

## 1. Einleitung

In der gegenwärtig politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland nimmt fast 70 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit einen enormen Stellenwert ein. Beinahe täglich wird der Bürger mit Bildern des deutschen Faschismus konfrontiert. Gemessen an ihrer Reichweite spielen sie überwiegend in Kino und Fernsehen eine herausragende Rolle. Im Bereich der *Spielfilmproduktionen* werden nahezu im Monatsrhythmus Streifen über die Zeit der NS-Herrschaft und des Dritten Reichs herausgebracht. Allein von Ende 2004 bis Anfang 2005 kamen 4 Filme über diese Zeit in die deutschen Lichtspielhäuser, deren Erscheinungsfrequenz mit einem gewachsenen Bedarf alleine nicht mehr zu erklären ist. Neben vermeintlicher Aufklärung ist es schlicht die Sensationslüsternheit an dem Thema, die zu den „revolvierenden“ Produktionen beiträgt. So waren es etwa im September 2004 Bernd Eichingers *Der Untergang*, im November 2004 Volker Schlöndorffs *Der neunte Tag*, im Januar 2005 *Die Grauzone* von Tim Blake Nelson sowie Dennis Gansels *Napola – Elite für den Führer*. Zuletzt war es das verfilmte Drama George Taboris *Mein Kampf* (März 2011). Ebenso widmeten sich große internationale Produktionen der ewig medialen NS-Präsenz – beispielsweise: *Die Nichte – Hitlers verbotene Liebe* (Januar 2005), *Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat* (Januar 2009) oder *Defiance – Für meine Brüder, die niemals aufgaben* (April 2009) – um nur einige zu nennen. Fernsehproduktionen wie etwa *Stauffenberg* (Januar 2004), *Speer und Er* (Mai 2005) oder seit neuestem *Rommel* (November 2012) gliedern sich dabei nahtlos in das Genre des Spielfilms über die NS-Zeit ein.

Im Bereich der *Dokumentationen* und *Zeitgeschichte* wird hingegen auf zeitgenössisches Material zurückgegriffen. Dabei handelt es sich meist um die der Bilderproduktion des Nationalsozialismus selbst entstammenden Filmaufnahmen. Geradezu stereotyp sind es für den *Sport* Aufnahmen von Leni Riefenstahls *Olympiafilm*, für die nationalsozialistischen *Massenveranstaltungen/Parteitage* Aufnahmen des von ihr ebenfalls gedrehten *Triumph des Willens* und über die Zeit des Krieges Bilder aus den rund 755 *Wochenschau-Produktionen*. Allen voran die Produktionen des ZDF unter der Leitung Guido Knopps bedienen sich dieses fertigen, umfangreich in den Archiven zur Verfügung stehenden Bildmaterials. Sie versehen es mit eigenen suggestiven Texten, musikalischen Untermalungen und fügen es zu eigener Narration bzw. vermeintlich originärer Filmsemiotik zusammen. Dann strahlen sie es im Wochenrhythmus aus. Selbst vor Kompilationen, d.h. der Vermengung von Originalaufnahmen mit eigens dafür nachgedrehten Szenen, wird dabei nicht halt gemacht.

Zwecks Authentifizierung werden Zeitzeugen in das Studio bemüht, die den vom nationalsozialistischen Standpunkt aus gefilmten und geschnittenen Ereignissen im Anschluss ihre eigene Version hinzufügen. Es besteht eine massenhafte Verfügbarkeit der in fertiger Form vorliegenden Aufnahmen aus der NS-Zeit, und sie sind auch bequem zugänglich. Also werden sie einfach zu passenden Teilstücken neuerlicher Dokumentationen zusammengefügt und im neuen Kontext als authentisch präsentiert. Mit dieser Art der Präsentation, d.h. dem Zuschauer vorzuführen, was denn der Faschismus in seinen diversen Facetten sei, wird ihm abermals verabreicht, was schon der Nationalsozialismus von sich selbst gezeigt hat. Alles verwendete Filmmaterial eröffnet mit Hilfe dessen Neustrukturierung eine Sicht auf das, was als zweifelsfrei nationalsozialistisch dargeboten wird: „Populärwissenschaft“, die sich gut vermarkten lässt.

Während diese Form der Darbietung, d.h. die Wochenschauen selbst, das damit zur Verfügung stehende Material, die Produktions- und Entstehungsbedingungen bislang in Öffentlichkeit und Forschung keine kontroversen Diskussionen hervorrufen, gestaltet sich das bei den Aufnahmen Leni Riefenstahls zum Olympiafilm vollkommen anders. Mit den Kriegsbildern wird einfach nur gearbeitet, nach Belieben über sie verfügt und damit die Authentizität im Produktionsprozess anschaulicher Dokumentarberichte inszeniert – frei nach dem Motto: „*So ist es gewesen!*“. Die dem Olympiafilm entstammenden Sportaufnahmen sind zu keinem Zeitpunkt frei von der Kontroverse über Entstehung, Intention und Verwendung. Ihren Wirkungen haftet stets etwas Unklares an. Sie sind interpretierbar und beständig vom *Schein der Verschleierung* umgeben.

Nach dem Tod Riefenstahls am 08.09.2003 geriet ihr Filmschaffen<sup>1</sup>, wie schon so oft im Verlauf ihres Lebens, erneut ins Kreuzfeuer öffentlicher Kritik. All das, was mit ihren Werken in Verbindung stand, wurde stets rigoroser Kritik zuteil, sei es, dass sie positiver oder gar negativer Natur war. Eines waren diese Kritiken damals wie heute immer: absolut!<sup>2</sup> Im Gegensatz zu den Kriegsbildern der Wochenschauen werden ihre Bilder des Sports äußerst kritischer Würdigung unterzogen. In der Forschung zu ihrem Gesamtschaffen scheint es ein unüberwindbares Problem, dass Leni Riefenstahl bei zwei Verfilmungen von NS-Parteitag (*Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der N.S.D.A.P.* von 1933 sowie *Triumph des Willens* von 1935) wie auch bei einem Film über die Deutsche Wehrmacht (*Tag der Freiheit! - Unserer Wehrmacht! - Nürnberg 1935*) Regie geführt und darin das Regime so dargestellt hat, wie es sich selbst auch sehen und verstanden wissen wollte. In den meisten Kritiken, die sich stets auf ihre gesamten Filmwerke und ihr persönliches Wirken beziehen,

---

<sup>1</sup> siehe überblicksartig im Anhang die *Filmographie* Kap. 10

<sup>2</sup> vgl. die treffende Zusammenstellung dieser polarisierten Kritiken in der *Jungen Freiheit* vom 19.09.2003

zeigen sich undifferenzierte Beurteilungen. So gut wie gar kein Unterscheidungsvermögen mit pauschalen (Vor-)Verurteilungen ist das Ergebnis. Die Bewertungen sind dualistisch vereinfacht: ihre Werke sind göttliche Kunst oder teuflische Propaganda. Diese Form der Polarisierung bedingt zugleich ein inhärentes Problem in Zeiten medial-omnipräsenter Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit. Gelangen Kritiker etwa zu der Auffassung, ihre Filme seien Kunst, so entschuldigen sie diese und rücken sie zugleich in ein diffuses Licht. Stufen sie die Filme hingegen als propagandistisch ein, verpönen sie diese zwar, gefallen damit aber durchaus auch dem Zeitgeist. Die auf Dualismen aufgebaute Sicht und Bewertung läuft darauf hinaus, ihr Filmschaffen als gänzlich faschistisch oder gar vollkommen unpolitisch zu beurteilen. So viele Diskurse Riefenstahl und die von ihr geschaffenen Filmwerke – allen voran der Olympiafilm – auch immer hervorgebracht haben: nichts davon ist in Bezug auf das Wochenschau-Material zu finden. Der sich dahinter verbergende Mechanismus ist prinzipiell simpel, denn die persönliche Zuordnung hinter Parteitags- und Olympiafilm erlaubt den Kritikern eine kanalisierte Sicht und Beurteilung. Zum Thema Wochenschau-Material steht niemand zur Verfügung bzw. stand nach dem Krieg auch nur ansatzweise durch anderweitige Filmaufnahmen – wie eben Leni Riefenstahl – im Fokus der Öffentlichkeit. Hinsichtlich der Präention, einer breiten Medienöffentlichkeit vorzuführen, was denn Faschismus sei, verhilft diese Form angewandter Kritiken der Kriegsdarstellung zur freien und beliebigen Verwendbarkeit und dem sportlichen Ereignis Olympischer Spiele zur stets unumstößlich kritischen Aufmerksamkeit. Die zweifelhaften Bilder des Sports dienen als Rechtfertigung für die unanzweifelbare Echtheit, was und wie der Nationalsozialismus war. Der hier nun wiederholte Hinweis auf die Differenz von *Sein und Schein* mag gewiss banal wirken. Jedoch ist er durchaus angebracht, wenn man den Fokus auf die Tatsache richtet, dass beides – also Sport- und Kriegsdarstellung im Nationalsozialismus – stets voneinander getrennt betrachtet und medienwirksam zweckdienlich gemacht wird. Etwaige Parallelitäten sind gar ganz aus dem Bereich möglicher Wahrnehmung geraten. Denn die zwei Teilbereiche bilden in der Medienöffentlichkeit ein sich indirekt komplementär begrenzendes Spektrum: die stets harsche Kritik an den Bildern des Olympiafilms erlaubt zeitgleich eine unreflektierte Darstellung dessen, was einer breiten Masse mit Hilfe professioneller Macher als authentischer Nationalsozialismus ausgegeben wird, nämlich seine Darstellung durch Wochenschau-Material.

Genau an der bislang unbeachteten Nahtstelle zwischen Sport- und Kriegsdarstellung, d.h. im Übergang beider Bereiche, setzt meine Arbeit an. Es geht um die Verknüpfung von Sport und Krieg in der Visualisierung des Nationalsozialismus. Vor dem Hintergrund der Differenz von

*Sein und Schein* muss ein realistischer Blick darauf eröffnet werden, was bisweilen variabel verwendbar, von vornherein kritisch beäugt und offenkundig das Faschismus-Bild prägt: die Schnittmenge von Bildern des Krieges aus den Wochenschauen als unumstößliche NS-Authentizität und denen mutmaßlich ideologisch gefärbter Sportdarstellung. Die Bilder, die der Nationalsozialismus von sich selbst geliefert hat, wollen erst noch begriffen werden. Das betrifft vor allem das ihnen eingeschriebene Verhältnis von faschistischer Selbstdarstellung und bildsprachlichen Syntagmen. Die separaten, eindimensionalen und von Anbeginn nationalsozialistisch entlarvten Sichtweisen greifen zu kurz. Sie sind zu offensichtlich und unkritisch – dafür aber medienwirksam. Es muss vielmehr differenziert werden zwischen dem, was der Nationalsozialismus vorgibt zu sein, und dem, was er von sich selbst preisgibt. Weder lassen sich Krieg und Sport voneinander getrennt betrachten (denn beides entstammt der Feder des Nationalsozialismus) noch beides lapidar durch verfälschte Neuinszenierung als profane und trügerische Wirklichkeitswiedergabe nach dem Motto „*So ist es gewesen!*“ festlegen. Daher ist es mein Anliegen, einen bislang unbekanntem, interdisziplinären Blick darauf zu eröffnen und zu etablieren. Um eine Themenabgrenzung und Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes vorzunehmen, folgt nun die aktuelle Forschungslage von *Olympiafilm* und *Wochenschauen*.

## **1.1. Forschungsstand**

### **1.1.1 Riefenstahl und der *Olympiafilm***

Sowohl in Bezug auf den *Olympiafilm* als auch die damit verbundene Person der Riefenstahl sind zahlreiche Aufsätze, Artikel oder gar umfangreiche Untersuchungen veröffentlicht worden. Grundsätzlich kann dabei von einer Zweiteilung der Forschungsliteratur gesprochen werden. Während sich auf der einen Seite vorwiegend dem Leben Leni Riefenstahls zugewendet wird, richtet sich auf der anderen Seite der Fokus der Beobachtung auf ihr tatsächliches Filmschaffen, d.h. die Analyse des von ihr präsentierten Filmmaterials. Eine strikte Trennung, also rigide Abgrenzung beider Betrachtungsstandpunkte voneinander, ist dabei jedoch nicht zu erkennen. Vielmehr greifen beide Schwerpunkte in den Bereich des jeweils anderen Betrachtungswinkels über.

Über Riefenstahls Vita liegen im Allgemeinen zahlreiche Quellen vor. Sie alle widmen sich dabei auch jeweils gesondert der Frage nach der Inszenierung, möglichen Intentionen und der Wirkungsweise des Olympiafilms. Sämtliches Material hier nun zu beleuchten, würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Folglich beschränkt sich die Darstellung hinsichtlich des Lebens und Schaffens Leni Riefenstahls auf die großen Arbeiten und Untersuchungen.

Bezogen auf ihr Leben, ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus und speziell die Entstehungsgeschichte des *Olympiafilms* stellt die Arbeit von Jürgen Trimborn das bisweilen umfangreichste Konglomerat dar.<sup>3</sup> In ihr beschreibt er ausführlich die Stationen der Leni Riefenstahl vom Tag ihrer Geburt bis hin zu ihren letzten Tätigkeiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Er beleuchtet dabei weniger speziell den Olympiafilm und dessen Umsetzung als vielmehr die Facetten ihres Lebenswegs im Allgemeinen. Dabei konzentriert er sich dann im Besonderen auf die wichtigen Stationen ihrer Karriere. Vor dem Hintergrund der Riefenstahl-Filme widmet er sich dabei den kontextuell situativen Entstehungs- und Produktionsbedingungen und geht dann jedoch u.a. ausführlich auf die des Olympiafilms ein.<sup>4</sup> Analytisch betrachtet begegnet er dem Film aber nicht. Sein Anliegen ist ausschließlich die dezidierte Darlegung der Vita Riefenstahls. Unter einem ähnlichen Blickwinkel begegnet die im gleichen Jahr veröffentlichte Untersuchung Lutz Kinkels<sup>5</sup> der Person Leni Riefenstahl, jedoch ausschließlich unter der Prämisse ihrer Beziehung zum Nationalsozialismus und dem Dritten Reich. Die Arbeiten Trimborns und Kinkels sind durchzogen von der scheinbar unumgänglichen Kontroverse Riefenstahls geistiger Nähe zum Regime, der Verstrickung und Kenntnisnahme sowie der Frage nach Intentionen in ihrem Handeln. Gleichwohl Kinkel in seiner Arbeit ebenfalls eine gesonderte Fokussierung gegenüber dem Olympiafilm zukommen lässt<sup>6</sup>, so beschreibt er dabei lediglich, in ähnlichem Vorgehen wie Trimborn, primär kontextuell historische Rahmungen. Dennoch wendet er sich im Zuge seiner Arbeit dem Versuch einer Analyse zu, die – aus seiner Sicht – die wichtigsten und augenscheinlich zweifelsfrei zu interpretierenden Inhalte wiedergibt.<sup>7</sup> Im Tenor werden die Inhalte des Kampfes, der Ästhetik, rassistischer Ressentiments gegenüber allem Nicht-Arischen und der damit bereits klar belegten NS-Intention der Regisseurin skizziert. Gelangt Trimborns Untersuchung letztlich zu dem bewertenden Schluss einer „Renaissance“ und „Rehabilitation“ Riefenstahls<sup>8</sup>, so verfolgt Kinkel von Anbeginn die Zielsetzung, Riefenstahl und ihr Filmwirken als nationalsozialistisch zu entlarven. Genau dies sucht seine Arbeit nicht nur zu bestätigen, sondern es gelingt ihr auch: „Ein schöner »Führer«, eine schöne Olympiade, ein schöner Faschismus.“<sup>9</sup> Am Ende steht die kritische Anmerkung „Riefenstahls eigene[r] Wahrheit“<sup>10</sup> der chronologischer Herausstellung bzw. Beweisführung gegenüber. Beide Arbeiten können als fundiert und bedeutsam - auch über den deutschsprachigen Raum hinaus

---

<sup>3</sup> Trimborn 2002

<sup>4</sup> vgl. ebd., S. 238-289

<sup>5</sup> Kinkel 2002

<sup>6</sup> vgl. ebd., S. 107-173; siehe dazu ebenfalls unter ähnlichen Aspekten Grote 2004, S. 162-239

<sup>7</sup> vgl. ebd., S. 152 f.

