

Hauptseminar: Politische Propaganda 1914-1945. Zur Geschichte des Films
in Deutschland und den USA
Dozentin: PD Dr. Irmtraud Götz von Olenhusen
WS 1996/97

Leni Riefenstahls Film "Olympia"

Viola Voss
An der Landwehr 20
07
47495 Rheinberg

Magisterstudiengang
Geschichte
Medienwissenschaft 07
Anglistik 06

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Die Olympischen Sommerspiele von 1936 in Berlin.....	5
2.1. Der nationalsozialistische und der olympische Gedanke	5
2.2. Die "Rassenfrage" und die Boykottbewegung.....	7
2.3. Propagandamaßnahmen und -wirkungen.....	9
3. Leni Riefenstahl	13
4. "Olympia - Fest der Schönheit / Fest der Völker"	18
4.1. Produktion	18
4.2. Quellenlage	21
4.3. Inhalt	22
5. Rezeption	26
5.1. bis 1945	26
5.2. nach 1945	27
6. Interpretation.....	30
7. Schluß	36
8. Literaturverzeichnis.....	37

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem zweiteiligen Film "Olympia" von Leni Riefenstahl, der während der Olympischen Sommerspiele 1936 in Berlin gedreht und 1938 uraufgeführt wurde.

Wie Leni Riefenstahl selbst sind auch die Olympischen Spiele von 1936 und der dazugehörige Film auch heute, 60 Jahre danach, noch von nicht nur rein wissenschaftlichem Interesse, wie u.a. ein Theaterstück¹ und eine mehrstündige Fernsehdokumentation über Leni Riefenstahl², die Ausstellung "1936 - Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus"³ sowie die Ausstrahlung des Films durch den Privatsender SAT 1⁴ belegen. Auch die, wenn auch erfolglose Bewerbung Berlins um die Olympischen Sommerspiele des Jahres 2000 mußte an den "düsteren Glanz" von 1936 erinnern.⁵

Die Spiele selbst wurden lange als "Oase der Freiheit und Rassengleichberechtigung", wie Carl Diem sich ausdrückte, betrachtet; das IOC hält heute noch an der Auffassung fest, daß 1936 der Sport über die Politik gesiegt habe.⁶ Inzwischen konnte vor allem die sporthistorische Forschung jedoch die enge Verflechtung der Spiele mit der Politik und dem Nationalsozialismus nachweisen und auch die Rolle des IOC aufarbeiten, das sich mit den Nationalsozialisten arrangiert hatte.

Diese Erkenntnisse sind u.a. auch für das Verständnis von Leni Riefenstahls Film "Olympia" von Bedeutung; eine Betrachtung des Films, die nicht auf diese geschichtlichen Hintergründe einging, wäre unvollständig. Deshalb wird sich das erste Kapitel dieser Arbeit mit den Olympischen Spielen von 1936 in Berlin als Thema des Films beschäftigen. Als Hauptziel soll dabei die Gesamtkonzeption der Spiele als propagandistisch verwertbares Massenereignis an einigen Beispielen herausgearbeitet werden.

Genauso unerlässlich wie die Betrachtung der geschichtlichen Hintergründe ist die Miteinbeziehung der Gestalterin des Films, Leni Riefenstahl. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sicherlich sprengen, wenn man auf alle Kontroversen und verschiedenen Einschätzungen sowie auf die unterschiedlichen Be- und Verurteilungen ihres Lebens und ihres Werks einging; dies wäre auch eher Aufgabe einer noch ausstehenden kritischen Biographie. Darum wird sich das Kapitel über Leni Riefenstahl nur kurz mit den

¹"Riefenstahl", Regie: Johann Krenzik, Premiere: 2.11.1996 in Köln.

²"Die Macht der Bilder", Regie: Ray Müller, ARTE 7.10.1993.

³Siehe den Ausstellungskatalog: Reinhard Rürup (Hg.), 1936 - Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus, Berlin 1996.

⁴30.8. und 6.9.1992.

⁵Hilmar Hoffmann, Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur, Berlin 1993, S. 7-10.

⁶Hans Joachim Teichler, Die Olympischen Spiele Berlin 1936 - eine Bilanz nach 60 Jahren, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 29/96, S. 13-22, hier S. 17.

gesicherten und allgemein akzeptierten Fakten beschäftigen und sich dann vor allem auf ihre Auffassung ihrer Produkte und speziell ihr Verständnis des Dokumentarfilms konzentrieren.

In Bezug auf den Film selbst soll zunächst eine kurze Beschreibung der Produktion an sich gegeben werden, die sowohl die Vorbereitung, die Dreharbeiten und die Fertigstellung berücksichtigt, und dann auf den Inhalt eingegangen werden. Da es verschiedene Versionen des Films gibt, stellt sich in diesem Zusammenhang automatisch zuerst die Frage nach der Quellenlage.

Von großer Bedeutung ist auch eine Darstellung der Rezeptionsgeschichte, die verdeutlicht, wie und nach welchen Kriterien der Film sowie vor als auch nach Kriegsende beurteilt wurde.

Nach Schaffung dieser Grundlagen können dann eingängige Kritikpunkte und Interpretationsansätze des Films vorgestellt und analysiert werden, die in eine abschließende Einschätzung münden.

2. Die Olympischen Sommerspiele von 1936 in Berlin

2.1. Der nationalsozialistische und der olympische Gedanke

Die Aufgabe der Ausrichtung der Olympischen Sommerspiele 1936 war bereits 1931 an Berlin vergeben worden, noch vor Hitlers Machtergreifung. Die Nationalsozialisten hatten vor 1933 die olympische Idee und Bewegung immer wieder scharf angegriffen: In den "NS-Monatsheften" und im "Völkischen Beobachter" wurden die Spiele als Ausdruck "individualistisch-demokratischer Sportauffassung" bekämpft, der "Liberalismus" und die "Gleichheitsidee Coubertins", des Initiators der Olympischen Spiele der Neuzeit, wurden ebenso wie die Tatsache, daß "unfreie Schwarze" daran teilnehmen durften, angeprangert; außerdem wurden sie als "rasselos" und ein mit der "Idee des Völkerbundes vergleichbares Verbrechen" betrachtet.⁷ Als Berlin als Austragungsort gewählt wurde, forderte die NSDAP zumindest die Ausschließung der "Schwarzen".⁸

Die "olympische Kehrtwendung" der NSDAP⁹ von der absoluten Ablehnung zur totalen Vereinnahmung der Olympischen Spiele vollzog sich nach der Machtergreifung, als Theodor Lewald, Präsident des Deutschen Olympischen Organisationskomitees im März 1933 zunächst Goebbels von der "ungeheuren Propagandawirkung (der Spiele) für Deutschland" überzeugen konnte.¹⁰ Für diese Sicht der Olympischen Spiele, nämlich als Propagandamittel, ließ sich auch Hitler gewinnen, der sein primäres Propagandaziel jener Zeit, die "Erzeugung des Eindrucks absoluter Friedensliebe des neuen Regimes im Ausland"¹¹ und damit die Aufhebung der internationalen politischen Isolation, mit Hilfe der Olympischen Spiele erreichen zu können glaubte; er erklärte im Oktober 1933, daß:

"... Deutschland ... sich außenpolitisch in einer der schwierigsten und ungünstigsten Lagen (befinde), es müsse versuchen, durch große kulturelle Leistungen die Weltmeinung für sich zu gewinnen. In diesem Zusammenhang sei es günstig, daß 1936 die Olympischen Spiele in Deutschland stattfänden, an denen wohl alle Nationen der Erde teilnahmen. Lude man zu einer solchen Veranstaltung ein, so müßte man der ganzen Welt zeigen, was das neue Deutschland kulturell leiste..."¹²

Damit wurden die Olympischen Spiele zu einem "willkommenen Bestandteil einer politisch-propagandistischen Gesamtstrategie".¹³

⁷Hans Joachim Teichler, 1936 - ein olympisches Trauma. Als die Spiele ihre Unschuld verloren, in: Martin Böldorn (Hg.), Sport und Olympische Spiele, Reinbek 1984, S. 47-76, hier S. 48.

⁸Teichler, Bilanz, S. 16.

⁹Teichler, Trauma, S. 48.

¹⁰Krüger, S. 42.

¹¹Jutta Sywottek, Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den Zweiten Weltkrieg, Opladen 1976 (= Studien zur modernen Geschichte Band 18), S. 50.

¹²Arnd Krüger, Die Olympischen Spiele 1936 und die Weltmeinung. Ihre außenpolitische Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung der USA, Berlin u.a. 1972 (= Sportwissenschaftliche Arbeiten Band 7), S. 63.

¹³Teichler, Trauma, S. 57.

Die Nationalsozialisten hatten sich also keineswegs von der "Olympischen Idee" an sich überzeugen lassen; diese wäre auch prinzipiell nicht mit den Ideen des Nationalsozialismus vereinbar gewesen¹⁴, wie die oben genannten Beispiele deutlich machen. Es gelang dem NS-Staat jedoch trotzdem, diese Idee zu vereinnahmen, "weil sie diesem Stützpunkte für seine Interpretation bereitstellte", weist Alkemeyer nach.¹⁵ Zu diesen Stützpunkten zählten u.a. der Sozialdarwinismus, der Nationalismus, die Integration des Einzelnen in einen übergeordneten "Gesellschaftskörper", die Idee eines olympischen "Gesamtkunstwerks" sowie die kultische Verehrung des leistungsfähigen und deshalb schönen Körpers. Allerdings waren diese Grundgedanken Pierre de Coubertins nur gemeinsame Ausgangspunkte, die durch die Nationalsozialisten anders ausgelegt und interpretiert wurden, als dieser es ursprünglich getan hatte: Coubertin verherrlichte zwar den "Lebenskampf", sah aber gleichzeitig im Sport ein Mittel zur Gewalteinämmung und damit zu Herstellung von Zivilität; er faßte jeden Menschen als Repräsentanten seiner Nation auf, der bei den Spielen zum Ruhme seines Vaterlandes teilnahm, verstand die Spiele aber als Mittel internationaler Verständigung und des zivilen Umgangs der Nationen miteinander, und nicht als den "Kampf der Völker", den die Nationalsozialisten daraus machten; der Mensch sollte sich zwar auch durch den Sport den Normen und Regeln des gesellschaftlichen Lebens unterordnen, jedoch freiwillig und ohne Zwang von oben; durch die Olympischen Spiele als "Gesamtkunstwerk" sollte u.a. die Spaltung und Trennung der Gesellschaft in Klassen aufgehoben werden, allerdings in einer politisch- und staatsunabhängigen Form; auch Coubertin hatte dem schönen, weil gesundem und starkem Körper den verfallenden, weil schwachen und untüchtigen Körper gegenübergestellt, jedoch um die Erziehung zur Gesundung und Erstarkung und nicht die Auslese und Vernichtung des letzteren zu fordern.¹⁶ Eine weitere Idee Coubertins war dem NS-Staat schon vor den Olympischen Spielen 1936 zu eigen, die sakrale Überhöhung. Coubertin hielt die Religiosität "... für eine zeitlose *Form* ideeller Vergesellschaftung, die dadurch Bindungen (Religion von lateinisch *religare*, verbinden) zwischen den Individuen errichtet, daß sie diese einem höheren Allgemeinen unterstellt."¹⁷ Auch er bestimmte dieses Allgemeine inhaltlich einerseits durch die Nation, andererseits durch das Konzept eines höchsten menschlichen Wesens.¹⁸ Diese Beispiele verdeutlichten die Praxis der Nationalsozialisten:

¹⁴Friedrich Bohlen, Die XI. Olympischen Spiele Berlin 1936: Instrument der innen- und außenpolitischen Propaganda und Systemsicherung des faschistischen Regimes, Köln 1979 (=Pahl-Rugenstein Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften; 17: Serie Faschismusstudien), S. 71.

¹⁵Thomas Alkemeyer, Körper, Kult und Politik. Von der "Muskelreligion" Pierre des Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936, Frankfurt/M. 1996, S. 490.

¹⁶Alkemeyer, Körper, S. 490-494.

¹⁷Alkemeyer, Körper, S. 178.

¹⁸Ebenda.

"... (sie) unterdrückten jene Elemente ..., die sich einer Rezeption im Sinne des NS sperrten, stützten sich jedoch auf die ... Bestandteile des Olympismus, die mit den Interessen der Machtinhaber zu vereinbaren waren."¹⁹

Im Zusammenhang damit ist auch die Rolle des Internationalen Olympischen Komitees (IOC) zu beleuchten: Das IOC war primär so von der Organisation und Gestaltung der Spiele begeistert, daß es sich den Nationalsozialisten nicht in den Weg stellte und zu großen Zugeständnissen und weitreichender Nachgiebigkeit in der Auslegung der Olympischen Regeln bereit war. Diese Einstellung läßt sich auch einerseits an der Person des damaligen IOC-Präsidenten, Henri de Baillet-Latour (1924-1942), auf "das bedingungslose Negieren einer Interpendenz von Sport und Politik sowie das Ignorieren der gesellschaftlichen Wirklichkeit" zurückführen²⁰ als auch auf die "Existenz gemeinsamer Mentalitäten und ideeller Orientierungen" mit den Nationalsozialisten²¹, wie sie sich u.a. bei Avery Brundage, dem damaligen Präsidenten des Amerikanischen Olympischen Komitees und Mitglied im IOC, und auch bei Baillet-Latour äußerten: beide waren selbst nicht frei von rassistischen und antisemitischen Vorurteilen²², und auch das gesamte IOC war eher konservativ bis reaktionär eingestellt²³. Diese Haltung läßt sich auch an dem Beschluß des IOCs von 1939, die Olympischen Winterspiele des Jahres 1940 erneut an Garmisch-Partenkirchen zu vergeben, ablesen; Rürup erklärt dies als "unbeirrte Verbundenheit der leitenden Funktionäre der internationalen olympischen Bewegung mit dem nationalsozialistischen Deutschland"²⁴.

