

4. Analyse des Olympiafilms

Die Analyse des *Olympiafilms* basiert auf dem Grundsatz ideologischer und körperpolitischer Trennung der Geschlechter im NS-Staat (vgl. Kap. 2.3.). Da die Sozialisationsprozesse auf Trennung auslegt sind, richtet sich der Fokus auf die Sequenzen von Männern und Frauen. Sie sind die Protagonisten des *Olympiafilms*, und über sie wird das Ereignis vermittelt und zum Ausdruck gebracht. Mit Ausnahme des Beginns, der das quantitativ-empirische Verhältnis untersucht (vgl. Kap. 4.1), werden die Sequenzanalysen einer qualitativen Betrachtung unterzogen (vgl. Kap. 4.2. und 4.3.). Dazu erfolgt ein genetisch-chronologischer Zergliederungsprozess, in dem Darstellungsart und Wirkungsweise betrachtet werden. Konkret beschreibt dies die Untersuchung auf mikrostruktureller, also unmittelbarer Ebene. Der Erkenntnisgewinn wird sich besonders auf suggestive Aussagemomente konzentrieren. Filmischer Wirklichkeit werden historisch-kontextuelle Verhältnisse gegenübergestellt. Sie sollen zu einem grundsätzlichen Verständnis quantitativer und qualitativer Aussagemomente und damit zum Grundverständnis filmischer Geschlechterbilder beitragen.

4.1 Zur quantitativen Imparität der Frauenvisualisierung gegenüber der des Mannes

Feierlichkeiten, Zeremonien, Festspiele, die Vorbereitungen der Dreharbeiten, Übertragungen in Radio und Fernsehen, Architektur oder gar das Publikum des Stadions rahmen und charakterisieren die Realität der Olympischen Spiele.¹ Für das eigentliche Hauptgeschehen, eben die Wettkämpfe, zeichnen die Athleten beiderlei Geschlechts verantwortlich. Nur durch sie können die Impressionen olympischen Treibens filmisch vermittelt werden. Rahmenhandlungen geraten für Riefenstahl notwendigerweise aus dem Fokus. Da ihr Schwerpunkt und Inhalt filmischer Dokumentation auf der Wiedergabe sportlicher Wettkämpfe liegt, muss sie die Akteure in den Mittelpunkt stellen. Infolgedessen orientiert sich die filmische Olympiadarstellung an der nach IOC-Statuten vorgeschriebenen und im Rahmen der Spiele durchgeführten Trennung der Wettkämpfe nach Geschlechtern. Von den insgesamt 3.962 Teilnehmern entfallen 3.634 auf das männliche und lediglich 328 auf das weibliche Geschlecht. Demzufolge beträgt Verhältnis rund 11:1.² Insgesamt sind die Olympischen Spiele 1936 die bislang modernsten, was die Teilnahme von Frauen betrifft. Denn in den Jahren davor ist es ihnen anfangs vollkommen untersagt bzw. sind die Teilnehmerzahlen weitaus geringer. Dessen ungeachtet sind Frauen, speziell aus deutscher Sicht, ein Erfolgsgarant. Deutschland verzeichnet am Ende der Spiele eine Bilanz von 38

¹ vgl. dazu ausführlich Alkemeyer 1996, S. 316 – 539; weiterhin auch Schlage 2000

² zu den hier und im Folgenden dargelegte Zahlen vgl. ausführlich, Kluge 1997, S.777 - 921

Gold-, 31 Silber- und 32 Bronzemedailles. Die deutschen Olympionikinnen erringen von den 45 zu vergebenen Medaillen in 15 von Frauen durchgeführten Disziplinen immerhin 13. Das entspricht einer Erfolgsquote von rund 87%. Im Rahmen von 129 Disziplinen und 15 Kunstwettbewerben kann bei 19 Sportarten lediglich ein Zehntel von Frauen durchgeführt werden. Aus deutscher Sicht ergeben sich mit Blick auf die Frauenwettkämpfe rund ein Drittel errungene Medaillen. Deutsche Athletinnen zeichnen folglich für rund 30% der Medaillen verantwortlich.³ Mit ihren 15 erstmals überhaupt durchgeführten Disziplinen und rund einem Drittel erzielter Medaillen präsentieren sich die Frauen als erfolgreiches Novum auf der Bühne des internationalen Sports.⁴ Prestige, Wertschätzung, Leistungsbestätigung und zunehmende Relevanz des Frauensports spiegeln sich darin wider. Deren Bedeutung für die Spiele und den deutschen Medaillenspiegel bleibt filmisch jedoch weit hinter der durch Männersport dominierten Wirklichkeit zurück. Der *Olympiafilm* weist eine Diskrepanz zwischen Qualität und Quantität auf. Die starke Divergenz der visualisierten Relation zwischen Sequenzanteilen der Männer und Frauen ist augenscheinlich. In Bezug auf die Gesamtzahl der Sequenzen, inklusive der Subsequenzen innerhalb zusammengefasster Themengebiete, ergibt sich folgendes Verhältnis:

Übersicht zur Geschlechterdivergenz des gesamten Olympiafilms

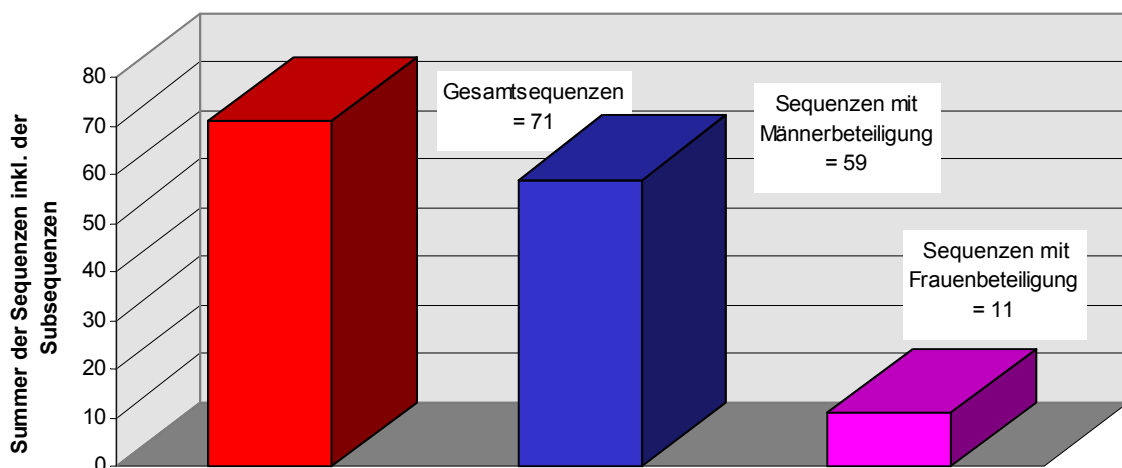


Abbildung 1

Das Diagramm, basierend auf dem Filmprotokoll, zeigt die Anzahl der Gesamtsequenzen inklusive der Subsequenzen (rote Säule).⁵ Die nebenstehenden Säulen verdeutlichen die Anzahl der Sequenzen mit vorwiegend männlicher (blaue Säule) und weiblicher Einstellung

³ vgl. Kluge 1997, S.777 - 921

⁴ ebd.

⁵ vgl. dazu umfassend das *Einstellungsprotokoll* (Anhang, Kap. 8.1)

(lila Säule).⁶ Damit sind die gemeint, in denen sportbezogene und allgemeine Einstellungen erfolgt sind, und in denen dann überwiegend deutlich erkennbar Männer bzw. Frauen zu erkennen sind. Trotz des subjektiv nach Gesamteindrücken gewonnenen Quantitätsvergleichs ist ein Ungleichgewicht zwischen Männer- und Frauenvisualisierung festzustellen. Der Mann steht überproportional stark im Fokus des Filmwerks, wohingegen die Frau nur anteilig zu sehen ist. Das empirisch visualisierte Verhältnis von etwa 5:1 zeichnet eine männerdominierte Sicht auf das Olympische Ereignis und vermittelt sich in der Rezeption des Films. Indirekt wird die Geschlechtertrennung thematisiert und damit auf Wirklichkeit und *Sozialisation* Bezug genommen (vgl. Kap. 2.3 und 2.4). Obwohl das visualisierte Verhältnis ein besseres als das der realen Teilnehmerzahl der Frauen beschreibt, fungiert es dennoch in einer die gesellschaftlichen Verhältnisse substituierenden Art. Bedeutsamer jedoch als die allgemeinen Einstellungsverhältnisse sind die der Athleten und Wettkämpfe selbst, die ausschließlich die Geschlechter beschreiben. In Bezug auf die Disziplinsequenzen, inklusive Subsequenzen der Themengebiete, ergibt sich ein Äquivalent:

Übersicht zur Geschlechterdivergenz hinsichtlich der Disziplinen des gesamten Olympiafilms

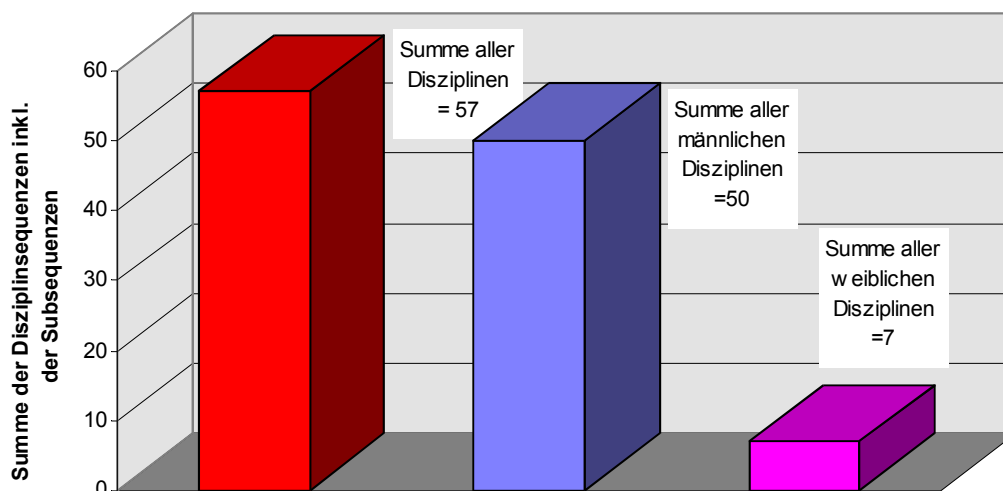


Abbildung 2

⁶ Gemeint sind damit genau diejenigen Sequenzen bzw. Subsequenzen, die deutlich ersichtlich zu einem temporär limitierten Zeitpunkt auch nur Frauen in den Bildmittelpunkt stellen, und die dabei sowohl Wettkämpfe als auch allgemeine, d.h. wettkampfunabhängige Momente dokumentieren. Aufgrund des geringeren Umfangs an Frauensequenzen werden diese auch hier nur gesondert herausgestellt, zumal sie im weiteren Vorgehen häufiger und expliziter zitiert werden: Teil 1: Fest der Völker: *Skulpturen des Prologs* (Min. 03'56 – 06'58); *Gymnastik des Prologs* (Min. 08'28 – 10'40); *Einmarsch der Nationen* (Min. 15'39 – 23'14); *Diskuswurf* (Min. 27'46 – 30'18); *Speerwerfen* (Min. 30'18 – 31'55); *80-m-Hürden* (Min. 31'55 – 34'13); *Hochsprung* (Min. 42'20 – 48'17); *4x100-m-Staffel* (Min. 1'33'16 – 1'35'23); Teil 2: Fest der Schönheit: *Einmarsch der Nationen des Turnens* (Min. 06'52 – 07'48); *Gymnastische Vorführung* (Min. 32'13 – 33'31); *100-m-Kraul* (Min. 1'19'34 – 1'20'39); *Kunstspringen* (Min. 1'12'10 – 1'15'03)

Das Diagramm zeigt die Summe aller Disziplinsequenzen (rote Säule).⁷ Nach Geschlechtern aufgeteilt schließen sich die der Männer (blaue Säule)⁸ und Frauen (lila Säule)⁹ daneben an. Auffallend ist die Analogie zum Verhältnis der Gesamtsequenzen. Es verdeutlicht die Gewichtung auf den Mann. Das empirisch umrissene Verhältnis von rund 7:1 entspricht dabei in etwa dem der sportlichen Wirklichkeit von ebenfalls 7:1. Das bedeutet, dass es im Rahmen des *Olympiafilms* eine Omnipräsenz des männlichen Geschlechts gegenüber dem des weiblichen gibt, diese jedoch den realen Bedingungen der Olympischen Spiele gleichkommt. Die Parallelität international vorherrschender Sportverhältnisse und der Geschlechter-Visualisierung wird umrahmt vom ideologisch generierten Konstrukt femininer Rollenzuweisung (vgl. Kap. 2.3.1). Subsidiarisch wird durch diese Schnittmenge ein ideologische Assoziationen begründendes Grundcharakteristikum des *Olympiafilms* geschaffen. NS-Ideologie, Rollenverständnis und *Sportsozialisation* sind damit für den Filmzuschauer interpretierbar. Die Affinitäten skizzieren ein subordiniertes Frauenbild.

Die scheinbare Sportnormalität wird ideologisch um so mehr interpretierbar, da die Anzahl der Sequenzen nicht gleichwertig visualisiert ist. Aufgrund der diversen Frauendisziplinen und dem im Wachstum begriffenen Frauensport wäre dies durchaus möglich gewesen. Allerdings hätte das eine Schmälerung des Männeranteils und die Veränderung mutmaßlicher Aussagemomente des Films zur Folge gehabt. Tatsache ist jedoch, dass die visualisierten Verhältnisse des *Olympiafilms* neben der Wirklichkeit ein Pendant der NS-Gesellschaft darstellen, in der die große Welt des Mannes auf der kleinen Welt der Frau aufbaut.¹⁰

Dieses quantitative Resultat, das der Realität entspricht, bekommt eine qualitative Komponente, stellt man der visualisierten Relation weiblicher Teilnehmer Hintergründe und Erfolge gegenüber. Am Beispiel der deutschen Frauenmannschaft soll dies übersichtsartig geschehen. Vergleicht man deren Wettkämpfe mit ihren Erfolgen¹¹, so relativiert sich der Eindruck einer Filmdokumentation olympischer Realität zunehmend. Denn vom Erfolg erfährt der Filmzuschauer lediglich etwas in den sieben illustrierenden Sequenzen, und dabei auch nur in gekürzter Form. Im Weiteren werden daher sämtliche zum Erfolg der deutschen Frauenmannschaft beitragenden Disziplinen mit dem Verweis aufgezählt, ob eine filmische Erwähnung stattfindet oder nicht:

⁷ vgl. dazu umfassend das *Filmprotokoll* (Anhang, Kap. 8.1)

⁸ vgl. ebd.

⁹ Aus Gründen der Übersichtlichkeit erfolgt hier nur die Auflistung der visualisierten Frauenwettkämpfe. Teil 1: Fest der Völker: *Diskuswurf* (Min. 27'46 – 30'18); *Speerwerfen* (Min. 30'18 – 31'55); *80-m-Hürden* (Min. 31'55 – 34'13); *Hochsprung* (Min. 42'20 – 48'17); *4x100-m-Staffel* (Min. 1'33'16 – 1'35'23); Teil 2: Fest der Schönheit: *100-m-Kraul* (Min. 1'19'34 – 1'20'39); *Kunstspringen* (Min. 1'12'10 – 1'15'03)

¹⁰ vgl. Kap. 2.3.1, Anmerkung 32

¹¹ vgl. dazu umfassend Kluge 1997, S. 807 ff.; 827 f.; 846; 850-854; 871; Die deutsche Frauenmannschaft war die erfolgreichste unter den teilnehmenden Ländern.

- *Diskuswurf* Gisela Mauermayer (Goldmedaille) wird gezeigt, Paula Mollenhauer (Bronzemedaille) hingegen wird *nicht* erwähnt;¹²
- *Speerwerfen* Tilly Fleischer und Luise Krüger (Gold- und Silbermedaille) werden vollständig gezeigt und auch erwähnt;¹³
- *80-m-Hürden* Anny Steuer (Silbermedaille) wird ebenfalls gezeigt und auch erwähnt;¹⁴
- *Hochsprung* Elfriede Kaun (Bronzemedaille) wird gezeigt, ihr Medaillengewinn hingegen *nicht* erwähnt;¹⁵
- *100-m-Lauf* Käthe Krauß (Bronzemedaille) wird *nicht* gezeigt;¹⁶
- *Florett-Einzel* Helene Mayer (Silbermedaille) wird *nicht* gezeigt;¹⁷
- *Damen Mehrkampf Mannschaftsturnen* (Goldmedaille) wird *nicht* gezeigt;¹⁸
- *100-m-Kraul* Gisela Arendt (Bronzemedaille) wird gezeigt;¹⁹
- *200-m-Brust* Martha Genenger (Silbermedaille) wird *nicht* gezeigt;²⁰
- *4x100-m-Freistil* (Silbermedaille) für Deutschlands Damen wird *nicht* gezeigt;²¹
- *Turmspringen* Käte Köhler (Bronzemedaille) wird *nicht* gezeigt.²²

Konkret bedeutet dies, dass der Zuschauer von den 13 errungenen Medaillen durch die deutschen Olympionikinnen und ihrem Gesamtanteil von etwa 30% lediglich in fünf Fällen etwas erfährt. Er wird mit etwas mehr als einem Drittel (rund 38%) über Medaillengewinne der Frauen – und damit Deutschlands – informiert. Die hier nicht zu beziffernde Masse weiterhin guter Einzel- und Mannschaftsleistungen wird ebenfalls nicht berücksichtigt. Obwohl die deutsche Olympia-Frauenmannschaft die erfolgreichste der Spiele ist, zudem ein Drittel aller Medaillen erringt und damit zum überragenden Erfolg Deutschlands und seines Medaillenspiegels beiträgt, wird dem weiblichen Geschlecht der nicht minder zu erachtende Erfolg verwehrt.²³ Das Resultat zeichnet ein mehr als nur eindeutiges Bild, da es Affinitäten zum gesellschaftlich-ideologischen Rollenverständnis antizipieren lässt (vgl. Kap. 2.1 und 2.2). Die der quantitativen gegenübergestellte qualitative Komponente relativiert das vermeintlich Dokumentarische und Normale der Spiele vor dem historischen Kontext. Eher gegenteilig

¹² vgl. dazu Teil 1: Fest der Völker; Min. 27'46 – 30'18 und Kluge 1997, S. 809

¹³ vgl. Min. 30'18 – 31'55 und Kluge 1997, S. 809

¹⁴ vgl. Min. 31'55 – 34'13 und Kluge 1997, S. 808

¹⁵ vgl. Min. 42'20 – 48'17 und Kluge 1997, S. 808 f.

¹⁶ vgl. Kluge 1997, S. 807 f.

¹⁷ vgl. ebd., S. 827 f.

¹⁸ vgl. Teil 2: Fest der Schönheit; Min. 06'52 – 14'49 und Kluge 1997, S. 846 f.

¹⁹ vgl. Min. 1'19'34 – 1'20'39 und Kluge 1997, S. 850 f.

²⁰ vgl. Kluge 1997, S. 852

²¹ vgl. ebd., S. 852

²² vgl. ebd., S. 854

²³ vgl. dazu umfassend die Platzierungen und Ergebnislisten bei Kluge 1997, S. 796 – 871; demgegenüber auch umfassend Kap. 8.1 mit den im Kontext unerwähnt bleibenden Erfolgen.

bestärkt es die Wahrnehmung, deren Entsprechung sich in der NS-Sozialisation wiederfindet. Durch einen quantitativen Vergleich wird dies weiter unterfüttert, setzt man etwa disziplinspezifische und unspezifische²⁴ Sequenzen zueinander ins Verhältnis. Denn während sich sieben der insgesamt zwölf Sequenzen lediglich dem Wettkampftreiben widmen, protokollieren die verbleibenden fünf Sequenzen allgemeine und verschiedenartige Situationen rund um die olympischen Veranstaltungen.

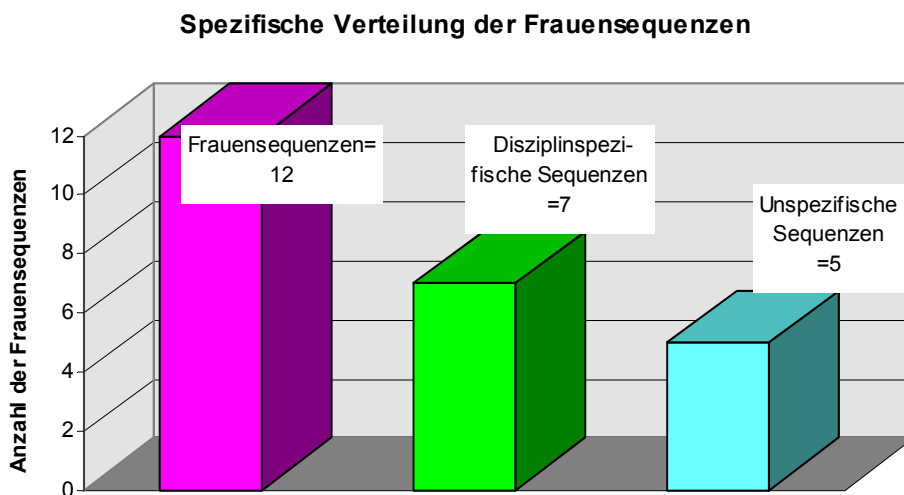


Abbildung 3

Wie das Diagramm verdeutlicht, zeichnen die Frauensequenzen ein essentiell paritätisches Verhältnis disziplinspezifischer und allgemeiner Bildinhalte. Letztere beschreiben Sequenzen, die keine Einstellungen von Frauen in männerdominierten Sequenzen beinhalten.²⁵ Die knapp 42% unspezifischen Sequenzen lassen die Schlussfolgerung zu, dass der *Olympiafilm* dem Zuschauer ein beinahe gleichrangiges Verhältnis von dokumentarischen und marginalen Sequenzen präsentiert. Bei der filmtechnischen Zusammenstellung muss dem Bedeutung beigemessen worden sein. Das bisherige Ungleichgewicht sieht sich hier noch weiter bestätigt. Somit erschließt sich ebenfalls eine qualitative Komponente, die mit der quantitativen gemeinsam greift. Das herausgestellte Verhältnis räumt den Frauen lediglich visuelle Partizipation ein. Ein so hoher Anteil nicht wettkampfbezogener Bildinhalte zielt in keiner Weise auf die bloße Dokumentation sportlicher Ereignisse und entspricht auch nicht mehr olympischer Realität. Den empirisch dargelegten Verhältnissen kann man wiederholt den Erfolg deutscher Olympionikinnen entgegenhalten, so dass das visualisierte Verhältnis

²⁴ Damit sind Sequenzen/Subsequenzen mit Frauen im Bildmittelpunkt gemeint, die jedoch keinen Wettkampf beschreiben, und die ausschließlich zu einem temporär limitierten Zeitpunkt auch nur Frauen in den Bildmittelpunkt stellen: Teil 1: Fest der Völker: *Skulpturen des Prologs* (Min. 03'56 – 06'58); *Gymnastik des Prologs* (Min. 08'28 – 10'40); *Einmarsch der Nationen* (Min. 15'39 – 23'14); Teil 2: Fest der Schönheit: *Einmarsch der Nationen des Turnens* (Min. 06'52 – 07'48); *Gymnastische Vorführung* (Min. 32'13 – 33'31)

²⁵ vgl. Anmerkung 23

den Frauen noch mehr Bedeutungslosigkeit zukommen lässt. Die visuelle Teilhabe am olympischen Ereignis läuft konform mit der ideologischen NS-Wirklichkeit, jedoch auch nicht darüber hinaus. Die quantitativ-qualitativen Gewichtungen des Films begünstigen ideologisch zu assoziierende Affinitäten.

Damit ist auch die bis dato in der Literatur ersichtliche Kontroverse der als sportlich international normal²⁶ und Männervorliebe²⁷ interpretierten Geschlechtervisualisierung entkräftet. Denn bisweilen werden Studien dahingehend verwendet, auf Riefenstahls Bevorzugung männlicher Sportlerkörper hinzudeuten, um dann die Teilnehmerzahlen in ihrer Relation gegenüberzustellen. Jedoch berücksichtigen beide Interpretationsansätze gegenseitig nie die jeweils andere Sicht, so dass deren Zusammenwirken nicht erkannt wird. Ergänzt um die hier herausgestellte Genese eigener Filmwirklichkeit, erklären beide bisherigen Beobachtungen ein narrativ divergentes Geschlechterbild im *Olympiafilm*. Infield hält dabei fest, Riefenstahl sei „always determined to show the beauty of the human body, especially the male human body.“²⁸ Für diese früh erkannte Bevorzugung des männlichen Körpers werden bislang in der Forschungsliteratur diversifizierte Gründe angegeben, deren Entschlüsselung weitaus weniger fundiert ist als die Tatsache realer Existenz. Richard Mandell meint aus seinen Beobachtungen heraus: „The peaks of male effort are more suitable for cinematic abstraction than the female athletics.“²⁹ Der psychoanalytische Interpretationsansatz Margarete Mitscherlichs erklärt diese Tatsache mutmaßlich mit den eigenen Sehnsüchten Riefenstahls: „Glanz und Ruhm, Macht und Herrlichkeit, Härte und Heldentum einer Männerwelt waren Inbegriffe dessen, wonach sie sich sehnte und woran sie um jeden Preis teilhaben wollte. [...] das männliche Pracht-, Macht- und Drohgehabe ist Ziel und Inhalt ihrer berühmtesten Filme.“³⁰ Rentschler schließt sich dabei Mitscherlichs Meinung an, da Riefenstahl offenkundig „the triumph of the male will“³¹ feiere, ohne dies jedoch weiterhin zu begründen und zu abstrahieren. Sarris behauptet plakativ und unbegründet sogar, dass Riefenstahls visualisierte Männerdominanz deswegen allgemein vorherrschend ist, da sie selbst eine Frau sei.³² Schlüpmann, die sich dieser Feststellung auch psychoanalytisch nähert, erkennt geradezu eine „Fetischisierung des Mannes“³³, und erfasst dabei ebenfalls ein quantitatives Unverhältnis der filmischen Geschlechterpräsentation. Einzig Schaub bemerkt

²⁶ vgl. Schaub 2003, S. 96; weiterführend auch Grote 2004, S. 209

²⁷ vgl. Mitscherlich 1987, S. 80; Rentschler 1996, S. 49; Schlüpmann 1988, S. 47; Sarris/Schaap 1973, S. 183

²⁸ Infield 1973, S. 139

²⁹ Mandell 1987, S. 266

³⁰ Mitscherlich 1987, S. 80

³¹ Rentschler 1996, S. 49

³² vgl. Sarris/Schaap 1973, S. 183

³³ Schlüpmann 1988, S. 47

eine den realistischen Sport- bzw. Teilnahmeverhältnissen entsprechende Relation³⁴ der Geschlechter, ohne dies dabei jedoch auf filmische Aussagemomente und deren Qualität hin zu überprüfen.³⁵ Allesamt präsentieren sie Feststellungen, aber keine Erklärungen. Interessanter jedoch als die Frage nach Motiven der Regisseurin ist die der qualitativen Inszenierung, wie Schlüpmann treffend festhält. Sie bemerkt neben der quantitativen zugleich eine qualitative Divergenz in der Darstellung männlicher und weiblicher Sportler.³⁶

Zeichnet sich bislang die qualitative Determinante als Erklärung quantitativer Verhältnisse, so stellt sich mit der nach sportlichem Erfolg ausgewählten Qualitätskomponente die Frage nach einem weiteren qualitativen Moment des *Olympiafilms*: nach der Art der filmischen Dokumentation. Der quantitativen schließt sich daher ein qualitative Analyse an.

4.2. Zur qualitativen Imparität der Frauensvisualisierung gegenüber der des Mannes

In direkter Abgrenzung werden überblicksartig Frauen- und Männerdarstellungen betrachtet und Qualitätsunterschiede anhand genetisch-chronologischer Zergliederung am Filmmaterial hervorgehoben. Es ist eine zur männlichen Darstellung abgrenzende Untersuchung gewählt worden, da der themengebundene Sachverhalt – Bewegungsmuster und identische Wettkampfstrukturen von Männern und Frauen – signifikante Unterschiede deutlicher hervorhebt als die reine Betrachtung weiblicher Inszenierung.

4.2.1 Der Prolog und die Gymnastische Vorführung

Der den *Olympiafilm* einleitende Teil des *Prologs*³⁷ skizziert in einer dreigeteilten Sukzession die Verknüpfung antiker Ursprünglichkeit des Sports mit der Gegenwart. Exklusive des informativen *Vorspanns*³⁸, der die Gestaltung und musikalische Leitung Leni Riefenstahls und Herbert Windts zeigt, verfolgt der Zuschauer über die Sequenzen *Griechenland*³⁹, *Skulpturen*⁴⁰ und *Gymnastik*⁴¹ ein mimetisches Konglomerat graeco-germanischen Anspruchs.

Riefenstahls Filmwerk beginnt mit Aufnahmen eines düsteren und wolkenverhangenen Himmels⁴², aus dessen entrücktem Moment sich schemenhaft Ruinen der griechischen Antike

³⁴ vgl. Lyberg 1996, S. 237

³⁵ Schaub 2003, S. 96

³⁶ Schlüpmann 1988, S. 50

³⁷ Min. 01'02 – 10'40

³⁸ Min. 00'00 – 01'02

³⁹ Min. 01'02 – 03'56

⁴⁰ Min. 03'56 – 06'58

⁴¹ Min. 06'58 – 10'40

⁴² Zu den stilistischen Analogien mit der Ouvertüre von *Triumph des Willens* und dem damit zugleich sämtliches Handeln steten Naturgesetzmäßigkeiten unterordnenden Stilmittel vgl. grundsätzlich Laugstien 1980, S. 307-336; Loiperdinger 1987; Alkemeyer 1996, S. 509; zu den Naturmetaphern Kap. 3.1

herauslösen. Der Zuschauer wird mit der *Subjektiven Kameraführung* in die menschenleere antike Ruinenwelt von Anfang⁴³ an eingebunden. Das erzeugt Gefühle des Gegenwärtigen und substantiell greifbarer Authentizität. Er erkundet antike Herrschaftsarchitektur und blickt geradezu suchend zu den emblematisch visualisierten Wurzeln okzidentaler Kultur. Die herrschaftsarchitektonische Ruinenlandschaft wird in *Totale* und *Froschperspektive* gezeigt, wodurch sich das grundsätzlich „Emporstrebende der Architektur“⁴⁴ und eine emotionale Besinnung einstiger Größe vermitteln.⁴⁵ Der Blick auf die Architektur verknüpft Ordnung, Macht und Größe mit der Antike. *Parallelfahrten* und *Kameraschwenks* erzeugen ein geradezu mythisiert-dynamisierendes Moment, das erst seine Befriedigung findet, als die Kamera auf antike Skulpturen trifft.⁴⁶ Diese bleiben jedoch nicht starr und leblos, sondern werden mittels *Kameraschwenks*, *Parallelfahrten* und durch *Belichtungstechnik* wechselnder Schattierungen in Bewegung versetzt. Die figurative Plastizität beginnt mit dem Blick auf eine Männerbüste innerhalb eines Säulenkomplexes. Nach Ausblendung eines Säulengesims' folgt eine ruhende Männerskulptur, die durch *Überblendung* eine Frauenbüste hervorbringt. Im Verlauf dieser Sequenz wird ein turnusmäßiger Geschlechtswechsel projiziert, der in seiner filmtechnischen Kontextur ein paritätisches Verhältnis aufweist. Damit belegt der *Prolog*, welche Leseart⁴⁷ für die kursorische Darstellung des olympischen Ereignisses relevant ist: die Genese des Körpers und dessen genealogische Trennung nach Geschlechtern.⁴⁸

Die Tatsache, dass die Skulpturen durch seitlich einfallende Beleuchtung, Schattierungen, *Parallelfahrten* und *Kameraschwenks* vitalisiert wurden⁴⁹, gewinnt noch mehr Bedeutung: die magische Verdichtung des *Vorspanns* kulminiert in der illusionistischen Überblendung antiker Skulpturen und nordischer, fast nackter Sportlerkörper. Die Kamera fokussiert den plastischen Inbegriff der Antike: den Diskuswerfer des Myron.⁵⁰ Mit Hilfe der *Überblendung* und dem allmählichen Übergang (*Zeitlupe*) in die Drehwurftechnik wird aus dem Diskobol ein lebendiger und geradezu metallisch anmutender Diskuswerfer der Gegenwart.⁵¹ Dadurch werden die Einzelszenen nicht auseinander gerissen und so die Illusion von Kontinuität erzeugt. Gerade ihr kommt eine besondere Bedeutung zu. Sie suggeriert den direkten Anschluss Deutschlands an das antike Griechenland und stellt damit die unmittelbare

⁴³ Min. 01'02 – 03'56

⁴⁴ Alkemeyer 1996, S. 509

⁴⁵ vgl. auch Müller 1986, S. 112 ff.

⁴⁶ Min. 03'56 – 06'58

⁴⁷ vgl. dazu Hoffmann 1993, S. 125

⁴⁸ Ähnliches dazu auch bei Wildmann 1998, S. 35

⁴⁹ Alkemeyer spricht dabei vom „Darstellungsprinzip der «Verlebendigung» der Vergangenheit“. Alkemeyer 1996, S. 509

⁵⁰ Min. 06'58 – 10'40

⁵¹ Dabei handelt es sich um den Diskuswerfer Erwin Huber. Zu den Dreharbeiten und dessen filmtechnische Involvierung siehe Downing 1986, S. 141 f.; Wildmann 1998, S. 36

Verbindung her, die dem Zuschauer Gefühle von Zugehörigkeit zu etwas Großem vermittelt.⁵² Nur dem Mann wird die Vitalisierung filmtechnisch angeheftet und damit dessen Bedeutung eingeschrieben. Die inhaltliche Nähe zwischen plastischem Ideal und Gegenwart männlicher und weiblicher Sportlerkörper bündelt die Sicht auf eine idealisierte und Wirklichkeit gewordene Ästhetik. Sie lässt Sozialisation und ideologische Geschlechterrollen assoziieren. Eine genaue Begründung findet sich in den Übungen der Protagonisten. Die in der wolkenverhangenen Weite einer Feld- und Wiesenlandschaft positionierten Sportler entsprechen der Ikonographie geschlechtlich getrennter Körperbilder. Chronologisch werden zuerst männliche⁵³ und dann erst weibliche⁵⁴ Sportler gezeigt. Die Szenen gleichen optischen Metaphern der Schöpfung moderner Athleten. Hier erfolgt der unmittelbare Vergleich zwischen dem Idealathleten des Altertums, versehen mit klassischen Normen wie Symmetrie, Proportion und Harmonie, und dem angestrebten NS-Menschentypus.⁵⁵ Die stilistische Inszenierung des Diskobols lässt statuarische und lebendige Körper vergleichbar machen.⁵⁶ Riefenstahl kriert die Haut des lebendigen Menschen als bronzene Statuenoberfläche. Umgekehrt löst sie durch *Nahaufnahme* die Steinoberfläche der maskulinen Skulptur ästhetisch auf und präsentiert sie als lebendes Pendant. Der klassisch griechische Idealkörper avanciert so zum Maßstab, an dem der lebendige Männerkörper gemessen wird.⁵⁷ Als idealisierte Basis werden damit körperlicher und gesellschaftlicher Dualismus der Geschlechter eingeleitet, da der erst später gezeigten Frau eine derartige Filmstilistik nicht zuteil wird. Im Anschluss an die skizzierte *Überblendung* zeigt die Kamera diverse *Zeitlupenaufnahmen* nackter, kraftvoll wirkender, männlicher Kugelstoßer, Diskus- sowie Speerwerfer⁵⁸, die von einem anmutigen Reigen gleichfalls nackter junger Frauen abgelöst werden⁵⁹, „deren Bewegungen das Wellenförmige und Fließende der unendlich wirkenden, vom Wind bewegten Graslandschaft aufnehmen.“⁶⁰ Von besonderer Relevanz ist hierbei Riefenstahls Fixierung von Geschlechtercharakteren. Der weibliche Körper erscheint im Einklang mit den kosmischen Rhythmen der Natur, d.h. mit den wellenartigen Bewegungen von Gräsern und Kornfeldern. Die Frau wird als Natur-Wesen aus der *Normalperspektive* heraus visualisiert. Die Männerkörper hingegen werden nicht nur durch Attribute der Kraft ausgezeichnet, sondern auch überwiegend aus der *Froschperspektive* gezeigt: sie erheben sich

⁵² vgl. dazu auch Schlage 2000, S. 52

⁵³ Min. 06'58 – 08'28

⁵⁴ Min. 08'28 – 10'40

⁵⁵ vgl. dazu Theweleit 1978 (Bd. 2), S. 276

⁵⁶ siehe dazu auch Hinz 1979, S. 138

⁵⁷ vgl. auch Wenk 1991, S. 227-236

⁵⁸ Min. 06'58 – 08'28

⁵⁹ Min. 08'28 – 10'40

⁶⁰ Alkemeyer 1996, S. 511

über die Natur und werden auf diese Weise als deren Beherrscher präsentiert - als Kulturwesen. Wie die Kultur über die Natur herrscht, so lässt es sich für das Rollenverständnis zwischen Mann und Frau begreifen. Die Männer treten dabei stets einzeln in Erscheinung und werden besonders durch die *Froschperspektive* in ihrem kraftvollen Wirken überhöht. Die Frauen hingegen sind vorwiegend in der Gruppe und durch keine überhöhenden Perspektiven zu beobachten. Dabei vollzieht sich deren Präsentation sukzessiv vom Individuum zur Gruppe. Im filmischen Plot schließt sich dem Bild des Mannes als individuellem Kraft- und Machtmenschen vollkommen kontrapunktisch das einer weichen, sanftmütigen und auf die Gruppe ausgerichteten Frau an. Zudem erscheinen die Männer durch wechselnde Kameraperspektiven vor dem Hintergrund des Himmelsmotivs. Frauen hingegen sind meist in der sie umgebenden Natur zu sehen.⁶¹ Maskuliner Potenz steht weibliche Subordination gegenüber. Unterstützt werden die jeweiligen Bewegungen durch *Kamera-Mitfahrten*. Die Männer sind häufig von *Parallelfahrt* mit *Kameraschwenks* begleitet. Bei den Frauen zeigen sich vornehmlich aus dem *Stand* festgehaltene Bilder. Sie transformieren die geschlechtlich zugewiesenen Bewegungen in direkter Beziehung zu den Sportgeräten. Denn deren Spezifik und die Art und Weise ihres Gebrauchs unterstützen den visuellen Dualismus kultureller Muster⁶² von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Frauen sind gerade deswegen sanftmütig und als eine mit der Natur und Gruppe verschmolzene Einheit wahrzunehmen, da ihre Übungen ausschließlich zyklisch sind: denn sie schwingen mit runden Geräten, Reifen und Bällen, die stets bei ihnen bleiben. Außerdem bewegen sie sich nicht vom Fleck. Demgegenüber sind die Übungen der Männer ausnahmslos azyklisch: so stoßen sie Kugeln oder werfen Disken und Speere von sich weg und überwinden selbst räumliche Distanzen.⁶³ Der Reputation weiblicher Introvertiertheit werden Bilder raumerobernder Männlichkeit gegenübergestellt.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Musik. Sie unterstreicht die Unterschiede auf akustischer Ebene. Trotz gleichen melodischen Inhalts diversifiziert der phonetische Einsatz geschlechtliche Charaktereigenschaften. Der Kontrabass verweist auf Attribute der Stärke und Bedrohlichkeit beim Mann. Violinen untermalen die Leichtigkeit, Unbeschwertheit und Fröhlichkeit der Frau. Auch hier haften die ideologischen Inhalte von kleiner und großer Welt an, da der auditive Einsatz die Ernsthaftigkeit des männlichen Lebens hervorruft und somit deutlich auf die der Geschlechterrollen hinweist. Durch den Antikenbezug und die Präsentation der Charaktere am Körper wird dem Geschlechter-

⁶¹ Vergleichend dazu siehe Schlüpman 1988, S. 50 f.; Mandell 1987, S. 266; ferner auch Schaub 2003, S. 96 f.