<sup>8</sup> Trimborn 2002, S. 502

<sup>9</sup> Kinkel 2002, S. 7

<sup>10</sup> ebd., S. 290

- bewertet werden, denn sie zeigen kontextuell ein umfangreiches Hintergrundwissen. Dies gilt hinsichtlich des Beginns, der Entwicklung, Drehzeit, Entstehungs- und Produktionsbedingungen sowie Rezeption des Olympiafilms.

Unter Berufung auf neue Quellen, unbekannte Aufnahmen Riefenstahls und Interviews mit ihren ehemaligen Kollegen und Freunden knüpft Steven Bach in seinem 2007 veröffentlichten Werk an die Arbeiten Trimborns und Kinkels an.<sup>11</sup> Er widmet sich neben Vita, Karriere und Filmschaffen ebenfalls dem Versuch der historischen Entwirrung und Entlarvung Riefenstahls. Dabei liefert er eine unverhohlene Einschätzung von persönlichem Ehrgeiz und Verflechtungen und Verstrickungen der Regisseurin mit dem NS- Regime. Ebenso benennt er Innovationen filmischer Mittel und Ästhetisierungen, jedoch bedient auch er sich eines lediglich abstrakt analytischen Ansatzes bzgl. des Olympiafilms. Eher pauschal generalisierte Aussagen zeichnen dabei sein Vorgehen, ohne eng am Filmmaterial zu arbeiten und dies zu untersuchen. An die Form der enthüllenden Zugangsweise, wenn auch deutlich verkürzt, schließt sich die von Mario Leis 2009 veröffentlichte Arbeit über Leben, Filmschaffen und Verflechtung Leni Riefenstahls an.<sup>12</sup> Er beleuchtet dabei u.a. Riefenstahls Gratwanderung zwischen künstlerischer Leistung und moralischer Verstrickung als Nazi-Karrieristin und diskutiert deren Wechselbeziehung. Auch bei ihm findet die Ästhetik ihrer Filme eine kritische Würdigung. Dennoch bleibt es ebenfalls bei rein plakativen Aussagen ohne sich konkret am filmischen Plot orientiert zu haben.

Dem gliedern sich die im selben Jahr von Jörn Glasenapp veröffentlichten Beiträge zu Riefenstahl und ihrem Filmschaffen an.<sup>13</sup> Sie legen zwar Betrachtungen des Zusammenhangs von ästhetischen und propagandistischen Strukturen dar, jedoch erfolgen lediglich metastrukturelle Beobachtungen in Bezug auf ihre Filmwerke.<sup>14</sup> Ebenso greifen Markwart Herzog und Mario Leis in dem 2011 herausgegebenen Sammelband die Aspekte von Kunst und Ästhetik in Riefenstahls Werken auf.<sup>15</sup> Entgegen den bisherigen Auflistungen ewig gleicher Fakten geht es tatsächlich nur um künstlerische Aspekte. Ohne den üblichen Diskurs von ideologischer und ideologiefreier Sportdarstellung im Olympiafilm kommt der Band dennoch nicht aus – wohl aber ohne die Arbeit entlang des filmischen Handlungsstrangs.<sup>16</sup> Zusätzlich sei hier noch – und damit die auf Riefenstahl bezogenen lebensgeschichtlichen Arbeiten der Forschungsliteratur abschließend – auf Rainer Rothers biographischen Ansatz

---

<sup>11</sup> Bach 2007

<sup>12</sup> Leis 2009

<sup>13</sup> Glasenapp 2009

<sup>14</sup> vgl. speziell zum Olympiafilm den Beitrag von Ursula von Keitz in ebd., S. 101-114

<sup>15</sup> Herzog/Leis 2011

<sup>16</sup> vgl. in ebd. die Beiträge Zimmermanns (speziell S. 63, 65, 76) und Pfeifers (speziell S. 83, 85)

hingewiesen.<sup>17</sup> Auch er nähert sich der Person Riefenstahl über deren Lebensstationen und widmet dabei dem Olympiafilm gesonderte Aufmerksamkeit. Formal analytisch jedoch begegnet auch er nicht dem Filmwerk. Grundsätzlich ist seine Zugangsweise dabei nicht in absoluten Dimensionen behaftet, sondern primär sachorientiert. Paradigmatisch beleuchtet er die sich um Riefenstahl in ihrer Vita verändernden Bedingungen und zeichnet somit ein durchaus relativiertes Bild der Regisseurin.<sup>18</sup> Am Ende resümiert Rother den Olympiafilm als „die am intelligentesten gemachte Propaganda“<sup>19</sup>, obwohl er dabei die „naive Künstlerin und die raffinierten Inszenierungen“<sup>20</sup> sowie „Riefenstahls Werk weder durchgängig faschistisch noch durchgängig großartig“<sup>21</sup> zu werten weiß. Er befindet sie selbst wie auch ihre Filme nur deswegen solange für großartig, solange sie in der Öffentlichkeit berüchtigt sind. Obwohl Rother Riefenstahls Filmwirken von vornherein als ideologisch funktioniert betrachtet, so räumt er ihr dennoch ein eher „ästhetisches Ideal“ des Harmonischen sowie eine grundsätzliche Zweideutigkeit filmischer Wirkungsweisen ein.<sup>22</sup> Damit löst er die Kontroverse nicht vollständig auf und bewertet daher Person, Filmschaffen und -wirkung durchaus ambivalent. Letztlich ist dieses auch nicht aufzulösen, werden Intentionen für immer nie zweifelsfrei zu klären sein, ebenso wie die Wirkung ästhetischer Sinngebungen.

Alle bisher genannten Forschungsarbeiten liefern fundierte Hintergrundkenntnisse, die nun, seit Leni Riefenstahls Tod, nach wie vor ihre Gültigkeit besitzen. Da keinerlei Nova aus dem Nachlass der Regisseurin neuerliche Erkenntnisse vermuten lassen, sind Forschungslücken - zumindest im Hinblick auf das empirisch fassbare Hintergrundwissen - bis auf unbestimmte Zeit geschlossen.

Zum *Olympiafilm* im Speziellen, d.h. in Bezug auf Filmtechniken, Inszenierungen, Stilistik, mögliche Suggestionen bzw. interpretierte Wirkungsweisen liegen derzeit vier umfangreichere Studien von Cooper C. Graham, Taylor Downing, Daniel Wildmann sowie B. Hannah Schaub vor.<sup>23</sup> So identisch der Themenzusammenhang des Olympiafilms auf den ersten Blick wirkt, so unterschiedlich sind auch hier die jeweiligen Ansätze.

So ist Grahams Untersuchung produktionsästhetisch orientiert. In inhaltlichem Bezug zu Rother und Bachs Feststellung von intelligentester Propaganda kommt auch Graham zu der Überzeugung, dass der Olympiafilm ein Meisterstück der Propaganda sei. In einem

---

<sup>17</sup> Rother 2000

<sup>18</sup> zum ähnlichen Vorgehen und entsprechenden Schlussfolgerungen siehe Bach 2007 und Leis 2009.

<sup>19</sup> Rother 2000, S. 197

<sup>20</sup> ebd., S. 196

<sup>21</sup> ebd.

<sup>22</sup> ebd., S. 197 f.

<sup>23</sup> Graham 1986; Downing 1992; Wildmann 1998; Schaub 2003

dezidierten Darlegungsprozess beschreibt er die Entstehungsgeschichte bzw. die Geschichte, die Riefenstahl mit Hilfe des Films zu erzählen sucht. Dabei bezieht er sowohl Hintergrundinformationen aus dem historischen Kontext der Berliner Spiele, filmtechnisch umgesetzte Bildinhalte, die innovierten Filmtechniken selbst als auch die inszenierten Arrangements als syntagmatisches Konstrukt in direkten Bezug aufeinander. Er beschreibt die unmittelbare Wirkungsweise des Films. Die Verbindung „Produktion – Rezeption“ und die daraus resultierende „Produktionsrezeption“ stehen im Mittelpunkt seiner Arbeit. Sie zielt inhärent auf die herauszustellende synästhetische Wirkung und deren Begründung. Erschöpfende Kohärenzen und Hintergründe sowohl zur Produktion als auch zum Vertrieb des Olympiafilms – und der daraus resultierenden späteren Rezeption – aufzeigend, verdeutlicht er die Nähe des Filmwerks und seiner Regisseurin zum Nationalsozialismus in allen Arbeitsphasen. Das beinhaltet die Phasen von der Planung über die Produktion hin zur Präsentation, und damit untrennbar auch die Nähe zum Dritten Reich. Darüber hinaus setzt er die spätere (Wirkungs-) Geschichte bzw. strittigen Reaktionen des Films in direkte Beziehung zu dem Hintergrund der sich zuspitzenden Situation in Europa mit seinem II. Weltkrieg als Resultat, was letztlich zu dessen tiefgründigem Effekt als kontrovers zu diskutierendem Filmwerk beiträgt. Resümierend attestiert er dem Film und der Art seiner Präsentation einen immanenten Propagandaeffekt, gleich, ob dies der Regisseurin Obliegenheit und Intention waren oder nicht. Der Film kann seiner Meinung nach nicht unpropagandistisch wirken und besitzt in allen Momenten seiner Darbietung manipulative Suggestionen und Einflüsterungen im Sinne des Nationalsozialismus. Somit erachtet er ihn als stets politisch und ideologisch aussagend.

Taylor Downing hingegen, geprägt durch eigene Erfahrungen zu olympischen Dreharbeiten, verfolgt mit seiner Arbeit eine eher filmkünstlerische Betrachtung als Zugangsweise zu dem von Riefenstahl geschaffenen Epos. Er selbst hatte bei Olympischen Spielen gedreht – Seoul 1988 und Barcelona 1992. Ausgehend von den Erfahrungen dieser Dreharbeiten und dem damit geforderten, ihm bestens bekannten Anforderungsprofil an eine solche Arbeit, ist er voller Bewunderung für ihren Film. Ohne seine politische Bedeutung zu verhehlen, hält er ihn – voll des Lobes und der Bewunderung – für den besten Sportfilm aller Zeiten. Aus Sicht des Filmemachers gewährt er dabei umfangreich Einblicke in die logistischen und technischen Probleme, mit denen Riefenstahl und ihr Mitarbeiterstab während der Dreharbeiten konfrontiert wurden. Zudem führt er dabei dezidiert aus, mit welchen ingenieurmäßigen Mitteln – bzw. filmtechnischen Innovationen – und unter welchen Bedingungen sowohl das Filmmaterial als auch der daraus entstandene Film kreiert wurden. Die im Resultat des fertigen Filmwerks



verwendeten Inszenierungen, deren Qualität Downing positiv herausstellt, werden dabei stets auch immer in dem historischen Kontext betrachtet, dem sie entstammten. Somit würdigt er ihn als sowohl das Geschehen der Spiele repräsentativ wiedergebendes Konstrukt, nichtsdestotrotz er ihm auch dessen propagandistische Wirkung attestiert. Ebenso ambivalent – dennoch ausgeglichen – verhält er sich der Regisseurin und ihrer analysierten Rolle gegenüber. Riefenstahls Agieren zwischen den Mächtigen des Dritten Reichs, ihre Vita als Hintergrund für ihr filmtechnisch versiertes und zielgerichtetes Arbeiten am Film sowie das daraus abgeleitete Verständnis für ihre Person selbst erfahren eine gesonderte Herausstellung. Das gilt auch für die Wirkungsweise des Films mit seinen Suggestionen und latenten Botschaften – eben bedingt durch ihre Arbeit. In sachlich ausgeglichener Gegenüberstellung widmet er sich also auch hier beidem: Naivität der Künstlerin auf der einen sowie strebsam verfänglicher Nähe zum Nationalsozialismus und damit der filmisch optimierten Perfidie auf der anderen Seite. Die filmtechnische Stilistik, d.h. der Variantenreichtum bildsprachlich verwendeter Mittel, wird auf ihre unmittelbare Bedeutung und Rezeption hin untersucht. Die Verknüpfung von Politisierung und Ästhetik steht dabei für ihn an erster Stelle und wird eindeutig als ideologisiert herausgestellt.

Dabei hält er jedoch aus professioneller Erfahrung nichts von einer Relativierung der ästhetischen Qualitäten des Films. Selbst Autor dokumentarischer Sportfilme, bleibt ihm Riefenstahls Film das wohl beste Beispiel des Genres, zugleich aber in Propagandazwecke eingebunden wie kein zweites. Weder Downing noch Graham, der in diesem Zusammenhang besonders zu nennen ist, weichen der Frage aus, ob es sich um faschistische Ästhetik handele. Sie tendieren zu skeptischen Antworten. Was ist dem Wettkampf geschuldet, was einer Auffassung der damaligen Zeit – und was dem Nationalsozialismus? Beide argumentieren ganz ähnlich, identifizieren die Propaganda-Absichten, bürden dem Film aber nicht auf, was schon im dargestellten Ereignis selbst begründet liegt.

In seiner Gesamtwürdigung spricht Downing dem Film, der aus seiner Sicht unverrückbare Standards setzt, Wegweisendes hinsichtlich der künftigen Sportberichterstattung noch für die nächsten Jahrzehnte zu, obgleich er ihn dabei auch als unbedingt politisch und den Nationalsozialismus verherrlichend betrachtet. Die Verknüpfung von Politisierung und Ästhetik drückt für ihn, trotz seiner vorbehaltlosen Würdigung des Films als primäre Ereigniswiedergabe mit zu honorierenden Glanzleistungen der Film- und Inszenierungstechnik, das nationalsozialistische bzw. propagandistisch Interpretierbare dieses Films aus.

Wildmann und Schaub sind die einzigen Autoren, die sich vornehmlich auf die Körperdarstellung des Olympiafilms konzentrieren. Jedoch offenbaren sich hierbei unterschiedliche Analysestrategien.

Wildmann wählt eine durchaus synchrone Betrachtungsweise und unterzieht den Film einer soziokulturellen Analyse. Er nähert sich dem Film mit bereits stark vorgefertigten Verwahrungen. Seine analytische „Beweisführung“ kulminiert von vornherein in dem Endergebnis, Riefenstahl in ihrer Arbeitsweise als nationalsozialistisch zu demaskieren. Zudem schlussfolgert er, von einer grundsätzlichen Rezeptionsästhetik ausgehend, von interpretierten Wirkungen auf dahinter steckende Wirkungsabsichten, was de facto nationalsozialistische Regie-Intentionen Riefenstahls beargwöhnen lässt. Belege am Film sind dabei nicht erfolgt. Primär unternimmt er den Versuch, die offensichtliche Verbindung des Olympiafilms zur nationalsozialistischen Ideologie zu konkreten politischen Aussagen zuzuspitzen. Er untersucht den Film formal: als Produkt eines komplexen soziokulturellen Prozesses, um eine umfassende Kontextualisierung der Filmerzählung mit anderen Gegenstandsbereichen zu begründen, so dass die Analyse ein weit verzweigtes Netz von Verweisungen sowohl auf zeitgenössische als auch auf historische Bezugspunkte in Architektur, Kunst, politischer Metaphorik, Ideologie darzulegen vermag. Jedoch lässt dies von Anbeginn seiner Untersuchung ausnahmslos Intentionen der Beweisführung unbedingt visualisierter NS-Ideologie erkennen. Formal analytisch nähert er sich dem Film dabei nicht, sondern beschreibt lediglich die sowohl in seine Beweisführung als auch Thesenwelt hineinpassenden Beispiele. Konstruiert und spekulativ argumentiert er an funktionierten Sequenzbeispielen, ohne dabei in deren Strukturbeschaffenheit einzutauchen, um dabei dann seinen Körperdiskurs herauszustellen. Fundiertes Vergleichsmaterial aus der Literatur zitierend vermeidet es Wildmann, Film- bzw. Bildzitate beweisführend aufzuzeigen. Es sind die im Film gezeigten männlichen, vorbildlichen und gleichzeitig als arisch deklarierten Körper, die Wildmann durchgängig in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt. Entsprechend seines komplexen Ansatzes fragt er nach ihrer Konstruktion, ihrer Bedeutung im Kontext des kollektiven Gedächtnisses, nach ihrer politischen Funktion und nach ihrer Inszenierung im Film. Sein Diskurs über die Körperdarstellung kulminiert in der Polarisierung von arischen und nicht-arischen Körperidealen. Diese sind jedoch nicht nur an deutsche Athleten, Geschlecht und Hautfarbe gebunden, sondern werden übergreifend inszeniert und fungieren vollkommen kongruent zu den Maximen des Nationalsozialismus. Seiner Ansicht nach feiere der Film somit das rein nationalsozialistische Menschenbild.

