

3. Leni Riefenstahl und Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936

Da zu Leni Riefenstahls Leben¹ und zur Produktionsgeschichte ihrer Filme² umfangreiche Abhandlungen geschrieben worden sind (vgl. Kap. 1.1.1), beschränkt sich das folgende Kapitel auf die wesentlichen Zusammenhänge. Sie sollen zu einem besseren Verständnis und einem thematischen Einstieg verhelfen. In verkürzter Form werden die Karriere Leni Riefenstahls bis in das Jahr 1938 und die Produktionsgeschichte des *Olympiafilms* skizziert. Beide Bereiche verschaffen einen Überblick, um einen besseren und verständlicheren Bezug zur Filmanalyse (vgl. Kap. 4.) herzustellen. Das dargelegte Hintergrundwissen soll Aufschluss geben, mit welcher Akribie und Bedachtheit sich die Regisseurin ihrem Werk zuwandte. Darüber hinaus wird auch die Nähe Riefenstahls zum NS-Regime aufgezeigt.

Neben dem Aspekt eines reinen Kunstwerkes, auf das Riefenstahl stets nach dem Krieg verwiesen hat, wird hier verdeutlicht, dass es sich bei dem *Olympiafilm*, neben *Sportsozialisation* und *Wochenschauen*, eben auch um ein Instrumentarium der Selbstdarstellung des Dritten Reichs handelt.³

3.1 Die Person Leni Riefenstahl

Helene Bertha Amalie (Leni) Riefenstahl wird am 22. August 1902 als Kind einer begüterten Familie in Berlin geboren. Ihrem Wunsch entsprechend Tänzerin zu werden, erhält sie erste grundlegende Ausbildungen am Russischen Ballett in Berlin. Danach studiert sie Ausdruckstanz bei Mary Wigman, ihres Zeichens Schülerin Isadora Duncans und Rudolf von Labens. Dieser definiert ihren Tanzstil als expressiv und ursprünglich kindlich.⁴ Mit 21 Jahren beginnt sie eine erfolgreiche Karriere als Solotänzerin im Bereich des Ausdruckstanzes, jedoch muss sie diese nach etwa einem Jahr aufgrund einer Knieverletzung abbrechen.⁵ Deshalb beschließt sie, ihre Laufbahn vor der Kamera fortzusetzen und tritt in Kontakt mit Arnold Fanck, dem seinerzeit bekanntesten deutschen Bergfilm-Regisseur. Im ersten Film *Der heilige Berg* übernimmt sie an der Seite von Luis Trenker die Rolle einer Tänzerin. Zwischen 1925 und 1933 agiert Leni Riefenstahl in insgesamt sechs Bergfilmen von Fanck sowie zwei weiteren Bildstreifen: einmal unter der Leitung von Wilhelm Prager und einmal von Rudolf Raffès.⁶ Durch die Filme Fancks wird sie mit einem Genre konfrontiert, in dem

¹ Für eine ausführliche Biographie über Riefenstahl vgl. auch Lenssen 1999, S. 12-117

² Wiederholt sei an dieser Stelle an die sehr informativen Untersuchungen verwiesen. Siehe dazu Graham 1986; Downing 1992.; Infield 1976, Rürup 1996, S. 169-197

³ vgl. Kap. 1.2.1

⁴ siehe dazu u.a. Rother 2000, S. 21-29; Riefenstahl 2000, S. 15-68; Knopp 2001a, S. 152-159

⁵ vgl. Sigmund 2000, S. 145 ff.

⁶ siehe dazu Kinkel 2002, S. 14

dramatische Ereignisse den Kampf mit Naturgewalten und persönliche Auseinandersetzungen beschreiben. In seinen Filmen finden sich visuelle Naturmetaphern wie Berge, Wolken, Stürme und Lawinen, die eine zeitgenössische Kritik an der Moderne formulieren.⁷ Vollkommen entgegengesetzt und damit absolut modern arbeitet er mit neuesten Filmgeräten und innovativen Formen der Aufnahmegestaltung: vor allem neuen Kamerapositionen. Er bildet Filmmannschaften aus, um sie professionell mit den klimatischen, geographischen und filmischen Schwierigkeiten umgehen zu lassen.⁸ Riefenstahl lernt in dieser Zeit Fundamentales der Filmgestaltung und über die Arbeit eines Regisseurs. Damit beginnt für sie eine Entwicklung, die geprägt ist von der Suche nach grundsätzlich neuen Wegen.⁹ 1932 veröffentlicht sie ihren ersten Bergfilm, in dem sie selbst die Hauptrolle spielt: *Das blaue Licht*. 1933 tritt sie der *Reichsfachschaft Film* bei – ihrer Berufsgruppe in der *Reichsfilmkammer* – und lässt sich ihre arische Abstammung attestieren.¹⁰ Im gleichen Jahr akzeptiert sie den von der Reichsleitung erteilten Filmauftrag: *Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der NSDAP*. 1934/35 folgt *Triumph des Willens* und 1935 *Tag der Freiheit! - Unsere Wehrmacht! - Nürnberg 1935*. Sie alle werden im Auftrag der NSDAP produziert und etablieren Riefenstahl im Machtzirkel der Spitzen des Dritten Reichs. Für *Triumph des Willens*, der mit einer für das deutsche Kino bis dato beispiellosen Pressekampagne lanciert wird, erhält sie mit dem Nationalen Filmpreis die höchste filmische Auszeichnung, die das Dritte Reich zu vergeben hat.¹¹

3.2. Die Genesis - Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936:

Fest der Völker und Fest der Schönheit

3.2.1 Auftrag und Finanzierung - Die Olympia-Film GmbH

Seit 1912 verpflichtet das IOC jedes Organisationskomitee Olympischer Spiele dazu, für eine filmische Dokumentation der jeweiligen Spiele Sorge zu tragen.¹² Die frühesten heute bekannten Aufnahmen Olympischer Spiele sind die von London 1908.¹³ Bis 1924 stellen verschiedene Produzenten ausschließlich Kurzfilme für die Wochenschauen her, um Dokumentationen für die Nachwelt anzufertigen. In Paris 1924 und in Amsterdam 1928 werden erstmals auch längere Produktionen in Angriff genommen. In Los Angeles 1932 scheitern die Bemühungen. Mit Riefenstahls ungewöhnlich langem und ausgeklügeltem

⁷ vgl. Rentschler 1992, S. 11 f. und 14 f.; zu Riefenstahls späterem Gebrauch im *Olympiafilm* Kap. 4.2. und 4.3.