⁶² Zu den lange vorhandenen kulturellen Mustern von Männlichkeit und Weiblichkeit und ihren Illustrationen seit Hans Surén siehe Alkemeyer 1996 S. 512; Schlage 2000 S. 53; Schaub 2003, S. 97; Wildmann 1998, S. 37

⁶³ vgl. dazu ebd., S. 36 f.

verhältnis das Pathos der Ewigkeit und der Natürlichkeit eingeschrieben. Am Ende verneigen und strecken sich junge Frauen zur Sonne und treten damit letztmals in Erscheinung. Der Vorgang erinnert an heidnische Beschwörungsrituale in Form einer Triskele, dem dreischaufiligen Sonnenrad, und verbindet sie mit dem Bild Sonne im Zenit.⁶⁴ Sie erscheinen so als Mittler zwischen einer höheren, kosmischen Kraft und dem Irdischen. Zudem erfolgt die Verknüpfung zwischen Germanentum und Rolle der Frau. Unversehens gehen die weiblichen Körper durch eine erneute *Überblendung* in lodernen Flammen auf, innerhalb derer ein stolz aufgeregter Jüngling die olympische Fackel entzündet. Es ist ein Sinnbild der entäußerten Frau und einer Distanzierung der in ihr verkörperten Natur durch den Despotismus des Mannes. Grundsätzlich zeigt sich, damit die Sequenz abschließend, noch einmal eine visuelle Hierarchisierung der Geschlechter.

Die nun folgende Darstellung des *Fackellaufs*⁶⁵ knüpft an die Inszenierungen des *Prologs*. Er verstärkt, neben der Verbindung von Antike und neuem Deutschland, vor allem die kulminierende Männerdominanz. Der athletische Jüngling – und im Weiteren keine einzige Frau – beginnt mit der Fackelstafette, in deren Verlauf eine Landkarte Europas, männliche Läufer, Namen von Ländern und Städten eingeblendet werden, bis in Großbuchstaben das Ziel erscheint: Deutschland. Die Bilder in den Straßen Berlins zeigen ebenfalls nur Männer. Der Übergang zur *Eröffnungsfeier* wird somit durch die Darstellung männlicher Raumüberwindung und dessen Aktionismus skizziert. Die Rolle der Frau bleibt auf die beschwörenden Gesten in Gestalt dreier Priesterinnen des *Prologs* beschränkt.

Die unterschiedlichen Bewegungsformen und die filmtechnischen Inszenierungen entsprechen damit dem gesellschaftlich vorherrschenden Bild.⁶⁶ Dennoch muss auch der historischen Rollenverteilung Beachtung geschenkt werden. Denn die unterschiedliche Qualität der Geschlechterdarstellung im *Prolog* ist neben der Affinität zur NS-Ideologie und *Sozialisation* auf eine zeitgenössisch gewachsene Rollenverteilung im Sport zurückzuführen. Ein Vergleich, etwa mit dem 1935 erschienenen Photobildband *Menschenschönheit – Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst* von Hans W. Fischer,⁶⁷ verdeutlicht es. Dort wird beim Mann die „kraftbetonte“ und bei der Frau vornehmlich die „lustbetonte Richtung“ unterstrichen. Spielen Ideen des Wettkampfes, der Stärke und der Agonie beim Mann eine entscheidende Rolle, so ist es bei der Frau die auf freudige Gefühle ausgelegte Bewegung. Beim Mann soll Bewegung eher die „Energieladung des ganzen Leibes“ sichtbar machen, bei der Frau wiederum Bewegung von Anmut und Weichheit gekennzeichnet sein. Weibliche Gymnastik

⁶⁴ Min. 10'04 – 10'40

⁶⁵ Min. 10'40 – 15'39

⁶⁶ vgl. Bennett 1973, S. 132

⁶⁷ Fischer 1935. Sämtliche im fortlaufenden Text gekennzeichneten Passagen beziehen sich auf die S. 24-34.

geht bewusst über das rein Körperliche hinaus und in „das seelische Gebiet“ hinein. Folglich hat das Sportgerät der Frau eher „zierlich“ zu sein, während der Mann eher schweren athletischen Spielen nachgeht.

Genau diese Formen des Sports sind bereits im 19. Jahrhundert angelegt und führen sich prinzipiell in die Gegenwart des Dritten Reiches fort.⁶⁸ In Bezug auf Körperlichkeit und Bewegung sind diese Normbilder daher bereits weitgehend etabliert. Spickernagel zufolge zeugt das durch die Klassik beeinflusste Männerbild schon früh von „Stärke, Aktivität und Autonomie [...], während der weibliche Körper fein und elastisch modelliert“⁶⁹ wird. Speziell das körperliche Angleichen an – bzw. Nachstellen von – Skulpturen und die damit verbundene Spezifik der Bewegungsformen und Sportgeräte hat eine bis in das 19. Jahrhundert zurückreichende Tradition.⁷⁰ Versuche, die Idealkörper antiker Standbilder zu „«verlebendigen»“⁷¹, gibt es Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur im Tanz- und Varieté-Theater, sondern auch in der Freikörperkultur.⁷² Als Vorläufer für Riefenstahls Schönheitsideal, das durchweg dem olympischen, dem nordischen, dem graeco-germanischen und NS-ideologischen entspricht, können etwa Wilhelm Pragers Film *Wege zu Kraft und Schönheit* von 1925 oder das von Surén veröffentlichte Buch *Mensch und Sonne – Arisch-olympischer Geist*⁷³ verstanden werden. Surén ist damit exemplarisch als Bindeglied zwischen Tradition und NS-Gegenwart: „Die Betrachtung eines [...] Körpers löst einen tiefen erzieherischen Einfluß aus, nicht nur in physischer, sondern vor allem in moralischer Beziehung. Der edle [...] Körper ist ein großer Ansporn zur Nacheiferung [...]. Der gebildete [...] Körper begeistert nicht nur im Wettkampf, sondern auch im Zeichen der Ruhe [...].“⁷⁴ Damit definiert er eine geschlechtliche Polarität, die mit Hilfe der Bewegungs- und Ausdruckskultur physische und psychische Merkmale verbindet. Er verknüpft die aus dem frühen Umfeld völkisch-rassistischer Nacktkultur erwachsenen Vorstellungen mit nationalsozialistischen Werten.

Obwohl die zeitgenössisch gewachsenen mit den nationalsozialistischen Rollenmustern interferieren, verstärkt die qualitative Inszenierung des Films über Bewegungsmuster und filmtechnische Gestaltung eben diese Wertevorstellungen. Sie bekräftigt sie sogar, da sie optisch in einem Ästhetikverständnis kulminiert, das physische und psychische Zustände

⁶⁸ siehe dazu Schaub 2003, S. 97

⁶⁹ Spickernagel 1987, S. 110

⁷⁰ vgl. dazu Alkemeyer 1996 S. 510

⁷¹ ebd.

⁷² vgl. dazu auch Andritzky/Rautenberg 1989, S. 69 f.; Andritzky 1989, S. 67-76; Wenk 1991, S. 233

⁷³ Das Buch ist 1925 erstmals unter dem Titel *Der Mensch und die Sonne* erschienen. Die Neuauflagen von 1936 und 1941 erfolgen unter charakteristischen, zeitangepassten Modifikationen. Vgl. dazu Surén 1925a; Ders. 1936; grundsätzlich dazu auch Wolbert 1982, S. 178 ff.

⁷⁴ Surén 1925b, S. 37 f.

beschreibt. Der *Olympiafilm* zeichnet bis hier ein klares Bild der Geschlechter: der Mann ist extrovertiert, gestaltend, aktiv, kraftvoll und agonal, die Frau hingegen introvertiert, sanftmütig, sozial und weich. Die über die abgrenzende Sicht der Geschlechter dargestellte Divergenz erweist sich auch als Spiegel einer nationalsozialistischen Wirklichkeit.

Ein weiteres wenn auch kurzes Beispiel ist die *Gymnastische Vorführung*⁷⁵ der Frauen im zweiten Teil des *Olympiafilms: Fest der Schönheit*. Sie ist eingebettet zwischen den an Ausführlichkeit kaum zu übertreffenden Männersequenzen des *Modernen Fünfkampfes*⁷⁶ und des *Zehnkampfes*⁷⁷. Die von Frauen dominierte Sequenz hat Bewegung, Gestalt und charakterliche Rollenzuweisung als Schwerpunkt. Schon der *Zuschnitt* zwischen die von hartem Mehrkampf gezeichneten Sequenzen der Männer kontrastiert weibliche und männliche Wahrnehmung: maskuline Agonie versus weibliche Gymnastik. Mit einer Gesamtlänge von lediglich einer Minute und 18 Sekunden erscheint die Sequenz dabei verhältnismäßig kurz und entspricht damit bereits der Gewichtung weiblicher Darstellung im *Olympiafilm*. Die auf neun Einstellungen beschränkte Illustration erzeugt eine langsame *Schnitttrhythmik* von durchschnittlich 8,6 Sekunden. Damit erfolgt eine ausführliche Wahrnehmung der Bildinhalte. Das Zuschauerauge zeichnet den sukzessiven Übergang vom Individuum zur Masse nach. Stete *Einstellungswechsel* und *weiche Montagen* begleiten die gymnastischen Übungen junger Frauen. Angefangen mit einem Bildausschnitt in der *Großaufnahme* und einer einzelnen Turnerin setzt sich der quantitative Anstieg von Gymnastinnen über die Einstellungsgrößen der *Nahaufnahme*, der *Amerikanischen*, der *Totale* bis hin zur *Supertotale* kursorisch fort. Der Weiblichkeit wird dabei mit Hilfe zyklischer, d.h. weicher und runder Bewegungen, zum Ausdruck verholfen. Analog der Gymnastik des *Prologs* überwinden die Frauen keine räumlichen Distanzen. Ebenso bleiben die von ihnen benutzten Sportgeräte bei ihnen und werden nicht über räumliche Distanzen bewegt. Zudem lassen die weichen Bewegungen keinerlei Kraftanstrengungen in Habitus und Physiognomie erkennen.⁷⁸ Vielmehr charakterisieren sie Freude, Entspannung und Leichtigkeit. Die Eindrücke werden durch *Kamera-Mitfahrten* unterstützt und verstärkt. Außer der ersten Einstellung zeigen alle weiteren die Frau nur während Übungen in der Gruppe.⁷⁹ Wie die Kameratechnik auf bildsprachlicher Ebene die Hinführung zum Moment gruppenbezogener Gymnastik unterstützt, so gelingt es der Musik auf akustischer Ebene. Das geschieht übereinstimmend mit den weichen Bewegungen der Frauen. Mit der schrittweisen

⁷⁵ Min. 32'13 – 33'31

⁷⁶ Min. 23'42 – 32'13

⁷⁷ Min. 33'31 – 46'23

⁷⁸ siehe dazu Schaub 2003, S. 97 f.

⁷⁹ Zu dieser die Frauen darstellenden Inszenierungsform siehe Schlüpmann 1988, S. 50 f.; Mandell 1987, S. 266

Annäherung über die Einstellungen an die Massensynchronität intensivieren sich Lautstärke und Instrumenteneinsatz. Die Sequenz beschreibt durch *Supertotale* und *Vogelperspektive* ein gesellschaftliches Bild: das Sanfte und Weichmütige der Frau in der Gemeinschaft für die Gemeinschaft, die Assoziationen eines einzigen Körpers weckt. Die abschließenden Fanfarenklänge unterstützen die Mächtigkeit geometrischer Anordnung und der ornamentalen Rahmungen. Insgesamt unterfüttert die Musik die imposanten Sinneseindrücke simultaner Bewegungen, der Ordnung und der Masse – und damit der in ihr aufgehenden Frau. Vor dem Hintergrund der Herrschaftsarchitektur des Olympiastadions wird der Frau das Moment ihrer Ein- bzw. Unterordnung audiovisuell zugewiesen. Auch hier erfasst der Kamera-Fokus Frauen vor dem Hintergrund der eigenen Gruppe und nicht vor dem Himmelsmotiv. Sinnstiftend bringt es deren gruppenbezogene Unterordnung zum Ausdruck.⁸⁰ Man kann also festhalten, dass der Frau über die Imposanz der geschlossenen Formation, die Simultanität ihrer weichen Bewegung, über den umfassenden Blick darauf und letztlich die Versinnbildlichung „vom Individuum zur Masse“ eine Rolle filmisch eingeschrieben wird. Die Musik untermauert und verdichtet dabei. Bedingt durch die verlangsamte *Schnittrhythmik* und die annähernde Sukzession wird eine emotionale Stetigkeit erzeugt – Ausdruck femininer Rollenzuweisung konstaterter Norm. Das filmtechnische Gleichmaß erzeugt mit den Bildinhalten eine Rhythmik beständiger Monotonie als Eindruck von unaufhörlicher Standfestigkeit dieser Rolle. Die Dialektik von Distanz und Nähe sowie der kursorische Wechsel von *Frosch-* zu *Vogelperspektive* lässt das Individuum in der geometrisch geformten Masse sinnstiftend aufgehen.

Damit zeichnet auch hier die qualitative – nicht zum Mann abgrenzende – Inszenierung der *Gymnastischen Vorführung* Affinitäten einer gesellschaftlich zugeschriebenen Rolle. Das filmisch zu interpretierende Verständnis ist deswegen schon einmütig, da bereits der Beginn des *Olympiafilms*, genauer der *Prolog*, durch eine entsprechende Darstellung gekennzeichnet ist. Hier kann sie analog empfunden werden. Mit der Wiederholung gymnastischer Übungen und deren Stilistik verfolgt der Film in einer perfekten Stringenz die Implikation in die Gemeinschaft. Er memoriert mit Hilfe dieses filmischen Stereotyps das zu assoziierende Bild der Frau.

⁸⁰ Zu diesem häufig bei Frauen Verwendung findenden Prinzip der Fokussierung vor einer Gruppe siehe Schlüpmann 1988, S. 50 f.; Ders. 1993; Mandell 1987, S. 266

4.2.2. Beispiele qualitativer Divergenzen in der Darstellung der Wettkämpfe

Die bislang am Beispiel disziplinspezifischer Sequenzen hervorgehobene Rolle der Frau soll auch für die Darstellung der Wettkämpfe überprüft werden. Daher wird mit den exemplarischen Sequenzen des *Turnens*⁸¹ und des *Kunstspringens*⁸² ein gegenüberstellender Vergleich kontrastierende Geschlechterinszenierungen verdeutlichen. Das Vorgehen beschränkt sich aus Gründen der Übersichtlichkeit auf einen überblicksartigen und weniger minutiösen Vergleich der Inszenierungsformen. Mit Blick auf die Interpretationsansätze geschlechtlich definierter Rollen verdeutlicht es grundsätzliche Unterschiede..

4.2.2.1 Die Sequenz des *Turnens*

Die den ersten Wettkampf in *Fest der Schönheit* einleitende Sequenz des *Turnens*⁸³ zeigt eine grundsätzlich zweigeteilte Darstellung. Dem *Einmarsch der Nationen*⁸⁴, der lediglich die Protagonisten und damit die Turnwettkämpfe ankündigt, schließt sich umgehend die Wiedergabe der *Turnwettkämpfe*⁸⁵ selbst an.

Der *Einmarsch der Nationen* dokumentiert mit einem Umfang von 51 Sekunden und lediglich sechs Einstellungen den Einzug männlicher und weiblicher Turner in das Olympiastadion. Der Blick richtet sich anfangs auf das mit Zuschauern gefüllte Stadion in *Supertotale* mit einem *Kameraschwenk* aus der *Froschperspektive*. Abgesehen von zwei Einstellungen mit Trompetenspielern⁸⁶ sind in den drei verbleibenden die in militärischer Reihe und im Gleichschritt erscheinenden Turner zu sehen. Unterschiedslos in *Totale*, mit einem *Kameraschwenk* und aus der *Normalperspektive* heraus halten zwei der drei Einstellungen die Turnerinnen mit insgesamt 16 Sekunden fest. Die einzige Einstellung männlicher Turner umfasst ganze 20 Sekunden. Somit sind Männer und Frauen in einem filmtechnisch paritätischen Verhältnis bedacht. Der Blick auf die Mächtigkeit des Stadions und der Zuschauermassen sowie die militärisch einmarschierenden Turner verleihen der Szene Ordnung, Übersichtlichkeit und Programmatik. Das Ereignis der Olympischen Spiele weist trotz des regen Treibens keine Unordnung auf. Im Gegenteil, es wird dem Filmzuschauer totale Planung, Struktur sowie Formung von Raum, Zeit und Menschen präsentiert. Untermalt wird das unkommentierte Szenario von einer fröhlichen Musik, die sich den einleitenden Fanfarenlängen und militärischem Trommelschlag anschließt. Damit unterstreicht die

⁸¹ Fest der Schönheit, Min. 06'52 – 14'49

⁸² Fest der Schönheit, *Kunstspringen Damen*: Min. 1'12'10 – 1'15'03; *Kunstspringen Herren*: 1'20'39 – 1'23'05

⁸³ Min. 06'52 – 14'49

⁸⁴ Min. 06'52 – 07'48

⁸⁵ Min. 07'48 – 14'49

⁸⁶ Min. 07'22 – 07'23; 07'43 – 07'48

musikalische Gestaltung das Herrliche und Besondere des Moments. Zusätzlich wird dem rhythmisch abgestimmten Einmarsch und der optischen Wohlgestalt der Protagonisten entsprochen.

Kursorisch und übergangslos verbindet die *harte Montage* diese Szenen mit den *Turnwettkämpfen*⁸⁷. Sie untergliedern sich in *Bodenturnen*⁸⁸, *Pferd*⁸⁹, *Ringe*⁹⁰, *Barren*⁹¹ und *Reck*⁹² und werden filmtechnisch kontinuierlich dargestellt. Mit Ausnahme der zweiten Einstellung zu Beginn des Wettkampfes, die eine Gruppe weiblicher Turner⁹³ sitzend auf einer Bank zeigt, erfolgt im Weiteren keine Visualisierung weiblicher Wettkämpfe. Sämtliche Einstellungen und Subsequenzen visualisieren ausschließlich Männer in den diversen Turnwettbewerben. Nicht einmal im Rahmen des Randgeschehens finden die zu Beginn der Sequenz gezeigten Turnerinnen ihre Erwähnung. Was folgt, ist eine filmtechnische Hommage an die Kraft, das Können und die Ästhetik des Mannes. Vor dem Hintergrund des Himmelsmotivs⁹⁴ und des Stadions verfolgt der Zuschauer ohne jedweden Kommentar die Aneinanderreihung der Turnwettkämpfe. Mit Ausnahme des Beginns, der das Geschehen aus ordnender *Vogelperspektive* präsentiert, sind die Protagonisten aus der stilistisch überhöhenden *Froschperspektive* zu sehen. Durch besonders nah gewählte Einstellungsgrößen, wie die der *Naheinstellung*, der *Halbtotale* und der *Amerikanischen*, sowie durch *Zeitlupenaufnahmen* und *Kamera-Mitfahrten* werden die Leistungen des Mannes zusätzlich überhöht. Zugleich erzeugen sie latente Sexualisierungswünsche des Publikums.⁹⁵ Denn die rund sieben Minuten andauernde Darstellung mit ihren 23 Einstellungen bildet eine überaus langsame *Schnittrythmik* von etwa 18 Sekunden. Sie lässt den subtil verwendeten Filmmitteln ihre Wirkung zukommen. Kraftanstrengungen, Ästhetik, physisches Vermögen und die Komplexität der Bewegungen sind so detailliert wahrzunehmen. Nicht das Wettkampfgeschehen mit Erfolgen und Entscheidungen, sondern einzig die Hommage an maskuline Potenz und der sie ausdrückenden Ästhetik sind Kern dieser Sequenz. Über Gewinner, Resultate oder gar Verläufe erfährt der Zuschauer nichts – wohl aber über die ikonographische Darstellung des Mannes. Zusammenhänge bleiben unerklärt. Es findet nur das Filmmaterial Verwendung, das zur Erzeugung dieser Stimmung geeignet erscheint. Ob es

⁸⁷ Min. 07'48 – 14'49

⁸⁸ Min. 07'55 – 09'15

⁸⁹ Min. 09'15 – 10'02

⁹⁰ Min. 10'02 – 12'43

⁹¹ Min. 12'43 – 14'14

⁹² Min. 14'14 – 14'49

⁹³ vgl. dazu Schlüpmann 1988, S. 44-66

⁹⁴ siehe dazu allgem. Mandell 1987, S. 266, vgl. Anmerkung 42

⁹⁵ zu diesem wiederkehrenden Prinzip innerhalb des *Olympiafilms* vgl. Alkemeyer 1996 S. 517 f.; unter grds. Gesichtspunkten auch Gebauer/Hortleder 1985

einem oder verschiedenen Wettkämpfen entstammt bleibt ohne Belang. Nur der „bildsprachlichen Stimmungsarchitektur“ und der Genese einer narrativen Wirklichkeit wird hier eine Relevanz zugeschrieben. Die Musik dient der Verherrlichung als Untermalung. Unterschwellig und ohne audiovisuelle Erwähnung erfolgt eine Gegenüberstellung zur Frau. Denn den Momenten des Einmarsches und der Zuschauerrolle werden rund sieben Minuten quantitative und qualitative Dominanz des Mannes mit subtiler Stilistik gegenübergestellt. Die filmische Darstellung steht in absolutem Kontrast zu den tatsächlichen Geschehnissen der Wettkämpfe. Zwar findet 1936 nur ein Mannschaftsmehrkampf der Frauen statt, jedoch untergliedert er sich in diverse Teilprüfungen. Bestehend aus Pflicht und Kür am Stufenbarren, Schwebebalken, Pferdsprung (quer) sowie einer Gemeinschaftsübung mit zwei Teilen gibt es insgesamt acht Teildisziplinen der turnerischen Wettkämpfe.⁹⁶ Daran sind Teilnehmerinnen aus acht Ländern, d.h. zugleich acht Mannschaften, mit einer Gesamtzahl von 64 Turnerinnen beteiligt.⁹⁷ Deutschlands Damenmannschaft nimmt dabei eine Sonderstellung ein. Aufgrund des leistungsstarken Kaders erringt sie die Goldmedaille. Im Anschluss an die Olympischen Spiele erhält die Riege einen Eichenbaum als Anerkennung zugesprochen, der bei der Neugestaltung des Jahnhauses in Freyburg/Unstrut im Ehrenhof gepflanzt wird.⁹⁸ Doch von alledem erfährt der Filmzuschauer gar nichts. Konkret bedeutet dies, dass der ästhetisierten Inszenierung des Mannes eine höhere Gewichtung zugeschrieben wird als dem informativen Teil der Mannschaftsgoldmedaille der Frauen und den 11 Medaillen der deutschen Männer⁹⁹. Filmische „Stimmungsarchitektur“ und visuelle Genese des Ideals stehen als Signum über der informierenden Dokumentation. Eine ideologische Affinität zum NS-Gedankengebäude wird so filmisch gewährleistet. Die visuelle Degradierung der Frau entspricht *Sozialisation* und gesellschaftlicher Realität. Große und kleine Welt bleiben also auch hier als Grundfeste bestehen. Das entspricht dem bloßen Erlebnischarakter in der (Volks-)Gemeinschaft.¹⁰⁰ Denn die Darstellungsmomente, die über Entbehrlichkeit bzw. Partizipation kaum hinausgehen, sind für „die jungen Sportlerinnen“, so Richters Sammelband zur Frauenteilnahme an den Spielen, lediglich „ein großes Erlebnis.“¹⁰¹

⁹⁶ vgl. [Tagesprogramm, im Weiteren OK] OK vom 12.8.1936, S. 27 ff.; Kluge 1997, S. 906

⁹⁷ vgl. ebd., S. 846 f.; OK vom 12.8.1936, S. 27 ff.

⁹⁸ vgl. Kluge 1997, S. 907

⁹⁹ vgl. dazu umfassend ebd., S. 838 – 846, weiterhin auch Richter 1936 (Bd. 2), S. 134 - 139

¹⁰⁰ vgl. Kap. 2.3.1.

¹⁰¹ Richter 1936 (Bd. 2), S. 56

4.2.2.2 Die Sequenzen des *Kunstspringens*

Der zweite Teil des *Olympiafilms - Fest der Schönheit* - widmet sich den Wassersportarten, mit Ausnahme der *Segelwettbewerbe*¹⁰², erst im letzten Viertel. Das *Kunstspringen der Damen*¹⁰³ leitet als fünfte und letzte Disziplin das Ende der Wassersportarten ein. Das *Kunstspringen der Herren*¹⁰⁴ knüpft unmittelbar an das *Turmspringen der Herren*¹⁰⁵.

Das *Kunstspringen der Damen*¹⁰⁶ umfasst mit einer Gesamtdauer von zwei Minuten und 53 Sekunden 31 Einstellungen. Dabei ergibt sich im Mittel eine *Schnitttrhythmik* von rund 5,6 Sekunden pro Einblendungsdauer. Der Schwerpunkt liegt damit weniger auf Dynamisierung als auf ausführlicher Wahrnehmung. Es wird eingeleitet durch den Blick auf das Schwimmstadion, und die Teilnehmer werden namentlich erwähnt. Von den insgesamt 16 Teilnehmern¹⁰⁷ werden lediglich sechs audiovisuell berücksichtigt. In der Abfolge der Sequenz sind deren Sprungversuche pausenlos von fröhlicher Musik untermalt. Diesem Wettkampf, so scheint es, haftet nichts Ernstliches an. In Übereinstimmung mit der Musik kommentiert der Sprecher mit weicher und formgewandter Stimme das Szenario. Auf akustischer Ebene tritt also nichts Martialisches und Kämpferisches in Erscheinung. Damit wird der Eindruck eines sanften und weichen Naturells der Frau unterstrichen.¹⁰⁸ Trotz der Rahmung olympischen Wettstreits ist eine Entschärfung, und damit subtile Wahrnehmung von somatischem Lustgefühl¹⁰⁹ und Sinnlichkeit, festzustellen. Die filmtechnischen Darstellungen zeichnen daneben ein einhelliges Bild ästhetischer Inszenierung. Denn während Einstellungsabfolgen Vorbereitung und Sprung zeigen, die Protagonistinnen mit weicher Stimme aus dem *Off* namentlich begleitet werden, stilisiert die Filmtechnik: diametral aufeinanderfolgende *Einstellungsgrößen*, extreme *Perspektivenwechsel*, divergierende *Geschwindigkeiten* des Films, der Bewegungen und der *Kameraführung* betonen Kunstfertigkeit und Anmut der Springerinnen. Die Kamera – damit das Zuschauerauge – nähert sich den Körpern über nah gewählte Einstellungsgrößen an. Beginnend in *Supertotale* und *Totale* erfolgt eine Sukzession über *Halbtotale*, *Nah-* und *Großaufnahme*. Dem Zuschauer wird erlaubt, sich den Frauenkörpern zu nähern, ihre grazil formvollendete Beschaffenheit zu

¹⁰² Fest der Schönheit, Min. 14'49 – 20'28

¹⁰³ Min. 1'12'10 – 1'15'03

¹⁰⁴ Min. 1'20'39 – 1'23'05

¹⁰⁵ Min. 1'23'05 – 1'24'43

¹⁰⁶ Min. 1'12'10 – 1'15'03

¹⁰⁷ vgl. Kluge 1997, S. 853; OK vom 12.8.1936, S.11 ff., 16

¹⁰⁸ Um die Kontrastierung des geschlechtsspezifischen Sprachgebrauchs zu verdeutlichen siehe direkt im Anschluss an die Sequenz vom *Kunstspringen der Frauen* den Auftakt zum *200-m-Brustschwimmen der Herren* (Min. 1'15'03 – 1'17'31). Lakonisch, ernsthaft und martialisch leitet er diese Sequenz vollkommen ernst ein: „200 Meter Brustschwimmen – Männer!“ (Min. 1'15'03)

¹⁰⁹ vgl. dazu Anmerkung 68 sowie Kap. 2.3.1.; 4.1.2.2

mustern und seine voyeuristischen Bedürfnisse zu befriedigen. Während *Kameraschwenks* und *-Mitfahrten* die Bewegungen der Frauen nachvollziehen, erzeugen stetige Perspektivenwechsel der *Frosch-*, *Vogel-* und *Normalperspektive* ein räumliches Vorstellungsvermögen und versetzen in die Stimmung von Anmut und Schönheit. Auffallend sind die unterstützenden Wechsel der *Normal-* und *Zeitlupengeschwindigkeit*. Sie verleihen den Bewegungen eine Dialektik von Beschleunigung und Detailwahrnehmungen und stilisieren dadurch. Die Wechsel stimulieren ästhetische Empfindsamkeiten und lassen ideologische Weiblichkeit assoziieren. Sie ästhetisieren die weiblichen Sportlerkörper und verhelfen so zu einem durch Weichheit und Grazie gekennzeichneten Gesamteindruck. Die Spannung des Wettkampfs entfällt. Stattdessen wird das Zarte und Weichmütige der Frau betont. Der Ikonographie samtartiger Lichtgestalt wird vor dem Hintergrund immer gleichen Tageslichts zum Ausdruck verholfen.¹¹⁰ Um den Ästhetisierungsprozess filmtechnisch zu bestärken, erfolgt der Einsatz des Novums Unterwasserkamera. Sie begleitet die eintauchenden Körper auf ihrem Weg in die Tiefe des Beckens.¹¹¹ Anmut und Eleganz werden durch reizvolle und unbekannte Wahrnehmung fortgesetzt. Der Zustand der Schwerelosigkeit unter Wasser begünstigt sie. Das Erlebnis neuen Sehens wird durch die *Nahaufnahme* bestärkt. In Verbindung mit dem Bewegungsbild und erotisch aufgeladenen Phantasien werden intimste Unterwassereinblicke gewährt. Die innovierte Sensualistik intensiviert das sinnliche Erlebnis weiblicher Ästhetik. Unter dem Deckmantel informativer Wettkampf-Dokumentation erfolgt deutlich eine ideologisch zu interpretierende Inszenierung. Der leistungssportliche Aspekt dient der Verschleierung und skizziert die vermeintlich objektive Berichterstattung eines modernen Staates. Deren Inszenierungsform entspricht jedoch einem grundsätzlich untergeordneten Frauenbild. Vordergründig wird durch die Sequenz das „Ideal der [leistungs-]sportlichen, aktiven Frau“¹¹² bedient.

Es kann festgehalten werden, dass die Genese filmeigener Narration einer sachlich informativen Dokumentation gegenüber bevorzugt wird. Denn das *Kunstspringen* bringt Deutschland nur einen vierten Platz ein¹¹³. Im *Turmspringen* hingegen erringt Käte Köhler die Bronzemedaille.¹¹⁴ Das heißt, dass das *Kunstspringen der Frauen* unter atmosphärischen Gesichtspunkten bildsprachlicher Stimmungsarchitektur der Dokumentation des erfolgreichen *Turmspringens* bevorzugt wird. Folglich muss die Berichterstattung als femininästhetische

¹¹⁰ Da die Wettkämpfe selbst am 12.8.1936 morgens um 8.00 Uhr stattfanden ist anzunehmen, dass aufgrund der besseren Lichtverhältnisse die Aufnahmen daher von der um 15.00 Uhr stattgefundenen Vorführung im Kunstspringen der Frauen entstammten. Vgl. dazu Kluge 1997, S. 853, 911; OK vom 12.8.1936, S.1, 16

¹¹¹ Min. 1'13'19; 1'13'48; 1'14'15 verfolgen die eintauchenden Springerinnen mit bis zu 9 Sekunden Dauer.

¹¹² Schaub 2003, S. 98

¹¹³ vgl. dazu Kluge 1997, S. 853

¹¹⁴ vgl. ebd., S. 854

Inszenierung und ideologische Sinnstiftung begriffen werden.

Der Vergleich mit dem dazugehörigen Männerwettkampf unterstreicht das Rollenverständnis aufgrund der unterschiedlichen Inszenierungsformen.

Das *Kunstspringen der Herren*¹¹⁵ hat gegenüber dem der Frauen einen Umfang von zwei Minuten und 26 Sekunden und weist 23 Einstellungen auf. Das ergibt eine durchschnittliche Rhythmik von rund 6,3 Sekunden pro Einblendung. Damit hat sie ebenfalls ausführliche Wahrnehmung zum Ziel und weist keinen Unterschied zur Darstellung der Frauenwettkämpfe auf. Jedoch ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zur Quantität und damit zur Qualität dieser Sequenz. Denn im unmittelbaren Anschluss an die Sequenz vom *Kunstspringen der Herren* schließt sich nahtlos, für das Auge kaum zu erfassen, das *Turmspringen der Herren*¹¹⁶ an. Das *Springen* der Männer präsentiert sich dadurch um so gewaltiger. Als Resultat generiert der Film eine einzige große *Sprungsequenz* aus *Kunst-* und *Turmspringen*, in der sowohl qualitative als auch temporäre Abläufe sensualistisch kaum mehr erfasst und nachvollzogen werden können.