Dabei weist Wildmann sowohl über den körperideologischen Diskurs, die Inszenierung der Athleten als auch die daraus spekulativ resultierenden weltanschaulichen Implikationen den Weg zu einem weiteren Verständnis des Filmes, um am Ende lediglich plakativ die Nähe Riefenstahlscher Filmsprache zum Krieg und Holocaust herauszustellen. Dies steht allerdings von Beginn an beweisführend fest. Insgesamt zeichnet er damit einen ambivalenten Eindruck des unter seinen Gesichtspunkten interpretierten Filmwerks: Kenntnis- und detailreich werden Sport, Körperkult, Männlichkeit und Nationalsozialismus mit Antisemitismus und Tod verknüpft. Literarisch fundiert deckt er filmische Inszenierungen als politische Implikationen auf und ordnet sie dem ideologischen Kontext als unumstößlich inhärente Faktizität direkt zu: Der Nationalsozialismus sieht als ästhetisches Ideal den arischen Krieger, Riefenstahl setzt diesem ein filmisches Denkmal.

Lediglich Schaub versteht es in ihrer Arbeit, vorgefertigte Monokausalitäten zu vermeiden und nähert sich dem Film auf eine multianalytische Weise. Im Gegensatz zu den recht gewagten und spekulativen Thesen Wildmanns und dessen Bezug auf körperideologische Inszenierungen untersucht Schaub am Ausgangsmaterial des Olympiafilms die technische, ästhetische und inhaltliche Inszenierung des athletischen Körpers, um dann die Sachanalysen in den Horizont zeitgenössischer Körperideale, insbesondere vor dem Hintergrund der Entstehungssituation des Films, einzuordnen. Sowohl filmtechnische als auch ästhetisierende Arbeitstechniken rücken in den Fokus ihrer Beobachtungen. Dennoch erfolgt auch hier keine formal analytische Untersuchung, d.h. Zergliederung des Filmmaterials. Dabei widmet sie sich erstmalig mehr dem zeitgenössischen Körperideal des Dritten Reiches mit seinen zeitgeschichtlichen Strömungen und weniger dem rein auf den Nationalsozialismus beschränkten und in ihm vorherrschenden Leitbild.

Genau damit eröffnet sie eine durchaus realistische Sicht auf das Phänomen der Sportdarstellung durch den Olympiafilm. Kontrovers und vielseitig zitiert sie sowohl Bildinhalte, d.h. sie liefert wirkliche Belege am Filmmaterial selbst, als auch in einem bislang nicht da gewesenem Umfang beinahe sämtliches Literatur- und Quellenmaterial, das in Verbindung zum Olympiafilm und seinen diversen Betrachtungsschwerpunkten bzw. Zugangsweisen jemals verfasst worden ist. Fundiertes Hintergrundwissen, filmische – gleichwohl nur exemplarische – Belege sowie die in die Diskussion um Körperinszenierung miteinbezogenen Untersuchungen skizzieren ihre multiperspektivische Sicht auf die Inszenierungen des Olympiafilms. Im Ergebnis werden verschiedene Perspektiven auf den Körper ausgemacht, die nicht allein der nationalsozialistischen Ideologie verpflichtet sind. Entsprechend wird die Gleichsetzung von ästhetischer Idealisierung und politischer

Idealisierung kritisch hinterfragt und als ein zweidimensional wirkendes Konstrukt interpretiert. Das Körperideal der Schönheit entspricht auch anderen (neoklassizistischen) Zeitströmungen, deren Berücksichtigung Etikettierungen wie „faschistische Ästhetik“ oder „reine Propaganda“ als Verkürzungen erscheinen lässt. Obwohl sie in dem Dargestellten eine dem Gedankengebäude des Nationalsozialismus entsprechende Stilistik beobachtet, so weist der Film keine expliziten Ideologeme aus der NS-Wertauffassung vor.<sup>24</sup> Auch im Hinblick auf Riefenstahls Person kann sie keine – zumindest ausschließlichen – NS-Intentionen erkennen. Durch die Brillanz der von ihr verwendeten und zum Teil innovativen Filmtechniken, respektive Inszenierungen bewegter Bilder, die auch Schaub zweifelsfrei anerkennt, kreiert Riefenstahl, so die resümierende Auffassung Schaub, ihre eigene Version der Olympischen Spiele. Durch die Verarbeitung der Elemente aus dem Ausdruckstanz der 20er Jahre und der griechischen Antike in Verbindung mit klassizistischer Tradition, Olympismus und zeitgenössischem Sport manifestiere sich eine Arbeitsweise, in der die NS-Ideologie lediglich ein Teil der Komposition sei. Dabei stellt sie in Frage, inwieweit das Nationalsozialistische des Films überhaupt auf den Nationalsozialismus zu beziehen bzw. darauf zu beschränken sei. Auch im Hinblick auf die rein propagandistische Aussagefähigkeit des Films zentralisiert sie stete Ambivalenz. Der Olympiafilm werde einerseits vom NS-Regime als propagandistisches und politisches Vehikel eingesetzt und nutzbar gemacht und stelle auf diese Weise – wenn auch nicht seiner Intention, jedoch seiner Wirkung und seiner Verwendung nach – einen Propagandafilm dar. Andererseits bewege er sich zeitgleich in der Tradition des zeitgenössischen Dokumentarfilms. Damit wird eine konstruktive Rezeption des Werkes offen gehalten und eine eindeutig interpretierbare Rezeption ist aufgrund der immanenten Ambivalenz assoziierter Inhalte damit nahezu unmöglich. Intention, Umsetzung, Wirkung – alles bleibt stets gegensätzlich bewertbar, jedoch keinesfalls beweisbar.

Abschließend sei hier noch überblicksartig auf die zahlreichen kleineren Schriften, Studien und Untersuchungen hingewiesen, die ebenfalls in Bezug auf den Olympiafilm vorwiegend politische Funktion sowie ideologische Aussagen zum erklärten Untersuchungsgegenstand haben.<sup>25</sup> Während dabei in sämtlichen Arbeiten stets auch immer der beiläufigen Frage nach dokumentarischem Filmwerk und/oder Re-Inszenierung bzw. Fiktionalität nachgegangen wird<sup>26</sup>, ist eine filmästhetische Zugangsweise hingegen selten zu finden<sup>27</sup>; häufige Auffassung dabei: der Olympiafilm als Kunstwerk und die Person Riefenstahl als Künstlerin.<sup>28</sup> Manche

<sup>24</sup> vgl. dazu auch Herzog/Leis 2011, S. 65, 83

<sup>25</sup> vgl. dazu etwa Hoffmann 1993; Welch 1983

<sup>26</sup> siehe dazu speziell die Diplomarbeit von Fuchs 2004

<sup>27</sup> vgl. dazu Anmerkung 26.

<sup>28</sup> siehe dazu etwa Barsam 1973, S. 32-77 sowie Rentschler 1996

Ansätze scheinen dabei mehr an Leni Riefenstahls Rolle als Person und an ihrem Privatleben interessiert<sup>29</sup>, andere hingegen widmen sich immerwährend gleichen Schwerpunkten unter partiellen Einblicken und differenziert thematischen Zugängen. So gerät etwa wiederholt die in allen Arbeiten zu beobachtende Ungleichgewichtung der im Olympiafilm dargestellten Männer und Frauen in den Fokus kurzer Untersuchungen.<sup>30</sup> Ferner richtet sich das Hauptaugenmerk nach dem Ansatz codierter Körper<sup>31</sup> auf Geschlechterkonstruktionen und Körperbilder<sup>32</sup> oder gar auf faschistische Ästhetik unter dem Blickwinkel einer grundlegenden Film- und Werbekultur.<sup>33</sup> Ebenso wird sich abermals der Frage nach Dokumentation bzw. Fiktionalität exemplarisch zugewendet<sup>34</sup>, weiterhin der Dramaturgie<sup>35</sup>, den politischen Intentionen<sup>36</sup> und der bislang kaum beachteten Filmmusik<sup>37</sup>. Untersucht werden auch die geschichtlichen Hintergründe<sup>38</sup>, ausschließlich die Frage nach begründeter Faszinationskraft<sup>39</sup> oder eben der Vergleich zu anderen Spielen<sup>40</sup>. Selbst der Entstehungsgeschichte und dem kontextuellen Umfeld wird wiederholte Aufmerksamkeit zuteil.<sup>41</sup>

Während frühe Studien zu Riefenstahl ihre Sicht und ihre Version der Dinge meist unreflektiert und nahezu blind übernehmen<sup>42</sup>, werden in der jüngeren Forschung Riefenstahls Aussagen kaum mehr Bedeutung zugesprochen. Meist ist die Analyse des Olympiafilms oder der damit fokussierten Körperdarstellung sehr einheitlich ausgerichtet. So wird der Film stets absolut – zusammenfassend bewertet – aus rein feministischer<sup>43</sup>, psychoanalytischer, politisch-ideologischer oder filmkünstlerischer Sicht betrachtet.<sup>44</sup>

Die bis in die Gegenwart des Jahres 2013 überwiegend monokausalen Untersuchungen können bzw. konnten der Vielschichtigkeit des Olympiafilms in keiner Weise gerecht werden. Mit Ausnahme der Untersuchung Schaub's führten sie meist zu einem einseitigen und verzerrten Ergebnis. Überwiegend werden pauschale Wertungen ausgesprochen, die, ob ihrer

---

<sup>29</sup> vgl. dazu kontrapunktisch Infield 1976 sowie Salkeld 1997. Während Infield die Person dabei vernichtend beurteilt, bemüht sich Salkeld geradezu, Sympathie für Leni Riefenstahl aufkommen zu lassen.

<sup>30</sup> siehe dazu Schlüpmann 1988, S.44-66; Ders. 1993 sowie Heberle 1977, S. 29-34

<sup>31</sup> vgl. dazu Alkemeyer 2000, speziell auch ebd. S. 293 f.

<sup>32</sup> siehe dazu Meyerhoff 2010

<sup>33</sup> siehe dazu Schumm 2007, S. 19-27. Sie verfasst in vereinfachter und sequenzieller Form eine Filmanalyse auf deskriptiver und übergeordneter Ebene des Olympiafilms, setzt dabei aber ihre Ergebnisse in Korrelation zu Riefenstahls Triumph des Willens und zeitgenössischer Werbung.

<sup>34</sup> In Anlehnung an die Arbeit Fuchs' siehe auch Loiperdinger 1988, S. 42-46 sowie Rother 2009, S. 506-513

<sup>35</sup> siehe ebd.; ebenso Griesebner 1995, S. 137 – 168

<sup>36</sup> siehe Biniok 1996, S.39

<sup>37</sup> siehe Walter 1990, S. 82-113

<sup>38</sup> siehe dazu Graham 1993, S. 433-450

<sup>39</sup> siehe dazu allgem. Remus 2012, S. 8-15, speziell ebd. S.16 ff.

<sup>40</sup> siehe Vaughan 1977, S. 210-215

<sup>41</sup> siehe dazu etwa Barkhausen 1974, S. 8-12

<sup>42</sup> Ford 1982; Hinton 1978

<sup>43</sup> ergänzend zu Schlüpmann siehe auch Heberle 1977, S. 29- 34.

<sup>44</sup> Ausnahmen um eine differenziertere Untersuchung des Olympiafilms finden sich neben der bereits o.g. Untersuchung Schaub's in den Arbeiten von Nowotny 1981 sowie Loiperdinger 1987 und Alkemeyer 1996.

fundierten Analysen zu Hintergründen, interpretierbaren Intentionen, mutmaßlichen Assoziationen, herausgestellt speziellen Aspekte des Filmwerks, dennoch nicht konkreter Arbeit am Werk, sondern vielmehr vorgefertigten Meinungen entstammen. Letztlich beleuchten sie zwar jeweils von ihrem Standpunkt ausgehend bestimmte Aspekte des Films und tragen damit geradezu „monomanisch“ zu einer möglichen Sicht auf das visuelle Konstrukt olympischer Dokumentation bei, jedoch sind sie dabei immer einseitig doktrinär und wenig sachlich. Insgesamt zeigen sämtliche Arbeiten die mannigfachen Interpretationsansätze und damit zeitgleich die Problematik einer Interpretation auf, die mit der Zugangsweise Schaubts wohl ihre beste, da viele Fakten vereinende Sicht auf das Produkt eröffnet. Sämtliche Ansätze haben damit sowohl zu der Entstehung der unter dem Schwerpunkt der Körperdarstellung vorgelegten Arbeit Hannah Schaubts geführt, als auch damit zugleich den von allen Seiten beleuchteten und letztlich doch immanenten Zustand der Ambivalenz dokumentiert.

Summarisch betrachtet weisen alle Arbeiten prinzipielle Gemeinsamkeiten bezüglich herausgestellter Beobachtungs- bzw. Wahrnehmungsschwerpunkte auf. In mehr oder minder ausgeprägter und je nach Fragestellung erfolgter Wahl des Untersuchungsgegenstandes kristallisieren sich immerwährende Stereotype als unumgänglicher Schwerpunkt heraus – unabhängig davon, ob Kontext, Intentionen der Regisseurin oder gar als absolut formulierte Wahrnehmungsprozesse des Verfassers Intentionen sind. Dabei geht es um die Feststellung des Kampfes, der Stärke und des Willens, der Ästhetik und der filmischen Ungleichgewichtung der Geschlechter. Des Weiteren geht es um die niemals enden wollenden Versuche der Beantwortung der Frage, welchen Intentionen sich die Person Leni Riefenstahl verpflichtet fühlte, inwiefern sie nationalsozialistisch drehte und ihr Produkt verstanden wissen wollte. Dabei kommen immer die gleichen Erkenntnisse zu Tage. Letztlich kommt man auch nicht umhin, diese filmischen Charakteristika des Olympiafilms festzustellen. Obwohl Hintergründe umfassend erforscht und Sichtweisen auf den Film ebenfalls umfangreiche und vermeintlich vollständige Ansätze aufgezeigt haben, so greifen sie dennoch alle zu kurz, wie es diese Arbeit zeigen wird.

### **1.1.2 Die Wochenschau im Dritten Reich**

Hinter der Erforschung des Olympiafilms bleibt bislang die Untersuchung des umfangreich vorliegenden Wochenschau-Materials weit zurück. Sie entzieht sich geradezu allgemeiner Kenntnisnahme. Dies entspricht der beliebigen und unreflektierten Wiedergabe und Wahrnehmung „inszenierter NS-Authentizität“ in der zeitgenössischen Medienkultur.