2.2. Die "Rassenfrage" und die Boykottbewegung

Nachdem sich die Nationalsozialisten aus propagandistischen Gründen hinter die Olympischen Spiele gestellt hatten und ihre Durchführung unterstützten, bzw. später auch übernahmen, stellte sich das Problem der "Rassenfrage": Wie sollte man im nationalsozialistischen Deutschland mit jüdischen Sportlern und auch später allgemein mit ausländischen Sportlern und Gästen umgehen? In Deutschland ging man 1933 zunächst davon aus, daß dies eine interne Angelegenheit sei: "... wie Deutschland allerdings seinen Sport organisiere, sei seine Angelegenheit" und auch das IOC war geneigt, dieser Auffassung zu folgen: "Wenn Deutschland seinerseits keine jüdischen Sportsleute mit seiner Vertretung beauftrage, sei das ganz seine Sache."²⁵

Besonders in Amerika regten sich jedoch schon bald Proteste gegen die Behandlung der Juden in Deutschland generell wie auch an ihrer Diskriminierung im deutschen Sport mit

¹⁹Alkemeyer, Körper, S. 490.

²⁰Bohlen, Instrument, S. 45.

²¹Alkemeyer, Körper, S. 490.

²²Bohlen, Instrument, S. 44; Teichler, Trauma, S. 58.

²³Teichler, Trauma, S. 70.

²⁴Rürup, Nationalsozialismus, S. 199.

²⁵Teichler, Bilanz, S. 17.

Blick auf die Olympiateilnahme.²⁶ Eine Entscheidung, ob die Spiele eventuell zu verlegen sein, sollte auf der Jahrestagung des IOC im Juni 1933 getroffen werden. Unter diesem Druck erklärten dort die deutschen IOC-Mitglieder im Einvernehmen mit dem Reichsinnenminister, "... daß die Olympischen Spiele in Deutschland entsprechend dem olympischen Reglement abgehalten würden."²⁷ Da diese Erklärung den Amerikanern jedoch nicht weit genug ging, wurde außerdem zugesichert, "... daß Deutsche jüdische Herkunft als Teile der deutschen Mannschaft teilnehmen dürften."²⁸ Diese Zusage wurde in Amerika zunächst als "Omen dafür, daß die Nazi-Führer in einer so wichtigen Frage wie dem Antisemitismus zur Vernunft zurückkehrten", gewertet.²⁹

Die Diskussion, die sich nun nicht mehr um eine mögliche Verlegung, sondern um einen Boykott der Spiele drehte, flammte in Amerika jedoch wieder auf, als bekannt wurde, daß die Juden in Deutschland auch weiterhin sportlich diskriminiert wurden: Die deutsche Sportführung verfolgte die Taktik, die jüdischen Sportler in der Ausübung ihres Sports so zu behindern, daß sie keine Chance zu einer Qualifizierung für die Olympiamannschaft haben sollten.³⁰ Diese Haltung ließ sich jedoch auf Grund der Proteste und Boykottandrohungen nicht vollständig fortführen, und es kam zu einigen Scheinnominierungen jüdischer Sportler, die jedoch kurz vor Eröffnung der Spiele wieder zurückgezogen wurden.³¹

Vor allem die Nürnberger Gesetze sorgten 1935 für eine erneute Verschärfung der Boykottdiskussion in den USA, so daß zwei "Halbjuden" fest in das deutsche Olympiateam aufgenommen wurden; eine Tatsache, die die deutsche Presse möglichst herunterspielen sollte.³² Die Nationalsozialisten waren zu diesen Zugeständnissen bereit, da eine Nichtteilnahme der Amerikaner das Propagandaziel der Spiele gefährdet hätte: Durch einen Boykott hätten die USA offen demonstriert, daß sie dem deutschen Regime und seiner Friedensliebe nicht trauten.

Erst mit der Abstimmung des größten amerikanischen Sportverbandes, der knapp für die Teilnahme der USA entschied, wurde die Boykottfrage endgültig gelöst.³³

Es war also nicht das IOC, das sich an der Situation in Deutschland gestört hatte, was Avery Brundage als Argument gegen einen Boykott der Spiele durch die Amerikaner anführte: "Letztenendes sei das IOC für seine Regeln zuständig, und offensichtlich störten

²⁶Krüger, Weltmeinung, S. 46-49.

²⁷Krüger, Weltmeinung, S. 53.

²⁸Krüger, Weltmeinung, S. 54.

²⁹Krüger, Weltmeinung, S. 55.

³⁰Teichler, Trauma, S. 58.

³¹Teichler, Trauma, S. 59.

³²Hans Joachim Teichler, Berlin 1936 - ein Sieg der NS-Propaganda? in: Stadion 2 (1976), S. 265-306, hier S. 278ff.

³³Über die Hintergründe dieser Abstimmung informiert Krüger, Weltmeinung, S. 106-169.

die Zustände in Deutschland das IOC nicht, warum sollten die amerikanischen Sportführer päpstlicher sein als der Papst?"³⁴

Während man sich in Deutschland in Bezug auf die Teilnahme von Juden in der eigenen Mannschaft noch auf eine mehr oder weniger interne Angelegenheit herauszureden versucht hatte und es schließlich bis auf die zwei erwähnten "Halbjuden" auch keine Juden in der deutschen Mannschaft gab, war die Beibehaltung dieser Politik im Hinblick auf die Zusammensetzung der ausländischen Mannschaften natürlich nicht möglich: Hier mußte die Regierung ihre rassistischen Vorbehalte zumindest vordergründig aufgeben. Auf Grund der erhofften Propagandawirkung war Hitler jedoch bereit, "... das Kernstück seiner Ideologie - den Antisemitismus - für einen befristeten Zeitraum zu verleugnen."³⁵

2.3. Propagandamaßnahmen und -wirkungen

Wie schon angedeutet waren schon im Vorfeld der Olympischen Spiele Maßnahmen notwendig geworden, die über die wahre Situation in Deutschland hinwegtäuschen, also ein falsches Bild präsentieren sollten; solche Maßnahmen sind im folgenden als Propagandamaßnahmen zu verstehen: es waren bewußte, zielgerichtete Beeinflussungsversuche des NS-Staats.³⁶

Für die Propaganda im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen war einerseits 1934 ein eigener "Olympia-Propagandaausschuß" gegründet worden, außerdem war eine Abteilung des Propagandaministeriums, die sich auch mit sportpolitischen Angelegenheiten beschäftigte, für die Spiele zuständig; beide Einrichtungen waren auch personell eng verflochten.³⁷

Neben dem im Zusammenhang mit der drohenden Verlegung bzw. später der Boykottierung der Spiele durch die Amerikaner getroffenen Maßnahmen wurde außerdem im Ausland "normal" für die Spiele geworben; diese Aufgabe übernahm vor allem die "Reichsbahnzentrale für den deutschen Reiseverkehr" (RDV) durch das Verschicken von Plakaten und Drucksachen sowie die Organisation von Vorträgen, Ausstellungen und Empfängen. Krüger bezeichnet diese Aktionen als "... die intensivste einheitlichste Auslandswerbearbeit, die der nationalsozialistische Staat jemals durchführte."³⁸ Durch diese Maßnahmen sollte im Ausland ein großes Interesse an den Spielen hervorgerufen werden, das möglichst viele Besucher nach Berlin führen sollte, die dann ihrerseits das sorgsam inszenierte Bild des neuen Deutschlands mit nach Hause nehmen und so selbst unbewußt zu Trägern von Propaganda werden sollten.³⁹

³⁴Krüger, Weltmeinung, S. 132.

³⁵Teichler, Trauma, S. 64.

³⁶Zu einer Definition von Propaganda siehe auch Kapitel 3.

³⁷Bohlen, Instrument, S. 78f.

³⁸Krüger, Weltmeinung, S. 93.

³⁹Bohlen, Instrument, S. 84.

Ein besonders aufschlußreiches Propagandamittel sind die Presseanweisungen des Propagandaministeriums, die Teichler erstmals auswertete.⁴⁰ Sie wurden besonders kurz vor und während der Spiele eingesetzt, um gerade zu dieser Zeit den Schein des friedliebenden und friedlichen Deutschlands bewahren zu helfen.

Im folgenden sollen einige der kurz vor und während der Spiele eingesetzten Maßnahmen exemplarisch vorgestellt werden. Dabei erscheint es sinnvoll, diese Maßnahmen grob in solche zu unterscheiden, die primär das Ausland täuschen sollten, und andere, die vorrangig die positive, friedliche "Olympische Stimmung" in Deutschland bewahren, also vorsorglich stabilisierend gegen mögliche Unruhen wirken sollten, was dann natürlich auch wieder eine positive Wirkung auf das Deutschlandbild des Auslands hatte.⁴¹

Zu den erstgenannten Maßnahmen sind zu zählen:

- Zurücknahme des militärischen Elements aus dem öffentlichen Erscheinungsbild: dies äußerte sich u.a. in der Aufforderung an Parteimitglieder und sonstige Zuschauer, während der Wettkämpfe sportliche Kleidung und keine Uniform zu tragen.⁴²
- Zähmung der Radikalität der antisemitischen Rassenpolitik: so wurden beispielsweise schon während der Olympischen Winterspiele in Garmisch-Partenkirchen alle antijüdischen Schilder und Hinweise in der Umgebung der Spiele durch die SS entfernt.⁴³
- Zurückstellung von Aktionen, die ein negatives Auslandsecho befürchten ließen: ein Beispiel dafür ist die Zurückstellung der geplanten Ausbürgerung Thomas Manns.⁴⁴
- Neutralität in der "Rassenfrage" bei der olympischen Berichterstattung: Presseanweisung des Propagandaministeriums vom 3.8.1936: "Der Rassestandpunkt soll in keiner Weise bei der Besprechung sportlicher Resultate Anwendung finden; vor allem sollen Neger nicht in ihrer Empfindlichkeit getroffen werden."⁴⁵
- Zurückhaltung beim Jubel über deutsche Siege: Presseanweisung des Propagandaministeriums vom 3.8.1936: "In der Berichterstattung über die olympischen Spiele sollte sich die Presse ... nicht dazu verführen lassen, die deutschen Siege allein und übermassiv hervorzuheben..." und vom 4.8.1936: "Wir dürften ... nicht vergessen, daß wir die Gastgeber sein und dürften uns deshalb nicht nur mit den deutschen Siegen beschäftigen, sondern müßten auch den anderen Ländern Gerechtigkeit widerfahren lassen."⁴⁶

Maßnahmen, die zunächst auf die Deutschen selbst wirken sollten, waren u.a.:

- Unterdrückung von negativen Nachrichten, wie z.B. Versorgungsengpässe, Kapitalverbrechen und Bierpreiserhöhungen.⁴⁷

⁴⁰Teichler, NS-Propaganda, S. 266.

⁴¹Die Unterscheidungsbegriffe "Inlands-/Auslandspropaganda" erscheinen hier nicht angebracht, da diese den Ort, an dem die Propaganda eingesetzt wurde, suggerieren; an dieser Stelle geht es jedoch nur um den Wirkungsort.

⁴²Teichler, NS-Propaganda, S. 288.

⁴³Teichler, Bilanz, S. 15.

⁴⁴Ebenda.

⁴⁵Teichler, NS-Propaganda, S. 284. Diese Anweisung mußte wegen Zuwiderhandlungen wiederholt werden.

⁴⁶Teichler, NS-Propaganda, S. 290.

⁴⁷Teichler, NS-Propaganda, S. 289.

- Unterdrückung von Berichten über Zusammenstöße mit Juden und Ausländern.⁴⁸
- Aufrufe zur Gastfreundlichkeit gegenüber den ausländischen Besuchern, wie z.B. auch die Anweisung an Gastwirte, auch "jüdisch aussehende Gäste als Ausländer anstandslos zu bedienen".⁴⁹
- Aufklärung des deutschen Volks über verschiedene ausländische Sitten und Gebräuche.⁵⁰
- Außerdem sollte, wie schon erwähnt, die Abstammung der beiden teilnehmenden deutschen "Halbjuden" nicht in der deutschen Presse besprochen werden.⁵¹

Eine weitere entscheidende Propagandamaßnahme, die vom Ausland jedoch als solche erkannt werden mußte, waren die konkreten Behinderungen und Verbote, denen ausländische Berichtersteller ausgesetzt waren; besonders Journalisten, die sich bereits im Vorfeld kritisch gegenüber Deutschland geäußert hatten, wurden in ihrer Arbeit behindert oder schon an der Einreise gehindert.⁵² Außerdem lag das alleinige Urheberrecht aller Film- und Fotoaufnahmen, die innerhalb der Sportstätten gemacht wurden, in der Kontrolle des Propagandaministeriums, das diese erst nach einer internen Zensur freigab.⁵³ Dadurch wurde gezielt und bewußt die Meinungsbildung beeinflußt.

