberwindbares Hindernis. Die NS erkannte aber sehr rasch die Vorteile, die ihnen ein Massenspektakel dieses Spektrums bot, machte sie sich doch schon vorher Massenveranstaltungen und -inszenierungen für ihre propagandistischen Zwecke zu Nutze.

Die Machtübernahme der NSDAP in Deutschland wurde im Ausland mit Beunruhigung wahrgenommen. Die schon zuvor bestandene, durch den 1. Weltkrieg verursachte, Isolation Deutschlands wurde dadurch noch verstärkt. Um diese Isolation aufzubrechen, musste das Deutsche Reich in ein besseres Licht gerückt werden. Die Chance, die ganze Welt als Gast zu haben, um ihr einen friedvollen, demokratischen und sozial aufstrebenden Staat zu präsentieren, war durch die Olympischen Spiele nun gegeben. Die Spiele wurden zum Teil einer Beschwichtigungspolitik, die die Außenpolitik der ersten Jahre des Dritten Reichs

⁹⁵ Stöckel, Karin: Berlin im olympischen Rausch. *Die Organisation der Olympischen Spiele 1936*. Hamburg: Diplomica, 2009. S. 210.

prägten. Außerdem brachten die ausländischen Touristen Geld ins Land, das die deutsche Wirtschaft dringend brauchte.⁹⁶

Hitler verstand es auch, deutsche Sportler für seine außenpolitischen Interessen einzusetzen.

So instruierte er den deutschen Boxer Max Schmeling, bei seinen internationalen Auftritten sein Heimatland in ein besseres Licht zu rücken.

Hitler ließ bei diesem Treffen durchblicken, daß ihm sehr daran gelegen sei, daß Schmeling anläßlich seines Kampfes gegen Max Baer in den USA eine realistische Beschreibung der Verhältnisse in Deutschland geben könnte. (...) Von der Audienz geschmeichelt – der Reichspräsident Paul von Hindenburg hatte ihn zuvor nicht empfangen –, erfüllte Schmeling im Vorfeld des Kampfes in New York Hitlers Hoffnungen und erklärte amerikanischen Journalisten, daß der Reichskanzler ein großer Förderer des Boxsports sei und daß es sich bei den angeblichen Judenverfolgungen nur um „Greuelpropaganda“ handelte.⁹⁷

11.2 Innenpolitische Ziele

Die Nationalsozialisten waren bereits an der Macht, jedoch mussten sie noch das Vertrauen und das Herz des Volkes gewinnen, um ihre Pläne durchzusetzen. Die Olympischen Spiele waren als Massenspektakel dazu prädisziniert, das Volk zu begeistern. Außerdem kam es ihrer propagierten Körperideologie zugute, wollten sie doch den „Volkskörper“ gesunden, um ihn leistungsfähig und kriegsbereit zu machen. Die Olympischen Spiele sollten also auch die Sportbegeisterung schüren. Der deutsche Sport wurde zu einem Propagandainstrument und sollte so erstarken, dass seine Erfolge das Ansehen der Nation steigerten.

„Olympia – eine nationale Aufgabe“ – dieser Slogan sollte der Bevölkerung verständlich machen, wie wichtig diese Spiele für ihr Land waren. Durch Integration und Identifikation sollte das Volk zu einer Massenloyalität erzogen werden. Zudem lenkte die Konzentration auf dieses Spektakel von innerstaatlichen Schwierigkeiten, zumindest vorübergehend, ab.⁹⁸ Auch den Athleten wurde eingeschärft, dass ihre Leistung von enormer Bedeutung für das Deutsche

⁹⁶ Tatsächlich waren die Olympischen Spiele in Berlin kein wirtschaftlicher Erfolg für Deutschland. Hohe Investitionen, der Importzuwachs und die in Verhältnis dazu geringe Zahl an ausländischen Besuchern führte zu einer Devisenverknappung. Auch die Arbeitslosigkeit sank nur vorübergehend.

⁹⁷ Boch, Volker: Berlin 1936. *Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 16.

⁹⁸ So fanden z.B. über zweieinhalb Jahre 2.600 Menschen Arbeit auf der Baustelle des Reichssportfeldes, rund 500 Firmen wurden beauftragt.

Reich wäre. Dazu schufen sie, an Anlehnung an den Olympischen Eid, den „national-olympischen“ Eid:

Die olympische Glocke ruft die Jugend der Welt zu den Olympischen Spielen 1936 in Deutschland, ruft sie zu friedlichem Wettstreit, aber auch zu härtesten Kämpfen, - sie ruft auch mich! (...) Das mir geschenkte Vertrauen verpflichtet mich zur völligen Hingabe an die ehrenvolle Aufgabe. Freiwillig folge ich dem Ruf des Reichssportführers, einzutreten in die Reihe der deutschen Jugend, die gewillt und entschlossen ist, sich ernsthaft vorzubereiten und einzusetzen für die deutsche Sache, die auch die meine ist. Ich verpflichte mich! (...) Ich unterstelle mich vorbehaltlos dem Reichssportführer und den von ihm eingesetzten Lehr- und Schulungskräften, die mir Helfer sind auf dem Weg zu dem mir gegebenen Ziel. Ausschließlich ihre Lehre und Trainingsanweisungen sind mir richtungs- und maßgebend. Über die getroffenen und zu treffenden Maßnahmen der Olympiavorbereitung werde ich die mir auferlegte Schweigepflicht strengstens beachten.⁹⁹

So heißt es im *Verpflichtungsschein der deutschen Olympiaanwärter*. Der Sportler tritt damit zusätzlich zu der Beziehung zu seinem Körper in eine verpflichtende Beziehung zum NS-Staat – Wildmann bezeichnet dies als Doppelbindung oder als Dienstverhältnis gegenüber dem „arischen Volkskörper“.¹⁰⁰ Dabei gestattete es das nationalsozialistische Verständnis weder vor, während noch nach den Spielen, dass einzelne Athleten besonders hervorgehoben wurden. Diese „Heldenwürde“ war den Politikern vorbehalten.

Die Ideologen sahen in den Athleten nur Elemente eines erwachten, kämpferischen, politischen Kollektivs. Sie unterordneten jede öffentliche Person dem gemeinsamen Ziel – auch die Sieger bei den Olympischen Spielen. Keiner ihrer Sportler wurde den Deutschen vor den Spielen als sympathischer Individualist oder als exzentrischer Held vorgestellt, und nur wenige Athleten wurden nach der Olympiade berühmt.¹⁰¹

Niemand durfte mit seiner Individualleistung den Glanz der Massenfeier überstrahlen. Dies zeigt sehr deutlich, in welchem Ausmaß die NS-Ideologie die Spiele beherrschte. Die Nationalsozialisten machten sich auch die Olympischen Spiele zu Nutze, um ihre These der Urverwandtschaft zwischen Griechen und Germanentum zu propagieren.

Die Austragungen der Olympischen Spiele kam den ohnehin schon unternommenen Anstrengungen der innerparteilich herrschenden Kräfte, den NS-Staat in die Tradition des Klassizismus einzugliedern, entgegen. Mühelos und zum Vorteil der Abgrenzungsbemühungen gegen völkische „Rückwärtse“ (sic!) und avantgardistische Moderne war der antikisierende Gestus des olympischen Zeremoniells für diese Bestrebungen zu nutzen.¹⁰²

⁹⁹ Verpflichtungsschein der deutschen Olympiaanwärter. In: Boch, Volker: Berlin 1936. *Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 71f.

¹⁰⁰ Vgl. Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. *Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S.82.

¹⁰¹ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München, Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 197.

¹⁰² Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 329.

Fackellauf, antike Plastiken, die Zweige der deutschen Eiche als Analogie zu den Ölbaumzweigen – all das sollte dazu beitragen, einen Mythos zu errichten. Einen Mythos der Unbesiegbarkeit und weltführenden Rolle, während in Wahrheit rücksichtslos zerstört und verleugnet wurde.

Hitler profitiert in dieser Massen- und Selbstinszenierung von der Symbolik der Olympischen Spiele und von der Funktion des Sports, Massen zu versammeln und zu vereinen. Die emotionale Bindung, die der Sport auslöst wurde zu einem nationalen Gefühl transferiert.

Im Zeichen der Synthese von faschistischen und olympischen Sehnsüchten beruht die Faszination der Bewegung daher auf einem doppelten Versprechen für das Individuum: der Partizipation an nationalsozialistischer Macht und Stärke und der Partizipation an olympischer Größe und Reinheit. Olympia verleiht der Selbstinszenierung des NS-Regimes etwas Überzeitliches und Übermenschliches. Die olympische Idee schafft einen mythischen Rahmen allgemein menschlicher Werte, die der Nationalsozialismus mit seinen Inhalten konkret besetzt.¹⁰³

¹⁰³ Delbrouk; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 182.

12. Die Inszenierung des Körpers

Sport ist Bewegung von Körpern. Körper haben im Sport die größte Bedeutung. Sport ist also ein Schauspiel von Körpern; die Körper werden ästhetisiert und der Sport wird ritualisiert. Dabei kann im Sport vieles als Schauspiel gesehen werden: das Leiden der Athleten, das Mitfiebern der Zuschauer, die Theatralik der Freude, die Interaktion zwischen Sportler und Publikum, die Schönheit der Körper, der Kampf etc.

Der Körper hatte im „Dritten Reich“ eine maßgebliche Stellung. Wie bereits erwähnt, wurden Körper ausgemessen, individuelle Merkmale wurden zu biologisch bedingten Eigenschaften einer „Rasse“ modifiziert, um quantitative und qualitative Unterschiede visuell feststellbar zu machen. Ästhetische Kriterien wurden zu politischen und moralischen Urteilen. Freund und Feind wurden so sichtbar.¹⁰⁴ Es handelte sich also um ein bipolares ideologisches System, „das Gut von Schlecht streng unterscheidet und diese Gegensätze in ein kämpferisches Verhältnis setzt.“¹⁰⁵

Das nationalsozialistische Körperverständnis fand sich vor allem in drei Bereichen: dem Sport, der Rassenhygiene und der Aktplastik. Durch Sport und Rassenhygiene sollten die NS-Körperideologie im ganzen Volk verwirklicht werden. Die Aktplastik diente der Abbildung dieses Ideals. Dabei verstand sich diese Kunstform selbst weitgehend als Rückgriff auf die griechische Antike.

Die Staatsbildhauer überhöhten die menschlichen Züge in der Modellierung. Sie schufen über die wirklichen Menschen sich erhebende Idealbilder des Menschen, in deren Posen und Oberflächen sich Phantasien und Ideen spiegelten, mit deren Hilfe der Staat kulturelle Hegemonie zu erlangen suchte. Zur Ästhetisierung des Körpers in „Dritten Reich“ gehörte so nicht nur dessen idealisierende Gestaltung, sondern auch dessen Instrumentalisierung als anschaulicher Mittler von Gefühlen, Werten und Leitvorstellungen. (...) Über den Mechanismus der Identifizierung mit dem Bild des vollkommenen Körpers, der eine neue staatliche Ordnung der Einheit und Ganzheit repräsentierte, konnten die Betrachter in eine unmittelbare Beziehung zum Staat treten.¹⁰⁶

Die Körperideologie fand Ausdruck in der Philosophie, der Literatur und der Kunst. Folglich war das Körperideal eng mit dem jeweiligen Kunstideal verbunden. So eignete sich auch das Medium Film ausgezeichnet, die antisemitischen Ideen bildlich darzustellen. In Leni Riefenstahls Olympia-Filmen, sowie in der gesamten Inszenierung der Berliner Olympischen

¹⁰⁴ Vgl. Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 11.

¹⁰⁵ Ebda. S. 12.

¹⁰⁶ Alkemeyer, Thomas: *Körper, Kult und Politik. Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 384.

Spiele bot sich daher eine riesige Plattform, die nationalsozialistischen Ideologeme zu propagieren. Wie sah nun der Nazi-Körper aus? Wie der deutschen Sportler-Körper? Und an welchen Merkmalen glaubten die Nazis einen Juden-Körper zu erkennen?

In der nationalsozialistischen Ideologie ging es in erster Linie um „race“¹⁰⁷, den zwei anderen sozial- und geisteswissenschaftlichen Kategorien „class“ und „gender“ wurden weitgehend keine große Bedeutung zugemessen. Primär schien die Zugehörigkeit zur „arischen“ Gesellschaft, erst in zweiter Linie wurde nach „männlich“ oder „weiblich“ gefragt. In der Inszenierung war allerdings fast ausnahmslos der männliche Körper präsent. „Der männliche Körper wird nicht in seinem Verhältnis zum weiblichen bestimmt, sondern der männliche wird als positiver, also als ‚arischer‘ Körper in seiner Relation zum ‚nichtarischen‘ betrachtet.“¹⁰⁸ Der Rassismus bezog sich in der nationalsozialistischen Politik auch zum größten Teil auf den jüdischen Körper und unterschied sich so von anderen Formen, die „race“ in Betracht zogen.

Der Sport im Generellen, die Olympischen Spiele im Speziellen boten nun eine Möglichkeit, die nationalsozialistische Kategorisierung auszutesten und zu beweisen. „Arische“ Sportler konnten sich im Wettkampf mit „nichtarischen“ Athleten messen. Die Resultate konnten so auf die rassistische Körpertheorie umgelegt werden. Da Deutschland 1936 tatsächlich im Medaillenspiegel den ersten Rang erreichte, wurde dies natürlich als Beweis ihrer Ideologie interpretiert. Im „Dritten Reich“ erfüllte der Sport somit mehrere Funktionen: zum Einen half er durch die Wettkampf-Ergebnisse die angebliche Überlegenheit der „arischen Rasse“ zu propagieren, zum Anderen konnte er dem NS-Staat zu einem kontrollierten Zugriff auf den „Volkskörper“ verhelfen. Der „Volkskörper“ sollte gesund sein, die postulierte Stärke und Überlegenheit des Landes repräsentieren und schließlich auch fit für den Kampf – den Wettkampf und den Kampf im Krieg – werden.

Wesentlich am Körper ist seine Haltung. Die aufrechte Haltung verwies im nationalsozialistischen Konzept auf bestimmte Charaktereigenschaften und sogar auf die Herkunft. Für die NS-Politik organisierte die Haltung Körper und Geist. Sie begriff den

¹⁰⁷ Daniel Wildmann benützt in seinem Buch bewusst die englische Terminologie, da das deutsche Wort „Rasse“ ihm historisch zu sehr belastet scheint.

¹⁰⁸ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S 12.

aufrechten Gang als Ausdruck des Willens und der Selbstbeherrschung. Auch die Skulpturen zeigten ausnahmslos eine straffe und strenge Haltung.

Wie der Wille, so gilt auch sein komplexer Ausdruck am Körper, die Haltung, im „Dritten Reich“ als Resultat zweier Faktoren: als Resultat des unverrückbaren „völkischen“ Rahmens und der individuellen, ausbaubaren Anstrengungen. Die Haltung wird zum Spiegel vorgegebener und vordiktierter Räume und Grenzen, die der Körper selbst verkörpert. (...) Raum und Körper verstehen sie dabei nicht als offene Größen, sondern als konkrete geographische und soziale Dimensionen, die gestaltet werden können und müssen, die letztlich aber an den „Volkskörper“ angebunden sind.¹⁰⁹

In der Dualität des Nationalsozialismus verstand es sich, dass der jüdische Körper als Pendant dazu immer in gebückter Haltung dargestellt wurde. In antisemitischen Karikaturen wurde der jüdische Stereotyp mit gekrümmtem Oberkörper, dickem Bauch, Plattfüßen und großer, krummer Nase gezeigt. Die Plattfüße und die gebückte Haltung sollten den jüdischen „kranken“ Körper darstellen, der auch untauglich für den Militärdienst und somit – körperlich und biologisch bedingt – grundsätzlich unfähig sei, Bürger des Nationalstaates Deutschland zu werden. Der Judenkörper war der Inbegriff des Hässlichen. „Das zu Vernichtende wurde als das Häßliche artikuliert, das Häßliche als das zu Vernichtende.“¹¹⁰ Auffällig scheint auch, dass diese Stereotypie nur am männlichen Körper abgehandelt wurde. Daniel Wildmann findet dafür folgende Erklärung:

Im 18.Jahrhundert teilt das Bürgertum seine Welt in eine private und eine öffentliche Sphäre auf. Die öffentliche, die mit Macht und Ökonomie verbunden wird, wird als männlich definiert. (...) Antisemitische Stereotype, die ebenfalls mit Macht und Ökonomie verknüpft werden, gewinnen möglicherweise an Dominanz und werden, da es sich um eine männliche Sphäre handelt, eben auch an männlichen Körpern visualisiert. Dies heißt nicht, daß es keine antisemitische Stereotype gibt, die sich auf jüdische Frauen richtet. Es gibt sie.¹¹¹

Der Sport ist nicht nur ein Wettkampf mit anderen Körpern, er impliziert immer auch einen Kampf gegen den eigenen Körper. Im Kampf gegen den eigenen Körper spielt der Begriff des „Willens“ wieder eine zentrale Rolle. Zum Einen findet der Wille Ausdruck in der Inszenierung des Körpers. Der Körper des Athleten verweist auf das vorzuführende Körpertraining und auf das sichtbare Körperideal. Er wird somit zu einem Objekt des Begehrens. Es ist also einerseits ein Kampf um einen idealisierten Körper, dessen es nur mit eisernen Willen zu erreichen gilt. Andererseits geht es um den Willen im Kampf.

¹⁰⁹ Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. *Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S 79.

¹¹⁰ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 385.

¹¹¹ Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. *Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S 79.

Leni Riefenstahl setzte diesen Begriff in ihrem Olympia-Film allegorisch in der Marathonlauf-Sequenz um. Wildmann nennt diese Sequenz bezeichnender Weise „Willens-Sequenz“. Müde, sich quälende Körper werden losgelöst von allem anderen gezeigt. Dieses Durchhaltevermögen inszeniert Riefenstahl als Opfertugend und verweist damit auf die Sakralität der antiken Olympischen Spiele. Der Kampf des Körpers gegen sich selbst wird dadurch auf eine höhere Ebene gehoben – auf die Ebene des Rituals. Der Wille, der im Übrigen nach nationalsozialistischem Verständnis nur dem weißen Körper zugeschrieben wurde¹¹², nahm somit eine zentrale Rolle in der NS-Körperideologie ein.

Die Darstellung des schönen, gesunden und muskulösen Körpers war das, was die Idee der Olympischen Spiele und die der Nationalsozialisten vereinten. Immer ging es darum, das Körperkunstwerk in das Zentrum des olympischen „Gesamtkunstwerks“ zu rücken. Dabei ging es nicht nur um die Ästhetik, sondern auch, oder vor allem, um eine „ästhetische“ Erziehung des Volkes. Durch die Vor- und Aufführung des Sports sollten die Menschen selbst ein besseres Körperverständnis entwickeln und so „gesunden“.

Auffallend in diesem Bezug ist, dass die Körper der nationalsozialistischen Führungspersonlichkeiten mit dem propagierten Körperideal kontrastieren. Adolf Hitler und seine Gefolgschaft konnten in keiner Weise einen gesunden, gestählten Sportlerkörper vorweisen. Hitlers gedrungener Körper und seine gebückte Haltung erinnerten da schon eher an die jüdische Stereotypie. Bekanntermaßen litt der „Führer“ auch an unzähligen Krankheiten, z.B. an schwerwiegenden Magenproblemen. In diesem Sinne übernahm Hitler also keineswegs eine Vorbildfunktion, an der sich das deutsche Volk messen konnte. Vielleicht wurde gerade deshalb der Kunst, den idealen Körper darzustellen, diese enorme Bedeutung zugemessen, die stellvertretend diese Vorbildfunktion übernehmen sollte, da die NS-Spitze dies nicht vermochte.

Der Körper wird im Sport zur Schau gestellt und steht damit im Gegensatz zu den Körpern der Publikumsmasse. Die sportliche Performance ist ein Zeigen des Körpers und damit untrennbar verbunden mit der Betrachtung. Somit wird der Sportlerkörper zu einer Repräsentationsfläche, zu einem theatralen Zeichen. Die sportliche Tätigkeit eines Athleten

¹¹² Am Willen erfolgte für die NS-Sporttheorie eine klare Abgrenzung zwischen weißem und schwarzem Körper. Dem schwarzen Körper wurde der Wille vollkommen abgesprochen. Um z.B. die Leistungen Jesse Owens erklärbar zu machen, wurde er als „hell“ und „Mischling“ beschrieben, sein Körper wurde also „weißer“ gemacht.

wird allerdings erst durch die Rezeption des Publikums zu einer Performance, zu einer Aufführung. Der Sport wird zu einer Aufführung, denn, zumindest im Spitzensport steht nicht nur im Vordergrund, Leistung zu erbringen, sondern vor allem, die Leistung vor Publikum zu präsentieren.

Im Kommunikationssystem Spitzensport gibt es jeden Athletenkörper daher zumindest dreimal: den Körper des Sportlers mit seinen individuellen Eigenschaften, seiner Leistungsbereitschaft, seinem Bewegungstalent oder seiner Verletzungsanfälligkeit; den Körper als Handlungsträger des performativen Sportevents vor Ort; schließlich den Körper als Bild in einer Fernsehübertragung.¹¹³

Der Körper wird so zu einem abstrakten Konstrukt, denn im Sport wird der Körper nach anderen Kriterien beurteilt – seine Leistung wird in Zahlen gemessen. Die Handlungen sind also nicht allein entscheidend; sobald der Sport zu einer Aufführung wird, geht es vor allem um die Erscheinung und Wirkung der Körper. Dabei kann die Partizipation des Publikums bei einem Sportereignis noch weitaus größer sein, als bei einer Theateraufführung, da der Ausgang noch ungewiss ist. Während die Geschehnisse auf der Theaterbühne als fiktiv wahrgenommen werden, liegt der Reiz des sportlichen Wettbewerbs im Mitfiebern und in der Identifikation mit den Athleten. Durch den Wettkampfcharakter erfordert der Sport Parteinahme, der zu einer aktiven Rezeption und Bindung zwischen Publikum und Sportlern führt. Theaterregisseure wie Peter Zadek bezeichnen deshalb den Sport als vorbildlich für das Theater.¹¹⁴

¹¹³ Delbrouk; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 34.

¹¹⁴ vgl. Ebda. S. 38.

13. Symbole, Rituale und Theatralik der Olympischen Spiele

Wichtige Funktionen der Olympischen Spiele erfüllen die Kontinuität und die Wiederholung: sie bildet die Grundlage einer Ritualisierung. Die Inszenierung der Olympischen Spiele bedient sich dieser Ritualisierung, um eine konstante Bindung zu schaffen, die losgelöst von Zeit und Ort existieren kann.

In der griechischen Antike fanden die Sportwettkämpfe immer am gleichen Ort statt und waren daher eng mit der nationalen Kultur, und somit auch mit deren Ritualen und Symbolen verbunden. Dieses Brauchtum kollidierte in der Moderne mit der olympischen Idee des Internationalismus. Nicht nur die wechselnden Austragungsorte, auch die internationale Partizipation verlangten eine transnationale verständliche Kultur- und Kommunikationsform. Um diese internationale Identifikation gewährleisten zu können, entstand ein dichter Rahmen an Zeremonien, Ritualen und Symbolik, die die Olympischen Spiele als einzigartiges Ereignis kennzeichneten. „Breite Interpretierbarkeit ist die Bedingung dafür, daß sich Menschen unterschiedlicher Herkunft in ein und demselben symbolischen Geschehen wiedererkennen und ihre besonderen Interessen, Wünsche und Vorstellungen auf diese projizieren können.“¹¹⁵ Dabei ist diese Symbolhaftigkeit nur scheinbar kulturneutral. In Wahrheit stammt der gesamte olympische Symbolismus aus der westlichen Industriegesellschaft. Teilnehmer, Veranstalter, Austragungsorte¹¹⁶ – all dies beschränkt sich weitgehend auf den euro-amerikanischen Raum und somit auch dessen Kultur. Trotzdem bieten die Olympischen Spiele dem jeweiligen Austragungsland die Möglichkeit, der Inszenierung der Spiele ihren eigenen, kulturellen, ästhetischen Rahmen zu verleihen:

Über die symbolische Dimensionen der olympischen Architekturen, der bildenden Künste, der eingesetzten Musik, des kulturellen Rahmenprogramms, des Designs der Kleidung und der Sportgeräte können bestimmte Themen in den Vordergrund gerückt, ein eigener Stil kreiert sowie besondere Gefühlsqualitäten oder auch politisch-ideologische Intentionen zum Ausdruck gebracht werden.¹¹⁷

Besonders die Nationalsozialisten verstanden es, die Symbolik zu ihrem Vorteil einzusetzen und stülpten ihre eigenen Inhalte darüber. Ein Sportfest wurde zum Weihefest, der Antikebezug wurde als rechtmäßiger „Erbschaftsantritt“ der Deutschen interpretiert, aus

¹¹⁵ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 48.

¹¹⁶ 1956 wurden die Olympischen Spiele erstmals außerhalb Europas und der USA ausgetragen – in Melbourne, einer ebenfalls westlich orientierten Großstadt.

¹¹⁷ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 214.

Götterverehrung wurde Führerkult. Die Symbole selbst besaßen keinerlei politische Eigenschaften, trotzdem wirkten sie zugunsten einer politischen Macht.