Im Zuge der Aufarbeitung nationalsozialistischer Filmpolitik, die vorwiegend einer anfänglich bloßen Fokussierung der reinen Filmgeschichte des NS-Spielfilms erwachsen ist<sup>45</sup>, gerät neben dem Genre des Dokumentarfilms<sup>46</sup> das der Wochenschau als wichtigstes Propaganda-Instrument erst zu Beginn der 1970er Jahre in den Fokus der Beachtung. Weniger Historiker als vielmehr Wissenschaftler aus den Bereichen der Publizistik und Politologie steuern speziell zu diesem Thema erste zusammenhängende Darstellungen größeren Umfangs innerhalb der Aufarbeitung des NS-Films bei. Wippermann ist der erste, der anhand exemplarisch ausgewählter Wochenschau-Ausgaben in Form eines Längsschnitts deren historische Entwicklung dokumentiert. Er skizziert die Grundzüge nationalsozialistischer Filmpropaganda und stellt diese in den sich verändernden historischen Bezugsrahmen. Rein filmtechnisch bzw. bildsprachlich, d.h. hinsichtlich Art und Weise der dargebotenen und interpretierbaren Inhalte, analysiert er hingegen nicht.<sup>47</sup>

Im Gegensatz zu einer die Gesamtentwicklung des „Instruments Wochenschau“ darlegenden Analyse konzentriert sich die Mehrzahl der Autoren auf die Untersuchung einzelner Wochenschau-Folgen, wie sie dann etwa im Rahmen der so genannten Wochenschau-Editionen vom Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen herausgegeben werden. Hierbei erfolgt jedoch keine Einordnung in die Gesamtkonzeption der Wochenschau-Produktion oder werden längerfristige inhaltliche Entwicklungen aufgezeigt. Neben diesem Manko sind es vor allem auch hier die fehlenden formalanalytischen Zergliederungen hinsichtlich filmtechnischer und bildsprachlicher Inszenierungen und damit möglichen Syntagmen in der Darstellung der Wochenschau-Inhalte.<sup>48</sup> Dies gilt in gleichem Maße für die zahlreichen Aufsätze zu spezifischen Aspekten nationalsozialistischer Wochenschau-Propaganda, die aufgrund der begrenzten und eng umschriebenen Fragestellung keinerlei umfassende Darstellung zulassen. Die Untersuchung nationalsozialistischer Wochenschau-Propaganda als Ganzes sowie die Inszenierungen und interpretierbaren Suggestionen

---

<sup>45</sup> siehe dazu anfänglich und ohne kritische Reflexion Riess 1956; Weniger die Ideologiekritik als vielmehr ethisch-moralische Verfehlungen einzelner Personen als Folge der als „raffinierte Propagandamaschinerie“ mit ihrer Suggestionskraft stehen dabei im Vordergrund.

<sup>46</sup> Einen allgemeinen, d.h. Wochenschau-unspezifischen Überblick über die bislang erschienene Literatur zu einzelnen Aspekten der NS-Filmliteratur bietet Moeller 1998, S. 21 ff.; vgl. dazu auch ergänzend die Schriften von Zimmermann/Hoffmann 2005, Aldinger 2005, Köppen/Schütz 2008, die aber auch ihren Fokus begrenzt auf Wochenschauen richten.

<sup>47</sup> siehe dazu Wippermann 1970, S. 3-157

<sup>48</sup> Eine Liste der bislang erschienen Editionen zu den einzelnen Wochenschauausgaben ist einzusehen bei IWF Wissen und Medien GmbH 2004; aktuell auch <http://mkat.iwf.de/>. Kritisch anzumerken gilt dabei, dass die den Wochenschauen beigelegten Einstellungsprotokolle nicht ausgewertet werden.

vermögen die Aufsätze nicht zu leisten.<sup>49</sup> Auch die wenigen umfänglicheren Arbeiten lassen eine solche Problematik erkennen.<sup>50</sup>

Auffallend ist dabei auch ein immanenter und zugleich bezeichnender Umstand sämtlichen Untersuchungen zu Eigen. Denn in der Regel wird dem Bereich der militärischen Berichterstattung in den Kriegswochenschauen unabdingbare Präferenz eingeräumt, wohingegen der ersten Hälfte des Wochenschaumaterials aus der Vorkriegszeit kaum Beachtung beigemessen wird.<sup>51</sup>

Über das Zustandekommen des Filmmaterials für die Wochenschauen der Kriegszeit gibt vor allem Barkhausen einen umfassenden Überblick. Er zeigt überdies Unterschiede und Parallelen in den Propaganda-Methoden beider Weltkriege auf. Seine Arbeit beschreibt als die bislang umfangreichste Untersuchung über die Kriegsberichterstattung im Ersten und Zweiten Weltkrieg jedoch ausschließlich militärische Strukturen der Propaganda-Kompanien, ihre Truppenstärke, Einsatzgebiete und dergleichen. Eine thematische Ergänzung findet dies durch Kohlmann-Viand. Die Einbindung des Filmmaterials in die theoretische Analyse der nationalsozialistischen Filmpropaganda erfolgt jedoch nicht. Ebenso wird eine die Wochenschau zergliedernde Untersuchung als Zugangsweise völlig ausgespart.<sup>52</sup>

Obgleich die Universum-Film AG im Jahre 1992 ihr 85. Jubiläum feiern konnte und dies zugleich in einer von Klaus Kreimeier veröffentlichten Schrift zur umfassenden Geschichte des Filmkonzerns seine Berücksichtigung fand, so widmet sich dessen Werk nur bedingt den Inszenierungsformen und der Rezeption der Wochenschauen selbst. Die Monographie liefert zwar umfangreiche Hintergründe zur Entstehung und Entwicklung des ehemals größten europäischen Filmkonzerns unter Verwendung zahlreicher Quellen. Sie zeichnet dabei im zweiten Teil ein umfassendes Bild der Rolle der Ufa im Dritten Reich sowie der nationalsozialistischen Filmproduktion nebst Wochenschau, jedoch finden dezidierte Belege am Filmmaterial selbst bzw. dessen Zergliederung in Bezug auf interpretierbare Assoziationen und Wirkungsweisen keine Berücksichtigung. Die rein filmischen Inszenierungsmechanismen kommen dabei über eine allgemeine Beschreibung hinsichtlich historisch kontextueller Zusammenhänge bzw. einen fundierten und umfangreichen Formalismus nicht hinaus. Produktionsbedingungen, -hintergründe und -maßgaben, detailreiche Schilderungen zur Entstehung jeweiliger Film- und Wochenschauprojekte sowie deren Umsetzung vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen und politischen Ereignisse liefern ein lebendiges und

<sup>49</sup> siehe dazu etwa Pietrow-Ennker 1989 S. 79-120; Hippler 1975; Bucher 1986, S. 53-70; Ders. 1984, S.746-757; Ders. 1989, S. 565-584; Hoffmann 2003, S. 305-319; Prümm 2003, S. 319-333

<sup>50</sup> Pietrow-Ennker 1995; Sarrazin 2002; Geerdes 1988

<sup>51</sup> siehe dazu auch exemplarisch Stamm 1979, S.118 ff.; Ders.1987, S. 240

<sup>52</sup> Barkhausen 1982; Kohlmann-Viand 1991, S. 46 ff.



vielschichtiges Bild deutscher Film- und Wochenschaugeschichte. Ein Zugang über die sowohl filmtechnischen als auch bildinhaltlichen Präsentations- bzw. Inszenierungsformen im Rahmen der Wochenschau-Produktion findet sich auch in seinem Werk nicht.<sup>53</sup>

Eine weitere wichtige, gleichwohl ebenfalls sich nicht am Filmmaterial orientierende Arbeit bildet die Untersuchung von Felix Moeller über Goebbels und seine Rolle im NS-Filmwesen.<sup>54</sup> Dabei katalogisiert er unter Verwendung der Fülle bereits vorhandener Literatur und auf einem breiten Fundament der Quellenbasis den Einfluss des Propagandaministers auf die Film- und Wochenschau-Produktion von 1933-1945. Chronologisch und nach Filmgattungen systematisiert, zeichnet er die Gestaltungsvorgaben und Fertigungsintentionen über die Jahre der NS-Herrschaft – zugleich in Relation zu dem sich verändernden Kontext – und damit Goebbels' Einflussnahme auf die nationalsozialistische Filmpolitik. Hinsichtlich Filmzensur, protegierter Filmvorhaben, aber auch des Verbots einiger Filmproduktionen bzw. Szenen und Aufnahmen für Spiel- und Dokumentarfilme und Wochenschauen liefert er umfangreiche Hintergrundinformationen. In Bezug auf die Rolle einiger Künstler und Filmschaffender skizziert er ebenfalls fundiertes Wissen.<sup>55</sup> Im Rahmen seiner Arbeit widmet sich der Autor gesondert der Vorkriegs-Wochenschau und der nach Ausbruch des Krieges die deutschen Lichtspielhäuser dominierenden so genannten Kriegs-Wochenschau. Deutlich schreibt er dabei der Vorkriegsvariante wenig ausgereifte, d.h. dramaturgische und psychologische Konzeptionen zu, wohingegen er genau das Gegenteil in der Darstellung der Kriegs-Wochenschau verwirklicht sieht. Dies belegt er in erster Linie mit der Fokussierung auf Organisation und Zensurverfahren der Wochenschauen nach Kriegsausbruch, um speziell unter Auswertung Goebbels' Tagebuchaufzeichnungen die inhaltlich-propagandistische Ausrichtung sowie grundlegend stilistische Gestaltungsmerkmale herauszustellen.

Erst mit der 1996 von Ulrike Bartels beendeten und 2004 veröffentlichten Studie wird ein umfassender Einblick in die Entwicklung, aber auch die Inhalte des Massenmediums Wochenschau gewährleistet. Formal und strukturell die „Institution Wochenschau“ darlegend gelingt ihr eine erschöpfende Dokumentation von den Anfängen bis zu ihrem Einsatz als Propagandainstrument im Dritten Reich. Anhand zahlreicher Quellen skizziert sie Funktion

---

<sup>53</sup> Kreimeier 2002

<sup>54</sup> Moeller 1998

<sup>55</sup> Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die seit den 1990er Jahren festzustellende Tendenz, sich in wissenschaftlichen Untersuchungen mit der Filmgeschichte bzw. mit Vergangenheitsbewältigung von Persönlichkeiten des Filmwesens im Nationalsozialismus zu beschäftigen. Siehe dazu exemplarisch Kresser/Horvath 1994; Steiner 1996; Krützen 1995. Es wird sich wohl deren Filmschaffen, Rolle und Bedeutung ausgiebig zugewendet, trotzdem bleiben die Inszenierungen und etwaigen Assoziationen durch Belege am Filmmaterial unberücksichtigt. Vgl. dazu auch Alkemeyer/Junghanns 2009, S. 498-505

und Stellenwert der Wochenschau unter wechselnden Wochenschau-Produzenten bis zu ihrer Gleichschaltung im NS-Filmwesen. Dabei zeichnet sie den gesamten Herstellungsprozess der Wochenschau, um zeitgleich auch Aufschluss über Produktionsbedingungen und Befugnisse einzelner Mitarbeiter zu geben. Darüber hinaus erfasst sie die in den Wochenschauen behandelten Themen statistisch und stellt diese, hinsichtlich ihrer Bedeutung, in direkte Relation sich verändernder politischer und militärischer Verhältnisse. In einem weiteren Schritt werden in ausführlichen Exkursen völkisch-nationale Themenkomplexe untersucht, die anhand einer systematischen Inhaltsanalyse typische Gestaltungsmerkmale der Wochenschau-Propaganda im Dritten Reich erkennen lassen. Diese werden im Gesamtkontext der Kriegsberichterstattung aufgeschlüsselt. Zwar bezieht sie sich insbesondere auf exemplarisch gewählte Inhalte und deren Aussagemomente, rekonstruiert dabei Hintergründe und Bezüge und versucht sich im Ansatz mit der Beschreibung von Darstellungsmechanismen und deren Wirkung, jedoch zielen diese dabei nicht auf eine Analyse der inhaltlich-filmtechnische Ebene ab.<sup>56</sup>

Der Versuch interpretierbarer Wirkungen bzw. Inszenierungsformen entlang der Arbeit, d.h. eng am filmischen Material, bleibt stets ausgespart. Zwar gerät die sich komplementär limitierende Relation „Inszenierungsform – Wirkung“ immer mehr in den Fokus der Untersuchungen, jedoch bleibt es dabei zumeist bei formal aufgezeigten Charakteristika der Arbeitsweise, kontextuellen Hintergründen und dem Versuch der vordergründig nachzuzeichnenden Bildinhalte in ihrer offenkundigen und ersichtlichen Wirkung. Beispielhaft können dafür die thematisch stark eingegrenzten Aufsätze Leschs<sup>57</sup>, Vande Winkels<sup>58</sup> und Hoffmanns<sup>59</sup> sowie Aldingers Veröffentlichung über NS-Propaganda in Film und Wochenschau<sup>60</sup> verstanden werden, die sich jeweils mit dem – themenbezogenen – Phänomen der Wochenschau-Inszenierung auseinandersetzen und dabei vorwiegend Rückschlüsse aus der die Wochenschau insgesamt betreffenden Rezeptionsgeschichte und Darbietungsform ziehen. Dabei sind es weniger die als subtil zu definierenden Filmtechniken – respektive die interpretierbar Assoziationen hervorrufenden Wirkungen –, die zergliedernd am Filmmaterial ihre Untersuchung und Überprüfung erfahren. Kontextuell visualisierte Handlungsmomente werden vornehmlich, mit Seitenblick auf Entstehungsbedingungen der

---

<sup>56</sup> Bartels 2004

<sup>57</sup> Lesch 2004, S. 35-44

<sup>58</sup> Vande Winkel 2004, S. 5-34; siehe dazu auch Linthout 2012, S. 25

<sup>59</sup> Hoffmann 2005, S. 645-648; Ders. 2006, S. 169-193; Ders. 2009, S. 574-582

<sup>60</sup> Aldinger 2005

jeweiligen Wochenschauen, als bereits interpretiert betrachtet, da sie letztlich beschreiben, was historisch abgelichtet und filmisch dargeboten wird.

Der Hinweis auf Inszenierung und Wirkung des Bildmaterials aus einem Abstraktions- bzw. Zergliederungsprozess heraus erfolgt erstmals bei Sachsse.<sup>61</sup> Obgleich er sich mit der Fotografie im Nationalsozialismus beschäftigt, lassen seine Ansichten bzw. Erkenntnisse Ansätze für eine neue Sicht auf das Bildmaterial der Wochenschau erkennen. Unmittelbar am Bildmaterial des Krieges argumentierend, d.h. im Hinblick auf dessen Entstehung, Inszenierung und propagandistischer Verwendung, abstrahiert er – eben ausgehend von der unmittelbaren Arbeit an ihm – insgesamt drei stereotype Ordnungsmuster als den das Ereignis des Krieges bildlich strukturierenden Ordnungsrahmen.<sup>62</sup>

Erst Paul unterzieht in seiner umfassenden Untersuchung über Entstehung, Darstellung und Analyse ikonographischer Muster des Krieges dessen visualisierte Darstellung einem fundierten Abstraktionsprozess.<sup>63</sup> Ausgehend von Malerei und Graphik der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert verfolgt er die Visualisierung des Krieges über die Konflikte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die des modernen Krieges im 20. Jahrhundert bis hin zu den postmodernen Kriegen der Gegenwart. Dabei stehen neben dem historischen Längsschnitt vor allem die Bildmedien Photographie und Film im Zentrum seiner Untersuchung. Obwohl die Wochenschau-Analyse nicht Hauptmerkmal der Arbeit ist, so wendet er sich ihr doch in einem gesonderten Kapitel zu. Für den zentralen Bereich der Bild- und Filmpropaganda, wenngleich für letztgenannte nicht explizit Filmsequenzen bzw. vollständige Wochenschauen analysierend, stellt er dabei – im Gegensatz zu Sachsse mit seinen drei – insgesamt sieben Muster als das visuelle Gesicht des Krieges ordnende Topoi heraus und belegt diese auch anhand zahlreicher Bildmaterialien.<sup>64</sup> Dennoch erfolgt auch bei ihm keine das Wochenschauaterial dezidiert zergliedernde Analyse. Rückschlüsse erfolgen auch hier primär aus dem Verhältnis zwischen der historisch visualisierten Begebenheit zu deren Gesamtkontext. Diesbezüglich werden ergänzend Rahmenbedingungen und vor allem das Zustandekommen der Kriegsaufnahmen in die Analyse miteinbezogen, so dass Inszenierungsmuster dargestellt, jedoch direkt am Filmmaterial, d.h. formal analytisch zergliedernd und minutiös, nicht belegt werden.