Alle diese Maßnahmen führten dazu, daß sich den Besuchern in Deutschland die beabsichtigt friedvoll-heitere Atmosphäre bot, ein Eindruck, der aber eben nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmte, sondern künstlich hervorgerufen worden war;⁵⁴ in dem gleichgeschalteten nationalsozialistischen Staat selbst hatten die Propagandamaßnahmen zwangsläufig wirken müssen.

Die Frage, ob und wie diese Maßnahmen insgesamt gewirkt haben, ob das Ausland sich wirklich täuschen ließ, beantwortet Krüger, der die Pressereaktionen des Auslands und vor allem der USA auf die Olympischen Spiele ausgewertet hat. Er weist nach, daß die amerikanische Presse erkannt hat, daß es sich bei den Spielen um "the greatest publicity stunt in history" handelte⁵⁵ und daß auf die Ausländer ein möglichst guter Eindruck gemacht werden sollte, damit sie zu Hause für das nationalsozialistische Ausland werben sollten⁵⁶. Auch sah man voraus, daß die Verfolgungen der Juden auf die Zeit nach den Spielen verschoben waren.⁵⁷ Der kritische Standpunkt, der schon vor den Spielen im Zusammenhang mit der Boykottbewegung vertreten worden war, wurde beibehalten, auch

⁴⁸Teichler, NS-Propaganda, S. 282f.

⁴⁹Ebenda.

⁵⁰Teichler, NS-Propaganda, S. 288f.

⁵¹Teichler, NS-Propaganda, S. 287f.

⁵²Bohlen, Instrument, S. 107.

⁵³Ebenda.

⁵⁴Teichler, Bilanz, S. 15. Zwar verhalfen die Olympischen Spiele den Juden zu einem "verhältnismäßig ruhigem Jahr", wie Krüger feststellt, das ohne die Spiele bestimmt "heißer" verlaufen wäre (Krüger, Weltmeinung, S. 229); von einem totalen Aussetzen der Verfolgungen kann jedoch keine Rede sein (Teichler, Trauma, S. 67).

⁵⁵Krüger, Weltmeinung, S. 212.

⁵⁶Krüger, Weltmeinung, S. 207.

⁵⁷Ebenda.

wenn der organisatorische und sportlerische Gesamteindruck recht gut war.⁵⁸ Diese Tendenz, die Beibehaltung der schon vor den Spielen gegenüber Deutschland eingenommenen Meinungen, galt auch für die Berichterstattung des übrigen Auslands, wie sowohl Krüger als auch Beduhn und Bellers anhand einer internen, weitgehend objektiven Zusammenstellung des Propagandaministeriums über die Berichterstattung des Auslands feststellen:⁵⁹

"Die sieben Staaten, die durchweg positiv über die Berliner Ereignisse berichteten (Finnland, Griechenland, Italien, Jugoslawien, Österreich, Polen, Ungarn), waren von ihrer innenpolitischen Struktur wie ihrer außenpolitischen Orientierung her Deutschland ohnehin freundschaftlich verbunden. In den übrigen untersuchten Ländern, die zahlenmäßig deutlich überwogen und deren Presseorgane gemischt bis negativ berichteten, trugen die gewaltigen Propagandaanstrengungen offensichtlich keine Früchte."⁶⁰

"Die 'Weltmeinung' wurde keineswegs durch die 'große kulturelle Leistung' für den Nationalsozialismus gewonnen, woran nicht zuletzt die ... Bewegung zur Boykottierung ... schuld war, die in ihrer intensiven Gegenpropaganda auf die politischen Hintergründe der Berliner Spiele hingewiesen hatte."⁶¹

⁵⁸Krüger, Weltmeinung, S. 209.

⁵⁹Bellers veröffentlichte diese Zusammenstellung erstmals: Jürgen Bellers (Hrsg.), Die Olympischen Spiele von 1936 im Spiegel der ausländischen Presse. Berichte des Propagandaministeriums, Münster 1986.

⁶⁰Ralf Beduhn, Berlin 1936, "Olympia im Potemkinschen Dorf", in: Bellers, Berichte, S. 250-266, hier S. 264.

⁶¹Krüger, Weltmeinung, S. 215.

3. Leni Riefenstahl

Helene Bertha Amalie (Leni) Riefenstahl wurde am 22.8.1902 in Berlin geboren. Sie zeigte schon früh künstlerisches Interesse und wurde im klassischen Ballett und im Ausdruckstanz ausgebildet. Durch eine Europatournee wurde sie zu einem gefeierten Bühnenstar; diese Karriere wurde jedoch schon bald durch eine Knieverletzung beendet. Nachdem sie einen der ersten Bergfilme von Arnold Fanck mit Louis Trenker gesehen hatte, setzte sie sich mit beiden wegen einer Filmrolle in Verbindung, die sie 1926 in "Der Heilige Berg" auch erhielt. Es folgten weitere Bergfilme, während derer sie Interesse an der Regie entwickelte, was 1932 zur Produktion ihres ersten eigenen Filmes "Das Blaue Licht", in dem sie als Hauptdarstellerin und Regisseurin fungierte, führte. Dieser Film gewann 1932 die Silbermedaille bei der Biennale in Venedig. Beeindruckt von dieser ersten Regiearbeit erhielt sie von Adolf Hitler den Auftrag, den Reichsparteitag von 1933 in Nürnberg filmisch festzuhalten. Hitler war von dem Ergebnis, ein 65 minütiger Film mit dem Titel "Sieg des Glaubens", begeistert, und ließ den Film nach der pompösen Premiere über das Propagandaministerium verbreiten. Nach diesem Erfolg wurde Leni Riefenstahl auch im kommenden Jahr wieder mit der filmischen Dokumentation des Reichsparteitags beauftragt. In dem Maße, wie auch der Reichsparteitag von 1934 ein monumentales Massenereignis war, das alle vorherigen Veranstaltungen übertraf, wurden auch die Dreharbeiten mit einem bisher nicht dagewesenen Aufwand vorgenommen, und es entstand der 113 Minuten lange Film "Triumph des Willens". 1935 folgte ein Kurzfilm über die deutsche Wehrmacht mit dem Titel "Tag der Freiheit - unsere Wehrmacht", die sich in "Triumph des Willens" unterpräsentiert fühlte. 1936 wurde sie mit der Produktion des offiziellen Films über die Olympischen Sommerspiele von 1936 in Berlin beauftragt, der nach seiner Fertigstellung 1938 in fast ganz Europa gezeigt und gefeiert wurde. Mit Kriegsbeginn wurde Leni Riefenstahl freiwillig als Kriegsberichterstatlerin an der Front tätig, brach diese Tätigkeit jedoch nach kurzer Zeit ab, nachdem sie die Grausamkeit der deutschen Truppen erlebt hatte. Während des Kriegs begann sie mit der Verfilmung der Oper "Tiefland" von Eugene d'Albert; bei Kriegsende wurde ihr gesamtes Material jedoch vor der Fertigstellung von den Franzosen konfisziert. In mehreren Entnazifizierungsverfahren wurde sie zunächst als "Mitläuferin", schließlich 1952 als "nicht belastet" eingestuft, u.a. weil sie nie Mitglied der NSDAP gewesen war, und erhielt ihre Arbeitserlaubnis und ihr Filmmaterial zurück. 1954 beendete sie "Tiefland", obwohl das Material nicht mehr vollständig war. Dies ist bis heute ihr letzter Film; andere geplante Projekte wurden nicht mehr realisiert. Ab 1962 begann sie zwar mit Filmaufnahmen über den ostafrikanischen Stamm der Nuba, zu denen sie mehrere Expeditionen unternahm, veröffentlichte aber nur 1973 und 1976 zwei Bildbände, die mit Preisen ausgezeichnet wurden und ihr einen Namen als Photographin verschafften. Schon 1972 war sie von einer

englischen Zeitung als Photographin für die Olympischen Sommerspiele von München engagiert worden. 1978 erschien ein Buch mit Unterwasseraufnahmen von Korallengärten. 1982 begann sie ihre Memoiren zu schreiben, die 1987 veröffentlicht wurden.

Dies waren zunächst einmal die unbestrittenen Fakten.

Die Kontroversen, die sich an Leni Riefenstahl entzündeten, lassen sich grob in zwei Kategorien einteilen:

- Kontroversen um ihre Person. Diese betreffen vor allem den Wahrheitsgehalt ihrer nach 1945 getroffenen Aussagen über die Zeit von 1945, im speziellen ihr Verhältnis zu Hitler und Goebbels sowie zum Propagandaministerium und ihr Wissen über die Politik des Staates, in dem sie lebte, und deren konkrete Ausformungen. Die Diskussionen hierüber finden hauptsächlich in "feuilletonistischen Erörterungen" statt⁶² und tendieren hauptsächlich zu einer moralischen Beurteilung der Person Leni Riefenstahl. Von wissenschaftlicher Seite erscheint diese Diskussion fragwürdig, da eine Vielzahl ihrer Aussagen heute nicht mehr überprüft werden können. Außerdem kann man ihr im Nachhinein kaum nachweisen, was sie gewußt hat, bzw. gewußt haben müßte, sowie ihre Einschätzung der damaligen Situation beurteilen.

Leni Riefenstahl schürt diese Auseinandersetzungen selbst zusätzlich, indem sie immer wieder versucht, sich und ihr Handeln zu rechtfertigen. In diesem Zusammenhang sei auch auf ihre 1987 erschienenen Memoiren hingewiesen: Sie selbst stellt in einer Nachbemerkung fest, daß es ihre Absicht war, mit diesem Werk "vorgefaßten Meinungen zu begegnen und Mißverständnisse zu klären."⁶³ Rezensionen bescheinigen dem Ergebnis eine "eindeutig apologetische Tendenz", bezeichnen es als "endgültige Rehabilitationsschrift".⁶⁴ Vor allem die häufige Verwendung von wörtlichen Zitaten sowie genauen Orts- und Datenangaben irritieren den Leser; Leni Riefenstahl selbst behauptet jedoch, daß Hitler ihr Schicksal so sehr geprägt habe, daß sie sich an jedes Wort erinnern könne.⁶⁵ Einige Details und Aussagen können jedoch relativ einfach widerlegt werden, werden also von ihr einfach falsch dargestellt; eine Tatsache, die sie nicht akzeptieren will. Selbst wenn stichhaltige Beweise vorliegen, zieht sie es vor, ihrem Erinnerungsvermögen mehr zu trauen, was auch Cooper C. Graham bei den Recherchen zu seiner Arbeit "Leni Riefenstahl and Olympia" feststellen mußte:

⁶²Peter Nowotny, Leni Riefenstahls "Triumph des Willens". Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus, Dortmund 1981 (=Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis Band 3), S. 24.

⁶³Leni Riefenstahl, Memoiren, München/Hamburg 1987, S. 914.

⁶⁴Siegfried Zelnhefer, Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feiertag, Nürnberg 1991 (=Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte Band 46), S. 236.

⁶⁵Riefenstahl, Memoiren, S. 913.

"The interview war friendly at first, but as soon as it became clear that I had seen much information at the Bundesarchiv and had read other material that did not support her interpretation ... the temperature dropped considerably."⁶⁶

Auch in Ray Müllers Fernsehdokumentation "Die Macht der Bilder" sind solche Szene zu sehen, wenn Leni Riefenstahl beispielsweise mit Tagebucheintragungen von Goebbels konfrontiert wird, die Treffen der beiden beschreiben, die es nach ihren Aussagen nie gegeben hat.

- Kontroversen um ihre Werke. Hierbei geht es vor allem um die Interpretation ihrer Filme und Photographien; die Einschätzungen reichen von "gänzlich unpolitisch" bis zu "von faschistischen Ideen triefend" und schlagen sich genauso in den Urteilen über ihre Rolle als Künstlerin nieder, wie "Wegbereiterin des Faschismus" auf der einer Seite und "unschuldige Künstlerin, die mit Politik nichts zu tun haben wollte" auf der anderen.⁶⁷

In wissenschaftlichen Arbeiten wird auf eine moralische Beurteilung zumeist verzichtet⁶⁸; man beschränkt sich zumeist auf eine kritische Analyse ihrer Werke, um deren Konzepte und Wirkungen aufzudecken. Während dies bereits bei "Triumph des Willens" auf breiter Ebene geschehen ist,⁶⁹ wird auf "Olympia" zumeist nur im Zusammenhang mit sporthistorischen Untersuchungen der Olympischen Sommerspiele von 1936 in Berlin eingegangen, oder es bleibt bei den schon erwähnten "feuilletonistischen Erörterungen".

An dieser Stelle ist nun noch Leni Riefenstahls Verständnis ihres Schaffens zu klären: Sie betont immer wieder, sie habe Dokumentar- und keine Propagandafilme gedreht. Über "Triumph des Willens" sagt sie:

"... mein Film ist lediglich ein Dokument ... Der Film enthält nicht eine einzige gestellte Szene. Alles an ihm ist wahr. Und er hat keinen tendenziösen Kommentar, ganz einfach deshalb nicht, weil er gar keinen Kommentar hat. Das ist Historie. Ein rein historischer Film ... Er reflektiert die Wirklichkeit dessen, was damals ... geschah. Daher ist er ein Dokument und nicht ein Propagandafilm."⁷⁰

Auch bei einem Dokumentarfilm stellt sich jedoch die Frage, inwiefern er den Anspruch auf Reflektion der Wirklichkeit, auf Abbildung der Realität überhaupt erfüllen kann. In seiner "Einführung in die Filmanalyse" stellt Werner Faulstich fest:

"Filme sind keineswegs bloß 'technische Reproduktionen von natürlichen Wahrnehmungen' ... Sondern sie zeigen das, was sie zeigen, auf eine bestimmte

⁶⁶Cooper C. Graham, Leni Riefenstahl and Olympia, Metuchen N.J./London 1986 (=Filmmakers Series, No. 13), S. VII.