⁸ siehe dazu Jacobs 1992, S. 29 f. und S. 37; Kinkel 2002, S. 15 f.

⁹ vgl. Infield 1976, S. 26-29; zum späteren Ergebnis dieser Erfahrung auch die Kap. 4.2.2.2, 4.3.1, 4.3.6

¹⁰ vgl. ebd., S. 60 f.

¹¹ siehe dazu Loiperdinger 1987, S. 45-50; weiter auch Grote 2004, S. 33-161

¹² siehe C.I.O. o.J., S. 15; vgl. dazu auch Hoffmann 1993, S. 96

¹³ vgl. Downing 1992, S. 12 f.; zum künstlerischen Wert der Filmwerke bis 1936 ebd., S. 12-15

Olympiafilm ändert sich die Darstellung sportlicher Großereignisse grundlegend. Obwohl sie nach den Parteitagsfilmen keine dokumentarischen Auftragsarbeiten für das Reich tätigen will¹⁴, entscheidet sie sich 1935 für das wohl renommierteste Projekt des Dritten Reiches: die Verfilmung der Olympischen Sommerspiele in Berlin. Kurz vor ihrem 33. Geburtstag, Anfang August 1935 beauftragt Hitler sie mit den Filmaufnahmen.¹⁵ Sie wird zur unabhängigen Produzentin des Olympiafilms erklärt, um die Vorfinanzierung, das Argument der Parteilichkeit und damit das Auftragswerk zu verschleiern.¹⁶ Das Regime sieht den propagandistischen Wert in erster Linie darin, der Welt das scheinbar objektive Bild eines friedlichen, weltoffenen und nicht von propagandistischer Inszenierung beeinflussten Deutschlands zu zeigen. Es wird genauestens darauf geachtet, dass Modalitäten der Finanzierung und Auftraggeberschaft in keiner Weise an die Öffentlichkeit dringen. Im Hintergrund tritt das RMVuP als Finanzier des Olympiafilms in Erscheinung, das zusammen mit der Tobis-Filmkunst den Verleih regelt.¹⁷ Das IOC hingegen ist weder an der Produktion noch an der späteren Auswertung des Filmmaterials beteiligt. Bereits im Oktober 1935 schließt Leni Riefenstahl einen Vertrag mit dem Propagandaministerium ab, um die Vorfinanzierung des immensen Projektes zu gewährleisten. Zwecks Tarnung wird eigens die *Olympia-Film GmbH* gegründet, die offiziell als Produzentin des Films auftritt. Als Gesellschafter zeichnen Leni Riefenstahl und ihr Bruder Heinz,¹⁸ denn „das Reich [will] nicht offen als Hersteller des Films in Erscheinung treten“.¹⁹ „Die Olympia-Film GmbH wird auf Veranlassung des Reichs und mit Mitteln des Reichs gegründet. Auch die von der Gesellschaft für die Herstellung des Films benötigten Mittel werden sämtlich im Reichshaushalt bereitgestellt.“²⁰ Die Gelder für das Projekt, das mit allen Synchronfassungen und den zusätzlich erstellten Kurzfilmen die Höhe von über 2,8 Millionen Reichsmark verschlingt, werden Riefenstahl in vier Raten ausgezahlt.²¹ Der Großteil der Summe fließt in die Vorbereitungen und Produktion des Films, wobei Riefenstahl selbst als Regisseurin und Produzentin 250.000 Reichsmark erhalten soll.²² Nach durchschlagendem Erfolg des Olympiafilms wird die Gage sogar auf exorbitante 400.000 Reichsmark²³ erhöht. Hitler spricht Leni Riefenstahl die alleinige künstlerische und organisatorische Kompetenz für die

¹⁴ vgl. Riefenstahl 2000, S. 254 ff.; Schaake 2000, S. 236

¹⁵ siehe dazu Graham 1986, S. 19

¹⁶ vgl. Trimborn 2002, S.241 f.; Riefenstahl 2000, S. 254 ff.; Schaake 2000, S. 283

¹⁷ vgl. Wildmann 1998, S. 29

¹⁸ vgl. Nowotny 1981, S. 47 ff.

¹⁹ Schreiben Dr. Otts an das Amtsgericht Berlin-Charlottenburg vom 30.1.1936, zit. nach Nowotny 1981, S. 48

²⁰ ebd.

²¹ vgl. Rother 2000, S. 92

²² vgl. Kinkel 2002, S. 112

²³ vgl. ebd., S. 47 ff.; Barkhausen 1974b, S. 17

Dreharbeiten zu. Trotz der Vorfinanzierung durch das Reich kann sie nun autonom handeln. Niemand, nicht einmal der Propagandaminister, soll ihr in das Projekt hineinreden können.²⁴ Das darf keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass der Film eine Auftragsarbeit und damit ein Selbstdarstellungsinstrumentarium des Dritten Reichs ist. Denn Hitler fungiert stets als Gönner und Mäzen. Die zwischen 1935 und 1937 an Riefenstahls Firma ausgezahlten Reichsmittel werden nach dem Start des Films 1938 durch die In- und Auslandssaläre der Kinoaufführungen in voller Höhe zurückgezahlt.²⁵ Die Vorankündigung der Abwicklung der Olympia-Film GmbH nach deren Rentabilität, - „Es ist in Aussicht genommen, die Gesellschaft nach [...] Herstellung des Films [...] zu liquidieren.“²⁶ -, wird am 31.12.1939 mit der Auflösung und am 9.1.1942 mit der offiziellen Liquidation bestätigt.²⁷