Übergangslos fügt sich das *Turmspringen der Herren* durch *harte Montage* mit einer Dauer von einer Minute, 38 Sekunden und 32 Einstellungen an. Somit ergibt sich eine deutlich verkürzte Rhythmik mit etwa drei Sekunden im Schnitt. Der Beginn ist von tendenziell längeren bis maximal fünf Sekunden und das Ende mit sich stetig verkürzenden Einblendungsdauern von z.T. weniger als einer Sekunde gekennzeichnet. Das hat einen kulminierenden Dynamisierungsprozess zur Folge. Die *Gesamtdarstellung*¹¹⁷ grenzt sich von der der Frauen vollkommen ab, die alleine schon wegen des ausgesparten Turmspringens quantitativ geringer ist. Zwei Sequenzen der Männer stehen eine der Frauen gegenüber. Während der erste Teil des *Kunstspringens* eine ähnlich umfangreiche Wahrnehmung verfolgt, verdichtet die verkürzende Schnittrhythmik im *Turmspringen* einen Prozess exzessiver, mithin geradezu rauschhafter Dynamisierung.

Sequenzübergreifend¹¹⁸ präsentieren sich gleich mehrere kursorisch und z.T. progressistisch verwendete Stilmittel. Grundsätzlich verzichtet die Sprungdarstellung auf Informationsgehalt. Weder im *O-Ton* noch aus dem *Off* sind Sprecherkommentare zu vernehmen. Die Inszenierung ist von Beginn auf filmtechnisch generierte Aussagemomente beschränkt und ausgerichtet. Die vermittelte Ikonographie beabsichtigt eine unmissverständliche Rezeption. Inhaltliche Nachvollziehbarkeit des Wettkampfes ist vollkommen ausgeschlossen – und

¹¹⁵ Min. 1'20'39 – 1'23'05

¹¹⁶ Min. 1'23'05 – 1'24'43

¹¹⁷ In der Folge werden Kunst- und Turmspringen als eine *Gesamtdarstellung* des Springens begriffen, dabei jedoch aus zwei Teilen bestehend (Teil 1: Min. 1'20'39 – 1'23'05; Teil 2: 1'23'05 – 1'24'43).

¹¹⁸ Gemeint ist der Übergang von Teil 1: Min. 1'20'39 – 1'23'05 zu Teil 2: 1'23'05 – 1'24'43.

folglich auch nicht beabsichtigt. Gestalt und Anordnung der Bilder sollen ausschließlich für sich sprechen. Das steht im völligen Gegensatz zur Frauendarstellung und damit ihrer filmischen Präsenz, welcher unter dem Deckmantel objektiver Dokumentation ihre Rolle filmtechnisch eingeschrieben wird. Beim *Kunstspringen der Damen* wechselt sich der Einsatz von *Zeitlupe*- und *Normalgeschwindigkeit* durchgängig ab. Bei den Männern ist das anders. Mit Ausnahme des Beginns¹¹⁹, der sowohl *Normalgeschwindigkeit* als auch ein *beschleunigtes Abspielen* aufzeigt, sind die Sprungszene ausnahmslos in *Zeitlupe* zu beobachten. Muskulatur, athletische Körperbeschaffenheit, physische Spannungsmomente und koordinatives Vermögen erfahren so ihre stilistische Überhöhung. Männliche Beherrschung, Schnelligkeit und Athletik können detailliert beobachtet werden. Jedoch sind die springenden Männerkörper ganzheitlich in *Totale*, *Halbtotale* sowie *Amerikanischer* und seltener in *Nahaufnahme* zu betrachten. Frauenkörper sind häufig aus der Nähe und daher fragmentiert festgehalten. *Kameraschwenks* und *-Mitfahrten* unterstützen dabei die Imposanz der Bewegungen. Ebenso geschieht dies durch Wechsel der *Frosch*-, *Normal*- und *Vogelperspektiven* und der *Kamerastandpunkte*. Der männliche Sportlerkörper – und damit der Mann – als Inbegriff ganzheitlicher Ästhetik wird in den Bild- und Bedeutungsmittelpunkt gestellt.

Signifikant sind auch die außergewöhnlichen Wechsel der *Kamerastandpunkte*, besonders der *Perspektivenwechsel* mit den extremer werdenden *Kamerawinkeln*.¹²⁰ Diese Kontradiktionen filmtechnischer Mittel erzeugen eine visuelle Reizüberflutung, die den Zuschauer seiner kognitiven Möglichkeiten beraubt. Die Wechsel der *Kamerapositionen*, *Einstellungsgrößen*, *Kamera-Mitfahrten*, *Vertikal*- und *Diagonalschwenks* versetzen in den Rausch filmtechnischer Ästhetik. Verbunden mit der Ästhetik der Sportlerkörper selbst bewirken sie eine kumulierte und undistanzierte Schönheitssicht. Die konstruierte Befangenheit entzieht dem Betrachter Möglichkeiten eigener Reflexion und versetzt durch die visuellen Arrangements in die Stimmung des Schönen und Positiven an sich. Das Spektakel wird durch diese Rahmungen einem Ästhetisierungsprozess unterworfen, der die maskuline Potenz am Ende des *Olympiafilms* hervorhebt. Auch die sich nahtlos über die Sequenzen hinwegziehende Musik erzeugt weniger an Harmonie, Weichheit und Grazie erinnernde Empfindungen als vielmehr den Ausdruck männlicher Herrlichkeit und Präsenz. Die Belichtung trägt ebenso dazu bei. Denn zum Ende verändern sich die Lichtverhältnisse eindrucklich. Vor immer dunklerem Himmel erhöht sich die Mystifizierung des Mannes, der nunmehr als Schattierung und

¹¹⁹ Min. 1'20'45 – 1'20'59

¹²⁰ Min. 1'21'14 – 1'24'21

Silhouette zu beobachten ist.¹²¹ Parallel dazu verkürzen sich die Einstellungen auf z.T. weniger als eine Sekunde. In Verbindung mit den teilweise rückwärts abgespielten Sprüngen und den extremen Positionsveränderungen der Kamera¹²² gerät der Zuschauer in einen Rausch: Individuum und Persönlichkeit weichen dem Idealmaß maskuliner Hybris. Er ist der sensualistischen Erfassung und Position zum Bild unfähig und sieht nur noch Körper. Die männliche Bevorzugung wird durch eine weitere Eigentümlichkeit akzentuiert. Während die Frauen häufig im Vorgang des Eintauchens zu betrachten sind und von der Kamera dabei begleitet werden¹²³, verzichtet die Männerdarstellung darauf weitestgehend.¹²⁴ Bis auf wenige Ausnahmen ist der Mann Artist und Akteur der Luft. Die Beendigung seiner Sprünge wird durch die schnelle *Schnittrhythmik* und den nächsten Sprungvorgang unterbrochen.¹²⁵ Es entstehen überladene Sinneseindrücke unaufhörlich die Luft durchwirbelnder Körper. Intensiviert wird dieses rauschhafte Ästhetik-Erlebnis am Ende durch die Einblendung zweier Springer, die demselben Muster folgen, und in der Kürze der Zeit als atmosphärisches Wesen stilistisch überhöht werden.¹²⁶ Die Diskrepanz der Geschlechterdarstellung ist unverkennbar. Während das Ende der Frauensequenz ausschließlich *normale Kameraperspektiven* verzeichnet¹²⁷, ist das der Männersequenz ausnahmslos in der stilistisch überhöhenden *Froschperspektive* festgehalten.¹²⁸ Auch hier erhebt sich der Mann als „Aerobat“ über Zeit und Raum und das existentielle Dasein der Frau. Der Metaphorik des universellen Beherrschers wird das Bild weiblicher Unterordnung gegenübergestellt.

In die den Mann zum Heros stilisierenden Szenen mischen sich die der bewundernden Frau: mitfiebernde Zuschauerinnen in *Nahaufnahme*.¹²⁹ Auf ein Handlungsmoment des Mannes folgt sogleich deren scheinbar kommentierende Geste. Sie wird als visueller Bezug einer latenten Relation verschrieben, die dem Agieren des Mannes die Passivität der Frau gegenüberstellt.¹³⁰ Unterschwellig ist es eine Hierarchisierungslegitimation, die in stereotypen Identitätsräumen von geschlechtlicher Rollenzuweisung kulminiert. Die Schematisierungen generieren ein Beziehungsverhältnis – in Film und Wirklichkeit.

Dem stehen allgemeine Zuschauereinblendungen beim *Kunstspringen der Frauen* gegenüber.

¹²¹ Min. 1'24-15 – 1'24'43; Es handelt sich dabei ganz bewusst um ein stilistisch verwendetes Kriterium zur Erzeugung dieser mystifizierenden Stimmung, da die Turmspringwettbewerbe des 14. und 15.8.1936 jeweils am Vormittag durchgeführt wurden, was keinesfalls dämmeriges Licht voraussetzt. Vgl. dazu Kluge 1997, S. 853

¹²² Min. 1'23'44 – 1'24'13

¹²³ Min. 1'13'19; 1'13'48; 1'14'15 verfolgen ausführlich die eintauchenden Springerinnen.

¹²⁴ Die einzigen Ausnahmen bilden dabei Min. 1'23'05; 1'23'39, die nur kurz den Weg des eintauchenden Körpers begleiten.

¹²⁵ Min. 1'23'58 – 1'24'43

¹²⁶ Min. 1'24'15

¹²⁷ Min. 1'14'07 – 1'15'03

¹²⁸ Min. 1'23'25 – 1'24'43

¹²⁹ siehe dazu Min. 1'21'12; 1'21'20; 1'21'38

¹³⁰ siehe dazu eben Min. 1'21'12; 1'21'20; 1'21'38

Es fällt auf, dass an die Einspielung des Wettkampfgeschehens Einstellungen vorwiegend allgemeiner, d.h. geschlechtsunspezifischer Zuschauermassen knüpfen.¹³¹ Dabei sind sie meist in *Totale* oder *Supertotale* festgehalten, was nicht den Eindruck bewundernder Männer erweckt. Denn in den weiter entfernten Einstellungsgrößen sind Männer und Frauen enthalten, was keine Zuordnung der Bilder erlaubt. Damit skizzieren die Zuschauereinblendungen in beiden Wettkämpfen ein deutliches Verständnis: die Frau bewundert den Mann bei dessen Wettkampf, der Mann bewundert aber nicht die Frau bei ihrem. Die Affinitäten zu Ideologie und *Sozialisation* sind damit gegeben. In den voneinander getrennten Rollen baut die große Welt des Mannes, vornehmlich durch den kämpfenden Athleten dargestellt, auf die kleine Welt der Frau in Form der Bewunderin und Unterstützerin auf.

In der Summe bleibt festzuhalten, dass die Sprungsequenzen von Männern und Frauen unterschiedlich inszeniert und der Mann intensiver stilisiert wird. Durch vermeintliche Objektivität und informelle Dokumentation wird eine loyalitätsstiftende Scheinwelt von Rollenbildern erzeugt. Das Filmmaterial entspricht einer bildsprachlich divergierenden Stimmungsarchitektur mit Atmosphärenwechseln von Mann und Frau. Die dem Zuschauer Distanz und Unabhängigkeit raubende Bildkonstruktion inszeniert männliche Gestaltungskraft und weibliche Unterordnung. Durch die Ästhetik wird unterschwellig eine Bewegungsform und -darstellung etabliert, die metaphorisch in stereotypen Identitätsräumen der Geschlechter kulminiert. Zeitgleich legitimieren sie eine Hierarchisierung der Gesellschaftsordnung. Die narrative Neustrukturierung des Filmmaterials zu eigener Bildsprache weist eine Nähe zum nationalsozialistischen Gedankengebäude auf und lässt Parallelen zu Ideologie und *Sozialisation* erkennen. Damit sind sie für den Filmzuschauer interpretierbar.

Exkurs: Das ambivalente Leitbild der wetteifernden Frau

Trotz der exemplarisch herausgestellten Ambivalenz der Stilisierung und filmischen Konstruktion von Rollenverständnissen muss jedoch auch auf eine nicht allumfassende Verifizierbarkeit dieser Ikonographie hingedeutet werden. Denn in der filmischen Wiedergabe der übrigen Wettkämpfe ist ein Unterschied von männlicher und weiblicher Inszenierung nicht mehr eindeutig festzustellen. Im Verlauf des *Olympiafilms* und der Frauenwettkämpfe greift das bislang herausgestellte Muster inszenierter Weiblichkeit nicht mehr. Analog der *Sozialisation* (vgl. Kap. 2.4.1) und dem bisherigen Bild existiert zum Zeitpunkt der Spiele auch das Ideal der dem Leistungssport verschriebenen Frau. Kampf und Leistung sind folglich

¹³¹ siehe dazu etwa Min. 1'12'42; 1'12'56; 1'15'03

auch ein Bestandteil der Filmgestaltung, wie es die Disziplinsequenzen der Frauen zeigen.¹³² Stilistik, Inhalt und Bildsprache lassen keine Unterschiede feststellen. Beispielhaft soll das in einer verkürzten Gegenüberstellung beim *Hochsprung der Männer*¹³³ und dem der *Frauen*¹³⁴ verdeutlicht werden.

Der *Hochsprung der Männer* umfasst eine Gesamtdauer von sechs Minuten und 15 Sekunden. 64 Einstellungen verleihen der Sequenz im Mittel eine *Schnittrythmik* von rund 5,8 Sekunden, so dass der Schwerpunkt auf Wahrnehmung liegt. Demgegenüber ist der *Frauenhochsprung* mit fünf Minuten und 57 Sekunden und 66 Einstellungen bemessen, so dass der Schwerpunkt mit der fast identischen *Rhythmik* von 5,4 Sekunden ebenfalls auf Wahrnehmung liegt. Beide Sequenzen arbeiten ausführlich mit der *Zeitlupengeschwindigkeit*. Bewegungen, physisches Vermögen und die Athletik werden in den Mittelpunkt gestellt. Ebenfalls gleich sind die geringen Anteile der *Normalgeschwindigkeit* und die Häufigkeit der Wechsel von *Normal-* auf *Zeitlupengeschwindigkeit*. In diesem Zusammenhang zeugen beide Sequenzen von einem signifikanten Einsatz der *Normal-* und *Froschperspektive*, die häufig mit *Nahaufnahmen* und Einstellungen von *Totale* bis hin zur *Großaufnahme* verwendet werden. Ganzheitliche Darstellung der Athleten – meist zu Beginn der Einstellungen – sowie die *Kamera-Mitfahrten* und *-Schwenks* unterscheiden sich überhaupt nicht. Die Übergänge der Sprungversuche werden kongruent mit der *harten Montage* gestaltet. Beide Sequenzen zeigen ebenfalls das Stilmittel zunehmender Leistungsdichte im fortschreitende Wettkampf. Sie beschränken den visualisierten Protagonistenkreis unter ästhetischen, spannungs- und wettkampfrelevanten Gesichtspunkten. Den Verlauf der wirklichen Wettkämpfe spiegeln sie damit nicht wider.¹³⁵ Unter atmosphärischen Gesichtspunkten generieren die Sequenzgestaltungen Ästhetik, physisches Leistungsvermögen, Spannung und Ausleseprinzip im Rahmen des sportlichen Wettkampfes. Sowohl der Sprecherkommentar aus dem *Off* als auch die nachvertonten Geräusche des Publikums und der Anlaufschritte auf der Aschenbahn verdichten das Geschehen konzentrisch. Unter wettkampfdramatischen Gesichtspunkten sind sie damit ebenfalls unterschiedslos. Die Bewegungsmuster der Athleten selbst sind vollkommen identisch und lassen keine Rollenzuweisung erkennen. Beide Sequenzen bedienen sich einer ähnlichen Wettkampfeinleitung: die Athleten sind stets in ihrer Vorbereitungsphase zu sehen. Sie sind dabei genauso ausführlich dargestellt wie die Anläufe,

¹³² Auch Schaub sieht diesbezüglich ein sich durch die Wettkämpfe hindurchziehendes ambivalentes Frauenbild, ohne jedoch dafür Belege am Film zu liefern. Vgl. Schaub 2003, S. 98

¹³³ Min. 1'04'53 – 1'11'08

¹³⁴ Min. 42'20 – 48'17

¹³⁵ Vgl. dazu den vom Sprecher jeweils erwähnten Protagonistenkreis mit dem tatsächlichen Teilnehmerfeld der Frauen bzw. dem der Männer. Sprecherkommentar zum *Hochsprung der Frauen*: Min. 42'20 – 48'17. vgl. Kluge 1997, S. 803. Kommentar zum *Hochsprung der Männer*: Min. 1'04'53 – 1'11'08. vgl. ebd., S. 808 f.

Sprünge und Landungen selbst. Analog zeichnen sich auch die Ausklänge der Sequenzen mit jeweils nomineller Erwähnung der Sieger am Ende der Wettkampfdarstellungen.

Die vergleichende Wettkampfdarstellung zeigt also keine Geschlechtertypisierung. Bilder und Identitätsräume der subordinierten Frau sind nicht zu sehen. Vielmehr tritt das propagandistisch Wertvolle in den Vordergrund, das der aktiven und „tatenmutig[en]“ Frau „die Höchstentwicklung all ihrer körperlichen Fähigkeiten“¹³⁶ filmisch zubilligt.¹³⁷ Der ausbleibende Unterschied ersetzt das Frauenbild temporär und stellt es auf eine Stufe mit dem des wettkämpfenden Mannes. Der bisherige Dualismus wird bedingt entkräftet und in einem Teil der Wettkampfsequenzen „vollwertige Körperlichkeit“¹³⁸ der Frauen ausgedrückt.

Basierend auf dem Einstellungsprotokoll lassen sich diese Analogien auch in anderen Wettkampfsequenzen von Männern und Frauen nachvollziehen. Dabei handelt es sich im ersten Teil *Fest der Völker* um den *Diskuswurf der Frauen*¹³⁹, *Speerwurf*¹⁴⁰, *80-m-Hürden-Lauf*¹⁴¹, den *Hochsprung*¹⁴², und die *4x100-m-Staffel*¹⁴³ sowie im zweiten Teil *Fest der Schönheit* um die, neben dem bereits oben analysierten *Kunstspringen*, einzig verbliebene Wettkampfsequenz vom *100-m-Freistil*.¹⁴⁴ Stellt man dabei den Frauensequenzen ihr Pendant gegenüber¹⁴⁵, so lassen sich eindeutige Unterschiede grundsätzlich nicht verzeichnen. Bewegungsabläufe, Schnittrhythmik, Sprecherkommentar, Kameraperspektiven, informativer Gehalt der Wettkämpfe, Einstellungsgrößen sowie die Kamerabewegungen entsprechen einander weitestgehend. Selbst in Bezug auf den Umfang lassen sich keine nennenswerten Unterschiede beobachten. Der *Olympiafilm* zeigt somit Frauen, die dem propagandistisch wertvollen, jedoch auch ideologisch ambivalenten Sportlerinnenideal entsprechen.¹⁴⁶

Diesbezüglich kommen frühere Untersuchungen zu einem ähnlichen, allerdings sehr überspitzten Ergebnis männlicher und weiblicher Angleichung. Am Beispiel des *Diskuswurfes der Männer und Frauen* untersucht bereits Downing Analogien mit Blick auf geschlechtliche Bewegungsmuster und filmtechnische Inszenierungen. Speziell für die Wettkämpfe gelangt er

¹³⁶ Dapper 1927, S.191. Die zeitgenössische Sportlehrerin Sophie Dapper – im Dritten Reich sportideologisch bestätigt und aktiv lehrend – steht hier beispielhaft für die schon früh postulierte leistungssportliche Orientierung der Frau, wie sie bereits sechs Jahre nach Erscheinen des Buches ihre Verwirklichung finden sollte.

¹³⁷ siehe dazu den leistungssportlichen Aspekt in Kap. 2.4.1

¹³⁸ Dapper 1927, S. 191

¹³⁹ Min. 27'46 – 30'18

¹⁴⁰ Min. 30'18 – 31'55

¹⁴¹ Min. 31'55 – 34'13

¹⁴² Min. 42'20 – 48'17

¹⁴³ Min. 1'33'16 – 1'35'23

¹⁴⁴ Min. 1'19'34 – 1'20'39

¹⁴⁵ Teil 1: *Fest der Völker*; *Diskuswurf der Männer* (Min. 23'14 – 27'46), *Speerwurf* (Min. 1'14'05 – 1'17'31), *110-m-Hürden-Lauf* (Min. 1'11'08 – 1'14'05), *Hochsprung* (Min. 1'04'53 – 1'11'08), *4x100-m-Staffel* (Min. 1'35'23 – 1'36'34), sowie im zweiten Teil: *Fest der Schönheit*; *100-m-Freistil* (Min. 1'17'31 – 1'19'34)

¹⁴⁶ siehe dazu ausführlich auch Schaub 2003, S. 98

zu dem Schluss, dass ein direkter Vergleich ihrer filmischen Inszenierung „an impression of sexual equality that was ahead of its time“¹⁴⁷, und sich daher keine wesentlichen Unterschiede mehr in der Betrachtung ergäben. Seine Erkenntnis bezieht er auf soziokulturelle und sich grundsätzlich angleichende Rollenbilder. Auch Schlüpmann beobachtet in diesem Zusammenhang eine sexuelle Angleichung. Sie sieht jedoch weniger Kontextuell-Kognitives als vielmehr das Physische gleichartig bestätigt. Auf der reinen Ebene des Körperbaus will sie anhand der „durchtrainierten, fast busenlosen Oberkörper“¹⁴⁸ der Olympionikinnen ebenfalls eine optische Annäherung von Frauen- und Männerkörpern erkennen. Weiterhin abstrahiert sie, dass diese angeglichenen Frauenbilder als „das Niedere oder das Nachbild des Mannes inszeniert“¹⁴⁹ seien. Auch Mitscherlich¹⁵⁰ und Wildmann¹⁵¹ begreifen es so.

Letztlich ist es als *ein* Frauenbild im historischen NS-Kontext zu werten, dem trotz seiner Widersprüchlichkeit zur Unterordnung eine parallele Bedeutung zukommt. Es ist, wie Schaub sehr treffend formuliert hat, ein filmisch artikulierter und analoger „Ausdruck des Sportlerinnenideals“¹⁵². Auch ohne den Aspekt der Angleichung spiegelt es das aufkommende Ideal der „Amazone“ der 20er und 30er Jahre, wie Matussek/Gehner es nennen¹⁵³, und damit dessen propagandistischen Wert im Nationalsozialismus wider.

Die von Riefenstahl im Rahmen der Wettkampfsequenzen hervorgehobenen Frauen entsprechen somit nicht nur einem Körperideal. Unterordnung interferiert mit einer leistungssportlich ausgedrückten Ikonographie der Stärke und Aktivität. Somit liegt mit der Visualisierung kein in sich geschlossenes Idealbild vor.¹⁵⁴ Dennoch bleibt beides ideologisch interpretierbar und erzeugt entsprechende Affinitäten. Riefenstahl bezieht zwar das weibliche Sportlerideal der 20er und 30er Jahre mit ein, verwendet aber dennoch kulturell gegensätzliche Muster von Weiblichkeit und Männlichkeit, und macht sie gerade damit nationalsozialistisch interpretierbar. In diesem Zusammenhang muss wiederholt auf die Quantität, d.h. das visualisierte Verhältnis der Männer-Frauen-Sequenzen, verwiesen werden.¹⁵⁵ Denn die Sequenzen, die das leistungssportliche Frauenbild zeigen, werden erdrückend umrahmt von Wettkampfsequenzen der Männer. So ist etwa der Frauenwettkampf der *4x100-m-Staffel*¹⁵⁶ eingebettet von zehn vor- und drei nachstehenden Sequenzen der

¹⁴⁷ Downing 1992, S. 60

¹⁴⁸ Schlüpmann 1988, S. 45

¹⁴⁹ ebd., S. 45

¹⁵⁰ vgl. Mitscherlich 1987, S.82

¹⁵¹ vgl. Wildmann 1998, S. 45

¹⁵² Schaub 2003, S. 98

¹⁵³ Matussek/Gehner 1986, S. 311

¹⁵⁴ siehe dazu umfassend Schaub 2003, S. 52 ff.; Atwood 1999; Ridder 1996; Wagner/Linke 1987, Petsch 1994

¹⁵⁵ vgl. Kap. 4.1.

¹⁵⁶ Teil 1: Fest der Völker; Min. 1'33'16 – 1'35'23

Männerwettkämpfe. Ähnlich verhält es sich bei den anderen Wettkämpfen beider Filmteile. Beispielsweise folgt dem *Hammerwerfen*¹⁵⁷ und dem *100-m-Lauf*¹⁵⁸ der Männer der *Hochsprung*¹⁵⁹ der Frauen, an den wiederum *Kugelstoßen*, *800-m-Lauf* etc. der Männer anknüpfen¹⁶⁰ (vgl. Kap. 8.1). Der Film zeigt wohl eine vordergründig gleichberechtigte Wettkampfdokumentation. Jedoch können die quantitativen Verhältnisse als Ausdruck einer bestimmten Leseart des Films gewertet werden: weibliche Ein- und Unterordnung.

Betrachtet man Anfang und Ende beider *Olympiafilme*, so erhärtet sich der Eindruck. Zum Beginn eines jeden Teils sind Sequenzen „vorgeschaltet“, die die Frauen weich und subordiniert erscheinen lassen. Die Sequenzen eröffnen so die Leseart des jeweiligen Teils: der *Prolog*¹⁶¹ mit der Sequenz der *Skulpturen*¹⁶² und *Gymnastik*¹⁶³ den ersten Teil sowie das *Turnen* mit dem *Einmarsch der Nationen* den zweiten Teil.¹⁶⁴ Unterschwellig leiten und stimmen sie in ein Rollenverhältnis ein, das Identitätsräume etabliert. Aufgrund der geringen Quantität weiblicher Disziplinsequenzen können sie in der Folge nur als propagandistischer Effekt und nicht als paritätisches Verhältnis interpretiert werden. Trotz der beiden Frauenbilder im *Olympiafilm* relativiert die Menge der Männersequenzen ihre Aussage- und Wirkungsfähigkeit. In der Gesamtheit stellen die Wettkampfsequenzen der Frauen eine beinahe zu vernachlässigende Größe dar, die allenthalben propagandistische Funktion besitzt.¹⁶⁵ Daher wird auch zu keinem Zeitpunkt *wirklich* dem Bild kämpfender Frauen im Mittelpunkt entsprochen. Es bleibt eingeordnet in die subordinierten Identitätsräume. Die bildsprachliche Stimmungsarchitektur beendet ebenso die beiden Teile des *Olympiafilms* wie sie diese eingeleitet hat. Am Ende des ersten Teils steht dabei der *Marathonlauf*¹⁶⁶, am Ende des zweiten das *Kunst*-¹⁶⁷ und *Turmspringen der Männer*¹⁶⁸ – beide Male als Ausdruck von maskuliner Dominanz des Filmwerks.

Betrachtet man den *Olympiafilm* ganzheitlich in seiner Chronologie, so bestätigt sich die Feststellung. Denn der erste Teil deckt bereits fünf der insgesamt sieben Disziplinsequenzen ab¹⁶⁹, wohingegen dem zweiten Teil die verbleibenden zwei Sequenzen zukommen.¹⁷⁰ Addiert

¹⁵⁷ Min. 34'13 – 38'12

¹⁵⁸ Min. 38'12 – 42'20

¹⁵⁹ Min. 42'20 – 48'17

¹⁶⁰ ab Min. 48'17

¹⁶¹ Min. 01'02 – 15'39

¹⁶² Min. 03'56 – 06'58

¹⁶³ Min. 06'58 – 10'40

¹⁶⁴ Min. 06'52 – 07'48

¹⁶⁵ zum Leistungssport der Frauen vgl. 2.4.1

¹⁶⁶ Min. 1'40'06 – 1'52'16

¹⁶⁷ Min. 1'20'39 – 1'23'05

¹⁶⁸ Min. 1'23'05 – 1'24'43

¹⁶⁹ *Diskuswurf* (Min. 27'46 – 30'18); *Speerwerfen* (Min. 30'18 – 31'55); *80-m-Hürden* (Min. 31'55 – 34'13); *Hochsprung* (Min. 42'20 – 48'17); *4x100-m-Staffel* (Min. 1'33'16 – 1'35'23)

¹⁷⁰ *100-m-Kraul* (Min. 1'19'34 – 1'20'39); *Kunstspringen* (Min. 1'12'10 – 1'15'03)

man sämtliche Männersequenzen nebst Subsequenzen und stellt sie denen der Frauen gegenüber, so ergibt sich für die Frauen eine geradezu entbehrlich wirkende Relation von 27:2.¹⁷¹ Die Frauen können durch abnehmende Visualisierung kaum noch rezipiert werden. Sie geraten im Laufe des Films beinahe aus dem Fokus der Wahrnehmung und damit *en passant* in Vergessenheit. Es sind vorwiegend Männerkörper, deren Agieren als Wiedergabe olympischen Wettstreits und der Spiele selbst genutzt werden, und deren Darstellung sich das weitere Vorgehen dieser Arbeit daher gesondert widmet.

4.2.3 Zusammenfassung

Die Analyse der Frauendarstellung des *Olympiafilms* zeigt eine grundsätzlich Imparität gegenüber der des Mannes. Quantitative und qualitative Inszenierungen zeichnen für eine unterschiedliche Darstellung und Wahrnehmung verantwortlich.

Der quantitative Vergleich verdeutlicht, dass die im *Olympiafilm* vorherrschende Diskrepanz im Wesentlichen den realen Bedingungen im Umfeld der Berliner Spiele entspricht (vgl. Kap. 4.1.). Die kontextuellen Analogien zu den von Frauen im Jahr 1936 durchgeführten Disziplinen ergeben keine nennenswerten Unterschiede zum Filmwerk selbst. Gerade deswegen erlaubt die filmische Disparität eine ideologische Interpretierbarkeit. Die Sportwirklichkeit spiegelt sich quantitativ bestätigt in der olympischen Filmwirklichkeit wider und entspricht dem gesellschaftlich vorherrschenden NS-Rollenverständnis mit seinen Identitätsräumen.

Die in diesem Zusammenhang anknüpfende Frage nach der qualitativen Inszenierung ist auf zwei Ebenen für die quantitativ ausgedrückte Divergenz verantwortlich. Zum einen richtet sich die Fokussierung auf den inhaltlich-informativen Teil und zum anderen auf die Art der Darstellung der Frau gegenüber dem Mann. Es fällt auf, dass die geschlechtliche Disparität der Visualisierung mit einer qualitativen Komponente einhergeht. Das divergente Sequenzverhältnis entspricht damit nicht mehr nur dem der Realität. Am Beispiel der deutschen Frauenmannschaft wird ersichtlich, dass die dokumentarische Wiedergabe atmosphärisch-bildsprachlichen Momenten weicht. Damit reflektiert sie nicht mehr nur die quantitative Disparität. Das bekräftigt das beinahe paritätische Verhältnis der spezifischen und unspezifischen Sequenzen. Mit Blick auf das quantitativ-qualitative Konglomerat wird der Frau eine partizipierende Rolle filmisch eingeschrieben. Grundsätzlich überzeichnet der Film den kontextuell-informativen Zusammenhang und generiert eine eigenen Filmwirklichkeit narrativer Geschlechterverhältnisse. Das korreliert mit den gesellschaftlichen Bedingungen,

¹⁷¹ vgl. dazu *Einstellungsprotokoll* (Kap. 8.1; *Fest der Schönheit*)

die entsprechend zu assoziieren bzw. interpretieren sind und eine NS-Rezeption begünstigen (siehe dazu Kap. 2.3.1.). Quantitative und qualitative Inszenierung bedingen einander hinsichtlich der Wahrnehmung der Frauenrolle als subordiniert.

Der qualitativen Komponente kommt neben der rein informativen Bedeutung auch eine filmtechnische und bildinhaltliche Wirksamkeit zu. Kulturelle Muster erfahren ihre filmische Umsetzung zu Identitätsräumen. Mit der audiovisuellen Stilisierung werden Frauen durch weiche, anmutige, graziöse und zurückhaltende Bewegungen eher introvertiert dargestellt. Bei den Männern äußert sich die Darstellung durch kraftvolle, dynamische und raumüberwindende Bewegungen, so dass sie extrovertiert und dominant dargestellt sind. Männlicher Potenz steht die Unterordnung der Frau kontrapunktisch gegenüber. Kulturelle Identitätsräume werden filmtechnisch in (un-)spezifischen Sequenzen unterstützt und inszeniert. Musikalische Untermalung, Schnittrhythmik, Einstellungsgrößen, Kamera Perspektiven sowie die Bewegungsrichtungen der Kamera definieren Art und Weise der den Geschlechtern zugeschriebenen Körperbewegungen und damit die Wahrnehmung. Die Präsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit wird abgesichert und gerahmt: durch Bildinhalt, audiovisuell dargestellte Körperbewegungen und die quantitativen Imparität der Sequenzmasse. Sie deuten der Zuschauerwahrnehmung die Richtung des ideologisch zu assoziierenden Frauenbildes, das grundsätzlich geschlechtstypisiert und untergeordnet ist.

Im Hinblick auf die Wettkampfdisziplinen existiert jedoch *ein* weiteres, ambivalentes und gegenüber den Männern unterschiedsloses Bild der Frau: das der leistungsorientierten Athletin. Deren Darstellung unterscheidet sich nicht von der des Mannes. Es entspricht dem zeitgenössischen *und* dem propagandistisch wertvollen Ideal der NS-Gesellschaft. Männer und Frauen werden daher *auch* identisch inszeniert. Diktierte Körperbewegungen und audiovisuelle Entsprechungen sind damit nicht nur vorherrschend. Dennoch relativiert das quantitative Übergewicht der Männersequenzen dieses Bild. Ihre bewussten Platzierungen im *Olympiafilm*, die jeweils Einleitung und Ausklang beider Teile skizzieren, beschreiben die Lesart des Werks. Das Frauenbild wird wieder an ihre zugewiesene Position gerückt.

Summarisch lässt sich eine quantitativ-qualitative Disparität der Geschlechtervisualisierung festhalten. Mit der Reorganisation des Filmmaterials und der damit verbundenen Stilistik generiert der Film eine Filmwirklichkeit von Geschlechterrollen, die dem ideologischen Gedankengebäude des Nationalsozialismus nahe stehen. Unabhängig von Ursachen und Absichten der Filmgestaltung sind diese Unterschiede grundsätzlich vorhanden. Der *Olympiafilm* bedient ideologisch zu interpretierende Identitätsräume von maskuliner Allmacht und weiblicher Unterordnung – und damit die Legitimation von Hierarchien der Geschlechter.

4.3. Analytische Betrachtung des Mannes

Im Anschluss an die Analyse der Frauen folgt hier entsprechend die der Männer.¹⁷² Aufgrund des quantitativen Umfangs ihrer Visualisierung sind sie hauptsächlich für die Inszenierungen und Wirkungsweisen des *Olympiafilms* verantwortlich. Daher orientiert sich das analytische Vorgehen nur noch an qualitativen Momenten. Die Bildsprache exemplarischer Sequenzen wird auf Inhalte und Filmtechniken untersucht und einem genetisch-chronologischen Zergliederungsprozess unterzogen. Darstellungsart und mögliche Wirkungsweise werden hervorgehoben und suggestive Aussagemomente verdeutlicht. Die Analyse vollzieht sich auf der mikrostrukturellen, d.h. unmittelbaren Filmebene.

Mit Blick auf die Männer gilt Riefenstahls Filmwerk der Hervorhebung härte- und kampfbetonter Disziplinsequenzen. Beide Merkmale sind aber auch typisch für den Leistungssport. Letztlich verdeutlicht jede Sportdokumentation, dass Härte, Willen, Kampf oder Entschlossenheit allgemeingültige Kennzeichen sind. Die Stilistik im *Olympiafilm* geht jedoch über das Maß bloßer Wettkampfdokumentation hinaus – und das ausschließlich bei Männern. Auffallend sind die kampfbetonten¹⁷³ Individualsportarten, die einen durchweg größeren Raum einnehmen als die Mannschaftssportarten - erstes Beispiel: der *Marathonlauf*.

4.3.1 Die Sequenz vom *Marathonlauf*

Vorab: Filmhintergrund ist der seit 1894/95 beabsichtigte Antikenbezug. Die Olympischen Spiele sind in tradiertem Bewusstsein eng an die Antike und damit das Signum des originären Kampfes gebunden¹⁷⁴ - im Film der Inbegriff von männlichem Kampf und Körper. Er ist den Grundfesten des Leistungssports und den NS-Ideogrammen verschrieben. Denn die Bedeutung des Kampfes im Sport entspricht dem zentralen Moment der NS-Ideologie. Am Ende des I. Teils des *Olympiafilms* wird der *Marathonlauf* als Härteprüfung im Gefüge leichtathletischer Disziplinen gezeigt.¹⁷⁵ Im Gegensatz zu den gängigen, durch Kampf betonten Disziplinen, deren Struktur ohnehin Affinitäten zur NS-Ideologie aufweist, bietet der *Marathonlauf* in sich kein vordergründiges Dogmenspektrum. Gerade seine Länge erzeugt kaum nennenswerte Spannungen - im Gegensatz zu anderen Disziplinen. Sie weisen in sich

¹⁷² vgl. Anfang Kap. 4. und 2.3.