⁶⁷Nowotny, Kritik, S. 23.

⁶⁸Eine Ausnahme bildet Hoffmann, der Leni Riefenstahl als "ideologische Kurtisane Hitlers mit Talent zu politischen Prostitution" bezeichnet (Hoffmann, Mythos, S. 107).

⁶⁹Vgl. die umfangreiche Bibliographie bei Martin Loiperdinger, Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung, Opladen 1987 (= Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften Band 22), S. 186-196.

⁷⁰Nach Francis Courtade/Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich, München/Wien 1975, S. 57

Weise, mit bestimmten *Mitteln* und ... in einer bestimmten *Absicht*. Man kann demnach sagen, daß der Film ... gemäß den Intentionen des Filmemachers aus einer großen Zahl denkbarer Möglichkeiten *eine* Wirklichkeitssicht selektiert."⁷¹

Speziell für den Dokumentarfilm betont Nowotny:

"Die reale Handlung wird auf die Kinoleinwand projiziert, nicht als vollständige Reproduktion sondern als ein Ausschnitt und eine bestimmte Interpretation des Regisseurs. Die dokumentarische Produktionsweise bedingt nicht etwa zwangsläufig einen direkten Zugang zur Wirklichkeit; die Darstellung realer Ereignisse an natürlichen Drehorten ändert nichts an der gestalterischen Rolle, die der Regisseur einnimmt."⁷²

Über ihre Rolle als "künstlerische Gestalterin" war Leni Riefenstahl sich durchaus im klaren; so lautete ihr Auftrag und so wurde ihre Stellung bei der Produktion sowohl von "Olympia" als auch "Triumph des Willens" definiert. Daß diese Gestaltung jedoch kaum objektiv sein kann, daß ihre Gestaltung den Film automatisch "tendenziös" machen muß, da sie das Material so selektiert und gestaltet, wie es ihrer Sichtweise entspricht, scheint ihr nicht bewußt zu sein. Das Wesen ihrer Dokumentarfilme und damit auch das Dokument an sich sowie ihre Auswahl- und Gestaltungskriterien definiert sie an einer Stelle wie folgt:

"Berichte, die uns in authentische Beziehungen zu großen Ereignissen bringen, werden zu Dokumenten..."⁷³

Wieder am Beispiel von "Triumph des Willens" fordert sie, daß der Film so gestaltet werden müsse,

"... daß er den Hörer und Zuschauer von Akt zu Akt, von Eindruck zu Eindruck überwältigender emporreißt."⁷⁴

Der Zuschauer soll also vor allem emotional angesprochen werden, als nehme er selbst an dem Ereignis teil. Leni Riefenstahl will keine Daten und Fakten, sondern vor allem Emotionen vermitteln, wobei sie durch ihre Rolle als Gestalterin die Art des Erlebens und der Emotionen festlegt. Diese Emotionen sieht sie als real und "authentisch" im dargestellten Ereignis selbst enthalten an; Loiperdinger nennt dies eine "affirmative Einstellung zur Aufnahmerealität".⁷⁵

Es wäre unsinnig zu behaupten, daß Leni Riefenstahls Filme keine Dokumentarfilme seien, denn sie halten real stattgefundenere Ereignisse an den Originalorten mit den Originalpersonen fest, die nicht speziell künstlich für diese Filme inszeniert wurden. Es muß jedoch immer berücksichtigt werden, daß es nicht möglich ist, das gesamte Ereignis festzuhalten, daß immer nur eine Auswahl gezeigt werden kann. Genaugenommen dokumentieren also Leni Riefenstahls Filme nur ihre Sichtweise der Ereignisse, die jedoch,

⁷¹Werner Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, Tübingen 1976 (= Literaturwissenschaft im Grundstudium Band 1), S. 23.

⁷²Nowotny, Kritik, S. 114.

⁷³Loiperdinger, Rituale, S. 52.

⁷⁴Leni Riefenstahl, Hinter den Kulissen des Reichsparteitag=Films, München 1935, S. 28.

⁷⁵Loiperdinger, Rituale, S. 52.

wie am Erfolg der Filme zu sehen ist, anscheinend auch mit der Sichtweise der Auftraggeber und des größten Teils des damaligen Publikums übereinstimmte.

Des weiteren vertritt Leni Riefenstahl die Auffassung, daß ein Film entweder Dokumentar- oder Propagandafilm sein kann. Da aber nach obigen Ausführungen nicht die Abbildung der Realität Kennzeichen des Dokumentarfilms sein kann, da er nur einen Ausschnitt, eine Interpretation der Realität abbilden kann, ist immer automatisch die Möglichkeit der Beeinflußung des Rezipienten gegeben: Ihm wird eine Sicht der Realität gezeigt, die Leni Riefenstahl jedoch als einzige Sicht, als objektive Realität präsentiert. Und eben dies ist eine bewußte Beeinflussung der Meinung vieler Personen, was man gemeinhin als Propaganda versteht⁷⁶; die Unvereinbarkeit von Dokumentar- und Propagandafilm ist somit nicht gegeben.

⁷⁶Elisabeth Noelle-Neumann/Winfried Schulz (Hg.), Fischer Lexikon Publizistik, Frankfurt/M. 1971, Stichwort Propaganda.

4. "Olympia - Fest der Schönheit / Fest der Völker"

4.1. Produktion

Die Kontroversen um den Film beginnen direkt mit der Frage nach dem Auftrags- und Finanzgeber.

Besonders in Zusammenhang mit der Ablehnung der Filmbewertungsstelle im Jahr 1958, dem Film ein Prädikat zu verleihen, hat Leni Riefenstahl wiederholt beteuert, daß der Film weder vom Propagandaministerium noch von einer anderen staatlichen Stelle in irgendeiner Weise produziert, finanziert oder überhaupt beeinflusst worden sei, der Auftrag sei ihr einzig allein von sportlicher Seite durch das deutsche olympische Organisations-Komitee in Form von Carl Diem in Übereinstimmung mit dem IOC erteilt worden.⁷⁷ In dieser Sichtweise wurde sie von Carl Diem unterstützt, der dazu schrieb:

"Zu den Aufgaben des Organisations-Komitees gehörte auch die Berichterstattung jeder Form, die dem Propagandaministerium nicht unterstellt worden war. In dieser Zuständigkeit ist Frau Leni Riefenstahl mit dem Dokumentarfilm beauftragt worden."⁷⁸

Spätestens im Juli 1936 traf dies jedoch nicht einmal mehr theoretisch zu; wie Graham nachweist unterstanden alle Medien und Medienprodukte im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen dem Propagandaministerium.⁷⁹

Schon vorher hatte das Propagandaministerium jedoch schon einen sehr konkreten Einfluß auf den Film. In Goebbels Tagebüchern finden sich für den August 1935 Eintragungen über Leni Riefenstahl, die in Zusammenhang mit dem Film stehen.⁸⁰ Bedeutsamer sind allerdings Schriftstücke, die heute im Bundesarchiv Koblenz liegen, so u.a. der Entwurf eines Vertrages zwischen Leni Riefenstahl und dem Propagandaministerium, in dem sie mit dem Film beauftragt und die Finanzierung durch das Reich geregelt wird.⁸¹ Der endgültige Vertrag wurde dann mit der neugegründeten Olympia-Film-GmbH, deren Gesellschafter Leni Riefenstahl und ihr Bruder Heinz waren, geschlossen, die, wie das Propagandaministerium selbst zugab, auf Veranlassung und mit Mitteln des Reichs gegründet worden war und deren Gründung deshalb notwendig war: "... weil das Reich

⁷⁷Vgl. die bei Graham abgedruckten Rechtfertigungsversuche Leni Riefenstahls in englischer Übersetzung an die Filmbewertungsstelle (Graham, Olympia, S. 270-291); Leni Riefenstahls Darstellung wird u.a. kommentarlos übernommen von David B. Hinton, The Films of Leni Riefenstahl, Metuchen N.J./London 1978, S. 62f.

⁷⁸Rürup, Nationalsozialismus, S. 197.

⁷⁹Graham, Olympia, S. 18; siehe auch Kapitel 2.3.

⁸⁰Graham, Olympia, S. 19.

⁸¹Hajo Bernett, Leni Riefenstahls Dokumentarfilm von den Olympischen Spielen in Berlin 1936, in: ders., Untersuchungen zur Zeitgeschichte des Sports, Schorndorf 1973 (= Beiträge zur Lehre und Forschung der Leibeserziehung Band 52), S. 122; Nowotny, Kritik, S. 47; bei Graham ist der Entwurf in englischer Sprache abgedruckt (Graham, Olympia, S. 264f.).

nicht offen als Hersteller des Films in Erscheinung treten will."⁸² Während Leni Riefenstahl und auch Carl Diem anscheinend allein den Wunsch des Organisations-Komitees sowie dessen rein organisatorische Unterstützung bei den Dreharbeiten als Auftrag verstehen wollen, erscheint es doch realistischer, den vertraglichen Auftraggeber, den Gehaltszahler sowie den Finanzierer des Films, also den Staat als wahren Auftraggeber zu identifizieren. An dieser Stelle muß jedoch auch betont werden, daß die künstlerische Gestaltung des Films ganz allein Leni Riefenstahl oblag; auf den Inhalt des Films wurde kein Einfluß ausgeübt.⁸³ Wahrscheinlich hielt man dies auch nicht mehr für notwendig, nachdem Leni Riefenstahl bereits mit "Triumph des Willens" ihre Loyalität und Ergebenheit gegenüber dem Staat und seinen Machthabern bewiesen hatte.⁸⁴

Die Vorbereitungen der Dreharbeiten wie auch die Dreharbeiten selbst wurden mit einem vorher für Dokumentarfilme noch nicht dagewesenem Aufwand betrieben, was unter anderem durch die vom Propagandaministerium für die Filmproduktion zur Verfügung gestellten 1,8 Mio. Reichsmark möglich wurde⁸⁵. Es erscheint an dieser Stelle sinnvoll, nicht auf alle Einzelheiten einzugehen, sondern zunächst Leni Riefenstahls organisatorisches wie gestalterisches Konzept, mit dem sie an den Film heranging, aufzuzeigen und dann auf einige ihrer technischen Innovationen einzugehen.

Leni Riefenstahl faßte von Anfang an den Entschluß, daß sie bei den Dreharbeiten keine Schwerpunkte setzen konnte, sondern alles filmen mußte:

"... wie sollte ich vorher wissen, was sich als wichtig oder unwichtig herausstellen und bei welchem Vorlauf vielleicht ein Weltrekord aufgestellt würde. Das hieß, man mußte fast alles filmen, und dies aus allen erdenklichen Perspektiven."⁸⁶

Sie stellte sich also die Aufgabe, zunächst einmal die gesamten Olympischen Spiele, so weit dies eben möglich war, auf Film festzuhalten, und erst im Nachhinein aus dem

⁸²Bernett, Dokumentarfilm, S. 122. Graham machte Leni Riefenstahl auf das Material im Bundesarchiv aufmerksam, das sie sich daraufhin ansehen und in ihre Memoiren miteinbeziehen wollte (Graham, Olympia, S. 23). Dort versucht sie eine umständliche Erklärung der Situation: "Man hatte mir vorgeschlagen, daß es am zweckmäßigsten sei, für die Herstellung des Olympiafilms eine eigens zu schaffende Firma zu gründen, damit die Kredite, die das Propagandaministeriums bereit war zu geben, nicht an mich, sondern an die neue Firma gezahlt wurden... Um hohe Steuerbeträge zu ersparen, riet (man) mir, die Anteile an der Olympia-Film GmbH kostenlos an das Propagandaministerium abzutreten... Außerdem sollte ich vor der Presse sagen, Dr. Goebbels habe mir den Auftrag für die Herstellung des Olympiafilms gegeben, obgleich dies der Wahrheit widersprach." (Riefenstahl, Memoiren, S. 248).

⁸³Nowotny, Kritik, S. 47f.; Paul Griesebner, Spiele für den "Führer" - Zur Dramaturgie des "Olympia"-Films von Leni Riefenstahl, in: Relation 2 (1995), S. 137-161, hier S. 145.

⁸⁴Das Vertrauen, das Leni Riefenstahl vor allem von Hitler entgegengebracht wurde, zeigt sich auch an der Tatsache, daß sie "Olympia" nicht der offiziellen Zensurbehörde vorführen mußte (Griesebner, Spiele, S. 141).

⁸⁵Martin Loiperdinger, Die XI. Olympischen Spiele in Berlin als internationaler Reichsparteitag. Zur Inszenierung der Eröffnungsfeier in Leni Riefenstahls Olympiafilm "Fest der Völker", in: Thomas Alkemeyer u.a. (Hg.), Olympia - Berlin. Gewalt und Mythos in den Olympischen Spielen von Berlin 1936. Wissenschaftliches Symposium in Berlin vom 16. bis 18. Oktober 1986, Berlin o.J. (1986), S. 167-176, hier S. 167.