3.2.2 Technische Vorbereitungen - Nova der Sportdokumentation

Grundlegend für die Konzeption des Olympiafilms ist die Tatsache, dass das IOC die Austragungsländer zu einer Sportdokumentation verpflichtet, jedoch nicht die Visualisierung eines Propagandafilms hinnehmen würde. Es kommt hinzu, dass die Welt alarmiert auf die Ereignisse innerhalb Deutschlands blickt und die Kritik am NS-Regime zunimmt. Trotz anfänglicher Skepsis erkennen die Nationalsozialisten schnell den propagandistischen Wert der bereits 1928 an Deutschland vergebenen Spiele. Es darf also, wie schon bei der Verschleierung der Finanzierung, kein offenkundiges Interesse des Reichs auftreten. Das Projekt darf daher auf gar keinen Fall wie die Parteitagfilme mit ihren ritualisierten Formen wirken. Denn der politische Sinn dieser Massenveranstaltung ist primär demonstrativ offenkundiger Natur: die Teilnehmer erfüllen vorbestimmte Rollen in einer choreographischen Inszenierung und dienen der Diktatur als Massenornament zur filmischen Wiedergabe ihres Idealzustands. Der Olympiafilm hingegen darf keiner Verpflichtung auf den Führer gleichkommen. Vielmehr hat der Film ein Gemeinschaftsgefühl zu fördern, in dem Unterordnung keinen Ausdruck mehr findet. Die künstlerische Gestaltung muss sowohl diejenigen Menschen ansprechen, die nicht am Sport interessiert sind, als auch jene, deren Sportbegeisterung vorhanden ist. Daher bedarf es eines größeren Aufwands technischer Vorbereitungen bzw. Geschicklichkeit bei den zu erstellenden Aufnahmen. Für dieses Ziel wird jeder nur erdenkliche Aufwand betrieben. Zu Beginn der Dreharbeiten verfügt Riefenstahl über eine Mannschaft von rund einhundertdreißig Mitarbeitern. Hinzu kommen die Wochenschau-Berichterstatter, deren Aufnahmen nach Beendigung der Spiele zur

²⁴ vgl. Trimborn 2002, S. 243

²⁵ vgl. ebd., S. 243 f.

²⁶ Nowotny 1981, S. 48

²⁷ vgl. Trimborn 2002, S. 244

Verfügung gestellt werden müssen. Ergänzt durch weitere Operateure, Beleuchter, Fahrer, Kuriere und belichtetes Material sichtende Mitarbeiter, wächst der Riefenstahl-Stab schnell auf mehr als dreihundert Mitarbeiter an.²⁸ Die Proben für die Aufnahmen beginnen im Mai 1936. Riefenstahl hat die besten Kameralente verpflichtet: Willy Zielke, Hans Ertl, Walter Frentz, Guzzi Lantschner, Hans von Jaworsky und Walter Hege.²⁹ Unter Riefenstahls Leitung entwickeln und erproben sie geeignete Methoden, um einzelne Disziplinen optimal ins Bild zu setzen.³⁰ Diese Erfahrungen werden in die Filmplanung mit einbezogen, so dass sich eigenständige Stile bzw. Dramaturgien für jede Sportart entwickeln. Filmmaterialien, Kameras und verschiedene Filter werden ausprobiert und auf ihre Qualität hin geprüft. Um schließlich den hohen Ansprüchen zu genügen, werden vierundzwanzig verschiedene Filmsorten geordert sowie eigens entwickelte Optiken und Filter eingesetzt. Am Ende der komplexen Vorbereitungen ist man technisch für alle Eventualitäten gerüstet. Noch niemals zuvor ist ein Dokumentarfilmprojekt durchgeführt worden, bei dem die verschiedensten Wetterlagen bzw. Lichtstimmungen so variabel in Erscheinung treten können und daher immense Relevanz für die Filmrezeption besitzen. Ebenso wie das unmittelbar taktile Handwerkzeug müssen auch die Standorte der Filmaufnahmen klug gewählt und damit neuen Anforderungen gerecht werden. Um machtvolle, dynamische und ästhetisierend wirkende Aufnahmen zu gewährleisten, werden für Schwenkaufnahmen oder ungewöhnliche Perspektiven im Olympiastadion Türme und Gruben für die Kameras und ihre Bediener gebaut. Ebenso kommen Fesselballons, Zeppeline, Schienen und Katapulte für bewegte Aufnahmen zum Einsatz. Das Stadion ist für alle filmtechnischen Feinheiten gerüstet. „Riefenstahl wusste nach ihren bisherigen Erfahrungen, wie schwierig es war, einen spannenden [...] Dokumentarfilm über ein reales Ereignis zu machen, auf dessen Ablauf man als Filmregisseur keinen Einfluss hat.“³¹ Die akribische Planung zielt auf die Gewährleistung möglichst vieler guter Aufnahmen. Aus ihnen werden die besten für ihre Komposition ausgewählt.³² Durch den Einsatz von Hand- und Schmalfilmkameras der Firma Siemens können flexible Aufnahmen erzielt werden. Die Kameras werden hinsichtlich ihrer Stoßfestigkeit und Wasserdichte weiterentwickelt. Mit Kameraschienen, Fahrbahnen,

²⁸ Zu den in der Forschungsliteratur seit jeher variierenden Personenzahlen vgl. Schaub 2003, S. 23; Graham 1986, S. 83; Hinton 1991, S. 65; Bernett 1973, S. 45; Nowotny 1981, S. 46 f.; Schnauck 1938, S. 8. Wenn auch in der Literatur unterschiedlich aufgeführte Personenzahlen vorherrschen, so geben sie Aufschluss über die exorbitanten Bemühungen zu den Filmaufnahmen.

²⁹ vgl. Schaub 2003, S. 24

³⁰ Die Erprobung der für die einzelnen Sportarten geeigneten Aufnahmemethoden testet die Riefenstahl-Mannschaft bereits bei im Berliner Umkreis stattfindenden Wettkämpfen, um sie für den Olympiafilm nutzen zu können. Danach wurden während der eigentlichen Dreharbeiten die Methoden verfeinert und weiterentwickelt. vgl. dazu Riefenstahl [ca. 1938], S. 27

³¹ Trimborn 2002, S. 245 f.