13.1 Sport als Ritual

Auch der Sport selbst findet auf einer symbolischen Ebene statt. Er existiert außerhalb der Wirklichkeit, bildet sie nicht ab, sondern inszeniert und strukturiert diese neu. Der Sport symbolisiert die Wirklichkeit. Durch Performativität und Bildhaftigkeit wird die Wirklichkeit mimetisch dargestellt. „Die an die Medien der Körperlichkeit gebundene Symbolik des Sports geht eine durch Ähnlichkeit gekennzeichnete Beziehung zum Dargestellten ein.“¹¹⁸ Dabei bestimmen feste Regeln und Ausführungsvorschriften diese Symbolik. Ohne diese Regeln, gleichwertige Kampfbedingungen und einheitlichen Maßstab wären ein sportlicher Wettkampf, ein Vergleich und eine Wiederholung nicht möglich. Dadurch erhält der Sport auch einen rituellen Charakter, denn auch Rituale werden von Handlungsgestaltungen und –vorschriften bestimmt. Der Sport ist allerdings eine Form des Rituals, auf das sich die unterschiedlichsten nationalen, kulturellen und sozialen Formen beziehen können. Durch die non-verbale Kommunikation ist der Sport über die Grenzen der sozialen Klassen und Nationalsprachen hinweg verständlich. Er symbolisiert menschliche Fähigkeiten wie Kraft, Schnelligkeit, Ausdauer, Geschicklichkeit und Körperbeherrschung in alltäglichen Situationen.

So kann die Faszination der Schnelligkeit, etwa des Sprints, nicht völlig rational erklärt werden, ohne auf symbolisierte „mythische“ Grundsituationen des autonomen beweglichen Menschen, auf Fluchtmöglichkeiten, Fluchterfahrungen, auf den Reiz der Überwindung räumlicher Distanz durch eigene Kraft und eigene Initiative und Leistungsstärke zurückgreifen.¹¹⁹

Mischa Delbrouk geht sogar soweit, Sport als eine neue Religion zu begreifen. Sie schreibt dies dem, sowohl der Religion als auch dem Sport zu eigenen gemeinschaftsstiftenden Charakter, als auch seiner Loslösung aus dem Alltag zu.

¹¹⁸ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 215.

¹¹⁹ Lenk, Hans: Auf der Suche nach dem verlorenen olympischen Geist. In: Gebauer, Gunter (Hg.): *Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996. S. 4.

Statt des sonntäglichen Kirchengangs wird der Besuch im Fußballstadion am Samstag zum obligatorischen Familienprogramm, Sportstars werden ikonenhaft wie Heilige verehrt. (...) Nicht zuletzt strukturieren die sportlichen Großereignisse den Jahreskalender wie religiöse Feste. (...) Entscheidend ist jedoch vor allem: Sport veranlasst Menschen, etwas gemeinsam zu tun, und die Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern verwischt mit steigender emotionaler Anteilnahme des Publikums. Das Publikum wird zum Teil des Ereignisses und feiert auch die eigene Geschlossenheit. Darin ähneln Sportspektakel Messen.¹²⁰

Dies deckt sich mit den Aussagen des Initiators des modernen Olympias. Coubertin verstand den olympischen Sport als *religio athletae*, die große Menschenmengen zu einer kultischen Versammlung, den sportlichen Wettkämpfen, zusammenführen sollte. Die sportliche Handlung war für ihn die Mimesis eines mythischen Kampfes zwischen Körper und Geist, gegen sich selbst und gegen die Kräfte der Natur. Diese neue „Religion“ sollte helfen, die politische und gesellschaftliche Krise, in der sich die moderne Welt zu dieser Zeit befand, einzudämmen oder sogar zu bewältigen. Wie jede Religion sollte auch die „olympische Muskelreligion“ ihre eigenen Rituale und Zeremonien hervorbringen und dadurch in den Menschen quasi-religiöse Gefühle wecken – und diese Emotionen und Assoziationen fördern, nach Coubertins Meinung, eine soziale Integration. Erika Fischer-Lichte beschreibt: „It was something which would enable the individual to bring himself into harmony with the whole, to participate in a generally binding order.“¹²¹ Die olympische Zeremonie mit ihrem religiösen Kontext verhalf den Athleten und Zusehern aus verschiedensten Ländern und Kulturen zu einer kollektiven Identität zu gelangen.

Die Olympischen Spiele sind keine reine Sportveranstaltung. Von Beginn an war es Coubertins Idee, auch die Kunst in dieses Sportfest mit einzubeziehen und Körper und Geist zu vereinen. Durch die zahlreichen olympischen Symbole und die Eröffnungs- und Abschlusszeremonien werden die Spiele auf eine noch höhere Ebene des Kultischen, des Rituals gehoben. Gerade durch diese Symbolhaftigkeit unterscheiden sich die Olympischen Spiele von anderen sportlichen Wettbewerben. Darin liegt der Erfolg dieses Events, was sich auch in der Tatsache widerspiegelt, dass die Eröffnungsfeiern im Fernsehen mit Abstand größere Zuschauerzahlen erreichen als jeder olympische Wettkampf.

¹²⁰ Delbrouk; Misha: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 2.

¹²¹ Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London; New York: Routledge, 2005. S. 72.

13.2 Die Eröffnungsfeier

Die Eröffnungsfeier ist nach Coubertin'schen Vorgaben ein Übergangsritus von der profanen Alltagswelt in die „heilige“ Welt Olympias. Voll beladen mit Symbolen und Ritualen bildet sie als sakrales Fest einen Übergang. Sie soll eine Atmosphäre von Würde und Feierlichkeit schaffen, die auf die sportlichen Wettbewerbe ausstrahlt. Dabei liegt der Sinn der Rituale nicht im Inhalt, sondern im Vollzug. Der Inhalt des olympischen Eides oder Botschaft des olympischen Feuers ist eher sekundär, viel wichtiger ist dessen Wirkung. Primär sind die, durch die rituellen Handlungen bewirkten Erfahrungen eines Kollektivgefühls.

In allen Kulturen wird das Überschreiten von einem Status in einen anderen durch Zeichen und Rituale symbolisiert, die eine kognitive und emotionale Anpassung und Neueinstellung zur Folge haben.

Das Theater ist ein prägnantes Symbol dieses Vorgangs. Hier wird der Übergang von einer Wirklichkeit in die andere durch das Auf- und Niedergehen des Vorhangs deutlich markiert; akustische Grenzsignale können dazukommen. Wenn der Vorhang aufgeht, wird der Zuschauer in eine andere Welt versetzt, eine Sinneinheit mit anderen Gesetzen, die etwas oder auch gar nichts mit der Ordnung des Alltags zu tun haben kann. (...) In den Olympischen Spielen übernehmen die Eröffnungs- und Schlußfeierlichkeiten eine ähnliche Funktion.¹²²

Van Gennep unterscheidet in diesem Übergangsritus drei Phasen: Zuerst erfolgt durch den sogenannten Trennungsritus eine Loslösung vom aktuellen gesellschaftlichen Zustand. Dies kann durch Ablegen der Alltagskleidung, durch eine Prozession von einem Ort zu einem anderen, durch rituelle Waschungen oder auch durch Opferrituale geschehen. Danach folgt die soziale Absonderung. In dieser Phase des Schwellen- bzw. Umwandlungsritus wird die betreffende Person aus ihrer gewohnten Umwelt entfernt und hält sich für diese Zeit an einem Ort auf, zu dem profane Menschen keinen Zutritt haben, beispielsweise in einer abgesonderten, heiligen Räumlichkeit. Dabei werden zumeist Gebote und Verbote in Bezug auf Kleidung, Nahrung oder Verhalten ausgesprochen. In der dritten Phase, dem Übergangs- oder Angliederungsritus, wird der Beteiligte wieder in die Gesellschaft integriert, um darin einen neuen Status einzunehmen. Die Vorgänge erfolgen in umgekehrter Reihenfolge zum Trennungsritus.

Alkemeyer versteht gemäß diesem Schema die olympische Eröffnungsfeier als Trennungsritus, die sportlichen Wettkämpfe als Schwellenritus und die Schlussfeier als

¹²² Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 197.

Angliederungsritus. Durch die Eröffnungsfeier erfolgt eine Trennung von der Profanität. Durch unzählige Rituale wird der Anfang der olympischen Zeit eingeläutet. Das olympische Fest findet an einem abgelösten, „sakralen“ Ort statt, zu dem nur bestimmte Menschen Zutritt haben. In dieser Zeit gelten auch besondere Regeln; nicht nur die Wettkampfregeln sind von den Teilnehmern zu beachten, auch ist die Zeit der Olympischen Spiele die Zeit der Waffenruhe, des Friedens und der Brüderlichkeit. Ist das olympische Feuer bei der Abschlussfeier erloschen, gilt es wieder, in den Alltag zurückzukehren, allerdings nun mit dem Status und der hohen Weihe einer Olympiateilnahme.

Die Eröffnungsfeier ist eine theatrale Veranstaltung, deren Funktion es ist, „einen Verständnishintergrund für die folgenden Ereignisse bereitzustellen und eine Lokalisierung, Wahrnehmung, Identifikation und Benennung der konkreten Vorkommnisse im Sinne des Rahmens zu ermöglichen, den sie selbst schafft.“¹²³

Einige Rituale sind seit Beginn der modernen Olympischen Spiele fester Bestandteil der Eröffnungszeremonie. So zogen schon 1896 in Athen die Athleten in das Olympiastadion ein. Dies kann als Adaption ritueller Prozessionen vom Ort des Profanen zum Zentrum des Heiligen interpretiert werden. Auch der Taubenflug als Zeichen der nun folgenden Zeit des Friedens hat seit jeher Bestand im olympischen Fest. Der Einzug der Sportler in Länderformation erfolgte allerdings erst 1932 bei den Spielen in Los Angeles. So wurden die Teilnehmer zum ersten Mal im Rahmen eines olympischen Zeremoniells als Repräsentanten ihrer Nation ausgewiesen. Die Nationalmannschaften wurden zwar so deutlich voneinander getrennt, andererseits dadurch vereinheitlicht, indem sie in einem gemeinsamen Rhythmus ins Olympiastadion einmarschierten. Ihnen wurde also eine doppelte Identität zu Eigen: als Vertreter ihrer Nation und als Mitglied einer internationalen (Sportler-)Gemeinschaft. Nach dem olympischen Protokoll ziehen die Mannschaften in alphabetischer Reihenfolge¹²⁴ ein, sodass keine Nation einen Sonderstatus erhält. An der Spitze steht allerdings immer Griechenland, an letzter Stelle das Gastgeberland. „Für alle sichtbar wird so eine imaginäre Brücke vom angeblichen Ursprung der Olympischen Spiele zum aktuellen Austragungsort geschlagen.“¹²⁵ Nach der blockweisen Aufstellung der Athleten unter der Ehrentribüne, auf der Staatsoberhaupt und Repräsentanten der olympischen Bewegung Platz genommen haben, wird, seit 1920 in Antwerpen, die olympische Flagge gehisst. Diese Fahne mit ihren fünf

¹²³ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 200.

¹²⁴ Die alphabetische Reihenfolge der Länder bezieht sich auf die Sprache des Gastgeberlandes.

¹²⁵ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 202.

ineinander verschlungenen Ringen, die die fünf Kontinente und ihre Verbundenheit symbolisieren soll, wird von uniformierten Männern ins Stadion getragen, untermalt von Olympiafanfare und Olympiahymne. Darauf folgt der schon erwähnte Taubenflug.

Einen weiteren rituellen Akt in der Eröffnungszeremonie bildet die Ablegung des olympischen Eides. Durch die Einführung des Eides 1920 empfand Coubertin, dass die Eröffnungsfeier nun ihre Vollendung erfahren hatte. Coubertin leitete den Eid zwar ausdrücklich aus der Antike ab, empfand ihn aber keineswegs als Nachahmung, sondern als modernes Ritual der Reinigung. Der Sportler sollte dadurch in die „reine“ olympische Welt eintauchen und den „schmutzigen“ Materialismus der Alltagswelt hinter sich lassen.

Alkemeyer versteht das Ablegen des Eides als Teil des Schwellenritus, mit dessen Hilfe die Sportler vom Alltagsleben getrennt werden und sich nun dem Ritus gültigen Regeln und Normen verpflichten.¹²⁶ Gesprochen wird das Gelöbnis von einem Athleten des Gastgeberlandes, in der Hand die Fahne seines Landes. 1936 wurde auch dieses olympische Ritual von der NS für ihre propagandistischen Zwecke ausgenutzt. Der deutsche, ehemalige Olympia-Sieger im Gewichtheben Rudolf Ismayr sprach den olympischen Eid, während er mit der einen Hand zur Hakenkreuzfahne, anstatt zur deutschen Nationalflagge griff, und die andere Hand zum „Hitler-Gruß“ hob. Dadurch wurde in theatralischer, aber erschreckender Weise olympischer und nationalsozialistischer Geist in einem Körper vereint und der Eindruck erzeugt, sämtliche Nationen akzeptierten es, durch diesen Körper repräsentiert zu werden.

Das wohl bekannteste und wirksamste Symbol Olympias ist das olympische Feuer. 1928 in Amsterdam zum ersten Mal entzündet, wurde dieser Akt 1936 um den Fackellauf vom griechischen Olympia zum Austragungsort erweitert.¹²⁷ Auch die olympische Glocke läutete in Berlin 1936 vom Glockenturm auf dem Maifeld zum ersten Mal und verkündete ihre Botschaft „Ich rufe die Jugend der Welt.“. Durch ihren Klang als Ruf an das Volk lehnt sich ihre Funktion damit an die klassische Funktion einer Kirchenglocke an. Allerdings, im Gegensatz zu den anderen genannten olympischen Symbolen, wurde dieses nicht in die darauffolgenden Spiele übernommen.¹²⁸

¹²⁶ Vgl. Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 203.

¹²⁷ Zum Fackellauf – siehe nächstes Kapitel

¹²⁸ Zur olympischen Glocke –siehe Kapitel 13.4.

Bei den Eröffnungsfeierlichkeiten 1936 schien die Inszenierung der Person Adolf Hitlers besonders wichtig. Sein Aufstieg zur Ehrenloge wurde mit Richard Wagners „Huldigungsmarsch“ unterlegt. Der Führer, der in der Uniform eines SA-Mannes erschienen war, wurde mit theatralischen Mitteln zum Mittelpunkt der Veranstaltung. Nach olympischem Reglement sollte nun eigentlich die deutsche Nationalhymne erklingen, es wurde allerdings das „Horst-Wessel-Lied“ gespielt, das ab 1930 die offizielle Parteihymne der NSDAP war. Mit dieser Gleichstellung von National- und Parteihymne wurde klar gegen das olympische Protokoll verstoßen. Es sollte allerdings nicht das letzte Mal gewesen sein. Das Läuten der olympischen Glocke rief nun zum Einmarsch der teilnehmenden Athleten auf, der viele militärische Gestaltungselemente enthielt, auch weil er von dem Rhythmus preußischer Militärmärsche begleitet wurde.

Allgemein war die Inszenierung der Feier mit militärischer Präzision im Minutentakt geplant, um eine, ganz in deutsch-nationalsozialistischer Manier, allumfassende Kontrolle und Beherrschung des Geschehens und der Menschen zu garantieren. Noch nie war eine Eröffnungsfeier sorgfältiger und minutiöser geplant worden.

Der Einzug wurde aber auch zum ersten, nicht vorhersehbarem theatralen Moment. Beim Vorbeimarsch der Sportler an der Ehrenloge war es den Nationalmannschaften frei gestellt, das Staatsoberhaupt mit dem sogenannten olympischen Gruß die Ehre zu erweisen. Dieser Gruß, der rechte, seitlich weg gestreckte Arm, konnte allerdings leicht mit dem „Hitler-Gruß“ verwechselt werden und wurde so von den meisten Zusehern für letzteren gehalten. Der Jubel des Publikums wurde besonders groß, als auch die französische Nationalmannschaft mit dem vermeintlichen „Hitler-Gruß“ vorbeizog. Die deutsche Wehrmacht hatte einige Monate vor Beginn der Spiele das entmilitarisierte Rheinland besetzt. Da keine Reaktion Frankreichs erfolgte, interpretierte man diese Geste nun als verspätete Anerkennung dieser Militär-Aktion. In Berichten des Olympischen Komitees und vor allem in den Riefenstahl-Filmen klärte man dieses Missverständnis keineswegs auf. Auch die bulgarische Mannschaft wurde vom Publikum mit frenetischem Beifall begleitet, als sie vor der Ehrenloge ihre Fahne so tief hielten, dass sie eine Spur in der Aschenbahn hinterließ. Die Deutschen übersahen allerdings, dass dieses Schauspiel dem bulgarischen König galt, der neben Hitler saß.

Der Einzug der Mannschaften bildet seit jeher einen besonderen theatralen Moment. Dabei geht es nicht nur um die Inszenierung des Einmarsches, sondern vor allem um die Interaktion mit dem Publikum. Der individuelle Auftritt einer jeden Nation löst bei den Zuschauern

individuelle Gefühle aus. Die Reaktion des Publikums gehört untrennbar zur Einzugsinszenierung und impliziert den theatralen Akt.

Im Gegensatz zu dieser ungeplanten, jedoch Nazi-Deutschland zum Vorteil geratenen Theatralik, war folgende genau geplant und bewusst inszeniert. Die deutsche Mannschaft marschierte als letzte und zahlenmäßig größte ein. Allein schon dadurch nahm sie eine herausragende Stellung im Kanon der Nationen ein. Verstärkt wurde dieser mächtige und pompöse Eindruck durch die Kleidung: mit Ausnahme der uniformierten Wehrmachtsangehörigen marschierten alle deutschen Athleten in reinem Weiß gekleidet auf. Diese weiße Kleidung wurde zum Symbol der Reinheit und Vollkommenheit des deutschen Volkes. Außerdem lag darin eine Interpretation der Wiedergeburt – das einst krisengeplagte und wirtschaftlich zerstörte Land erstrahle in neuem Licht. Diese sakrale Symbolik wurde wieder mit militärischen Rhythmen kombiniert; zum zweiten Mal erklang das *Horst-Wessel-Lied*. Das deutsche Publikum schien verzaubert; fast alle erhoben sich zum „Hitler-Gruß“.

Darauf folgte eine Eröffnungsrede des deutschen IOK-Mitglieds Theodor Lewald, in der er die nationalsozialistische Ideologie der Aufopferung und Selbstaufgabe für den Staat formulierte. Nicht die Individualleistung des einzelnen Sportlers zähle bei diesen olympischen Wettkämpfen, sondern die individuelle Unterwerfung unter Staat und Volk als sittliche Pflicht. Veranschaulicht wurden Lewalds Worte in der nationalen Blockbildung der ihm lauschenden Athleten. Anschließend eröffnete Hitler protokollgemäß die Spiele nach der vorgeschriebenen Eröffnungsformel „Ich verkünde die Spiele von Berlin zur Feier der XI. Olympiade neuer Zeitrechnung als eröffnet.“, gegen die sich der bekanntermaßen wortgewandte Redner lange wehrte, wollte er doch seine eigenen Worte an sein Volk und seine Gäste richten. Danach wurde die olympische Flagge, begleitet von Kanonenschüssen der Artillerie, gehisst, 20.000 weiße Tauben stiegen als Künder der Eröffnung der „Friedensspiele“ auf, 3.000 weißgekleidete Chorsänger und das Orchester stimmten die neue olympische Hymne, komponiert von Richard Strauss, an. Der letzte Fackelträger entzündete das olympische Feuer und der olympische Eid wurde, wie bereits erwähnt, von Rudolf Ismayr in nationalsozialistischer Manier, abgeleistet. Georg Friedrich Händels *Halleluja* erklang. Zuletzt überreichte der griechische Sieger im Marathonlauf der ersten modernen Olympischen Spiele 1896 Spiridon Loues Adolf Hitler einen Olivenzweig vom heiligen Olymp und sprach unter Tränen die Worte: „Ich überreiche Ihnen diesen Olivenzweig als Symbol der Liebe und des Friedens. Wir hoffen, dass sich die Völker immer nur zu solch friedlichem Wettstreit

treffen werden.“. Eine symbolische Geste, die aus heutiger Sicht paradoxer und erschreckender kaum sein könnte, damals Hitlers propagandistischen Zwecken aber zu Gute kam, demonstrierte sie doch wieder einmal Deutschlands vermeintlichen friedlichen und völkerfreundlichen Charakter.

In den Eröffnungsfeierlichkeiten 1936 wurde ein symbolischer Raum der Machtpräsentation des „Dritten Reichs“ geschaffen, in den die Teilnehmer aller Nationen durch olympische Rituale eingefügt wurden. „Unabhängig von ihren Intentionen und ihren subjektiven Erleben wurden sie zu Darstellern einer Inszenierung gemacht, die unter deutscher Definitions- und Deutungsmacht stand.“¹²⁹

13.3 Der Fackellauf

Die Nationalsozialisten bedienten sich zahlreicher Symbole und Rituale, um auf ihr exklusives Erbe der olympischen Antike hinzuweisen. Das wohl bekannteste, 1936 zum ersten Mal vollzogene Ritual findet sich im Fackellauf von Olympia nach Berlin. Die Urheberschaft des Fackellaufs scheint bis heute noch nicht ganz geklärt: „Wird sie im Amtlichen Bericht (...) Ministerialrat Haegert vom Propagandaministerium zugeschrieben, so deuten andere Quellen auf die Urheberschaft Carl Diems hin“¹³⁰

Der Fackellauf bildet ein eigenes System kultischer Zeichen und deren Bedeutungen. Vor den Ruinen des Heratempels wurde das Feuer durch Sonnenstrahlen entzündet und verwies damit auf die Kräfte der Natur. Außerdem führte es das moderne Olympia an seinen antiken, rituellen Ursprung, an seinen „Geburtsort“ zurück. Der Transport des Feuers hatte neben dem profanen Ziel, schon im Vorfeld der Olympischen Spiele möglichst großes Interesse in der Welt zu wecken, auch die Funktion, auf den Ursprung des sportlichen Laufes zu verweisen. Die Aufgabe eines Läufers war anfangs, Mitteilungen oder Gegenstände zu überbringen, wie einst der legendäre Läufer von Marathon¹³¹. Die olympische Idee der Völkerverbindung und des Friedens sollte nun durch den Fackelstaffellauf von Nation zu Nation weitergereicht werden. Außerdem sollte der Fackellauf auch die Möglichkeit bieten, nicht nur die

¹²⁹ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 402.

¹³⁰ Ebda. S. 386.

¹³¹ Die Legende von Marathon erzählt von einem Läufer, der nach dem Sieg der Athener in der Schlacht von Marathon gegen die Perser mit dieser Botschaft nach Athen lief und dort tot zusammenbrach.

eigentlichen Teilnehmer der Olympischen Spiele, sondern auch die Jugend an der olympischen Idee direkt teilhaben zu lassen.¹³² Der symbolische Wert dieser Fackelstafette korreliert aber auch mit den nationalsozialistischen Kollektivgedanken, mit denen die NS den Sport besetzte. So sollte der Fackellauf zum Ausdruck bringen, welch einen wichtigen Dienst der Sport an die Gemeinschaft darstelle. Nicht die Leistung eines einzelnen Läufers zähle, sondern erst die Verbindung aller Athleten, die am Staffellauf teilnahmen, ließe dieses Ereignis zu dem werden, was es war. Und es war, wie könnte es anders sein, eine einzige Propagandaveranstaltung der Nationalsozialisten.

Am 20. Juli 1936 wurde vor den Ruinen des Heratempels von jungen Mädchen im Gewand antiker Priesterinnen mittels eines Hohlspiegels die olympische Flamme aus den Strahlen der Sonne entzündet.



Abb.2.: Entzünden des olympischen Feuers

Dieses theatrale Ereignis wurde zwar visuell nicht festgehalten, es wurde aber weltweit im Radio übertragen. Bei den Übergaben der Fackel wurden kultische Weihen mit Tänzen und Gesängen inszeniert. Diese sogenannten „Weihestunden“ wurden allerdings immer wie offizielle NS-Feiern gestaltet. Der Nationalsozialismus war somit in allen Ländern, durch die die Fackel getragen wurde, allgegenwärtig. In Berlin wurde die Bevölkerung über Lautsprecher ständig über den Fortgang des Fackellaufes informiert. Insgesamt 3.000

¹³² Vgl. Hillinger, Karin: Entwicklung, Gegenwartsstand und Funktion des festlichen Ablaufs der modernen olympischen Spiele. Diplomarbeit, Wien 1989. S. 72f.

Fackelläufer liefen durch sieben Länder (Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Ungarn, Österreich, Tschechoslowakei und Deutschland). Die Gesamtstrecke belief sich auf 2.939 km, die das olympische Feuer quer durch Europa zurücklegte. Dabei lässt sich die Fackelstafette in drei Teile einteilen: das Entzünden der Feuers in Olympia, der Transport der Fackel zum Austragungsort Berlin und das Entzünden des olympischen Feuers in der Eröffnungsfeier durch den Schlussläufer. Jeder Läufer musste eine Strecke von ca. 1.000 m zurücklegen.