¹⁷³ Zur hinlänglich herausgestellten Funktionalisierung des Kampfes innerhalb des *Olympiafilms* siehe zeitgenössisch Riefenstahl [ca. 1938], S. 29; Norman 1936; *Film-Kurier* 1936; Tobis Cinema Film AG [ca. 1938]a, S. 41; exemplarisch auch Sarris 1967, S. 463; Alkemeyer 1996, S. 518-521; Wildmann 1998, S. 62-109; Schaub 2003, S. 99-109

¹⁷⁴ vgl. Kopp 1996, S. 66; Lennartz 1986, S.12; Zur direkten Verknüpfung von Klassischer Antike und Drittem Reich durch den von den Nationalsozialisten erstmals 1936 durchgeführten *Olympischen Fackellauf* (Teil 1: Fest der Völker; Min. 10'40 – 15'39) siehe Alkemeyer 1996, S. 512; Schlage 2000, S. 53 f.; Schaub 2003, S. 111 ff.; Wildmann 1998, S. 46-62

¹⁷⁵ Teil 1: Fest der Völker; Min. 1'40'06 – 1'52'33; vgl. *Exkurs* (S. 117) , d.h. die Positionierung der Sequenz!

Dramaturgien auf, die Downing „natural drama“ nennt und seiner Meinung nach von Riefenstahl nicht nachbereiten werden.¹⁷⁶ Auch Schaub bemerkt, dass der *Marathonlauf* kein „natural drama“ ist,¹⁷⁷ Riefenstahl jedoch genau das kreiert: ein durch Dramatik gekennzeichnetes Ereignis, indem das Leitmotiv des Kampfes, genauer das des inneren Kampfes mit sich selbst, gezeigt wird.¹⁷⁸ Sie bekennt sich sogar gegenüber Weigel zum dramaturgischen Vorhaben der Marathondarstellung, da sie entscheiden musste, „[...] wie da überhaupt eine Wirkung erzielt werden könnte [...] – wie man das macht, daß er interessant ist.“¹⁷⁹ Ihr Ergebnis ist von immenser Länge und der Gestaltung „Auftakt – Höhepunkt – Schluss“ gekennzeichnet. Daher ist die Sequenz als eigenständiger Film zu verstehen.¹⁸⁰

*Die Sequenz: Der Marathonlauf*¹⁸¹ umfasst als längste Sequenz mit einer Gesamtlänge von 12 Minuten und 27 Sekunden 117 Einstellungen. Das ist im Mittel eine *Schnittrythmik* von rund 6,4 Sekunden. Dabei ist keine Rhythmisierung festzustellen, d.h. die durchschnittlichen Einblendungszeiten entsprechen einem gleichbleibenden Maß. Im Vordergrund stehen also Wahrnehmung und ausführliche Beobachtung und keine Dynamisierungsprozesse. Damit diktiert die Sequenzgestaltung grundsätzlich einen Prozess, der auf Ausgiebigkeit und Beharrlichkeit der Bildinhalte und deren Beobachtung ausgerichtet ist.

Gleich zu Beginn der Sequenz emotionalisiert die erste Einstellung: „Marathonlauf Entscheidung“ plakatiert der Schriftzug der Anzeigetafel in *Totale*.¹⁸² Dieser Begriff suggeriert Schwere und Bedeutsamkeit des nun folgenden Akts menschenmöglicher Qualen. Prinzipiell in der Wortwahl richtig verweist die Anzeigetafel auf einen Entscheidungskampf, dem jedoch gar keine Ausscheidungskämpfe vorausgegangen sind.¹⁸³ Damit potenziert sich der Leistungscharakter dieser Disziplin. Denn mit einer Entscheidung verbindet man zwangsläufig im Vorfeld stattgefundenen Ausscheidungen. Das folgert mehrfach gelaufene Marathons und setzt den Begriff der Qual in direkten Bezug zum Beginn des Laufes. Den Begriff „Entscheidung“ muss man jedoch näher betrachten. Er wird, mit Ausnahme des

¹⁷⁶ Downing 1992, S. 62 f.

¹⁷⁷ vgl. dazu Schaub 2003, S. 100

¹⁷⁸ vgl. ebd.

¹⁷⁹ Weigel 1972, S. 404

¹⁸⁰ vgl. dazu auch Downing 1992, S.70

¹⁸¹ Min. 1'40'06 – 1'52'33

¹⁸² Min. 1'40'06; Bei ihr handelt es sich um die Anzeigetafel des Olympiastadions, die Riefenstahl zwecks Informationsvermittlung häufig gebraucht. Informationen und Tafel gewinnen als integraler Bestandteil der Architektur und Organisation des Olympiastadions, und damit des *Olympiafilms* selbst, offiziellen Charakter. Für den Zuschauer ist nicht mehr unterscheidbar, ob es sich bei dem jeweiligen Text um einen originalen oder einen für den Film produzierten Text handelt. Wildmann verweist darauf, dass die Schrifttafel wahrscheinlich nur für den Film erstellt worden ist, da ein Vergleich der Buchstaben des Films mit denen der Tafel der Siegerehrung Unterschiede im Schriftbild aufweist. Vgl. dazu Wildmann 1998, S. 86

¹⁸³ vgl. dazu OK vom 9.8.1936; ebenso Kluge 1997, S. 800, 880

Marathonlaufes, nur für die Finalläufe gebraucht, denen stets Vorläufe vorausgegangen sind.¹⁸⁴ Für jedes Finale müssen die Athleten ihren Weg über Vorentscheidungen und Qualifikationen nehmen, um dann erst den Sieger in einer Entscheidung zu ermitteln. Der Marathon aber wird nur ein einziges Mal gestartet, und sämtliche zum Lauf gemeldeten Athleten laufen dabei auch nur ein Mal mit. Bezieht man die Positionierung dieser Sequenz am Ende des ersten Teils des *Olympiafilms* mit ein, bekommt er eine besondere Gewichtung. Denn der Zuschauer kann bis zu diesem Zeitpunkt etliche Vor- bzw. Zwischenläufe im Rahmen diverser Wettkämpfe beobachten. Finalläufer gelten somit als Elite ihrer Disziplin, so dass in der Folge, d.h. als Einstieg in den Wettkampf, Athleten bereits überhöht werden, ehe sie überhaupt in Erscheinung treten. Zusätzlich setzt der Verweis die Athleten in ein gegensätzliches, auf Konkurrenz basierendes Verhältnis zueinander. Denn die imaginären Ausscheidungen sind einem Ausleseprinzip verschrieben. Das wiederum ist auf Verkleinerung der Teilnehmer und damit letztlich auf Elitenbildung ausgerichtet. Der Kampf gegen andere steht vor Beginn im Mittelpunkt der Sequenz und damit: Auslese durch Wettkampf. Trotz des leistungssportlichen Ursprungs sind Affinitäten zum NS-Gedankengebäude und seiner körperpolitischen Leibeseziehung vorhanden. Jene Art Sequenzbeginn transformiert diese Sicht auf das Ereignis Marathonlauf. Die in *Totale* eingeblendete Tafel „Marathonlauf Entscheidung“ übernimmt dabei jedoch noch eine weitere Funktion. In Verbindung mit der schicksalhaften Musik dramatisiert sie die Bilder ungeduldig wartender Läufer, bei denen es letztlich ja um eine „Entscheidung“ geht.¹⁸⁵

Mit dieser Einstimmung und ohne Sprecherkommentar richtet sich der spannungsgeladene Blick des Zuschauers auf die gleichfalls mit Spannung geladenen Athleten, die in *Totale* gezeigt werden.¹⁸⁶ Parallel untermalt die Musik mit ihren an Mächtigkeit und ehrwürdiger Anmut kaum zu übertreffenden Fanfarenklängen den finalen Höhepunkt menschlicher Härtebereitschaft. Nach dem Startschuss setzt sich das Hauptfeld in Bewegung. Die Musik beschwört Ungewissheit des erwarteten Martyriums herauf und stimmt damit in den Lauf ein. *Totale* und *Mitfahrt* umzeichnen das Bild bewunderter Ideale und bewundernder Masse in Gestalt des Hintergrundpublikums. Der anschließende Sprecherkommentar unterfüttert die Ungewissheit der bevorstehenden Härteprüfung. Filigran und leise einsetzende Streichinstrumente sind absolut synchron mit dessen Stimme und Lautstärke. Die verbale Einstimmung zum Marathonlauf gleicht einem Flüsterton. Aus dem *Off* erscheint: „Marathonlauf, die gigantischste Probe der Athleten. 42 km bis zum Ziel. 56 Läufer, die

¹⁸⁴ vgl. dazu Organisationskomitee (OK) 1936, S. 43-48; Richter 1936 (Bd. 2), S. 26-41; vgl. dazu auch den *Off*-Kommentar zu den Laufdisziplinen des Olympiafilms in Günther 1938, S. 7-14

¹⁸⁵ vgl. dazu auch Wildmann 1998, S. 87 f.

¹⁸⁶ Min. 1'40"14

härtesten und zähesten Kämpfer aller Erdteile, setzen ihr Letztes ein für den Sieg ihres Landes.“¹⁸⁷ Die Begriffe Härte und Zähigkeit werden im Zusammenspiel mit der Musik so zum alles entscheidenden Kriterium dieser Sequenz. Die Verwendung der Superlative als Schlüsselwörter billigt keinen anderen Interpretationsraum. Alle Aufmerksamkeit ist nur darauf gerichtet: Kampf gegen den eigenen Körper und gegen andere. Dieses Stilmittel zieht sich mit dem Sprecherkommentar stringent durch den gesamten Sequenzverlauf und dient der Intensivierung. Damit richtet es das Augenmerk auf physische und psychische Zustände der Athleten und definiert die Rezeption der Marathonsequenz.

Neben subtiler Überhöhung von Athleten und Kampf dient der Kommentar aus dem *Off* der Authentifizierung des Geschehens. Denn er lässt den Eindruck einer Direktübertragung aus dem Olympiastadion entstehen. So, als stünde der Ausgang dieses Wettkampfs tatsächlich bevor, berichtet der Sprecher von einem vermeintlich offenen und unbestimmten Ereignis. Obwohl zwei Jahre zwischen Wettkampf und Film liegen, Sieger und Ergebnisse durch zahlreiche Publikationen längst bekannt sind¹⁸⁸, wird die Berichterstattung damit vom Filmzuschauer weniger kritisch hinterfragt. Der Sprecher verweist zu diesem Zweck auf die Frage nach möglichen Siegern und dem scheinbar noch ausstehenden Hergang: „[...] Zabala-Argentinien, der Sieger von Los Angeles, will ein zweites Mal gewinnen. Aber Japan, stärker denn je, ist ein gefährlicher Gegner. Nan ist der Favorit, aber auch Son ist stark. Oder die Finnen – wird ihre Mannschaft stärker als die der Japaner sein?“¹⁸⁹ Authentizität durch Aktualität erfährt filmtechnische Umsetzung. Darüber hinaus setzt der Sprecher die Teilnehmer in ein gegensätzliches Konkurrenzverhältnis. Das vokozenristische Konstrukt von „Gegnerbildern“ lässt dabei besonders Assoziationen zur *NS-Sportsozialisation* interpretierbar werden. Das wird weiter deutlich, da der Sprecherkommentar die Protagonisten an das Moment der Geschlossenheit und Formation der Gemeinschaft, genauer der Nation, bindet. Am Beispiel der finnischen und japanischen Mannschaft, in deren Reihe sich der spätere Marathonsieger Kitai Son¹⁹⁰ befindet, wird das Konstrukt einzig über das Vokabular etabliert. Jedoch starten im Marathonlauf einzelne Athleten. Es hat mit der Realität nichts zu tun,¹⁹¹ ist aber im Weiteren von Bedeutung, da wiederholt Japaner und Finnen als Formation dargestellt sind.

¹⁸⁷ Min. 1'40'48

¹⁸⁸ vgl. dazu eben zeitgenössisch Diem 1942; Ders. 1936; Mindt 1936; Richter 1936

¹⁸⁹ Min. 1'40'48 – 1'41'15

¹⁹⁰ Eigentlich ist sein Name Kee Chung Son und sein Herkunftsland Korea. Jedoch aufgrund der japanischen Besetzung seines Landes muss er unter japanischem Namen und japanischer Fahne bei den Olympischen Spielen antreten. Ebenso verhält es sich bei dem Läufer Shoryo Nan, der eigentlich Nam Sung Yong heißt. Vgl. dazu sowie zum Teilnehmerfeld und den Ergebnissen des Marathonlaufes Kluge 1997, S.800, 880; Zur Herkunft Sons speziell auch Wildmann 1998, S. 91; Schaub 2003, S. 101

¹⁹¹ vgl. dazu OK vom 9.8.1936 Kluge 1997, S.800, 880

Die geräumigen Einstellungsgrößen erzeugen dabei ein Spannungsverhältnis, um sich den Athleten optisch anzunähern. Beim Verlassen des Stadions¹⁹² werden sie in dessen Architektur eingebunden¹⁹³ und in *Vogelperspektive* und *Supertotale* festgehalten. Als Ausdruck von Herrschaft und Dirigat der Masse kommt dem Stadion eine ordnungsstiftende Funktion zu. Denn es definiert Raum und Sozialgefüge der darin befindlichen Menschen und Athleten. Die wiederholte Sicht der *Vogelperspektive* ordnet das Geschehen in isometrische Projektionen totaler Ordnung. Raumwege und Handlungen werden dadurch diktiert und sind keinen individuellen Entscheidungsprozessen unterworfen. Anwesende und Filmzuschauer rücken in die Ordnung, da das Stadion sie organisiert.¹⁹⁴ Zentrum der Beobachtung ist die über dem Marathontor befindliche Empore der *Olympischen Flamme*¹⁹⁵ mit dem *Dreifußkessel*.¹⁹⁶ Die Symbolik knüpft an nationalsozialistische Sonnenwendfeiern¹⁹⁷ und Opfermythologien des 19. Jahrhunderts.¹⁹⁸ Außerhalb des Stadions ändert sich die Darstellung der Athleten. Anonymisierung und Mystifizierung weichen Annäherung und Identifikation. Mit dem Stadion im Hintergrund und applaudierenden Zuschauern im Spalier¹⁹⁹ richten sich die Kameraeinstellungen nun auf einzelne Athleten.²⁰⁰ Vom gangbaren Gemeinschaftsgefühl wird zur individualisierten Erlebniswelt körperlicher Odyssee dirigiert. Wenige Einstellungen widmen sich nun noch den Läufergruppen.²⁰¹ Die Sicht wechselt zum Individuum²⁰² wie die Musik mit Trompeten und Violinen zwischen Herrlichkeit, Ungewissheit und Spannung. Sicht und Musik bestimmen, was dem Zuschauer mitzufühlen auferlegt wird. Schrittweise Annäherung über Einstellungsgrößen an die Athleten und die zunehmend extremere Musik²⁰³ garantieren das *Miterleben*. Die audiovisuelle Rahmung sichert unaufhörlich ab. Einzelne Läufer werden von vorne, von der Seite, aus *Parallelfahrten*, *Kameraschwenks* und der *Vogelperspektive* gezeigt, um der Monotonie entgegenzuwirken. Zeitgleich tritt ein Verzögerungseffekt ein: die anfängliche Dynamik der Läufer geht nicht verloren und überträgt sich auf den Zuschauer. Da die *Vogelperspektive* jener Position entspricht, wie Zuschauer sie

¹⁹² Min. 1'40'39 – 1'41'43

¹⁹³ Zur Symbolik und Funktionszuweisung der Architektur des Stadions vgl. Alkemeyer 1996, S. 305-348; Bartetzko 2000, S.1; Canetti 1985, S.25 ff.; Hoffmann 1993, S.17; Lampugnani 1986, S. 237 ff.; Mittig 1991, S. 443-466; Schlage 2000, S. 11-22; Wenk 1996, S. 255-279; Wolbert 1982, S. 100 ff. Zu den Direktiven des zuständigen Kunst-Ausschusses des OK vgl. Bernett 1986, S. 382 f.

¹⁹⁴ vgl. Elfferding 1987, S. 17-50

¹⁹⁵ Zur Bedeutung der Olympischen Flamme in der Antike und ihrer NS-Innovation siehe Olivová 1985, S. 126 ff.; Bernett 1986, S. 369 ff.; Schlage 2000, S. 23 ff., ebd., S. 92; Carl-Diem-Institut 1984, S. 175

¹⁹⁶ Min. 1'41'15; Zur Symbolik von *Dreifußkessel*, Altar und Empore sowie der Bedeutung für den deutschen Nationalismus siehe Hoffman-Curtius 1990, S. 292 f.; Elfferding 1980, S. 199-226; Sauer/Werth 1971, S. 122 ff.

¹⁹⁷ vgl. Bernett 1986, S. 371

¹⁹⁸ vgl. Sauer/Werth 1971, S. 122 ff., weiterhin auch ebd., S. 296

¹⁹⁹ Min. 1'41'27; Auch sie sind als lebendige Wegmarken ordnungsstiftend.

²⁰⁰ Min. 1'41'43

²⁰¹ etwa bei Min. 1'41'50, 1'43'01, 1'43'19

²⁰² Min. 1'41'56 – 1'42'58

²⁰³ Min. 1'41'43 – 1'43'40

für gewöhnlich in Stadien einnehmen und die sukzessive Annäherung an die Sportler *Miterleben* und *Mitfühlen* ermöglicht, authentifiziert die Sequenz um so mehr. Ohne Kommentar werden die Läufer, insbesondere der spätere Sieger Kitai Son, in Szene gesetzt. Dabei erfolgen erste Geschwindigkeitswechsel im Ablauf des Films. *Normal-* und *Zeitlupengeschwindigkeit* spielen mit Wahrnehmung. So wie die *Normalgeschwindigkeit* die anfängliche, zugleich den Film durchziehende Dynamik widerspiegelt, so dient der *Zeitlupeneinsatz* Körpermusterung, Ästhetisierung und Empfindung von Anstrengung und Qual. Die erste wichtige Zäsur bildet der zweite, nun jedoch eingeblendete Sprecher.²⁰⁴ Anfangs im *O-Ton* und später aus dem *Off* erkennt man Züge moderner Sportberichterstattung. Sprache und Stilistik sind kontradiktorisch zum Eingangssprecher. Lakonisch, sachlich, laut und geradezu militärisch gibt er einen Zwischenstand nach dem ersten Fünftel. Zudem meldet er sich direkt von der Wettkampfstrecke. Weniger der Inhalt als vielmehr die Art und Weise des Wortlautes beschreiben Ernsthaftigkeit, Schwere und Authentizität. Optisch unterstützen Gestik und Mimik während des *O-Tons*. Haltung und Gesichtsausdruck geben der Sprache zusätzliche Ernsthaftigkeit. Körperhaltung und Sprachgebrauch verleihen so der Situation Militärisches. Bildinhalten wird mit der Suggestion einer Direktübertragung zur Authentizität verholphen. Die Verbindung von eingeblendetem Sprecher und dessen direkter Bezugnahme zum Geschehen als unmittelbare Berichterstattung von „der Marathonstrecke“ bei „Kilometer acht“²⁰⁵ bestimmen die Filmwahrnehmung: Authentizität durch Aktualität.

Dem Sprecherkommentar folgt ein ausschließlich musikalisch geprägter Sequenzteil.²⁰⁶ Bestimmendes Element ist die dem Rhythmus der Läufer angepasste Musik. Kaum merklich vollzieht sich der Wechsel von *Normal-* zur *Zeitlupengeschwindigkeit*. Mitunter wird sie bereits in den vorherigen Einstellungen verwendet. Dieser Abschnitt ist jedoch allein von der Synchronität „Zeitlupe-Musik“ geprägt. Inszenierungszweck ist das gesteigerte *Miterleben* von Qualen und Anstrengung. Das zeigt einen qualitativen Unterschied zum Beginn des *Marathonlaufes*. *Zeitlupengeschwindigkeit* sowie die darauf abgestimmte und Bewegungen der Athleten unterfütternde Musik dirigieren alle Aufmerksamkeit zur Unendlichkeit zyklischer Bewegung. Leistungspotential wird in maschinelle Assoziationen transformiert. Das definiert den Anstrengungsgrad des Zuschauers, dem diese Rhythmik eingeschrieben wird. Er hat sie aufzunehmen und kann sich ihr nicht mehr entziehen. Durch *Halbtotale*, *Amerikanische* und *Vogelperspektive* verstärkt erlauben sie dem Zuschauerauge Nahsicht auf tonisierende Muskeln: *miterlebte* Bewegungsästhetik. Der leistende und arbeitende Muskel

²⁰⁴ Min. 1'42'16 – 1'42'40

²⁰⁵ Min. 1'42'20 – 1'42'24

²⁰⁶ Min. 1'42'44 – 1'43'05

avanciert dabei zum Sinnbild äußerer Zustände.²⁰⁷

Ein erneuter Sprecherkommentar führt zu einer zweiten qualitativen Zäsur, die das *Miterleben* zuspitzt. Der Wortlaut aus dem *Off* verschärft die Situation: „Achtung, Achtung! Hier ist der Wendepunkt auf der Avus. [...] Weit auseinander gerissen ist jetzt das große Feld der Marathonläufer. Endlos zieht es sich über der glühenden Asphalt der Avus.“²⁰⁸ Die verwendeten Schlüsselwörter erlauben hier Einblicke innerer Zustände der Teilnehmer. Sie verdeutlichen den inneren Kampf, den die Athleten während des Laufes zu bestehen haben. Der Kommentar gleicht einem Schlagwortkatalog: „Achtung“ als Ausruf der Erinnerung an Leistung, „Hier ist der Wendepunkt“ als vermeintliche Direktübertragung, „Weit auseinander gerissen“, das „große Feld“, „Endlos“ und der Hinweis auf „glühenden Asphalt“ als Ausdruck von Willen, Anstrengung, Qualen und Weite des zu überwindenden Raumes. Die Musik emotionalisiert parallel zum Gesprochenen. Ergänzt wird der Sprecherkommentar aus dem *Off* durch namentliche Hinweise über den Zwischenstand: „[...] Noch immer führt Zabala. [...] Hinter Zabala liegen der Japaner Kitai Son und der Engländer Harper Schulter an Schulter auf dem zweiten Platz. Der Portugiese Dias ist dritter.“²⁰⁹ Stilistisch ist zu diesem Zeitpunkt keine Veränderung zu beobachten.²¹⁰ Nur die Worte generieren Wettkampf und Anstrengung. Die Vokozentrik konstruiert das Moment der Leistungsprobe durch Aktualität – und damit Authentizität. Im Gegensatz zur bevorstehenden Anstrengung,²¹¹ auf die bislang filmtechnisch hingearbeitet wurde, wird nun auf deren Existenz und Gegenwart verwiesen. Das steigert unweigerlich die Wahrnehmungsintensität von Wettkampf und Kräfteverbrauch. Das Kommentarende markiert den Abschluss dieser Qualitätsphase: „Geschlossen kämpft Finnlands Streitmacht um den Anschluss zur Spitze. Drei Läufer, ein Land, ein Wille. 21 km liegen noch vor ihnen.“²¹² Wiederholt sind es Schlüsselwörter, die der Situation vom Kampf überhaupt Ausdruck verleihen. Die militärisch-nationalsozialistische Ausdrucksweise ist, wie auch ihre Art, kaum mehr an Deutlichkeit zu übertreffen.

²⁰⁷ Auf die Analogie zur NS-Sportplastik wird ausdrücklich verwiesen. Skulpturen des *Reichssportfeldes* entsprechen dem Ideal tonisierter Muskeln. *Staffelläufer* und *Diskuswerfer* von Karl Albiker, der *Faustkämpfer* von Josef Thorak, der *Zehnkämpfer* von Arno Breker oder etwa der *Ruhende Athlet* Georg Kolbes sind Beispiele dafür. Vgl. dazu Schäche 1993, S. 930-937; Berger 1993; Scholz 1977, S. 62-65; Wolbert 1982, S. 63; Wiederholt steht tonisierende Muskulatur im Fokus der gesamten Sequenz - als Sinnbild äußerer und innerer Zustände und Ausdruck von Männlichkeit zugleich: Vitalität, Wirkungsvermögen, emphatische Tatkraft und Wille. Männlicher Sportlerkörper und Muskulatur werden im Nationalsozialismus öffentlich-repräsentativ inszeniert und sind soziokulturell prägend. Als visuelle Metapher wird ihm „eine unmittelbare Beziehung zur Natur und [...] eine naturgesetzliche Wirkung“ eingeschrieben. Wildmann 1998, S. 77; Das legitimiert alle aus dem Muskel abgeleiteten Konsequenzen. Vgl. Dyer 1982, S. 68,71; Zudem ist es Muskelphysis, die den Körper überzieht, dadurch undurchdringlich wirkt und auf Abwehr und Herrschaft verweist. Vgl. Theweleit 1989 (Bd. 1), S. 248 f., (Bd. 2), S. 222; Weiterhin grenzt sie aus, was nicht ideal ist. Vgl. dazu Schuster 1988, S. 217 f.

²⁰⁸ Min. 1'43'05

²⁰⁹ Min. 1'43'05 – 1'43'29

²¹⁰ siehe dazu auch *Einstellungsprotokoll* (Kap. 8.1)

²¹¹ Min. 1'40-48 – 1'41'27

²¹² Min. 1'43'36 – 1'43'43

Eine Gegenüberstellung des Kommentars am Wendepunkt der Laufdistanz zur englischen Filmversion erlaubt Rückschlüsse. Die dem deutschen Filmpublikum dargebotene Form²¹³ zeigt den Unterschied: die Körperbedeutung in einem Gegner- und Kampfverständnis.

In der englischen Fassung des Films beschreibt der Kommentator an dieser Stelle die finnischen Läufer so: „The three men from Finland, as usual, are running in close formation, confident and menacing. They still have 13 miles to go.“²¹⁴ Während auch von „Formation“, besonders jedoch von „vertraut und bedrohlich“, gesprochen wird, zeigt diese Nachvertonung primäre Charakteristika spannender Sportberichterstattung. Militärische Assoziationen bleiben aus. Der Unterschied verdeutlicht den in der deutschen Fassung auf Gegner und Kampf ausgerichteten Charakter und Adressatenkreis dieser Sequenz. Besonders das Emphatische erinnert an den im Dritten Reich üblichen Jargon von NS-Funktionären.²¹⁵ Zudem kann das Vokabular als Paraphrase eines imaginären NS-Selbstbildnisses verstanden werden, das Brennpunkt seines Staatsverständnisses ist. Es erinnert an *Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer* und ist kein Zufall. Der hervorgehobene Gemeinschaftsgeist bezieht unausweichlich die Abgrenzung zu anderen mit ein. „Streitmacht“, „geschlossen“, „kämpft“ und „Wille“ verschreiben der Szene nur auf akustischer Ebene Momente von Auslese und Kampf. Siegen durch Auslese, dessen Erreichbarkeit nur im Kampf selbst liegen kann – eben gegen sich und andere. Der Kommentar knüpft daher auch an die drei Finnen. Sie werden stets als Gruppe und nie als Einzelpersonen gezeigt.²¹⁶ Körperhaltung und Gesichter der finnischen Läufer stehen dem NS-Körperideal zudem sehr nahe. Beides ist es wert, das Läufertrio im *Olympiafilm* zu erwähnen,²¹⁷ obwohl am Ende keiner unter den drei Bestplatzierten zu finden ist. Zwei belegen immerhin den vierten und fünften Platz, was im Sprecherkommentar ganz zum Schluss berücksichtigt wird.²¹⁸ Ihr - filmtechnisch erzeugtes - Vorgehen als Gruppe ist so in der deutschen Version in einen anderen spezifischen Kontext versetzt: den der Gemeinschaft im Kampf. Laven und Riefenstahl weisen 1938 auf den Stil der Sprache hin.

²¹³ Min. 1'43'05 – 1'43'44

²¹⁴ Graham 1986, S.168

²¹⁵ So ist beispielsweise die Parteiführung von Rolf Wernicke so sehr begeistert, dass sie ihn aufgrund des Olympiafilms zum Chefsprecher der Reichsparteitage ernennt. Vgl. dazu Bernett 1973, S.134

²¹⁶ Ähnliches findet sich im 10000-m-Lauf der Männer. Auch dort laufen die Finnen als geschlossene Gruppe und gewinnen so den Wettkampf. Ihre Taktik wird legendär und zum Mythos. Als sie im Verlauf des Wettkampfs die Führung übernehmen, kommentiert der deutsche *Off-Text*: „Die finnische Streitmacht liegt geschlossen in Front.“ Zur partiellen Parallelität der Wettkämpfe vgl. Wildmann 1998, S. 89

²¹⁷ Fraglos sind die Finnen zusammen gelaufen. Hintergründe und Zeitpunkt sind nicht nachzuvollziehen.

²¹⁸ Min. 1'49'52 – 1'50'02. Riefenstahl erwähnt im Film üblicherweise nur die ersten drei. Dies geschieht auch nur dann, wenn es ihr opportun erscheint. So ist etwa in der Turnsequenz der Männer kein einziger Name und auch keine Platzierungstafel wahrzunehmen. In diesem Zusammenhang wird für die Zuschauer sogar deutlich sichtbar die Rangliste auf der Anzeigetafel des Olympiastadions dargestellt. Hernach wird dem Publikum die Möglichkeit der Honorierung der erbrachten Leistung zugebilligt und somit Volksgemeinschaft und Elitenbildung durch Auslese in unmittelbare Korrelation gebracht. Denn die Platzierungen geben ja Aufschluss über den Erfolg dieser Zusammengehörigkeit.

Der Nachvertonung wird eine eigene gestalterische und dramaturgische Funktionen zugesprochen. Sprache als neues und „eigenes künstlerisches Element“ hat „die Bilder nicht zu stören“ und damit auch „über die sportlichen Vorgänge richtig aufzuklären“.²¹⁹ So sind Sachlichkeit und Emotionalisierung miteinander verflochten und umreißen Auslese, Kampf, Gemeinschaft und Militärisches.

„*Miterleben* und Emotionalisierung durch Kommentierung“ bedürfen keines eingeblandeten Sprechers mehr. Gerade das Fehlen einer optischen Bezugsperson lässt das Gängelband „Filmzuschauer-Athleten“ nicht abreißen und hält Spannung, Authentizität und Forderung nach weiteren Einblicken in die Anstrengungswelt der Läufer hoch. Die Heranführung des Zuschauerauges über die *Totale* bis hin zur *Amerikanischen* erlaubt im Zusammenspiel mit Sprecherkommentar, Musik und *Zeitlupe* eine gesteigerte Wahrnehmung von Willen und Kampf.²²⁰ Die Wendemarke an der Avus entspricht dem des Wettkampfverlaufes, da nun der finale Höhepunkt visualisierter Leiden und menschlicher Anstrengungsbereitschaft folgt: angekündigt durch einen sich bekreuzigenden Läufer.²²¹ Die Symbolik gibt einen Vorgeschmack dessen, was Athleten und Filmzuschauern in der zweiten Hälfte der Marathondistanz *mitzufühlen* auferlegt ist.

Die Sukzession anstrengungs- und leistungsbekundender Momente kulminiert im Wechselspiel filmtechnischer Extreme.²²² Einstellungsgrößen, Musik, Filmgeschwindigkeit und Bildinhalte folgen diametralen Mustern. Zwecks Vermittlung großer Anstrengung, Leiden und Qualen verzichtet der Sequenzverlauf vorerst auf Sprecher und Kommentar.²²³ Musik und Bildsprache sind somit auf ihre Eigenwirkung beschränkt. Als Engramm militärischer Rahmung wird unmittelbar nach dem sich bekreuzigenden Läufer²²⁴ ein deutscher Funkersoldat in *Nahaufnahme* gezeigt.²²⁵ Nachträglich gedreht und zugeschnitten hat die Szene wiederholt, als vermeintliche Direktübertragung, authentizitätsstiftende Wirkung. Zusammen mit dem Kommentar lässt sie Assoziationen eines „Feldzuges“ aufkommen. Militärisches als Rahmung eines (Wett-)Kampfes. Damit wird das Geschehen sinnbildlich von der eigentlichen Idee des Sports umschlossen. Ist in der einen Einstellung etwa ein Läufer in *Normalgeschwindigkeit* zu sehen, so folgt in der nächsten eine vergrößerte in *Zeitlupe*. Einzig

²¹⁹ Riefenstahl in Günther 1938, S. 31. Laven betont, dass im Gegensatz zu seiner gewohnten Sprachstilistik im Radio nun eine gänzliche andere Ausdrucksweise gefragt ist, die er neu zu erlernen hat. Er habe sich dabei stark an der Arbeit englischer Sprecher orientiert. Graham stellt dabei fest, daß „the tone could not be more different.“ vgl. Graham 1986, S.166-168.

²²⁰ Min. 1'43'19 – 1'43'58

²²¹ Min. 1'43'40

²²² Min. 1'43'44 – 1'45'55

²²³ Min. 1'43'44 – 1'45'55

²²⁴ Min. 1'43'40

²²⁵ Min. 1'43'44

die Musik erweist sich als kursorische Konstante zu den Bildinhalten. Sie unterfüttert Szenen der Erfrischung und Erschöpfung mit gewisser Heiterkeit. Unerträgliches wird erträglich. Schmerzen und Leiden werden auf zwei Qualitätsebenen visualisiert. Auf der einen Seite sind der spätere Marathonsieger Son, das finnische Läufertrio, aber auch andere Läufer von leichten Strapazen, Anstrengung und Belastungen gekennzeichnet. Nach Momenten der Erfrischung durch Streckenposten, nassen Schwämmen und Getränken laufen sie weiter und müssen überhaupt nicht pausieren. Demgegenüber grenzt sich das Bild von Erschöpfung und Zusammenbruch gezeichneter Läufer ab. Ihnen ist die kurz bevorstehende Aufgabe deutlich anzusehen. Sie gehen, traben nur noch leicht, stehen, werden von Streckenhelfern zum Weiterlaufen angetrieben oder von ihnen versorgt.²²⁶ Die Körpersprache beider Bezugsgruppen ist eindeutig – aufrecht oder in sich gefallen. Die langsame *Schnitttrhythmik* ist das Hauptkriterium, um Langfristigkeit, das Ermüdungs- und Leistungsszenario, den überwundenen Raum und die Wettkampfdauer zu vermitteln. Was folgt ist ein wechselnder Turnus, der die Sequenz dominiert: an Szenen erschöpfter, gleichwohl erquicklich weitermachender Läufer knüpfen solche, in denen die Läufer trotz kurzzeitiger Erfrischungspause die Anforderungen kaum mehr zu bewältigen imstande scheinen. Gekoppelt an die filmtechnischen Mittel begrenzen sie Bildinhalte komplementär und lassen sie emotional wirken. Schmerz als sichtbares Zeichen eingesetzter Willensleistung und physischer Stärke steht kontrapunktisch physischem und psychischem Unvermögen gegenüber: eine Stigmatisierung des Un-Idealen gegenüber dem Idealen. Dazwischen ergänzen vereinzelte Laufszene, deren Einblendung subtil den Wettkampffortgang suggeriert. Das Hauptaugenmerk ist jedoch unweigerlich auf die Erschöpfungsstadien der Läufer gerichtet.