---

<sup>61</sup> Sachsse 2003

<sup>62</sup> Aus seiner Argumentation am Bildmaterial selbst heraus offenbart sich der „Krieg als Abenteuer, [...] Spiel“ und vor allem „[...] männlich“. ebd., S. 208

<sup>63</sup> Paul 2004

<sup>64</sup> Stichwortartig seien diese Muster hier dargestellt: Unbedeutende Frauenvisualisierung, deutsche Soldaten als Facharbeiter des Krieges, positive Darstellung hygienischer Bedingungen trotz des Krieges, Gegner wird gleichgesetzt mit Schmutz, Krieg als Tourismus, Krieg als Sport, Ausblendung des Todes. Vgl. ebd., S. 236-241. Zum Tourismusaspekt siehe auch Köppen 2008, S. 247-282

Sämtliche Abhandlungen präsentieren formal das Phänomen der Wochenschau mit seinem historischen Bezugsrahmen, dem Aufbau des Systems und des Propagandaapparates, dem Zustandekommen des Filmmaterials, seiner Begrenzung, Intention und Zensur. Es erfolgt sogar eine Beschreibung einzelner Sichtweisen. Stets werden technische Neuerungen, deren Einsatz und Verwendung (ebenso die Häufigkeit und Einsatz- sowie Verwendungsfähigkeit), die Einflussnahme auf Gestaltung der Wochenschauen und damit die immanente Integration in den Arbeitsprozess dargestellt. Die Kompilation des daraus entstandenen Filmmaterials zur eigentlichen Wochenschau sowie die daraus erwachsenden Suggestionen im filmischen Plot bleiben unberücksichtigt. In Bezug auf filmtechnische und bildsprachliche Analysen ist dabei also wenig festzustellen. Konstant werden Institutionen, die sich im Verlaufe des Krieges verändernden Rahmenbedingungen und letztlich eben deren Einfluss auf die sich entsprechend verändernde Wochenschau-Darstellung in den Mittelpunkt der Untersuchungen gerückt. Belege am Filmmaterial selbst und daraus über einen Abstraktionsprozess abgeleitete Schematisierungen erfolgen nur im Ansatz. Einerseits wird zwar schematisiert und dabei nicht am Filmmaterial direkt belegt, andererseits wird mit der bloßen Beschreibung des Filmmaterials und dessen Zustandekommen bereits von Analyse und Inszenierung gesprochen. Die Frage nach dem eigentlichen »Wie ?«, »Womit ?« und »Wodurch ?« und am Ende nach dem »Was ?« als übergeordnetem Produkt erfolgt nicht.

## **1.2. Vorgehen und Verfahrensweisen**

### **1.2.1 Fragestellungen und Themenabgrenzung**

Welche Rückschlüsse sind aus dem Forschungsstand der skizzierten Untersuchungs- und Themenkomplexe beider Teilbereiche zu ziehen? Aus dem kulturtheoretischen Blickwinkel scheinen die Selbstdarstellungsszenarien des Nationalsozialismus und ihre Wiedergabe durch *Olympiafilm* und *Wochenschauen* unmittelbar anschaulich den Inbegriff faschistischer Herrschaft zu repräsentieren. Der Ausdruck, den sich das Dritte Reich über die inhaltliche Ebene seiner Filmkonstrukte selbst verleiht, wird vorschnell mit Faschismus selbst verwechselt und damit bereits als analysiert verstanden. Das hat bisweilen zur Folge, dass die NS-Propaganda als solche – in den Abhandlungen begründet und erläutert mit umfangreichem Hintergrundwissen – als unumstößlich klar aufgezeigt und entlarvt wird. Als filmisch gestaltete Ablichtung der kontextuell manifestierten Selbstinszenierung des Dritten Reichs ist den Filmdokumenten des *Olympiafilms* und der *Wochenschauen* ein diffiziles Verhältnis von *Schein und Wirklichkeit* eingeschrieben. Mit Blick auf die Frage nach einer unmittelbar am

Filmmaterial erfolgten Untersuchung kann grundsätzlich eine Mangelsituation attestiert werden. Um auf der bloßen Basis ersichtlicher Bildinhalte und recherchierter Sachinformationen propagandistische Inszenierungen darzulegen und daraus resultierende Fehleinschätzungen zu vermeiden, muss eine Darstellungsperspektive rekonstruiert werden, damit der Status des Filmmaterials selbst und dessen Stellenwert methodisch geklärt und bestimmt werden kann. Über den gegenwärtigen Forschungsstand hinaus ist zu bemerken, dass die Beiträge über das Resümieren von Beobachtungen aus einer mehr oder minder elaborierten Zuschauerperspektive meist nicht hinauskommen. Eine empirisch orientierte Filmanalyse im Sinne hinreichender Transparenz der Inszenierungen und Aussagen, die auf das filmische Ausgangsmaterial bezogen und an ihm überprüfbar sind, hat bislang niemand vorgelegt. Somit ist es Aufgabe dieser Arbeit, erstmals direkt am Filmmaterial Inszenierungsformen beider Themenkomplexe herauszustellen. Das »Wie?«, »Wodurch?« und »Womit?« wird demnach den Schwerpunkt eines noch näher erläuterten Analyseprozesses bilden (vgl. Kap. 1.2.3).

In diesem Zusammenhang rückt ferner das »Was?«, d.h. eine Produktanalyse in den Fokus der Untersuchung. Neben der neuerlich direkt am Filmmaterial herauszustellenden Inszenierung sowie deren unmittelbarer Wirkung, kann ihm aufgrund seines Verhältnisses von *Schein und Wirklichkeit* auch eine mittelbare Wirkung zugeschrieben werden. Von den im Rahmen dieser Arbeit ausgewählten Filmwerken »*Olympiafilm* und *Wochenschauen*« stellen beide mit Abstand die größten Dokumente innerhalb des NS-Films dar. Aufgrund ihres jeweiligen Umfangs und ihrer gewachsenen Bedeutung nehmen sie ihren eigenen Platz in der Publizistikgeschichte ein. Entsprechend separat werden sie bislang auch untersucht und kritischer Wertschätzung unterzogen. Damit geben beide einen wichtigen methodischen Hinweis für die Analyse. Denn wenn man diesen publizistischen Großereignissen eine besondere und gesonderte Stellung in der Publizistikgeschichte durch deren Überlieferung im Film einräumt, dann muss der filmischen Wiedergabe ihrerseits ein Verhältnis zum Kontext der Inhalte eingeschrieben sein. Und das reicht weit über bloße Abbildungsbeziehungen hinaus. Faktisch werden diese Filmdokumente in meiner Arbeit als publizistische Quelle betrachtet, was, wie oben bereits erläutert, die Frage nach deren Darstellung, d.h. der filmischen Reproduktion realiter publizistischer Ereignisse impliziert. Darüber hinaus jedoch eröffnet sich eben eine weitere zu beantwortende Fragestellung mit Blick auf eine meta-kontextuelle Filmsicht. Denn beide Genres, d.h. Sport im *Olympiafilm* und Krieg in der *Wochenschau* als relativ eigenständige publizistische Ereignisse, legen dem Zuschauer in der

filmischen Selektion und Organisation des Aufnahmematerials zugleich bestimmte Sichtweisen der Sportdokumentation bzw. des Krieges nahe.

Genau an dieser Stelle, d.h. dem Nahtstück der relativ eigenständig publizistischen Ereignisse, wird meine Arbeit mit der Herausstellung einer vollkommen neuartig übergreifenden Sichtweise ansetzen. Denn mit beiden Bereichen, die vornehmlich nichts miteinander gemein zu haben scheinen, legt der Nationalsozialismus audiovisuell Zeugnis von sich ab. Da dessen Selbstinszenierung entlang unmittelbarer und mittelbarer Darstellungs- und Wirkungsprinzipien analysiert werden soll, erfolgt eine interdisziplinäre oder genauer intradisziplinäre Betrachtung. Durch den beide Themenkomplexe verbindenden Umstand einer grundsätzlichen NS-Darstellung durch das Medium Film, muss der Frage nach ideographischen Analogien nachgegangen werden. Denn gerade hierzu hat die Forschung bisweilen keine Ansätze geliefert. *Olympiafilm* und *Wochenschau* werden aufgrund ihrer offenkundigen Unterschiede und der damit jeweils verbundenen Immanenz publizistischer Großereignisse voneinander getrennt und autark betrachtet – nach wie vor. Neben der für beide Bereiche von mir einzeln herauszufilternden Prozess- und Produktanalyse richtet sich mein Vorgehen daher auch an eine übergreifende, verbindende Produktanalyse von visuellem Sport und Krieg. Die zergliedernde Beschreibung des chronologischen Plots am Filmmaterial sowie dessen zu interpretierende Inszenierungs- und Wirkungsweise erfolgt auf zweierlei Ebenen: Die unmittelbare Filmbeschreibung zielt auf vordergründige Wirkungsweisen und deren Herausstellung ab. In einem Abstraktionsprozess schließt sich die für das Verständnis von *Olympiafilm* und *Wochenschau* – und damit der filmischen NS-Selbstdarstellung insgesamt – notwendige Verdeutlichung eines allgemein daraus interferierenden Syllogismus an. Damit stellen sich auch Fragen von unmittelbaren und mittelbaren Analogien zwischen Sportdarstellung im *Olympiafilm* und Kriegsdarstellung in der *Wochenschau*. Ausgehend von der Annahme, dass derartige Kongruenzen zwischen beiden NS-Selbstdarstellungsszenarien vorhanden sind, widmet sich meine Untersuchung daher einer, am Filmmaterial nachzuweisenden, deduzierenden Beweisführung. Des Weiteren gehe ich der strukturalistischen Vermutung nach, dass darüber hinaus bildinhaltliche und filmtechnische Analogien in übergeordneten, d.h. schematisierten Bildmustern kulminieren, die der emotionalen Konditionierung von Menschen dienen. Die Frage, ob dabei bildsprachliche und filmtechnische Prozesse in bislang unerkannten Schematisierungen und damit einer filmisch neuerlichen Ideographie meta-kontextuell gipfeln, soll daher neben der direkten Untersuchung am Filmmaterial eine übergeordnete Betrachtung klären. Gibt es also, in Anbetracht der kontextuell temporären Aufeinanderfolge von *Olympiafilm* und *Wochenschau*, etwaige

Kontinuitäten und/oder Umbrüche sowohl filmtechnischer als auch bildinhaltlicher Gestaltung? Wenn es derartige Schematisierungen gibt, setzen sich diese beliebig fort oder erfahren sie vor bzw. mit Ende des Dritten Reichs ebenfalls ihre Auflösung? Bleiben beide Bereiche nationalsozialistischer Selbstdarstellung voneinander getrennt bzw. müssen sie es sogar bleiben?

Zur Auflösung dieser Leitfragen beschränkt sich meine Arbeit auf die Quellen *Des Films von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936* (Teil 1: *Fest der Völker*, Teil 2: *Fest der Schönheit*) sowie auf zwei randomisierte *Wochenschauen*. Die erste *Wochenschau* vom 25.2.1942 beschreibt exemplarisch die *Blitzkriegphase* und die zweite vom 25.10.1944 exemplarisch die *Phase des Niedergangs*. Darüber hinaus erfolgt keine Untersuchung von weiteren Filmmaterialien. Dies soll den Themenkomplex der NS-Selbstdarstellungsszenarien mit Blick auf Inszenierungen und interpretierten Wirkungsweisen überschaubar, geschlossen und begrenzt halten. Übersichtlichkeit und Nachvollziehbarkeit limitieren dabei insbesondere die ausgesuchten Quellen, da gerade die unmittelbare/mittelbare Analyse des Filmmaterials über einen genetisch-chronologischen Zergliederungsprozess zu einer ausgiebigen Illustration führt.

Um dabei im Längsschnitt des gewählten Filmmaterials Prozess- und Produktanalyse zu verdeutlichen und nicht nur auf die publizistischen Quellen zu beschränken, geht der Untersuchungsansatz meiner Arbeit jedoch noch ein Stück weiter. Damit greift er zugleich eine weitere thematisch umschriebene Fragestellung auf. Denn wenn *Olympiafilm* und *Wochenschauen* etwaige Topoi nationalsozialistischer Selbstdarstellung und -inszenierung erkennen lassen, dann stellt sich auch die Frage, ob nicht der im *Olympiafilm* visualisierte Sport seine Schematisierungen bereits durch das soziokulturelle Konstrukt des Sports selbst eingeschrieben bekommt? Schließlich liegt in ihm der Ausgangspunkt jedweden visualisierten Sports begründet, der als allgegenwärtiges Erziehungsinstrumentarium des Dritten Reiches ideologische Maxime vermitteln sollte. Somit zeichnet er ebenfalls für eine zumindest die filmische Rezeption beeinflussende Wirkung verantwortlich. Folglich erstreckt sich mein Untersuchungsrahmen über die *Sportsozialisation*<sup>65</sup>, den im *Olympiafilm* visualisierten Sport<sup>66</sup> und durch die Gemeinsamkeit visualisierter Selbstdarstellung von *Olympiafilm* und *Wochenschau* bis zu den hier optierten *Kriegswochenschauen*.<sup>67</sup> Somit orientiert sich der Rahmen meiner Arbeit auch an der Leitfrage nach einer ideographischen Transmission filmischer, aus den NS-Sportpraxen generierter und stereotyper Schematisierungen, die als

---

<sup>65</sup> vgl. Kap. 2.; speziell 2.4.1 und 2.4.2

<sup>66</sup> vgl. Kap. 4.

<sup>67</sup> vgl. Kap. 5.

Gerüst die emotionale Konditionierung des Menschen im Nationalsozialismus abrunden. Die Leitfragen lassen sich hauptsächlich in vier Hypothesen gliedern:

**Hypothese 1:** Die *Sportpraxen der NS-Sozialisation* sind mit einem Raster stereotyper Muster überzogen, die den Krieg antizipieren.

(= Untersuchungsgegenstand)

**Hypothese 2:** Muster der *Sportsozialisation* kulminieren in Filmmustern des *Olympiafilms*, die Sozialisation und deren Ausrichtung auf Krieg absichern.

**Hypothese 3:** Muster aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* werden in die Darstellung des Krieges (beispielhaft *Wochenschau der Blitzkriegphase*) überführt, sichern sie ab und lassen Krieg als Sport, d.h. bekannt erscheinen.

**Hypothese 4:** Die Funktion der *Bild- und Sozialisationsmuster* bleibt auf die Phase des Erfolgs beschränkt (beispielhaft *Wochenschau des Niedergangs*).

Die vier Bereiche<sup>68</sup> meiner Schrift „*Sport als Krieg – Krieg als Sport: Mechanismen zur emotionalen Konditionierung des Menschen im Nationalsozialismus – Eine Untersuchung am Beispiel von Sportsozialisation, Olympiafilm und Wochenschau*“ müssen eingegrenzt werden.

Für die aus der NS-Ideologie<sup>69</sup> entstandene *Sportsozialisation*<sup>70</sup> gehe ich lediglich auf Manifestationsformen politischer Leibeserziehung ein. Anhand einer sachlichen Beschreibung sollen die Sportpraxen aufzeigen, mit welchen körperpolitischen Formen der NS-Staat sein ideologisches Gedankengebäude vermittelt. Ziel ist eine akzentuierte Darstellung der Inhalte, um anschließend durch eine Abstraktion sozialisationsgenerierte Schematisierungen zu verdeutlichen. Sie beschreiben den eigentlichen Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit<sup>71</sup> und werden anhand filmischer NS-Selbstdarstellung überprüft. Sportpolitische Hintergründe, Verstrickungen, Motivationen und Intentionen einzelner Personen und Institutionen bleiben davon ausgenommen. Ebenso erfolgt keine hervorgehobene Bezugnahme auf andere Sportkonzeptionen sowie historisch gewachsene Strömungen des Körperkults. Auf sie wird im Verlauf zwar exemplarisch verwiesen, aber kein entwicklungsgeschichtlicher Schwerpunkt gelegt. Bevor ich die empirisch orientierte Prozess- und Produktanalyse des Filmmaterials vornehme, ist genau diese methodische Vergewisserung über den Untersuchungsgegenstand notwendig. Aus dem sachlich eng begrenzten Aufzeigen soll die eigentliche Grundlage der

<sup>68</sup> *Sportsozialisation, Olympiafilm, Wochenschau vom 25.2.1942, Wochenschau vom 25.10.1944*

<sup>69</sup> vgl. Kap. 2.1 und 2.2

<sup>70</sup> vgl. Kap. 2.4.1 und 2.4.2

<sup>71</sup> vgl. Kap. 2.5



filmischen Produktanalyse gelegt werden. Sie bezieht sich darauf, Anhaltspunkte für die der Aufnahmewirklichkeit gegenüber eingenommenen Perspektive zu finden. Ferner ist zu klären, wie diese Perspektive am Filmmaterial selbst näher bestimmt werden kann. Der Inszenierungsrahmen (Muster) von Sportpraxen als Ergebnis ist das eigentliche Hauptanliegen dieser Darstellung.<sup>72</sup> Die Resultate beziehe ich als grundlegende Merkmale auf das Darstellungsmedium Film, um sie als ornamentale Topoi in den Analysen von *Olympiafilm* und *Wochenschauen* zu erörtern.