Je kürzer die Strecke desto höher die Geschwindigkeit, allerdings umso mehr Läufer wurden benötigt. Die einzelnen Strecken mussten in weniger als 15 Minuten zurückgelegt sein, da nach max. 15 Minuten die Brenndauer der Fackel ausgeschöpft war. Vorgeschrieben war auch, dass jeder Läufer die Strecke kannte, die auf seine eigene folgte. Denn sollte der Nachfolger ausfallen, musste er diese Strecke ebenfalls zurücklegen. Für den Lauf wurden Unmengen an Fackeln benötigt, denn laut OK erhielt jeder Läufer eine eigene sowie eine Ersatzfackel.¹³³

Im Berliner Lustgarten wurde die Fackel mit einem riesigen Aufmarsch der „Hitler Jugend“, die die olympische Jugend repräsentieren sollte, in Empfang genommen. In dieser Feier vermischten sich antike Sakralität und deutsche Religion; es war eine Kombination aus Assoziationen zur griechischen Opfermythologie wie auch zu nationalsozialistischen Sonnenwendfeiern.

Der letzte Fackelläufer, der bekannte deutsche Sportler Schilgen, trug nun das olympische Feuer über die Via Triumphalis zur Eröffnungszeremonie ins Olympia Stadion. Dabei wurde Schilgen von einer Art Ehrengarde begleitet – links und rechts neben ihm rannten junge Läufer in militärischer Formation. Am Straßenrand jubelte das Publikum mit Girlanden, Olympia- und Hakenkreuzfahnen dem Läufer zu, bewacht von Polizei und SA.

¹³³ Stöckel, Karin: Berlin im olympischen Rausch. *Die Organisation der Olympischen Spiele 1936*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2009. S. 190.



Abb.4.: die letzte Station des Fackellaufs in Berlin

Schilgen betrat das Stadion durch das Olympiator. In Weiß gekleidet verwies er somit auf die deutsche Delegation, die als einzige Mannschaft ebenfalls ganz in Weiß erschienen war.



Abb.5.: Schilgen im Olympiastadion

Er befand sich nun, nicht wie die einmarschierten Athleten am Stadiongrund, sondern in einer erhöhten Position, mitten unter den Zuschauerrängen. Auf der, dem Olympiator gegenüberliegenden Treppe, befand sich im Marthontor das riesige, altarähnliche Gefäß, indem er sodann den offiziellen Höhepunkt des olympischen Zeremoniells vollzog und das olympische Feuer entzündete. Dieses Gefäß glich einer griechischen Opferschale und hatte die Form eines Dreifußes, der als klassische Zeusopfergabe bei den antiken Olympischen

Spiele galt. Schilgen hielt im Olympiastadion zwei Mal inne – im Marathontor und im Olympiator, um Athleten, Publikum und Ehrengäste zu grüßen. Beide Male war seine Körperhaltung militärisch und erinnerte an den faschistischen Gruß; sein Körper steif, der linke Arm mit ausgestreckter Hand steif am Körper angelegt, der rechte Arm vorne hoch gestreckt. Der einzige Unterschied bestand darin, dass er die rechte Hand nicht entfaltete, sondern damit die Fackel hielt. „Beim Grüßen erstarrt er zur Statue und scheint Teil der Architektur zu werden.“¹³⁴

Gemeinsam mit dem Feuer wurde auch ein Olivenzweig aus Olympias heiligem Hain mitgebracht, der in der Eröffnungsfeier von dem griechischen Olympiasieger Spiridon Loues an Adolf Hitler übergeben wurde.

Das olympische Feuer brannte nun Tag und Nacht für die gesamte Dauer der Olympischen Spiele und symbolisierte damit die aus dem Alltag heraus gelöste Zeit. So lange dieses Feuer brannte, galten andere Regeln, nämlich die olympischen. Es begann nun die Zeit des Schwellenritus, eine Zeit der Reinheit, die durch das olympische Feuer allegorisiert wurde.

Das Symbol der Flamme oder der Fackel fand schon vor dem Nationalsozialismus ihre kultische Bedeutung. Das Feuer, als Repräsentant der Sonne auf Erden, wurde in einem dualistischen Weltbild als Gegenpart des Bösen begriffen, das reinigt und läutert, Leben spendet und erneuert. Der Dualismus des Nationalsozialismus nahm dies auf und setzte es zahlreich in seinen Feiern ein. Eine wichtige Feier der NS, die Sonnwendfeier, gebrauchte die Flamme als Allegorie der Erneuerung und Aufbruch in eine neue Zeit.

Bei den antiken Olympischen Spielen war es dem Sieger des Stadionlaufes vorbehalten, das olympische Feuer als Opfergabe am Zeusaltar zu entzünden und galt auch da als der Höhepunkt des olympischen Festes.

Durch den Fackellauf gelang es den Nationalsozialisten wieder einmal, ihre Repräsentation eng mit dem Olympismus zu verknüpfen und dies auch öffentlich zu zelebrieren. Die Figur des Fackelläufers stellt die Verbindung in geographischer und mythischer Weise zwischen dem antiken Olympia und dem Austragungsland und dessen legitimem Nachfolger Deutschland her.

Auch Leni Riefenstahl benutzte in ihren Olympia-Filmen den Fackellauf, um die Kontinuität zwischen Olympia und Berlin zu betonen. Sie inszenierte das Entzünden des Feuers in

¹³⁴ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 54.

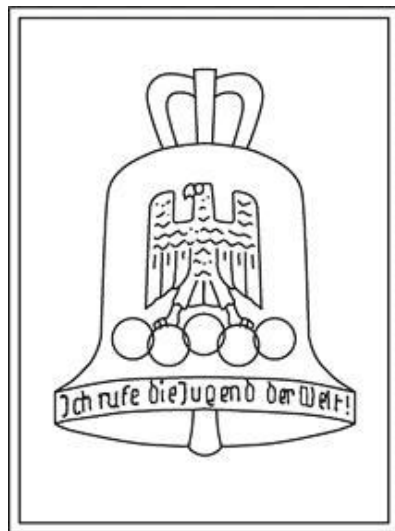
Olympia neu, sakralisierte und antikisierte es und stellte es in den Mittelpunkt ihres Prologs. Muskulöse Männer, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, trugen die Fackel durch griechische Ruinen. Je weiter sich die Fackelstafette Deutschland nähert, desto mehr verändern sich Bilder und Läufer. „Sie tragen Turnhosen, sobald sie sich der ersten Stadt nähern, und der Lockenkopf verwandelt sich zur streng gescheitelten Frisur; aus ‚klassischem griechischem Jüngling‘ scheinen ‚ordentliche‘ Deutsche zu werden.“¹³⁵ Der Läufer führt durch verschieden Zeiten und Orte und wird zum Motor der Erzählung. Riefenstahl bediente sich gleichsam einer Sakralisierung nazistischer Ideologien und transformierte, ganz nach den Wünschen der NS, antike Symbole und Metaphern in nationalsozialistische.¹³⁶

13. 4 Die olympische Glocke

In Verbindung zu Coubertins *religio athletae* sollte das Läuten der olympischen Glocke religiöse Assoziationen hervorrufen. Mit der Glocke schufen die Nationalsozialisten ein weiteres Novum der Spiele 1936 und verbanden ein weiteres Mal Sakralität mit politischen Ideologemen; zierte die Glocke nicht nur die Botschaft „Ich rufe die Jugend der Welt“ und die olympischen Ringe, sondern auch Hakenkreuz, Reichsadler und Brandenburger Tor. Die von Walter Lemcke angefertigte Glocke war der Glocke des Berliner Doms nachempfunden, auch ihr Klang war angeblich der gleiche.

¹³⁵ Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. *Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 58.

¹³⁶ Die Sequenz des Fackellaufs wird in einem späteren Kapitel noch genauer ausgeführt.



THE
XTH OLYMPIC GAMES
BERLIN, 1936

Abb.6.: eine Skizze der olympischen Glocke

Theodor Lewald war es, der den bekannten deutschen Bildhauer Lemcke mit dem Entwurf einer riesigen Glocke beauftragte. Es sollten darauf alle bisherigen olympischen Schlagwörter verewigt werden, darunter auch der Leitgedanke „citius, altius, fortius“, den sich Coubertin als passendes Motto für den internationalen Sport ausgesucht hatte. Das Symbol der Glocke als Ruf in die Welt wurde auch als Werbematerial genutzt: kleine Modellglocken wurden zum Souvenirverkauf angeboten, in Stempelform prangte die Glocke auf jeglichen Briefköpfen und Briefmarken. Die olympische Glocke fand ihren Platz im Führerturm, der in die Langemarckhalle hineingebaut wurde.

Die deutschen Toten der Schlacht von Langemarck im Ersten Weltkrieg sind bereits für die Rechte der Weimarer Republik ein wichtiges Symbol. Sie werden zum Inbegriff einer männlichen Jugend, die sich für Deutschland aufgeopfert hat. Da der die Halle überragende Turm Adolf Hitler gewidmet ist, wird der Ort, an dem die Glocke hängt, zum Verknüpfungspunkt von nationalsozialistischem Toten- und Herrscherkult.¹³⁷

Die bereits erwähnten Symbole an der Glocke zeigen auf, dass durch ihr Läuten nicht nur zur Teilnahme an den Olympischen Spielen aufgerufen werden sollte, sondern auch zur Umsetzung staatlicher und politischer Prinzipien. Einem eindeutig Olympia gewidmeten Symbol werden so weitere Bedeutungen eingeschrieben. Die Glocke war allerdings nur der Alternativenwurf zu einem noch eindeutigeren Symbol: über dem Brandenburger Tor prunkte eine Zeit lang ein Adler, der die fünf olympischen Ringe fest in seine Krallen hielt –

¹³⁷ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 50.

ein Synonym für den Reichsadler, der die fünf Kontinente in seinen Fängen hält und sie somit in seine Macht bringt.¹³⁸

Die Überfahrt der Glocke von Bochum, wo sie angefertigt wurde, nach Berlin gestaltete sich, ähnlich wie der Fackellauf, zu einem Volksfest. Entlang der Strecke wurden Feierlichkeiten abgehalten, die auch vom Rundfunk übertragen wurden. Der Empfang in Berlin war ein weiterer Anlass, ein olympisches Fest im nationalsozialistischen Sinne zu inszenieren. In jeder Stadt auf dem Weg von Bochum nach Berlin, sowie in Berlin selbst, wurden vaterländische Kundgebungen und Aufmärsche der Hitlerjugend abgehalten. Jede Gelegenheit zur Propaganda für das faschistische Regime und die bevorstehenden Olympischen Spiele wurde genutzt. Die Glocke wurde zum neuen Symbol Deutschlands und der Olympischen Spiele. Allerdings währte dieser Ruhm nicht lange; die olympische Glocke wurde nicht in das olympische Zeremoniell aufgenommen und war bei den nächsten Spielen bereits wieder verschwunden. Auch in Deutschland hielt die Begeisterung für die Glocke nicht lange an – auf Dauer sollte sich der Adler gegenüber der Glocke durchsetzen.

13.5 Der Taubenflug

Die Taube gilt als säkularisiertes Sinnbild des Friedens. Im alten Testament ist sie das Symbol des Endes der Sintflut und bringt Noah einen Ölzweig in die Arche. Pablo Picasso malte, davon inspiriert, 1949 eine Taube mit einem Ölzweig im Schnabel für den Weltfriedenskongress und trug damit zur Popularisierung dieses Friedenszeichens bei.

Im jüdischen Kult war die Taube ein Opfertier zur Wiedergutmachung von Sündenschuld, im Mittelalter wurde sie als Zeichen der Gottes- und Nächstenliebe gedeutet. Außerdem war sie vor dem Medienzeitalter der schnellste Überbringer von Botschaften.

Ähnlich wie der Fackelläufer, übernimmt die Taube im Olympismus die Funktion eines Boten des Friedens. Die Tauben werden im Rahmen des Eröffnungszeremonielles freigelassen und sollen der ganzen Welt verkünden, dass nun die „heilige“ olympische Zeit beginnt. Sie stellt eine Art Opfergabe dar, die den Trennungsritus beschließt. 1936 wurden von der Wehrmacht zusätzlich 25.000 Brieftauben vom Militärsportplatz in Spandau freigelassen; der Vogel, der am schnellsten aufstieg, erhielt eine goldene Olympia-Plakette. „Die Entweihung der

¹³⁸ Vg.: Klinger, Matthias: Olympische Spiele 1936 oder Herr Hitler hält Hof. Diplomarbeit, Wien 1997. S. 62.

symbolischen Botschaftergestik durch eine Art militärisch organisierter Taubenzuchtolympiade liegt auf der Hand.“¹³⁹

Bereits seit Beginn der modernen Olympischen Spiele 1896 in Athen gehören die aufsteigenden Tauben als Symbol des Friedens zum Zeremoniell der Eröffnungsfeier. 1988 flogen bei den Spielen in Seoul einige Tauben in das olympische Feuer und verbrannten. Seitdem werden bei der Eröffnungsfeier nur künstliche Tauben eingesetzt oder allegorisch dargestellt.

13.6 Das Festspiel *Olympische Jugend*

Die theatrale Inszenierung Deutschlands erreichte am Eröffnungstag der Olympischen Spiele noch einen weiteren dramaturgischen Höhepunkt: am selben Abend fand die Uraufführung von Carl Diems Festspiel *Olympische Jugend* in einem vollbesetzten Olympia Stadion statt. Nach dem mehr oder weniger strengem Reglement des olympischen Protokolls bei der Eröffnungsfeier gestattete es das Festspiel nun, Deutschlands ganz eigene symbolische Deutung der olympischen Idee zu präsentieren. *Olympische Jugend* sollte eine musische Interpretation der olympischen Wettkämpfe darstellen und als Einstimmung und „Wahrnehmungs- und Deutungsanweisung für die folgenden sportlichen Auseinandersetzungen“¹⁴⁰ wirken. Mit ästhetischen Mitteln wurde klar aufgezeigt, wie das „Dritte Reich“ den olympischen Sport interpretiert wissen wollte.

Der Erfolg dieses Festspiels war derart groß, dass es noch im selben Monat zu drei weiteren Aufführungen kam: zwei Tage später, am 3. August, sowie am 18. und 19. August, nach Abschluss der Olympischen Spiele. Insgesamt wurden knapp 330.000 Zuschauer bei diesen vier Veranstaltungen gezählt. Die Festmusik von Carl Orff und Werner Egk erschien auf Schallplatten; die Premiere wurde live im Rundfunk übertragen. International renommierte Künstler wie die Choreographen Hinrich Medau und Dorothee Günther nahmen an dieser Veranstaltung teil, gemeinsam mit den Ausdruckstänzern Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Greta Palucca und Maja Lex. Insgesamt wirkten ca. 10.000 Akteure an der Aufführung mit.

¹³⁹ http://www.klett.de/sixcms/media.php/229/A00011_60530803.pdf, Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2008. S. 11. 25.06.2009

¹⁴⁰ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 403.

Eigenständige Festveranstaltungen am Eröffnungstag fanden bereits 1928 in Amsterdam und 1932 in Los Angeles statt. Sie reichten aber keineswegs an die Dimensionen der deutschen Aufführung 1936 heran. Der Regisseur Hans Niedecken-Gebhardt inszenierte, nach Vorbild der nationalsozialistischen Massenfeiern, ein ornamentales Massenfest, in der die verschiedenen Formen der Körperkultur – rhythmische Gymnastik, chorischer Reigen, Ausdruckstanz und Sport – mit Orchestermusik kombiniert wurde.

Das Festspiel umfasste eine Szenenfolge von vier Bildern (die dem Vier-Jahres-Turnus einer Olympiade entsprachen) und ein Schlussbild, die zwar zu keiner geschlossenen Handlung führten, sich allerdings thematisch aufeinander bezogen. Durch einen „Massenkörper“ wurden die Stationen des menschlichen Lebens von der Kindheit bis zum Erwachsenenalter dargestellt. Begleitet wurde diese Szenenfolge nicht nur von Musik, sondern auch von rhythmischen Versen, die von einem Sprecher vorgetragen wurden. Dieser Text erklärte in kurzen, klaren und einfachen Sätzen die Sinnbedeutung der Bilder. Das gesprochene Wort durfte das reflexive Vermögen nicht zu sehr beanspruchen, vom visuellen Geschehen ablenken und damit die Stimmung stören. Die Dramaturgie der Aufführung differenzierte sich von denen traditioneller Bühnenstücke. Durch den 360° Einblick auf die „Bühne“, die ein Stadion notwendigerweise mit sich bringt, musste eine dramaturgische Form gewählt werden, in der die Akteure den Zuschauern nicht den Rücken zudrehten. Der Schauplatz musste also von allen Seiten bespielt werden. Außerdem war eine große Masse an Akteuren nötig, die sich auf dieser riesigen Bühne nicht verloren. Die Architektur des Berliner Olympiastadions erlaubte es den Zuschauern, eine Art Vogelperspektive einzunehmen, die sonst nur der Filmkamera vorbehalten war. Denn, wie bereits Benjamin feststellte, waren die wahren Impressionen solcher Masseninszenierungen nur aus der Vogelperspektive zu gewinnen. Die Gegebenheiten eines Stadions brachten es auch mit sich, dass es weder eine Kulisse, eine Bühne im herkömmlichen Sinne, noch Rahmenkonventionen, wie das Auf- und Niedergehen eines Vorhangs gab, das normalerweise bei Aufführungen im Theater üblich ist. Eine klassische dramaturgische Darstellung schien also von vornherein ausgeschlossen. Ganz im Gegenteil versuchte sich der Regisseur Niedecken-Gebhardt von einer bürgerlichen Theateraufführung zu distanzieren, indem er die Distanz zwischen Akteuren und Publikum überwinden wollte. Das Festspiel sollte zu einem gemeinschaftsstiftenden Ereignis werden. Dadurch rückte es wieder in die Nähe des Kultischen. Durchaus war das Festspiel aber von Theatralität gekennzeichnet:

Faktisch war auch Diems Festspiel in dem Sinn eine theatralische Darstellung, daß es sich dabei um ein dem Gesehen-Werden disponiertes, für den Blick des Zuschauers hergestelltes, einem schriftlich fixierten Drehbuch folgendes Ereignis handelte. Die im

Halbdunkel liegenden menschengefüllten Ränge übernahmen Kulissenfunktion und der Innenraum stellte eine Bühne dar, auf der die Akteure Rollen spielten, selbst wenn es sich hauptsächlich um Laien handelte.¹⁴¹

Ein weiteres Mittel zur Gemeinschaftsbildung war der Rhythmus: durch die rhythmisch akzentuierte Musik, den Rhythmus des ornamentalen Ablaufes und den „rhythmischen Wechsel zwischen Einzelbewegung, Gruppenbewegung und Massenbewegung“¹⁴² sollte ein mitreißendes Erlebnis von Einheit geschaffen werden.

Im ersten Bild *Kindliches Spiel* tanzten 3.400 Mädchen und Knaben im Alter vom elf und zwölf Jahren einen unbeschwerten „Kinderreigen“; 2.300 Mädchen zwischen 14 und 18 Jahren waren im zweiten Bild *Anmut der Mädchen* im Riefen-, Ball- und Keulenspiel zu sehen und sollten das Erreichen der Geschlechtsreife darstellen. *Jünglinge in Spiel und Ernst*, das dritte Bild, zeigte das Lagerleben von 4.000 männlichen Jugendlichen. *Heldenkampf und Totenklage* bildete den Abschluss – Männer waren im Heldenkampf zu sehen, während die Frauen für die Totenklage zuständig waren. Alle Bilder durchzog eine düstere Stimmung: selbst im ersten Bild sprach eine Stimme davon, dass die Kinder noch nichts vom Walten des Schicksals und vom Ernst des Lebens wissen würden. Auch im zweiten Bild kündigte der Sprecher das unabänderliche Ende der anmutigen Tänze an. Die finsternen Worte standen somit im Kontrast zu den heiteren Bildern und der festlichen Musik im Stadion. Am Ende des dritten Bildes stürmten die Jugendlichen zum Dreifusskessel mit dem olympischen Feuer hinauf. Der Sprecher wies auf die symbolische Funktion des Feuers der ewigen Erneuerung hin.

Auch hier fehlte also die Verbindung von Jugendkult und Untergangsprophezeiung, von Lebens- und Todesmystik nicht. Der Untergang sollte nicht das Ende sein, sondern die Quelle neuen Lebens. Ohne Umschweife macht die *Feuerhymne* deutlich, daß im Festspiel nicht die empirische Jugend gefeiert werden sollte, sondern deren „Seelen“, d.h. „Jugend“ als ideeller, überempirischer Wert.¹⁴³

Im vierten Bild erhielt die bereits zuvor heraufbeschworene Untergangsstimmung ihre Konkretion. Es bildete den Höhepunkt und das Zentrum dieses Festspiels und zeigte den Opfertod als erstrebenswertes Ziel eines jeden männlichen Lebens. Zwei Kriegertruppen stürmten aufeinander zu, die jeweiligen Anführer lösten sich heraus, um im Waffentanz gegeneinander zu kämpfen. Der ästhetische, symbolisierte Kampf „Mann gegen Mann“

¹⁴¹ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 414.

¹⁴² Ebda. S. 415.

¹⁴³ Ebda. S. 426.

endete aber nicht mit dem Sieg des einen, sondern mit dem Tod beider. Durch das Selbstopfer wurden Kämpfer zu Helden stilisiert, der Tod galt als der höchste Siegerpreis. Der darauffolgende Totenklage-Tanz der Frauen, von der berühmten Tänzerin und Choreographen Mary Wigman angeführt, wurde daher als Ritual der Heldenverehrung inszeniert. Es wurde also keine Emotion der Trauer transferiert, sondern eine theatrale Inszenierung des Toten- und Heroenkultes. Das Schlussbild *Olympischer Hymnus* rundete diese Glorifizierung des Heldentodes und der Selbstaufgabe ab. Zum Schlusssatz von Beethovens *IX. Symphonie* und Schillers *Lied an die Freude* strömten alle 10.000 Mitwirkenden noch mal ins Stadion. Zum ersten Mal war positive Stimmung und Euphorie zu spüren.

Auf das Stichwort „Freude schöner Götterfunken“ liefen Fahnenträger auf dem obersten Stadionumgang entlang, während hinter ihnen das olympische Feuer loderte. Längs des oberen Stadionrandes wurde ein „Feuermeer“ entzündet und die vor nächtlichem Hintergrund in den Himmel ragende Säulen des „Lichtdoms“ (...) verwandelten das Sportstadion in einen vollständig geschlossenen Sakralraum. Am Schluß zogen alle Mitwirkenden unter festlichem Glockengeläute aus der Arena.¹⁴⁴

Das Festspiel übermittelte die Botschaft der Selbstopferung als größten Dienst an Gemeinschaft, Volk und Vaterland, ganz im nationalsozialistischen Sinne. Erst durch die, im Schlussbild thematisierte, Selbstaufgabe erlangte man Lebensfülle und sinnhafte Bedeutsamkeit. Der Tod sei nichts Trauernswertes und Endgültiges, sondern nur ein Durchgangsstadium in eine höhere Existenz. Diese Zurückweisung des Individualismus, die Glorifizierung der Selbstaufgabe für das Vaterland prägte ja nicht nur das nationalsozialistische Denken, sondern zeichnete auch das Sportverständnis aus. „Die agonale Struktur des Sports wird nicht benutzt, um Gewalt zu kanalisieren, sondern um sie zu verherrlichen.“¹⁴⁵ Krieg und Sport forderten beide höchsten individuellen Einsatz mit gleichzeitiger bedingungsloser Unterstellung dem Vaterland gegenüber. In der Inszenierung wurde dies deutlich, wenn aus einer auftretenden Masse plötzlich ein einzelner Körper hervortrat und sich für die Masse opferte. Das Festspiel verstand es, beide Ideologien, die sehr ähnlich zu sein schienen, miteinander zu verbinden.

¹⁴⁴ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 428.

¹⁴⁵ Delbrouk, Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 181.

13.7 Die Siegerehrung

Die Siegerehrung beschließt den Wettkampf als dessen End- und Höhepunkt. Dabei werden drei Athleten aus der Anonymität der Masse gehoben und für ihre herausragende Leistung geehrt. Nach festen Regeln des olympischen Protokolls abgehalten, erhält die olympische Siegerehrung einen weihevollen, rituellen Charakter. Gegenüber der Ehrentribüne nehmen die Sportler nach Beendigung des Wettkampfes auf einem Podium Aufstellung, wobei der Erstplatzierte leicht erhöht gegenüber dem Zweiten, zu seiner Rechten, und dem Dritten, zu seiner Linken, steht. Angekündigt von der olympischen Fanfare überreicht der Präsident des IOK oder ein Stellvertreter Medaillen und Lorbeerkränze. Die Landesflaggen der drei siegenden Nationen werden aufgezogen. Während der Nationalhymnen sollen Athleten und Zuschauer den Blick den Fahnen zuwenden.