³² zu der Häufigkeit der Einstellungen vgl. Rother 2000, S. 88

Rollstühlen und Gleitschienensystemen kann Riefenstahl die Wettkämpfe erstmals mit bewegter Kamera filmen. Man ist so dicht wie möglich an den Athleten – und damit der Visualisierung dynamischer Geschehnisse. Die Kameraleute bewegen sich z.B. parallel zum Sportgeschehen, im Wettkampfgeschehen und unter den Sportlern. Sie sitzen in Booten oder auf Fußbrettern von Autos. Ein mobiler Stahlurm ermöglicht Aufnahmen der Vogelperspektive, um neue Eindrücke von einzelnen Sportarten zu vermitteln. Für die Laufwettkämpfe entwickelt Hans Ertl eine automatische Katapultkamera, die sich entlang zur Aschenbahn bewegt. Für Totalaufnahmen wird ein mit einer Kamera versehener Fesselballon in die Luft geschickt. Leni Riefenstahl beschäftigt meist aus der Fanck-Schule stammende Experten wie beispielsweise Kurt Neubert. Er wird extra für Zeitlupenaufnahmen engagiert.³³ Durch die Allgegenwart der Kameraleute werden täglich ca. 15.000 Meter Filmmaterial zu den Geyer-Werken gebracht, die sofort mit der Entwicklung beginnen.³⁴ Missglückte Aufnahmen, die Riefenstahl beim finalen Filmschnitt fehlen würden, kompensiert man durch Nachdreharbeiten. Die Musikstücke Windts werden mit den Filmsequenzen der Wettkämpfe verknüpft, um die Rezeption des Zuschauers zu verstärken. Riefenstahl schafft in vielfacher Hinsicht vollkommen neue Bilder und etabliert mit ihren Techniken Standards moderner Sportberichterstattung. Im Zuge fortschreitender Medientechnologie werden auch die Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer grundlegend beeinflusst und verändert.³⁵ Zahlreiche und frühe Arrangements vor Beginn der Spiele führen zum Einsatz sämtlicher Techniken. So können einzelne Sportarten in Filmaufnahmen festgehalten werden, die es zuvor noch nie gab. Riefenstahl betritt Neuland auf der Ebene der Propaganda, denn der Film revolutioniert mehr als nur die Sportberichterstattung.

3.2.3 Die Dreharbeiten der Wettkämpfe

Während der Dreharbeiten wird aus der Passion, die besten Bilder der Wettkämpfe zu bekommen, geradezu eine Manie, koste es was es wolle. Im Kampf um die besten Drehbedingungen schreckt niemand aus dem Filmstab vor erbitterten Auseinandersetzungen mit Kampfrichtern und Funktionären des IOC zurück. Sogar über bestehende Vorschriften setzt man sich hinweg. Häufig kommt der Hinweis, Dreharbeiten im Auftrag des Führers durchzuführen.³⁶ Sogar mit Kameraleuten der Wochenschau kommt es zum Streit. Riefenstahl

³³ Eine ausführliche Auflistung technischer Innovationen findet sich bei Schaub 2003, S.24-27. Siehe dazu auch Rürup 1996, S.169-197; Trimborn 2002, S. 245-248. Zu einer Liste der genehmigten Aufnahmetechniken durch die IAAF vgl. Graham 1986, S. 66 f.

³⁴ siehe dazu Trimborn 2002, S. 246

³⁵ vgl. Alkemeyer 1996, S. 474

³⁶ vgl. Trimborn 2002, S. 255

betrachtet sich als prädestiniert für die Erschaffung ihres „Kunstwerkes“³⁷. Die Leute der Wochenschau sind für sie nur „Handwerker“³⁸. Sie duldet auch keine Aufnahmen, die ihre eigenen Kameramänner noch nicht selbst gefilmt haben. Reichsfilmintendant Hippler beklagt im Nachhinein, sie habe seine „Wochenschau-Männer schwer behindert [...] [da] die Truppen der Riefenstahl [...] halt stärker als [...]“³⁹ seine gewesen sind. Kommt es dennoch zu unliebsamen Aufnahmen, entsendet sie Boten mit einem Zettel zu den betreffenden Kameraleuten: „Leni Riefenstahl fordert Sie auf, ihren Platz nicht zu verlassen [...]. Im Falle der Nichtachtung wird Ihnen die Presseerlaubnis entzogen.“⁴⁰ Oftmals haben sie und ihre Leute Querelen mit Kampfrichtern. Beklagen diese unzumutbares Verhalten gegenüber Wettkampf und Athleten, so redet Riefenstahl oftmals zornig auf sie ein. Unabdingbar, so steht für sie zweifelsfrei fest, muss, „um die [besten] Aufnahmen zu bekommen, ein richtiger Krieg geführt werden.“⁴¹

„Es war ihr völlig gleichgültig, ob ihre Mitarbeiter störten, ob sie im Wege standen, ob sie die Sportleute nervös machten. Es war ihr völlig gleichgültig, ob ihre Kameraleute oder die Krane, die sie errichten ließ, den großen Tieren auf der Ehrenbühne die Sicht verstellten. Es war ihr völlig gleichgültig, ob die Kameraleute, die sich in die Laufbahn eingruben, das Rennen beeinflussten, oder andere, die mit Blitzlicht arbeiteten, die Pferde scheu machten. Sie wollte möglichst viele, möglichst gute Aufnahmen in den Kasten bekommen.“⁴²

Beschwerden schenkt Riefenstahl in diesem Zusammenhang keine Beachtung. Sie will sich und ihr Werk weltöffentlich präsentiert und verstanden wissen. Ertl bestätigt, dass „[Riefenstahl] sich bloß gezeigt [...] [und] [...] angegeben hat. [...] Immer wieder rannte sie - selbst während der spannendsten Wettkämpfe - von einem Kameratrupp zum anderen und tat mit großer Geste, als gebe sie wichtige Regieanweisungen.“⁴³ Sie nutzt die Spiele als Bühne. Nicht ohne Grund lässt sie sich ständig von zwei Standphotographen begleiten⁴⁴, deren Aufgabe vornehmlich in dem Festhalten ihres Wirkens während der Dreharbeiten besteht.⁴⁵ Im Wesentlichen folgt die täglich gleiche Prozedur: Kamerapositionen werden besprochen und die Kameramänner eingeteilt, diese drehen dann selbständig und am Ende des Tages zieht man sich für Besprechungen zurück. Was Riefenstahl beschließt, ist Gesetz, wie Lantschner bestätigt: „Sie konnte [...] führen [...] und auch ihre Mitarbeiter genauso behandeln [...]“⁴⁶ Trotz der Selbständigkeit ihrer Filmleute beim Dreh mischt sie sich immer wieder ein und setzt sich ins Rampenlicht. Bella Fromm, Kolumnistin und Beobachterin der Spiele, kommt

³⁷ Trimborn 2002, S. 255

³⁸ ebd.

³⁹ Fritz Hippler zitiert nach Knopp 2001, S. 184

⁴⁰ Fromm 1994, S. 250

⁴¹ Riefenstahl 1937, S. 5

⁴² Riess 1956, S. 560

⁴³ Knopp 2001, S. 179, 185

⁴⁴ Bei den Standphotographen handelt es sich um Rolf Lantin und Arthur Grimm.