Darstellungen von *Läufern als Gruppe* und dem Aspekt der *Körpersprache* kommen im Verpflegungsabschnitt eine gesonderte Bedeutung zu. Das finnische Trio sowie die späteren Sieger Son, Harper, Nan werden verstärkt in aufrechter Körperhaltung gezeigt. Es ist zwar kein filmtechnisches Mittel, aufgrund der Einblendungshäufigkeit jedoch aussagekräftig. Einerseits kontrastieren Haltungsbilder erschöpfte Körper. Andererseits besitzen sie aber auch Eigenwert.²²⁷ Denn die Medaillengewinner bewahren durchgehend Haltung und erscheinen daher selbstdisziplinierter als andere. Selbstdisziplin, so scheint es, ist unweigerlich an Erfolg geknüpft. Haltung ist daher positiv, steht symbolisch für eine Gemeinschaft und grenzt zugleich aus, was dem gegenüber steht. Sie organisiert den ganzen Körper und ist Ausdruck

²²⁶ Hervorzuheben sind dabei insbesondere: Min. 1'44'28, 1'44'39, 1'44'44, 1'45'06, 1'45'38, 1'45'50

²²⁷ Zur *Haltung* siehe Alkemeyer 1993, S. 146-159; Warneken 1989, S. 7-14; Ders. 1990, S. 39-52

des Willens. Er ist sichtbar auf und in den Körper eingeschrieben.²²⁸ Körperhaltung wird zum Spiegel vorgegebener Räume und Grenzen, die der Körper letztlich selbst abbildet. Sie sind an Gemeinschaft gebunden und gestaltete soziokulturelle Dimensionen.²²⁹ Da das Siegertrio über die gesamte Sequenz „aufgebaut“ und deren Körperhaltung gezeigt wird, überführt der Film Kampf und Wille in eine visuelle Körpersprache: die Körperhaltung. Sie wird und ist diszipliniert.²³⁰ Während des Laufes sind die Athleten daher vom Publikum abgetrennt. Das hebt Leistung und Willen, eben durch Haltung ausgedrückt, hervor. Riefenstahl verändert den konstruierten Bezug zum Publikum: am Anfang sind Zuschauer noch sichtbar, danach sind die Läufer alleine. Gerade hier werden die späteren Sieger überdurchschnittlich oft erwähnt. Zusätzlich werden sie visuell von anderen Läufern getrennt, so dass nur sie im Fokus stehen. Eine systematisierte Hinführung zum personifizierten Abbild von Wille und Kampf ist damit vollzogen. Die Haltung wird zur eindeutig ausgerichteten Handlung, zum Kampf des Athleten gegen seinen eigenen Körper. Sie sorgt gleichzeitig für Unter- und Einordnung und verweist indirekt auf den Kampf gegen andere, die ohne Haltung sind. Die Haltungskörper, deren Wille vor Zusammenbruch bewahrt, werden vor dem Hintergrund der Gemeinschaft zur erfüllten Pflicht. Am Ende wird sie das Stadionpublikum feiern.²³¹

Mit der letzten Einblendung eines Sprechers erfolgt eine weitere und kohärente Zäsur.²³² Der Kommentar verbindet bisherige Zuspitzung und *Mitfühlen* mit dem rein visualisierten Höhepunkt der Leistungs- und Anstrengungsbekundung. Darüber hinaus werden beide in eine kontrastierende Beziehung zueinander gesetzt. Anfangs im *Off* und gleich danach im *O-Ton* heizt er in pathetischer Manier und militärischem Habitus die Stimmung an. Ernsthaft und fast bedrohlich beschreibt er die ebenfalls so zu charakterisierende Situation der Läufer. Mit Sonnenbrille und einem Soldaten der Nachrichtentruppe im Hintergrund gibt er in deutlicher, klarer und lauter Stimme den Zwischenstand nach rund achtzigprozentiger Streckenbewältigung. Stilistik und informativer Teil ergänzen einander dabei: „[...] Zabala, der Sieger von Los Angeles ist zusammengebrochen. Das schnelle Anfangstempo hat ihn zermürbt [...]“²³³ Wieder sind es kategorische Schlagwörter, die die Rezeption diktieren. Sie heben die Bedeutung von Physis und Psyche hervor und knüpfen an die Gegenüberstellung von Un-

²²⁸ Als Beispiel im historischen NS-Kontext kann die Bedeutung der *Körperhaltung* als Indiz des Charakters bei Offizieranwärtern angeführt werden. Siehe dazu Geuter 1984, S. 180-187

²²⁹ vgl. Wildmann 1998, S. 79; Dreßen 1986, S. 48-50, S. 58; Alkemeyer 1996, S. 241-247

²³⁰ Dies findet seinen Niederschlag nicht nur in der visuellen Inszenierung der Olympischen Spiele. So greift sogar die für das Skulpturenprogramm des Olympiageländes zuständige Kommission mehrmals korrigierend in die Gestaltung der Körpersprache der Großplastiken ein.

²³¹ Richters Bildband, der das Foto Sons im Moment des Sieges zeigt, untertitelt wie folgt: „In aufrechter Haltung, kraftvoll und in guter körperlicher Verfassung, zerreißt Kitei Son, der strahlende japanische Marathonläufer, nach 42 km als Erster das Zielband im Olympiastadion.“ Richter 1936 (Bd. 2), S. 55

²³² Min. 1'45'55

²³³ Min. 1'45'55 – 1'46'03

Idealem und Idealem. Denn Zabala, wie auch andere Läufer während des Verpflegungsabschnitts²³⁴, hat den Anforderungen im Gegensatz zu Son nicht standgehalten. Son ist daher sofort nach Lavens Ansage in *Zeitlupe* zu sehen.²³⁵ Zabala wird in der Phase seines Zusammenbruchs überhaupt nicht mehr gezeigt. Nur wenige Male war er überhaupt zu sehen gewesen. Der Sprecher hatte den Nimbus des vormaligen Siegers und bisweilen gut platzierten Läufers stets wiederholt und auch gleich zu Beginn des Marathonlaufes auf ihn hingedeutet.²³⁶ Er scheint nun keiner visuellen Erwähnung mehr wert. Sein Zusammenbruch ist rein auditiv und wird durch ausbleibende Visualisierung inszeniert. Latent eröffnet es eine aus- bzw. abgrenzende Sicht auf „Versagen und Schwäche“. Damit instrumentalisiert die Sequenz auch. Sie zeigt indirekt eine despektierliche Sicht auf Gegner. Werden Schmerzen und Anstrengungen bislang als etwas Sinnstiftendes stilistisch hervorgehoben, so bleiben sie hier aus. Das Einblenden des Zusammenbruchs hätte eine abstoßende und nicht mehr die Anstrengungs- und Leistungspotential eröffnende Wirkung erzielt. Alles bleibt dabei militärisch umrahmt.

Von diesem Moment an involviert die Filmtechnik den Zuschauer unentwegt in das bildsprachliche Martyrium.²³⁷ Dabei wird auf den Sprecherkommentar bis zum Erreichen des Olympiastadions²³⁸ komplett verzichtet, wohingegen der unterstützenden Musik die tragende Rolle zukommt. Den dargestellten Laufabschnitt dominieren fragmentarische Einblicke: sich quälende, unermüdlich über die endlose Strecke antreibende und bedingt anonymisiert wirkende Läufer. Sie sind Signaturen von Härte der Distanz und der sowohl sie als auch den Körper bezwingenden Willensleistung. Häufig sind Schatten der Läufer auf Asphalt zu sehen. Neben dem Eindruck von Hitze und Strapazen anonymisieren diese Bilder. Denn keine Menschen sondern schattierte Abbilder sind im Fokus und rufen maschinelle Assoziationen hervor. Die Kamera nähert sich bruchstückhaft von der *Amerikanischen* bis hin zur *Nahaufnahme* wieder und wieder den bewegten Schatten an. Nicht mehr der leistende Muskel, sondern dessen Schattierung ist zu mustern. Es ist Sinnbild eines anonymisierten Individuums, das leistet und funktioniert. In Erinnerung an die Hinweise der „Endlosigkeit“ und den „glühenden Asphalt der Avus“²³⁹ entsprechen die Bildinhalte der Kommentierung und

²³⁴ Min. 1'43'44 – 1'45'55

²³⁵ Schon in der filmischen Exposition des Marathonlaufs wird auf den außergewöhnlich körperlichen Schwierigkeitsgrad dieses Wettkampfs aufmerksam gemacht und dieser zum überzeitlich gültigen Drama erhoben. Riefenstahls Film zeigt das Zusammenbrechen Zabalas nicht. Es wird visuell nur indirekt vermittelt. Körperliche Schmerzen und Schäden sind in der Sequenz bzw. im Film insgesamt nur dann als Bild anwesend, wenn sie mit dem Erreichen einer geforderten Leistung verbunden werden.

²³⁶ Min. 1'41'27; weiter auch Min. 1'42'24; 1'43'05; 1'43'19

²³⁷ Min. 1'46'10 – 1'48'12

²³⁸ Min. 1'48'12

²³⁹ Min. 1'43'05 – 1'43'19

sind deckungsgleich. In ihrer Wirkung sind sie intensiviert.²⁴⁰ Riefenstahl versteht das Spiel filmischer Extreme geschickt in die szenische Komposition zu integrieren. Gesichter und Menschen rücken zeitweilig in den Hintergrund, werden aber zu einem späteren Zeitpunkt erneut aufgegriffen. Das anonymisierte Verhältnis von Zuschauer und Athleten bleibt als Grundfeste der Sequenz bestehen. Jedoch wird der Funktionsaspekt im weiteren Verlauf auf den Wettkampfführenden Son projiziert. Nicht die Person selbst, sondern das Funktionieren und Durchhalten, d.h. Physis und Willenstärke rücken in den Mittelpunkt. Das Individuum und dessen Verbindung zum kontextuellen Wettkampf spielen keine Rolle mehr. Nur das Gesicht wird als Engramm wiederholt eingeblendet und dient späterer Wiedererkennung.²⁴¹ Inhaltlich wird beides miteinander verknüpft: scheinbar unaufhörlich arbeitende, Hitze und Strecke trotzende Körperschatten verbinden sich mit Sons Antlitz. Gerade der Zufall eines japanischen Spitzenläufers erhärtet die Eindrücke. Mit ihm sind unweigerlich Klischees verbundenen: er „wirkt“ strebsam, beharrlich, resolut, stets distanziert und gewährt keine Einblicke innerer Zustände. Klaglose Verwendungsbereitschaft knüpft filmisch an den Leitspruch *Klagt nicht, kämpft!* Alles ist geradezu deckungsgleich mit der anonymisierten Masse staatlich funktionalisierter NS-Athleten: „personifizierte Universalität“ am Beispiel des Japaners. Dessen Symbolisierung ist die große Kunst des Sequenzabschnitts und das „Entkörperte“ und zugleich „Personifizierte“ Ausdruck des NS-Menschen. Hier wird ein physisches und psychisches Idealbild „meta-ethnisch“ gezeichnet und an die Komponente der Ästhetik gekoppelt. Denn Son ist der spätere Sieger. Somit rücken er und seine Nationalität vermehrt durch wiederholte Einblendungen japanischer Fahnen in den Fokus. Sie memorieren japanische Tugenden als arische Transformation.²⁴² Klischees des unermüdlich arbeitenden, Unbilden ertragenden, gefühllosen und willensstarken Japaners werden bedient. Er klagt nicht, sondern funktioniert. Die ideologischen Assoziationen der Metaphysik gipfeln mit dessen Sieg im Erfolg: eine Projizierung des „Arisch-Ideellen“ auf und durch Personen, gleich

²⁴⁰ Min. 1'46'47; 1'46'59; 1'47'09; 1'47'14; 1'47'20

²⁴¹ Min. 1'46'21; 1'46'35; 1'46'44; 1'46'49; 1'47'17; 1'47'22; 1'47'22; 1'47'34

²⁴² Wildmann, der sich in seiner Untersuchung überwiegend auf die Sequenz des Marathonlaufs konzentriert, entdeckt ebenfalls analoge Deutungsmuster in der Riefenstahl'schen Schnitt- und Aufnahmetechnik. So bezeichnet er den letzten Teil als „Willen-Sequenz“. Wildmann 1998, S. 62 f. Vor dem Hintergrund, dass Kampf und Wille beides zentrale Motive der NS-Ideologie sind, untersucht er die Sequenz auf mögliche ideologische Aussagen. Dabei macht er eingangs darauf aufmerksam, dass Willens-/Entschlusskraft in der NS-Rassenlehre typisch nordische Charakterzüge bedeuten. Weil Riefenstahl den Marathon letztlich auf das erfolgreiche Zusammenspiel von Muskel und Wille zurückführt, verleihe sie die Qualität des arischen Menschen. vgl. ebd., S.80. Wildmann betrachtet den Marathonlauf ebenfalls als eine Darstellung arischer Körperideale. Riefenstahl nehme bei der Inszenierung des Marathonsiegers Son, der in Nationalität und Optik zunächst nicht dem NS-Ideal entspricht, eine Arisierung vor. Auch er kommt zu dem Schluss, dass Sons Person symbolisch den deutschen Tugenden unterzogen wurde, so dass er ein „Sinnbild des deutschen Wesens“ verkörpere. ebd. S.91. Die „Willen-Sequenz“ propagiere mit der Ideologie des Kampfes das NS-Körperideal des Ariers.

welcher Herkunft – eben „meta-ethnisch“.²⁴³ Es ist eine „faschistische Präsentation von arischem Kampfgeist.“²⁴⁴

Wiederholt muss an dieser Stelle auf die Analogie zwischen NS-Ideologie und dem Motiv des Wettkampfes hingedeutet werden. Sie entsprechen einander. Alkemeyer und Schaub bemerken dazu richtig, dass der (zeitgenössische) Sport geeignete „ideologische Diskurse“ enthalte. Der Nationalsozialismus kann sich ihrer bedienen. NS-Ideologie und ihre *Sozialisation* gleichen den Gesetzmäßigkeiten des Wettkampfsports. Er gehorcht dem Moment des Kampfes mit sozialdarwinistischen Ansätzen und Elementen des Anti-Intellektualismus.²⁴⁵ Somit muss der Gedanke in diese Form der Betrachtung als Alternative miteinbezogen werden. Der Diskurs „*Was ist dem Sport und was der Ideologie geschuldet?*“ wird letztlich unauflösbar bleiben. Hinton formuliert dazu treffend:

„Other critics have observed that in stressing the competitiveness of the events and glorifying the superhuman feats of strength, the ‚triumph of the will‘ needed to win in the fierce Olympic competition, Riefenstahl reflects the spirit of fascism. This view seems more to question the nature of sports events in general and the Olympics in particular than it does Riefenstahl and her film. Equating competitiveness with fascism is surely a critical assumption.“²⁴⁶

Nach der Einblendung des letzten Sprechers kulminieren die Marathonszenen in „wirklichen Empfindungen“ des Zuschauers.²⁴⁷ Die Sequenz hat ihre emotionalste Aussagefunktion. Dichter als bisher wird das Auge in *Zeitlupe* an die Athleten herangeführt. *Detail-* und *Großaufnahmen*, nur noch in *Zeitlupe*, vermitteln das Bild eines „Perpetuum Mobiles“ in Form maskuliner Athletik. Willens- und Funktionsbestrebungen scheinen kein Ende zu finden. Die Fragmentierung des Menschen²⁴⁸ erzeugt mit Blick auf dessen Muskulatur eine zweite Ebene der Anonymität. Waren es bislang die fragmentierten Schattierungen der Athleten, so sind es nun die Bilder der arbeitenden – universell ästhetischen – Muskulatur.²⁴⁹

²⁴³ Zum Begriff der Arisierung, d.h. der Idealisierung physischer und mentaler Eigenschaften mit Hilfe internationaler Protagonisten, als Darstellung von NS-Werten siehe Wildmann 1998, S. 91; umfassend zu deutschen und internationalen Athleten Schaub 2003, S. 103-118; exemplarisch für den Fackelläufer des *Prologs* Anatol Dobriansky Riefenstahl 2000, S. 262 f.; Hinton 1991, S. 68; Hitchens/Bond 1973, S. 126

²⁴⁴ Moeller 1998, S. 193 f.

²⁴⁵ vgl. Alkemeyer 1995, S. 61 f.; Schaub 2003, S. 103-118

²⁴⁶ Hinton 1991, S. 83

²⁴⁷ Min. 1'45'55

²⁴⁸ Distanzen werden mit *Nahaufnahmen* überbrückt. Sie durchbrechen Grenzen des Privaten, intimisieren und laden mit Sexualisierungswünschen auf. Zudem wird der Blick in das Innenleben öffentlich, das Öffentliche aber auch intimisiert. Der Kontext vollständiger Körper geht dabei aber nicht verloren. Vgl. Wenk 1991, S. 228 f.

²⁴⁹ Min. 1'46'55; 1'47'03; 1'47'11; 1'47'39; Hier greift Freuds Argumentation, dass Bewegungen als „Triebpol der Persönlichkeit“ in einem „Es“ assimiliert werden. Das individuelle, unterscheidbare und historische „Es“ verschwindet zugunsten des unermüdlichen und stetigen überindividuellen „Bewegungs-Es“. Denn Läufer sind zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zu unterscheiden. Vgl. dazu Laplanche/Pontalis 1994, S. 147-150; Auch Richters Bildband beschreibt eine gemeinsame innere Konstitution. Im Moment des Wettkampfs verlasse der Athlet seine individuell geprägte Welt und trete in die des Sports über. Nicht das „Ich“ hat ihn zu beherrschen, sondern das „Es“, so dass er sich ihm unterzuordnen hat. Der Zustand des „Es“ wird als positives Moment gewertet: „Jeder versucht, [...] die verfluchte und gesegnete Sekunde des Übergangs von der gewöhnlichen Welt, von der realen in die ideale, von der wirklichen in die überwirkliche, gut hinter sich zu bringen. Ist das erst geschehen, [...] dann geht es auf den Sieg los oder auf den Untergang.“ Richter 1936 (Bd.2), S. 19

Hierzu werden Trainingsaufnahmen einzelner Sportler eingefügt, deren unbedeckte Oberkörper den Arbeitsprozess verstärken.²⁵⁰ Die *Detail-* und *Nahaufnahmen* zeigen häufig Beine oder Arme. Als kontraktile Muskeln sind sie Sinnbild: inszenierter Antriebsmotor menschlichen Willens. Die vorwiegend dunkle Farbe der Haut naturalisiert und verstärkt die Bewegungen. Sie intensiviert das *Miterleben* von Muskel und Wille.²⁵¹ *Zeitlupe*, *Nahaufnahmen*, Fragmente tonisierender Muskulatur, die verlangsamte *Schnittrhythmik* und die unaufhörlich dargestellte zyklische Bewegungsdynamik demonstrieren den Umfang des Willens über die Physis. Langandauernde Detailbeobachtungen transportieren Gefühle des *Miterlebens*. Die über die arbeitende Muskulatur zum Ausdruck gebrachte Willensleistung verbindet sich über das Idealmaß maskuliner Körperlichkeit mit dem Signum der Ästhetik. Willensleistung wird somit (auch) über farblich kontrastierte Dynamik visualisiert und einer Allgemeingültigkeit verschrieben. Sie ist von ihrer ursprünglichen Fixierung auf dunkle Körper gelöst und übertragbar.²⁵² Äußere Zustände beschreiben innere, die wiederum Rückschlüsse auf die äußeren zulassen: der (Ideal-)Körper als Beschreibung geistiger Haltung und Werte.

Der Laufrythmus wird unentwegt musikalisch verstärkt und gleicht einer Maschinenakustik. Zuschauer finden sich darin wieder. Die akustische Ebene übernimmt die Bedeutung eines Antriebsmotor menschlicher Anstrengungsbereitschaft. Vorantreibend und in hämmernder Manier stimmt ihre Geschwindigkeitssteigerung mit der Laufarbeit Sons in *Zeitlupe* überein.²⁵³ Die erstmals in der Kameraführung verwendete *subjektive Kameraperspektive* führt schließlich zur reell mitfühlenden Innenperspektive. Ihr kann sich der Zuschauer nicht mehr entziehen. Er durchlebt in Echtzeitübertragung geradezu konforme Erlebnisse einer

²⁵⁰ Das Ablegen des Trikots hätte Disqualifizierung zur Folge gehabt. Ein Nachdrehen ist daher anzunehmen.

²⁵¹ Aufgrund der bewegungsbedingten Kontrastierung dunkler Hautoberflächen erfährt jedwede Bewegung den Effekt einer Dynamisierung. Dunkelhäutige Sportler wirken stets athletischer/dynamischer als weiße. Im Verlauf sind daher neben der Natur einzig die Körper der Läufer sichtbar. Die Kamera schmiegt sich geradezu den Athletenkörpern an. Die Bewegung dieser Körper zeigt sich erstmals ausführlich und exzessiv bei einem Läufer mit dunkler Hautfarbe. Schwarze Athleten gelten im NS als Naturwunder, geradezu als Inkarnation des primitivistischen Ideals eines noch intakten Naturzustandes. Vgl. Alkemeyer 1996, S. 461 f.; Die Farbe des Körpers und seine visuelle Abtrennung von gesellschaftlichen Zusammenhängen naturalisiert seine Bewegung. Was Barthes im semiologischen System für den Übergang von der Objekt- zur Metasprache, zum Mythos feststellt, gilt auch hier. Der Prozess der Naturalisierung löst einen Prozess der Ahistorisierung aus, Körper werden „von Geschichte entleert und mit Natur angefüllt“, so dass „sie von ganz allein“ bedeuten. Barthes 1974, S. 131 f.

²⁵² In der NS-Sporttheorie wird zudem Weiß von Schwarz unterschieden. Ausschließlich dem Weißen wird ein Wille zugeschrieben. Nur er kann kämpfen und über sich hinauswachsen. Diese Abgrenzung erfolgt explizit gegenüber schwarzen Athleten. Vgl. Pfeiffer 1987, S. 183; Auch Carl Diem spricht den Naturvölkern den Willen ab und ist der Auffassung, dass gerade das Zusammenspiel von natürlichen kräftigen Körpern und Siegeswillen die Herrenrasse auszeichne. Vgl. Alkemeyer 1996, S. 302 f. An der interpretierbaren Transformation physischer und psychischer Idealzustände, ausgedrückt durch Ästhetik männlicher Sportlerkörper, ändert dies nichts.

²⁵³ *Willen*, letztlich eingeführt durch die Musik Herbert Windts, ist somit zwangsläufig als „weißes“ Attribut“ zu begreifen. Mit Loslösung vom dunklen Körper, nachdem er wie gewünscht zur Natur wird, konstruiert sich für den Betrachter die perfekte Kombination aus natürlichem Körper und unbedingtem Willen.

physischen und psychischen Leistungsprobe. Der Blick richtet sich neben dem Randareal des Streckenverlaufs vorwiegend auf Körper, Beine, den Asphalt und damit nach unten. Gerade diese Blickrichtung ist es, die den quälenden Charakter mittels *subjektiver Kamera* auf die Leinwand der vermeintlichen Augenzeugen transportiert. Gesichtsausdrücke sind dabei zweitrangig. An die Stelle des *Miterlebens* ist das *Erleben* gerückt. Die Identifikation nimmt das Ausmaß eines symbiotischen Zustandes zwischen Akteur und Zuschauer ein. Vorbereitet durch den bisherigen Verlauf der Sequenzgestaltung, findet er sich in der Rolle des Teilnehmers wieder.²⁵⁴ Er selbst nimmt Perspektive und Gefühlswelt des Marathonläufers ein. Gerade diese Aufnahmen seien es, so Downing, die den Zuschauer in die Mitte des Geschehens versetzen: „The viewer almost feels the exhaustion“²⁵⁵. Physische Erschöpfung und der willentliche Kampf, ihr zu trotzen, sind transportierte Emotionen für den Zuschauer. Riefenstahl lässt Zusatzaufnahmen durch Läufer mit Kopfkameras produzieren und fügt sie im Schnitt ein. Die Visualisierung intrinsischer Erlebniswelt geht jedoch weiter. Sie verbindet innere Werte des Idealen, bislang projiziert und ausgedrückt durch Ästhetik, nun auch mit der *Erlebniswelt* des Zuschauers. Wille als Ausdruck innerer Werte ist dadurch *erlebend* ästhetisiert. Er kulminiert zur inneren Schönheit, die übertragen und gefühlt werden konnte. Mit Son bietet sich der geeignete Platzhalter einer Personifizierung. Der differenzierte Schönheitsgedanke verknüpft Wille mit ästhetischem Empfinden und verschreibt die Sequenz nicht mehr nur der körperlichen Schönheit des Wettkämpfers. Sons Charisma spiegelt sich in den Aufnahmen, die Riefenstahls Faszination für ihn zeigen, wider. Für sie besitzt er bei der Streckenbewältigung und Überwindung körperlicher und geistiger Grenzen Erhabenheit. Seine inneren Werte sprechen für sich selbst und scheinen zu funktionieren. Sarris bemerkt dazu: „The man himself does not look heroic. He is not strong. Most of your marathon runners are not strong, but they have a kind of inner beauty, a kind of acceptance, I think because of the long distance they have to run [...]“²⁵⁶ Auch Witt führt zum Verhältnis von Ästhetik und Sport aus, dass der Glanz des Schönen nicht nur auf bloße Körperlichkeit reduzierbar, sondern stets auch auf Persönlichkeit bezogen ist. Das Schöne des Menschen ist „sinnlich faßbarer Ausdruck körperlicher, geistiger und moralischer Potenzen seiner Persönlichkeit.“²⁵⁷ Er betont beim Marathonläufer, dass der in seiner „übermenschlichen“ sportlichen Leistung das „Erhabene“ und die „geistig-moralische Stärke“ zeigt.²⁵⁸ Schaub

²⁵⁴ Zu Riefenstahls erklärter Absicht und bewusster Inszenierung der Innenperspektive, des Mitfühlens, der Strapazen und der musikalischen Untermalung Windts siehe das Interview bei Weigel 1972, S. 404; zur Funktion der Musik als Ausdruck des Willens auch Graham 1986, S. 176 und Infield 1976, S. 140

²⁵⁵ Downing 1992, S. 70

²⁵⁶ Sarris/Schaap 1973, S.182

²⁵⁷ Witt 1982, S. 77

²⁵⁸ ebd., S.74

beschreibt, dass abgesehen von „physischer Schönheit [...] es auch diese ‚innere Schönheit‘ und Erhabenheit [ist], welche Leni Riefenstahl darstellt“.²⁵⁹ In diesem Zusammenhang ist Riefenstahls Leitidee olympischer Schönheit zu verstehen. Durch die realistische Einbindung authentifizieren die Bilder zudem. Der Filmzuschauer nimmt nicht nur als vermeintlicher Augenzeuge an dem Ereignis teil. Zwar wird er durch die augenscheinliche Aktualität des Geschehens zur Authentizitätsempfindung gedrängt, jedoch durch das *Erleben* als Teilhabe und der Einbindung zusätzlich in der Authentifizierung des Filmmaterials bestärkt. Eine bewusste Reflexion wird ihm aberkannt, zu stark ist die Einbindung. Die wiederholten Aufnahmen von Bäumen, Wegrändern und Feldern vermitteln noch eindringlicher Anstrengung und Gefühlswelt von Läufern. Diese Imagination wird mittels der Ansicht von Beinen *und* vorbeiziehenden Naturbildern, also dem, was die Läufer sehen und spüren, visuell umgesetzt. Der Zuschauer blickt in den Körper und zugleich aus ihm heraus. Was ihn im Innern antreibt, ist der Wille. Windts synchronisierte Partitur setzt ihn musikalisch um. Sie ist im Olympiafilm einmalig. *Subjektive Kamera* und Musik greifen ineinander und sind filmisches Ausdruckswerkzeug. Die audiovisuellen Rahmungen wirken in eigentümlicher Weise auch ornamental. Sie dirigieren den Zuschauer unaufhörlich synästhetisch. Die Natur fungiert ebenfalls als ordnende Konstante, fügt sie doch sämtliches Treiben wiederholt in eine kosmische Ordnung ein, zu der durch *subjektive Kamera* aufgeblickt wird.²⁶⁰

Der Musik kommt hier auch noch eine kontrastierende Funktion zu. Über weite Teile ist ihre Eigengesetzlichkeit in Übereinstimmung zu den Bildern instruktiv. Einerseits verstärkt und unterstreicht sie mit der Imposanz ihrer Melodie die Empfindungen. Andererseits lenkt sie die Empfindungen ausschließlich auf Lauf- und Willensleistungen der sich selbst überlassenen Läufer als maschinelle Assoziation. Jedoch wird deren bildsprachliche Schwere durch die Musik *auch* relativiert. Riefenstahl erzeugt einen Gegensatz zwischen dem Bild des sich abmühenden Körpers und dem Vorwärtstreibenden der Musik: eine inhaltliche Ambivalenz zwischen Erschöpfung und Voranschreiten. Das zeitweilig Atonale steuert so diverse Emotionen. Es definiert und ordnet sie in perfekter Harmonie den Bildern zu. Alles bleibt den Bewegungen angepasst. Als Konglomerat abgestimmter Filmtechniken kann sich der Emotionalisierung niemand entziehen. Man ist dem Instrument audiovisueller Extreme im Wechselspiel ausgeliefert. Durch die „dramatische Kontrapunktik von Körper und Geist“²⁶¹ ist dieser Teil der Gestaltung in der Zuschauerwahrnehmung ein extra „packendes Erlebnis“.²⁶²

²⁵⁹ Schaub 2003, S. 105

²⁶⁰ vgl. Dreßen 1986, S. 48 ff.; Der Lauf ist stetig umrahmt: uniform. Soldaten, Organisationen, Bauten und Abläufe. Alles ist in Ordnung begriffen - auch durch Natur als polit. Instrument. Siehe Zitat Wetzels, ebd., S. 48

²⁶¹ Schaub 2003, S. 103

²⁶² Tobis Cinema Film AG [ca. 1938]b, S. 59

Körperteile und Schatten als immaterielle grafische Zeichen des Überindividuellen und universell Ästhetischen werden durch die Tonebene und die Person Sons verdoppelt. Das wiederholte Einblenden japanischer Gesichter von der Seite aus leichter *Frosch-* und *Vogelperspektive*, die mit starrem Blick ihr Ziel unausweichlich zu erreichen gewillt sind, vermittelt geradezu prometheische Entschlusskraft des Mannes. Der filmtechnische Transport ideologisch-arischer Stigmata auf japanische Spitzenläufer ist Ausdruck des glorifizierten Überindividuellen. Die Musik steht für den Willen und damit den überindividuellen Vorwärtstrieb. Länge und Distanz übertragen sich auf den Zuschauer, vermitteln Raumgreifendes und verhindern Langeweile. Mit der Akustik sind es drei Elemente der Verdopplung: die Musik, der Sprecherkommentar im *O-Ton* oder *Off* und die auf der Tonspur eingearbeiteten Publikumsgeräusche. Mit Hilfe dieser Elemente wird der Höhepunkt des *Erlebens* vom Rest des Marathonlaufes abgegrenzt, aber auch mit ihm verbunden. Denn die Publikumsgeräusche hören mit dem Bild von Son in *Zeitlupe* auf²⁶³ und kehren leise mit der Fanfare und dann deutlich mit dem anschließenden Einlauf Sons zurück.²⁶⁴ Die Tonebene bewirkt noch einen weiteren beachtenswerten Aspekt der Marathonsequenz. Zwar trennen und verbinden ihre dramaturgischen Funktionen in Bezug auf den Bildschnitt, jedoch ergänzen sie sich und lassen zwei Bereiche zu einem werden: den des *O-Tons* – die Sphäre des Realen – und den der Musik – der hier im Kontext als Sphäre des Imaginären bezeichnet werden kann. Gerade die Paralyse beider Grenzen, der Auflösung von Geschichte, ihrem Austausch durch das Imaginäre höheren Ideals und der öffentlichen Inszenierung dieser imaginären Einheit – oder realen Auflösung –, weist starke Affinitäten zu den Merkmalen des Nationalsozialismus und seiner *Sozialisation* auf.

Dem Ende entgegen rückt das Olympiastadion in *Supertotale* mit seiner Machtarchitektur und geschäftigem Treiben der Zuschauer in den Mittelpunkt. Die *Überblendung* von Läuferbeinen aus der *subjektiven Kameraperspektive* mit Sicht auf das Olympiastadion leitet das finale Szenario ein²⁶⁵: Beine als Sinnbild visuellen Antriebsmotors eines anonymisierten und uniformierten Überindividuellen – vor dem Hintergrund des Stadions Metaphorik von Zuweisung und Unterordnung in die Rahmung der Gemeinschaft. Der Wechsel von *Zeitlupenaufnahmen* der Beine und dem ambivalenten Einsetzen der Musik verändert die Empfindung. Einem orchestralen Konzerthöhepunkt entsprechend wird das Ende dieser Odyssee eingeleitet: Würdigung und Erleichterung zugleich. Vorboten sind die vor dem

²⁶³ Min. 1'46'03

²⁶⁴ Min. 1'48'12

²⁶⁵ Min. 1'48'00 – 1'48'22

Einlauf Sons²⁶⁶ in *Totale* und *Froschperspektive* zeigten²⁶⁷ Fanfarenbläser.²⁶⁸ Sie stilisieren und bezeugen den Willen. Neben den Fanfarenbläsern wird vor allem mit ornamentaler Stadionarchitektur auf Ordnung, Struktur und ein höheres Ziel verwiesen. Dessen ordnungstiftende Funktion ist auch die Formung von Gemeinschaft. Folglich werden Physis und Willensleistung einer Ordnung unterstellt: dem Dienst an der Gemeinschaft.²⁶⁹ Der akustische Kontrast zwischen Erleichterung und Ehrwürdigkeit, vermittelt durch Stille und Fanfaren-einsatz, entlässt den Zuschauer aus seiner Befangenheit des *Erlebens*. Jedoch dirigiert er ihn auch zur Ehrfurcht. Zu den majestätisch überhöhenden Fanfarenklängen spurtet Son mit letzter Kraft ins Ziel.²⁷⁰ Umgehend ist eine heitere und erleichternde Melodie zu hören und transportiert so die Gefühle weiter. Sich der erfolgreichen Mobilisierung von Willen und Körper befähigt zu wissen besitzt ideologisch Interpretierbares: Klaglos kämpfen, Qualen erdulden, Willensstärke beweisen und alles geben, um zu siegen. Unmittelbar nach dem kommentarlosen Zieleinlauf rücken jubelnde japanische Zuschauer in den Fokus.²⁷¹ Son wird eine Decke von einem der Olympiahelfer umgelegt.²⁷² Beides folgt sinnbildlich aufeinander: auch der Einzelne bedarf helfender Gemeinschaft. Erst jetzt kommt aus dem *Off* die frenetische Stimme des Sprechers: „Sieger im Marathonlauf, Kitai Son, Japan.“²⁷³ Die enthusiastische und zugleich nüchterne Benennung des Siegers untermauert Würdigung und Ernsthaftigkeit. Es folgen die Zieleinläufe des Briten²⁷⁴ und eines weiteren Japaners.²⁷⁵ Der Zufall, dass es sich beim Dritten erneut um einen Japaner handelt, ist von Bedeutung. Denn er hat, wie der Sieger, verbissen das Ziel erreicht. Neben Planungen und schneidetechnischen Künsten hat vor allem der Zufall Regie geführt. Denn zwei Japaner unter den ersten Drei, die mit gleicher Beharrlichkeit ihr Ziel erreichen, unterstreichen bildsprachlich stilisierte Tugenden des Durchhaltewillens und der Beharrlichkeit. Sie stehen denen der NS-Ideologie nahe. Der Sprecher verweist direkt: „Dritter, wieder ein Japaner - Nan.“²⁷⁶ Die Art der Betonung auf das „wieder“ zeigt deutlich, dass der Erfolg eine Zwangsläufigkeit des

²⁶⁶ Min. 1'48'32

²⁶⁷ Min. 1'48'22

²⁶⁸ Mit Fanfarenbläsern vollzieht sich die Inszenierung eines Erscheinungsrituals. Häufig im gesamten Filmwerk verwendet, verleiht es dem Moment etwas würdevoll Pathetisches. Durch den Verzögerungseffekt angekündigter Protagonisten werden Erscheinen und Handlung stilistisch überhöht. Vgl. Alkemeyer 1996, S. 413. Zur grundsätzlichen Funktionalisierung der Fanfaren aus Höfischem und Militärischem siehe Bernett 1986, S. 373. Zu den Analogien der Revuetheater der 20er Jahre siehe auch Bartetzko 1985, S. 55

²⁶⁹ Zum Gedanken des Sports als Dienst an der Volksgemeinschaft siehe Schaub 2003, S. 107 ff.; Wildmann 1998, S. 71 f.; grundsätzlich dazu auch Haug 1987b, S. 16 f., sowie S. 92-95; Ders. 1987a, S. 79-102; Pfister 1992, S. 47, 49; weiterführend auch Ders. 1993, S. 160-177

²⁷⁰ Min. 1'48'32 – 1'48'52

²⁷¹ Min. 1'48'52 – 1'49'00

²⁷² Min. 1'49'00

²⁷³ Min. 1'49'08

²⁷⁴ Min. 1'49'14 – 1'49'30

²⁷⁵ Min. 1'49'32 – 1'49'38

²⁷⁶ Min. 1'49'32

Tugendhaften voraussetzt und logisch konsequent ist. Mit Ankunft der restlichen Läufer²⁷⁷ wird durch den Wechsel von *Normalgeschwindigkeit* und *Zeitlupe* noch einmal Härtecharakter betont: in der Abfolge sind völlig erschöpfte Athleten zu sehen. Totaler Verausgabung steht jedoch das Erreichen des Ziels gegenüber. Beides wird zur weiteren Aussage der Sequenz. Willensleistung als *Sieg über den Körper* wird mit *Sieg über andere* gleichgesetzt. Obwohl Sons erster Platz stilisierte Elemente von Kampf und Sieg vereinigt, hebt Riefenstahl mit Bildern einlaufender und erschöpfter Athleten den Erfolg des inneren Kampfes deutlich hervor. Neben dem Sieger avancieren auch die anderen Protagonisten zu Darstellern idealisierter Willensleistungen. Der visualisierte Schmerz ist Ausdruck dieser Leistung. Gesichter erlangen durch *Totale* oder *Halbtotale* nun ihre Bedeutung wieder. Wohlbehaltene Läufer sind eher entfernt, meist in *Totale* und in *Normalgeschwindigkeit* zu sehen. Ausgemergelte Läufern hingegen werden in *Zeitlupe* durch *Amerikanische*, *Nah-* und *Großaufnahme* gezeigt. Daher wirkt diese Aussage weiter mit. Die Musik unterfüttert pausenlos den Wechsel zwischen Würdigung und Erleichterung. Erschöpfung und Erfolg stehen sich gegenüber und ergänzen einander. Riefenstahl widmet diesem Ausdruck ganze drei Minuten.²⁷⁸ Man blickt nur noch auf und nicht mehr in die Athleten. Eine persönliche Identifikation bleibt aus. Schmerz wird dadurch ästhetisiert und zu etwas Positivem: zur „Erotik des Sports“. Er ist Ausdruck des Erfolges. Bis hierhin erzählt Riefenstahls Film „hautnah“ die innere Geschichte von Körpern, die sich selbst zu bezwingen gewillt sind. Alle Mühen stehen für das Erreichen eines höheren Ziels, hier das Marathontor des Stadions, das symbolisch zwischen den Beinen eines Läufers auftaucht. Nicht umsonst berichtet das Programmheft des Films vom „Heldenlied der Ausdauer und des Siegeswillens“ der Läufer und meint, dass „im Innern [...] der Wille seinen unentrinnbaren Rhythmus des Durchhaltens“²⁷⁹ bestimmt.