Auch wenn Coubertin sehr bemüht war, die würdevolle Sakralität der antiken Siegerehrung zu rezipieren, gab es doch einen großen Unterschied: in den antiken Olympischen Spielen wurde nur ein Sieger gekürt. Nur der Erste hatte die Ehre den Titel „Olympiasieger“ zu tragen. Zweit- und Drittplatzierte kannte man in der Antike, auch aufgrund der fehlenden Zeitmessung, nicht. Außerdem wurden die Siegerehrungen nicht im Anschluss an die Wettkämpfe abgehalten, sondern gesammelt am letzten Tag. Bei den ersten Olympischen Spielen der Neuzeit in Athen wurde dieser Brauch noch beibehalten. 1896 gab es auch noch keine Drittplatzierung, die ausgezeichnet wurde; der Sieger erhielt eine Silbermedaille, der Zweite eine Medaille aus Kupfer. In London 1908 bekamen die Olympiasieger zum ersten Mal Goldmedaillen. Somit blieb die Silbermedaille für die Zweitplatzierung, die Bronzemedaille für den Dritten. Ab 1928 wurden die Namen der Sieger zusätzlich an einer Marmortafel im Stadion verewigt. Erst 1932 kam die dreistufige Siegertribüne zum ersten Mal zum Einsatz. Das olympische Zeremoniell der Siegerehrung direkt nach dem Wettkampf, das Hissen der Flaggen und Spielen der Nationalhymnen wurde demzufolge auch erst bei den X. Olympischen Spielen eingeführt.

Bis 1936 erhielten die drei Erstplatzierten, zusätzlich zu den Medaillen, einen Lorbeerkranz, der den Rückbezug auf die Antike repräsentieren sollte. Trotz der fast lückenlosen Anlehnung an Antike-Zitate, verzichteten die Deutschen gerade auf dieses Symbol und ersetzten es durch einen Eichenkranz, der den Athleten von einer weiß uniformierten „Ehrendienstjungfrau“ auf den Kopf gesetzt wurde; dem Sieger wurde zusätzlich ein Eichenbäumchen überreicht. Die deutsche Eiche sollte von den neuen Besitzern auf einem

besonderen und ehrwürdigen Platz in ihrem Heimatland eingepflanzt werden. Für das deutsche Organisationskomitee galt die deutsche Eiche als Symbol „deutschen Wesens, deutscher Kraft, deutscher Stärke und deutscher Gastfreundschaft“.¹⁴⁶ Antike Ikonographie wurde wieder einmal deutsch-national umgedeutet.

Alkemeyer versteht dieses olympische Zeremoniell als eine Unterwerfung der Athletenkörper unter das olympische Ritual. Dadurch wird in gewisser Weise Besitz auf die Leistung des Sportlers beansprucht. Das „Dritte Reich“ stellt diesen olympischen Anspruch auf persönliche Leistungen auf eine noch höhere Stufe. Durch den Olympismus werden die Athleten hinsichtlich ihrer sozialen und weitgehend auch ihrer religiösen Herkunft entdifferenziert und ihre nationale Zugehörigkeit rückt somit in den Vordergrund. Die Siegerehrung stellt aus deutscher Sicht keineswegs eine Huldigung des Sportlers dar, sondern vielmehr die der ganzen Nation. Eine Medaille wird nicht auf die individuelle Leistung einer Einzelperson zurückgeführt, sondern wird als Kollektivleistung und zur Ehre eines ganzen Landes gefeiert.

13.8 Olympisches Zeremoniell

Das olympische Zeremoniell bewirkt, dass die Olympischen Spiele nicht zu einer bloßen Aneinanderreihung von sportlichen Weltmeisterschaften werden, sondern ein theatrales Sportereignis sondergleichen sind. Durch die Zeremonien werden die Spiele aus dem profanen Alltag herausgehoben, werden zu einem ästhetischen Fest rituellen Charakters und gewinnen eine innere Harmonie, indem der Ablauf durch sie gegliedert wird. Das Zeremoniell dokumentiert die Wichtigkeit einer Handlung und verleiht ihr Glanz und Würde, legt mit symbolischem Gehalt einen künstlerischen Rahmen um das eigentliche Geschehen.

Nach Coubertin kann der Sport nur im Feiertagsgewand Freude bringen. Von Anfang an war dem Gründer der modernen Olympischen Spiele die Ästhetik des Festes und des Sports ein besonderes Anliegen. Diese konnte durch ein fixes Reglement an olympischen Zeremonien gefestigt und gesichert werden. Die Aufgabe des Zeremoniells war somit, mit Hilfe künstlerischer Ausgestaltung und kultischen Ritualen das alltägliche Geschehen zu überhöhen. Die Feierlichkeiten bieten dem jeweiligen Gastgeberland einen gewissen Freiraum in der Gestaltung und somit die Möglichkeit, sich selbst und die eigene Kultur zu präsentieren. Über diesen Rahmen wird aber die fixe Schablone des olympischen Zeremoniells gestülpt, die eine gewisse Kontinuität des olympischen Festes sichert.

¹⁴⁶ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 91.

Alkemeyer vermutet die Uridee des olympischen Zeremoniells im wagnerianischen Gesamtkunstwerk. Angeblich habe sich Coubertin in Wagners Bayreuth erstmals der „olympische Horizont“ vor seinem geistigen Auge eröffnet. Coubertin bediente sich Anleihen aus fast allen historischen Epochen:

Elemente des Neo-Klassizismus, des höfischen Zeremoniells und der christliche Liturgie; rituelle Formen und Symbole aus der religiös überhöhte, klassisch-romantischen Nationalkultur des europäischen Bürgertums; Inszenierungskonzepte aus der Oper und dem zeitgenössischen Revuethater; körpersprachliche Kommunikationsformen der zivilisationskritischen Jugend-, Lebensreform-, Tanz- und Gymnastikbewegungen, die um die Jahrhundertwende gerade in den Großstädten der Industrienationen entstanden; aber auch die neuen visuellen Strategien der Fotografie, des Films, der Warenhauskultur und der Warenästhetik, alles wird in Anspruch genommen und miteinander verschmolzen.¹⁴⁷

Die Auswahl dieser Elemente orientierte sich an einem Kult des Erhabenen und Ästhetischen. Alle Elemente sollten die Funktion erfüllen, eine Emotion von Feierlichkeit und Sakralität hervorzurufen. Coubertin war der Meinung, dass die emotionalen Ebenen eines Menschen „viel eher über nicht-sprachliche, vor-rationale Elemente – über Bilder, Musik und sinnliche Arrangements – angesprochen, mobilisiert und kanalisiert werden können als über Worte und Reden.“¹⁴⁸

In Bezug auf seine *religio athletae* hatte Coubertin das olympische Zeremoniell aus der religiösen Deutung des Sports abgeleitet. Daraus folgend sind Symbolik und Ritual eng mit dem olympischen Zeremoniell verbunden. Sie verbinden die vielfältigen verbalen, ästhetischen und körpersprachlichen Elemente des Geschehens und geben ihnen einen Sinneszusammenhang. Nur im Vollzug dieser Zeremonie erhalten diese Elemente repräsentativen Charakter. Das individuelle Handeln wird vom Zeremoniell bestimmt und begrenzt; ebenso sind zeitliche Abfolge und räumliche Ordnung festgelegt. Semantische Handlungen werden im Zusammenhang mit der Verwendung bestimmter Gegenstände und dem rituellen Vollzug vorgeschrieben und soziale Beziehungen und Identitäten werden manifestiert; allen Akteuren – Sportlern, Trainern, Komiteemitgliedern und Zuschauern – werden bestimmte Rollen zugewiesen. Somit ist das olympische Zeremoniell in diesem Sinne ein Mittel symbolischer Machtausübung.

¹⁴⁷ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 148f.

¹⁴⁸ Ebda. S. 150.

13.9 Die Schlussfeier

Stellt die Eröffnungsfeier in ihrer Funktion als Trennungsritus die Ablösung aus dem Alltag dar, regelt die Schlussfeier als Angliederungsritus die Wiedereingliederung der Teilnehmer in die Normalität. Durch gleiche oder ähnliche Symbole und Rituale wie bei der Eröffnungsfeier werden die olympischen Gesetze und Ordnungen wieder außer Kraft gesetzt. Die Schlussfeier bildet praktisch das Spiegelbild zur Eröffnung: die Schlussformel wird gesprochen, das olympische Feuer erlischt und die olympische Fahne wird herabgezogen horizontal ausgebreitet und von acht uniformierten Männer aus dem Stadion getragen. 1924 in Amsterdam wurde das bis heute vollzogene Fahnenritual erstmals praktiziert. An den, auch für die Siegerehrungen verwendeten, Fahnenmasten wurden die griechische Fahne (rechts), die Flagge des aktuellen Gastgeberlandes (Mitte) und diejenige des Austragungslandes der nächsten Olympischen Spiele (links), begleitet von den jeweiligen Nationalhymnen, aufgezogen. So wird die Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft symbolisiert.

Im Gegensatz zur Eröffnungsfeier tritt die Inszenierung des Gastgeberlandes am Schluss des Festes in den Hintergrund. Es wird außerdem der Nation, die die nächsten Olympischen Spiele ausrichten wird, eine Repräsentationsmöglichkeit gegeben, bzw. wird zumindest im Zuge der Feierlichkeiten durch nationale Symbole darauf hingewiesen. Bei den ersten Olympischen Spielen der Moderne erfolgte die Schlussfeier direkt im Anschluss an die Siegerehrungen, die, wie bereits erwähnt, geschlossen am letzten Tag stattfanden. An dieser Feier nahmen auch nur die Erst- und Zweitplatzierten der sportlichen Wettkämpfe teil. Mit der Zeit änderte sich dies aber und es durften, genau wie bei der Eröffnungsfeier, alle Teilnehmer der Olympischen Spiele ins Stadion einmarschieren. Seit 1956 ist der Einmarsch bei der Abschlussfeier nicht mehr in Nationenblöcke gegliedert.

1936 betraten die Mannschaften allerdings noch in nationalen Gruppierungen das Stadion, diesmal in umgekehrter Reihenfolge: die deutsche Mannschaft, angeführt von einem Fahnenträger mit Hakenkreuzfahne, bildeten die Spitze; Griechenland beschloss den Aufmarsch. Der IOK Präsident Baillet-Latour hielt seine Abschlussrede und rief die Jugend der Welt nach Tokio, dort sollten die nächsten Olympischen Spiele 1940 stattfinden.¹⁴⁹ Die olympische Flagge wurde von weiß gekleideten Soldaten dem Bürgermeister von Berlin übergeben, der sie die nächsten vier Jahre, bis zu den nächsten Spielen, in Gewahr nahm. Die

¹⁴⁹ Die 1940 in Tokio geplanten Olympischen Spiele fielen auf Grund des Zweiten Weltkrieges aus.

Abschlussfeierlichkeiten sollten danach eigentlich beendet sein. Mandell berichtet aber von einem unerwarteten Zwischenfall:

Die Mitte des Stadions lag jetzt im Dunkeln, es war Zeit zum Aufbruch. Einige bewegten sich langsam auf die hellerleuchteten Ausgänge zu. Aber nun geschah etwas Eigenartiges und Unerwartetes. Zwar wurde der Führer nicht vom Flutlicht angestrahlt, doch alle Augen richteten sich auf ihn. Das olympische Protokoll erlaubte ihm keine dramatische Geste. Aber offensichtlich erwarteten die Zuschauer noch einen besonderen Höhepunkt der Feier. Sie fühlten sich unbefriedigt. Ihnen war von den Festorganisatoren etwas vorenthalten worden. Sie wollen diesen Feiertag nicht in einer ernsten und nachdenklichen Stimmung ausklingen lassen. Plötzlich fingen die Massen an, ihrer Unruhe offen Ausdruck zu geben. Das Gemurmel schwoll zu einem rhythmischen Kreischen an, aus dem man immer deutlicher hören konnte: „Sieg Heil! Unser Führer Adolf Hitler! Sieg Heil!“¹⁵⁰

13.10 Olympische Symbolik

Es ist die große Anzahl an Symbolen, die den Olympischen Spielen zu dieser einzigartigen Wirksamkeit verholfen hat. Die olympische Symbolik in ihren Zeremonien und Ritualen bewirkt eine Einflussnahme auf Gefühle, Phantasien, Werthaltungen und Vorstellungen der Menschen und ermöglicht praktische Erfahrungen und Erlebnisse anstatt der Vermittlung abstrakter Erlebnisse. Von Anfang an schien dies auch Coubertin von vorrangiger Bedeutung. Natürlich ging es ihm darum, die olympische Idee des Internationalismus und der Brüderlichkeit zu verbreiten; um dies aber über soziale, kulturelle und politische Grenzen hinweg verständlich zu machen, bediente er sich der Symbolik. Um diese Symbolik allgemein verständlich zu halten, musste die Bandbreite der Deutungsmöglichkeiten und Interpretierbarkeit weit gehalten werden. Menschen unterschiedlicher Herkunft mussten durch ein und dasselbe symbolische Geschehen angesprochen werden. Diese Vielverträglichkeit zieht also auch gewisse Unklarheiten und Ambivalenzen nach sich. Verwendung und Interpretation von Symbolen gehen immer mit einer bestimmten Art und Weise von Weltdeutung einher. In diesem Sinne wird alle vier Jahre eine neue Version der olympischen Idee und der olympischen Symbolik inszeniert.

Die olympische Symbolik erfüllt also zweierlei Funktionen: einerseits ist sie dafür zuständig, eine gewisse Kontinuität des olympischen Festes zu sichern, indem sie mit ihrem Vier-Jahres-Rhythmus und ihren zahlreichen beständigen Symbolen den Wiedererkennungswert und identifikationsstiftenden Charakter sichert; andererseits bietet die Vieldeutigkeit der Symbole

¹⁵⁰ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 250.

die Möglichkeit, sie im Sinne des jeweiligen Austragungslandes zu verwenden und zu deuten. Ihre Bedeutsamkeit kann immer erst durch die Analyse der spezifischen Inszenierung entschlüsselt werden. Durch symbolische Darstellung werden komplexe Ideologien und Phänomene begreifbar und sinnvoll gemacht.

Die Zuschauer (...) erhalten ein Bild des idealen Leistungssubjekts und eine moralisch veredelte Theatralisierung ihrer eigenen Lage. Als planvoll gestaltete symbolische Situationen, die es vielen Menschen gleichzeitig gestatten, an bedeutsamen ideologischen Grundmustern ihres sozialen Lebens und ihrer Kultur aktiv teilzuhaben, liefern die Spiele eine sinnhaft-sinnliche Vorstellung von der Welt, mit der diese wahrgenommen, interpretiert oder kurzerhand identifiziert, erlebt werden kann. Dabei sorgt der bildhafte Charakter der Inszenierung für eine ungleich stärkere emotionale Eindringlichkeit als durch Worte zu erzielen wäre: Die an die körperliche Präsenz der Athleten gebundene Welt der Spiele vermittelt den Eindruck von Authentizität. Es werden keine Behauptungen aufgestellt oder bloße Versprechungen gemacht, sondern Gewißheiten dargeboten: Die Repräsentation der Welt erfolgt in Form der Präsentation.¹⁵¹

So werden Menschen, die Athleten, zu Symbolen. In den Wettbewerben zeichnen sie nach, was außerhalb des „heiligen“ olympischen Rahmens, in der profanen Welt der Wirklichkeit geschieht. Als Repräsentanten ihrer Nationen stehen sie in einem Kampf gegeneinander, genauso wie es die rivalisierenden Staaten in der Realität tun. Der Körper des Athleten wird zu einem Symbol, der semantisch-sinnlich nur in der Aufführung greifbar wird – der Sport ist an die Präsenz der aufführenden Körper gebunden. Durch den Sport wird der Körper zu einem non-verbalen, also bildhaften und performativen Symbol, der sich in einem vom Alltag abgetrennten Spielrahmen bewegt.

Das wohl bekannteste, dauerhafteste und auch sinnfälligste olympische Symbol findet sich in den fünf ineinander verschlungenen Ringen. Durch ihre eindrucksvolle Anschaulichkeit wird die Bedeutung dieses Symbols sofort verstanden. Der Ring an sich hat seit jeher traditionellen, symbolhaften Charakter. Seine runde Form ohne Anfang und Ende stellt ein Sinnbild für Unbegrenztheit und Ewigkeit dar, das bereits die Griechen kannten. Coubertin selbst entwarf dieses Olympia-Symbol und stellte es 1920 erstmals bei den Olympischen Spielen in Antwerpen vor. Die fünf Ringe in den Farben Blau, Rot, Gelb, Schwarz und Grün sollen die fünf Erdteile darstellen, die durch den olympischen Gedanken vereint sind. Außerdem konnte man aus diesen Farben und dem weißen Hintergrund alle zur damaligen Zeit bestehenden Nationalflaggen bilden.

¹⁵¹ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 209.

Die Olympischen Spiele statten den Sport zusätzlich durch weitere symbolische Strategien mit einer höheren Bedeutung aus. Die Symbolik des Olympismus findet sich in vielerlei ästhetischer Gestalt: in der Architektur, der bildenden Kunst, der Musik, im Rahmenprogramm, in den Medien, wie Radio, Fernsehen und Film, in der Werbung. Gerade durch die Massenmedien werden heutzutage Sportereignisse erst zu „wirklichen“ Ereignissen; erst durch die Medienpräsenz wird ein sportlicher Wettkampf wichtig und erwähnenswert. „Olympische Vorarbeit“ leistete man hierzu 1936. Zum ersten Mal wurden die Spiele zu einem massenmedialen Ereignis, bei dem bereits im Vorfeld Presse und Rundfunk umfangreich und detailliert berichteten und die Wettkämpfe in Fernsehstuben übertragen wurden. Die massenmedialen Inszenierungen bildeten dabei die sportlichen Ereignisse nicht ab, sondern inszenierten und strukturierten sie neu und erreichten somit eine andere, bzw. neue Rezeption. Es kann also allein schon deshalb keine eindeutig bestimmte Form der Symbolikinterpretation geben. Auch durch die unkalkulierbare Dimension und die Ungewissheit der sportlichen Ergebnisse kann es keine festgelegte Deutung geben. So war es z.B. sicher nicht im Sinne der Veranstalter, dass 1936 der schwarze Sportler Jesse Owens zum erfolgreichsten Athleten der Spiele und zum Liebling der Zuschauer wurde.

Die Inszenierung der Olympischen Spiele von 1936 beinhaltet eine Enteignung, Besetzung und Neudeutung der traditionellen olympischen Symbole. Keine anderen Spiele wurden so mit Symbolhaftem überschwemmt wie diese. Jede Feierlichkeit wurde ikonisiert, jedes Ereignis zeichenhaft inszeniert oder interpretiert, alles repräsentierte etwas anderes. Die zwei Hauptpunkte, auf die bei der Umdeutung besonders Wert gelegt wurde, waren folgende: der Antike-Rückbezug mit dem Verweis auf die angebliche Urverwandtschaft Griechen – Germanen und die Präsentation des zwar friedliebenden, aber dennoch weltführenden Deutschen Reiches. Deutschtum sollte vor allem eines repräsentieren: Macht. Dabei kam es den Nationalsozialisten zu Gute, dass viele ihrer Zeichen den olympischen ähnelten. Entscheidend aber ist, dass das olympische Symbolreservoir sehr gezielt, aber für die Öffentlichkeit nicht unmittelbar erkenntlich, nationalsozialistisch umgeformt wurde.

13.11 Publikum

Die olympische Idee beinhaltet einen wichtigen erzieherischen Nutzen. So zielten die Spiele auf den Publikumserfolg ab, denn ohne Zuseher konnten die olympischen Werte nicht

öffentlich vermittelt werden. Am Anfang der neuzeitlichen olympischen Ära bevölkerten jedoch oft mehr Athleten als Zuschauer die olympischen Wettkampfstätten. Mit der Zeit bekamen die Olympischen Spiele immer mehr Zuspruch und das Sportinteresse stieg, bis man 1936 die ersten „Medienspiele“ in Berlin veranstaltete, um dem großen Ansturm an Sportbegeisterten gerecht werden zu können. Dieses wachsende Interesse an den sportlichen Wettkämpfen begründet sich bis zu einem gewissen Grad auch in Nationalität, vor allem aber in Identitätsstiftung. Der Zuschauer projiziert seine Prestigewünsche in den Sportler, der sein Land, aber auch ihn selbst vertritt. Der Erfolg (oder auch die Niederlage) wird als der eigene erlebt; ein sogenanntes „stellvertretendes Erleben“ ruft eine Identifikation mit dem Athleten hervor. Dieser Mechanismus erklärt, warum es fast unmöglich erscheint, als Zuschauer nicht Partei zu ergreifen. Dadurch entsteht erst eine gewisse Spannung, ohne die Sportrezeption reizlos erscheint.

Olympische Wettkämpfe können genau so wenig ohne Publikum existieren wie Theateraufführungen. Erst durch die Anwesenheit des Zusehers wird aus einer bloßen Tätigkeit ein performativer Akt. Die räumliche und zeitliche Gebundenheit der Zuschauer ist sowohl dem Sport als auch dem Theater zu Eigen. Der Rezipient muss im Augenblick der Vorführung präsent sein, da sich das Ereignis nicht wiederholen lässt. Im Unterschied zum Sportereignis identifiziert sich der Theaterzuschauer aber nicht mit den Bühnenfiguren und begreift die Ereignisse auf der Bühne als fiktiv.

Aufgrund dieser vom Publikum erbrachten und auch eingeforderten Bereitschaft emotional mitzugehen und der daraus resultierenden Gemeinschaft zwischen Akteuren und Publikum haben verschiedene Theaterregisseure wie Peter Zadek den Sport als vorbildlich für das Theater bezeichnet. Der Wettbewerbscharakter des Sports fordert Parteinahme, welche die Bindung zwischen Publikum und Sportlern stärkt, und ermöglicht eine aktive Rezeption, die so weit geht, dass die Reaktionen der Zuschauerinnen und Zuschauer Einfluss auf den Ausgang des Sportgeschehens haben.¹⁵²

Im Sport erfolgt eine gewisse Interaktion zwischen Athleten und Publikum. Die Zuschauer feuern den Sportler an, der Sportler animiert die Zuseher zum Beifall. Diese Interaktion ist beidseitig intensiverer Natur als im Theater und kann im Sport auch Auswirkungen auf das Ergebnis haben, wie Mischa Delbrouk beschrieben hat.

¹⁵² Delbrouk; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S.

14. Die Olympischen Spiele 1936 – ein Gesamtkunstwerk im wagnerianischen Sinne?

Konzerte, Veranstaltungen, Ausstellungen, architektonisch wertvolle Gebäude - es wurde schon sehr vieles unter das Synonym „Gesamtkunstwerk“ gestellt. Der Begriff wurde oftmals sehr leichtfertig und ohne kritische Distanz angewandt, ohne genau zu wissen, was Richard Wagner eigentlich darunter verstanden hat. Das Vokabel wurde strapaziert und zur einer leeren Worthülse; Systeme oder Ereignisse, bei denen mehrere unterschiedliche Faktoren zusammenspielten, wurden voreilig als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet.

Es stellt sich nun die Frage, ob man die Olympischen Spiele in Berlin als ein solches bezeichnen kann. Unter der Berücksichtigung Adolf Hitlers, sowie Pierre de Coubertins Wagner-Verehrung bietet sich dieser Rückschluss allerdings an.¹⁵³ Es ist nicht eindeutig geklärt, ob Hitler oder Coubertin selbst die Spiele als Gesamtkunstwerk bezeichnet haben bzw. sie so sehen wollten. Fest steht allerdings, dass die Berliner Spiele dem bisherigen olympischen Zeremoniell eine Vielzahl neuer kultischer und theatraler Elemente hinzufügten. Auch das Rahmenprogramm, mit Konzerten, Aufmärschen, Festspielen, Kunstausstellungen, Kunst- und Tanzwettbewerben, Festgottesdiensten, täglichen Morgenandachten, Empfängen und Ehrungen war von einem Umfang, den es bis dato noch nie gegeben hatte. Technische Fortschritte machten auch die Einbeziehung der Massenmedien möglich: Rundfunkübertragungen und filmische Mitschnitte gab es zwar schon bei den Spielen vor 1936, die Rezeption der ganzen Welt nahm aber bislang unbekannte Ausmaße an, zum ersten Mal konnte man die Wettkämpfe auch im Fernsehen verfolgen und Leni Riefenstahls Filme über die Olympischen Spiele in Berlin erlangte Weltruhm. Zu dieser „Hegemonie und Pluralität“¹⁵⁴ des olympischen Ästhetizismus gehören weiters die Architektur der Sportstätten und Stadien, Design der Plakate, Medaillen und Briefmarken, Olympia-Lieder und Sportfotografien.

All dies ist dem unbestrittenen Organisationstalent der Nationalsozialisten zu verdanken, die mit ihrem organisatorisch-technischen Inszenierungsreichtum das Geschehen durchdrangen und beinahe alles unter ihre Kontrolle brachten. Die Presse berichtete von einem enormen qualitativen Sprung von bürgerlichen Spielen zu einer großen Kulturveranstaltung, wie Coubertin sie sich gewünscht hatte.

¹⁵³ Adolf Hitler war nicht nur Ehrengast in Bayreuth, er wurde auch heftig von Wagners Schwiebertochter Winifred umworben.

¹⁵⁴ Delbrouk; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 50.

Schon im antiken Olympia waren die Spiele keine reine Sportveranstaltung; der sportliche Wettkampf war nur ein kleiner Teil einer kultischen und künstlerischen Veranstaltung. Neben rituell-religiösen Festivitäten wurde Künstlern die Möglichkeit geboten, ihre Werke auszustellen, Schriftsteller und Dichter lasen, Redner sprachen, Feldherren und Staatsmänner wurden geehrt. Es sollte eine Ausgewogenheit zwischen Geist, Leib und Ästhetik herrschen. „Kunst soll den Sport ‚veredeln‘. Die Teilnahme des Geistes müsse die Spiele dem griechischen (...) Ideal von harmonisch gebildeten Menschen weihen.“¹⁵⁵ Harmonie war also das Ziel.