⁸⁶Riefenstahl, Memoiren, S. 241.

vorhandenen Material eine Auswahl zu treffen. Dieses Prinzip sieht sie als unerlässlich für den Dokumentarfilm an:

" (Im Dokumentarfilm) tritt das Ereignis völlig unabhängig von Regisseur und Kamera ein und rollt in einem Guß ab. ... So wird es seine erste Aufgabe, das Ereignis von einer Vielzahl von Kameras einzufangen, Dokumente zu schaffen von jedem Detail, von jedem Augenblick, von nah und fern. ... Das Material wird gesichtet, ausgewählt, in Komplexe geteilt, geordnet und eingereiht. Der Regisseur muß sich nun klar werden über den Grundton und Grundstil, nach dem er seine Schöpfung bauen will... Jetzt kann er seine Visionen verwirklichen... So wird der Schnitt, die Montage des Films zum eigentlichen Schöpfungsprozeß, der seinen Werkstoff aus dem vorhandenen ... Material des bereits gedrehten Ereignisses nimmt."⁸⁷

Auf Grund dieser Prämisse nahm Leni Riefenstahl insgesamt 400 000 m Film während der Olympischen Spiele auf. Schon vor Drehbeginn war sie sich darüber im klaren, daß der Film aus zwei Teilen bestehen mußte, um wenigstens die wichtigsten Wettkämpfe zu zeigen.⁸⁸

Ihre künstlerischen Gestaltungsprinzipien erläutert sie wie folgt:

"Drei Gesichtspunkte werden für die Gestaltung des Film bestimmend sein: Es sind die Begriffe Kampf, Schönheit und Olympia. Der Kampf soll dargestellt werden nicht etwa nur in einem photographierten Filmbericht, sondern als allgemeingültige Ausdrucksform des lebendigen und krafterfüllten Willenseinsatzes. ... Der zweite Gesichtspunkt ist die Schönheit eines sportlich harmonisch durchgebildeten Körpers... Als dritter Gesichtspunkt wird die Olympische Idee dem Film seine innere Gestalt geben. Der völkerverbindende ... Gedanke wird künstlerisch geformt werden."⁸⁹

Mit der Festlegung dieser Prinzipien vor Drehbeginn zeigt sich ihre schon erwähnte "affirmative Einstellung zur Aufnahmerealität"; sie nimmt von vornherein eine feste, positive Haltung zu dem kommenden und darzustellenden Ereignis ein.

Zu der künstlerischen Gestaltung des Films gehört vor allem der "Prolog", in dem Leni Riefenstahl eine Brücke von den Spielen der Antike zur Neuzeit schlagen wollte⁹⁰, und der die einzige, ohne auf reell stattgefundene Ereignisse beruhende, künstlich allein für den Zweck des Film inszenierte Sequenz ist.

Die Dreharbeiten der Spiele selbst begannen am 20.7.1936 mit dem Start des Fackellaufs in Griechenland.⁹¹ 44 Kameramänner waren im Einsatz, insgesamt waren bis zu 300 Personen an der Produktion beteiligt. Als wichtigste technische Innovationen sind u.a. zu nennen:

⁸⁷Leni Riefenstahl; Über Wesen und Gestaltung des Dokumentarfilms, in: Der Deutsche Film Sonderausgabe, zitiert nach Rürup, Nationalsozialismus, S. 194.

⁸⁸Riefenstahl, Memoiren, S. 239.

⁸⁹Nowotny, Kritik, S. 44.

⁹⁰Riefenstahl, Memoiren, S. 239.

⁹¹Der Fackellauf wurde erstmals während dieser Spiele durchgeführt und war eine Anregung des Propagandaministeriums und nicht etwa Carl Diems, dem die Idee heute gemeinhin zugeschrieben wird. Siehe Hajo Bernett, Symbolik und Zeremoniell der XI. Olympischen Spiele in Berlin 1936, in: Sportwissenschaft 16 (1986), S. 357-397, hier S. 385.

- die Aushebung von Gruben im Innern des Stadions, aus denen man die Athleten in der Froschperspektive filmen konnte;
- die Entwicklung einer Unterwasserkamera für die Aufnahmen der Turmspringer und Schwimmer;
- die Befestigung von kleinen Handkameras an einigen Athleten, um neue Perspektiven zu ermöglichen;
- neue Aufnahmegeräte und neues Filmmaterial;
- die Errichtung eines Katapults entlang der Laufstrecken, das mit den Läufern mitgehen sollte.⁹²

Trotz all dieser Neuerungen war es teils aus technischen, teils aus organisatorischen Gründen notwendig, einige Szenen nicht während der entscheidenden Endkämpfe sondern während der Vorentscheidungen zu drehen, bzw. sie ganz nachzustellen, damit die Aufnahmen Leni Riefenstahls künstlerischen Ansprüchen entsprachen.⁹³

Die endgültige Fertigstellung des Films dauerte nach Beendigung der Dreharbeiten noch anderthalb Jahre. Neben den reinen Schnittarbeiten mußte noch der ganze Ton nachträglich eingefügt werden. Für den Film wurde eigens eine Musik von Herbert Windt komponiert. Das Ergebnis war der zweiteilige Film "Olympia", der aus "Fest der Völker" und "Fest der Schönheit" besteht.

Die Premiere fand am 20.4.1938, Hitlers 49. Geburtstag, in Berlin im UFA-Palast am Zoo statt. Während Leni Riefenstahl in ihren Memoiren nur die "riesigen Olympiafahnen" betont, die das Kino schmückten⁹⁴, sind auf Fotos eindeutig auch die ebenso riesigen Hakenkreuzfahnen zu sehen⁹⁵. Zu der Premiere stellt Bernett fest:

"Die festliche Haupt- und Staatsaktion, nur mit dem Aufwand bei Reichparteitagfilmen zu vergleichen, läßt anschaulich erkennen, welche Bedeutung die nationalsozialistische Partei- und Staatsführung diesem ihrem Auftragsfilm beimißt."

4.2. Quellenlage

Bevor auf den Inhalt des Films eingegangen werden kann, muß zunächst einmal festgestellt werden, daß es mehrere Versionen des Films gibt. Während Graham von fünf "national versions", wovon eine "de-hitlerized" sei und die es alle schon vor dem Krieg gab, spricht⁹⁶, erwähnen Courtade und Cadars nur eine englische, eine französische und eine deutsche Version⁹⁷. Besonders nach dem Krieg, als der Film urheberrechtlich nicht

⁹²Der Einsatz dieser und weiterer Neuerungen kann gut an Ray Müllers Fernsehdokumentation "Die Macht der Bilder" verfolgt werden, die ein Blick hinter die Kamera gibt.

⁹³Ganz nachgestellt wurde u.a. die Stabhochsprungsequenz, da die tatsächlichen Wettkämpfen bei Dunkelheit ausgetragen wurden und das Filmmaterial nicht empfindlich genug war und große Scheinwerfer nicht erlaubt wurden. Zwar meint Leni Riefenstahl dazu, daß dies ein nahezu echter Wettkampf war; den Anspruch auf korrekte Berichterstattung kann dies jedoch wohl nicht mehr erfüllen.

⁹⁴Riefenstahl, Memoiren, S. 306.

⁹⁵Griesebner, Spiele, S. 166.

⁹⁶Graham, Olympia, S. 194.

⁹⁷Courtade/Cadars, Geschichte, S. 64.

geschützt war, entstanden weitere Versionen, u.a. eine in Amerika mit dem Titel "Kings of the Olympics", der sich fast ausschließlich auf die amerikanischen Siege konzentriert und damit viel parteiischer ist als das Original.⁹⁸ Eine der wenigen restlichen vollständigen Verleih-Kopien befindet sich heute im Bundesarchiv Koblenz⁹⁹, ist dort aber wegen der inzwischen Leni Riefenstahl wieder zugesprochenen Urheberrechte nicht mehr zu entleihen, da sie dies verweigert. In Amerika befindet sich in der Sammlung des "George Eastman House" eine weitere Kopie, die dem Original recht nahe kommen dürfte.¹⁰⁰ Die in Deutschland von der FSK 1958 zugelassene Version ist von Leni Riefenstahl selbst gekürzt; es fehlen nach ihren Angaben die Darstellung des Olympische Eids, die Übergabe von zwei Medaillen an deutsche Sieger und ihre Beglückwünschung von Hitler, einige Nahaufnahmen von Hitler und anderer Nazi-Größen sowie einige Aufnahmen des Publikums beim Hitlergruß.¹⁰¹

Graham verlangt also mit Recht: "When somebody says he has seen Olympia, he should always be asked which print he has seen."¹⁰² Daraus läßt sich folgern, daß auch der Autor jeder wissenschaftlichen Abhandlung über den Film angeben sollte, welche Version er benutzt hat, da dies das Ergebnis seiner Analyse beeinflussen kann.

In dieser Arbeit soll keine spezielle Version des Films behandelt werden, sondern eine allgemeine Annäherung an die deutschsprachigen Versionen versucht werden.¹⁰³ Es wird davon ausgegangen, daß es sich bei den Unterschieden zumeist nur um die Darstellung bzw. Nicht-Darstellung Hitlers und anderer politisch wichtiger Persönlichkeiten sowie um die Reihenfolge bzw. eventuelle Auslassung einiger Sportarten handelt, daß der Film an sich in seinem Aufbau und in seiner Darstellung der sportlichen Wettkämpfe fast immer gleich bleibt.

4.3. Inhalt

Leni Riefenstahls Film "Olympia"¹⁰⁴ besteht aus zwei Teilen, "Fest der Völker" und "Fest der Schönheit", die je nach Version ~ 120 bzw. ~90 Minuten lang sind.

"Fest der Völker" beginnt mit einem Prolog, der die Olympischen Spiele der Antike mit denen der Neuzeit verbinden soll. Dies geschieht, indem zunächst menschenleere Ruinen

⁹⁸Graham, Olympia, S. 236.

⁹⁹Bernett, Dokumentarfilm, S. 124.

¹⁰⁰Courtade/Cadars, Geschichte, S. 64.

¹⁰¹Graham, Olympia, S. 281. Dies scheint auch die Version zu sein, die SAT 1 am 30.8. und 6.9.1992 zeigte.

¹⁰²Graham, Olympia, S. 195.

¹⁰³Graham versucht sich zumindest ansatzweise in der Aufzeigung von Unterschieden zwischen der deutsch- und englischsprachigen Version; demnach ist die englische Version an einigen Stellen emotionsloser und enger an die Fakten gebunden sowie teilweise humorvoll, wo der deutsche Kommentar dramatischen Ernst verbreitet. (Graham, Olympia, S. 168).

¹⁰⁴Ein Abdruck des Filmprogramms, das genaue Angaben über die Mitarbeit enthält, findet sich im Anhang.

der griechischen Antike und dann antike Steinfiguren gezeigt werden, wovon sich eine, der Diskuswerfer, durch eine Überblendung in einen lebendigen Sportler "verwandelt", und die Darstellung anderer klassischer olympischer Sportarten wie das Speerwerfen und Kugelstoßen einleitet. Nach diesen "männlichen" Sportarten werden Frauen bei gymnastischen, formschönen Übungen gezeigt, aus denen sich schließlich das Olympische Feuer zu entwickeln scheint, das dann von einem Fackelträger übernommen und auf den Weg nach Berlin gebracht wird. Bis zu diesem Punkt ist die gesamte Darstellung sehr mythisch und wirkt sehr erhaben: eine subjektive Kamera ebenso wie Kamerafahrten zeigen verschiedene Perspektiven; es wird kein Kommentar und keine harten Schnitte sondern nur Musik und weiche Überblendungen verwendet; immer wieder ziehen Nebel- und Rauchschwaden auf; alles ist nach rein künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkten bis auf den Fackellauf dramaturgisch eigens für den Film inszeniert.¹⁰⁵

Der Fackellauf selbst wirkt nochmals wie eine Überleitung: er verbindet die mythische, unreal wirkende Welt der Antike mit ihren leblosen Steinfiguren und die wie Prototypen wirkenden Sportlerinnen und Sportler des Prologs mit den am Straßenrand stehenden und winkenden Menschen der realen, heutigen Welt, in die die Fackel getragen wird.

In Berlin setzt mit dem Eintreffen der Fackel der Beginn der Eröffnungsfeier ein; es wird der Einmarsch der Nationen, je nach Version die Eröffnung der Spiele durch Hitler sowie das Entzünden des Olympischen Feuers gezeigt. Danach folgt ein harter Schnitt, die Leinwand wird sekundenlang ganz schwarz, bis die eigentlichen Wettkämpfe durch Kommentatoren verschiedener Nationalitäten eingeleitet werden, die die Kämpfe in verschiedenen Sprachen ankünden.

Im Rest des Films, d.h. dem eigentlichen Teil, wird das Leichtathletikprogramm zusammengefaßt, wobei Leni Riefenstahl keineswegs parteiisch verfährt: die herausragenden Leistungen aller Athleten, egal welcher Nationalität oder Hautfarbe, werden mit der gleichen Intensität gezeigt und mit demselben Überschwang kommentiert. Besonders auch der Schwarze Jesse Owens wird wiederholt und intensiv ins Bild gesetzt. Der Film endet mit Einblendungen der verschiedenen Olympischen Symbole: dem Feuer, den Fahnen, den Ringern, der Glocke und dem Stadion.