⁴⁵ vgl. Knopp 2001, S.185

⁴⁶ ebd., S. 184

wie Ertl zu dem Eindruck, dass Riefenstahl „sich den Anschein unermüdlicher Wirksamkeit zu geben [sucht] und [...] auf diese Weise ihre Wichtigkeit [unterstreicht]. Inzwischen führen ihre Gehilfen mit Ruhe und Sachkenntnis die Arbeit aus, die Leni nur abzusegnen braucht [...], ihr Haupt von einem Heiligenschein von Wichtigkeit umstrahlt.“⁴⁷

Ebenso wenig verschont bleiben die Athleten, die sie zu Nachdreharbeiten bei misslungenen Aufnahmen rekrutiert.⁴⁸ Das ohnehin gespannte Verhältnis zwischen Riefenstahl und Goebbels wird dadurch zur Zerreißprobe. Goebbels missbilligt Riefenstahls störende Arbeit im Stadion. Unabhängigkeit und Bindung an Hitler entziehen sie aber Goebbels Zugriff. Diese Differenzen erfahren ihre Steigerung beim Zuschneiden der Aufnahmen nach Beendigung der Olympischen Spiele.⁴⁹

3.2.4 Die Vollendung eines Auftragswerks - Komposition des Olympiafilms

Nach Abschluss der Spiele sieht sich Goebbels veranlasst, der Presse Berichterstattungen über Riefenstahl und Olympiafilm zu untersagen.⁵⁰ Streitpunkt ist die Schnittzeit des Films, die die Regisseurin anfangs mit einem Umfang von zwei Jahren beziffert. Goebbels strebt nach schnellstmöglicher Auswertung des Films. Sie hingegen, darauf bedacht ein Kunstwerk höchsten Prädikats zu schaffen, verschanzt sich hinter Hitlers Bestätigung: „Und wenn sie zehn Jahre brauchen, die Hauptsache ist, dass es ein Kunstwerk wird.“⁵¹ Hinzu kommen weitere Schwierigkeiten durch Engpässe der Finanzierung. Trotz großzügiger Kalkulationen im Vorfeld der Dreharbeiten reichen die zur Verfügung gestellten Finanzmittel nicht aus. Weitere Gelder müssen beantragt werden, um den Film zu vollenden. Goebbels veranlasst Anfang Oktober 1936 eine Kassenprüfung, da er Verschwendung vermutet.⁵² Riefenstahl konsultiert Hitler, der weitere 500.000 Reichsmark bewilligt und ihr Projekt Rudolf Heß und dem *Braunen Haus*⁵³ unterstellt und damit seinen Hegemonialanspruch auf die Filmemacherin unterstreicht.⁵⁴ Im November 1936 beginnt Riefenstahl mit den Schneidearbeiten zu *Olympia*. Hierbei erreicht „Riefenstahls Arbeitsprinzip der Auswahl aus verschwenderisch üppigen Materialmengen“⁵⁵ einen neuen Höhepunkt. Denn mit dem gesamten Filmmaterial stehen ihr

⁴⁷ Fromm 1994, S. 249 f.

⁴⁸ Zur häufig verwendeten Methodik von sowohl vor Beginn, genauer im Training, als auch nach Abschluss der Wettkämpfe vorgenommenen Aufnahmen und deren späterer Einarbeitung in den Olympiafilm vgl. ausführlich Downing 1992, S. 37, 41 ff.; Schaub 2003, S. 25 ff.

⁴⁹ vgl. dazu Salkeld 1997, S. 13

⁵⁰ vgl. Trimborn 2002, S. 257 f.

⁵¹ Leni Riefenstahl in Ray Müllers Dokumentarfilm „Die Macht der Bilder“, ZDF 1993/2002

⁵² Bundesarchiv Berlin R55/503, Bl. 1-15. RMVuP, Vorprüfstelle. Bericht über die in der Zeit vom 3. bis zum 8. Oktober 1936 stattgefundenen Kassenprüfung der Olympia-Film GmbH.

⁵³ Das Braune Haus – Parteizentrale der NSDAP – zahlt einen Teil der von Riefenstahl geforderten Gelder direkt an die Regisseurin.

⁵⁴ vgl. Trimborn 2002, S. 259

⁵⁵ Lenssen 1999, S. 63

etwas über 400.000 Meter Aufnahmematerial⁵⁶ zur Verfügung, das zunächst in viermonatiger Arbeit gesichtet, und letztlich zu einem zweiteiligen Film von insgesamt 6.000 Meter Länge geschnitten werden muss.⁵⁷ Der Schnitt beschäftigt sie achtzehn Monate, und sie zieht sich vollständig aus der Öffentlichkeit zurück.⁵⁸ Angesichts dieser Größenordnungen wird deutlich, dass der Schnitt eine ebenso hohe Anforderung darstellt wie das eigentliche Filmen. Perfekt organisierte Systematisierungen der Aufnahmen während der Dreharbeiten erleichtern das Schneiden. Den von einzelnen Operateuren abgelieferten und akribisch protokollierten Filmrollen und verschiedensten Aufnahmen hatte man im Vorfeld jeweils unterschiedliche Farben zugeordnet. Die Kameramänner hatten Nummern und jede Aufnahme war mit einem Vermerk über Kameramann, Motiv und Belichtung versehen worden. Über alle abgelieferten Filmmaterialien wird täglich im Haus Ruhwald, in dem sich der Arbeitsstab während der Spiele befindet, pedantisch Buch geführt. Riefenstahl kann so problemlos auf bestimmte Filmstreifen und Motive zurückgreifen.⁵⁹ Dieses Ordnungssystem unterteilt jede Sportart in einen Komplex, der wiederum nach atmosphärischen Gesichtspunkten segmentiert wird. Man katalogisiert, ob in Aufnahmen etwa die Sonne scheint, das Publikum begeistert oder enttäuscht ist usw.⁶⁰ Ernst Jaeger, Pressechef der Olympia-Film GmbH, sorgt während der lang andauernden Schneidearbeiten für ein stetes Interesse der Öffentlichkeit. Unterstützt durch entsprechende Zeitungsberichte steigert man die Sehnsüchte nach Seh-Süchten sowie die Spannung der Bevölkerung. Zuletzt leistet die Regisseurin selbst ihren Beitrag zu der mit Ungeduld erwarteten Filmpremiere. Unter dem Titel *Rund um die Olympischen Spiele* wird 1937 auf Riefenstahls Weisung hin von den Mitarbeitern der Olympia-Film GmbH ein Werkfilm präsentiert, der einen Vorgeschmack auf den eigentlichen Olympiafilm gibt. Auf der Weltausstellung desselben Jahres in Paris vorgestellt, erhält er einen Großen Preis des internationalen Jurorenkomitees.⁶¹ Anfang 1938 beginnen in Berlin-Neukölln die Arbeiten für die Synchronisation des Films. Mit Ausnahme von Hitlers Eröffnungsrede erweisen sich die Tondokumente als unbrauchbar. Sämtliche Geräusche müssen nachträglich synchronisiert werden: Zuschauerreaktionen, Applaus, Lauf- und Sprunggeräusche, Wind, Wasser, Start- und Ruderkommandos, selbst das Atmen der Pferde.⁶² Für die musikalische Gestaltung ist neben

⁵⁶ 400.000 Meter Aufnahmematerial entsprechen in etwa 250 Stunden Film.