Für den *Olympiafilm*<sup>73</sup> wird eine ähnliche Begrenzung vorgenommen. Aufgrund der in der Literatur nahezu lückenlos erfolgten Darstellung der Entstehung, der Aufnahme- und Produktionsbedingungen, der Person Leni Riefenstahl sowie des den historischen Kontext der Spiele insgesamt betreffenden Umfelds, erfolgt primär eine Fokussierung auf filmtechnische und bildinhaltliche Inszenierungen. Im Zentrum stehen dabei also weniger die historisch-politischen Rahmenbedingungen und Hintergründe der Olympischen Spiele von 1936 selbst, noch die Fragen nach persönlichen Beziehungen bzw. Haltungen von Repräsentanten, Funktionären und Institutionen. Es geht auch nicht um das Problem moralischer Schuld, Mitwisserschaft, Intentionen und nicht um die am sowie im Film beteiligten Personen. Mein Blick richtet sich explizit auf die filmisch zu analysierende Inszenierung (Prozessanalyse) mit ihren bildsprachlichen Syntagmen als übergeordnete Muster (Produktanalyse). Ziel ist es daher nicht, bereits bestehende und unauflösbare Diskurse, d.h. die immanente Aporie der Forschungsliteratur<sup>74</sup> erneut aufzugreifen bzw. fortzuführen. Dementsprechend kann ich den Blick auch nicht nur auf die bereits so häufig herausgestellten Hintergründe von Kampf, Ästhetik, der protokollierten Rolle der Frau und insbesondere Riefenstahls Intentionen richten. Zwar orientiert sich meine Analysearbeit an den Merkmalen von Kampf, Ästhetik und den unterschiedlichen Darstellungen männlicher und weiblicher Protagonisten. Jedoch erfolgt dies unter dem Gesichtspunkt filmischer Inszenierung und der *möglichen* Interpretier- bzw. Lesbarkeit des Films. Die Arbeit ist interdisziplinär zu begreifen.<sup>75</sup> Tradierte Geschlechterrollen und damit verbundene Fragen gesellschaftlich konstruierter Männlichkeit und Weiblichkeit, wie etwa in der Genderforschung, bleiben daher bewusst ausgespart. Somit werden die aus der Sportsozialisation abstrahierten Schematisierungen (Muster) über eine direkt am Filmmaterial, minutiöse Analyse und eine ebenfalls stattfindende Abstraktion auf

---

<sup>72</sup> vgl. Kap. 2.5

<sup>73</sup> vgl. Kap. 4.

<sup>74</sup> vgl. Kap. 1.1.1

<sup>75</sup> vgl. Anmerkung 68

ihre Existenz hin überprüft. Prozess- und Produktanalyse korrelieren dabei aufeinander aufbauend mit Blick auf einen herauszustellenden Strukturalismus.

Für den Bereich der *Wochenschauen*<sup>76</sup> ergibt sich zwangsläufig eine Begrenzung der Analysemöglichkeiten. Denn die schlicht überhaupt nicht oder nur bedingt nachzuzeichnenden Hintergrundinformationen und Entstehungsbedingungen des Materials erlauben lediglich eine auf Filmtechnik und Bildinhalte abzielende Zergliederung. Welche Aufnahmen wann, wo und wie in welchem Zusammenhang entstanden sind, ist nahezu unmöglich aufzuklären. Etwaige Schlachten, Berichte von den Frontabschnitten, der Heimat o.ä. werden von mir im Einzelnen nicht weiter skizziert. Daher kann sich meine Arbeit am Wochenschau-Material beinahe nur an einem Prozess orientieren, der Inszenierungsmethoden und -techniken sowie interpretierbare Wirkungsweisen herausstellt. Das bedeutet natürlich nicht, dass Hintergrundinformationen, wenn vorhanden und für das Verständnis der Wochenschauen unerlässlich, nicht auch erwähnt werden. Dennoch beschränkt sich der Untersuchungsrahmen auch in diesem Zusammenhang auf die analytische Zergliederung des Filmmaterials. Zum Verständnis werden Visualisierung und Realität verglichen. Der historische Kontext wird jedoch nicht in Komparation zu den filmisch dargestellten Inhalten weiter beleuchtet. Über das unmittelbare Maß der Inszenierungen (Prozessanalyse mit interpretierbaren Wirkungen) erfolgt auch hier durch eine Abstraktion die Herausstellung, d.h. Produktanalyse übergeordneter Aussagemomente.

Insgesamt rücken für alle vier Bereiche dieser Arbeit<sup>77</sup> kontextuelle Zusammenhänge in den Hintergrund. Denn es geht mir um das Aufzeigen einer ideographischen Transmission filmischer, aus der NS-Leibeserziehung generierter Stereotype, die der emotionalen Konditionierung von Menschen dienen. Analogien, Kontinuitäten und/oder Umbrüche sollen eine neue Sicht auf die Selbstdarstellungsszenarien des Nationalsozialismus eröffnen. Sie erheben dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sind als exemplarische Optierungen zu verstehen.

Konkret meint dies die Eröffnung einer schematisierten Leseart des NS-Films, die eine neue Sicht auf die bislang informativ erschlossenen Filmquellen erlaubt. Gerade deswegen muss eine genetisch-chronologische Analysearbeit, die wegen des Umfangs den exemplarischen Charakter meiner Untersuchung begründet, über den Schritt unmittelbarer Wirkung hin zur übergeordneten Darstellung erfolgen. Um es noch einmal deutlich zu formulieren: Es soll eine Leseart hinsichtlich der Selbstdarstellungsszenarien des Nationalsozialismus eröffnen, anhand

---

<sup>76</sup> vgl. Kap. 5.

<sup>77</sup> vgl. Anmerkung 68

der Sportsozialisation und am Filmmaterial bewiesen und damit grundsätzlich etabliert werden.

### 1.2.2 Zum methodischen Vorgehen der darzustellenden Sportsozialisation

Zwecks Herausstellung des eigentlichen Untersuchungsgegenstandes auf der Grundlage der *Sportsozialisation* soll hier nun knapp das methodische Vorgehen erläutert werden. Neben der für meine Arbeit unerlässlichen Annahme, dass sich über das Medium Sport und dessen Visualisierung schematische Topoi in den NS-Selbstdarstellungsszenarien bemerken lassen (**Hypothesen 1 und 2**) und diese zeitgleich auch in der Kriegsdarstellung der *Wochenschauen* zu finden sind (**Hypothesen 3 und 4**), ergibt sich für die Gesamtuntersuchung ein weiterer Aspekt. Dieser bedeutet mehr als nur den Untersuchungsgegenstand in Form zu verdeutlichender Stereotype.

Denn neben der herauszustellenden Genese und Etablierung etwaiger Schematisierungen aus der *Sportsozialisation* und der daraufhin ausgerichteten Analyse des Filmmaterials gilt es zu beachten, dass das Publikum anhand seiner soziokulturellen Biographie auf die filmischen Selbstdarstellungsszenarien reagiert. Anders formuliert bedeutet dies schlicht, dass die Wirkung eines Films stets auch abhängig ist von den Seh Wünschen seiner Betrachter. Und diese wiederum stehen in direkter Verbindung zu deren Sozialisation. Natürlich ist es nahezu unmöglich, einem Filmdokument eine zweifelsfreie Wirkung an dessen Publikum nachzuweisen, jedoch können mutmaßlich intendierte Assoziationen und etwaige Interpretationen, die in Übereinstimmung mit Sozialisation und publizistischer Quelle stehen, in Bezug auf Absicht und Wirkung tendenziell aufgezeigt werden. Will ein Film verstanden werden, so muss er schlicht auch soziokulturell bedingte Seh Wünschen ansprechen oder sie gar bedienen. Liegen sie und das Filmmaterial zu weit auseinander, so vermag er seine Wirkung und Suggestionen womöglich nicht zu entfalten.

Die Sprache, d.h. die auditiven Syntagmen, in der die Kommunikation zwischen Film und seinem Publikum funktionieren kann, lässt sich mit dem theoretischen Konzept des „kollektiven Gedächtnisses“ beschreiben. Der französische Soziologe Maurice Halbwachs entwickelte dieses Konzept in den 1920er Jahren<sup>78</sup>, jedoch wurde es erst rund sechzig Jahre später in der Geschichts- und Literaturwissenschaft rezipiert und angewandt.<sup>79</sup> Dieses Konzept sieht von der neuronalen und hirnhysiologischen Basis des Gedächtnisses ab.

<sup>78</sup> siehe dazu Halbwachs 1925; weiter auch Echterhoff 2002; Spadone 2004, S.151-160

<sup>79</sup> Zu den verschiedenen Ausprägungen dieses den soziokulturellen Hintergrund eines Publikums und dessen Interaktion zum Film herausstellenden Konzepts siehe exemplarisch Assmann 1992; Weigel 1995, S. 165-192; In Bezug auf den Olympiafilm Wildmann 1998, S. 9 f.

Vielmehr will es statt dessen aufzeigen, wie ein immaterieller Gedächtnisspeicher im Individuum existiert, der durch die gesellschaftlichen Bedingungen, in denen eine Person oder Gruppe lebt, kognitiv formiert wird. Es bestimmt, so Assmann zum erkenntnistheoretischen Phänomen des kulturellen Gedächtnisses, unabänderlich seine Wahrnehmungen und seine Handlungen mit.<sup>80</sup> Natürlich kann dabei stets nur ein Individuum ein realiteres Gedächtnis besitzen, aber es ist kollektiv geprägt. Für Funkenstein, der sich mit derselben Phänomenologie in Zusammenhang mit jüdischer Geschichte beschäftigt, ist dieses kollektive Gedächtnis wie eine Sprache konstruiert, das sich als „System von Zeichen, Symbolen und Praktiken definieren“ lässt, und darüber hinaus „Texte, Bräuche, [...] Umgangsformen, stereotype Vorstellungen [...] und sogar die Sprache selbst“ umfasst.<sup>81</sup>

Das Individuum wird von diesem dynamischen, ausschließlich aus einem gesellschaftlichen Prozess resultierenden System umgeben. Es umrahmt sowohl Individuum und Gruppe und wird letztlich auch durch beide reflexiv bestimmt und limitiert. Daher ist der Prozess auch niemals abgeschlossen und wird folglich immer wieder neu verhandelt.<sup>82</sup>

Da meine Arbeit untersucht, ob sich für NS-Filmbilder bereits in der *Sportsozialisation* Entsprechungen finden, und diese zugleich, als Schematisierungen bzw. das Antlitz des Dritten Reichs stereotyp ordnende Topoi, auf eventuelle Kontinuitäten und/oder Umbrüche hin überprüft werden sollen, ist deren Darlegung als Ausgangspunkt eines kollektiven Gedächtnisses zusätzlich von besonderem Interesse. Weil Letzteres genau jenen Rahmen umschreibt, der die Grundlage tendenziell dirigierter Zuschauerrezeption sowie den Ursprung der gesamten Untersuchungsreihe im Längsschnitt definiert, müssen staatliche Instrumente körperpolitischer Leibeserziehung des Dritten Reichs sachlich dargelegt und über einen Abstraktionsprozess ornamentale Topoi hergeleitet werden.

Die Ein- bzw. Hinführung orientiert sich primär an der Bedeutung des Körpers im Nationalsozialismus. Anschließend wird anhand exemplarischer Instanzen die geschlechtsspezifische NS-Leibeserziehung im Längsschnitt dargelegt. Über eine ideologische Skizzierung, die aufgrund der erschöpfenden Forschungslage keiner Erörterung mehr bedarf<sup>83</sup>, erfolgt unmittelbar die Verknüpfung zur manifestierten Körperprogrammik.

Dabei müssen insbesondere die Grundlagen des Sehverständnisses herausgestellt werden, obwohl damit eine spätere Wirkung des Filmmaterials nicht bewiesen ist. Zu diesem Zweck

---

<sup>80</sup> vgl. dazu Assmann 1992, S. 35 ff.

<sup>81</sup> Funkenstein 1995, S. 14, vgl. umfassend dazu auch Alkemeyer 2000

<sup>82</sup> vgl. dazu Yerushalmi 1996, S. 11 f.

<sup>83</sup> An dieser Stelle sei exemplarisch auf ausführlich die NS-Ideologie darstellende Literatur von Kroll 1999, Ruck 2000, Schreckenberg 2003, Aly 2005 und Bauer 2008 verwiesen.

erfolgt in formal sachlicher Auflistung die Beschreibung der Methoden, Inhalte und Durchführungsmodalitäten. Denn wegen der inhaltlichen Kongruenz geben sie einen direkten Verweis auf die im *Olympiafilm* illustrierten Wettkämpfe und bilden darüber hinaus die Grundlage für eine zu abstrahierende Vorstellung dessen, wodurch der Nationalsozialismus sein Gedankengebäude erzogen und vermittelt wissen wollte. Diese Darstellung (vgl. Kap. 2.4) skizziert als mikrostrukturelle Betrachtung das unmittelbare, d.h. das direkte Erziehungs- bzw. Selbstdarstellungsszenario der den Menschen konditionierenden NS-Sportsozialisation. Inhaltlich verkürzt und lediglich die Manifestationsformen darlegend wird auf historische Strömungen sowohl des Körperkultes als auch der Einflüsse zeitgenössischer Körperideale verzichtet. Über eine Abstraktion wird die Untersuchungsgrundlage als Schematisierungen und kollektives Gedächtnis eröffnet. Eine verallgemeinernde Erörterung und Diskussion stellt aus der rein sachlichen Beschreibung des Sports ornamentale Topoi heraus, die somit hier die mittelbare, d.h. makrostrukturelle Ebene beschreiben (vgl. den Untersuchungsgegenstand der Sozialisationsmuster in Kap. 2.5).

### **1.2.3 Zum methodischen Vorgehen der Filmanalyse**

Die Aufgabenstellung, am Filmmaterial des *Olympiafilms* und der *Wochenschauen* den aus der *Sportsozialisation* abstrahierten Forschungsgegenstand stereotyper Schematisierungen herauszuarbeiten, birgt methodische Probleme. In Bezug auf das Darstellungsmedium Film sollen diese nunmehr erläutert werden.

Weil es sie auf dem Weg physikalischer Reproduktionsprozesse ablichtet, kann jedes filmische Bild den Rang einer objektiven Wiedergabe der vor der Kamera befindlichen Aufnahmewirklichkeit beanspruchen. Diese stets zu attestierende Objektivität birgt in sich aber grundsätzlich „Vermeintliches“. Denn sowohl zu dessen Entstehung als auch der späteren, in Reihenfolge mit anderen Bildern generierten Filmkonstruktion haftet ihm genau das Gegenteil an. Denn auf der anderen Seite ist diese Wiedergabe besonders subjektiv, weil bei jeder zu ihrer Entstehung beitragenden Filmaufnahme über die Wahl des Inhaltes vorentschieden wird. Das betrifft den jeweiligen Bildausschnitt, die Kameraperspektiven und -winkel, die Einstellungsgrößen, die Beleuchtung, die Bewegungen und vieles mehr. Neben dieser vorwegnehmenden Inszenierung steht besonders die ebenfalls dazu beitragende Nachbearbeitung des aus den Filmaufnahmen gewonnenen, und eigentlich falsch bezeichneten „Rohmaterials“ im Schneiderraum durch Montage, Schnitt und Vertonung. Kamera und Schnittregie entscheiden somit schon bei der Aufnahme, wie der Film- bzw.