Nach dem Blick auf die Anzeigetafel²⁸⁰ folgt die Siegerehrung.²⁸¹ Die Zeremonie steht im Zeichen der Ehrwürdigkeit und ist durch das Verhalten der Sieger und das Spielen der Nationalhymne bestimmt: gesenkter Kopf und ernsthafte Mimik als erhabener Ausdruck von der Bedeutung erbrachter Leistung, festgehalten in der *Amerikanischen*. Sie kontrastiert vor dem Hintergrund der aufgezogenen Fahnen in *Supertotale*. „Wille, Erfolg, Fahne“ bilden so ein Ideogramm von Kampf und höherem Ziel. Ausführlich ist zu sehen, wie eine deutsche *Ehrendienstjungfrau*²⁸² Son zuerst das Bäumchen überreicht und ihm anschließend den Kranz

²⁷⁷ Min. 1'49'38 – 1'51'37

²⁷⁸ Min. 1'48'32 – 1'51'37

²⁷⁹ Programmheft zu *Fest der Völker*. In: Mertens 1977

²⁸⁰ Min. 1'51'37

²⁸¹ Min. 1'51'48 – 1'52'33

²⁸² Zur Begrifflichkeit vgl. Brackmann/Birkenhauer 1988, S. 57; Wildmann 1998, S. 90, Semrad 2009, S. 77

aufsetzt.²⁸³ Die Einstellungsdauer hebt abermals die Bedeutung hervor. Mit der graeco-germanischen Theatralik wird dem Moment Ewigkeit eingeschrieben. Leistungsbestätigung in Gestalt der Siegerehrung entspricht so dem paradigmatischen Ausdruck des Kampfdogmas und maskuliner Potenz. Die japanische Hymne vermittelt zum Abschluss und als letzter Eindruck Glorifizierung und Ideal des Willens. Der Eindruck verstärkt sich durch die im Gegensatz zu anderen Sequenzen relativ lang andauernde Ehrung und die Pause zur nächsten Sequenz.²⁸⁴ Zwei Japaner auf dem Siegerpodest tragen weiter zur Mythenbildung bei. Zudem ist die Zeremonie einem latenten Ordnungscharakter unterstellt. Ablauf, Mimik, Gestik, die weißen Trainingsanzüge und das Feierliche sind auf Sinnstiftung der Ordnung ausgerichtet. Außerdem umrahmen die Marinesoldaten beim Aufziehen der Fahnen das Geschehen militärisch. In Verbindung zum Kampf sichert dies das Ende bildsprachlich ab.²⁸⁵ Das filmsemiotische Gleichungssystem von Leistung, Wille, Ästhetik als Ausdruck²⁸⁶ und der audiovisuellen²⁸⁷ Bindung an die Nation wird instrumentalisiert. Leistung ist Dienst und Pflichterfüllung gegenüber einer höheren verpflichteten Instanz: der Gemeinschaft - in Form der Nation und symbolisiert durch die Fahne. Mit Bildern des Siegers, der aufgezogenen Fahne Japans und den Olympischen Ringen im Hintergrund endet die längste Sequenz.²⁸⁸

Zusammenfassung: Aufgrund von Länge und Stilistik eines Spielfilms nimmt die Sequenz eine Sonderstellung ein. Sie generiert nach atmosphärischen Gesichtspunkten einen in sich geschlossenen Handlungsverlauf mit Auftakt, Höhepunkt und Schluss. Die narrative Struktur erzählt die Geschichte des inneren Kampfes zwischen Physis und Psyche der Athleten. Somit kann sie als „a film within a film“²⁸⁹ verstanden werden. Das ist der Hauptunterschied zu anderen Sequenzen des Films. Diese zeigen begrenzte, beispielhafte und disziplinierte

²⁸³ Coubertins Ritual (bis 1936 Lorbeerkrantz) knüpfte an hellenistisches Kulturverständnis. Zur Bedeutung in der Antike vgl. Sinn 1996, S. 52 f.; In Berlin sollte erstmals germanische Symbolik verliehen werden: Eichenlaub als Kranz. Auch mit dieser Symbolik verband der NS-Staat das heraufbeschworene Verwandtschaftsverhältnis zum antiken Griechenland. Die Eiche diente Sportwelt und Deutscher Turnerschaft als nationalistisches Symbol und schmückte deren Sieger. vgl. dazu Bernett 1986, S. 376; Williamson 2002; Dohle 2000; zur Symbolik im historischen Kontext vgl. Döbler 2000, S. 103; Günther 1997, S. 274; Pennick 2001, S. 64; Hasenfratz 1992; Hartwich 2000; Wolfram 2000; zu Hintergründen im Umfeld der Spiele vgl. OK 1937 (Bd. 1), S.127; Bernett 1986, S. 376 f.; Constandt 1994, S. 62-67; soziokulturell auch Giesecke 1993; Nyssen 1979; Scholtz 1985

²⁸⁴ Min. 1'52'16 – 1'52'33; Es wundert kaum, dass Riefenstahl in den ihr opportun erscheinenden Momenten die Siegerehrungen mit besonderem Bedacht inszeniert. Dabei unterscheiden sich jedoch Art und Weise sowie Umfang der Darstellungen. Der Variantenreichtum bezieht sich immer auf den Kontext der gezeigten Disziplin. Je nach Absicht sind sie mehr oder minder umfangreich. Frauen werden wie in diesem Beispiel zu keinem Zeitpunkt gefeiert. Dem Zeremoniell wird meist nach ausdauer- und kampfbetonten Disziplinen entsprochen. So finden sich ausführliche Darstellungen der Siegerehrung mit Übergabe des Eichenlaubs etwa im *Dreisprung*, dem *110-m Hürdenlauf*, der *4x400-m Staffel*, dem *Boxen*, dem *Zehnkampf*, dem *100-m-Kraulen* sowie dem *Achterlauf* der *Rudernwettkämpfe*. Dabei schließt die Siegerehrung vorwiegend heroisierte Sequenzverläufe, in denen sich das Kampfdogma hervorhebt, rituell ab.

²⁸⁵ Min. 1'52'02

²⁸⁶ Das beinhaltet tonisierende Muskulatur und den Schmerz.

²⁸⁷ Gemeint sind damit Hymne und Fahne.

²⁸⁸ Min. 1'52'02 – 1'52'33

²⁸⁹ Downing 1992, S. 70; vgl. dazu Schaub 2003, S. 102

Ereignisse, die in sich gewisse Spannungsmomente besitzen. Hier wird ein kompletter Spannungsbogen unter dramatischen Gesichtspunkten erzeugt, die der Marathonlauf selbst aufgrund seiner Wettkampfarm nicht hat. Daher setzt Riefenstahl auf die Konstruktion qualitativer und kulminierender Zäsuren. Die sukzessive Dramatik des inneren Kampfes wird durch Musik, Schnittrhythmik, involvierende Kameraperspektiven und Kommentar deutlich zum Ausdruck gebracht. Alles ist vom Signum ornamentaler Rahmungen umgeben und dirigiert. Die *Vogelperspektive*, bis dahin weitestgehend neu, erzeugt isometrische Projektionen von Struktur und Ordnung. Auch die wiederholt eingebundene Architektur des Stadions, die Wegmarken des Laufes, Soldaten, Hilfspersonal, Natur, Himmelsmotiv und der Organisationsablauf verschreiben alles Handeln der Sinnstiftung von Ordnung, Struktur, Planung und Sauberkeit. Unordnung kommt nicht vor. Zudem dienen sie als Gemeinschaft konstituierende bzw. konditionierende Rahmungen, die Gegenteiliges indirekt abgrenzen. Damit werden Protagonisten und Filmzuschauer durch diktierte Räume bewegt. Die Kameraführung lenkt das Zuschauerauge bewusst auf Akzentuierungen, so dass Rahmungen alles Handeln immanent, vor allem jedoch permanent ordnen. Haltungskörper und Körperhaltungen avancieren über fragmentarische Einblicke der Muskeln und Schatten ebenso zum Maßstab von Gemeinschaft. Sie unterscheiden Ideales von Un-Idealem und Stärke von Schwäche. Außerdem sind sie ästhetisiertes Sinnbild innerer und äußerer Werte männlicher Potenz. Eingebettet in den militärischen Bezugsrahmen – durch uniformiertes Personal sowie hauptsächlich Sprache und Stilistik der Kommentatoren – verbindet sich alles mit dem Kampfdogma. Durch die auf Konkurrenz und Kampf abzielenden Inhalte wird der Kampf um den eigenen und gegen fremde Körper in direkte Beziehung zum Militärischen gesetzt. Kampf ist damit wertverschoben und vom Sport gelöst. Er bezieht sich nicht mehr nur alleine auf die leistungssportlichen Grundlagen des Wettkämpfens und der Willensleistung, sondern vielmehr auf die ideologische Interpretierbarkeit. Durch Himmelsmotiv und Naturaufnahmen ist er natürlichen Gesetzmäßigkeiten verschrieben. Sie lassen beide Momente des Kampfes als vorbestimmt erscheinen. All das *erlebt* der Zuschauer durch die ebenfalls neue *subjektive Kamera* mit. Sprecherkommentare und Innenperspektive sind daher für einen Authentizitätsstiftenden Charakter verantwortlich. Diese Einbindung enthebt den Zuschauer von Reflexion und Hinterfragung. Aufgrund der Nähe zum Geschehen und der vermeintlichen Gegenwart nimmt er teil und durchlebt Anstrengungswelt und Willen in Echtzeitübertragung. Härte und Umfang werden dadurch fühlbar gemacht: Authentizität durch Aktualität. In Verbindung mit *Schnittrhythmik* und nahen *Einstellungsgrößen* vermittelt sich der Tenor des Ereignishaften und des Erlebens. Denn Verborgenes von Strecke und Athleten ist zu sehen.

Sequenzlänge und begleitende Sicht vermitteln dem Zuschauer grundsätzlich Raumgreifendes. Nicht nur Härte und Zähigkeit, sondern auch die Dimensionen des Raumes werden *erlebbar*. Damit ist der Mann am stärksten für die Beherrschung des Raumes im gesamten *Olympiafilm* verantwortlich. Mit ihm vollzieht Riefenstahl eine Anonymisierung und dennoch zugleich „personifizierte Universalität“ - in der Person Sons. Denn die Annäherung an die Muskulatur der Athleten in ihrer zyklisch-dynamisierten Arbeitsweise ist allgemein. Sie sind Stellvertreter einer universellen Ästhetik und beschreiben innere und äußere Idealzustände des Mannes. Wille, Leistung, Physis und Kampf korrelieren mit dem optischen Idealmaß. Visualisierter Schmerz ist ebenfalls Ausdruck des Willens. Jedoch sind alle Begriffe immer auch ambivalent. Sie heroisieren und grenzen aus. Im Kern definieren sie das Verhältnis von Idealem gegenüber Un-Idealem. Son und andere Läufer stehen dafür Pate. Deren Herkunft spielt keine Rolle für die filmische Präsentation ideologischer Affinitäten. Sie sind, wie auch der Wettkampfverlauf, ihrem Kontext entbunden. Das Erreichen des Ziels, und nicht nur der Erfolg, werden mit dem ästhetischen Ideal von Physis und Psyche, d.h. „äußerer“ und „innerer Schönheit“, verknüpft. Die Siegerehrung ist die entsprechende Würdigung. Theatralik und Pathetik dienen Anerkennung, verewigen und huldigen dem Paradigma des Kampfes: eine Feier auf die Abkehr von allem Durchschnittlichen. Als Dienst an der Gemeinschaft verschreibt sie Leistung einem höheren Ziel und ordnet sie ihm zugleich unter.

Die Marathonsequenz berichtet vom Kampf um und gegen den eigenen Körper. Der gegen andere ist immer nur indirektes Kriterium. Daher widmet sich die weitere Untersuchung der Inszenierung des Kampfes gegen andere. In ihm ist grundsätzlich immanent, was den Prinzipien von *Sozialisation* und NS-Ideologie entspricht: Wettkampf, Elitebildung und Auslese. Die Inhalte selbst assoziieren und entsprechen ideologischen Dogmen.²⁹⁰ Disziplinen und Wettkämpfe objektivieren vordergründig, denn sie sind Ort des absoluten Vergleichs und zudem der Hierarchisierung verpflichtet. Die Quantifizierung körperlicher Leistungen kann es sichtbar und erinnerbar machen. Standardisierte Messverfahren erlauben einen (meta-)disziplinären, also einen mathematisch quantifizierbaren Vergleich.²⁹¹ Wettkampfsequenzen – als filmischer Bestimmungsort – bilden ab, was mit den Prinzipien des Messens versehen und vorgeführt wird.²⁹² Hoffman hat darauf hingewiesen, dass Riefenstahl auch das noch

²⁹⁰ vgl. Kap. 2.1, 2.2 und 2.3.2

²⁹¹ vgl. Alkemeyer 1996, S. 189 f.

²⁹² Im Film verbindet sich Messen im Sport mit dem Messen körperorientierter Arier-Theorien. Beide Bereiche können durch die Sportresultate und deren filmtechnische Aufbereitung als visuelle Beweise ihrer Anliegen interpretiert werden. Zur Entwicklung der Arier-Theorien und ihrer Verwissenschaftlichung siehe Poliakov 1993; zur visuellen Argumentation auch Mosse 1987.

kontrolliert, was nicht völlig zu kontrollieren ist: Wettkampfverläufe.²⁹³ Sport ist der Zufall eingeschrieben. Riefenstahl beschränkt ihn durch Ritualisierungen. Sie enthebt den Sport der Sphäre des Realen, formalisiert ihn durch stereotype Darstellungsdramaturgien, re-inszeniert die zeitliche Abfolge und stellt zur eigenen Narration um. *Ihre Wettkämpfe* sind ästhetische Präsentationen von Auslese der Besten und Stärksten im Kampf. Kampf und Ästhetik werden heroisiert und in mythischen Duellen dargestellt: so etwa in der Sequenz des *Weitsprungs*.

4.3.2 Die Sequenz des *Weitsprungs*

Der *Weitsprung der Herren*²⁹⁴ hat eine Dauer von zwei Minuten und 25 Sekunden. Mit insgesamt 32 Einstellungen ergibt sich eine durchschnittliche Einblendungszeit von rund 4,5 Sekunden. Das lässt eine tendenziell ausführliche Wahrnehmung der Bilder erkennen. Exklusive der zahlreichen Zuschauereinblendungen verbleiben für den eigentlichen Wettkampf 68 Sekunden mit insgesamt elf Einstellungen. Dafür ergibt sich eine *Schnittrythmik* von rund 6,2 Sekunden. Somit liegt der Schwerpunkt eindeutig auf einer ausführlichen Wahrnehmung des reinen Weitsprunggeschehens.

Die Sequenz beginnt mit zwei Einstellungen aufstehender Zuschauer in *Nahaufnahme*.²⁹⁵ Gestik und Mimik des Publikums verweisen auf ein ungeheuer spannendes Ereignis im Stadion, woran einzig das Filmpublikum noch nicht teilhaben darf. Parallel dazu kommentiert der Sprecher aus dem *Off*: „Im Weitsprung hat sich der Kampf zu einer Entscheidung zwischen dem Deutschen Lutz Long und dem schnellsten Läufer der Welt Jesse Owens zugespitzt.“²⁹⁶ Es folgt die Benennung beider Springer und Long wird in *Halbtotale* eingeblendet.²⁹⁷ Damit versetzt die Sequenz in augenblickliche Spannung und weist dem Deutschen eine Spitzenstellung zu. Die Begriffe der „Entscheidung“, „zugespitzt“ und des „schnellsten Läufer[s] der Welt“ messen von Beginn Elitäres und Auserlesenes bei. Die ausschließlich verbale Zustandsbeschreibung dient der emotionalen Positionsbestimmung des Filmzuschauers. Vokozentrik und Reaktionen des Stadionpublikums transportieren ihn unmittelbar in eine spannende und visuelle Erlebnis- und Elitenwelt, an der er als vermeintlicher Augenzeuge teilhaben darf.

In der Sache richtig, ist der Favoritenkreis tatsächlich auf diese Aspiranten zu beschränken. Jedoch entspricht die Realität nicht dem filmischen Ablauf. Stichwettkämpfe sind zu dieser

²⁹³ vgl. Hoffmann 1993, S. 110 ff.

²⁹⁴ Teil 1: Fest der Völker; Min. 58'03 – 1'00'28

²⁹⁵ Min. 58'03 – 58'09

²⁹⁶ Min. 58'03

²⁹⁷ Min. 58'09. Bei der Benennung Jesse Owens als schnellstem Läufer der Welt erscheint Long. Das diametrale Verhältnis zwischen Wort und Bild irritiert, ist jedoch um so verständlicher, als dass sich ein Deutscher mit dem schnellsten Läufer zu messen hat und somit in den Rang eines Auserwählten gehoben wird.

Zeit nicht auf zwei, sondern auf einen Kreis von maximal sechs Personen²⁹⁸ zu beziehen.²⁹⁹ Andere Athleten, wie etwa Tajima, Leichum, Maffei oder Clark, bleiben von der filmischen Darstellung ausgenommen³⁰⁰, so dass der Zuschauer einen direkten „Schlagabtausch“ zweier Spitzenathleten erleben wird. Außerdem wird der Vorkampf nicht erwähnt bzw. gezeigt. Riefenstahl erzeugt von Anfang an eine atmosphärisch generierte Filmwirklichkeit, die mit der kontextuellen Realität nur noch bedingt etwas zu tun hat.³⁰¹ Ihre Re-Inszenierung zielt auf eine ästhetische Narration, die von zwei Titelaspiranten handelt. Vor allem polarisiert die mit Spannungsmomenten versehene Einleitung. Denn mit Jesse Owens und Lutz Long stehen sich vollkommen konträre Protagonisten gegenüber: Athlet – Leptosom, Schwarz – Weiß, US-Amerikaner – Deutscher. Das „ideale Normbild“ Owens grenzt sich von seinem Gegenüber deutlich ab. Der Verlauf wird sich an dem auffallend plakativen und Konträren bemessen. Daher baut die Sequenz über die spannungsgeladene Einleitung eine schrittweise und geordnete Zuspitzung der Geschehnisse auf.

Der Einstieg in den Wettkampf erfolgt umgehend: mit Bildern der Konzentrations- und Vorbereitungsphase Longs und seinem Anlauf zum Sprung.³⁰² Die kurze Phase des Anlaufs wird jedoch unterbrochen. Für einen Bruchteil folgt eine *Großaufnahme* Hitlers, dessen Mimik erwartungsvolle Gespanntheit ausstrahlt.³⁰³ Schon eine Sekunde später setzt sich Longs Anlauf mit dessen erstem Sprungversuch fort. Im ersten Teil des Anlaufs ist Long aus der *Normalperspektive* und im zweiten Teil aus der *Froschperspektive* zu sehen. Die Kamera begleitet den Läufer mit einem *Schwenk* nach rechts, nun jedoch in *Zeitlupengeschwindigkeit*. Sowohl der *Perspektivenwechsel* als auch die Einblendung Hitlers Person bewirken innerhalb weniger Sekunden eine verändernde Betrachtungsweise: Hektik und Spannung werden von Aufmerksamkeit begleitet. Die unterbrochene und verzögernde Darstellung bündelt sie im schnellkräftigen Tonisieren der Muskulatur. Spannung, Leistung und Anstrengung sind unvermittelt in der kurz andauernden Sequenz präsent. *Halbtotale*, *Froschperspektive* und *Zeitlupe* stilisieren und ästhetisieren den Vorgang. Nüchtern und mit betonter Lautstärke nennt der Sprecher aus dem *Off* die Weite des deutschen Springers.³⁰⁴ Gleich darauf folgt in *Totale*, *Vogelperspektive* und in *Normalgeschwindigkeit* Owens bei seinem Anlauf und Sprung. Dabei ist der Kontrahent des Deutschen entfernt und nicht sehr nah zu sehen. Der Kommentar verweist direkt auf die um 20 cm bessere Leistung. Ein eingeblendeter Absprungbalken und

²⁹⁸ Von einem Stichwettkampf ist in diesem Zusammenhang tatsächlich auszugehen, jedoch in Bezug auf auf den Teilnehmerkreis der letzten sechs Athleten. Vgl. Richter 1936 (Bd. 2), S. 46 f.

²⁹⁹ vgl. dazu [DLV] Deutscher Leichtathletik-Verband 1935, S. 51

³⁰⁰ vgl. Richter 1936 (Bd. 2), S. 46; zum Endstand selbst siehe ebd., S.47

³⁰¹ vgl. dazu umfassend Kluge 1997, S. 804, 884

³⁰² Min. 58'09

³⁰³ Min. 58'14

³⁰⁴ Min. 58'19

ein Zentimetermaß postulieren direkt Prinzipien des Überbietens und der Aktualität.³⁰⁵ Owens wird dadurch wesentlich agiler gezeigt als Long, seine Bewegungen sind schneller und dienen filmtechnisch als Begründung einer besseren Weite. Das typisiert, und der Turnus der Sequenz im Grunde beschrieben. Einerseits folgt der Sequenzverlauf nun dem *Procedere* des ständigen Überbietendes.³⁰⁶ Denn filmisch verläuft der Kampf Mann gegen Mann in direktem Schlagabtausch mit den von Sprung zu Sprung verbesserten Leistungen.³⁰⁷ Andererseits sind die Bilder damit einem Ästhetisierungsprozess unterworfen und verschreiben die Begriffe von Leistung und Erfolg der Athletik Jesse Owens. Zuerst ist Long zu sehen, eher schlaksig gebaut, dann folgt Owens, das Ideal männlicher Athletik, der agiler gezeigt wird und dessen Weite Long beim ersten Versuch in den Schatten stellt. Die Bildsprache ist deutlich: Owens ist athletischer, damit ästhetischer, und das zeichnet den Erfolg aus.

Mit Longs zweitem Versuch, der nun Owens Sprungdarstellung entspricht, fordert der Sprecher geradezu eine Verbesserung: „Und nun wieder Long.“³⁰⁸ Jetzt rückt auf akustischer Ebene die Erwartungshaltung in den Mittelpunkt, die mit Longs Versuch auch visuelle Bestätigung findet. Dem Zuschauer werden die Momente von Erwartung, Druck und Übertreffen lediglich mittels Sprache beigebracht. Die Bilder bestätigen die generierte Situation. Denn Long überbietet Owens Weite. Das audiovisuelle Gemisch inszeniert Entscheidung, Überbieten und Kämpfen. Es zeigt Affinitäten zu Ideologie und *Sozialisation*: im Kampf zu bestehen, dem Druck standzuhalten und Bester zu sein. Entsprechend pathetisch fasst der Sprecher den Versuch zusammen: „7,84 m. Der Deutsche führt.“³⁰⁹ Die kreierte Situation wird durch aufstehende und zugleich angespannt wirkende Zuschauer bestärkt und weiter transportiert. Appellierend kommt ein schlichtes „Owens“³¹⁰ aus dem *Off*, bei dem er in *Zeithupe* seine Kleidung richtet. Erstmals ist er in der *Amerikanischen* zu sehen. Durch die Nähe potenziert sich seine Athletik. Zeitgleich erlaubt die Einstellungsgröße eine genaue Musterung des so gegensätzlichen Somatotypus. Wieder folgen Szenen sich erhebender Zuschauer, die der Spannung und Aktualität Ausdruck verleihen. Nach dieser Einblendung wird Owens mit den letzten Schritten seines bereits vollzogenen Anlaufs und dem Sprung aus der *Froschperspektive* in *Halbtotale* gezeigt. Das überhöht sein Handeln. Es entsteht der Eindruck, als ob sich Owens der Situation zu erwehren weiß. Der unvermittelte Übergang durch die *harte Montage* überrascht durch Augenblicklichkeit. Owens gleicht einem blitzschnell agierenden „Raubtier“. Er ist der scheinbaren Aufforderung des Überbietens

³⁰⁵ Min. 58'22 – 58'34

³⁰⁶ Abfolge und Weiten stimmen nicht. Vgl. den Beitrag zum 25. Todestag von Jesse Owens 31.3.2005 im DR.

³⁰⁷ vgl. Richter 1936 (Bd. 2), S. 46 f.; OK vom 4.8.1936

³⁰⁸ Min. 58'36

³⁰⁹ Min. 58'44

³¹⁰ Min. 58'49

nachgekommen und wird durch Filmtechnik und die vermeintliche Schnelligkeit seiner Handlung überhöht. Seine Leistung bestätigt dies: „7,78 m. Wieder 3 cm weiter.“³¹¹, so der Sprecher. Erstmals bündelt diese Form der Darstellung bei Owens alle Aufmerksamkeit auf das schnellkräftige Tonisieren der Muskulatur. Spannung, Leistung und Anstrengung werden nun am athletischen Beispiel ästhetisiert und sind als Leistung nachvollziehbar. *Halbtotale*, *Froschperspektive* und *Zeitlupengeschwindigkeit* binden das Auge an Owens Muskelbeschaffenheit und damit vor allem den Blick auf die Ästhetik. Diese avanciert zum Platzhalter: von physischer Leistung, dem Willen zum Kampf und so dem Idealbild.

Geradezu stoisch folgt nun wieder Long in höchster Konzentration.³¹² Auch hier benennt der Sprecher lediglich den Namen des Aspiranten. Ernst blickende Zuschauer in der *Nahaufnahme* vermitteln Druck und Anspannung, unter denen sich Long zu befinden scheint. Um seine vermeintliche Reaktion und Spannung hinauszuzögern, wird sein Versuch, der nun wiederum Owens Darstellung entspricht, in *Zeitlupe* und *Froschperspektive* gezeigt.³¹³ Der Sprecher teilt auf Anhieb das Durchgangsergebnis mit: „7,78 m, so weit wie Owens, neuer Europarekord.“³¹⁴ Zweifelsohne gehört Long nun zu den Besten. Die Weite wird inszeniert wie ein Erfolg und unumstößlicher Durchbruch. Dem Filmzuschauer vermittelt sich unweigerlich der Gedanke, das Owens dem nichts mehr entgegenzusetzen hat. Untermauert werden diese Gefühle durch jubelnde Zuschauer sowie einen anderen Athleten, der Long in die Arme nimmt und ihn sogar hochhebt. Die Kamera richtet sich auf den sichtbar erleichterten Hitler, dessen Ausstrahlung kein besseres Ergebnis Owens zuzulassen scheint.³¹⁵ Auch diese Bilder sind Ausdruck von Authentizität durch Aktualität.

An den freudigen und entspannten Moment knüpfen Aufnahmen sorgenvoll blickender und für Owens mitfühlende Zuschauerinnen. Erneut wird die Spannung durch dessen ausstehende Reaktion aufgegriffen. Die Einstellungsdauer auf die Zuschauerinnen verheißt noch nicht das Ende des Schlagabtausches. Auf eine kurze Einblendung Owens, der sich zum Anlaufpunkt begibt, folgt erneut die Ansicht einer Zuschauerin, die ihn jetzt deutlich anfeuert. Ganze 13 Sekunden verharrt die Kamera auf Owens, der sich auf den Sprung vorbereitet. Zum Einstellungsanfang betont der Sprecher beinahe gefahrlos: „Und nun noch einmal Jesse Owens.“³¹⁶ Absolute Ruhe kehrt ein. Auf Kommentar und Stadionakustik wird verzichtet, so dass sich die spannungsgeladene Situation unglaublich dehnt. Das lenkt die ganze Aufmerksamkeit auf die mentale und physische Sammlung Owens. Die Naheinstellung in

³¹¹ Min. 59'03

³¹² Min. 59'04

³¹³ Min. 59'11

³¹⁴ Min. 59'18

³¹⁵ Min. 59'28

³¹⁶ Min. 59'43 – 59'56

Halbtotale intensiviert die Kräftesammlung. Sie überträgt sich geradezu auf das Publikum und stellt die Szene wiederholt in Beziehung zur athletischen Ästhetik des Körperbaus. Nun endlich beginnt Owens mit seinem letzten Versuch. Anstelle des Anlaufs blickt man in das Gesicht eines am Rande befindlichen Athleten, an dessen Kopfbewegung man sieht, wie er Owens Anlauf mitzuverfolgen scheint. Erst die letzten Schritte und der Absprung werden in *Zeitlupe* und *Froschperspektive* gezeigt. Am Ende gibt der Sprecher emphatisch die „8,06 m“ bekannt.³¹⁷ Die Zuschauer springen auf und umjubeln den neuen Olympiasieger und Weltrekordler. Ein beinahe schüchterner Jesse Owens blickt glücklich in die Kamera. Sofort ertönt die Nationalhymne der USA, zu der der Sprecher das Ergebnis des Siegers nennt: „Neuer Weltrekord. Goldmedaille für Amerika.“³¹⁸ Die Hymne erstreckt sich dabei über die Einstellung Owens bis hin zum Aufziehen der Nationalfahnen durch Marinesoldaten³¹⁹ über der Anzeigetafel.³²⁰ Mit der für die Sequenz einzigen musikalischen Untermalung und dem Blick über das Stadion in *Supertotale* wird auch hier die Ehrung zu etwas fulminant Notwendigem stilisiert. Interessant ist der Inhalt des Kommentars, denn das Land und nicht die Person hat die Goldmedaille gewonnen. Vor dem Hintergrund der Positionierung der Sequenz ist das von Bedeutung. Denn Owens gewinnt im direkt davor gezeigten *100-m-Lauf* ebenfalls die Goldmedaille. Eine persönliche Überhöhung bleibt dadurch aus. Nur das Symbol seiner Athletik wird idealisiert und einem höheren Ziel unterstellt: dem Dienst am Land. Long wird zu diesem Zeitpunkt überhaupt nicht mehr erwähnt, obwohl er Gewinner der Silbermedaille für Deutschland ist.³²¹ Die Sequenz huldigt am Ende Ästhetik und Kampf. Die Resultate, Personen und deren Herkunft als Ergebnisdokumentation sind weniger von Belang. Letztlich dokumentiert sie Gewinner und Verlierer und stilisiert das Ideal(e) des Siegers durch seinen erlebten Ausleseprozess. Dieser bleibt, bis zur Ehrung durch Hymne und Fahne, eingebettet in das Elitäre, was zwei Spitzenrekorde bezeugen. Das wertet die Auslese damit selbst auf. Owens Person steht dafür Pate. Er entspricht weitaus mehr NS-Idealen und der auf Grundlage von *Sportsozialisation* geforderten Physis als der Deutsche. Die letzten nahen Einstellungen erlauben daher noch einmal die Bewunderung des Idealbildes, das eine filmtechnische Metamorphose vom schwarzen Athleten zum arischen Körperideal durchlaufen hat. So wird aus einem Verliererwettkampf³²² ein Gewinnerwettkampf, und der Gewinner ist das arische Körperideal.³²³ Und das heißt: männlich. Es wirkt umso mehr,

³¹⁷ Min. 59'59 – 1'00'06

³¹⁸ Min. 1'00'12

³¹⁹ Auch hier greift die militärische Rahmung als Bezug des Sports, auch wenn sie nur kurz und beiläufig ist.

³²⁰ Min. 1'00'12 – 1'00'28

³²¹ Long ist zu der Zeit bester deutscher Weitspringer und Europarekordhalter. Vgl. DLV 1935, S. 89

³²² Das ist aus deutscher Sicht zu verstehen.

³²³ vgl. Anmerkung 290 und 292

bezieht man die häufigen Publikumseinstellungen von Frauen mit ein. Bereits erwähnte Elemente der bewundernden Frau zum bewunderten Mann, das Verhältnis von großer und kleiner Welt, bleiben beiläufig auch in dieser Sequenz als Grundfeste bestehen. Die zu Beginn vorgenommene Polarisierung beider Typen kulminiert am Ende in Sieg und Niederlage. Das Ideal, das körperlich und geistig dem weltanschaulichen Leitbild entspricht, gewinnt und wird an maskuline Ästhetik gebunden und darüber definiert. Das Un-Ideal, das körperlich und geistig eben nicht diesem Muster entspricht, verliert. Die Nicht-Erwähnung zeigt die despektierliche Würdigung. Damit verliert nicht nur der Deutsche die Goldmedaille, sondern auch der vom Normbild abweichende Menschentypus.

Zusammengefasst generiert Riefenstahl mit dem *Weitsprung der Herren* eine filmeigene Wirklichkeit, die grundsätzlich auf der optischen Polarisierung und dem Kampf zweier Duellanten basiert. Die konstruierte Narration eines direkten Schlagabtausches gegensätzlicher Typen dokumentiert einen zuspitzenden Wettkampfverlauf, den es in der dargestellten Form nicht gegeben hat.³²⁴ Filmtechnisch überhöht und stilisiert stehen sich Athlet und Leptosom gegenüber. Die Darstellung orientiert sich an deren Erscheinungsbild. Am Ende stehen sich Erfolg und Misserfolg gegenüber. Sie bemessen Ideal und Un-Ideal. Owens wird durch filmtechnische Stilisierung mit Attributen des arischen Körperideals versehen. Er entspricht optisch dem Normbild, agiert physisch kraftvoller und eleganter als sein Kontrahent und kann bis zum Ende des Wettkampfes mentale und physische Stärke punktuell abrufen. Diese Werte werden an Ästhetik gekoppelt und dadurch ideologisch interpretierbar. Affinitäten zur (Meta-)Physik sind unverkennbar und lassen sich assoziieren. Owens ist Platzhalter des über Ästhetik vermittelten Ideals. Entsprechend gegensätzlich präsentiert sich Long. Er hat den generierten Momenten von Erwartung, Druck, mentaler und physischer Stärke nicht entsprochen und wird entsprechend despektierlich über das (Un-)Ästhetische definiert. Nicht der Sieg des schwarzen Amerikaners über den weißen Deutschen, sondern der Sieg eines Normbildes über das davon abweichende Un-Ideal bildet den Kern. Erfolg wird damit an Ästhetik als Ausdruck psychischer und physischer Idealzustände geknüpft, und zeitgleich das Verhältnis von Ästhetik und Elitebildung durch Kampf unterstrichen. Leistungssportliche Prinzipien begünstigen dabei nationalsozialistisch zu interpretierende Affinitäten. Indirekt werden damit auch die Geschlechterrollen umrissen. Maskuliner Athletik steht das Bild der bewundernden Zuschauerinnen gegenüber. Es ist ein komplementär limitierendes Gefüge: Passivität der Frau als Bewunderin und Aktivität des Mannes als Bewunderter. Geräusche und Kommentare aus dem *Off* vermitteln durch die

³²⁴ Auf die inhaltlichen und stilistischen Analogien zum *Dreisprung der Männer* (Teil 1: Fest der Völker; Min. 54 '38 – 58'03) sei an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen.

Tonspur Spannung sowie Kampf und sind authentifizierendes Stilmittel: die aktuellen Kommentierungen, Publikums-, Anlaufgeräusche und der musikalische Verzicht erzeugen Aktualität und Gegenwart. Das lenkt Wahrnehmungsprozesse der Polarisierung und der Empfindung von Realität.