Auch "Fest der Schönheit" beginnt mit einer Art Prolog, der diesmal jedoch keine mythische, vergangene Welt sondern das Leben im Olympischen Dorf zeigt, allerdings auch auf eine künstlerische, stimmungsvolle Art: Athleten beim Frühsport, in der Sauna oder einfach untereinander beim Zeitvertreib. Die folgenden Wettkämpfe stellen eine Auswahl aus dem restlichen Sportprogramm dar und wirken daher nicht so einheitlich wie die reinen Leichtathletik-Wettkämpfe des ersten Teils. Auch herrscht im ersten Teil in der Darstellung der einzelnen Sportarten eine gleichmäßigere Gewichtung von Kommentar und Musik, wenn sie überhaupt verwendet wird, vor; im zweiten Teil jedoch werden sowohl

¹⁰⁵Siehe auch S. 18.

das Turmspringen wie auch das Turnen ganz unkommentiert präsentiert, bei vielen anderen Sportarten dominiert die Musik klar über den Kommentar.

"Fest der Schönheit" endet ebenfalls künstlerisch gestaltet: nochmals werden das Stadion, die Fahnen, das Feuer und die Glocke gezeigt, dann werden die Fahnen eingezogen, das Feuer erlischt, und über dem Stadion baut sich ein "Lichtdom" aus Strahlen vom Flagscheinwerfern auf, die sich im Himmel über dem Stadion vereinen und schließlich auch verlöschen.

In beiden Teilen ist außer den Wettkämpfen auch immer wieder das Publikum und je nach Version auch Hitler zu sehen; daneben werden die Sportler auch am Rand der Wettkämpfe wartend und sich vorbereitend gezeigt.

Griesebner gibt außer einer genauen Sequenzanalyse auch eine Analyse der filmischen Mittel, die Leni Riefenstahl eingesetzt hat, die bei der übrigen Literatur zumeist nur in Ansätzen und unsystematisch vorhanden ist:¹⁰⁶

1. Arten der filmischen Gestaltung:

- *Dokumentation eines Wettbewerbs*, für die Bilder aus der Totalen oder Halbtotalen verwendet werden und die in der Regel von einem Sprecher aus dem Off kommentiert werden.
- *"Bilderrausch"*, d.h. die Darstellung eines Wettkampfs, die rein nach ästhetischen Gesichtspunkten zumeist ohne Sprecher geschnitten wurde und eben nicht eine Dokumentation des Wettkampfs und seines Ergebnisses sein soll.
- *Mischform*, die sowohl inhaltliche Informationen als auch ästhetische Bilder, die nicht kommentiert werden, vermittelt.

2. Kameraeinstellung

- *Totale* für Aufnahmen, die das Monumentale bzw. das Massenereignis der Olympiade vermitteln sollen.
- *Halbtotale* für die Präsentation eines Wettbewerbs aus "angenehmer", überschaubarer Nähe.
- *Großaufnahmen* für die Einzeldarstellung bestimmter Persönlichkeiten, bzw. Details, die den dramaturgischen Effekt betonen sollen.

3. Perspektive/Aufnahmen aus der

- *Froschperspektive* deuten die Überlegenheit und Überhöhung des so gefilmten Sportlers an oder betont die Sportart wie z.B. beim Stabhochsprung.
- *Augenhöhe* haben zumeist dokumentarischen Charakter.
- *Vogelperspektive* ermöglichen die Darstellung eines gesamten Ablaufs und betonen die Monumentalität.

4. Ton:

- *Sprecher* soll informieren und die gezeigten Bilder kommentieren und auch durch seine Wortwahl Emotionen wie Spannung und Begeisterung wecken, wenn dies nicht allein durch den Schnitt erreicht werden kann.
- *Publikumsatmosphäre und Geräusche* sollen dem Zuschauer das Geschehen näher bringen.
- *Musik* soll die Bilder unterstützen und teilweise auch die Funktion des Sprechers übernehmen, indem sie ebenfalls Emotionen erzeugt.

¹⁰⁶Griesebner, Spiele, S. 146-161.

Insgesamt deutet schon der Einsatz dieser verschiedenen filmischen Mittel den künstlerischen Anspruch des Films an, der eben nicht nur das Ereignis an sich festhalten will, sondern es mit Hilfe dieser Mittel dem Zuschauer auf eine bestimmte Weise vermitteln will.

5. Rezeption

5.1. bis 1945

In Deutschland wurde der Film ein großer Erfolg; die gleichgeschaltete Presse erging sich in Lobeshymnen, und der "Olympia" wurde mit dem deutschen Nationalen Filmpreis für das Jahr 1937/38 ausgezeichnet, noch bevor er regulären Kinos der Öffentlichkeit präsentiert worden war.¹⁰⁷ Die Filmprüfstelle verlieh ihm die Prädikate: "staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, kulturell wertvoll und volksbildend".¹⁰⁸ Der Film hatte also anscheinend die Erwartungen der Auftraggeber erfüllt; Leni Riefenstahl hatte ihn ohne die Vorgabe von konkreten Vorschriften und Wünsche genauso gestaltet, wie Hitler und Goebbels ihn haben wollten. Außer für normale Kinovorführungen sollte der Film noch als politisches Lehrmittel genutzt werden; die dafür vorgesehen Direktiven wurden in einem Film-Begleitheft für Lehrer festgelegt: er sollte u.a. zum Kämpfen erziehen, den Glauben an die Kampfbereitschaft sowie das Rassebewußtsein stärken und die Kraft des "eisernen Willens" verdeutlichen.¹⁰⁹

Einen detaillierten Überblick über "the history of the film after its release" gibt Graham in einem eigenen Kapitel¹¹⁰: Er beschreibt die Premieren in den einzelnen europäischen Großstädten wie Wien, Zürich, Athen, Brüssel, Belgrad, Paris, Riga, Stockholm, Kopenhagen, Helsinki, Rom, Venedig und Warschau und geht dabei sowohl auf die anwesenden Gäste sowie auf die den Premieren folgenden Kritiken ein. Insgesamt läßt sich daraus zusammenfassen, daß bei fast allen diesen Aufführungen wichtige politische, gesellschaftliche und sportlerische Persönlichkeiten anwesend waren und oft auch Leni Riefenstahl selbst, und das auch die Kritiken überwiegend positiv bis geradezu überschwänglich waren. Der Film erhielt in Stockholm den "Polar-Preis", der damit erstmals an einen Ausländer vergeben wurde, wurde auf der Biennale in Venedig zum "besten ausländischen Film" gewählt und wurde vom IOC mit einem "Olympischen Diplom" ausgezeichnet; Stalin schickte ein persönliches Glückwunschtelegramm. Ausnahmen waren u.a. England und Amerika; in beiden Ländern wurde der Film nicht gezeigt, da man ihn dort als ein Stück deutscher Propaganda ansah und die Stimmung ohnehin Deutschland-feindlich geworden war. Als sich zunächst in England kein Verleiher für den Film fand, versuchte der Direktor der deutschen Verleihfirma Tobis dies durch eine Reise nach England zu ändern, die jedoch erfolglos verlief.¹¹¹ In Amerika wollte Leni Riefenstahl ihren Film selbst präsentieren und traf am 4. November 1938 in New York ein. Schon zu diesem Zeitpunkt gab es Boykottbewegungen gegen den Film und Leni

¹⁰⁷Bernett, Dokumentarfilm, S. 126.

¹⁰⁸Bernett, Dokumentarfilm, S. 125.

¹⁰⁹Bernett, Dokumentarfilm, S. 127f.

¹¹⁰Graham, Olympia, S. 194-249.

¹¹¹Graham, Olympia, S. 207ff.

Riefenstahl selbst, die spätestens ab dem 11. November stark anwuchsen: "Any hope of getting Olympia shown in America had been destroyed in the ashes of the Kristallnacht."¹¹² In Chicago wurde sie nochmals von Avery Brundage freundlich empfangen und konnte den Film einem kleinen Publikum zeigen. Brundage versuchte für sie, Verbindungen nach Hollywood zu knüpfen; dort hatte sich mittlerweile jedoch auch eine starke Protestbewegung formiert, und als einziger Produzent wollte Walt Disney den Film sehen. Neben England und den USA wurde der Film außerdem in Kanada, Australien, Ägypten, Syrien und Palästina nicht öffentlich gezeigt.¹¹³ Es ging jedoch dabei nicht um ein Boykott des Films an sich, sondern um das Land, aus dem er und seine Regisseurin stammten, und um die Politik und Ideologie, die er und sie repräsentierten; der Film wurde nicht nach der Betrachtung, sondern bevor man ihn gesehen hatte, verurteilt, da alle deutschen Produkte in Verruf geraten waren. Daneben wurde der Film von der dem Vatikan nahestehenden Organisation des "Centro Cattolico Cinematografico" mit dem Prädikat "sittengefährdend" versehen; hierbei ging es jedoch nicht um die o.g. Umstände sondern um die Nacktszenen des Prologs.¹¹⁴

Insgesamt stellt Krüger fest, daß der Film "zu spät" erschien, "... um vor Kriegsausbruch noch die Friedensliebe Deutschlands zu unterstreichen" und deshalb für außerdeutsche Propagandazwecke nur bedingt geeignet war, während Graham Ursache und Wirkung von der anderen Seite betrachtet: der Film konnte in einigen Ländern keinen Erfolg mehr haben, weil Hitlers Politik genau das Gegenteil von Friedensliebe demonstrierte, "Hitler sabotaged her (Leni Riefenstahl)".¹¹⁵

5.2. nach 1945

Erstaunlicherweise war ausgerechnet England, wo der Film vor dem Krieg überhaupt nicht gezeigt worden war, eines der ersten Länder, in dem sich schon 1948 wieder Interesse für den Film regte, und auch in anderen Ländern wurde der Film ganz oder teilweise gezeigt.¹¹⁶ Auch wurde Leni Riefenstahl in diesem Jahr verspätet das "Olympische Diplom" des IOC übergeben.

In Deutschland war noch 1950 eine Freigabe des Films für die Öffentlichkeit von den Alliierten abgelehnt worden mit der Begründung, daß Leni Riefenstahl nicht noch einmal an dem Film verdienen sollte.¹¹⁷ Nachdem "Olympia" 1957 in internen Studiovorführungen mit Erfolg gezeigt worden war, bemühte sich Leni Riefenstahl um eine Freigabe des Films durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) sowie um die Verleihung

¹¹²Graham, Olympia, S. 216.

¹¹³Graham, Olympia, S. 228.

¹¹⁴Krüger, Weltmeinung, S. 220.

¹¹⁵Graham, Olympia, S. 227.

¹¹⁶Graham, Olympia, S. 236; siehe auch Kapitel 4.2.

¹¹⁷Nowotny, Kritik, S. 53.

eines Prädikats durch die Filmbewertungsstelle (FBW) der Bundesrepublik Deutschland, wofür sie sich der Unterstützung von sportlerisch bedeutsamen Persönlichkeiten wie Carl Diem und Mitgliedern des IOC versichern konnte.¹¹⁸ Während der Film zwar mit Schnittauflagen freigegeben wurde, blieb ihm trotz heftiger Proteste Leni Riefenstahls und auch Carl Diems ein Prädikat versagt mit der Begründung:

"Konzeption und Stil des Olympiafilms tragen Züge, die dem Arsenal nationalsozialistischer Weltanschauungspropaganda entliehen sind."¹¹⁹

Ihre Rechtfertigungsversuche¹²⁰, die diese Beurteilung widerlegen sollten, zielen vor allem darauf ab, daß der Film in keiner Weise etwas mit dem Propagandaministerium zu tun gehabt hätte wie auch die Olympischen Spiele an sich völlig unpolitisch gewesen seien; beide Argumente wurden u.a. im Verlauf dieser Arbeit entkräftet und widerlegt. Außerdem versuchte sie sich auf die Einschätzung und Anerkennung des IOC zu berufen; auch dessen Haltung zum Nationalsozialismus konnte bereits offengelegt werden.

Mit der Freigabe des Films traten Leni Riefenstahl und ihre Werke erneut verstärkt in das Interesse der Öffentlichkeit, und auch im Ausland zeichnete sich vor allem unter den Cineasten eine langsame Rehabilitierung ab: 1959 durfte sie "Olympia" bei den Filmfestspielen in Venedig zeigen; 1960 sendete die BBC in England eine umfangreiche Dokumentation über sie; 1964 wurde vom Bremer "Studio für Filmkunst" eine Riefenstahl-Woche veranstaltet, und ihre Filme wurden in den USA, Japan, Frankreich, Skandinavien und England im Fernsehen gezeigt.¹²¹ Zu prominenten Bewunderern Leni Riefenstahls gehören u.a. Jean Cocteau, Mick Jagger und George Lucas. Zwar gab es auch Proteste gegen diese Rehabilitierung, die das zunehmende Interesse aber eher noch verstärkten, andererseits aber auch eine kritische Auseinandersetzung förderten.¹²² Besonderes Interesse kam den Film nochmals zu, als Leni Riefenstahl als Photographin für die Olympischen Sommerspiele von 1972 in München von der englischen Zeitung "Sunday Times" engagiert wurde¹²³ und kurz darauf ihre Nuba-Bildbände erschienen: Vor allem Susan Sontag verglich die Darstellung der Nuba mit der der Sportler in "Olympia" und klassifizierte beides als von einer "faschistischen Ästhetik" behaftet.¹²⁴ 1986 stellte Hajo Bernett, der die Spiele von 1936 "in der Retrospektive der Massenmedien" anlässlich des 50. Jahrestages analysierte, fest:

"Während sich in den USA noch immer Journalisten finden, die Leni Riefenstahls Selbstzeugnis vertrauen, wahren deutsche Autoren die gebotene kritische Distanz. Ohne den künstlerischen Rang des Films zu verkennen, analysieren sie die

¹¹⁸Siehe auch Kapitel 4.1.