Kinobesucher *Olympiafilm* und *Wochenschauen* zu sehen bekommt. In der rein physikalisch bewerkstelligten Reproduktion – genauer Genese – der Aufnahme- zur Filmwirklichkeit bildet die Regie also zugleich die Einstellung mit ab, die sie zu den Ereignissen des olympischen Sports als auch des Krieges eingenommen wissen will. Zumindest kann man es als vorausgesetzt betrachten, möchte man nicht die Fähigkeiten der an der Entstehung des Filmmaterials und späteren Films Beteiligten vollständig in Frage stellen.

Konkret bedeutet dies, dass Kameraleute, Regie, Scheidetechniker und Zensoren des RMVuP in Riefenstahls *Film von der XI. Olympiade Berlin* und den zwei *Wochenschauen* vom 25.2.1942 und 25.10.1944 die Selektion von Wahrnehmungen bestimmen. Dem Zuschauer wird durch sie eine Botschaft auf der Leinwand präsentiert – unabhängig vom primären Kontext des Bildmaterials. Um dabei mögliche Analogien und/oder Umbrüche stereotyper Schematisierungen im (Selbst-) Darstellungsprozess des Nationalsozialismus zu vermitteln und herauszuarbeiten, muss interferierend mit dem offensichtlichen Bildinhalt – also dem *Was*, d.h. dem kontextuellen Aufnahmegegenstand – vor allem die filmtechnische Inszenierung der Bildinhalte – also das *Wie* – analysiert werden.

Bezüglich einer derart am filmischen Material ausgerichteten Analyse bereitet jedoch die Tatsache Schwierigkeiten, dass bislang keine anerkannten, d.h. normierten Verfahrensweisen ausgearbeitet sind, um diese Aufgabe zu bewältigen. Prinzipiell ist es auch geradezu unmöglich. Auf Seiten der Filmgestalter wird durch den jeweilig kontextuellen Gehalt des Sachgegenstandes, den historischen Kontext, die Produktionsbedingungen und Intentionen ein vereinheitlichtes System der Analysearbeit nahezu unmöglich gemacht. Auf Seiten der Analysten sind es die divergenten Lesearten eines Films. Zwar wird die Erschließung von Filmen als zeitgeschichtliches Quellenmaterial seit rund 25 Jahren zunehmend vor allem von sozialwissenschaftlich orientierten Historikern in Angriff genommen, jedoch wird genau seit Beginn dieses Arbeitsfeldes wiederholt auf die Problematik einer empirisch definierten Zugangsweise hingewiesen. So verwies bereits Hughes 1976 auf das „methodological gap“<sup>84</sup>, das sich im Rahmen der Filmanalyse eröffnete. Ebenso merkte dies rund zehn Jahre später Weinberg an, in dem er „the lack of an adequate methodology“<sup>85</sup> als immer noch vorherrschend beklagte. Loiperdinger verwies ebenfalls auf die Tatsache, dass „bislang keine allgemein anerkannten Verfahrensweisen ausgearbeitet“<sup>86</sup> seien. Daran hat sich bis in die Gegenwart des Jahres 2013 nichts geändert, obwohl eine

---

<sup>84</sup> Hughes 1976, S.78

<sup>85</sup> Weinberg 1984, S. 106

<sup>86</sup> Loiperdinger 1987, S.55

steigende Zahl von Publikationen aus den Bereichen der Filmanalyse das Gegenteil vermuten lassen würde.<sup>87</sup>

Somit verbleiben lediglich die in sämtlichen Analysen verwendeten Bausteine, d.h. ein Konglomerat an „Handwerkszeug“, das für die Untersuchungen des *Olympiafilms* und der beiden *Wochenschauen* seine Verwendung finden soll. Zu untergliedern sind diese in einen quantitativen und qualitativen Bereich.

Mit der Zugangsweise über die rein quantitative Analyse wird versucht, die Akzentuierungen, die der *Olympiafilm* und die *Wochenschauen* an dem dargestellten Material vornehmen, durch die Auszählung der Verteilung von Merkmalshäufigkeiten zu bestimmen.<sup>88</sup> Diese beziehen sich in erster Linie auf die Geschlechterkontingente der unterschiedlichen Filmwerke. Daneben sind hier mit quantitativen Häufigkeiten auch filmtechnische Inszenierungsmuster gemeint, die als Stereotype ihre gesonderte Erwähnung finden werden. Ausgehend von der Annahme, dass mit beiden Bereichen quantitativer Häufigkeitsmessung qualitative Annahmen impliziert werden, schließt sich die Fokussierung der rein qualitativen Analyse an. Denn die ausschließliche Verwendung quantitativer Messverfahren muss für die Erfassung eines Filmganzen als unergiebig betrachtet werden, obwohl sie für die Herausstellung des hier aufgeworfenen Untersuchungsgegenstandes in dessen ausgewiesener und begrenzter Fragestellung erste Anhaltspunkte liefern können.<sup>89</sup> Flidelius zufolge liegen die Probleme dabei in einer mangelnden Differenzierung zwischen „intended messages“, „inherent meaning“ und „perceived message“.<sup>90</sup>

Die somit zusätzlich aufgeworfene und notwendige qualitative Analyse beschreibt daher nicht nur bloße Häufigkeitsverteilungen filmtechnischer Inszenierungen, sondern widmet sich vielmehr der Kombination, d.h. der zu interpretierenden Wirkung bildinhaltlicher Darstellungen in Verbindung mit deren stilistischen Umsetzungen. Gerade Letzterer kommt in Verbindung mit den Bildinhalten die hauptsächliche Darbietungs- und Wirkungsfunktion der hier aufgeführten Filmwerke zu. Die quantitative Betrachtung hingegen nimmt einen weitaus geringeren Umfang in der Analysearbeit ein (vgl. Kap. 4.1). Damit richtet sich das Augenmerk zugleich auf den unmittelbaren, d.h. direkt audiovisuell aufzunehmenden Informationstransport und auf eine indirekte, d.h. dem Film grundsätzlich eingeschriebene

---

<sup>87</sup> Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Vielseitigkeit verwandter Filmanalysen hingewiesen, die, ob der Gemeinsamkeiten sowohl bildinhaltlicher als auch filmtechnischer Untersuchung, vollkommen divergierende Ansätze und Verfahrensweisen darstellen. Siehe dazu Faulstich/Faulstich 1977; Hickethier Stuttgart 2001; Becker/Schöll 1983; Foelz/Mondry 1981; Stahlecker 1999

<sup>88</sup> Als repräsentativ für die Zugangsweise der quantitativen Analyse darf hier die von Gerd Albrecht erbrachte Analyse zur Ufa-Tonwoche mit Hitlers 50. Geburtstag als Schwerpunkt verstanden werden. Siehe dazu Albrecht 1970

<sup>89</sup> vgl. dazu Kuchenbuch 2005, S.183 f.; ebenso Flidelius 1979, S.270

<sup>90</sup> ebd., S. 281 f.

Bedeutungsdimension als übergeordnete Botschaft. Zu diesem Zweck finden prinzipiell zwei Betrachtungsebenen ihre Verwendung, die im Bereich des Qualitativen vorwiegend die Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse steuern: eine mikro- und eine makroanalytische Betrachtung.

Die erstgenannte orientiert sich dabei am genetisch-chronologischen Handlungsverlauf von Sequenzen innerhalb des *Olympiafilms* (vgl. Kap. 4.2 und 4.3) bzw. deren komplettierten Abfolgen im Bereich der *Wochenschauen* (vgl. Kap. 5.1.2 und 5.2.2). Dabei werden inhaltliche Stringenzen und Sukzessionen – also chronologische Bildabfolgen – anfangs inhaltlicher Art erfasst. Mit Blick auf mögliche Suggestionen werden sie beschrieben und in direkter Kombination zu den filmtechnischen Inszenierungen, die dabei ebenfalls ihre dezidierte Beschreibung erfahren, bezüglich des unmittelbaren Wirkungsgrades erläutert. Um das intentionale Organisationsprinzip, dem die Anordnung des Filmmaterials folgt, aufzuspüren, orientiert sich diese Form des analytischen Vorgehens somit an der subjektiven Sinngebung und den Auswahlkriterien, die bei der Produktion des Films entscheidend gewesen sind. Letztlich haben sie über Aufnahme und Schnitt entschieden. Grundsätzlich stellt diese Form der Zergliederung die dem Zuschauer gegenüber semiologisch präsentierte „Simplizität“ von Inhalten heraus: unverschleiert – gleichwohl mit Nuancen des bedingt Hintergründigen. Diese vordergründige Wirkungsebene kann in Anlehnung an Loiperdinger als „Manifest“ bezeichnet werden, da auf diese Weise Aussagen bezüglich der Film- oder aber Sequenzwirkung getätigt werden, „die sich aus der Sichtweise ergeben, die den dramaturgischen Idealisierungslinien folgt.“<sup>91</sup>

Jedoch ist damit nur die mikrostrukturelle Ebene, die vornehmlich den analytischen Teil in Bezug auf die Filmdokumente ausmacht, direkt am Filmgeschehen beschrieben. Hinsichtlich der makrostrukturellen Ebene der Intentionen, die die übergeordneten Bedeutungseinheiten des Films erfasst, gilt es über die Manifestation zur Latenz<sup>92</sup> zu gelangen. Obwohl die „Entdeckung des Latenten hinter dem Manifesten, des Nicht-Sichtbaren durch das Sichtbare hindurch“<sup>93</sup> direkt am Filmmaterial erfolgt, so schließt sich dem stets der notwendige Prozess der Abstraktion an. Mit dem Ziel, übergeordnete Schematisierungen (Bildmuster) aus einer Metabetrachtung heraus aufzuzeigen, erfolgt im Anschluss an die genetisch-chronologischen Analysen von *Olympiafilm* und *Wochenschauen* mit Hilfe der Verallgemeinerung, die Beispiele des Bildmaterials zitiert, eine Herausstellung verschiedener Typen formal differenzierter Syntagmen (vgl. Kap. 4.4, 5.1.3 und 5.2.3). Die tiefergehenden, d.h. damit

---

<sup>91</sup> Loiperdinger 1987, S. 57

<sup>92</sup> siehe zum Begriff der *Latenz* Ferro 1977; S. 256

<sup>93</sup> ebd.



wirklich hintergründigen Latenzen beschreiben damit Aussagen, „die sich aus einer Sichtweise ergeben, die durch eine gegenläufige Veränderung der Aufmerksamkeitsrichtung erst konstituiert werden“<sup>94</sup> müssen. Sie allein erlauben eine neu zu eröffnende Sicht im Selbstdarstellungsprozess des Nationalsozialismus.

Die auf der Basis dargestellter *Sportsozialisation* über *Olympiafilm* und *Wochenschauen* hinausgehende Filmanalyse kombiniert somit verschiedene methodische Zugangsweisen als Verfahren. Das empfiehlt sich als adäquater Umgang mit den methodischen Defiziten. Zudem wird diese Vorgehensweise als bester Lösungsweg von filmerfahrenen Historikern vorgeschlagen.<sup>95</sup> Eine Trennung beider Methoden bzw. Verfahrensweisen schließt sich demnach aufgrund einer fundiert aussagekräftigen Erläuterung vollständig aus. Deshalb wird hierbei nun dem Konglomerat einer Darstellungsweise der Vorzug gegeben, die die Grundlage der ausgeführten Analyseergebnisse im Film selbst soweit mitzuformulieren sucht, dass auch der Leser, der nicht über den problemlosen Zugang zum Gegenstand der Filmanalyse verfügt, die Argumentationen nachvollziehen und überprüfen kann. Ebenfalls soll es aufgrund der Film- bzw. Sequenzprotokolle<sup>96</sup> demjenigen, der die aufgeführten Filme nicht gesehen hat, ermöglicht werden, die In- bzw. Deduktionen der Beweisführung nachzuvollziehen.

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass es sich dabei stets um subjektive Interpretationsansätze und zergliederte Assoziationen handelt. Obwohl sie den Zustand objektiven Handwerkszeugs für sich beanspruchen, sind Filmtechniken, die Inszenierungen, Sinngebungen, Intentionen und Latenzen erkennen lassen, und dann syntaktisch auf emotionale, suggestive und latente Aussagemomente hin terminologisiert werden, auch immer mit dem Makel des Subjektiven behaftet. Einhellige Wirkungsweisen zu analysieren und dann als faktisch zu erklären, vermag eine Filmanalyse nicht. Erkenntnisse bleiben stets Interpretationen bzw. Assoziationen, die durchaus ambivalent, vor allem jedoch immer vakant sind.

### **Exkurs: Elemente der filmischen Gestaltung – Transkription**

Um die zur Disposition stehenden Filmmaterialien in ihrer Wirkungskomplexität spezifisch zu beschreiben und damit als Analysegegenstand zu sichern, soll im Weiteren das benötigte Handwerkszeug vorgestellt werden. Als audiovisuelle Grundlage dirigiert es unmittelbare – respektive mittelbare – Darstellungs- bzw. Wahrnehmungsprozesse. Zum Verständnis des Zergliederungsprozesses sollen daher die wichtigsten filmischen Fachbegriffe und

<sup>94</sup> Loiperdinger 1987, S. 57

<sup>95</sup> So empfiehlt Hughes „an eclectic approach“. Hughes 1976, S.78. Fledelius schlägt dazu kongruent „a combination of several methodological angles of approach“ vor. Fledelius 1979, S.106

<sup>96</sup> vgl. Kap. 8.

Gestaltungselemente definitivisch erläutert werden. In den Analysen der publizistischen Quellen finden sie ihre Anwendung.<sup>97</sup>

### **Elemente der filmischen Gestaltung**

Die *Einstellung* bezeichnet die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit, die in der Regel aus mehreren Phasenbildern besteht und jeweils mit einem Schnitt beginnt bzw. endet. Eine gewisse Summe von Einstellungen bilden als kleines dramaturgisches Element eine *Subsequenz*, mehrere Subsequenzen eine *Sequenz*. Die Gesamtheit der Sequenzen ergeben in der Summe den *Film*.

Zur Differenzierung des jeweiligen Abstandes bzw. der Abbildungsgröße des zu betrachtenden Objektes ist die *Einstellungsgröße* von zentraler Bedeutung, da sie, neben den Konsequenzen für die Verständlichkeit der Handlung, vor allem atmosphärische und emotionale Qualitäten hat und beispielsweise durch Nähe oder Abstand zu den Akteuren den Einfühlungsprozess der Rezipienten und damit deren Aufmerksamkeit sowie Identifikationsbereitschaft gezielt zu steuern vermag. Zur Differenzierung des jeweiligen Abstandes bzw. der Abbildungsgröße des zu betrachtenden Objektes hat sich in der Produktionspraxis weithin eine siebenstufige Skala herausgebildet, die folgendermaßen festgelegt ist:

<i>Super-Totale:</i>	Person in der Weite des Raumes.
<i>Totale:</i>	Person umgeben von viel Raum.
<i>Halbtotale:</i>	Person füllt das Bildformat.
<i>Amerikanische:</i>	Person von Kopf bis Oberschenkel.
<i>Nah:</i>	Person mit Kopf und Oberkörper.
<i>Groß:</i>	Kopf oder Hand der Person.
<i>Detail:</i>	Auge, Nase oder Finger der Person.