Riefenstahl präsentiert so Ästhetik und Sport als Lebenskampf.³²⁵ Ästhetik ist nicht mehr nur als bloßes Leitbild zu begreifen und wahrzunehmen, sondern als Inszenierung von Auslese. Die Bedeutung von Ästhetik und Auslese, wie sie im *Weitsprung der Herren* auftritt, beruht jedoch auch auf der chronologischen Abfolge des *100-m-Laufs der Herren*. Bindet man den Begriff der Ästhetik an das Beispiel Jesse Owens, so erklärt sich eine mögliche Wirkung. Denn er ist dort ebenfalls als Sieger erfolgreich, so dass die Wirkung sich nun, durch die Filmplatzierung einige Sequenzen vorher, im *Weitsprung* entfalten kann. Die Verknüpfung von Ästhetik und Auslese ist dem *100-m-Lauf* ebenfalls als Grundprinzip und Leitgedanke verschrieben. Er bietet mehr Möglichkeiten durch Bildregie und Schneidekunst den Körper in seiner symbolischen Bedeutung zu überhöhen, da ihm eine Eigendynamik innewohnt. Begründet liegt dieser Reiz in der Physis der Athleten und in der Kürze des Wettkampfs selbst, in der alles, genauer gesagt der Athlet selbst, punktgenau funktionieren muss. Fehler sind in einem solchen Wettkampf unverzeihlich und auch nicht revidierbar. Die Athletik der Kurzstreckenläufer begründet sich in der Belastungsstruktur, deren Schnellkraftleistung hypertrophe Muskeln zum Vorschein bringt. Das macht die Faszination am Sprint aus, die Riefenstahl über bloße Eigendynamik hinaus zu arrangieren weiß.

4.3.3 100-m-Lauf der Herren

Der *100-m-Lauf der Herren*³²⁶ umfasst mit einer Gesamtlänge von vier Minuten und acht Sekunden insgesamt 51 Einstellungen. Somit beträgt die durchschnittliche Einblendungsdauer rund 4,8 Sekunden, wobei die kürzeste mit etwa einer und die längste hingegen mit 14 Sekunden zu beobachten ist. Prinzipiell bewegt sich die Sequenzgestaltung an der Grenze zwischen Dynamisierung und ausführlicher Wahrnehmung, wobei der Schwerpunkt akzentuiert auf einem Wahrnehmungsprozess der Einstellungen liegt. Eine Intensivierung zugunsten einem dieser beiden Prozesse, d.h. etwa zum Beginn, Höhepunkt oder Ende der Sequenz, ist dabei nicht zu festzustellen. Grundsätzlich verzichtet die Sequenz auf musikalische Untermalung, wohingegen der Sprecherkommentar aus dem *Off* sowie

³²⁵ vgl. Kap. 4.3.1; Ihr Schwerpunkt liegt bei den Disziplinsequenzen auf Leichtathletik. Sie bieten Bewegungen, deren Eleganz und Athletik einfach für sich selbst sprachen und in denen der Mensch als Athlet voll zur Geltung kommt. Zu Umfang und Häufigkeit der leichtathletischen Disziplinen siehe Kap. 8.1

³²⁶ Teil 1: Fest der Völker; Min. 38'12 – 42'20

Zuschauerreaktionen auf der *Tonspur* den Eindruck einer Direktübertragung aus dem Stadion vermitteln. So beginnt der *100-m-Lauf* mit ersten Einstellungen sich lockernder Athleten vor dem Start,³²⁷ und der Sprecher teilt den Hintergrund des anstehenden Wettkampfes mit: „100-m-Ausscheidungsläufe. Amerikas schnellster Läufer, Jesse Owens, ist am Start.“³²⁸ Verbal und visuell macht das Kinopublikum gleich zu Beginn Bekanntschaft mit jener Person, die über die Dauer der Wettkampfsequenz zum Heros avanciert und der die Kamera überdurchschnittliches Interesse zukommen lassen wird. Auch hier erfolgt der Verweis auf eine anstehende Entscheidung, die den Wettkampf zu etwas Elitärem stilisiert. Sie verschreibt die Sequenz dem Ausleseprinzip, das durch die Aufregung und Anspannung der teilnehmenden Läufer ausgedrückt und deutlich betont wird.³²⁹ Umgehend zeigt die Kamera die in den Startlöchern befindlichen Läufer aus einer erhöhten, hinter den Startern befindlichen Position. Das gewährt Einblick in die zu bewältigende Strecke, steigert die Spannung³³⁰ und transportiert Gefühle des sofortigen und explosionsartigen Funktionierens auf der Kurzdistanz. Zeitgleich vermittelt es die daran geknüpfte Erwartung. Es folgen direkt Einstellungen der Läufer, ihnen voraus Jesse Owens, in der „Auf die Plätze“ - Position. Mit dem Starterkommando „Fertig“ rückt Owens erneut in *Halbtotale* in den Bildmittelpunkt. Sind die beiden anderen Athleten bis dahin aus der *Nahaufnahme* zu betrachten, so ist Owens in seiner Gesamtheit und seiner Athletik beide Male in *Halbtotale* zu sehen.³³¹ Blitzschnell reagiert Owens auf das Kommando. Er erhebt sich, und sein Blick fixiert das Ziel. Seine Körpersprache ist eindeutig: er ist bereit, voller Energie und gewillt zu siegen. Seine Bewegungen assoziieren ein Raubtier, das auf dem Sprung ist. Mit dem Startschuss ändern sich Position und Einstellungsgröße der Kamera. Die Kamera verfolgt das Rennen aus der *Vogelperspektive* in *Totale* mit einem *Schwenk* nach rechts. Die Distanz verdeutlicht den imposanten Hergang des Rennens, in dem Owens das Feld von hinten aufrollt und den Lauf gewinnt.³³² Es zeigt die Leistungsfähigkeit dieses Athleten. Riefenstahl arbeitet zwecks Dynamisierung und Mystifizierung mit dem Wechsel von Distanz und Nähe. Die Perspektivenwechsel potenzieren das Spannungsverhältnis und dynamisieren es zugleich. Besonders bei einem ohnehin spannenden Wettkampf wie diesem erfolgt eine „Vitalisierung“

³²⁷ Min. 38'12 – 38'24

³²⁸ Min. 38'12

³²⁹ Verwiesen sei an dieser Stelle auf die sowohl in Schule als auch nahezu allen Erziehungsinstanzen des Dritten Reichs durchgeführten Kurzstreckenwettkämpfe in diversen Zusammenhängen. Vgl. Kap. 2.4.1 und Kap. 2.4.2. Exemplarisch kann hierbei auf die nahezu verpflichtende Erlangung des Reichssportabzeichens verwiesen werden, das diese Form des Wettstreits beinhaltet und das in fast allen Bereichen des zivilen und militärischen Lebens absolviert werden muss. Vgl. dazu Statistisches Reichsamt 1938, S. 582; Das Spannungsmoment ist dadurch intensiv nachvollziehbar.

³³⁰ Min. 38'37

³³¹ Min. 38'37 – 38'54

³³² Min. 38'54 – 39'07

des ohnehin schon Lebendigen und Ästhetischen. Zum anderen mystifiziert Riefenstahl mit dieser Dialektik den Kult und das Verlangen nach neuerlichen Blicken auf Muskelkörper.³³³ Ist etwa in der einen Einstellung der Athlet deutlich mit seinen Konturen und definierten Muskeln wahrnehmbar, so folgt in der anderen der Aufbau eines kurzzeitig distanzierten Verhältnisses. Nach Ankunft im Ziel folgen Szenen jubelnder Zuschauer. Sie sind dem Sieger des Laufes offenkundig zugetan.³³⁴ Herkunft und Hautfarbe sind unbedeutend. Das emotionalisiert und macht befangen. Owens wird Sympathieträger des Publikums. Die Bilder applaudierender Massen, deren „Aufgabe einzig die Begeisterung“ ist, wirken hintergründig. Sie setzen sich über die nächste Einstellung fort, in der der strahlende Sieger in Begleitung eines weiteren Läufers in *Nahaufnahme* durch das Bild entschwindet. Die Kamera erlaubt abermals einen Blick auf Ideal und Idol.³³⁵ Bis zu diesem Moment hat Riefenstahl Sieger und Symbolik filmtechnisch aufgebaut.³³⁶ Innerhalb einer Minute sind Titelaspirant und seine Ästhetik ganze fünfmal zu sehen.³³⁷ Beim Durchschreiten des Bildes³³⁸ nennt der Sprecher lediglich den Erstplatzierten, hingegen keinen der anderen Läufer: „Owens siegt in der Zeit von 10,4 Sekunden.“³³⁹ Offensichtlich mühelos hat er diese Qualifikation überstanden, ist nun überhöht und von der Masse anderer Läufer gelöst. Es ist zugleich die Herausstellung vom Überdurchschnittlichen. Durchschnittliches ist nicht erwähnenswert. Ästhetik und Erfolg stehen erstmals in Relation zueinander.

Richters Sammelalbum erlaubt Rückschlüsse: „Der letzte Lauf der Vorlaufserien brachte die Sensation. Der vielgerühmte Jesse Owens übertraf alle Erwartungen, fegt wie ein Wirbelwind über die Aschenbahn, alle Gegner um unzählige Meter hinter sich lassend [...] hat [...] der Neger, ohne sich auszugeben, den olympischen und den Weltrekord erreicht.“³⁴⁰ Seine Leichtfüßigkeit und die Verbindung Ästhetik-Erfolg werden also mit Bedacht inszeniert und sind nicht rein zufällig. Damit rückt ein weiterer Aspekt in den Fokus. So wie Erfolg durch Kampf bisweilen an Ästhetik gebunden wird, so harmonisieren und ergänzen Körperhaltung und Muskelphysis. Beide nehmen einen geradezu symbiotischen Zustand mit Erfolg und Ästhetik ein. Besonders bei Owens, aber auch den bisherigen Athleten, führt die Kamera

³³³ vgl. Kap. 4.3.1 und Kap. 4.3.2

³³⁴ Min. 39'07

³³⁵ Min. 39'10; Hier greifen wiederholt latente Sexualisierungswünsche. Vgl. dazu exemplarisch Kap. 4.2.2.

³³⁶ Die Analogie zum *Marathonlauf* und *Weitsprung* ist unverkennbar. vgl. Kap. 4.3.1 und 4.3.2

³³⁷ vgl. die Protokollierung des 100-m-Laufs im *Einstellungsprotokoll* Kap. 8.1

³³⁸ Owens Körperhaltung entspricht dem im Nationalsozialismus vorherrschenden Gedankengut aufrechten Gangs. Vgl. Kap. 2.4.2 und 4.3.1

³³⁹ Riefenstahl arbeitet auch hier mit der ihr opportun erscheinenden Schneidetechnik. Andere Athleten sowie Ergebnisse anderer Vor- bzw. Zwischenläufe erfahren keinerlei Erwähnung. Lediglich Titelaspiranten sowie der deutsche Sprinter erfahren ihre Kommentierung bzw. Visualisierung. Dem gegenüber steht ein Teilnehmerfeld von 61 Athleten in insgesamt zwölf Vorläufen, vier weiteren Vorlaufserien, zwei Vorentscheidungsläufen sowie dem Endlauf selbst. Vgl. Richter 1936, S. 26 f.

³⁴⁰ ebd., S. 27; Der Text bezieht sich nicht auf diesen Lauf sondern auf einen davor. Er wird nicht gezeigt.

durch nahe Einstellungsgrößen an die Muskulatur heran. Das bedeutet, dass Athletik und Ästhetik an hypertropher Körpermuskulatur gemessen wird.³⁴¹ Diese ist allen Athleten zu eigen und wirkt (wird) uniform. Lediglich der Grad der Ausprägung grenzt voneinander ab. Kampf, Erfolg, Auslese und die damit verbundene Ästhetik werden positiv belegt. Da die Filmrezeption von *Sozialisation* und Sehnsüchten der Betrachter abhängt,³⁴² gehen zeitgleich erotische Assoziation einher. Die Musterung von Körperbeschaffenheit in Momenten der Ruhe und Aktivität (das Tonisieren des gesamten Körpers) befriedigt sexuell aufgeladene Sehwnünche.³⁴³ Sie ermöglicht verborgene Einblicke. Kampf wird an Erfolg und Erotik gebunden. Der Muskelpanzer als Uniform wird zu etwas Positivem stilisiert.³⁴⁴ Besonderem Ausdruck von Körperuniformität wird durch Owens Beispiel verliehen. Sein Grad ist ausgeprägter als der der anderen, außerdem ist er Sympathieträger. Zudem fokussiert ihn die Kameraführung überproportional stark, so dass seine inszenierte Bedeutung mit dem an ihn geknüpften Erfolg einhergeht: Erfolg macht sexy. Durch den Wechsel von Distanz und Nähe werden Wünsche nach erneuten Blicken verstärkt.

Der Szene mit Owens³⁴⁵ schließt sich ein weiterer Ausscheidungslauf an. Die Bilder zeigen Läufer beim Ausheben der Startlöcher und der Vorbereitung. Aus dem *Off* kommt die Ansage: „In der weiteren Ausscheidung sind die stärksten Läufer: Borchmeyer-Deutschland, McPhee-Kanada, Berger-Holland und Sweeney-England.“³⁴⁶ Zeitgleich ertönt im Hintergrund das Starterkommando „Auf die Plätze“ und die Athleten begeben sich an den Start.³⁴⁷ Nur der deutsche Läufer Borchmeyer ist nun im Fokus der Kameraführung. Genau wie Owens ist er ausführlich in *Halbtotale* und im Startblock zu sehen. Um Spannung und Kampf deutlich hervorzuheben, schließt sich ein ernst blickender Starter in *Nahaufnahme* an. Mit dem „Fertig“³⁴⁸ *schwenkt* die Kamera *diagonal* weg von dessen Gesicht zur Startpistole. Die Verzögerung dient ebenfalls der Spannung. Anstelle des Starts zeigt die Kamera erneut auf den angespannten Deutschen. Nach kurzer Zeit fällt er vornüber, denn ein Anderer hat einen Fehlstart ausgelöst. Die Spannung scheint nur für Bruchteile einer Sekunde gelöst, bis die

³⁴¹ vgl. Kap. 4.3.1 und Kap. 4.3.2

³⁴² vgl. Kap. 1.2.2

³⁴³ vgl. Kap. 4.2.2.1 und 4.3.3

³⁴⁴ siehe Anmerkung 371

³⁴⁵ Min. 39'10

³⁴⁶ Min. 39'18 – 39'28

³⁴⁷ Min. 39'21; Riefenstahl baut durch Überlappung parallel stattfindender Ereignisse und Sprecherkommentare ein zusätzlich künstliches Spannungsverhältnis auf, sowohl den nächsten Lauf als auch die Person Jesse Owens schnellstmöglich erblicken zu dürfen. Das hier Verwendung findende Stilmittel der *Parallelmontage*, d.h. simultan einander sich nähernder Handlungsmomente, versucht den sich anschickenden Lauf daher – aus Sicht und latent erzeugtem Wunsch des Zuschauers – alsbald verstreichen zu lassen. So ausführlich Owens im vorherigen Durchgang zu begutachten ist, um so kürzer fällt im hiesigen Lauf die Aufmerksamkeit zu beobachtender Detailwahrnehmungen aus.

³⁴⁸ Min. 39'32

Läufer wieder an den Start gehen.³⁴⁹ Schierer Missstimmung entspricht die Mimik des Starters, der seinen Blick abwendet und höhnisch lächelt. Umgehend wird von Neuem an die Spannung angeknüpft, da Vorbereitungen und das Einnehmen der Startposition gezeigt werden. Parallel ist „Auf die Plätze“ zu hören. Auf das „Fertig“³⁵⁰ verändert sich die Kameraposition. Sie wechselt in die Perspektive des Stadionpublikums entlang der 100-m-Bahn. Bis zu diesem Punkt galt alle Aufmerksamkeit der detaillierten Athletik und Erwartung des spannungslösenden Moments. Nun ist sie in den Verlauf des Wettkampfes gelenkt.³⁵¹ In *Totale* und *Vogelperspektive* verfolgt der Zuschauer das Rennen. Auch Borchmeyer rollt das Feld von hinten auf und gewinnt. Die Parallelität zu Owens Lauf ist unverkennbar. Szenen der Vorbereitung, des Fehlstarts, der wechselnden Sicht und die Kommentare authentifizieren. Die aufeinander folgende Dialektik von Distanz und Nähe intensiviert das sinnliche Erlebnis und den Wunsch nach wiederholter Musterung der athletischen Körper. Wie schon bei Owens widmet sich die Kamera eingangs dem späteren Sieger Borchmeyer. Auch er überholt das Läuferfeld und überquert als erster die Ziellinie. Einzig die quantitativ-qualitative Inszenierung führt zu einer Differenz beider Durchgänge. Denn die Kamera misst Owens insgesamt mehr Bedeutung bei, indem sie ihn schlichtweg ausführlicher präsentiert³⁵² – nicht ohne Grund. Denn Owens wird später Olympiasieger, Borchmeyer hingegen Fünfter.³⁵³ Dennoch baut die Sequenz den Deutschen, analog dem *Weitsprung*,³⁵⁴ als ebenbürtiges Pendant zum dominanten US-Amerikaner auf. Als käme es einer Antwort gleich, nennt der Sprecher, mit frenetisch einsetzendem Jubel der Massen in *Supertotale*, das Ergebnis: „Borchmeyer siegt in 10,5.“³⁵⁵ Das Paradigma des Kampfes ist der Bezugsrahmen und in beiden Läufen vorhanden. Denn beide Läufer müssen sich anstrengen, um zu siegen. Gleich ist auch das ungeheure Spannungsmoment, das die Disziplin auszeichnet. Auslese und Ästhetik im Umfeld spannungsgeladener Emotionen bilden fortan die Basis filmischer Rezeption. Auffallend sind auch die wiederholte Sicht auf das Stadionrund, seine Zuschauermassen und der entlang der 100-m-Bahn gerichtete Blick. Die Kameraführung fokussiert die hervorstechenden Ordnungscharakteristika umsäumender Rahmungen. Jeder weiträumige Blick unterliegt dem Grundsatz einer Normierung. Keine Handlung vollzieht sich außerhalb diktiertener Rahmungen: Zuschauer, Athleten, Wettkampfrichter und die gelenkte

³⁴⁹ Min. 39'32 – 39'55

³⁵⁰ Min. 39'41 – 39'55

³⁵¹ Min. 39'57 – 40'10

³⁵² Während Owens bis zu seinem Lauf, bzw. währenddessen und danach, insgesamt 29 Sekunden lang in 5 Einstellungen sowie nah gewählten Einstellungsgrößen zu sehen ist, kommt dem Deutschen Borchmeyer nicht einmal die Hälfte dieser Stilisierung und Beobachtung zu. Vgl. *Einstellungsprotokoll* Kap. 8.1

³⁵³ vgl. dazu Richter 1936 (Bd. 2), S. 46 f.; OK vom 4.8.1936; Kluge 1997, S. 796

³⁵⁴ Teil 1: Fest der Völker; Min. 58'03 – 1'00'28

³⁵⁵ Min. 40'10

Aufmerksamkeit des Filmpublikums befinden sich in gelenkten Bahnen.³⁵⁶ Ohne Kommentar folgt der Zieleinlauf. Die Bilder sind sich nun selbst überlassen. Ebenso diejenigen, die Owens beim Binden seiner Schnürsenkel zeigen.³⁵⁷ Das gleicht einer Antwort und Annahme des Kampfes, allerdings wirkt Owens nicht mehr so gelöst wie zu Beginn. Durchweg ist eine Anspannung in seinem Verhalten festzustellen, als ob der Druck des Zugzwangs tatsächlich auf ihm lasten würde. Zugeschnittene Bilder von Kampfrichtern verstärken diesen Eindruck. Neben dem Kampf kommt der Ästhetik eine größere Bedeutung zu. Wiederholt rücken Athletik und Physis des schwarzen Läufers in den Mittelpunkt: die Hände in die Hüften gestemmt, so dass die Oberkörpermuskulatur zur vollen Geltung kommt, bewegt sich Owens in *Nahaufnahme* nervös vor und zurück.³⁵⁸ Dem gegenüber kontrastiert der Schweizer, der sich in die Startlöcher begibt. Er ist das Gegenstück zu Owens Körperbau. Aufgrund dessen ergibt sich eine visuelle Abgrenzung zwischen Athlet und Leptosom³⁵⁹, in deren Hintergrund Kampf und punktgenaues Funktionieren bestehen bleiben.³⁶⁰ Nun folgen abwechselnde Einstellungen vom Schweizer und Amerikaner. Die Kamera zeigt beide in *Amerikanischer*, die größtmögliche Details der Unterschiede hervorhebt. Es ist eine Gegenüberstellung von Ideal und Un-Ideal, die in einer Leistungserwartung kulminiert. Owens ist nach dem Schweizer beim Betreten der Startlöcher ausführlicher zu betrachten. Die Polarisierungen von „Athlet-Leptosom“ und „ästhetisch-unästhetisch“ knüpfen erneut an Erfolg und Misserfolg. Das weniger Schöne erfährt kurze Visualisierung, die nahezu perfekte Athletik des US-Sprinters dagegen volle Aufmerksamkeit.³⁶¹ Owens Körper wird während der innehaltenden Position der Startlöcher vom Objektiv in *Amerikanischer* genau gemustert. Mit einem *Schwenk* dirigiert die Kamera vom Ober- zum Unterkörper. Sie führt über Muskelpartien, als ob man seinen Körper berühren und dessen Plastizität sinnlich erfahren könnte. Das Augenmerk ist vorwiegend auf die hypertrophen Züge seiner Arme und Beine gerichtet. Kommentare erfolgen nicht. Die Bilder sprechen für sich und überhöhen maskuline Athletik. Aufgrund dieser langen Einstellung wird erneut Spannung aufgebaut: Einblendung des Starters und dessen verzögerter Startschuss. Angesichts der für sich sprechenden Dominanz des schwarzen Läufers folgt der Lauf ohne Kommentar. Lediglich die wegen Rückenwinds nicht anerkannte Weltrekordzeit wird verbal dokumentiert.³⁶² An der Dominanz „des Ideals“

³⁵⁶ siehe dazu Kap. 4.1.2.2, Kap. 4.1.2.3.1 und Kap. 4.2.1.2

³⁵⁷ Min. 40'14

³⁵⁸ Min. 40'22

³⁵⁹ analog dazu siehe Kap. 4.2.2.1

³⁶⁰ Gezeigt wird der zweite von vier Läufen der zweiten Vorlaufserie. Dieser Lauf findet definitiv vor Borchmeyers 10,5 Sekunden-Lauf statt. Vgl. OK vom 4.8.1936; Richter 1936 (Bd. 2), S. 27

³⁶¹ Min. 40'30 – 40'49

³⁶² Das beachtliche Ergebnis wurde geschickt durch Einblendung einer Windmessanlage relativiert und im Kommentar revidiert: „Wegen Rückenwind nicht anerkannt.“ Min. 41'06; Hier emotionalisieren die Bilder, um

ändert dies nichts. Der zweitplatzierte Schweizer wird nicht mehr gezeigt.³⁶³ Die nicht hervorstechenden Athleten, d.h. sinnbildlich das Un-Ideale, das von der idealisierten Norm abweicht, bleiben unerwähnt. Auffallend sind Dauer und Häufigkeit der bis hierhin gezeigten Aufnahmen von Owens.³⁶⁴ Damit sind im Grunde Hauptteil und Beschreibung filmischer Inszenierung abgeschlossen. Wie bereits erwähnt, sind ethnische Zugehörigkeit und Herkunft der Athleten gegenstandslos. Die Bilder machen das deutlich. Über die gesamte Sequenz richtet sich der Kamerafokus besonders intensiv und lange auf Jesse Owens. Seine Bewegungen werden ausführlich mittels *Zeitlupe* in Szene gesetzt. „Die angespannten Muskeln [...], die pulsierenden Adern auf seinen Schläfen, das leichte Schmolzen seiner Lippen – alles offenbart die innere Spannung eines Mannes, der nach sportlicher Höchstleistung strebt.“³⁶⁵ Es sind weniger die Bildinhalte als mehr die Inszenierungen dieser Aufnahmen, die eine Nähe zur NS-Ideologie aufweisen. Hier werden, wie auch in anderen Sequenzgestaltungen, permanent Musterexemplare schöner, starker und gesunder Körper gefeiert: eine Gruppe der Starken, die im Gegensatz zu der der Schwachen steht. Der Kampf und das Streben nach Höchstleistung, mit den Nebenprodukten von Auslese und Elitebildung, verbinden sich mit visualisierter Schönheit. Es ist eine Schau von Stärke und Ästhetik – projiziert auf Owens als Platzhalter. Qualität und Quantität der Inszenierung zeichnen ihn als arische Metapher. Der bis dahin noch gar nicht ersichtliche Sieg ist ihm subtil zugeschrieben und vorweggenommen. Erfolg und physische Ästhetik definieren daher ein rassistisch zu interpretierendes Ideal. Daher stehen Film und Sequenzgestaltung auch in deutlicher Relation zu einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, der sie ja entstammen, die sie verarbeiten und als Realität widerspiegeln. Und das entspricht auch der Ausgrenzung und despektierlichen Sicht auf alles Un-Ideale – im Film die leptosomen Körper und Verlierer. Denn das Ideal in Gestalt des Jesse Owens gewinnt den Lauf, sein physisches Gegenstück hingegen nicht. So sind Affinitäten zu Ideologie und *Sozialisation* bildsprachlich immanent - und dadurch interpretier- bzw. assoziierbar.

Der perfekte Triumph – der Sieg des Ideals und der Ästhetik durch Kampf – findet zwangsläufig als Höhepunkt des Finallaufs statt.³⁶⁶ Die ersten Bilder stimmen bedeutsam ein. Sie zeigen länger als bisher die Läufer beim Ausheben ihrer Startlöcher.³⁶⁷ Ernst, pathetisch und dem Tonfall eines Wochenschausprechers gleich beschreibt der Sprecher aus dem *Off* die

Spannung und personenbezogene Dominanz des Wettkampfes auf hohem Niveau (offen) zu halten.

³⁶³ Vgl. dazu OK vom 4.8.1936; Kluge 1997, S. 796

³⁶⁴ vgl. dazu das *Einstellungsprotokoll* zum 100-m-Lauf im Kap. 8.1

³⁶⁵ Mandell 1980, S. 237

³⁶⁶ Min. 41'08 – 42'05

³⁶⁷ Min. 41'08

Situation: „Die Entscheidung im 100-m-Lauf.“³⁶⁸ Die Art des Wortlautes hebt die Bedeutung hervor, dass eben nur der Beste Sieger sein kann. Er umschreibt damit eine letzte und ultimative Auslese. In Verbindung mit dem Sequenzaufbau geht es hier um alles oder nichts. Die dem Kommentar vorgelagerten Szenen der Startlöcher schaufelnden Athleten stehen in absolutem Kontrast zur plakatierten „Entscheidung“. Während auf der einen Seite Athleten in Detailhandlungen verharren, hallt auf der anderen die Bedeutsamkeit dieser „Entscheidung“ nach. Die erzeugte Spannung nimmt „substantiell peinigende“ Ausmaße an. Hier vereinigt die *Parallelmontage* zwei Handlungslinien zu einem in Spannung kulminierenden Ereignis. Die von Beginn auf diesen Lauf ausgerichtete Gestaltung bietet das Höchstmaß geladener Emotionen durch systematischen Aufbau stilisierter Titelaspiranten. Die präsentierten Vorbereitungen und das verzögernde Procedere, das in dem Umfang in den Vorläufen nicht gezeigt wird, bilden einen Prolog zur „Entscheidung“. Auch sie spitzen das Finale unweigerlich zu. Beides baut emotional auf, was sich im Kampf entlädt und verwirklicht: Kampf als bisheriges Handeln ordnende Entscheidung und höchstes Ziel. Das entspricht auf einer weiteren Bildebene soziokulturell geprägten Ordnungsvorstellungen von Struktur. Nicht bloß räumlich geometrische Normierungen, sondern ebenso durch Handlungen bestimmte Entscheidungen erlauben Gedankenverknüpfungen von Ordnung und Programmatik als vollkommen und beispielgebend. Kampf als Entscheidung bedeutet Ordnung, da er ordnet. So folgt die Benennung der Starter, die nunmehr elitärer denn je sind: „Die sechs schnellsten Läufer der Welt sind angetreten: Borchmeyer, Wykoff, Owens, Strandberg, Osendarp und Metcalfe.“³⁶⁹ Interessant sind Benennung und abgestimmter Bildinhalt, da dem jeweiligen Namen das Bild des Athleten während dessen Vorbereitung zugeordnet wird. Jedoch endet die optische Aufzählung bei Jesse Owens, auf dem nun die Kamera verharrt, während die letzten drei Athleten noch namentlich benannt werden. Das stilisiert ihn, und der Rest wird im Prinzip bedeutungslos. Zudem wird er größer als die anderen Läufer im Bild festgehalten.³⁷⁰ Der systematisierte Aufbau der Personen, vorwiegend Owens und Borchmeyer, hat hier nun Bedeutung. Denn die produzierten Helden stehen im alles entscheidenden Endkampf.³⁷¹ Die damit einhergehende Erwartung an das konstruierte Idealbild wiegt schwer, das vermitteln Bilder aufstehender Zuschauer und steigert die Spannung. Danach werden vier der insgesamt sechs Athleten wartend in den Startlöchern gezeigt.³⁷² Owens ist *Nahaufnahme* und alle anderen Athleten *Amerikanischer* zu sehen. Das und die unmittelbar folgende *Großaufnahme*

³⁶⁸ Min. 41'11

³⁶⁹ Min. 41'15

³⁷⁰ Die beiden ersten Läufer sind in *Halbtotale* und Owens in *Amerikanischer* zu sehen.

³⁷¹ Auch in diesem Zusammenhang kann im Rahmen der gesamten Sequenz von einer *Parallelmontage* gesprochen werden, da doch im Vorfeld inszenierten Titelaspiranten im Finale aufeinander treffen.

³⁷² Min. 41'29 – 41'50

seines Kopfes heben ihn erneut hervor, als erhöhe sich der auf ihm lastende Druck des Erfolges. Ein geradezu inniges Verhältnis zum Favoriten wird aufgebaut. In *Großaufnahme* erhebt sich Owens zur Starteranweisung „Fertig“.³⁷³ Es folgt eine letzte Verzögerung: Owens verharret, der Starter ist zu sehen und danach kommt der Startschuss. Aus der Perspektive des Tribünenpublikums verfolgt die Kamera den Rennverlauf. Ein kurzer und hektischer Kommentar begleitet: „Owens ist schon vorn.“³⁷⁴ Das Lakonische dramatisiert und vermittelt genau das, was schlicht und ergreifend auch zu sehen ist: Sekunden der Entscheidung, gebündelt in funktionierenden Menschen. Den Sieg verzeichnet das normierte Idealbild und bestätigt die filmtechnisch erzeugten Erwartungen. Der Sprecher kommentiert erhaben: „Sieger im 100-m-Lauf – Jesse Owens.“³⁷⁵ Zu der US-Hymne, Bildern jubelnder Zuschauer und eines glücklichen Siegers sowie dem Blick auf die Platzierungstafel endet die Sequenz.³⁷⁶ Werden zu Beginn sämtliche Teilnehmer namentlich erwähnt, so verzichtet der Sprecher am Ende auf Namen, Platzierungen und Ergebnisse, trotz der hohen Leistungsdichte der „sechs schnellsten Läufer der Welt“.³⁷⁷ Das Ideal steht im Mittelpunkt, sein Gegnerbild erfährt Geringschätzung: schlichte Nichtbenennung und visuelle Aussparung. Die damit verbundene Abgrenzung vom Un-Ideal lässt einen Mechanismus sich komplementär limitierender Inszenierungen erkennen: ohne stilisiertes Ideal keine Abgrenzung vom Nonkonformistischen, und ohne „Negativ“ kein Normbild. Beide Ikonographien bedingen einander.

Zusammengefasst ist die Sequenz vom *100-m-Lauf der Männer* ein Musterstück von Riefenstahls (Re-)Inszenierungskunst. Ihre filmtechnischen Mittel überhöhen Handlungen und Personen nicht nur, vielmehr verändern sie bestehende Dimensionen. Sie generieren Situationen, lenken Rezeptionen, lösen von der Realität und erschaffen einen narrativen Kontext. So entsteht eine komplett neue Sichtweise der 100-m-Läufe, die nur noch bedingt mit der Realität zu tun haben: ein „Heldenepos“ von Ästhetik und Auslese im Kampf. Der Zusammenschnitt zeitlich versetzter Läufe zu einem neuen Handlungsstrang dient Spannung, Schlagabtausch, Polarisierungen und dem stilisierten Idealbild eines Siegertypus. Verzögernde Arrangements und *Parallelmontage* erzeugen im Gefüge von Konkurrenz und Auslese eine Filmrealität der Dynamisierung. Ästhetik verbindet sich mit dem physischen Ideal als äußerem Zustand. Die Uniformität der Muskelkörper ist Ausdruck von Leistung und Owens der Platzhalter. Filmtechnisch provozierte Drucksituationen kennzeichnen innere Zustände. Denn die geschnittenen Duelle verschreiben den Prinzipien des Überbietens und psychischen

³⁷³ Min. 41'44

³⁷⁴ Min. 41'51

³⁷⁵ Zur Kommentierung des Laufs insgesamt siehe Min. 41'51 – 42'05

³⁷⁶ Min. 42'05 – 42'20

³⁷⁷ Min. 41'15; vgl. dazu OK vom 4.8.1936; Richter 1936 (Bd. 2), S. 27; Kluge 1997, S. 796

Belastungsproben. Ästhetik definiert damit Willen und Erfolg und die Kameraführung stereotype Polaritäten. Ideal und Un-Ideal stehen sich gegenüber wie Erfolg und Misserfolg. Die Sequenz erzählt von Starken und Schwachen, die entweder glorifiziert oder unbedeutend sind. Beim Ideal erlauben voyeuristische Einblicke die Befriedigung subtiler Erotik. „Auslese durch Kampf“ entspricht allegorisch der Schönheit. Die Nähe leistungssportlicher Grundsätze zur NS-Ideologie wird durch die Sequenzgestaltung begünstigt. Kampf, Auslese und Ästhetik des Films spiegeln eine Realität wider, der sie soziokulturell entstammen. Formell sind sie olympisch, stehen jedoch auch im interpretierbaren NS-Kontext des Lebenskampfes. Das filmische Abbild macht *Sozialisation* und Ideologie authentisch, (be-)greifbar und interpretierbar. *Off*-Kommentare, Publikumsreaktionen, Geräusche und die perspektivische Sicht aus Zuschauerreihen des Stadions authentifizieren vor dem Hintergrund ausstehender Läufe durch vermeintliche Aktualität. Die Utopie der Gegenwart dient auch der Authentifizierung ideologischer Assoziationen und Interpretationsräume. Alles ist umrahmt von Momenten steter Ordnung: die konditionierende Stadionarchitektur, die Kampfbahn, Zuschauer, Wettkampfprozedere, die ihm unterworfenen Athleten und die filmisch diktierte Wahrnehmung. Sie alle sind ornamental. Struktur, Planmäßigkeit und System skizzieren alles Handeln, trotz vermeintlich eigenständiger Abläufe. Handlungen, Protagonisten, Zuschauer, Stimmungen, alles ist in Ordnung begriffen, auch der Kampf. Er ist ebenfalls ordnungstiftend, da er jedwedes Handeln und die gegebene Verhältnisse schlicht ordnet: er sortiert Leistung und weist Individuen durch Hierarchisierung ihren Platz zu. Über Allem aber steht der Sieg eines rassetypischen Ideals, das sich durch Ästhetik als Ausdruck von Physis und Psyche definiert. Es grenzt Un-Ideales aus. Beides, also Ideales und Un-Ideales, sind einander komplementär begrenzende Faktoren.

Die Betonung des Kampfes, wie sie im *100-m-Lauf der Männer* zum Ausdruck gebracht wird, verdichtet sich aber auch in den Disziplinen, deren Kontext rein kriegerischen Ursprungs ist. Sie deuten Affinitäten zu Kampf und Krieg als Lebensgrundsatz nicht nur an, sie entsprechen und entstammen ihm auch. Ihre Struktur beinhaltet Militärisches und drückt es aus: in der Military und den Mehrkämpfen (Zehnkampf und Moderner Fünfkampf). Ihr Ursprung reicht zurück bis in die Antike. Bei der Military,³⁷⁸ dem Springreiten im Gelände über einen festgelegten Parcours, liegen die Wurzeln in elitären Kampfverbänden zu Pferd. Stärkster Ausdruck von Kampf und Sport sind die Ritterturniere des Mittelalters. Bis Ende des I. Weltkrieges ist das Reiterwesen der Kavallerie für die Kriegsführung von immenser Bedeutung. Es hat hohen Stellenwert als Kampfverband und dominiert den Reitsport, der nur

³⁷⁸ Zur Geschichte siehe umfassend Todd 1997; Opel 1988; Habel 1982; <http://de.wikipedia.org/wiki/Eventing>; <http://www.pferdaktuell.de/Disziplinen/Vielseitigkeit/.81/Vielseitigkeit.htm>

von Offizieren ausgeübt werden darf. Ähnlich verhält es sich bei den Mehrkämpfen, deren Anfänge im Pentathlon und den Waffenläufen³⁷⁹ der Hellenen zu finden sind,³⁸⁰ und die der militärischen Ausbildung der Krieger dienen: eine Verkörperung höchster Sportideale.