⁵⁷ Rund $\frac{3}{4}$ des Filmmaterials sind aufgrund technischer Probleme unbrauchbar. Aus dem verbleibenden Rest entstehen nach Bearbeitung rund 6000 Meter Film. Vgl. dazu ausführlich Hinton 1991, S.72; Graham 1986, S. 155

⁵⁸ vgl. Riefenstahl 2000, S. 283; Downing 1992, S.46; Riefenstahls Rede Paris 1937

⁵⁹ siehe dazu umfassend Riefenstahl 2000, S. 264, 269; Schaub 2003, S. 28

⁶⁰ vgl. dazu ausführlich Hinton 1991, S. 75; Riefenstahl 2000, S. 275 f.

⁶¹ vgl. dazu Graham 1986, S. 159 f.; Schaub 2003, S. 32

⁶² vgl. dazu Downing 1992, S.47; zum Stand der Tontechnik in den 1930er Jahren und der Würdigung tontechnischer Leistungen im Olympiafilm siehe auch Vogelsang 1990, S. 13

Walter Gronostay Herbert Windt zuständig. Nach der Komposition, die eigens den zugeschnittenen Sequenzen des Olympiafilms angepasst und nur für sie kreiert wird, spielen die Berliner Philharmoniker unter Windts Leitung die Musik für die Tonspur ein.⁶³

3.2.5 20. April 1938 - Welturaufführung des Olympiafilms an Hitlers Geburtstag

Am 20. April 1938, Hitlers 49. Geburtstag, erlebt die deutsche Öffentlichkeit die bis dato prunkvollste Premierenfeier des deutschen Films. Der *Film-Kurier* kündigt bereits in der Ausgabe vom 31.3.1938 die „Uraufführung des Olympiafilms am Vorabend von Adolf Hitlers Geburtstag“⁶⁴ an. Nach einem Treffen Riefenstahls mit Hitler wartet der *Film-Kurier* am 11.4.1938 jedoch mit folgender Titelzeile auf: „Olympia-Film startet am Geburtstag des Führers.“⁶⁵ Zur Premierenfeier werden die Fassade des Ufa-Palasts und der gesamte Eingangsbereich umgestaltet. Zahlreiche hochrangige Ehrengäste sind eingeladen, und die Presse publiziert umfangreiche Elogen über Riefenstahls neuestes Werk.⁶⁶ Nach dem Premierenabend läuft in den Lichtspielhäusern zunächst nur der erste Teil des Film, *Fest der Völker*, an. Ihm soll in vierwöchigem Abstand *Fest der Schönheit* folgen, was sich jedoch aufgrund der großen Zuschauerzahlen des ersten Filmteils um weitere zwei Wochen verschiebt. Schon nach wenigen Wochen Laufzeit spielt der Olympiafilm über vier Millionen Reichsmark ein. Als Ergebnis der öffentlichen Präsentationskampagne stellt er sogar die Einnahmen von *Triumph des Willens* in den Schatten.⁶⁷ Es folgen zahlreiche Auszeichnungen sowohl im In- als auch im Ausland,⁶⁸ darunter der *Deutsche Filmpreis 1937/38*.⁶⁹ Neben der deutschen widmet sich auch die ausländische Presse dem ungewöhnlichen Fleiß, dem großen Idealismus und dem künstlerisch-technischen Vermögen der Regisseurin. Man honoriert das, was nötig gewesen ist, ein derart imposantes Monumentalwerk zu schaffen. Ganz im Gegensatz zur Nachkriegsrezeption des Films sprechen gerade auch die ausländischen Zeitungen vom internationalen bzw. unpolitischen Charakter des Films. So wird er in der internationalen Presse u.a. als „Meisterwerk“⁷⁰, als „Kunstwerk ersten Ranges“⁷¹ oder gar als „das schönste Liebeslied, das der Film dem Sport bieten konnte“⁷², bewertet. Für Riefenstahl

⁶³ Herbert Windt ist in den 1930er Jahren renommierter Komponist von Filmmusik. Er komponiert auch die Filmmusik zu *Triumph des Willens*. Sein Musikschaffen weist dabei meist heroisch-pathetische Züge auf, das durch Strauss und Wagner beeinflusst und inspiriert ist. Siehe dazu Volker 2003; Vogelsang 1990, S.16

⁶⁴ *Film-Kurier* v. 31.3.1938

⁶⁵ *Film-Kurier* v. 11.4.1938

⁶⁶ Trimborn 2002, S. 266

⁶⁷ ebd.

⁶⁸ vgl. ebd., S. 572 f.