¹¹⁹Bernett, Dokumentarfilm, S. 129.

¹²⁰Siehe auch Kapitel 4.1., Fußnote 82.

¹²¹Nowotny, Kritik, S. 59.

¹²²Nowotny, Kritik, S. 60.

¹²³Nowotny, Kritik, S. 53.

¹²⁴Susan Sontag, Fascinating Fascism, in: Susan Sontag, Under the Sign of Saturn, New York 1980, S. 73-108, auch in The New York Review of Books, Vol. XXII, No.1 (6.2.1975).

Produktion des allzu schönen Scheins, die emotionale Wirkung, den systemstabilisierenden Effekt."¹²⁵

1992 strahlte der private Fernsehsender SAT 1 den Film aus; der Kommentar dazu blieb jedoch recht unpräzise: Leni Riefenstahls Filme werden zwar als "Trugbilder eines Systems, das die ganze Welt in einen erbarmungslosen Krieg stürzte" beschrieben, worin die Trugbildhaftigkeit jedoch besteht, wird nicht erklärt, ebensowenig wie der Hintergrund der Spiele erläutert wird.

Insgesamt läßt sich als allgemeine Tendenz zur Bewertung des Films wohl Grahams These heranziehen:

"The reputation of the Olympic film ... has been one of semirespectability ... a small doubt always remains. Olympia has been firmly established as an art film. ... By and large ... Olympia escapes most accusations. In a large part, the excellence of the film, its apparent lack of bias and, in addition, the campaign waged by Leni Riefenstahl and her supporters, have had the desired effect."¹²⁶

¹²⁵Hajo Bernett, Olympia 1936 in der Retrospektive der Massenmedien, in: Sportunterricht 35 (1986), S. 414-420, hier S. 415.

¹²⁶Graham, S. 244.

6. Interpretation

Wie schon angedeutet, gibt es verschiedene Interpretationsansätze und Kritikpunkte zu "Olympia", die versuchen zu verdeutlichen, welche Assoziationen und Konnotationen der Film neben der reinen Bildabfolge hervorrufen kann. Für diese Interpretationen stellt Lenk fest:

"Jede Interpretation ist Interpretationskonstrukt. Dies gilt insbesondere für diese hier. Der Erkenntnisfortschritt kann nur darin bestehen, daß man diese Interpretationskonstrukte differenziert, abzuwägen versucht und nicht nur ein 'Entweder-Oder' gelten läßt. Ein Gesamtbild muß erstellt werden, ohne zu dichotomisieren."¹²⁷

Dies soll nun im folgenden zumindest in Ansätzen versucht werden: verschiedene Fragestellungen sollen aufgegriffen werden; verschiedene Interpretationsansätze vorgestellt und analysiert werden.

Dabei geht es vor allem um folgende Punkte:

- die Art und Weise, wie der Film dokumentiert, bzw. was er eigentlich dokumentiert;
- die Rolle Hitlers im Film;
- die Frage, inwiefern der Film einen spezifisch nationalsozialistischen "Körperkult" betreibt, und damit zusammenhängend, ob der Film dadurch mit einer "faschistischen Ästhetik" behaftet ist.

Bei all diesen Beobachtungen ist immer zwischen einer Betrachtung des Films an sich und der Betrachtung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin zu unterscheiden, die zwar das Thema des Films sind, der deshalb aber nicht mit ihnen gleichgesetzt werden darf; es ist also immer die Frage zu stellen, ob eine bestimmte Beobachtung nur im Film zu machen ist und somit originär dem Film entstammt, oder ob sie nicht in den Spielen selbst enthalten ist und deshalb auch im Film zu finden ist.¹²⁸ Außerdem besteht das Problem der "Wirkung" des Films, besonders auf die damaligen Zuschauer: Inwiefern kann man heute noch nachvollziehen, welche Wirkung der Film besonders auf das Unterbewußtsein auf das Publikum gehabt haben mag? Und auch die Wirkung auf ein heutiges Publikum kann gewiß nicht durch theoretische Analysen einzelner Bildelemente erfolgen, wie Loiperdinger dies versucht¹²⁹, sondern müßte empirisch erforscht werden.

Zur Art und Weise, wie der Film dokumentiert, bzw. was er eigentlich dokumentiert:

Wie schon in Kapitel 3 festgestellt wurde, kann auch ein Dokumentarfilm nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit und das auch nur in einer ganz bestimmten Sichtweise "dokumentieren". Auch wurde Leni Riefenstahl bereits eine "affirmative Einstellung zur Aufnahmerealität" attestiert. Dies zeigt sich in "Olympia" darin, daß sie nicht kritisch das Ereignis reflektiert, sich nicht mit den geschilderten Hintergründen beschäftigt, sondern "nur" versucht, die vom NS-Staat vorgelegte Inszenierung der Spiele als harmonisches

¹²⁷Diskussion, in: Alkemeyer, Olympia - Berlin, S. 177-189, hier S. 185.

¹²⁸Vgl. auch Lenk, Diskussion, S. 186.

¹²⁹Loiperdinger, Reichsparteitag.

Friedensfest in einem harmonischen, friedliebenden Deutschland ohne Mißklänge so gut, d.h. so positiv wie möglich auf der Leinwand zu präsentieren.¹³⁰ Damit folgte sie, wenn wohl auch unbewußt und ohne entsprechende Anordnungen des Propagandaministeriums¹³¹, den Anweisungen, die das Propagandaministerium auch insgesamt für die Berichterstattung der Spiele ausgegeben hatte¹³² Insofern kann der Film als Dokument für das Bild gewertet werden, das sich dem größten Teil des damaligen Publikums der Spiele, den ausländischen Gästen und überhaupt dem größten Teil der Bevölkerung, dem durch die Medien von dem Ereignis berichtet wurde, bot, das an sich aber eben künstlich inszeniert war. Das dieses Bild, das der Film präsentierte, mit dem Bild, das der Staat erzeugen wollte, bzw. das die Bevölkerung auch wahrnahm, übereinstimmte, zeigt der Erfolg des Films. Im Zusammenhang mit der Frage, inwiefern der Film ein Propagandafilm ist, stellt Hart-Davis deshalb fest: "The film has often been described als a triumph of propaganda, but this is less than just. What it did was to record a triumph of propaganda...".¹³³ In eine ähnliche Richtung geht vor allem Bernetts These über den Film: "... als Zeugnis der ... politischen Geschichte demonstriert er das Selbstverständnis des Dritten Reichs auf dem Gipfel seines internationalen Ansehens..."¹³⁴, die auch heute noch vielfach zitiert wird¹³⁵

An einer Filmszene läßt sich das Problem des Dokument-Begriffs verdeutlichen: Während des "Einzugs der Nationen" werden zunächst die Mannschaften Österreichs und Italiens gezeigt, die beide mit dem Hitlergruß ins Stadion einziehen, und danach die Franzosen, die ihren Arm zwar auch erheben, jedoch zum sogenannten "Olympischen Gruß", bei dem der Arm seitlich vom Körper weggestreckt ist. Nach Loiperdinger hat das Publikum diese Geste als Hitlergruß interpretiert, was sich an den Begeisterungstürmen des Publikums festmachen läßt.¹³⁶ Er vertritt die These, daß diese Einstellungsfolge Dokument und Fälschung in einem ist: Da Leni Riefenstahl dieses Ereignis filmisch nachinszeniert und das Mißverständnis nachkonstruiert habe, habe sie ein filmisches Dokument der im Stadion herrschenden Stimmung geliefert.¹³⁷

"Indem sie dieses Mißverständnis aber nicht kennzeichnet und korrigiert, fälscht sie das faktische Geschehen und versucht den Zuschauer etwas sehen zu lassen, was nicht zu sehen ist."

¹³⁰Graham beschreibt diese Darstellungsweise als "old fashioned": "The current fashion is an attempt by directors to be more objective, which gives us more room to interpret the film ourselves. Riefenstahl's style gives us very little room to do so." (Graham, Olympia, S. 261).

¹³¹Auf die möglichen Intentionen und Wirkungsabsichten Leni Riefenstahls wird auf Grund der fast unmöglichen Überprüfbarkeit in dieser Darstellung nicht weiter eingegangen.

¹³²Vgl. Kapitel 2.3.

¹³³Duff Hart-Davis, Hitler's Games, London 1986, S. 242.

¹³⁴Bernett, Dokumentarfilm, S. 115.

¹³⁵Vgl. Alkemeyer, Körper, S. 475; Loiperdinger, Eröffnungsfeier, S. 168.

¹³⁶Loiperdinger, Eröffnungsfeier, S. 171f.

¹³⁷Loiperdinger, Eröffnungsfeier, S. 172.

Bernett hingegen ist der Ansicht, daß der Film die Szene unmißverständlich wiedergibt¹³⁸, was auch zutrifft, wenn man über den Sachverhalt Bescheid weiß; als im olympischen Protokoll relativ unkundiger Zuschauer wird man den Unterschied der Gesten jedoch bei ersten Sehen kaum bemerken. Es erweist sich als erneut die Schwierigkeit zwischen Abbildung der Wirklichkeit und Darstellung einer Sichtweise der Wirklichkeit: Leni Riefenstahl dokumentiert das Geschehen und bringt es dem Zuschauer in der Form nahe, in der es wohl auch die meisten Zuschauer im Stadion erlebt haben; andererseits läßt sie das Ereignis unkommentiert und unreflektiert stehen, so daß das Filmpublikum den gleichen Trugschluß zieht wie das Publikum im Stadion. Es ist jedoch fraglich, ob man deshalb von einer "Fälschung des faktischen Geschehens" sprechen kann, da das Geschehen an sich ja nicht verändert wurde, und auch die Begriffe "nachinszeniert" und "nachkonstruiert" erscheinen unangebracht, da die Szene ja ein tatsächliches, real stattgefundenes Ereignis zeigt.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie sinnvoll die Auflagen der FSK zur Freigabe des Films waren, die die Entfernung einiger Szenen verlangten, bzw. ob dadurch nicht Teile des Dokumentarcharakters verlorengegangen sind: Besonders die herausgeschnittenen Szene, in der Hitler persönlich zwei Gewinnern während der Siegerehrung gratuliert, weswegen er sich vom IOC zurechtweisen lassen mußte und dies im weiteren Verlauf der Spiele zu unterlassen hatte, könnte dem heutigen Publikum verdeutlichen, wie sehr sich Hitler selbst als Organisator der Spiele sah, dem alles erlaubt war, und wie wichtig für ihn die "deutschen" Siege waren. Auch wird durch die Entfernung von Szenen mit Hitler und anderen deutschen Politikern der vermeintlich unpolitische Charakter der Spiele betont, ebenso wie die politischen und historischen Hintergründe der Spiele ausgeklammert werden. Wie auch insgesamt im Umgang mit nationalsozialistischen Filmen scheint man auch hier die einfache Ausblendung und Verdrängung für sicherer und harmloser zu halten, als einen kritischen und reflektierten Umgang mit diesen Werken.

Zur Rolle Hitlers im Film:

Adolf Hitler ist je nach Version mehrfach im Film zu sehen, u.a. wie er die Spiele eröffnet, deutschen Sportlern gratuliert und häufig als "Zuschauer", der während der Wettkämpfe mitfiebert. Diese Rolle wird unterschiedlich interpretiert: Griesebener sieht ihn als "Protagonisten" des Films, dessen Auftreten eigentlich nur bei der Eröffnungsansprache gerechtfertigt wäre; alle anderen Aufnahmen sollen ihn dem Rezipienten immer wieder ins Gedächtnis rufen und sein Bild sich unterbewußt festsetzen; Griesebner sieht den Film insgesamt als "Propagandafilm, der auf sehr geschickte Weise den Rezipienten davon zu überzeugen versucht, daß Adolf Hitler der auserwählte Erlöser ist, der die Stärksten der Welt um sich versammelt, um allem "Niedrigen" und "Anderartigen" den Kampf

¹³⁸Bernett, Symbolik, S. 365.

anzusagen."¹³⁹ Außerdem stellt er fest: "Es geht in diesem ... Film weder um Schönheit noch um Harmonie oder gar um den Anspruch der Dokumentation, in diesem Film geht es ausschließlich um Adolf Hitler."¹⁴⁰ Hinten hingegen meint: "There are no more shots devoted to Hitler than would have been otherwise devoted to the head of state of any host country."¹⁴¹ Während sich Griesebners These insofern widerlegen läßt, als daß der Film bei Entfernung aller Szenen mit Hitler "um nichts mehr gehen" würde, also praktisch inhalts- und aussagelos wäre, was ja nicht der Fall ist, ist die Auffassung Hinton's eher eine Geschmacksache. Es erscheint jedoch fast natürlich, daß Leni Riefenstahl Adolf Hitler, den Führer, der er nun einmal war, in den Film miteinbezieht; da alles im damaligen Deutschland auf ihn zentriert war, konnte er bei dieser Massenveranstaltung nicht fehlen. Insofern hat diese Miteinbeziehung Hitlers wieder einen Dokumentcharakter und ist keine Inszenierung. Desweiteren muß sich Griesebner wie fast alle Autoren, die den Film nur in eine spezifische Richtung interpretieren, auch den Vorwurf einer Überinterpretation gefallen lassen: In fast allen Szenen wird Hitler als fast normaler, einfacher Zuschauer gezeigt, der genau wie alle anderen die Wettkämpfe verfolgt, spontan Begeisterung und Enttäuschung zeigt, und dadurch sehr menschlich und eben nicht wie ein übermenschlicher "Erlöser" erscheint, eine Sicht, die das Volk sonst nicht zu sehen bekam. Diese Darstellung Hitlers kann deshalb zwar als Dokument angesehen werden, ist aber ein Spezifikum des Films, da diese Darstellung nur dort und in keinen anderen Massenmedien in dieser detaillierten, lebendigen Form möglich war.