In diesem Sinne war es auch Coubertins Intention, die modernen Spiele kulturell zu überformen, dem Sport einen festlichen Charakter zu verleihen. Zu dieser Zeit stand der erzieherische Nutzen der sportlichen Betätigung zwar schon im Vordergrund, Coubertin wollte ihn aber mit Kunst und Wissenschaft überhöhen. Im olympischen Leitspruch „all games, all nations“ drückt sich dieser Gesamtheitsanspruch aus.

Um der Kunst einen festen Platz in den Olympischen Spielen einzuräumen, wurden fünf olympische Kunst-Wettbewerbe in Malerei, Architektur, Skulptur, Literatur und Musik initiiert. Coubertin nannte es den „Fünfkampf der Musen“. Dabei sollten die Werke von der sportlichen Idee beeinflusst sein und während der Spiele im Austragungsort ausgestellt werden. Die Sieger, gekürt von einer anerkannten Künstler-Jury, sollten olympische Medaillen erhalten. Zum ersten Mal wurden diese Wettbewerbe 1912 in Stockholm abgehalten. Die Leitung des musischen Wettstreits übernahm Coubertin persönlich.

1936 führte man insgesamt 15 Wettbewerbe durch; u. a. gewann March eine Goldmedaille für seinen Entwurf vom Olympiastadion, Egk für seine „Olympische Festmusik“.¹⁵⁶ Über die Kunstbewerbe hinaus sollten aber auch die Spiele selbst künstlerisch und festlich gestaltet werden. Für Coubertin stand hierbei immer die Musik an erster Stelle; besonders Beethoven und Wagner wollte er vertreten wissen.

Um der Wissenschaft Eintritt in die Olympischen Spiele zu geben, fanden seit 1936 auch sportwissenschaftliche Kongresse im Rahmenprogramm statt. Daraus war von dieser

¹⁵⁵ Lenk, Hans: Werte Ziele Wirklichkeit der modernen Olympischen Spiele. Schorndorf bei Stuttgart: Verlag Karl Hofmann, 1964. S. 30.

¹⁵⁶ In den 50er Jahren wurden die Kunstwettbewerbe vom IOC abgeschafft und in Kunstaussstellungen umgewandelt. In Folge kam es zu heftigen Protesten, da die Olympischen Spiele so nicht im Sinne Coubertins weitergeführt wurden. Als Grund gab das IOC an, dass sich in der Kunst unmöglich das Feld für Amateure begrenzen ließe und das Berufskünstlertum dem olympischen Amateurgebot widerspräche.

Erneuerung besonders begeistert, sah er doch darin die Möglichkeit, die besten Trainer der Welt an den Kongressen teilnehmen zu lassen. Dies erwies sich allerdings als eine undurchführbare Utopie – die Trainer waren vollends mit der Vorbereitung auf die Wettkämpfe ausgelastet.

Auch Elemente des Theaters finden sich in den Olympischen Spielen der Neuzeit. Nicht nur bei der Eröffnungs- und Abschlussfeier, die Leichtathletikwettkämpfe klangen 1936 jeden Tag mit Tänzen und Gymnastik aus; den Höhepunkt bat aber eindeutig das Festspiel *Olympische Jugend* am Eröffnungstag.

In den theatralen Inszenierungen spielte die Musik eine zentrale Rolle. Wie keine andere Kunstform vermag es die Musik, Gefühle zu artikulieren. „Sie ist die abstrakteste aller Künste und deshalb besonders geeignet als Projektionsfläche für unterschiedliche Vorstellungen und Gefühle.“¹⁵⁷ Coubertin erkannte diese besondere Funktion der Musik und wollte sie in Sinne der Gemeinschaftsstiftung nutzen. Die Musik sollte dabei aber „in den Olympischen Spielen nicht eigenständig und konzertant gespielt werden, sondern die sichtbare Szenerie atmosphärisch aufladen: Eine erhabene Tonkunst sollte die Feierlichkeit der olympischen Bildersprache akustisch bestätigen, optischer und akustischer Illusionismus sollten einander ergänzen.“¹⁵⁸ Die Nationalsozialisten erkannten dies und setzten Musik schon sehr früh, bereits vor 1936, in ihren Feiern und Kundgebungen ein. Die Musik kann mit nur einigen Tönen Botschaften übermitteln und Emotionen wecken, wie es Worte nie artikulieren könnten. Im nationalsozialistischen Sinne wurde die Musik so in den Dienst der Propaganda und Gemeinschaftserziehung gestellt. Die NS politisierte die Musik. So wie auch bei Wagner die Kunst politisiert wurde. Die Herkunft der Musik war dabei aber keineswegs nebensächlich; bevorzugt wurden Beethoven, Bach und Wagner. Die Kompositionen dieser Künstler galten im Dritten Reich als Ausdruck deutscher Größe und Ewigkeit.

Beethovens und Wagners Musik prägten auch die Olympischen Spiele in Berlin. Hitler stieg bei der Eröffnung, von Wagners *Huldigungsmarsch* begleitet, zur Ehrenloge hinauf, im Festspiel *Olympische Jugend* erklang als Höhepunkt der Freudenchor aus Beethovens

IX. Symphonie, sein *Opferlied* ertönte bei der Abschlussfeier.

Im Mittelpunkt des Kults der Ästhetik stand aber der Sportlerkörper. Der Körper wird in den Olympischen Spielen zu einem Kunstwerk. Die Idee vom schönen Körper ist der

¹⁵⁷ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 398.

¹⁵⁸ Ebda.

Leitgedanke, der die olympische Veranstaltung zusammenhält und macht einen großen Teil der Attraktivität Olympias aus. Der Körper wird politisch und ästhetisch idealisiert im zur Schau gestellten Sportlerkörper, der individuelle Körper verschwindet im Ornament der Masse und der Körper wird zu einem neuen Mythos in Rückbezug auf die Antike konzipiert. Es ist immer der Körper, der das Geschehen trägt und an dem sich alles fest machen lässt.

Der Sinn der Olympischen Spiele besteht in der übergeordneten Idee der „großen Erzählung“¹⁵⁹, die sowohl die Veranstaltung als auch die Menschen zusammenhält und aneinander bindet. Zeremonien und Rituale gehören zu dieser Erzählung ebenso wie Leitbilder der Völkerverständigung, der Internationalität und des Friedens, kultische Symbole wie die fünf Ringe oder das olympische Feuer und die Spannung und Unplanbarkeit der Sportwettkämpfe. All diese Elemente aus den verschiedensten Sparten bilden ein großes Ganzes, das sich „Olympische Spiele“ nennt. Aber kann man es auch als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnen?

Dazu ist einmal von Nöten, den Begriff des „Gesamtkunstwerks“ näher zu definieren. Definitorisch ergeben sich allerdings einige Probleme. Obwohl Wagner diesen Begriff geprägt hat, ist einerseits diese Idee der Synthetisierung der Einzelkünste keine Erfindung Wagners, sondern begleitet die Entwicklung der Kunst praktisch von Anfang an. Andererseits brachte er es, obschon als sein Kunstideal propagiert, nie in seinen Werken vollständig zur Anwendung. Er verstand es selbst als „Kunstwerk der Zukunft“. Zunächst setzte dieses Ideal den aktiv interpretierenden und rezipierenden Zuschauer und Zuhörer voraus. Es bedurfte eines kollektiven Rezeptionsprozesses, der die theatralische Selbstreflexion aller Beteiligten beinhaltet, sowohl der des Publikums als auch der Ausführenden. Daraus folgte ein gemeinschaftsstiftender Wert (dem sich auch der Olympismus verschrieben hat). Wagner orientierte sich, ebenso wie der Initiator des neuzeitlichen Olympias, Coubertin, am antiken Griechenland. Sein Werk sollte, ähnlich wie die antike Tragödie, in den Bereich der Öffentlichkeit drängen, „aus der privaten Sphäre aller Theaterkunst in die Sphäre jener Allgemeinheit, die man als politisch wohl bezeichnen darf.“¹⁶⁰ Die Kunst sollte in das öffentliche politische Leben eintreten, sie musste politisch werden, wie umgekehrt sich die Politik nach der Kunst zu richten hatte. Sowie die Musik von den Nationalsozialisten

¹⁵⁹ Delbrouk; Misha: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 52.

¹⁶⁰ Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. *Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. S. 225.

politisiert wurde, sowie die gesamte olympische Veranstaltung 1936 politisiert wurde, so wollte auch Wagner die Kunst in den Bereich der Politik einführen.

Für Wagner lag das Ideal in der Synthetisierung aller Künste, nicht nur derer, die auf der Bühne zu sehen bzw. zu hören waren, wie Tanz, Musik, Text, Gebärde, Bühnendekoration und Licht. Er schloss sowohl die Architektur des (Theater-)Gebäudes, als auch die Darstellungsform der Künstler und die veränderte Rezeptionsaufgabe des Publikums in diese Synthese mit ein. Diese Vereinigung der Künste sollte eine gegenseitige Steigerung nach sich ziehen. Im antiken Sinne bestimmten Wagners Werke auch eine gewisse Sakralität. Damit zielte er auf die Idee einer kollektiven Identitätsstiftung und sah das Kunstwerk als die lebendig dargestellte Religion. Das Schauspiel der Griechen sah Wagner als religiösen Akt und „projiziert seine ästhetische Utopie rückblickend auf die attische Tragödie und sieht sie darin verwirklicht.“¹⁶¹ Im griechischen Theater kamen alle Kunstformen zusammen, mit dem Ziel, die Götter zu ehren. In der Antike fand Wagner all das, was er in der Gegenwart vermisste und knüpfte somit mit seinem „Kunstwerk der Zukunft“ an das griechische Vorbild an, um eine neue, intakte Gesellschaft formen zu können.

Coubertin sah im Gegensatz dazu den Sport als die Religion des 20. Jahrhunderts, als die „Muskelreligion“, die das Volk zusammenhalten, stützen und „heilen“ und ihm eine quasi-religiöse Sinnorientierung geben sollte. Auch er war mit dem gesellschaftlichen status quo nicht zufrieden und versprach sich aus der olympischen Idee eine Veränderung. Durch den Verweis auf die Religion rücken beide Ereignisse in die Nähe des Rituals. Rituelle Handlungen bestimmen wagnerianische Theateraufführungen und die Olympischen Spiele.

Der erzieherische Nutzen bildet eine weitere Parallele zwischen Wagners Idee und der olympischen Idee. Die Kunst sollte die Menschen aus ihrem „mißlingenden Alltag“¹⁶² heraushelfen und ihnen das Ideal des menschlichen Geistes vor Augen führen. Es sollte zu einer Aufhebung der Trennung zwischen Verstand und Gefühl, theoretischem und praktischem Wissen, Wissenschaft und Kunst kommen. Das Ziel war, eine Einheit zwischen dem wahren Wesen des Menschen und seiner unverfälschten Natur zu erreichen. Außerdem sollte durch die Aufhebung der Entfremdung von Publikum und Darstellern die Zuschauer aktiviert und die Jugend zu künstlerischer Tätigkeit motiviert werden. Auch darin lag ein

¹⁶¹ Delbrouk; Misha: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 77.

¹⁶² Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. *Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. S. 229.

zentraler Gedanke der Olympischen Spiele: „Ich rufe die Jugend der Welt.“ war 1936 auf der olympische Glocke zu lesen und zeigte auf, wie wichtig es den olympischen Organisatoren war, Nachwuchs zu motivieren und heranzuzüchten.

Ästhetische Erfahrungen sollten die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse verändern. Wagner sagte: „Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst, die Schönheit!“¹⁶³ und „Nur starke Menschen kennen die Liebe, nur die Liebe erfaßt die Schönheit, nur die Schönheit bildet die Kunst.“¹⁶⁴ Wagners politisches Ideal, das er mit seiner Kunst verbinden wollte, war von den Begriffen „Freiheit“ und Gleichheit“ geprägt; Freiheit im Sinne der freiwilligen Hingabe, Gleichheit verstanden als gleiche Stärke, Gleichheit der physischen, intellektuellen und moralischen Fähigkeiten und als Umgang der Menschen untereinander. Er skizzierte damit ein Sozialverhältnis, indem Menschen unter der Bedingung der gleichen Stärke aus eigenem Willen miteinander in Beziehung treten können. Das Ziel war die freie Teilnahme aller an allen Angelegenheiten, vornehmlich denen der Kunst. „All games, all nations“ wäre heute der olympische Slogan dafür.

Im Rekurs auf die griechische Antike, in der die Tragödie nicht für ein spezielles Theaterpublikum bestimmt war, sondern für die ganze Bürgerschaft, sollte auch Wagners Kunst von allen erlebt werden können. Eben das gleiche gilt auch heute für die Olympischen Spiele: ungeachtet der nationalen, kulturellen und religiösen Herkunft können alle Menschen der Welt an der olympischen Veranstaltung teilnehmen.

Wagner sah das Volk der Zukunft als einen wichtigen und aktiven Teil des Gesamtkunstwerks. „Für ihn ist das Volk eine politisch-gesellschaftliche Größe, und nur deshalb, weil es sich als eine politisch-gesellschaftliche Einheit konstituiert, vermag es auch seine produktive ästhetische Potentialität zu realisieren.“¹⁶⁵ Das Volk sollte sich also als Teil und Schöpfer des Gesamtkunstwerks verstehen. Es zeigt sich hier ein gewisser Kollektivismus, der sich später auch unter dem nationalsozialistischen Regime etabliert hatte. Sowohl Wagner als auch das Dritte Reich betonte immer wieder, dass ohne die Gemeinschaft der Einzelne wenig bedeute, weder in der Lage wäre, sich zu befreien, noch produktiv werden zu können. Damit sei aber keineswegs gesagt, dass Wagners Werke nationalistische oder faschistische Tendenzen aufweisen; die Ähnlichkeit des Volksbegriffs Wagners mit dem des

¹⁶³ Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. *Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. S. 241.

¹⁶⁴ Ebda.

¹⁶⁵ Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. *Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. S. 247.

nationalsozialistischen ist allerdings nicht von der Hand zu weisen. In der Literatur wird zwar seine deutsch-nationale und antisemitische Einstellung immer wieder betont, allerdings berührten diese Einflüsse seine Kunsttheorie nur peripher.

Fest steht, dass Wagners Ästhetik eine durch und durch politische war. Sein Konzept des Gesamtkunstwerks war der demokratischen Stilisierung nach der griechischen Polis nachkonstruiert und durch die Ästhetisierung politischer Begriffe geprägt.

Durch Bayreuth grenzte sich Wagner vom traditionellen Theaterbegriff ab. Das bürgerliche Operntheater, als dauerhafte Einrichtung konzipiert, lud das reiche Bürgertum zu Repertoirestücken. Wagners Bayreuther Festspielaufführung seiner Tetralogie sollte das genaue Gegenteil sein: eine einmalige Aufführung, zu der jeder kommen konnte, ohne Eintritt bezahlen zu müssen. Außerdem wurde das Orchester in einen Graben positioniert und so unsichtbar gemacht. Damit war gesichert, dass sich das Publikum ausschließlich auf das Geschehen der Inszenierung konzentrieren konnte. Das Festspiel sollte ganz klar ein Fest sein und keine Theaterraufführung. Die Bezeichnung „Festspiel“ implizierte etwas Weihevolleres und Zeremonielles.

Ebenfalls ein Novum war die Verdunkelung des Zuschauerraumes. Dies sollte zum einen garantieren, dass die Zuschauer nicht abgelenkt wurden, zum anderen wurden die visuellen Unterschiede zwischen den Gästen eliminiert. Das Publikum wurde, ganz im Sinne seiner sozial-gesellschaftlichen Überzeugung, zu einem anonymen, aber homogenen Kollektiv. Seine Synthetisierung der Künste diente im Festspiel, um eine bestmögliche Wirkung zu erzielen und die Wahrnehmung der Zuschauer zu aktivieren, denn

je mehr Sinne synchron angesprochen werden, desto geringer ist die Möglichkeit für die Zuschauer, dem Bühnengeschehen zu entfliehen, da sie ihre Wahrnehmungsleistungen auf die Darstellung des Dramas konzentrieren müssen. Über das Zusammenspiel von physiologischen Reizen und psychologischen Empfindungen wecken Musik, Dichtung und Schauspiel zusätzliche Assoziationen, so dass auch die Sinne, die nicht unmittelbar angesprochen werden, einbezogen werden.¹⁶⁶

Wagner setzte musikalische Leitmotive ein, um gewisse Empfindungen zu wecken, Bedeutungen zu transportieren und Verbindungen zu schaffen. Diese Erinnerungstechniken führten zu einem Gesamtzusammenhang und einer Homogenität des Werkes. Dieser Technik bedienten sich auch die Olympischen Spiele, indem durch Symbole und Rituale ein einmaliger Wiedererkennungswert geschaffen wird, der beliebig wiederholbar ist.

¹⁶⁶ Delbrouk; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 87.

Durch die Bayreuther Aufführungspraxis erlebten die Zuschauer Kunst nicht mehr als Kunst, sondern verstanden sie als Ereignis, als Volksfest, das herausgelöst aus der profanen Welt bestand. Wagner verstand sein Festspiel in Bayreuth als außeralltägliches Ereignis und wies auf die Einmaligkeit der Aufführung hin. Ein Fest dieser Art ließe sich in keiner Weise wiederholen. Ebenso ist das olympische Fest als losgelöst aus dem Alltag zu verstehen, und grenzt sich mit Hilfe seines rituellen Rahmens von der Außenwelt ab. Auch die Unwiederholbarkeit ist charakteristisch für Olympia.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wagners Begriff des „Gesamtkunstwerkes“ weit mehr in sich trägt, als die Synthetisierung aller Einzelkünste. Es sollte ein Festspiel sein, das in einem Raum stattfindet, dessen Architektur keine gesellschaftlichen Unterschiede zulässt, in dem Bühne und Zuschauerraum nicht voneinander getrennt sind und zu einem werden,

das „Volk“ produzierend wie konsultierend an der Aufführung teilnimmt, das „Leben“, also auch die Politik, im Musikdrama ästhetisch aufgenommen und zur sinnhaften Darstellung gebraucht wird; in der eine Situation sich herstellt, die in ihrer räumlichen Überschaubarkeit und ihrer kommunikativen Vernetzungsstruktur im Musiktheater nur das Beispiel einer allgemein intendierten, gesellschaftlichen Situation abgibt.¹⁶⁷

Ähnliche Charakteristika fanden sich in nationalsozialistischen Festen, in denen Volk und Politik vereint wurden. Dies geschah mit Hilfe der Musik und der Symbolik. Es lassen sich also doch einige Gemeinsamkeiten zwischen dem wagnerianischen Gesamtkunstwerks-Begriff und den Olympischen Spielen in Berlin feststellen: beide orientieren sich stark an antiken Idealen, an antiken Lebens- und Inszenierungsweisen, beide betonen die gemeinschaftsstiftende und identitätsstiftende Funktion, die mit einer gewissen Sakralität einhergeht. Auch die sozialen Ideologeme von Freiheit und Gleichheit finden sich sowohl im Olympismus als auch bei Wagner. Daraus ergibt sich aber eine gewisse Politisierung, die in die olympische Welt und Wagners Kunstbegriff Einzug gefunden hat. Coubertin, ebenso wie Wagner, lag viel an der Motivation der Jugend und am erzieherischen Nutzen des Ereignisses. Wagner betonte die gegenseitige Steigerung, die die synthetische Verschmelzung der Künste zur Folge hatte. Coubertin wollte durch olympische Zeremonien, Symbole, Rituale, Musik, performative Elemente, Architektur, Tänze, Aufmärsche, Schauspiele, Festivitäten und Einbeziehung der Kunst und Wissenschaft den Sport zu etwas Höherem erheben, eine Steigerung in eine elitäre und „heilige“ Welt außerhalb des Alltags erwirken. Das Festspiel in Bayreuth, das als „Beinahe-Verwirklichung“ Wagners Kunstideal galt, und die Olympischen

¹⁶⁷ Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. *Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. S. 270.

Spiele treten beide aus der Profanität heraus und bilden ein einmaliges, unwiederholbares Ereignis in einer ästhetischen Eigenwelt.

Die Nationalsozialisten übernahmen dieses ganze olympische Spektrum, modifizierten es und passten es an ihre eigenen Machtinteressen an. Die im olympischen Protokoll angelegten Ideen der Geschlossenheit, Sakralität, Gemeinschaftsstiftung, des Antikebezugs und Gestus des Erhabenen und Ewigen wurden in der Berliner Inszenierung aufgegriffen und um eine radikale Form der Politisierung erweitert. Die Politik wurde als künstlerisches und zugleich sportliches Projekt begriffen und umgekehrt trat automatisch die Politik in die Kunst und in den Sport, und somit in die Olympischen Spiele ein. Ob Wagner sein Kunstideal in dieser Weise gerne verwirklicht gesehen hätte, bleibt offen.

15. Die Olympischen Spiele als Medienereignis

Heute gewinnt man den Eindruck, dass die Olympischen Spiele vornehmlich zum Zweck der Medialisierung veranstaltet werden. Seit jeher trugen die Kommunikationsmedien aber schon zur Sinngebung und sinnlichen Verdichtung des olympischen Ereignisses bei. Erst durch die Massenmedien erlangten die Spiele ihre unvergleichliche Größe.

1936 nutzten die Veranstalter die Medientechnik zur Inszenierung und Mythisierung der Spiele. Presse, Rundfunk, Sportfotografie, Film und zum ersten Mal auch das Fernsehen dienten der „Konstruktion einer die Stadiongrenzen übersteigernden Gemeinschaft der Medienrezipienten.“¹⁶⁸ Durch die technischen Innovationen der Direktübertragung in Radio und Fernsehen begann ein neues Zeitalter, das Zeitalter der Telekommunikation. An den Kampfbahnen wurden zum ersten Mal Fernseh-Kameraeinrichtungen und Schallplatten-Aufnahmegeräte angebracht. Durch die eingesetzte Technik entstand eine neue Wirklichkeit, die keineswegs nur das Abzubildende reproduzierte, sondern eine eigene Medienwirklichkeit konstruierte. Gerade der Sport bedarf medialer Vermittlung und Aufbereitung, um an Bedeutung zu gewinnen und Rezeptionsinteresse zu erlangen. Diese Aufbereitung kann auf verschiedene Weisen erfolgen und dementsprechend können auch die Resultate, also was dem Medienrezipienten angeboten wird, sehr unterschiedlich sein.

Ein Zeitungsreporter, der ein Sportereignis in einem spezifischen Vokabular oder speziellen Erzählstrukturen darstellt, der Radioreporter, der einen bestimmten Sprachstil pflegt, ein Kameramann, der besondere Ausschnitte und Perspektiven eines Sportereignisses auswählt, ein Bildregisseur, der eine spezifische Dramaturgie einer anderen vorzieht – sie alle wirken zum einen als Filter, indem sie nur ausgewählte Ausschnitte des gesamten Nachrichtenspektrums weiterleiten, zum anderen als Produzenten, indem sie an der Konstruktion einer eigenen Sportwelt der Medien beteiligt sind, die bei Leser/Hörer/Seher bestimmte Wirkungen (Spannung, Freude, Verachtung usw.) und eine besondere Beziehung zu den dargestellten Ereignissen (Identifikationswunsch, Enttäuschung usw.) hervorrufen kann.¹⁶⁹

Gerade die Veranstalter der Olympischen Spiele in Berlin re-inszenierten ihre eigene Medienwirklichkeit, indem der Staat alle Medien unter seine Kontrolle brachte und nur das publizieren ließ, was in diese eigene Wirklichkeit passte.

¹⁶⁸ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 446.

¹⁶⁹ Ebda. S. 447.

15.1 Presse

Den Pressejournalisten wurde nicht nur vorgeschrieben, worüber sie zu berichten hatten, sondern auch in welchem Teil der Zeitung und in welcher Reihenfolge die Nachrichten zu drucken seien. Täglich wurden von der deutschen Regierung, unter der Leitung des Propagandaministers Joseph Goebbels, Presseanweisungen herausgegeben. Bereits 1933 wurde das „Schriftleitergesetz“ verabschiedet, durch das sich die Journalisten zu einer obligatorischen Mitgliedschaft im Reichsverband der deutschen Presse verpflichten mussten, die eine politisch wohlwollende Haltung gegenüber der NS nach sich zog. Mehr als 100 Presseanweisungen wurden zum Thema Olympische Spiele herausgegeben, die u. a. sicherstellen sollten, dass der internationalen Öffentlichkeit eine liberale Rassenpolitik vorgetäuscht wurde, nicht über Ausschreitungen zwischen Deutschen und Juden berichtet wurde, die deutsche Bevölkerung zu einem gastfreundlichen Verhalten den ausländischen Besuchern gegenüber angehalten wurde und alle Nachrichten unveröffentlicht blieben, die die olympische Stimmung trüben konnten. Außerdem wurden eigene Olympia-Zeitungen eingerichtet, wie das Mitteilungsblatt des OK „Olympia-Pressedienst“ oder die vom Reichssportverlag, während der Spiele täglich publizierte „Olympia-Zeitung“. Beide Printmedien arbeiteten eng mit dem Propagandaministerium zusammen. Diese „Gleichschaltung“ der Presse wurde der Öffentlichkeit gegenüber aber keineswegs verschwiegen; ganz im Gegenteil rühmte sich der Staat mit dem „Fortschritt“ und kennzeichnete ihn als Ausdruck des Zusammenwachsens des Dritten Reiches.