⁶⁹ zu den zahlreichen Auszeichnungen des Olympiafilms siehe Anhang, Kap. 10

⁷⁰ *Marianne* v. 6.7.1938

⁷¹ *Helsingin Sanomat* v. 6.8.1938

⁷² *Intransigent* v. 3.7.1938

geht die Arbeit mit dem Olympiafilm weiter. In den folgenden Monaten werden insgesamt fünf verschiedene Auslandsversionen hergestellt, um die Spiele und den NS-Staat der Weltöffentlichkeit zu präsentieren. Hinzu kommen bis 1939 zahlreiche Präsentationsreisen ins europäische Ausland und in die Vereinigten Staaten von Amerika. Riefenstahl tritt als „Botschafterin des deutschen Films“⁷³ auf. Da sie repräsentative Zwecke des nationalsozialistischen Deutschlands erfüllt und zum Prestige des Regimes beiträgt, läßt Goebbels ihr monatliche Zahlungen i.H.v. fünftausend Reichsmark zukommen. Außerdem erhält sie einen einmaligen „Garderobenzuschuß“⁷⁴ von weiteren 25.000 Reichsmark. *Tobis-Film* ersetzt „in großzügigster Weise ihre gesamten Reisekosten“.⁷⁵ Auch danach enden Auswertung und Tätigkeit nicht. Das nicht verwendete Filmmaterial der Wettkämpfe, besonders aber das der Vorbereitungen, soll als Fundus eines Sportfilmarchivs fungieren, das sich der filmischen Dokumentation aller Sportarten widmet. Von rund zwanzig geplanten Filmen werden zwischen 1939 und 1943 neun hergestellt. Sie kommen in die kommerzielle Auswertung und widmeten sich einzelnen Themen und Sportarten.⁷⁶ Die Akribie der Vorbereitungen, der Dreharbeiten, die pompöse Aufführungsgeschichte und letztlich die öffentlichkeitswirksamen Kampagnen demonstrieren die Bedeutung, die dem Film beigemessen wird. Das immense Interesse, sich im In- und Ausland darzustellen, bekräftigt die Tatsache, dass das Dritte Reich den Film als publizistische Quelle seiner Selbstdarstellung begreift und zu nutzen weiß.⁷⁷

3.3. Kurze Filmbeschreibung zu *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit*

3.3.1 *Fest der Völker*

Der erste Teil des *Olympiafilms* beginnt mit der in Form steinerne Zeugnisse gestalteten Auflistung der Namen aller Mitwirkenden der Dreharbeiten. Die ersten Aufnahmen zeigen Nebelschwaden durchzogene Bilder antiker Ruinen Griechenlands. Der Zuschauer nimmt Teil an einer Fahrt durch die Reste alter Tempelanlagen gigantischer Komplexität in Olympia. Erweitert wird diese Fahrt durch das Hinzukommen antiker Büsten und Statuen, allesamt Heroen der griechischen Mythologie, wie z.B. Alexander den Großen oder Aphrodite. Am

⁷³ Rother 2000, S. 91

⁷⁴ Trimborn 2002, S. 267

⁷⁵ Bundesarchiv Berlin R 55/1328, Bl. 6. Vermerk vom 16.3.1939. siehe dazu auch Trimborn 2002, S. 267

⁷⁶ Die ersten Kurzfilme sind der Leichtathletik gewidmet. Sie stellen jeweils gelungene und misslungene Beispiele gegenüber, um mittels Kommentar die Idealausführung der Disziplin zu demonstrieren. Den Anfang bilden: *Der Wurf im Sport* (1939), *Kraft und Schwung* (1940), *Laufen* (1940) sowie *Der Sprung* (1940). Es folgen: *Oster-Skitour in Tirol* (1939), *Bergbauern* (1940), *Wildwasser* (1942), *Schwimmen und Springen* (1942) und der einzige bis heute erhaltene Film *Höchstes Glück der Erde auf dem Rücken der Pferde* (1943). Vgl. dazu Trimborn 2002, S. 262 f.; siehe weiterhin auch Teichler/Meyer-Ticheloven 1981; vgl. Kap. 10.

⁷⁷ vgl. unter diesem Aspekt Kap. 3.2.1; ebenso wiederholt Kap. 1.1.1

Ende dieser Fahrt steht die Statue des Diskuswerfers des Myron, der durch eine Überblendung sein lebendes Pendant findet. Es werden griechischen Statuen gleichende Athleten präsentiert, die nun die antiken Wurfdisziplinen demonstrieren. Demgegenüber stellen junge Sportlerinnen sanfte Formen des Sports wie etwa der Gymnastik vor. Danach folgt die Entzündung des Feuers. Eine Fackelstafette trägt das Feuer quer durch Europa bis hinein in das Herz Deutschlands nach Berlin. Nach dem Läuten der Olympischen Glocke beginnen die umfangreichen Eröffnungsrituale der Spiele mit dem Einzug der Nationen in das Stadion. Es folgen Hitlers Eröffnungsrede, die Fackelstafette durch Berlin und die Entzündung des Feuers im Dreifußkessel des Olympiastadions. Die augenblicklich einsetzenden Spiele starten mit dem Diskuswurf der Herren und Damen. Es schließt sich der Speerwurf der Frauen an, der sich im Wesentlichen den Athletinnen Deutschlands und Polens widmet. Danach kommen die Hürdensprints der Damen sowie der Hammerwurf der Herren. Hier beschränken sich die Aufnahmen ausschließlich auf die nordischen Nationen. Mit Beginn des 100-Meter-Laufs der Herren setzt eine der umfangreichsten und zugleich bedeutendsten Sequenzen mit Jesse Owens an der Spitze ein. Ebenso umfangreich erweist sich die als Wettkampf zwischen Deutschland, Australien, Ungarn, England, Holland und den USA dargestellte Hochsprungsequenz der Damen. In den folgenden zehn Sequenzen werden ausschließlich die Ausführungen bzw. Wettkämpfe männlicher Athleten aneinandergereiht. Dies beginnt mit dem Kugelstoßen, das sich als Wettkampf zwischen Deutschland, Finnland und den USA darstellt. Der 800-Meter-Lauf widmet sich der Auseinandersetzung zwischen schwarzen und weißen Athleten. Es folgt die Austragung des Wettstreits zwischen den Sportlern Japans und Australiens im Dreisprung. Mit dem Weitsprung zweier Protagonisten – Jesse Owens und Lutz Long – wird anschließend ein Wettkampf im „Schwarz versus Weiß-Muster“ präsentiert. Dem durch ständige Führungswechsel charakterisierten 1.500-Meter-Lauf schließt sich unmittelbar der durch stilistische Überhöhungen typisierte Hochsprung an. Ähnliches bietet sich dem Betrachter beim folgenden 110-Meter-Hürdenlauf. Wiederholt als nordischer Wettbewerb gestaltet, knüpft der Speerwurf an. Ebenfalls durch ständige Führungswechsel geprägt, veranschaulicht der 10.000-Meter-Lauf deutlich die strapaziösen Kämpfe der Athleten. Abschließend folgt der Stabhochsprung im Muster stilistischer Überhöhung. Die Entscheidung wird als mehrstündiger Wettstreit mit ungewissem Ausgang dargestellt. Der unbedingte Siegeswillen aller beteiligten Athleten wird dabei ins Bild gesetzt. Unterbrochen wird die „männliche Chronologie“ durch die 4x100-Meter-Staffel der Frauen, in deren Verlauf der schon sicher geglaubte Sieg durch den Verlust des Staffelstabs der deutschen Mannschaft als große Enttäuschung sichtbar wird. Dessen ungeachtet geht nichts von der ungeheuren