Bei dieser gegebenen Skalierung wird jedoch schnell deutlich, dass es sich um relative, also auf den jeweils im Bild gemeinten Gegenstand bezogene Setzungen handelt. Sie lassen immer einen Interpretationsspielraum zu, der auch durch weitere Unterteilungen nur sehr bedingt reduziert werden kann. Problematisch wird es bereits, wenn zwei oder mehrere Personen im

---

<sup>97</sup> Zur Grundlage der im Folgenden dargestellten Filmelemente siehe umfassend Monaco 2000; Korte 1999; Kühnel 2004; Kuchenbuch 2005. Sie alle beschreiben die selben Fachbegriffe und Gestaltungselemente, jedoch bleibt dabei immer auch ein Interpretationsspielraum. Denn sie unterliegen keiner allgemeingültigen Norm. Gerade bei *Einstellungsgrößen* und *-perspektiven* kann es bei mehreren Betrachtern zu Unterschieden kommen.

Bild zu sehen sind, zumal wenn sie sich auf verschiedenen Raumebenen befinden. Des Weiteren ergibt sich eine für Sportfilme spezifische Problematik, die im Bereich herkömmlicher Filme im Wesentlichen nicht vorzufinden ist. Gemeint ist hierbei, dass sich beispielsweise bei in Bewegung befindlichen Sportlern permanent die Einstellungsgröße verändert. Aus Gründen der Übersichtlichkeit und Zuordnung wird daher im Verlauf der Protokollierung lediglich auf die Ausgangseinstellung Bezug genommen, jedoch im Analyseverfahren die Bewegungsrichtung der Athleten und damit die sich verändernde Einstellungsgröße berücksichtigt.

Für den Bereich der *Kamerabewegungen* lassen sich prinzipiell zwei Varianten - *Fahrt* und *Schwenk* - differenzieren. Bei der *Fahrt* wird der Ausgangsstandpunkt der Kamera verlassen. Die Kamera bewegt sich auf ein Objekt zu (*Ranfahrt*), von einem Objekt weg (*Rückfahrt*), an einem bzw. mehreren Objekten vorbei (*Seitfahrt*) oder annähernd parallel zu einem sich bewegenden Objekt (*Parallelfahrt*). Grundsätzlich ist bei beiden Erstgenannten ein Zoom-Objektiv zu unterscheiden, bei dem die hierbei erfolgte Verlagerung der Brennweite eine Veränderung der Raumperspektive nach sich zieht und daher einer „simulierten Fahrt“ auf ein Objekt zu bzw. vom selbigen weg gleichkommt. Wird der Bewegung eines Objektes permanent nachgegangen, so spricht man von der *Mitfahrt*. Beim *Schwenk* hingegen wird die Kamera, ohne den Standpunkt zu verlassen, um eine horizontale, vertikale oder diagonale Achse gedreht.

Werden verschiedene Kamerastandpunkte, Bildinhalte und Blickwinkel miteinander verbunden, so spricht man von *Einstellungsverbindungen*. Eine der ältesten Möglichkeiten ist dabei die *Überblendung*. Während die Kamera das Objekt A aufnimmt, wird langsam die Blende geschlossen, der Film entsprechend zurückgespult, die Kamera neu eingerichtet und - während jetzt das Objekt B aufgenommen wird - die Blende behutsam wieder aufgezogen: Objekt A scheint in B weich überzugehen. Die Verbindung von mehreren Einstellungen kann in ähnlicher Weise durch einen kaum bemerkbaren Schnitt erfolgen oder in der *Montage* - als eigenständiges Gestaltungselement eingesetzt - durch harte Schnitte das präsentierte Geschehen rhythmisieren, durch gezielte Kombinationen verschiedener Vorgänge spannungssteigernd zuspitzen (*Parallelmontage*), verschiedene Einstellungsgrößen oder gegensätzliche Bildinhalte zu einer gemeinsamen Aussage (*Kontrastmontage*) vereinigen. Daneben findet das, zumeist für Darstellung von Dialogen übliche, *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* seine Verwendung. Dabei zeigt die Kamera bei durchlaufendem Ton in schnellem Wechsel die beteiligten Personen. In diesem Zusammenhang ist außerdem die *Plansequenz* zu

nennen, bei der es sich um ein *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* mit sich stetig wechselnden Kameraperspektiven handelt.

Durch den Aufnahmewinkel, in dem sich die Kamera zum Objekt befindet, wird dem Betrachter ein bestimmtes Verhältnis zu den abgebildeten Personen oder Gegenständen vermittelt, was gemeinhin als die *Kameraperspektive* bezeichnet wird. Eine von der Augenhöhe (*Normalperspektive*) abweichende, sehr niedrige Position (*Froschperspektive*) suggeriert Macht und Stärke, im Gegensatz dazu ein erhöhter bzw. sehr hoher Kamerastandpunkt (*Vogelperspektive*) Unterlegenheit, Einsamkeit oder auch Schwäche der gezeigten Person. Eine weitere Form der gezielten Verwendung der Kameraperspektive ist die *subjektive Kamera* mit der Möglichkeit, den Betrachter die Geschehnisse mit den Augen der Akteure sehen zu lassen und so unmittelbar in die Handlung mit einzubeziehen.

Wie bei all diesen Konventionalisierungen gibt es aber immer Gegenbeispiele, in denen die Gestaltungselemente in Kombination mit anderen Faktoren wieder eine ganz andere Bedeutung erhalten. Absicht und reale Wirkung sind also nur innerhalb des jeweiligen Handlungskontextes zu bewerten.

## **Transkription**

Um mit Hilfe oben genannter Elemente zu begründeten und zu detaillierten Argumentations- und Präsentationsstrukturen zu gelangen, ist eine formal-inhaltliche Protokollierung des filmischen Ablaufs erforderlich. Die darin enthaltenen Elemente und Angaben werden durch konkrete Beobachtungen am Film sukzessive mit dem Ziel vervollständigt, einen präzisen und überprüfbareren Interpretationsrahmen für die qualitative Gesamtanalyse zu erhalten. In der Analysepraxis haben sich zwei Transkriptionen entwickelt: das auf den kleinsten filmischen Einheiten beruhende und umfangreiche *Einstellungsprotokoll* sowie das an einzelnen Handlungselementen orientierte überschaubare, jedoch daher auch gröbere *Sequenzprotokoll*. In beiden Fällen wird der Film in eine lineare Form gebracht und der visuelle und auditive Ablauf inhaltlich, in seiner Zeitstruktur, mit den Kamera-Aktivitäten und sonstigen Besonderheiten notiert. Dadurch fungiert er somit als Basis für alle folgenden Untersuchungen. Weil der Akt systematischer Erfassung zur genauen Beobachtung der filmischen Elemente zwingt, ergibt sich die Möglichkeit, den Film weitaus besser kennen zu lernen als es bei einer auch ggf. mehrfachen Betrachtung der Fall wäre.

Die Untersuchung des *Olympiafilms* beruht auf der Analyse von Exemplifikationen und nicht auf vollständig darzulegendem Umfang. Deshalb wurde speziell für dessen vorliegende Untersuchung die Form des *Einstellungsprotokolls* gewählt.<sup>98</sup> Dies erlaubt weitaus umfangreichere Rückschlüsse über die Suggestivwirkung der filmischen Elemente und optional demonstrativ nachzuvollziehende Querverweise auf nicht analysierte Sequenzen und deren Aussagemomente. Erfasst werden hierbei konkret die einzelnen Sequenzen, die Länge der einzelnen Einstellungen in einer Zeitspalte, der Bildinhalt der jeweiligen Einstellungen, Kamera- Aktivitäten (in Form der Einstellungsgröße, Bewegung und Perspektive), Geräusche und Musik sowie Textinhalt bzw. Textwortlaut.<sup>99</sup>

Im Gegensatz dazu wird für den Bereich beider *Wochenschauen* das *Sequenzprotokoll* verwendet. Da ohnehin eine vollständige Darstellung und Zergliederung des Filmmaterials erfolgt und jedweder Bildinhalt mit dazugehörigen Filmtechniken illustriert wird, erübrigt sich eine dezidierte Protokollierung, so dass die gröbere Übersicht vollkommen ausreichend ist. Erfasst werden hierbei die einzelnen Sequenzen und deren Länge sowie der überblicksartige Inhalt (vgl. Kap. 8.2 und 8.3).<sup>100</sup>

#### **1.2.4 Aufbau und Struktur der Arbeit**

Um die spezifische Rezeption filmischer Inszenierungen auf Schematisierungen untersuchen zu können, erfolgt im ersten Teil der Arbeit eine Positionsbestimmung des Werte- und Normengefüges im Dritten Reich. Dazu wird auf Basis der über den Sozialdarwinismus generierten NS-Ideologie (vgl. Kap. 2.1), die am Anfang der Arbeit in verkürzter Form dargestellt wird, die körperpolitische Leibeserziehung des NS-Staates an exemplarisch gewählten Institutionen verdeutlicht (vgl. Kap. 2.2 und 2.3.). Aufgrund der Vielfältigkeit von Erscheinungsformen sportlicher Sozialisation wird dabei auf eine vollständige Darlegung verzichtet. Entlang verschiedener Altersstufen steht eine Zweiteilung der dargestellten *Sportsozialisation*: die männliche und weibliche Körperausbildung. Sie setzt die gesellschaftspolitisch intendierten Geschlechterrollen in direkte Verbindung zur praktizierten Leibeserziehung (vgl. Kap. 2.4.). Als Manifestation und Erziehungsmittel der zu vermittelnden Weltanschauung erfolgt dabei deren rein sachlich-formelle Illustration. Am Ende wird dann mittels eines Abstraktionsprozesses die zu überprüfende Grundlage für die

---

<sup>98</sup> vgl. Kap. 8.1

<sup>99</sup> siehe dazu das empirische Material; Kap. 8.1

<sup>100</sup> Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die filmische Protokollierung mit Hilfe eines Videorekorders der Firma LG Modell LV278D erfolgte, und daher die Zeitangaben aufgrund des ungleichmäßig fungierenden Zählwerks gegenüber anderen Magnetbandsystemen divergieren können.

weitere Untersuchung und damit die filmischen Darstellungsmechanismen des Sports und des Krieges gelegt (vgl. Kap. 2.5). Erst damit erfolgt der erkenntnistheoretische Prozess interpretierbarer Schematisierungen, der den weiteren Untersuchungsrahmen deutlich umreißt bzw. eingrenzt (*Hypothese 1*). Er beschreibt als Untersuchungsgegenstand das herausgestellte Bindeglied zwischen soziokulturellem Sport, dessen Visualisierung sowie der des Krieges. Damit definieren sich die inhaltlich zu überprüfenden filmtechnischen Inszenierungen der drei weiteren Teile dieser Arbeit. Das sind genau die drei Filmdokumente, die auf analoge Muster hin überprüft werden.

Im zweiten Teil der Arbeit steht der *Olympiafilm* Leni Riefenstahls im Zentrum der Untersuchung. Analog der ideologischen *Sportsozialisation* erfolgt eine nach Geschlechtern getrennte Darlegung der jeweiligen Inszenierungsformen (vgl. Kap. 4.). Diese Überprüfung orientiert sich dabei an beispielhaften, jedoch vollständigen Sequenzverläufen. Aufgrund des Umfangs des *Olympiafilms* und der Übersichtlichkeit wird auf eine vollständige Analyse verzichtet. Ein gesonderter Verweis zum historischen Kontext erfolgt nicht, da er zum einen als bekannt vorausgesetzt werden kann und zum anderen die wesentliche Bezugnahme zur *Sportsozialisation* als „historischem Kontext“ erfolgt. Die Analyse unterscheidet speziell Wettkämpfe illustrierende, d.h. rein disziplinspezifische, sowie allgemeine, also disziplinspezifische Sequenzen. Aus beiden Bereichen werden im Rahmen des Verfahrens zwecks Veranschaulichung und Überprüfung des Untersuchungsgegenstandes einzelne Sequenzen gesondert herausgestellt. Dabei erfolgt keine grundsätzliche Darstellung aus rein filmtechnischer Sicht, da dies bereits in der Forschungsliteratur hinlänglich geschehen ist.<sup>101</sup> Vielmehr richtet sich hier der Fokus filmischer Gestaltung auf die körperideologische Sicht. Dies bildet den Schwerpunkt der eigentlichen Analyse, obwohl filmtechnische Mittel durchaus ihre Herausstellung und Erwähnung im Verlauf der Betrachtung erfahren. Beginnend mit einer Auswahl an Sequenzen mit Frauen richtet sich der Blick dabei zunächst auf deren quantitativen Bemessungsumfang, bevor sich der eigentlich qualitativen, d.h. filmtechnischen Inszenierung mit ihren bildinhaltlichen Darbietungen zugewendet wird. Die anschließenden Untersuchungen der Sequenzen mit Männern sind der rein qualitativen Analyse unterzogen, da sie bereits in quantitativer Hinsicht als Gegenstück der Analyse der Sequenzen mit Frauen zitiert werden. Den Abschluss der *Olympiafilm*-Analyse markiert ebenfalls ein Abstraktionsprozess. Losgelöst vom unmittelbaren Handlungsverlauf einzelner Sequenzen wird aus einer Metabetrachtung heraus der hergeleitete Untersuchungsgegenstand<sup>102</sup> verifiziert bzw. falsifiziert (*Hypothese 2*).

---

<sup>101</sup> vgl. zur rein filmtechnischen Inszenierung Schaub 2003, S. 59-65; sowie die dort angegebene Literatur.

<sup>102</sup> vgl. Kap. 4.4

Im dritten Teil der Arbeit erfolgt die Hinwendung zum den Krieg illustrierenden Filmmaterial in Form einer exemplarisch ausgewählten *Wochenschau* am Ende der Blitzkriegphase (vgl. Kap. 5.1.). Eingangs wird dabei auf den historischen Kontext verwiesen, der die Geschehnisse des Filmmaterials veritabel und zuordenbar macht. Im Unterschied zur *Sportsozialisation* und dem *Olympiafilm* erfolgt in diesem Teil eine vollständige, d.h. die gesamte *Wochenschau* umfassende Analyse entlang des genetisch-chronologischen Handlungsverlaufs. Begründet ist dies durch die Länge des Filmmaterials selbst, das im Gegensatz zu dem des *Olympiafilms* weitaus geringer und übersichtlicher ausfällt und keiner Exemplifikation bedarf. Einzig die qualitative Analyse findet hierbei ihre Verwendung<sup>103</sup>, da quantitativ zu bemessende Komparationen gegenüber weiblicher Darstellung durch deren Fehlen vollständig entfallen. Somit bezieht diese Analyseform nicht nur einzelne Sequenzen, sondern vielmehr die aufeinander aufbauende Gesamtwirkung bzw. -inszenierung in den Untersuchungsprozess mit ein. Zwecks orientierendem Verständnis wird jedoch gesondert auf die Darstellung des Krieges in der *Wochenschau* mit rein filmtechnischen Mitteln eingegangen. Entlang des zu Beginn der Arbeit hergeleiteten Untersuchungsgegenstandes abstrahiert eine Metabetrachtung Kontinuitäten und/oder Umbrüche und damit eine Verifikation bzw. Falsifikation des Untersuchungsgegenstandes (**Hypothese 3**) etwaiger Schematisierungen (vgl. Kap. 5.1.3).

Der vierte und letzte Teil (vgl. Kap. 5.2.) greift die *Phase des Niedergangs* am gleichermaßen exemplarisch gewählten Beispiel einer *Kriegswochenschau* auf. Analog der *Wochenschau der Blitzkriegphase* erfolgt eine vollständige, d.h. entlang des genetisch-chronologischen Handlungsverlaufs und sämtliche Sequenzen umfassende Analyse.<sup>104</sup> Anfangs wird dabei wiederholt auf den historischen Kontext verwiesen, der die Geschehnisse des Filmmaterials einordnen lässt. Nach identischem Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Kriegswochenschau der Blitzkriegphase* erlaubt ein Abstraktionsprozess eine Metasicht auf das Filmmaterial und damit den Untersuchungsgegenstand (**Hypothese 4**) der Muster, d.h. also die Schematisierungen (vgl. Kap. 5.2.3).

Am Ende erfolgen Schlussbetrachtung und Resümee. Mit einer Kritik zur verwendeten Methode und dem Gesamtaufbau sowie einem Ausblick endet die Arbeit (vgl. Kap. 6.).

---

<sup>103</sup> vgl. Kap. 5.1.2.

<sup>104</sup> vgl. Kap. 5.2.2.