Das Ziel der vom Staat organisierten und kontrollierten Pressearbeit in Bezug auf die Olympischen Spiele lag nicht nur in der Werbung für das kommende Ereignis, sondern auch darin, dem Volk die politische Bedeutung des Sports näherzubringen. Die, auf den ersten Blick, unpolitische Sportberichterstattung eignete sich zur unterschwelligen Vermittlung politischer Ideologien. In den Olympischen Spielen wollte sich Deutschland außerdem durch seine Mannschaft als herausragende Nation präsentieren. Ohne mediale Darstellungsdramaturgie konnte diese Repräsentation aber nicht gelingen.

Die deutsche Berichterstattung der Olympischen Spiele war durchwachsen von einer Mythisierung und Sakralisierung des Sports, einer Dramatisierung des Geschehens und einer Heroisierung der (deutschen) Athleten. In geradezu poetischer Weise konnte man von den Wettkämpfen lesen, die nicht selten mit einem symbolischen Opfertod der deutschen Sportler endeten. Der Sport wurde auf der einen Seite mit einer antiken Sakralität, auf der anderen

Seite mit Kriegspantasien verknüpft. Es war also der erklärte Auftrag an die Presse, nicht nur Informationen über die Sportereignisse zu liefern, sondern sie mit Spannung und politischen Interessen aufzuladen.

15.2 Radio

Galt die Presse weitgehend als Medium der intellektuellen Bevölkerung, so sprach der Rundfunk die breite Masse an und war darüber hinaus noch besser geeignet, Emotionen zu wecken. Das gesprochene Wort und die Musik erreichten Sinne und Seele schneller und besser, als ein Zeitungsartikel. Außerdem wurde die Imaginationsfähigkeit der Hörer aktiviert, musste man sich doch eigene Bilder zu dem Gehörten vorstellen. Das Radio war *das* Medium des nationalsozialistischen Zeitalters und mit einem Preis für 76 Reichsmark für einen „Volksempfänger“ und 35 Reichsmark für einen „Deutschen Kleinempfänger“ weit verbreitet.

Bereits vor den Spielen entdeckte die NS dieses neue Medium: nationalsozialistische Aufmärsche, Feiern und Kundgebungen wurden im Radio übertragen. Das Volk konnte via Rundfunk den Jubel der Masse, feierliche Musik und Hitlers Reden hören und wurde somit Teil dieses Ereignisses. Für die Olympischen Spiele wurde der „Olympia-Weltsender“ eingerichtet. Während der Zeit der Spiele verzichteten alle anderen Sender auf eigenständige Programme und übernahmen die Sendungen des Olympia-Senders. Dabei wurde nicht nur täglich von sechs Uhr in der Früh bis zum Ende der Wettkämpfe von den Sportereignissen berichtet, auch der Fackellauf von Olympia nach Berlin wurde lückenlos vom Rundfunk begleitet und die Eröffnungs- und Abschlussfeiern, sowie das Festspiel „Olympische Jugend“ wurde übertragen.

Die Wettkampfanlagen waren mit 350 Mikrofonen bestückt und mehr als 3.000 Radiobeiträge wurden ausgestrahlt. Für diejenigen, die nicht im Besitz eines „Volksempfängers“ waren, wurden in fast allen großen Städten Deutschland öffentliche Großlautsprecher aufgestellt, um sicher zu stellen, dass möglichst viele Menschen die olympischen Ereignisse verfolgen konnten. Diese enorme mediale Aufbereitung der Spiele führte nicht nur zu einer neuen Dimension in der Sportberichterstattung, sondern auch zu einer „Veränderung der Menge der

Beteiligten. Nicht nur die Stadion-Gemeinschaft konnte ‚live‘ an den Wettkämpfen teilnehmen, auch die weit größere, virtuelle Gemeinschaft der Radio-Hörer.“¹⁷⁰

15.3 Fernsehen

Das wahre Novum der Olympischen Spiele 1936 war aber die Fernsehübertragung. Heutzutage ist das Fernsehen das wichtigste Inszenierungsmedium für den Sport und ist durch seine bewegten Bilder ideal für die Dynamik und die Geschwindigkeit des Sports geeignet. 1935 wurden bereits regelmäßig Fernsehsendungen in Deutschland ausgestrahlt, mangels Erfolg aber bald wieder eingestellt. Die Olympischen Spiele wurden ein Jahr später dann zum Anlass genommen, die Entwicklung der Fernsehtechnologie wieder anzukurbeln. Zehn Kameras lieferten Bilder an eine Schaltstelle unter dem Stadion, die „Fernsehbunker“ genannt wurde.

Zur damaligen Zeit waren nur sehr wenige im Besitz eines Fernsehers und so wurden insgesamt 26 Fernsehstuben in Berlin und Umgebung eingerichtet. Zusätzlich bot man im Reichspostministerium und im Postamt NW 21 zwei Großbildschirme für 100 bzw. 300 Besucher an. Der Erfolg soll sehr groß gewesen sein; insgesamt sahen angeblich 162.228 Menschen die Ereignisse der Olympischen Spiele in Fernseher, im Durchschnitt 10.000 Zuseher pro Tag. Der Fernsehsender „Paul Nipkow“ sendete täglich von 11 bis 12 Uhr und von 15 bis 19 Uhr live. Diese Einführung der neuen Technologie sorgte auch im Ausland für Aufsehen. Zum ersten Mal war es möglich, ein öffentliches Ereignis zeitgleich an einem anderen Ort zu visualisieren. Die Bilder waren zwar um einiges schlechter als die Bilder des Zwischenfilmverfahrens, die u. a. für die Kino-Wochenschauen genutzt wurden, aber das tat der Begeisterung keinen Abbruch.

Obwohl man nach dieser Ouvertüre des Live-Fernsehens vorerst mit den elektronischen Kameras wieder ins Laboratorium zurückkehrte (...), war ein neues Medien-Zeitalter eingeleitet worden: Erstmals konnte die Zeitlücke zwischen historischer Inszenierung und ikonisch-symbolischer Re-Inszenierung geschlossen werden.¹⁷¹

Das bekannteste Beispiel einer Re-Inszenierung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin ist aber Leni Riefenstahls zweiteiliger Olympia-Film *Fest der Schönheit* und *Fest der Völker*.

¹⁷⁰ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 467.

¹⁷¹ Ebda. S. 473f.

16. Leni Riefenstahls Olympia-Film

Leni Riefenstahl ist wohl eine der meist umstrittensten Künstlerinnen des vergangenen Jahrhunderts. Auf der einen Seite werden ihre Filme als Meisterwerk der Regiekunst gepriesen, auf der anderen Seite wird sie als nationalsozialistische Propagandistin verurteilt.

Riefenstahl begann ihre Karriere als Solotänzerin und Schauspielerin, 1932 veröffentlichte sie ihre erste Regiearbeit mit dem Bergfilm *Das blaue Licht*. Kurz darauf bekam sie von der Reichsleitung den Auftrag, den Parteitag von 1933 *Sieg des Glaubens* unter gleichnamigen Titel zu verfilmen. 1934 folgte ein weiterer Parteitagfilm *Triumph des Willens* und ein Film über die deutsche Wehrmacht *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!*. Der Erfolg dieser ästhetisch-politischen Filme verhalf ihr zu der Stellung als führende Filmemacherin der NS-Zeit. Allerdings war genau das auch der Grund, warum sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wieder etablieren konnte. Ihre Arbeiten über verschiedene Nuba-Stämme im Sudan, sowie ihr Unterwasserfilm konnten nicht an ihre Erfolge in den 30er Jahren anschließen. Ihr zweiteiliger Olympia-Film *Fest der Schönheit* und *Fest der Völker* war mit Sicherheit der Höhepunkt ihrer Karriere und gilt bis heute, trotz nationalsozialistischen Einflüssen, als Glanzleistung der Filmkunst.

Zwanzig Monate nach den Olympischen Spielen in Berlin, am 20. April 1938, Hitlers 49. Geburtstag, fand im Berliner Ufa-Palast die Uraufführung des Olympia-Filmes statt, zu der sich die Spitzen aus Politik, Militär, Industrie, Film, Sport und des IOC in großem feierlichen Rahmen versammelten. Diese große Zeitspanne bis zur Premiere lässt sich durch den unglaublichen Aufwand und die enorme Fülle an aufgezeichnetem Material erklären, das es erst zu bearbeiten galt. Insgesamt 400.000 Filmmeter wurden belichtet, was einer Dauer von 250 Stunden entspricht.¹⁷²

Riefenstahls Film setzte als erster erfolgreicher Olympiafilm Maßstäbe für die weitere Geschichte des Sportfilms. Die Verfilmungen der Olympischen Spiele vor 1936 wurden eher im Stil einer Wochenschau gehalten und hatten keinen künstlerischen Anspruch, beschäftigten sich also nicht mit der Schönheit des Sports und des Körpers, waren reine Berichterstattung.

¹⁷² Allerdings waren 70% der Aufnahmen aufgrund technischer Probleme nicht brauchbar.

Der künstlerische Sportfilm steckte im August 1936 noch nicht einmal in den Kinderschuhen. Erst Leni Riefenstahl schenkte ihn der Welt. Bis in die dreißiger Jahre zeigten die Wochenschauen in ihren Berichten – selbst über große Sportereignisse – nur die dürftigen Ergebnisse einiger Knöpfchendrucker mit einer flatternden Kamera in ihren Händen. Die Zeitlupe wurde nur ängstlich benützt. Es gab keine Nahaufnahmen und keine Versuche, die ästhetische Wirkung durch Wechsel der Perspektive oder Belichtung zu erhöhen.¹⁷³

Riefenstahls Werk wurde außerdem mit etlichen Preisen ausgezeichnet, u. a. dem nationalen Filmpreis 1937/38 sowie dem Ehrenpreis der Regierung von Griechenland. 1956 wurde der Film in Hollywood von einem Gremium von Fachleuten unter die zehn besten Filme aller Zeiten eingereiht. Im Laufe der Zeit entstanden unzählige Versionen dieses Films; die Originalversion von 1938 ist wahrscheinlich nicht mehr erhalten. Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg publizierte Leni Riefenstahl drei weitere Fassungen, für England, Frankreich und Italien, die in gewisser Weise „entnazifiziert“ wurden. Es wurden vor allem Einstellungen entfernt, in denen Hitler und die Hakenkreuzflaggen zu sehen waren. Die heutige Version, auf die sich diese Arbeit bezieht und die auch auf DVD erschienen ist, beruht auf dem Umschnitt von 1958.

Die Idee, einen Film über die Olympischen Spiele zu drehen kam nicht, wie es sich vermuten ließe, von den Nationalsozialisten. Die Olympische Charta sieht seit 1912 vor, dass das Organisationskomitee des jeweiligen Austragungslandes für eine fotografische und filmische Dokumentation der Olympischen Spiele zu sorgen hat. Das deutsche OK war somit zur Erstellung eines Olympiafilms verpflichtet.

Bis heute nicht eindeutig geklärt ist hingegen, wer Leni Riefenstahl mit der Produktion des Films beauftragte. Die Regisseurin selbst gab an, dass der Generalsekretär des OK Carl Diem die Entscheidung traf, sie mit dieser Aufgabe zu betreuen. In der Forschung wird jedoch auch das Propagandaministerium als Auftraggeber genannt. Dies scheint durchaus möglich, war doch Adolf Hitler von den bisherigen Arbeiten Riefenstahls für die Nationalsozialisten sehr angetan. Auch die Frage nach der Finanzierung kann nicht eindeutig beantwortet werden. Riefenstahl betonte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, sie habe sich die Finanzierung durch einen Vertrag mit einer Filmverleihfirma gesichert. Zahlreiche Untersuchungen sprechen aber dafür, dass das Deutsche Reich der Finanzier war.¹⁷⁴ Der tatsächliche Hergang der Auftraggebung und Finanzierung ist von Bedeutung, um die Frage nach dem Einfluss des Propagandaministeriums auf Riefenstahls Arbeit zu klären. Inwieweit konnte die Regisseurin

¹⁷³ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 233.

¹⁷⁴ Das gesamte Budget für die Produktion des Filmes betrug mindestens 1.800.000 Reichsmark.

ihre künstlerische Unabhängigkeit wahren? In einer Zeit, in der der Staat alles unter seine Kontrolle bringen wollte und auch brachte, scheint ein großer individueller künstlerischer Schaffensfreiraum nicht sehr wahrscheinlich; mangels eindeutiger Beweise muss diese Frage allerdings offen bleiben.

Im Zuge der Vorbereitungen entwickelte Leni Riefenstahl mit ihrem Team zahlreiche neue Aufnahmetechniken, die es u. a. ermöglichten, Nahaufnahmen von den Athleten zu machen, ohne diese während des Wettkampfes zu stören. Außerdem wurden bei den Schwimm- und Turmspringwettbewerben zum ersten Mal Unterwasseraufnahmen gemacht, für die Sprintdisziplinen wurde von Hans Ertl eine Katapultkamera entwickelt, die auf Schienen parallel zur Laufbahn rückwärts gerichtet die Läufer filmen konnte, bei den Sprungdisziplinen wurde aus einer Grube gedreht, Kameras wurden mit Ballons in die Luft geschickt. Hans Ertl erfand bei den Winterspielen in Garmisch-Partenkirchen den sogenannten „Drehschwenk“, der dem Olympiafilm zu einer seiner bekanntesten Sequenzen verholfen hat; der Turmspringer-Sequenz. Der Kameramann befand sich bei dieser Technik unterhalb der Flugkurve des Turmspringers. „Zuerst filmt er ihn von unten gegen den Himmel. Wenn der Springer sich genau über dem Kameramann befindet, schwenkt dieser die Kamera um und folgt der Flugkurve des Springers, ohne den Springer aus dem Visier zu verlieren.“¹⁷⁵ Daraus ergab sich der Eindruck, als ob die Turmspringer über den Betrachter hinweg fliegen würden.¹⁷⁶ Viele dieser Techniken wurden allerdings nur während des Trainings vor den Olympischen Spielen eingesetzt, da sie vom IOC während der Spiele nicht zugelassen wurden. So stammen viele Aufnahmen, die im Film zu sehen sind, aus der Vorbereitungsphase der Sportler vor den eigentlichen Wettkämpfen. Vor allem die Sequenzen der Schwimmdisziplinen, des Ruderns und Segelns und des Marathonlaufes waren also bereits vor Beginn der Olympischen Spiele abgedreht. Vor allem diese beschriebenen innovativen Techniken „spielen eine große Rolle für die Darstellung und Wahrnehmung von Sportlerkörpern im Olympiafilm. Im Zuge solcher fortschreitenden Medientechnologien werden die Wahrnehmungsgewohnheiten des Zuschauers zwangsläufig verändert.“¹⁷⁷ Zum ersten Mal konnte man die Athleten in dem Moment größter Anspannung und Konzentration aus nächster Nähe sehen oder das Geschehen aus Blickwinkel verfolgen, die jedem normalen

¹⁷⁵ Schaub, B. Hannah: Riefenstahls Olympia. *Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 26.

¹⁷⁶ Riefenstahl schien überhaupt von allen Sportarten begeistert, bei denen der Flug durch die Luft Teil der sportlichen Leistung ist. Diese Bilder inszenierte sie immer mit besonderem rituellem und quasi-sakralem Charakter, um den Kontakt des Menschlichen zum Himmlischen und Göttlichen symbolisch darzustellen.

¹⁷⁷ Schaub, B. Hannah: Riefenstahls Olympia. *Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 25.

Zuseher bisher verwehrt blieben. Dabei war für Riefenstahl in erster Linie nicht die Authentizität von Bedeutung, sondern die innovative, filmtechnische Qualität. Am Beispiel der Stabhochsprung-Wettbewerbe lässt sich ihre Einstellung verdeutlichen:

Bei Stabhochsprung der Männer (...) ist es bereits dunkel, als endlich die Entscheidung fällt. Da bei der damaligen Lichttechnik Scheinwerfer notwendig gewesen wären und diese die Athleten gestört hätten, ist das Finale des Originalwettkampfes nicht gefilmt worden. Dieses Versäumnis kann Leni Riefenstahl nicht hinnehmen. Noch während der Olympischen Spiele, an einem Vormittag ohne Veranstaltungen im Berliner Stadion, gewinnt sie die Athleten dazu, den Wettkampf nachzuspielen.¹⁷⁸

Die Realität wurde so ästhetisch überhöht. Auch wurden oft mehrere Versuche eines Athleten, z. B. der Hochsprungwettbewerbe, hintereinander geschnitten oder Kameraperspektiven während eines Spielablaufes verändert, wodurch es unmöglich war, den spieltechnischen Zusammenhang noch nachvollziehen zu können. Diese rasche Schnittfolge von Kameraeinstellungen aus verschiedenen Blickwinkeln stammte ursprünglich von dem russischen Regisseur Eisenstein. Diese Technik, genannt „rhythmische Montage“, führte der Regisseur mit seinem Film *Potemkin* 1925 ein. „Die Montage sollte einen Schock bewirken, der aus dem Zusammenprall unabhängiger Einstellungen und ihrer symbolischen Bedeutung stand.“¹⁷⁹ Leni Riefenstahl übernahm diese Technik und „montierte zeitlich und räumlich auseinanderklaffende Ansichten eines entscheidenden Augenblicks oder Ereignisses zu einer Filmsequenz, viel gedrängter und bei weitem dramatischer als in Wirklichkeit.“¹⁸⁰ Der Hauptakzent der Gestaltung des Olympiafilmes wurde eindeutig der Ästhetik zugesprochen und nicht der Dokumentation der sportlichen Ereignisse.

Genau diese fehlende Wirklichkeitstreue wurde an dem Film auch oft kritisiert. Nicht nur die eingeschnittenen Trainingsaufnahmen, auch die nicht eingehaltene chronologische Reihenfolge der Wettbewerbe und die künstlerische Gestaltung des Prologs waren dafür verantwortlich, dass sich der Olympiafilm nicht in das Dokumentarfilmgenre einreihen ließ. Er war aber auch kein Spielfilm. Der Film gab ein historisches Ereignis wieder und kam, abgesehen vom Prolog, ohne Schauspieler aus. Das Geschehen wurde in einer eigenen Filmwirklichkeit abgebildet, ohne aber die Ergebnisse zu verfälschen. Allerdings wurden einige Resultate verschwiegen, um, in Sinne der NS, die deutschen Athleten in besserem

¹⁷⁸ Schaub, B. Hannah: Riefenstahls Olympia. *Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 29.

¹⁷⁹ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 232.

¹⁸⁰ Ebda.

Licht erscheinen zu lassen. Im Olympiafilm verschwammen demzufolge die Grenzen zwischen Dokumentar- und Propagandafilm.

So wie die Parteitagefilme zuvor sollte auch der Olympia-Zweiteiler keine bloße Dokumentation in Sinne eines Wochenschauberichts sein. Leni Riefenstahl war dafür bekannt, dass sie die abzubildenden Geschehnisse künstlerisch umgestaltet, steigert, neu komponiert und in einen höheren Sinneszusammenhang setzt. Bewusst wurde Riefenstahl mit dem Film beauftragt, um einen politischen Sportfilm zu drehen, der den Propagandazwecken des NS-Staates diene. Der Film sollte die schon ohnehin symbolisch aufgeladene Inszenierung der Berliner Spiele zusätzlich mystifizieren. Alkemeyer beschreibt dies so:

Gegenstände, Vorgänge und Personen – Bauwerke, Plastiken, Sportlerkörper usw. -, die zum großen Teil bereits auf der Ereignisebene der Spiele Zeichencharakter hatten, stellten auf der zweiten Realitätsebene der Filmbilder das Material für abermalige Inszenierungen unter der Deutungsmacht der Regisseurin dar: In der ikonisch-symbolischen „Wiederholung“ des Films wurde dem Geschehen der ‚ersten‘ Realität zu einem sinnhaften, mythischen Abschluß verholfen.¹⁸¹

Zusätzlich wurden die Bilder mit sprachlichen Kommentaren und pathetischer Musik von Herbert Windt untermalt, die die Atmosphäre und Stimmung mythisch-national aufladen sollten. „Leni Riefenstahls zweiteiliger Olympia-Film erhebt über die mythische Rückkopplung an die griechische Klassik und den gezielten Einsatz filmkünstlerischer Mittel das Deutschland der NS-Zeit zum Vollender der Olympischen Idee.“¹⁸²

Das NS-Regime setzte Riefenstahls Film als politisches und propagandistisches Instrument gekonnt ein. Umgekehrt wurden in dem Film viele Ideologien der Nationalsozialisten zum Ausdruck gebracht. Politik und Film beeinflussten sich gegenseitig, weshalb eine rein künstlerische Intention Riefenstahls, frei von jeglichen nationalsozialistischen Leitideen, als nicht glaubhaft erscheint. Besonders die propagierte Körperideologie und die These der Urverwandtschaft zwischen Griechen- und Germanentum erreichten in dem Film ihren Ausdruck und trugen zu einer Ästhetisierung und Glorifizierung nationalsozialistischer Ideologeme bei. Durch den zur Schau gestellten und auf Zelluloid gebannten Athletenkörper nahmen politische Phantasien Gestalt an. Diese Körper sollten durch den performativen Akt des Sports und die Ästhetisierung des Films begehrt und nachgeahmt werden. Sowie die olympische Glocke „die Jugend der Welt ruft“, an den Spielen teilzunehmen, so sollte der

¹⁸¹ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 476.

¹⁸² Delbrouck; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 9.

Olympiafilm in der Jugend das Begehren zu einem schönen, vollkommenen Körper wecken; das war Leni Riefenstahls Intention. Mit „vollkommen“ und „schön“ meinte das deutsche Vokabular zu dieser Zeit „arisch“. Der Judenkörper hingegen verschwand im Film völlig. Wildmann sieht das als Radikalisierung der Karikierung des Juden-Stereotyps in den Printmedien.

Die Ausgrenzung geht um einen entscheidenden Schritt weiter als bisher entsprechende Verfahren im Antisemitismus. War sonst das negative Gegenbild visuell präsent (...) so schließt Riefenstahl das Bild selbst aus; es verschwindet. Sie ist damit radikaler als der mit ihr befreundete Herausgeber der NS-Zeitschrift „Der Stürmer“, Julius Streicher, in dessen Blatt das Bild des Juden als Bild zumindest noch erscheint.¹⁸³

Alkemeyer zeigt auf, dass Riefenstahl im Grunde mit nur vier Bildzeichen arbeitet, um die Grundstimmung und –intention des Films zu vermitteln: die Hakenkreuzfahne als „Symbol der politischen Einheit“¹⁸⁴ und „Hoheitszeichen des ‚Dritten Reichs‘“¹⁸⁵, Luftaufnahmen des vollbesetzten Olympiastadions „als Ikon für ein höheres, idealistisches Lebensprinzip, dem das dort versammelte Volk gehorcht“¹⁸⁶, überblendet von der olympischen Glocke, die olympische und nationalsozialistische Zeichen in sich vereint, übergehend in „das leinwandfüllende Portrait Hitlers als Inkarnation der politischen Führung“¹⁸⁷. Ganz klar drückte Riefenstahl hier im Prolog durch die Verknüpfung olympischer und nationalsozialistischer Symbole eine bewusste Verschmelzung von nationalsozialistischem Geist mit der olympischen Idee aus. Richard Mandell sagt: „Leni Riefenstahl hat nicht nur einen Film über die Olympischen Spiele gedreht, sondern auch über das olympische Deutschland.“¹⁸⁸

Indem im Prolog der deutsche Staat als legitimer Erbe des olympischen Geistes präsentiert wurde, musste im weiteren Filmverlauf ein politisches und nationales Vorrecht Deutschlands gegenüber den anderen Nationen abgeleitet werden und die Nationen hatten sich diesem zu unterstellen. Die sportlichen Erfolge der deutschen Nationalmannschaft wurden besonders hervorgehoben und überhöht dargestellt. Mit spezifischem Tonfall und Vokabular, das an Kriegsberichterstattungen erinnerte, wurden die deutschen Siege kommentiert, die nicht nur den Athleten alleine gehörten, sondern immer auch im Dienste des Volkes und des „Führers“

¹⁸³ Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. *Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 134.

¹⁸⁴ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 480.

¹⁸⁵ Ebda.

¹⁸⁶ Ebda.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 240.

geleistet wurden. Der Olympiafilm unterstützte also das „pädagogische“ Ziel der Spiele, das deutsche Volk zum Kampf zu erziehen und anzuleiten.

16.1 Filmbeschreibung

Leni Riefenstahl teilte ihre Olympiafilm in zwei Teile: *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit*. Die Chronologie beider Teile entsprach nicht der tatsächlichen Abfolge der Wettbewerbe. Der Prolog zu *Fest der Völker* orientierte sich nicht an dem historischen Ereignis der Olympischen Spiele, sondern bot dem Zuschauer eine atmosphärische Einführung in die Geschichte der antiken Spiele. Es sollte eine Brücke von der Antike zur Neuzeit geschlagen und somit auf griechisch-germanische Urverwandtschaftsthese hingewiesen werden.