Dynamik verloren, mit der sich der Entscheidungslauf zeigt. In Anbahnung des Filmendes von *Fest der Völker* wird mit drei verbliebenen Disziplinen die „männliche Chronologie“ erneut aufgegriffen. Den Anfang bildet die 4x100-Meter-Staffel. Als Gegenstück zur Damenstaffel besteht Deutschlands Männer-Mannschaft gegen die traditionell starke Läufernation Amerika und erreicht den dritten Platz. Ebenfalls einen dritten Platz erkämpfen die Deutschen bei der 4x400-Meter-Staffel hinter Amerika und Großbritannien. Höhepunkt zum Abschluss des ersten Teils ist der Marathonlauf in den Straßen Berlins. Kennzeichen sind Härte und Willensstärke der Läufer. Weitere zentrale Kriterien sind die Visualisierung unerträglicher Qualen und das Durchhalten gegen die Pein. Am Ende des Films wird der Name Riefenstahl in Gestalt eines steinernen Reliefs präsentiert.

3.3.2 *Fest der Schönheit*

Der zweite Teil *Fest der Schönheit* beginnt analog dem ersten mit Benennung der Regisseurin und den am Gesamtwerk Beteiligten – nun jedoch untermalt mit wehenden Olympiafahnen. Die ersten Aufnahmen zeigen keinen erneuten Einstieg in die Wettkämpfe. Es sind Bilder von einem ruhigen, weit ab vom Wettkampfgeschehen stattfindenden Alltagstreiben männlicher Sportler im Olympischen Dorf. Inhaltlich gefüllt sind die Filmszenen hauptsächlich mit Bildern der Ruhephasen. Man sieht Sportler beim Zeitung lesen, beim Schlendern durch das Dorf, beim Training sowie der allgemeinen Ablenkung. Der Beginn markieren zahlreiche Natur- und Tieraufnahmen innerhalb des Olympischen Dorfes, denen Aufnahmen von Sportlern während eines Waldlaufs in den Morgenstunden im Frühnebel folgen. Die Einstellungen der Tier- und Naturaufnahmen zeigen Bäume, Äste, Teiche, Käfer und Vögel. Allesamt erwecken sie Eindrücke der Ruhe und Zufriedenheit. Daran knüpfen Aufnahmen badender und saunierender Männer. Weiterhin werden Bilder trainierender Olympioniken in der Unterkunft gezeigt. Der Zuschauer beobachtet sie beim Schatten-Boxen, Basketballspiel, Üben von Kopfbällen, Umrunden des Sportplatzes, Überqueren von Hürden oder etwa bei Sprungübungen. Wiederholt werden Einblendungen aus Flora und Fauna des Olympischen Dorfes vorgenommen. Die Chronologie maskuliner Visualisierung erfährt ihre Zäsur mit dem Einmarsch männlicher und weiblicher Turner in das voll besetzte Olympiastadion. In der Manier stilistischer Überhöhung von Athletik und Ästhetik schließen sich umgehend die Wettkämpfe männlicher Turner an: Bodenturnen, Pauschenpferd, Ringe, Barren und Reck. Dem Turnen folgen die Regatten verschiedener Bootsklassen im Kieler Olympiahafen. Sie beginnen jedoch nicht mit dem eigentlichen Wettkampfgeschehen, sondern vielmehr mit Demonstrationen der Deutschen Kriegsmarine. Während der Fahrt durch den Kieler Hafen

sind ein deutsches Kriegsschiff und Matrosen während ihrer Tätigkeiten zu sehen. Die Regatten selbst sind dominiert von atemberaubenden und überaus schnell wirkenden Segelmanövern. Der langen Segelsequenz folgt die kurz ausfallende Fechtsequenz. Sie markiert den Wechsel vom Mannschafts- zum Individualsport. Es folgen Boxen (Deutschland-Argentinien) und der Moderne Fünfkampf, der sich wie folgt unterteilt: Fünf-Kilometer-Geländeritt, Pistolenschießen, Fechten, Schwimmen und 4.000-Meter-Lauf. Der Fokus richtet sich auf die Auseinandersetzung zwischen Deutschland, Italien und den USA. Es folgen sich ins Gigantische steigernde Aufnahmen von Frauen, die Sportgymnastik betreiben. Am Ende steht als Höhepunkt der Leichtathletik der Zehnkampf. Die Sequenz ist gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung zwischen Deutschland und den USA und zeigt den Siegeswillen des Amerikaners Morris. Den Endspielen im Feldhockey und Fußball schließen sich das 100-Kilometer-Straßenrennen sowie die Military an. Stehen beim Radrennen die Tortur und das Zusammenwirken von Mensch und Technik im Vordergrund, so ist es bei der Military das von Mensch und Tier. Ähnlich peinigend gestalten sich auch die Ruderregatten: Vierer ohne Steuermann und Achter. Nach Beendigung der Rudersequenzen endet vorerst auch die Aufeinanderfolge männlicher Wettkämpfe durch das Kunstspringen der Frauen. Es wird durch ästhetische Aufnahmen als Kampf zwischen Deutschland, Amerika und Japan dargestellt. Als spannungsgeladene Kurzstreckenkämpfe folgen Schwimmwettbewerbe der Männer und Frauen. Die unmittelbar anknüpfenden Sequenzen des Kunst- und Turmspringens der Herren gipfeln in einem Rauschzustand absoluter Ästhetik und perfekter Körper. Namen und Länder spielen überhaupt keine Rolle mehr und der Zuschauer verfällt in einen Sog perfekter Körper und totaler Demonstration. Nach Beendigung des letzten Wettkampfes folgen die Abschlussfeierlichkeiten zum Ausklang der 16tägigen Spiele. Beeindruckend sind die imposanten Bilder des Blickes in den Abendhimmel Berlins sowie des Blickes auf das Olympiastadion. Dieses wird von einem Lichter-Dom aus Flakscheinwerfern umrahmt. Ergänzt werden die Aufnahmen durch das Einblenden der Olympiaglocke sowie das erlöschende Feuer im Dreifußkessel. Daneben gibt es Zeremonien absinkender Fahnen, denen Kränze auf die Spitzen gesetzt werden. Am Ende blickt der Zuschauer in das gebündelte Licht des Lichter-Doms. Die letzte Aufnahme zeigt den Namen der Regisseurin als Steinrelief. Damit endet der Film von den XI. Olympischen Spielen von Berlin 1936.