Nationalsozialistischer "Körperkults" / Faschistische Ästhetik:

Was oben für Hitler gesagt wurde, gilt natürlich in gleichem Maße für die Darstellung der Wettkämpfe: Zeitlupen, Nahaufnahmen sowie die Darstellung aus verschiedenen Perspektiven konnten nur im Film realisiert werden. Nur kann durch den Einsatz dieser technischen Mittel an sich noch kein spezifisch nationalsozialistischer "Körperkult" betrieben werden, da diese ja auch heute noch selbstverständlich in jeder Sportreportage verwendet werden.

Hoffmann will den "nationalsozialistischen Geist", von dem der Film seiner Meinung nach strotzt, vor allem in der Darstellung des Sports als heroische, übermenschliche Tat, der als etwas Sakrales zelebriert wird, erkennen, sowie in der allgemeinen Tendenz, das die Ideologie das ganze Leben durchdrungen habe und Idee und Wirklichkeit zusammengesehen werden.¹⁴² Außerdem verweist er auf Leni Riefenstahl's "ungebrochene Leidenschaft für das Starke und Schöne"¹⁴³ sowie auf ihre "Denaturierung der

¹³⁹Griesebner, Spiele, S. 163f.

¹⁴⁰Ebenda.

¹⁴¹Hinton, Films, S. 80.

¹⁴²Hoffmann, Mythos, S. 154.

¹⁴³Hoffmann, Mythos, S. 155.

individuellen Menschennatur zum Werkstoff ihrer Filmskulpturen"¹⁴⁴. und die ständige Verweisung auf das kriegerische und kämpferische Element auch im Kommentar¹⁴⁵. Sontag sieht vor allem die Betonung von "submissive behaviour, extravagant effort, and the endurance of pain"¹⁴⁶ sowie "the ideal of life as art, the cult of beauty, the fetishism of courage, the dissolution of alienation in ecstatic feelings of community, the repudiation of the intellect"¹⁴⁷ als Merkmale einer faschistischen Ästhetik an. Alle diese Elemente werden jedoch zumeist nur festgestellt und nicht begründet oder analysiert. Alkemeyer weist beispielsweise darauf hin, daß jede Abbildung des Menschen ihn automatisch "denaturiert" und immer nur "ein Entwurf des Körpers im Blick des Künstlers für ein Publikum" ist.¹⁴⁸ Seine These, daß Leni Riefenstahl "alles, was auf die Unvollkommenheit, Verletzlichkeit und Mangelhaftigkeit des ... Menschen" hindeutet, ausspart¹⁴⁹, ist jedoch auch nicht aufrechtzuerhalten, da ja nicht nur Sieger, sondern auch Verlierer geziegt werden, und besonders auch in der Marathonsequenz die Schmerzen der Läufer angedeutet werden. Boderlink zeigt, daß die Sprache des Films kein typischer "Nazijargon", sondern die Sprache der Zeit ist.¹⁵⁰ Die Kraftanstrengung und das damit verbundene Ertragen des Schmerzes sind normale Begleiterscheinungen des Leistungssport, und treten gerade bei so großen Wettkämpfen wie den Olympischen Spielen, bei denen die besten Athleten der Welt zusammenkommen, natürlich extrem hervor. Auch die Darstellung von gesunden, starken und leistungsfähigen Menschen kann wohl kaum als speziell faschistisch oder nationalsozialistisch gelten, da nur solche Athleten zu den Spielen zugelassen werden. Und eine nahezu sakrale Überhöhung des Sports ist ebenso in der Ausführung der Spiele als Massenveranstaltung mit bestimmten Ritualen und Formeln enthalten, wie die Überhöhung der Sportler, die als die besten Athleten gekürt werden und so eine Elite präsentieren. So lassen sich fast alle Elemente, die nach Meinung einiger Autoren als spezifisch nationalsozialistisch oder faschistisch gelten sollen, als entweder "normal" für die Zeit, für das Thema Sport oder für die filmische Darstellung an sich belegen, da sonst sehr schnell die Frage aufkommt, ob der Sport an sich oder die große Kraftanstrengung und der Kampf gegen die eigenen Grenzen etwa schon faschistisch ist.¹⁵¹ Dazu stellt Alkemeyer fest:

"Ich denke nicht, daß man sich einzelne Elemente herausgreifen kann, um dann die Frage zu stellen: Sind sie faschistisch oder nicht? ... Nicht der Sport oder der

¹⁴⁴Hoffmann, Mythos, S. 144.

¹⁴⁵Hoffmann, Mythos, S. 155.

¹⁴⁶Sontag, Facism, S. 91.

¹⁴⁷Sontag, Facism, S. 96.

¹⁴⁸Alkemeyer, Körper, S. 485.

¹⁴⁹Alkemeyer, Körper, S. 483.

¹⁵⁰Hansjörg Boderlink, Die Sprache und Sprachgewohnheiten im Dritten Reich, Berlin 1991, S. 78, nach: Griesebner, Spiele, S. 160.

¹⁵¹Vgl. hierzu vor allem die Diskussion, die auf der Grundlage von Loiperdingers Aufsatz geführt wird, und genau zu dieser Fragestellung kommt (Diskussion, in: Alkemeyer, Olympia - Berlin, S. 184f.).

Überwindung des eigenen Willens ist faschistisch, sondern die besondere Einbindung einzelner Ideologeme in einen größeren Kontext."¹⁵²

Der Film an sich zeigt ästhetisch schöne Bilder, die oftmals einfach nur eine zeitlose Schönheit einer Sportart festhalten, aber auch den Wett-"Kampf"-Charakter der Olympischen Spiele deutlich machen, nach dem nur einer, der Beste, gewinnen kann. In einem gesellschaftlichen Kontext, der bestimmte Menschengruppen für qualitativ hochwertiger und andere im Extremfall für nicht lebenswert erachtet und bekämpft, kann dieser Film die Fixierung auf eine auserlesene Elite fördern und sie legitimieren, ebenso wie die Ausschlöschung der nicht dem Ideal entsprechenden Teile der Gesellschaft und somit eine bestimmte Politik unterstützen. Ein gesellschaftlicher Rahmen, der jedes Leben akzeptiert, in dem die Leistungen aller Menschen nach ihren Möglichkeiten gleich beurteilt und angesehen werden, und in dem es auch Olympische Spiele für körperlich nicht "perfekte" Menschen gibt, liegt die Brisanz des Films eher in der Wechselwirkung mit der historischen Wirklichkeit als in der heutigen Wirkung. Insgesamt kann der Film als historische Quelle zur Auseinandersetzung einerseits mit der Selbstdarstellung des NS-Regimes und deren Wirkung sowie andererseits mit den Olympischen Spielen an sich, die immer mit ideologischen Interessen verknüpft und Ausdruck ihrer Zeit sind¹⁵³, dienen.

¹⁵²Ebenda.

¹⁵³Vgl. dazu auch Alan Tomlinson, Olympische Spiele: Sport, Spektakel und Konsum, in: Roman Horak/Otto Penz (Hg.), Sport: Kult & Kommerz, Wien 1992, S. 59-71.

7. Schluß

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, daß sich auch heute noch der Umgang mit Leni Riefenstahls Film "Olympia" sehr schwierig gestaltet. Trotz der Beschränkung auf einige Aspekte konnten jedoch zum einen die äußeren Umstände der Olympischen Spiele von 1936 näher erläutert werden, wobei sich die enge Verflechtung von Politik und Sport sowie der Inszenierungscharakter der Spiele als Täuschungsmanöver zeigte; des weiteren konnte Leni Riefenstahls fast schon naives Verhältnis zur Politik und zum Dokumentarfilm aufgezeigt werden, das sie den Film in seiner unkritischen und rein positiven Sicht der Spiele gestalten ließ; außerdem wurde die Rezeptionsgeschichte sowohl in populärer wie auch wissenschaftlicher Hinsicht verfolgt und die verschiedenen Einschätzungen dargestellt.

Für eine genauere Analyse und Interpretation müßten sowohl der historische Hintergrund wie auch Leni Riefenstahl selbst und auch der Film an sich näher und detaillierter untersucht werden, als es in dieser Arbeit möglich war. Die Einschätzungen des Films würden dadurch zwar wahrscheinlich nicht weniger kontrovers, aber wohl doch wissenschaftlich fundierter und nachvollziehbarer, als dies bisher der Fall ist.

8. Literaturverzeichnis

Alkemeyer, Thomas, Körper, Kult und Politik. Von der "Muskelreligion" Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936, Frankfurt/M. 1996

Bedhun, Ralf, Berlin 1936, "Olympia im Potemkinschen Dorf", in: Bellers, Berichte, S. 250-266

Bellers, Jürgen (Hg.), Die Olympischen Spiele von 1936 im Spiegel der ausländischen Presse. Berichte des Propagandaministeriums, Münster 1986

Bernett, Hajo, Symbolik und Zeremoniell der XI. Olympischen Spiele in Berlin 1936, in: Sportwissenschaft 16 (1986), S. 357-397

Ders., Olympia 1936 in der Retrospektive der Massenmedien, in: Sportunterricht 35 (1986), S. 414-420

Ders., Leni Riefenstahls Dokumentarfilm von den Olympischen Spielen in Berlin 1936, in: der., Untersuchungen zur Zeitgeschichte des Sports, Schorndorf 1973 (= Beiträge zur Lehre und Forschung der Leibeserziehung Band 52)

Bohlen, Friedrich, Die XI. Olympischen Spiele Berlin 1936: Instrument der innen- und außenpolitischen Propaganda und Systemsicherung des faschistischen Regimes, Köln 1979 (= Pahl-Rugenstein Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften; 17: Serie Faschismusstudien)

Courtade, Francis/Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich, München/Wien 1975

Faulstich, Werner, Einführung in die Filmanalyse, Tübingen 1976 (= Literaturwissenschaft im Grundstudium Band 1)

Graham, Cooper C., Leni Riefenstahl and Olympia, Metuchen N.J./London 1986 (= Filmmakers series, No. 13)

Griesebner, Paul, Spiele für den "Führer" - Zur Dramaturgie des "Olympia"-Films von Leni Riefenstahl, in: Relation 2 (1995), S. 137-161

Hart-Davis, Duff, Hitler's Games, London 1986

Hinton, David B., The Films of Leni Riefenstahl, Metuchen N.J./London 1978

Hoffmann, Hilmar, Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur, Berlin 1993

Krüger, Arnd, Die Olympischen Spiele 1936 und die Weltmeinung. Ihre außenpolitische Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung der USA, Berlin u.a. 1972 (= Sportwissenschaftliche Arbeiten Band 7)

Loiperdinger, Martin, Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung, Opladen 1987 (= Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften Band 22)

Ders., Die XI. Olympischen Spiele in Berlin als internationaler Reichsparteitag. Zur Inszenierung der Eröffnungsfeier in Leni Riefenstahls Olympiafilm "Fest der Völker", in: Thomas Alkemeyer u.a. (Hg.), Olympia - Berlin. Gewalt und Mythos in den Olympischen Spielen von Berlin 1936. Wissenschaftliches Symposium in Berlin vom 16. bis 18. Oktober 1986, Berlin o.J. (1986), S. 167-176

Noelle-Neumann, Elisabeth/Winfried Schulz (Hg.), Fischer Lexikon Publizistik, Frankfurt/M. 1971

Nowotny, Peter, Leni Riefenstahls "Triumph des Willens". Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus, Dortmund 1981 (= Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis Band 3)

Riefenstahl, Leni, Hinter den Kulissen des Reichsparteitag=Films, München 1935

Rürup, Reinhard (Hg.), 1936 - Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus, Berlin 1996

Sontag, Susan, Fascinating Fascism, in: ders., Under the Sign of Saturn, New York 1980, S. 73-108, auch in: The New York Review of Books, Vol. XXII, No.1 (6.2.1975)

Sywottek, Jutta, Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den Zweiten Weltkrieg, Opladen 1976 (= Studien zur modernen Geschichte Band 18)

Teichler, Hans Joachim, Die Olympischen Spiele Berlin 1936 - eine Bilanz nach 60 Jahren, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 29/96, S. 13-22

Ders., 1936 - ein olympisches Trauma. Als die Spiele ihre Unschuld verloren, in: Martin Blödorn (Hg.), Sport und Olympische Spiele, Reinbek 1984, S. 47-76

Ders., Berlin 1936 - ein Sieg der NS-Propaganda? in: Stadion 2 (1976), S. 265-306

Tomlinson, Alan, Olympische Spiele: Sport, Spektakel und Konsum, in: Roman Horak/Otto Penz, Sport: Kult & Kommerz, Wien 1992, S. 59-71

Zelnhefer, Siegfried, Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feierjahr, Nürnberg 1991 (= Nürnberger Werkstücke zur Stadt- und Landesgeschichte Band 46)