Der Film beginnt mit Bildern der Akropolis, Statuen antiker Gottheiten und der Skulptur des Diskuswerfers von Myron. Durch eine Überblendung wird aus dem antiken Diskobol der Leichtathlet Erwin Huber, der mit beinahe identischen Körperproportionen exakt die gleiche Stellung einnimmt.



Abb.6.: Die Skulptur des Diskuswerfers von Myron und der Leichtathlet Erwin Huber

Aufnahmen von Speerwerfern und Kugelstoßern folgen, die nackt oder nur mit einem Lendenschurz bekleidet, die Disziplinen der Leichtathletik darstellen, die es sowohl bei den antiken Spielen gab, als auch bei den neuzeitlichen Spielen ausgetragen werden. Zeitlupenaufnahmen muskelgestählter Körper in sportlicher Aktion beschwören das griechische Schönheitsideal. Daran anschließend sieht man eine Gruppe von Frauen, die rituell scheinende gymnastische Übungen vollziehen und ein Feuer, dass das olympische Feuer symbolisieren soll. Ein Fackelläufer erscheint, der die Fackel durch griechische Ruinen,

am Meer entlang und durch die Städte Griechenlands trägt. Schließlich folgt die Kamera dem Fackellauf quer durch Europa nach Berlin; dieser wird allerdings durch schematisierte, reliefartige Landkarten dargestellt. Durch das Einblenden von Nationalflaggen auf der Landkarte kann der Fackellauf nachvollzogen werden. In Deutschland angekommen, werden erst einige reale Luftaufnahmen der Stafette eingeblendet, darauf folgen Aufnahmen der Eröffnungsfeier: der Einmarsch der Nationalmannschaften, das Eintreffen des letzten Fackelläufers und das Entzünden der Olympischen Flamme im Stadion. Während des gesamten Prologs verwendete Riefenstahl auf der Tonebene fast ausschließlich Musik als Gestaltungsmittel.

Nach diesem traumähnlichen, mystischen, ein wenig surrealistisch wirkenden Prolog werden nun die Wettkampfdarstellungen mit der klassischen antiken Sportart Diskuswerfen eröffnet. *Fest der Völker* widmet sich fast ausschließlich den Einzelsportarten; es werden Leichtathletikwettkämpfe und der Marathonlauf gezeigt. Jesse Owens erhält in diesem Teil größere Beachtung als irgendeine andere Persönlichkeit. Die Kamera verweilt oft auf seinem angespannten Körper und seiner angestrengten Miene. Kommentiert von Radio-Sportreportern tritt nun die Musik sehr in den Hintergrund. Der erste Teil des Olympiafilmes wird mit kurzen Aufnahmen der Abschlussfeier beendet.

Der Prolog des zweiten Teils *Fest der Schönheit* widmet sich dem Olympiadorf. Sportler werden beim Training und beim Erholen in der Sauna gezeigt. Dieser Prolog ist wesentlich kürzer und auch weniger atmosphärisch inszeniert als die Anfangssequenzen des ersten Teils. Im Gegensatz zu *Fest der Völker* sind die meisten Disziplinen im zweiten Teil Mannschaftssportarten und führen nun auch aus dem Olympiastadion hinaus zu anderen Olympiastätten, wie zur Ruderstrecke in Berlin-Grünau oder zum Olympiahafen nach Kiel. Außerdem arbeitete Riefenstahl in diesem Teil auf der Tonebene fast ausschließlich mit Musik, die Bedeutung des gesprochenen Wortes tritt stark zurück. Dem Titel gemäß baut der zweite Teil weit mehr auf ästhetische und künstlerische Ansprüche. Dementsprechend bilden die zwei sogenannten künstlerischen Sportarten den Rahmen der sportlichen Berichterstattung: das Turnen und das Turmspringen.

Die wohl meist bekannte Sequenz aus *Fest der Schönheit* sind die Turmspringeraufnahmen. Hier distanziert sich der Film eindeutig von der Sportberichterstattung und tritt mit seinen innovativen Aufnahmen in die künstlerische Ebene ein. „Die Athleten werden den Grenzen von Zeit und Raum entrückt und damit auch ihrer Menschlichkeit. Wir befinden uns im Reich der Kunst, in einem Reich der unbeschreiblichen Schönheit und der unbestreitbaren

Manipulation.“¹⁸⁹ Der Film schließt, wie auch schon im ersten Teil, mit Darstellungen der Abschlussfeier.

Die Berichterstattung der olympischen Wettbewerbe erhebt keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit. Weder werden alle Entscheidungen und Siege gezeigt, noch alle Rekorde, nicht einmal alle Sportarten finden Einzug in die Aufzeichnungen. Die Auswahl wird von Wirkungsgehalt und Ästhetik bestimmt.

16.2 Analyse

Riefenstahl verwendete in den Sportdarstellungen oft eine extreme Zeitlupe, um die Bewegungen anmutiger erscheinen zu lassen und so die sportlichen Abläufe zusätzlich zu ästhetisieren. Die Körper werden dadurch „von ihrer physischen Gesetzmäßigkeit befreit und zu scheinbar schwerelosen Objekten stilisiert. So überführt der Film das Natürliche des Sports ins Übernatürliche.“¹⁹⁰ Um die Körper erhabener erscheinen zu lassen, verwendet sie außerdem oft eine Untersicht vor Wolkenhintergrund. Die Froschperspektive lässt die Athleten größer und unantastbar wirken; verstärkt wird diese mythische Atmosphäre, wie z.B. im Prolog, zusätzlich durch Nebelschwaden, die das Wolkenmotiv ergänzen. Außerdem verwendete Riefenstahl die Technik der Mehrperspektivität, um einzelne Bewegungsabläufe aus mehreren Blickwinkel darzustellen. Im Schnitt wechselte sie auch oft zwischen Sport- und Publikumsaufnahmen. Sie zeigte das Publikum in deren Reaktion auf das Handeln der Athleten, Anfeuerungsrufe sind zu hören. Diese Sprechchöre sind deshalb so gut zu verstehen, weil sie erst nachträglich aufgenommen und eingespielt wurden. Die Stimmung wirkt aber auf das Filmpublikum nicht ansteckend, da die Ergebnisse bereits bekannt sind und durch die undramatische Erzählstruktur auch keine Spannung erzeugt wird. Die Begeisterung der Live-Zuschauer ist eher als Botschaft zu verstehen, dass die Athleten ihre Leistungen für ihre Nation vollbringen und das Volk im Gegenzug Anteil an ihrem Schicksal nimmt.

Auch wenn die Spannung in gewisser Hinsicht in Riefenstahls Film fehlt, so kommt jedoch eine andere Methode zum Einsatz, die dem Film einen gewissen Erlebnisscharakter verleiht. Durch Kameras, die direkt am Körper der Sportler befestigt sind, erfährt der Zuschauer eine

¹⁸⁹ Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980. S. 239.

¹⁹⁰ Delbrouk; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 202.

Innenperspektive der Athleten und kann somit den sportlichen Kampf hautnah miterleben. Dieses Mittel der Einfühlung kommt vor allem in der Marathonsequenz zum Ausdruck.

Um die Rezipienten zusätzlich emotional anzusprechen, wird auf der Tonebene viel mit Musik gearbeitet. Die Musikkompositionen stehen stets in enger Anlehnung an die Bildmontage und werden meist als „heroisch, lyrisch, pathetisch oder elegisch“¹⁹¹ bezeichnet. Zusätzlich werden auch noch Originalton und Kommentare verwendet, die Musik beeinflusst aber den emotionalen Wirkungsgehalt der Bilder entscheidend. Die Musik hebt die Athleten aus ihrem realen Umfeld heraus und führt sie in die ästhetische, konstruierte Filmwirklichkeit Riefenstahls ein.

Es gibt im Film weder Interviews, noch Berichte über einzelne Athleten. Auch Erklärungen über verschiedene Techniken oder Erläuterungen über unterschiedliche Stile, z. B. in den Leichtathletikdisziplinen, fehlen völlig. Einzig und allein der sportliche Wettkampf wird wiedergegeben, die Sportler scheinen untereinander austauschbar zu sein. Sie werden ihrer Individualität und Eigentümlichkeit völlig enthoben¹⁹² und verkörpern als Kollektiv das olympische Ideal vom Streben nach Vollkommenheit und Schönheit. Sie werden aber auch alle dem nationalsozialistischen Ideal unterstellt; jeder Sieg im Verlauf der Wettkämpfe wird im Film auch als Sieg für das Dritte Reich dargestellt. „Der Film schafft einen Bezugsrahmen, in dem jeder Teilnehmer der Spiele auf die ein oder andere Weise zum ideellen Fackelträger für Deutschland wird.“¹⁹³ Daher sind weder die Erfolge der einzelnen Nationen von Bedeutung, noch die individuellen Sportler. Im Mittelpunkt steht die Schönheit der Körper. Die Wettkämpfe enden im Olympiafilm meist nicht mit dem Überschreiten der Ziellinie und dem Verkünden des Siegers, sondern mit der zeremoniellen Siegerehrung. Das Sportliche wird somit direkt ins Rituelle transferiert. Es bleibt daher auch wenig Platz für Spannung und Überraschung. Ästhetik und Ritualisierung lassen das Interesse am eigentlichen Ergebnis des Wettkampfes und die emotionalen Qualitäten des Mitfiebers und Miterlebens in den Hintergrund treten, wenn nicht sogar völlig verschwinden.

Die heutige Faszinationskraft der Sportrezeption im Fernsehen liegt genau in dieser Dramatik der Spannung und den Hintergrundinformationen des sportlichen Ereignisses. An die ästhetische Bildmächtigkeit, die Riefenstahls Film auszeichnete, ist der heutige Fernsehkonsument schon gewöhnt und empfindet diese Ritualisierung des Sports eher als

¹⁹¹ Schaub, B. Hannah: Riefenstahls Olympia. *Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 65.

¹⁹² Ausnahmen bilden vielleicht Jesse Owens und Kitai Son.

¹⁹³ Delbrouk; Mischa: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 202.

langweilig. In den 30er Jahren waren diese Bilder allerdings etwas völlig neues und deshalb war auch diese Ästhetik von größerem Interesse als der tatsächliche Sporthergang.

Anhand vier ausgewählter Sequenzen soll nun die Inszenierungstechnik Riefenstahls im Olympiafilm erläutert werden. Jede Sequenz bringt dabei einen anderen Aspekt zum Ausdruck: im Prolog konstruierte Riefenstahl einen „Film im Film“, der herausgelöst von dem tatsächlichen Geschehen der Olympischen Spiele 1936 in Berlin eigens für den Film inszeniert wurde. Diese Sequenz zeigt, wie sehr sich Leni Riefenstahl in ihrem Werk an die nationalsozialistischen Ideologien anpasste. Sie selbst betonte immer wieder, dass sie mit ihrem Antikerekurs nur die olympische Idee unterstreichen wollte, die NS-Nähe dieser Bezüge ist allerdings nicht zu übersehen.

Auch die Aufnahmen zum Fackellauf entstanden zum Großteil schon vor Beginn der Olympischen Spiele, nur wenige Originalaufnahmen wurden eingearbeitet. Riefenstahl versuchte hier, wie es auch die Intention der Veranstalter war, eine Brücke zwischen dem antiken Entstehungsland der Olympischen Spiele und dem Austragungsort der aktuellen Spiele zu schlagen.

Im Marathonlauf rückt der Körper in den Mittelpunkt des Geschehens. Die Schönheit des Körpers wird zum Ausdruck der Charakterstärke. Der im Dritten Reich propagierte Wille, der nur den nordischen Völkern zugesprochen wird, entscheidet über Sieg oder Niederlage. Der Körper wird mit der Psyche kombiniert, das Innenleben wird scheinbar visuell sichtbar. Und nur wer in den Raster passt, kann auch siegen.

Die letzte Sequenz, die hier näher beleuchtet wird, ist die des Turmspringens. Riefenstahl lässt hier durch neue Aufnahme- und Schnitttechniken die Ästhetik dieser Sportdisziplin in völlig neuem Licht erscheinen.

16.2.a Prolog

Der Prolog nimmt im Film eine Sonderstellung ein, da er völlig frei von den Vorgaben der tatsächlichen Ereignisse in Berlin ist. Er grenzt sich, in sich geschlossen, von den nachfolgenden Wettkämpfen dramaturgisch ab. Diese Passage drückt aber am deutlichsten aus, was der Film verkörpern und aussagen will. Neben der Darstellung von schönen, gesunden Körpern schien es Riefenstahl besonders wichtig, auf den antiken Ursprung der Olympischen Spiele hinzuweisen. Gleichzeitig bestärkte sie aber auch in ihrem Prolog die

nationalsozialistische These vom griechisch-germanischen Abstammungsverhältnis, wenn sie von der griechischen Statue in einen deutschen Athleten überblendete. Der erste lebende Mensch, der im Film auftritt, ist ein deutscher Sportler, der Zehnkämpfer Erwin Huber – Wildmann sieht darin ein markantes Zeichen für die Motive und Intentionen des Films.

Im Prolog werden griechische Gottheiten deutschen Sportlern gleichgestellt. Die Statuen werden im Film so ausgeleuchtet, dass sie weicher wirken; die Gesichter erscheinen nahezu menschlich. In einer Überblendung führt der „Menschenkörper“ das aus, was die Skulptur andeutet; „realer“ Körper und „Kunstkörper“ nähern sich einander an. Der Athletenkörper Hubers steht in einer zweifachen mimetischen Relation: auf der einen Seite gleicht sich sein Körper an den der Statue an, auf der anderen Seite stellt Huber seinen Körper zur Schau, um ihn als Vorbildkörper zu präsentieren. Dies soll ein Begehren der Rezipienten nach sich ziehen, sich mit diesem Körper zu identifizieren und ihn in einem mimetischen Akt nachzuahmen.

Statue und Sportlerkörper sollen damit eine Vorbildfunktion erfüllen. Riefenstahl setzte zusätzlich die Kameratechnik der Froschperspektive ein, um diese Vorbildfunktion zu verstärken. Sie filmte die Körper vornehmlich von unten. Zusätzlich bewegen sich die Körper unter freiem Himmel. Diese Einstellung lässt die Körper extrem groß wirken, sie wachsen praktisch in den Himmel. Der Zuschauer muss somit zu dem Vorbildkörper aufschauen. Riefenstahl vollzog damit auch einen doppelten Rekurs auf die Ewigkeit: der nackte Körper galt als Metapher und sinnliche Erscheinung der Ewigkeit, genau so wie die Skulpturen antiker Gottheiten.

Riefenstahl fügt sich in diese Tradition ein, wenn sie sich auf die Statuen der Antike bezieht und Huber unbekleidet vor die Kamera stellt. Sie spricht in diesem Moment (...) die Bedeutung Ewigkeit an. Dies geschieht auf zwei Ebenen; auf der körperlichen mittels der nackten Körper, seinen sie lebend oder antik, und auf einer metaphysischen mittel der inszenierten Genealogie der Skulpturen, die Götter miteinschließt. Der Rekurs auf die Ewigkeit wird im Verlauf des Films immer wichtiger und schließlich von der Antike losgelöst und auf den „Volkskörper“ übertragen.¹⁹⁴

Der Körper wurde von Leni Riefenstahl benutzt, um antikes und neuzeitliches Olympia miteinander zu verbinden. Der antike Diskuswerfer wird zum realen deutschen Diskuswerfer in Bewegung. Diese Bewegung setzt sich von der antiken Sportart in die moderne Leichtathletikdisziplin Kugelstoßen fort. „Die Gleichsetzung der Antike mit Deutschland und Deutschland mit der Antike läuft als mimetischer Akt über seinen Körper; Olympia reicht bis

¹⁹⁴ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 40.

„heute“, bis zum Kugelstoßen, und Olympia „heute“ ist deutsch.“¹⁹⁵ Der Antikerekurs ist im Film immer gleichzeitig ein Verweis und eine Transformation. Im Verweis scheint die alte, ursprüngliche Bedeutung noch durch, in der Transformation wird der Verweis dann nazifiziert.¹⁹⁶

Die folgende Sequenz erinnert an eine symbolische Wiedergeburt – das Entzünden des olympischen Feuers. Die tatsächliche Inszenierung dieses Rituals gefiel Riefenstahl nicht ausnahmslos und so gestaltete sie es für den Film neu. Die tanzenden Frauen im Priestergewand werden im Film zu nackten Frauen. Aber auch sie vollziehen einen ritualisierten Tanz unter freiem Himmel und verweisen dadurch auf sakrale Handlungen. Im Bild taucht eine Flamme auf, die immer größer zu werden scheint, bis die Tänzerinnen ganz verschwinden. Sie verbrennen quasi im Feuer. Aus dem Feuer wird ein griechischer Jüngling geboren, er hält eine Fackel in der Hand, öffnet die Augen, wacht gleichsam auf und beginnt zu laufen. Der Läufer scheint praktisch die Wiedergeburt der Sonnenpriesterinnen zu sein; gleichzeitig hält er die Fackel in der Hand. Das Feuer und die Sonne symbolisierten seit jeher, und so auch im Nationalsozialismus, das Erwachen und die Wiedergeburt. So schließt sich der Kreis.

Durch die Gegebenheit, dass das Hakenkreuz ein Sonnensymbol darstellt, symbolisieren für Wildmann die tanzenden Priesterinnen den arischen „Volkskörper“, aus dessen Körper der griechische Läufer geboren wird. Dieser gesunde Körper, der dem „Volkskörper“ Heilung verspricht, bleibt aber nicht in Griechenland. Durch den Fackellauf gelangt er nach Deutschland und ins „Heute“.

Riefenstahl inszenierte im Prolog gleich zwei Mal eine Art Wiedergeburt, aus der stereotypisierte Männer hervorgehen, also gleich als Erwachsener das Licht der Welt erblicken. Zuerst wird aus einer griechischen Plastik ein deutscher Athlet, danach aus antiken Sonnepriesterinnen ein griechischer Fackelläufer. Der Brückenschlag zwischen Antike und Moderne, aber auch zwischen Griechenland und dem Deutschen Reich wird somit deutlich vollzogen. Bleibt beim ersten Mal der Zehnkämpfer allerdings in der mythischen Zeit platziert, so erreicht der Fackelläufer beim zweiten Mal konkret das „Heute“, das Berliner Olympiastadion.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 41.

¹⁹⁶ Vgl. Ebda. S. 60f.

¹⁹⁷ Vgl. Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 46.

16.2.b Fackellauf

Im Fackellauf wird zum ersten Mal im Film ein Geschehen dargestellt, das auf einem authentischen Ereignis beruht. Allerdings stilisierte Riefenstahl auch diesen Ablauf und fügte nur wenige Aufnahmen des originalen Fackellaufs in den Film ein. Im Grunde bildet der Fackellauf im Olympiafilm einen Teil des Prologes, er wird hier aber gesondert angeführt, da diese Sequenz nicht mehr im „antiken“ Griechenland stattfindet und dramaturgisch sowie filmtechnisch anders inszeniert wurde. Es herrscht nicht mehr diese sakrale, mythologische, traumähnliche Atmosphäre, die für die soeben beschriebene Sequenz charakteristisch war; von dort wird der Zuschauer durch den Fackellauf in die Gegenwart geführt.

In der Figur des Stafettenläufers fließen mehrere Themen und Aspekte zusammen. Er ist auf erzählerischer und visueller Ebene ein Verbindungskörper: er fügt Griechenland als geographischen Ort und als mythische antike Landschaft Olympia mit Deutschland als geographischem Ort und als Stätte des Nationalsozialismus zusammen. (...) Er ist entweder nackt oder weiß gekleidet und führt ritualisierte und rituelle Handlungen aus.¹⁹⁸

Während ihrer Reise ins gegenwärtige Deutschland verändern sich die Läufer: in Griechenland noch nackt und mit Lockenkopf, tragen sie später weiße Turnhosen und ihre Haare streng gescheitelt. Es scheint sich eine Verwandlung vom klassischen Griechen zum deutschen Arier der 30er Jahre zu vollziehen.

Riefenstahl schrieb all das, was sie durch ihrem Film vermitteln wollte, in den menschlichen Körper ein. Der Körper wird mit vielfältigen Bedeutungen aufgeladen und stellt Verbindungen zwischen verschiedenen Ideen her. Er wird gleichsam selbst zur Idee. Der Körper ist der Motor der Erzählung und *ist* zugleich die Erzählung. Man könnte sagen, und so hat es Riefenstahl auch selbst ausgedrückt, dass sie den Olympiafilm der Schönheit der Körper gewidmet hat.

Auf der eingeblendeten Landkarte wird, nach langer Reise durch Europa, nun endlich das Ziel Deutschland in Großbuchstaben eingeblendet, um gleich darauf das Hakenkreuz, Adolf Hitler in Großaufnahme und die jubelnde Masse zu zeigen. Deutschland scheint nicht nur das Ziel des Fackellaufes zu sein, sondern auch das Ziel des Olympismus. Die Inszenierung läuft darauf hinaus, dass die Olympischen Spiele mit Deutschland nun endgültig „angekommen“ seien, um dort für immer zu verweilen. Das Deutsche Reich stehe nicht nur im Verwandtschaftsverhältnis mit den Erfindern der Spiele, es sei auch der rechtmäßige Erbe und

¹⁹⁸ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 58f.

habe so das Recht, genau wie in der Antike, die olympischen Veranstaltungen ab nun immer auszurichten.

Der letzte Läufer erreicht nun das Stadion und entzündet das Feuer. Im Film wird deutlich, dass der Fackelläufer nun in den „heiligen“ Raum eindringt. Im Sinne des Übergangsritus wird der Gang durch das Olympiastadion als Übergang von außen nach innen inszeniert. Seine Kleidung wechselt, durch die Beleuchtung, von dunkel auf strahlendes Weiß. Der Prozess der Schwellenüberschreitung wird dadurch deutlich. Das Entzünden der Flamme, als Höhepunkt der Eröffnungsfeier, wird auch im Olympiafilm so inszeniert.

Der erste Fackelläufer, ein nackter griechischer Jüngling, rennt nach rechts, vom links im Bild stehenden altarähnlichen griechischen Säulenstumpf weg. Schilgen, der deutsche, bekleidete Sportler, läuft nun von rechts kommend in das Stadion, von rechts kommend auf den Berliner Altar zu und entzündet von rechts die Olympische Flamme im links im Bild stehenden Gefäß; ein Kreis scheint sich zu schließen und eine Entwicklung sich zu beenden. Sobald das Feuer brennt, überblendet der Film auf seine Flamme. Schilgen verschwindet aus dem Film, er löst sich gewissermaßen in der Überblendung auf. Mit dem Entzünden des Feuers hat Olympia Deutschland erreicht, und man könnte behaupten, der Läufer habe seine Pflicht erfüllt und gehe in Flammen, in der höheren Idee, auf; er hat sich gleichsam geopfert.¹⁹⁹

16.2.c Marathonlauf

In einer antiken Sage wird von einem Läufer erzählt, der nach der Schlacht um Marathon nach Athen lief, um dort den Sieg Athens gegen die Perser zu verkünden. Nach Überbringung der Botschaft brach er vor Erschöpfung tot zusammen. In Anlehnung daran wurde bei den ersten Olympischen Spielen der Neuzeit der Marathonlauf in das Sportprogramm eingeführt, um den Olympismus noch enger mit der Antike zu verknüpfen.

Durch den gegebenen recht langen Ablauf erzeugt diese Disziplin keine großartige Spannung. Gewisse Sportarten, wie z. B. die Leichtathletikdisziplinen tragen hingegen schon eine gewisse Spannung in sich. Auch die Ästhetik ist in anderen Disziplinen filmisch leichter zu vermitteln, wie sich im nächsten Kapitel anhand des Turmspringens zeigen wird. Leni Riefenstahl sah sich aus diesem Grunde dazu veranlasst, die Marathon-Sequenz besonders künstlerisch zu gestalten und aufzuwerten. Sie stülpte dieser Sequenz das Leitmotiv des Kampfes über. Es war vor allem ein Kampf des Körpers gegen sich selbst. Und dieser Kampf

¹⁹⁹ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 55.

setzte den unbeugsamen Willen voraus, der in Dritten Reich als „arischer“ Charakterzug galt. Riefenstahl ordnete diese Willenskraft vor allem den nordischen Marathonläufern zu und da es zu diesem Zeitpunkt keine deutschen Spitzenathleten in dieser Disziplin gab, mussten andere Sportler diese Vorbildfunktion für die Zuschauer erfüllen. Als Verkörperung des Willens galten im Film zunächst die Finnen, die problemlos in den „nordischen Raster“ passten, speziell aber der spätere Sieger dieses Marathonlaufes, der Japaner Kitai Son, wurde in die Nähe der nationalsozialistischen Ideale gerückt. Die Körper der Finnen und des Japaners wurden im Film „arisiert“; die Kamera konzentrierte sich auf die sportlichen, muskeldefinierten Körper und den angestregten Ausdruck der Gesichter.

Äußere und innere Schönheit bedingten sich sowohl im nationalsozialistischen als auch im Verständnis Riefenstahls gegenseitig; das Aussehen des Körpers entsprach also, nach dieser Auffassung, auch dem Charakter. So versucht die Kamera nicht nur die Körper, sondern auch die psychische Verfassung der Läufer aufzugreifen und wiederzugeben.

Absicht war, mittels einer Art subjektiver Kamera die innere Welt des Läufers zu erfassen, seine privaten Gefühle zu offenbaren. Die den Marathonportlern nahegelegte Gefühlswelt, eine genau kalkulierte Imagination, wird mittels der Beine und der „vorbeiziehenden“ Natur-Bilder, mittels dessen, was die Läufer sehen und spüren, visuell umgesetzt. Der Zuschauer sieht nicht nur auf den Körper, er blickt auch in den Körper hinein. Das, was nach Riefenstahl die Läufer antreibt, das, was sich in ihrem Inneren zu finden und stärker als ihre Müdigkeit zu sein scheint, ist der Wille.²⁰⁰

Der Wille wird musikalisch durch die Kompositionen von Windt ausgedrückt und steht im Kontrast zu den müden Körpern. Die peitschende Musik, die die Läufer vorwärts zu drängen scheint, relativiert die Bilder der schwitzenden Körper und schweren Beine. Trotz Erschöpfung wird nicht aufgegeben; der Wille ist stärker als die Müdigkeit. Die Kamera nähert sich nun den Körpern immer weiter an, Zuschauer, die die Strecke säumen, verschwinden und die Läufer sind nun ohne Verbindung zu einem gesellschaftlichen Umfeld alleine im Bild, Close-ups zeigen Arme und Beine, danach sieht man nur mehr die Schatten der Athleten. Einzelne Identitäten sind nicht mehr erkennbar. Die Läufer scheinen zu einem kollektiven Körper zu verschmelzen, vereinigt durch ihre Willensstärke. „So ist der Wille immer auch überindividuell. Er gehört damit – auch wenn er im Körper des Athleten angesiedelt wird – gar nicht dem Läufer alleine, sondern er erscheint als Außenstelle des nationalsozialistischen Staates im Körper des Sportlers.“²⁰¹

Gesteigert wird diese Dramaturgie noch, indem die Kamera nun an einem Läufer montiert wird und somit der Blick eines Läufers imaginiert wird, der auf seine eigenen Füße

²⁰⁰ Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. S. 65.

²⁰¹ Ebda. S. 72.

herunterschaut. Es sind nur mehr die rhythmischen Schritte des Athleten zu sehen. Der Zuschauer wird somit Teil des Sportlerkörpers. „Mit dieser Einstellung gelingt es Riefenstahl, die ‚vierte Wand‘ für Augenblicke zu durchbrechen und das Filmpublikum noch näher an das Geschehen zu binden.“²⁰² Durch die Beine eines Läufers wird nun durch eine lange Kamerafahrt das Ziel sichtbar – das Marathontor. Die hämmernde Musik wird vom begeisterten Jubel der Zuseher und einer Fanfare (beides im Originalton) abgelöst. Riefenstahl erklärte, dass sie den Originalton der näherkommenden Geräuschkulisse einsetzte, um Zuschauer und Läufer nun wieder in die Realität zurückzuholen. Die „Willens-Sequenz“, wie sie Wildmann nennt, bildet eine, von der Wirklichkeit losgelösten Abschnitt, der traumähnlich das Innenleben der Sportler wieder spiegelt.

Selbstüberwindung und Kampfbereitschaft wurde nicht nur von Marathonläufern, sondern von allen arischen Männern als Vorbereitung auf den Krieg verlangt. Riefenstahl heroisierte, besonders in dieser Sequenz, den Kampf der Körper und ästhetisierte ihn zusätzlich dadurch, dass sie den Kampf mit der Schönheit der Körper verband. Die Inszenierung des Marathonlaufes im Film verweist somit auch auf die nationalsozialistische Ideologie. „Gestiefelte SA-Männer säumen die Strecke, ein uniformierter Bläserchor der Wehrmacht spielt die Fanfaren, Sanitäter mit Hakenkreuzbinden nehmen die Athleten nach ihrem Lauf in Empfang. Zahlreich sind die Zeichen des NS-Regimes zu sehen.“²⁰³ Auch die propagierte Opferbereitschaft „konstruierte geistige Nähe und Verwandtschaft zwischen den Sportlern und den Soldaten des Dritten Reichs.“²⁰⁴ Im Film werden zahlreiche Athleten gezeigt, die im Ziel erschöpft zusammenbrechen. Der Marathonläufer opfert sich, um für seine Nation zu gewinnen; der Soldat gibt sein Leben am Schlachtfeld, um seinem Land zu dienen.

In der Sequenz des Marathonlaufes erfolgt eine Kombination aus verschiedenen Darstellungen der NS-Körperideologie: der kämpfende Körper, der Körper, der Willensstärke ausdrückt, der ästhetisierte Körper, der kollektive Körper, der arisierte Körper und der Opferkörper.

²⁰² Delbrouk; Mischä: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. 212.

²⁰³ Ebda. S. 213.

²⁰⁴ Ebda.

16.2.d Turmspringen

Einen weiteren Höhepunkt im Olympiafilm bildet das Turmspringen der Männer. Diese Sequenz gilt als der ästhetische Glanzpunkt des zweiten Teils, kameratechnische Innovationen, Riefenstahls Talent in der Schnitttechnik und Herbert Windts musikalische Kompositionen kommen hier besonders zur Geltung. Die Springer werden abwechselnd aus der Vogel- und der Froschperspektive gezeigt. Am Beginn noch in Originalgeschwindigkeit und mit leiser, ruhiger Musik untermalt, werden die Anläufe und Absprünge nun immer schneller und kürzer geschnitten und die Musik dem steigenden Tempo angepasst. Der bereits erwähnte Drehschwenk von Ertl kommt hier zum Einsatz, der eine komplette, ungeschnittene Aufnahme vom Absprung bis zum Eintauchen ins Wasser ermöglichen. Anfangs werden noch komplette Sprünge gezeigt, d.h. dass die Athleten von der Sprungvorbereitung bis zu dem Zeitpunkt zu sehen sind, wenn sie aus dem Wasser kommen. Auch die Gesichter der einzelnen Sportler werden noch gefilmt. Ein Kommentar fehlt völlig, der Zuschauer erfährt weder Namen, Nationalität noch Ergebnis der Sprünge, die sie zu sehen bekommen.

Bereits nach den ersten Sprüngen reduziert sich die Darstellung ausschließlich auf die Sprungphase, bei immer schneller werdendem Perspektivenwechsel werden die Sprünge gleichzeitig in Zeitlupe dargestellt. Mehrere Athleten fliegen in gleicher Pose durch die Luft: Arme seitlich weggestreckt, den Kopf im Nacken mit angespanntem, leicht überstrecktem Körper.



Abb.7.: Turmspringer-Sequenz

In Folge sieht man, durch eine Projektion mehrer Aufnahmen übereinander, die Einzelsprünge zweier Sportler gleichzeitig. Im Bild ist nun nur mehr der Springer und der Himmel, es fehlt jeglicher physikalischer Bezugsrahmen, sodass man als Zuschauer die Orientierung zu verlieren scheint. Die Körper imaginieren Vögel, die nicht mehr im Wasser ankommen, sondern vermeintlich in der Luft verbleiben. „Die Aufnahmen von unten gegen den Himmel und der ihnen verliehene Anschein des Fliegens entheben die Turmspringer der physikalischen Realität und ihren Gesetzen. Dies lässt sie erhaben erscheinen. Sie werden in eine traumähnliche Welt projiziert.“²⁰⁵ Riefenstahl schnitt teilweise auch umgekehrt kopierte Aufnahmen der Sprünge ein, wodurch die Turmspringer folglich von unten nach oben fliegen, was aber dem menschlichen Auge verborgen bleibt. Durch die innovative Aufnahme- und Schnittgestaltung und die musikalische Untermalung werden die Turmspringer als heroische Wesen dargestellt, aber gleichzeitig ihrer Individualität und Natürlichkeit enthoben. Die Ästhetik ist auch hier primär und lässt das reale sportliche Ereignis in den Hintergrund treten.

²⁰⁵ Schaub, B. Hannah: Riefenstahls Olympia. *Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag, 2003. S. 68.

17. Schlusswort

Durch Riefenstahls Medienversion der Olympischen Spiele 1936 und durch ihre tatsächliche Inszenierung wurde Kampf und Gewalt ästhetisch verklärt zum Ausdruck gebracht. Nichts desto Trotz verstand es Leni Riefenstahl mit ihrem Film, aus diesem theatralen Ereignis ein Kunstwerk zu schaffen. Durch ihre Instrumentalisierung der Ästhetik brachte sie olympische Aufführung und Symbolik in einen neuen theatralen Sinneszusammenhang und überhöhte ihn zusätzlich mit nationalsozialistischen Ideologien. Riefenstahl schuf durch ihren Olympiafilm ein Denkmal für die olympische sowie die nationalsozialistische Idee. Die Ästhetik wurde im Film und in der Inszenierung der tatsächlichen olympischen Ereignisse dazu benutzt, um all das zu vermitteln, was durch politische Reden nicht zu formulieren war.

Olympismus und Nationalsozialismus waren sich in der Vorstellung einer notwendigen „Gesundung“ der „erkrankten“ Gesellschaft einig. Außerdem bildete der Rückbezug auf die griechische Antike eine Parallele. Die Leitgedanken der olympischen Idee wurden allerdings für nationalsozialistische Propagandazwecke missbraucht:

Aus Coubertins *religio athletae* wurde ein heroischer Nationalismus, anstelle des idealen bürgerlichen Subjekts glorifizierten die Inszenierungen das Ideal des politischen Soldaten. Durch das Einschleusen heroischer Geschichts- und Weltbilder in die Inszenierungen wurde der moderne Sport auf symbolischer Ebene aus allen Verbindungen mit der westlichen *Zivilisation* herausgelöst und dafür in eine Vorstellungswelt deutscher *Kultur* integriert.²⁰⁶

Die Spiele wurden so zu einem Lehrstück, mit welchen Methoden und Mitteln man den Sport politisch missbrauchen kann.

Die Olympischen Spiele waren die bis dahin am besten organisierten gewesen. Aber auch im Licht des drei Jahre später ausbrechenden Zweiten Weltkrieges werden sie immer als jede Spiele in Erinnerung bleiben, die von Hitler zum Beweis der Überlegenheit der „deutschen Rasse“ benutzt wurden.²⁰⁷

Der im „Dritten Reich“ vorherrschende Antisemitismus wurde durch eine nationalsozialistische Körperideologie gestützt. Dem Körper wird in der NS-Politik eine große Bedeutung zugemessen. Er wird, ebenso wie im Sport, ästhetisiert und ritualisiert, indem er zum Zeichen wird.

²⁰⁶ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 498.

²⁰⁷ Arnold, Peter. Jendral, Hansjürgen (Hg.): *Olympische Spiele. Geschichte und Höhepunkte von 1896 bis heute*. München: Copress Verlag, 1983. S. 76.

Vor allem durch die Körpersemiotik lässt sich beweisen, dass die Olympischen Spiele von 1936 ein theatrales Ereignis darstellten. Sowohl das Theater als auch der Sport beinhalten eine Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern in einer raumzeitlichen Einheit. *A präsentiert X, während S zusieht.* Die sportlich-theatrale Performance ist nicht übertragbar oder wiederholbar und nur im Augenblick vorhanden. Durch die Ko-Präsenz mit den Zuschauern, die Inszenierung, die Korporalität und die Wahrnehmung wird ein Sportereignis zu einem theatralen Ereignis. Dabei wird sowohl im Theater als auch im Sportwettkampf die Wirklichkeit nur abgebildet und vollzieht sich als Als-ob-Handlung. Sowohl die theatrale als auch die sportliche Welt ist eine fiktiv-symbolische.

Nicht nur im Rahmenprogramm, wie im Festspiel *Olympische Jugend* oder in der Eröffnungsfeier und der Abschlussfeier, die als sogenannte Übergangsriten mit Symbolen und Zeremonien voll beladen waren, findet sich die Theatralik wieder. Auch in den einzelnen Zeremonien, wie dem Fackellauf oder der Siegerehrung, sind theatrale Momente zu erkennen. Diese Theatralik ließ diese Spiele erst so wirksam und erfolgreich werden und sie aus dem Kanon der Sportmeisterschaften heraustreten.

Die besondere Wirksamkeit dieser Olympischen Spiele unter Naziherrschaft bestand aber vor allem darin, dass Werte und Leitbilder nicht bloß propagiert, „sondern über unmittelbar-sinnlich wirkende Ausdrucksträger – insbesondere die Medien der Körperlichkeit – visualisiert und bezeugt wurden.“²⁰⁸

²⁰⁸ Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936.* Frankfurt am Main: Campus, 1996. S. 504.

Literaturverzeichnis

- Alkemeyer, Thomas: Die Wiederbegründung der Olympischen Spiele als Fest einer Bürgerreligion. In: Gebauer, Gunter (Hg.): *Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
- Alkemeyer, Thomas: Körper, Kult und Politik. *Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main: Campus, 1996.
- Arnold, Peter. Jendral, Hansjürgen (Hg.): *Olympische Spiele. Geschichte und Höhepunkte von 1896 bis heute*. München: Copress Verlag, 1983.
- Belliger, Andrea. David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: Vs Verlag, 2008.
- Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. *Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Blatt, Steffen: *Propaganda und Berichterstattung während der Olympischen Spiele 1936*. Norderstedt: Grin Verlag, 2006.
- Bloch, Volker: *Berlin 1936. Die Olympischen Spiele unter Berücksichtigung des jüdischen Sports*. Konstanz: Harung-Gorre Verlag, 2002.
- Blödorn, Manfred: *Sport und Olympische Spiele*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.
- Burkert, Walter: Das Opferritual in Olympia. In: Gebauer, Gunter (Hg.): *Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
- Brecht, Bertolt: *Das Theater als Sport. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften I. Schriften 1914-1933*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.

Delbrouk; Misha: Verehrte Körper, verführte Körper. *Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.

Der kleine Duden. Fremdwörter. Mannheim: Brockhaus, 2007.

Deschka, Karl: Olympia ruft die Jugend der Welt. *Idee und Wirklichkeit der Olympischen Spiele*. Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1963.

Dickhut, Hans-Hermann: Die Grenzen der menschlichen Leistungsfähigkeit. In: Grupe, Ommo (Hg.): *Olympischer Sport. Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997.

Diem, Carl: Ewiges Olympia. *Quellen zum olympischen Gedanken*. Minden: Verlag August Lutzeyer, 1948.

Ebert, Joachim: Olympia. *Mythos und Geschichte moderner Wettkämpfe*. Wien: Edition Tusch, 1980.

Elert, Ernst: Die Olympischen Spiele der Neuzeit. *Ergebnisse und Dokumente*. Berlin: Sportverlag Berlin, 1964.

Fischer, Friedrich: Österreich und die Olympischen Spiele 1936. Diplomarbeit, Wien 1994.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.

Fischer-Lichte, Erika: Theatre, Sacrifice, Ritual. *Exploring Forms of Political Theatre*. London; New York: Routledge, 2005.

Gaenzle, Martin: Sind Rituale bedeutungslos? *Rituelles Sprechen im performativen Kontext*. In: Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Berlin: LIT Verlag, 2008.

Gebauer, Gunter: Olympia als Utopie. In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. *Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

Gebauer, Gunter. Wulf, Christoph: Die Berliner Olympiade 1936. *Spiele der Gewalt*. In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. *Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

Göhner, Ulrich: Der Vierfachsalto – eine Utopie? *100 Jahre Entwicklung olympischer Bewegungstechniken*. In: Grupe, Ommo (Hg.): Olympischer Sport. *Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997.

Griesebner, Paul: Die Inszenierung der Realen oder die Dramaturgie der Propagandafilme der Leni Riefenstahl. Diplomarbeit, Wien 1993.

Grupe, Ommo: Olympismus und olympische Erziehung. *Abschied von einer großen Idee*. In: Grupe, Ommo (Hg.): Olympischer Sport. *Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997.

Herbst, Geza Alexander: Olympische Spiele im nationalsozialistischen Deutschland – „Berlin 1936“. Diplomarbeit, Wien 2000.

Hermes, Eilert: Die Olympische Bewegung der Neuzeit. *Sozialpolitisches Programm und reale Entwicklung*. In: Grupe, Ommo (Hg.): Olympischer Sport. *Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997.

Hillinger, Karin: Entwicklung, Gegenwartsstand und Funktionen des festlichen Ablaufs der modernen Olympischen Spiele. Diplomarbeit, Wien 1989.

Jacob, Stefan: Sport im 20. Jahrhundert. *Werden, Wirklichkeit, Würdigung eines soziokulturellen Phänomens*. Marburg: Tectum Verlag, 2000.

Kamper, Dietmar: Keine Chance für die Geistesgegenwart. *Wie der Körper als Bild im Sport sein Dasein fristet*. In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. *Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

Klinger, Matthias: Olympische Spiele 1936 oder Herr Hitler hält Hof. Diplomarbeit, Wien 1997.

Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): Im Rausch des Rituals. *Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Berlin: LIT Verlag, 2008.

Krüger, Michael: Einführung in die Geschichte der Leibeserziehung und des Sports. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1993.

Krüger, Michael: Olympische Spiele in Deutschland: ausgefallen, missbraucht, überschattet, gescheitert. In: Grupe, Ommo (Hg.): Olympischer Sport. *Rückblick und Perspektiven*. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann, 1997.

Kutschera, Elisabeth: Die Diskrepanz zwischen den Werten und Zielen der olympischen Bewegung und der Medienberichterstattung: *Eine Analyse der behandelten Themen in ausgewählten österreichischen Printmedien im vorolympischen Jahr 1987*. Diplomarbeit, Wien 1990.

Laux, Lothar. Renner, Karl-Heinz: Theater als Modell für die Persönlichkeitspsychologie. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen: A. Francke Verlag, 2004.

Lenk, Hans: Auf der Suche nach dem verlorenen olympischen Geist. In: Gebauer, Gunter (Hg.): Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. *Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

Lenk, Hans: Werte Ziele Wirklichkeit der modernen Olympischen Spiele. Schorndorf bei Stuttgart: Verlag Karl Hofmann, 1964.

Mandell, Richard: Hitlers Olympiade. *Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1980.

Mukarovský, Jan: Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam. 1991.

Schaub, B. Hannah: Riefenstahls Olympia. *Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.

Southern, Richard: Das Wesen des Theaters. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam. 1991.

Springer, Michaela: „Sport ist wie Theater – Theater ist wie Sport“. *Zur Theatralität des Fußballspiels*. Diplomarbeit. Wien, 2004.

Stöckel, Karin: Berlin im olympischen Rausch. *Die Organisation der Olympischen Spiele 1936*. Hamburg: Diplomata Verlag, 2009.

Strohm, Harald: Die Gnosis und der Nationalsozialismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.

Unger, Ronald: Die Olympischen Spiele 1936 in Berlin. Diplomarbeit, Großpetersdorf 2002.

Veyne, Paul: Was faszinierte die Griechen an den Olympischen Spielen? In: Gebauer, Gunter (Hg.): *Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

Wildmann, Daniel: Begehrte Körper. *Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

Wolf, Silke: Kosmologie in Verhandlung. *Reflexion über Liminalität am Beispiel des nepalesischen Kali Festes*. In: Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Berlin: LIT Verlag, 2008.

Internetquellen:

http://www.klett.de/sixcms/media.php/229/A00011_60530803.pdf, Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2008. S. 11. 25.06.2009

Filme:

Olympia. Regie: Leni Riefenstahl. Deutschland, 1936. Fassung: DVD. '204.

Olympia, Olympia – Der schöne Schein. *Die Spiele von Berlin*. Regie: Guido Knopp & Christian Deick. Deutschland, 1996. Fassung: VHS. '45.

100 Jahre Olympische Spiele. *Geschichte eines Mythos*. Regie: Nick Wagner. Deutschland, 1996. Fassung: VHS. '87.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1.: http://berliner-unterwelten.de/files/untergrund_olympiastadion_010.jpg. 22.07.2009

Abb.2.: http://einestages.spiegel.de/hund-images/2008/04/07/95/d9333c5cfd84c4cf309963a249ff0804_image_document_large_feature_d_borderless.jpg. 22.07.2009

Abb.3.: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Olympic_logo_1936.jpg&filetimestamp=20070327155521. 22.07.2009.

Abb.4.: http://einestages.spiegel.de/hund-images/2008/03/17/7/ca317f6b3c27c0f547b9f90ac7188550_image_document_large_featured_borderless.jpg 22.07.2009.

Abb.5.: http://www.welt.de/multimedia/archive/1210175525000/00563/olympia_fackellauf_563398g.jpg 03.09.2009.

Abb.6.: http://www.habalukke.ch/zeitung/titel1/riefenstahl_olympia.jpeg. 22.07.2009.

Abb.7.: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/photo/olympia/17.html>. 22.07.2009.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract (Deutsch)

Die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin bilden ein herausragendes Ereignis in der olympischen Geschichte, da die Nationalsozialisten, die kurz zuvor an die Macht gekommen waren, diese Veranstaltung zur Selbstinszenierung nutzten. Im Zeichen der nationalsozialistischen Wehrsportideologie und der religiösen Überhöhung, wurden die Spiele dadurch zu Propagandaspielen. Die Nationalsozialisten vereinnahmten zahlreiche olympische Symbole und Zeremonien und re-interpretierten sie im Sinne ihrer Ideologien. Vor allem konzentrierten sie sich auf einen Antike-Rekurs, der ihre These von einer griechisch-germanischen Urverwandtschaft untermauern sollte. Nach nationalsozialistischer Auffassung war das deutsche Reich der rechtmäßige Erbe der antiken Olympischen Spiele.

Dem Körper wird sowohl im Sport als auch im Nationalsozialismus eine große Bedeutung zugemessen. In beiden Bereichen wird der Körper durch Ästhetik, Symbolik und Ritualität zum Zeichen. Die Theatralik findet sich nicht nur in der Eröffnungs- und der Abschlussfeier wieder, sondern manifestiert sich in allen Bereichen des Olympismus. Die olympische Symbolik ist mit theatralen Momenten voll beladen und lässt sich sowohl in Zeremonien, als auch in zahlreichen ungeplanten Ereignissen erkennen.

Nicht zuletzt verstand es Leni Riefenstahl mit ihrem Film, aus diesem theatralen Ereignis ein Kunstwerk zu schaffen. Durch ihre Instrumentalisierung der Ästhetik brachte sie olympische Aufführung und Symbolik in einen neuen theatralen Sinneszusammenhang und überhöhte es zusätzlich mit nationalsozialistischen Ideologien. Riefenstahl schuf durch ihren Olympiafilm ein Denkmal für die olympische sowie die nationalsozialistische Idee.

Durch ihren Film und die Inszenierung der tatsächlichen Ereignisse wurden die Olympischen Spiele von 1936 wirksamer und erfolgreicher und unterscheiden sich dadurch von normalen Sportmeisterschaften.

Abstract (Englisch)

The 1936 Olympic Games in Berlin were a remarkable event in Olympic history because they were used as a self staging event for and by the Nazis, who had just assumed power. In a show of National-Socialist paramilitary ideology and religious exaggeration, the games came to represent how sports could be used for propaganda and abused for political purposes.

The Nazis reinterpreted a number of Olympic symbols and ceremonies in terms of their own ideology. In particular, they focused on ancient recourse, which underpins their thesis of a Greek-Germanic relationship. In their view, National Socialism, the German Reich was the legitimate and genuine heir and successor of the ancient Olympic Games.

In sports as well as in National Socialism the human body has great significance. In both, the body is ritualized and an aesthetic icon. Notably the semiotic of body can prove that the Olympic Games of 1936 were a theatrical event. Theatre as well as sport is an interaction between actors and spectators in a spatiotemporal unit. *A presents X, while S is watching*. The sporty-theatrical performance is not transferable or repeatable and only available in that moment of time. Through the co-presence of the audience, the staging, and the corporality, and with the body as a show piece and with the perception, especially from the audience, the sporting event becomes a theatrical event. The performance is reflected in the competition and the corporality arises as a consequence of the presentation. Both, theatre and sport competition are icons of reality. Sport, as well as theatre, takes place in a fictional world marked by the “as-if action”. A sport competition is not a real fight, but a fictitious-symbolic one.

Not only in the Opening and Closing ceremonies that are fully laden with so-called transitional rites using symbols and ceremonies, can theatre be found. Also in the various ceremonies, such as the Torch Relay and the Awards ceremony, there are theatrical moments.

Leni Riefenstahl’s understanding has meant that she has turned this theatrical event into a work of art. Through her instrumentalisation of aesthetics, she brought the Olympic performance and symbolism into a new theatrical context and equipped it with Nazi ideologies. Riefenstahl has created, through her Olympia Movie, a memorial for the Olympics and the National Socialist idea. Through her movie and the production and presentation of the actual events, the Olympic Games of 1936 became effectively and successfully different to other sporting events.

Stephanie Semrad

Geburtsdatum und Ort: Wien, 24.05.1983

Ausbildung:

1989-1993	Volksschule Langenzersdorf
1993-1997	AHS Stockerau
1997-2001	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Zweig: Kulturtourismus 1210 Wien
2001-2003	Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Zweig: Kulturtourismus 1130 Wien
Seit 2003	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeit:

seit 2004	Verkauf – Swatch Store am Graben 1010 Wien
-----------	---

Theaterspezifische Erfahrungen:

2004 & 2005	Regieassistentz – Eröffnungsshow des Life Balls
-------------	---

Fremdsprachenkenntnisse: Englisch, Französisch