Krieg und Sport verbinden sich, werden instrumentalisiert und im tradierten Verständnis der Verbindung von Militärischem und (Mehr-)Kampf seit 1912 als „Militärischer Fünfkampf“³⁸¹ durchgeführt. Bis 1936 verschwindet das „Militärische“ aus der Bezeichnung, nicht aber dessen Bezugsrahmen. Sein leichtathletisches Pendant entwickelt sich in Form des Zehnkampfs³⁸², dient aber demselben Zweck. Vorwiegend Männern aus Polizei und Militär ist die Teilnahme an beiden Sportbereichen vorbehalten und auch nur möglich – ein kleiner und elitärer Personenkreis, dessen Status für sich spricht. Komplexität, Härte, Draufgängertum und ein überaus hohes Anforderungsprofil zeichnen beide Bereiche aus. (Militär)sportlicher Kampf ist das zentrale Kriterium, das die Disziplinen dominiert und ihnen Eigenwert und Bedeutung verleiht – und damit als Eigenwirkung den Sequenzen verschreibt. Denn sie lichten diese ab. Um filmtechnische Inszenierungen hervorzuheben, werden im Weiteren die Sequenzen der *Military*³⁸³, des *Modernen Fünfkampfes* und des *Zehnkampfes* untersucht.

4.3.4 Die *Military*

Die Sequenz³⁸⁴ umfasst zehn Minuten und sechs Sekunden. 77 Einstellungen ergeben eine *Schnittrythmik* von rund 7,9 Sekunden und dienen ausführlicher Wahrnehmung. Auf der *Tonebene* ist die Musik und weniger der *Off*-Kommentar bedeutsam. Sie unterstützt kontinuierlich die Aussagemomente nahezu für sich sprechender Bilder. Der Kommentar beschränkt sich auf Benennung von Reitern und Nationalitäten. Durch Erwähnung von Dienstgraden und Bildern uniformierter Reiter wird der ohnehin militärische Bezugsrahmen

³⁷⁹ Zu Rolle und Funktion der Hopliten als Kriegerkaste siehe Stibbe 1995, S. 68-80; Franz 2002; zu Gegenwart und Relevanz exemplarisch *Schweizer Soldat* 2000, S. 32 f.

³⁸⁰ Zum antiken Fünfkampf und seiner zu Beginn der Olympischen Spiele der Neuzeit idealisierten Bezugnahme siehe allgemein und umfassend Haggemüller 1892; Fedde 1888; Ders. 1889; Pinder 1876

³⁸¹ 1. Tag: 5000-m-Geländerritt mit 1,10 hohen bis 3,50 breiten Hindernissen mit einer Geschwindigkeit von 450 m/min, höchstens jedoch 11:06,7 min. 2. Tag: Degenfechten jeder gegen jeden. 3. Tag: Pistolenschießen, 25 m, 20 Schuss in vier Serien à 5 Schuss auf eine Zehnerringscheibe. 4. Tag: 300-m-Freistilschwimmen. 5. Tag: 4000-m-Geländelauf mit Start im Abstand von einer Minute. Vgl. dazu Kluge 1997, S. 899. Zum Fünfkampf allg. vgl. DVMF, Krapf/Weber 1987; Köris 1984; Zur Entstehungslegende Coubertins *Merian* 2004, S. 82-91

³⁸² 1. Tag: 100-m-Lauf, Weitsprung, Kugelstoßen, Hochsprung, 400-m-Lauf; 2. Tag: 110-m-Hürden, Diskuswurf, Stabhochsprung, Speerwurf, 1500-m-Lauf. vgl. Propaganda-Ausschuss 1936; Kluge 1997, S. 807; allg. DLV 1935, S. 65 ff.; Hoke 1950, Kramp 1953

³⁸³ 1. Dressur (400 P.), 2. Wegstrecke I über 7 km in max. 29:10 min (zusammen 100 P.), 3. Rennbahngalopp (Steeplechase) über 4000 m mit 12 Hindernissen in max. 6:40 min (500 P.), 4. Wegstrecke II über 8 km mit 35 Hindernissen in max. 62:30 min, 5. Cross-Strecke über 8 km mit 35 Hindernissen in 17:46 min (500 P.), 6. Wegstrecke III über 2 km in 6 min, 7. Springreiten (200 P.). vgl. Kluge 1997, S. 901

³⁸⁴ Min. 58'01 – 1'08'07

unterfüttert.³⁸⁵ Nuancen von Musik und Sprache emotionalisieren in Schlüsselszenen. Insgesamt ist die Sequenzgestaltung filmtechnisch einfach und schematisch: nach immer gleichem Muster sind Reiter in *Totale* und *Normalperspektive* mit *Kameraschwenk* zu sehen. Bis auf wenige Ausnahmen beruht die Wirkung auf der Kraft der Bildinhalte und deren Zusammenspiel mit der Vertonung. Sie werden dominiert von drei Faktoren: Auslese durch Kampf, Widrigkeiten des Streckenverlaufs und der unberechenbaren Konstante Pferd, genauer: seiner Beherrschung durch den Reiter. Daher konzentriert sich die Analyse auf die chronologische Beschreibung interpretierbarer Emotionalisierungen der Sequenz.

Sie beginnt mit drei Einstellungen von Pferdebeinen im Lauf bzw. eines Pferdekopfes in *Nah-* bzw. *Großaufnahme*³⁸⁶: Ausdruck von Größe und Unberechenbarkeit des Tieres. Unvermittelt und mit Ehrfurcht gebietendem Respekt wird das Publikum in eine elitäre Welt transportiert, die Abenteuer und Erlebnis verspricht. Fanfaren, Trommeln und der Sprecher künden den Auftakt des Spektakels an: „Die Military, schwerste Prüfung für Reiter und Pferd.“³⁸⁷ Der verwendete Superlativ, die Risiko vermittelnden Einstiegsbilder in Verbindung mit dem Elitären des Sports dirigieren. Kampf und Auslese stehen als „Prüfung“ im Mittelpunkt. Als Kernstück wird es im Zuge der Sequenz beibehalten. Die unmittelbare Auseinandersetzung mit Gegnern um Platzierungen spielt eine untergeordnete Rolle. Riefenstahls Schwerpunkte liegen auf Beherrschung des Tieres und Problemlösung der Streckenbewältigung. Nur indirekt geht es um Kampf gegen Andere. Als geeignetes Beispiel soll die längste Kameraeinstellung auf eines der Hindernisse herangezogen werden, die Probleme und Gefahren betont. Dies geschieht jedoch nicht unvermittelt. Der Auftakt zur ersten Hürde und dem Parcours wird durch wiederholte Bilder von Reitern eingeleitet.³⁸⁸ Stereotyp begleitet die Kamera sie von links nach rechts das Bild durchquerend beim Sprung. Während alle mit gleicher Dauer eingeblendet werden, fokussiert die Kamera den Deutschen ganze 16 Sekunden.³⁸⁹ Bis zu diesem Zeitpunkt sprechen alle Bilder für sich. Sämtlichen Reitern gelingt die Bewältigung, Probleme treten nicht auf und es stellt sich eine ästhetische Empfindsamkeit ein.³⁹⁰

³⁸⁵ Dabei beschränkt sich die Wiedergabe auf eine unter atmosphärischen Gesichtspunkten getroffene Auswahl, die dem Wettkampferlauf nicht entspricht. Aus der Fülle (Protagonisten und Durchgänge, sowie die Einzel- und Mannschaftswertung) wird eine fragmentarische Sicht auf das Ereignis. Im Einzelnen sind die Inhalte keinem der Wettkämpfe mehr zuzuordnen. Vgl. dazu umfassend Kluge 1997, S. 831 f.; 901 f.

³⁸⁶ Min. 58'01 – 58'11; Die anfängliche Einblendung eines Pferdes als unberechenbarste Konstante verweist auf dessen Bedeutung. Es steht für Wagemut und Unberechenbarkeit und erlaubt Rückschlüsse: Beherrschung und Können des Reiters. Für das weitere Verständnis der Sequenz ist es relevant.

³⁸⁷ Min. 58'09

³⁸⁸ Min. 58'11 – 59'28

³⁸⁹ Min. 59'12 – 59'28

³⁹⁰ Sie ergibt sich in diesem Zusammenhang aus der Eleganz des symbiotischen Zustands von Reiter und Pferd. Die Uniform wird damit auch zu etwas Ästhetischem, u.a. begründet durch den gesellschaftlichen Stellenwert.

Mit dem Sturz Major Semoffs erfolgt die erste Zäsur.³⁹¹ Einerseits lässt er Rückschlüsse auf Beherrschung und Können des Reiters zu und legt dessen Innenwelt offen. Andererseits ändert sich die Art der Hindernisse. Das Gefährliche des Sports wird hier augenscheinlich hervorgehoben und beginnt – ebenso die erste namentliche Erwähnung.³⁹² Leistungen werden nicht kommentiert. Ab jetzt werden Reiter benannt, so dass sie im Verlauf zuzuordnen sind. Der Kommentar vermittelt zu weiteren Stürzen grundlegenden Sarkasmus, was mit Blick auf Herkunftsland und Missgeschick despektierlich wirkt.³⁹³ Das eröffnet eine geringschätzige Sicht auf die Springreiter, welche die Hindernisse nicht perfekt und bravourös meistern. Deren unbeherrschtes und erfolgloses Agieren am Hindernis wird zum despektierlichen Kommentar musikalisch untermalt.³⁹⁴ Hier beginnt die visuelle Konfrontation mit ersten nennenswerten Problemen und z.T. schweren Stürzen. Voller Erwartung hebt sich die Stimme des Sprechers am Ende der jeweiligen Namen, so als stehe das Überwinden aktuell an. Es ist zugleich die Frage nach Können und Unfähigkeit.³⁹⁵ Nur bei dem Deutschen Wangenheim senkt sich der Tonfall. Bei ihm, so suggeriert es die Stimme, ist nichts zu befürchten.³⁹⁶ Der Moment hat Bedeutung und generalisiert. Im Gegensatz zum Deutschen werden internationale Reiter leistungsunfähig und unbeherrscht wahrgenommen. Es ist das Zusammenspiel von Bild und Kommentar, was Können und Beherrschung von „Pferd und Aufgabe“ ausdrückt. Indirekt erlaubt es Rückschlüsse auf den Ausbildungsstand. Wangenheim meistert und kontrolliert die Situation ohne besondere Mühe. Grundsätzlich polarisiert die Sequenz und grenzt „Erfolg und Versagen“ sowie „Können und Unfähigkeit“ voneinander ab. Zeitgleich wird ein weiteres bedeutsames Feld eröffnet: Wangenheims Präsenz.³⁹⁷ Er ist in kurz aufeinander folgenden Einstellungen wiederholt zu sehen und wird stilistisch „aufgebaut“. Ab diesem Zeitpunkt ist er für den Wettkampf relevant: Vorstufe zur Konstruktion eines Helden bzw. Vorbilds und Ideals. Erst zum Ende der Sequenz erklärt sich die Fokussierung durch dessen Sieg und beispielloses Verhalten.³⁹⁸ Die Musik unterfüttert beständig. In schwierigen Situationen ist sie auf das Problem zugeschnitten, etwa durch hell erklingende Trompeten und einzelne Instrumente. Ebenso verhält es sich bei der Bewältigung prekärer Momente: Lautstärke und Instrumente gewinnen an Volumen und rufen Assoziationen eines „euphorischen Weiterkommens“ hervor. Unentwegt emotionalisiert die Musik jeweilige Inhalte.

³⁹¹ Min. 59'28

³⁹² Die erste Erwähnung beginnt erst ab Min. 59'02, die Bilder sind auf Eigenwirkung beschränkt.

³⁹³ Das bedient zeitgen. Ressentiments gegenüber südeuropäischen Nationen.

³⁹⁴ Drei Mal zeigt die Sequenz ein beinahe lächerlich wirkendes Sturzscenario: Major Semoff (Min. 59'28 – 59'39); Leutnant Campello (Min. 59'46 – 59'52); Kapitän Kawecki (Min. 59'52 – 1'00'01)

³⁹⁵ Min. 59'28 – 1'00'11

³⁹⁶ Min. 1'00'05 – 1'00'11; Zur Person Olt. Freiherr von Wangenheim siehe Kluge 1997, S. 901

³⁹⁷ Wangenheim wird erstmalig in Min. 59'12 und anschließend gleich wieder in Min. 1'00'05 gezeigt.

³⁹⁸ Das entspricht dem analogen Muster der vorher analysierten Sequenzen. Vgl. Kap. 4.3.1 – 4.3.3

Nach diesem Teil³⁹⁹ und einer kurzen Einspielung vom Waldabschnitt kommt mit dem *Dorfgraben*⁴⁰⁰ eine weitere Zäsur. Bislang werden die Teilnehmer einzeln gezeigt. Nun folgen die deutschen Reiter in unmittelbar zugeschnittener Abfolge nacheinander.⁴⁰¹ Der Sprecher betont: „Und jetzt ein sehr schwerer Sprung, der Dorfgraben.“⁴⁰² Entsprechend sind die Bilder von schweren Stürzen gekennzeichnet, die z.T. mitleiderregend sind. Besonders die Kontrastierung von „Erfolg-Misserfolg“ zeichnet den Moment als gefährvolles Abenteuer.⁴⁰³ Der Sprecher begleitet Stürze und Reiter mit genau derselben Geringschätzung wie schon zu Beginn.⁴⁰⁴ Ohne besondere Inszenierung sind die Inhalte spektakulär, die voyeuristische Reize nach Einblicken von Unfällen befriedigen. Gerade das zeichnet die Faszination gefährvoller Sportarten aus. Über das Moment der Gefahr vermitteln sich Emotionen des Abenteurers und Erlebnis. Einzig das deutsche Reitertrio, präsentiert als geschlossene Formation, meistert das schwere Hindernis bravourös.⁴⁰⁵ Das gilt fortan auch für künftige Hindernisse und hat zur Folge, dass die visuelle Verknüpfung von „Geschlossenheit und Erfolg“ die Sequenz konstant durchzieht.⁴⁰⁶ Umrahmt sind die tollkühnen und abenteuerlichen Bilder pausenlos vom Kampf: gegen sich, das Pferd, die Strecke und die Gegner – und akustisch verstärkt durch die angepasste Musik.

Zugleich baut dieser Abschnitt das durchweg gängige Muster einer Drucksituation der Reiter auf,⁴⁰⁷ wie der überaus langwierige Versuch des Holländers am *Dorfgraben* verdeutlicht.⁴⁰⁸ Er wird nicht durch den Reiter und dessen Versuch, sondern das Bild eines holländischen Offiziers eingeleitet. Er scheint den Versuch kritisch zu beobachten.⁴⁰⁹ Ungeduld und fordernde Haltung des Militärführers versetzen in eine ebenso fordernde und ungeduldige Stimmung – noch vor dem ersten Blick auf den Reiter.⁴¹⁰ Die Blickrichtung der Kamera entspricht der des Offiziers. Dadurch entsteht der Eindruck, als käme der Niederländer aus der

³⁹⁹ Min. 59'28 – 1'00'11

⁴⁰⁰ Häufige Wechsel von Perspektive, Position und Einstellungsgröße der Kamera vermitteln Dreidimensionalität. Sie machen den Raum erfahrbar. Wagemut und Tollkühnheit werden bekräftigt: Empfindung eines einzigen großen Abenteurers. Deutlich wird dies vor allem ab dem nächsten Hindernis.

⁴⁰¹ Min. 1'02'25 – 1'03'03; beim späteren *Wassergraben* Min. 1'06'14 – 1'07'15

⁴⁰² Min. 1'00'25

⁴⁰³ Min. 1'00'28; 1'00'52 – 1'01'32; Eine ganze Serie an Stürzen liefern die Minuten 1'01'34 – 1'07'15.

⁴⁰⁴ vgl. Min. 59'28 – 1'00'11

⁴⁰⁵ Die Kontrastierung von Erfolg-Misserfolg (durch weitere Sturzscenen) führt eine Wertung unterschiedlicher Personenkreise ein. Die Deutschen symbolisieren eine Mischung aus Draufgängertum und Selbstbeherrschung, verdeutlicht an der nicht so ungestümen Art, wie sie die Hindernisse angehen: Ausdruck von „beherrscht“ und „unbeherrscht“. Das steht im Gegensatz zu den anderen Reitern und knüpft an Ressentiments des Sprechers.

⁴⁰⁶ Der Hinweis auf die besondere Schwere und der Erfolg sind entscheidend für die Rezeption der Deutschen.

⁴⁰⁷ Analoge Mechanismen finden sich in den Sequenzanalysen der Kap. 4.3.2 – 4.3.3

⁴⁰⁸ Min. 1'00'49 – 1'01'34

⁴⁰⁹ Min. 1'00'49; Zugleich erhält die Situation den Charakter eines Manövers, da stets Militärbeobachter zu sehen sind. Auch hier greift der vorwiegend militärische Bezugsrahmen.

⁴¹⁰ Jedweder Moment, etwa ein erneuter Versuch des Holländers den Graben zu überwinden, wird durch Akustik und Instrumente untermalt. Das emotionalisiert und lenkt alle Aufmerksamkeit auf die Drucksituation.

durch den Offizier vorgegebenen Richtung.⁴¹¹ Das filmtechnische Gefüge vermittelt so eine Drucksituation, die mit einem Hierarchiegefälle einhergeht: zwischen Erwartendem und Erwartetem, Erwartung und Erfüllung, Anspruch und Wirklichkeit. Die Einstellungsdauer entspricht dem und bestärkt. Während der Abfolge diverser Reiter am *Dorfgraben* heizt die Musik an. Sie unterfüttert den heroischen und verwegenen Einsatz durch Trompeten und Posaunen. Besonders die Lautstärke bewerkstelligt diesen Emotionstransfer. Das ändert sich schlagartig mit der Einblendung von Offizier und Reiter. Leise Musik dirigiert auf Details und Spannung: mit Trommeln, Trompeten und Violinen. Dreizehn Sekunden lang wird der Versuch gezeigt, der jedoch misslingt.⁴¹² Wieder folgt das Bild des ungeduldig wartenden Offiziers,⁴¹³ die Drucksituation erhöht sich dadurch, der nächste Anlauf des Reiters scheitert wieder. Diese Bilder werden durch einen Kampfrichter der Wehrmacht am linken Bildrand kommentiert,⁴¹⁴ der einen dritten Versuch andeutet und ungeduldig abwertend in seinem Kampfrichterbuch einträgt.⁴¹⁵ Aufnahmen gespannter Zuschauer in Erwartung erhöhen den Druck zusätzlich.⁴¹⁶ Als das Pferd beim letzten Versuch aus vollem Ritt den Sprung verweigert, kommt es zur Disqualifikation. Der Sprecher gibt sie mit ernster, lauter und enttäuschter Stimme bekannt: „Das dritte Mal verweigert – ausgeschieden.“⁴¹⁷ Die Szene steht sinnbildlich für Unvermögen und wird durch den Reiter, der sich verzweifelt und ratlos die Mütze nach hinten schiebt, skizziert. Außerdem beschreibt sie das Verhältnis von aufgebautem Druck und Erwartung, denen der Reiter nicht standgehalten hat. Seine Leistungsunfähigkeit bewirkt eine despektierliche Sicht und ist symbolisch. Sie zeichnet ein abzugrenzendes Bild, denn Mut alleine hat nicht gereicht. Beherrschung und Können, wie bei den deutschen Reitern zu sehen, haben offensichtlich gefehlt. Einen Verweis auf das bildsprachliche Konstrukt liefert bereits der Kontrast der ersten Reiter am *Dorfgraben*: auf der einen Seite der Italiener (er ist mutig, ungestüm und stürzt) und auf der anderen Seite der Däne (er ist mutig, kontrolliert und schafft das Hindernis).⁴¹⁸ Der direkt anknüpfende Versuch des Niederländers verdeutlicht eindrucksvoll den atmosphärische Zusammenhang. Dennoch folgt der einen eine andere Signalwirkung auf dem Fuß. Fanfaren künden den nächsten Reiter an, während ein Quintett von Kampfrichtern gebannt in eine Richtung startt:⁴¹⁹ es geht weiter!

⁴¹¹ Der Offizier blickt während dieser Einstellung aus Sicht des Zuschauers zum rechten Bildrand, aus der der Reiter zum Überwinden des *Dorfgrabens* kommt. Das authentifiziert und macht den Raum erlebbar.

⁴¹² Min. 1'00'52 – 1'01'05

⁴¹³ Min. 1'01'05 – 1'01'07

⁴¹⁴ Auch hier: ständige Begleitung uniformierter Hilfskräfte am Rande des Geschehens. Der uniforme Rahmen verstärkt den militärischen Kontext. Zudem bleiben Raumbezüge bestehen und werden greifbar.

⁴¹⁵ Min. 1'01'07 – 1'01'20

⁴¹⁶ Mut, Erfolg und Beherrschung kontrastieren Misserfolg und vermeintliches Unvermögen.

⁴¹⁷ Min. 1'01'29

⁴¹⁸ Min. 59'39 – 59'52

⁴¹⁹ Min. 1'01'32

Der Verlauf beim *Dorfgraben* orientiert sich am Turnus von Erfolg und Misserfolg. So kommt der Pole Kawecki⁴²⁰ ungestüm zu Fall, der US-Amerikaner Thomsen kontrolliert über das Hindernis und der türkische Reiter Erokay wiederum unbeherrscht zu Fall. „Weitermachen“ hat hier Bedeutung. Erokays und Kaweckis Sturz folgen Bilder des Streckenpersonals bei der Hilfe zum Aufsatteln. Zum Einen grenzen die Szenen ab. Sie zeigen Schmerz als Unvermögen und damit die Polarisierung von schwach und stark. Zum Anderen dienen sie aber auch zwei Aspekten: Weitermachen und nicht aufgeben.⁴²¹ Die Musik untermalt in gewohnter Manier: leise, mit Trommeln und Geigenmusik versetzt. So wird Spannung durch Aktualität erzeugt. Geht es dann weiter, so ertönen fulminante Klänge des Orchesters. Sie machen das Geländeabenteuer fühlbar und betonen Durchhaltewillen.

Nun erscheinen die Deutschen⁴²² und das Bild ändert sich. Sie sind geschlossen in Formation und für sich genommen Sinnbild von Ordnung und Struktur. Zu den gleichen enthusiastischen Klängen erfasst die Kamera den ersten der Drei weit vor dem Hindernis. Pathetisch kündigt ihn der Sprecher zu Trompetenklängen an: „Und jetzt kommt der erste Deutsche, Rittmeister Lippert.“⁴²³ Im Gegensatz zu allen Reitern, deren Versuche auf ein- und dasselbe Hindernis beschränkt sind, zeigt die Kamera die drei Deutschen schon ab dem Hindernis vor dem *Dorfgraben*. Ihr visueller Auftritt ist weitaus länger.⁴²⁴ Unmittelbar schließen sich die beiden anderen in entsprechender Zeitspanne und verschobener Kameraposition an. Sie werden ebenso euphorisch angekündigt: „Der zweite Deutsche, Hauptmann Stubbendorf“⁴²⁵; und wenig später: „Freiherr von Wangenheim.“⁴²⁶ Unweigerlich ästhetisiert der Moment, da alle Drei in einer flüssigen und erfolgreichen Bewegungsabfolge an zwei Hindernissen zu sehen sind. Dadurch verbinden sich Ästhetik und Erfolg; jedoch um den Gemeinschaftsgedanken erweitert.⁴²⁷ Ihr Erfolg wirkt durch den Misserfolg der Anderen, die Einblendungsdauer und die Geschlossenheit überhöht.⁴²⁸ Der sequentielle Zusammenschnitt dynamisiert und bringt die Dreidimensionalität des Raumes zum Ausdruck, um letztlich Wagemut und Abenteuer zu vermitteln. Erfolg wird an Geschlossenheit und Ästhetisierung gebunden.

Vor dem Übergang zum nächsten Hindernis bereitet die Sequenz den Filmzuschauer aber auch emotional vor. Bei Wangenheim fallen Lautstärke und Instrumente plötzlich ab. Ohne direkt

⁴²⁰ Zu Kawecki siehe Kluge 1997, S. 901

⁴²¹ vgl. die Hilfsszenen des *Marathonlaufes* Kap. 4.3.1

⁴²² Min. 1'02'38 – 1'03'13

⁴²³ Min. 1'02'38; Zu Lippert siehe Kluge 1997, S. 901

⁴²⁴ Zwar ist bei Stürzen die Einstellungsdauer länger, da jedoch das deutsche Reitertrio am *Dorfgraben* Erfolg hat, ist die Einstellungsdauer für „Erfolg“ insgesamt länger. Die Dauer der Bilder spricht für sich.

⁴²⁵ Zu Stubbendorf siehe Kluge 1997, S. 901

⁴²⁶ Min. 1'02'51 – 1'03'03

⁴²⁷ Ästhetik wirkt umso mehr, da die Deutschen in der als schick empfundenen Sommeruniform auftreten.

⁴²⁸ vgl. die analogen Bilder von Japanern und Finnen des *Marathonlaufes* sowie den Kommentar in Kap. 4.3.1

ersichtlichen Grund richtet das alle Aufmerksamkeit auf ihn. Anfänglich wird es am *Wassergraben*⁴²⁹ angedeutet und erst später, durch seinen Sturz und Gewinn der Goldmedaille, aufgeklärt.⁴³⁰ Erneut baut der Film ein Idol filmtechnisch auf. Die Schwierigkeit dieses Teilstücks trägt dazu bei, ohne das anfangs ein Reiter zu sehen ist: ein Hindernis, dessen Tiefe durch die Wasseroberfläche bedeckt und auf dem Rücken eines Pferdes zu bewältigen ist. Es steht sinnbildlich für Mut und Draufgängertum. Erst nach kurzer Verzögerung folgen die ersten Reiter. Interessant ist der Auftakt durch Semoff:⁴³¹ Stilistik und Uniform sind nicht von den Deutschen zu unterscheiden. Mit Beginn am *Wassergraben* erfolgt der Einstieg in die Schlüsselszenen der Sequenz. Auch hier bestimmt die Polarisierung „Erfolg-Misserfolg“ den Verlauf und der turnusmäßige Wechsel dominiert. Jedoch bekommen Inhalt und Art der Darstellung eine andere Qualität. Die Zusammenstellung aus *Normalgeschwindigkeit* und *Zeitlupe* kontrastiert und macht erlebbar zugleich. Sie lässt Draufgängertum, Gefahr und Abenteuer detailliert beobachten.⁴³² Die potenzierte Wirkung begründet sich durch anfängliche *Normal-* und spätere *Zeitlupengeschwindigkeit* und ästhetisiert damit Abenteuer und Mut. Über *Supertotale*, *Totale* und *Nahaufnahme* nähert sich die Kamera den Reitern an. Im Zuge der Annäherung werden alle ausschließlich in *Zeitlupe* präsentiert. Verborgenes kann sich entfalten, da es ausführlich zu beobachten ist. Spektakuläre Stürze wechseln sich ab mit dem Beherrschen der Aufgabe am Hindernis.⁴³³ Gefahr wird damit offenkundig visualisiert und das Abenteuer stilistisch überhöht. Jedoch bleiben Szenen lebensbedrohlicher Art aus. Es entsteht der Eindruck eines zwar gefahrvollen, aber keineswegs tödlichen Abenteuers. Schwerste Verletzungen von Reiter und Tier werden ausgespart. Auch am Ende wird nicht auf getötete Tiere und schwer verletzte Reiter hingewiesen. Analog zum bisherigen Verlauf untermalt die Musik mit heroischen Klängen. In dem Moment, in dem der erste Deutsche von der Kamera erfasst wird, ändert sich die Musik erneut.⁴³⁴ Nacheinander folgen die beiden anderen Deutschen. Sie werden immer noch als geschlossene Formation gezeigt und mit leiser Melodie, auf wenige Instrumente beschränkt, begleitet.⁴³⁵ Wieder ist es der Einsatz der Pauken bzw. der Trommelwirbel, die ihren Auftritt zu einem spannenden Ereignis werden lässt. Ohne Probleme überwinden die ersten Beiden das Hindernis, der Sprecher kündigt sie nüchtern aus dem *Off* an und die Einstellungsgröße wechselt von *Totale* in die *Halbtotale*. In Verbindung mit der *Zeitlupe* hebt die Filmtechnik deren (Selbst-)Beherrschung und Können hervor. Die

⁴²⁹ Min. 1'03'13 – 1'07'15

⁴³⁰ Die Analogie *Parallelmontage* zu *Marathon* und *100-m-Lauf* ist deutlich. Vgl. Kap. 4.3.1; 4.3.3

⁴³¹ Das betont „weiße Uniformen“ und mit Blick auf die Deutschen ein Gemeinschafts-/Erfolgsgefühl.

⁴³² Min. 1'03'56

⁴³³ Min. 1'04'45 – 1'06'33

⁴³⁴ Min. 1'06'14

⁴³⁵ Min. 1'06'14 – 1'06'33

leisen Instrumente dirigieren alle Aufmerksamkeit und erzeugen so eine Erwartungshaltung, die visuell erfüllt wird. Musik und Sprecherkommentar verändern sich eindringlich bei Wangenheims Ankündigung. Es folgt sein Sturz als Schlüsselszene.⁴³⁶ Die audiovisuell betonte Sonderrolle, die ihre Ankündigung bereits im Vorfeld dieser Szene erfährt, erhält hier eine besondere Note. Er avanciert zur vorerst tragischen Schicksalsfigur. Riefenstahl nutzt hier die *Kontrastmontage*. Im Moment des vorgeschalteten Erfolges erfolgt genau das absolute Gegenteil. Die Wirkung gegensätzlicher Sinneseindrücke lässt bereits an dieser Stelle erkennen, dass Misserfolg nicht zwangsläufig eine Negativ-Erfahrung zu Folge hat. Die eigentliche Tragweite zeigt sich später mit dem Gewinn der Goldmedaille: Durchhalten lohnt. Ausgiebig und mit unablässiger Penetranz zwingt die Kameraführung den Zuschauer, Wangenheims missglückten Versuch in *Zeitlupe* zu verfolgen. Sein mutiger und tollkühner Einsatz scheint erfolglos. Resigniert entfernt er sich vom Pferd, blickt sich um, enttäuschte Zuschauer werden eingeblendet, dann erst sitzt er auf und macht weiter.⁴³⁷ Dieser Moment ist wieder in *Normalgeschwindigkeit* zu sehen. Er dynamisiert, und die Musik vermittelt unaufhörliches Vorwärtstreiben: ein „Nun erst recht“. Es ist zudem Ausdruck einer Pflicht gegenüber der Gemeinschaft, deren Erwartungen es zu erfüllen gilt. Umgehend erfolgt eine neue *Kontrastmontage*. Fast bedrohlich dirigiert die Musik durch Geigen, Pauken und Fanfaren weg von Spannung und Enttäuschung hin zu Aufbruchstimmung. Der innerhalb kürzester Zeit generierte und stilisierte Verlaufswechsel „Erfolg-Misserfolg-Enttäuschung-Weitermachen“ ist dem Prinzip Hoffnung verschrieben: Nicht aufgeben, weitermachen und das Ziel erreichen!

Entsprechend knüpft direkt der ekstatisch kommentierte Höhepunkt des Zieleinlaufes⁴³⁸ an: „Hier ist das Ziel.“⁴³⁹ Misserfolg und Weitermachen werden eng an die Bedeutung des Ziels gebunden und durch Worte bestätigt: „Kaum die Hälfte der gestarteten Reiter ist über die schwere Strecke gekommen. Wangenheim hat sich das Schlüsselbein gebrochen, ist aber trotzdem weiter geritten und rettete damit die goldene Mannschaftsmedaille für Deutschland.“⁴⁴⁰ Ab seiner Benennung und der schicksalhaften Rolle ist er mit Verband zu sehen.⁴⁴¹ Wangenheims aufgebaute Funktion wird entschlüsselt: Durchhalten für Mannschaft und Gemeinschaft. „Kämpfen, Schmerzen ertragen, aufopfern und siegen“ - nur diesem filmsemiotischen Ereignis wird Bedeutung beigemessen. Mannschafts- und Einzelwertung

⁴³⁶ Min. 1'06'33

⁴³⁷ Interessant ist, dass in dieser Phase einzig sein Aufstieg gezeigt wird und nicht der eines Anderen.

⁴³⁸ Min. 1'07'15 – 1'07'32

⁴³⁹ Min. 1'07'15

⁴⁴⁰ vgl. zeitgenössisch dazu Richter 1936 (Bd. 2),S.155

⁴⁴¹ Information und Bild stehen symbolisch für Härte und Einsatz. Dennoch erfährt die Sequenz zu keinem Zeitpunkt eine emotionale Mittlerfunktion reell existenter Bedrohlichkeit. Was bleibt, ist der Tenor des Abenteurers trotz großer Gefahren, da schließlich nur leichte Blessuren gezeigt werden. Am Ende ist alles gut.

geraten völlig in den Hintergrund.⁴⁴² Während dieser kargen und doch so charismatischen Worte werden lediglich drei der im Ziel eintreffenden Reiter von der Kamera begleitet. Das authentifiziert Härte und Aktualität. Der Moment gleicht einem Pathos. Auslese durch Kampf findet sich darin wieder. Denn von der anfänglichen Reiterfülle ist im Ziel nur noch ein Minimum zu betrachten. Zweckerorientiert verringerte Riefenstahl daher auch von Hindernis zu Hindernis das Teilnehmerfeld. Werden bislang Schmerz, Mühsal und Leid als despektierliche Sicht auf Unvermögen und Gegner präsentiert, so avancieren sie hier als Ausdruck eingesetzter Leistung und Willensstärke. Der daran geknüpfte Erfolg verherrlicht den Moment des Schmerzes als etwas Positives und bindet ihn an die Ästhetik.⁴⁴³

Die über das Symbol Wangenheim am Ende zusammengeschlossene Kausalität von Mut, Korpsgeist, Elite, Militarismus, Ästhetik, Erfolg und Opfergedanken weist eine große Nähe zur NS-Ideologie und *Sozialisation* auf. Denn die Mannschafts- und nicht die Einzelleistung wird hervorgehoben. Wangenheims 24. Platz findet keine Erwähnung. Sein Absturz in der Einzelwertung wiegt weniger schwer als der Sieg in der Gemeinschaft.⁴⁴⁴ Die ideologisch zu interpretierende Assoziation ist unmissverständlich: der Einzelne und dessen Opfer ist Nichts, die Gemeinschaft und das dafür erbrachte Opfer hingegen Alles. Nur davon berichtet die inszenierte filmwirkliche Realität eigener Narration unter dokumentarischem Deckmantel.

Entsprechend glorifiziert der letzte Sprecherkommentar: „Überlegener Sieger in der Einzelwertung wurde Hauptmann Stubbendorf – Deutschland [...]“.⁴⁴⁵ Zwar erfolgt hier die Hervorhebung der Einzelleistung, jedoch ist sie aufgrund der Sequenzgestaltung ausschließlich im Kontext einer Gemeinschaftsleistung zu verstehen:⁴⁴⁶ in der Gemeinschaft für die Gemeinschaft. Die letzten Bilder umschließt der kursorisch fortgeführte militärische Bezugsrahmen, da nur Uniformträger zu sehen sind. Es sind zudem die einzigen Aufnahmen in *Standposition*. Zu keinem Zeitpunkt steht die Kamera sonst still. Immerwährende Bewegung und Dynamik (der Kamera) sind an das Ereignis geknüpft. Dadurch potenziert es sich zu einem visuellen Erlebnis und Abenteuer. Alles ist bis hier dynamisch und in Bewegung begriffen. Interessant ist auch, dass Riefenstahl nur Aufnahmen der Geländeprüfung, dem schwierigsten Teil, als Military präsentiert. Das steigert die Dynamik noch mehr. Inwiefern Bilder aus anderen Geländeprüfungen zusammengeschnitten wurden, ist nicht mehr rekonstruierbar.⁴⁴⁷

Zusammengefasst hebt die Sequenz Wagemut und Draufgängertum als einziges großes Gelän-

⁴⁴² vgl. dazu umfassend Kluge 1997, S. 831 f.; 901 f.

⁴⁴³ vgl. zur Analogie des Schmerzes Kap. 4.3.1 und zur Ästhetik Kap. 4.3.1 – 4.3.3

⁴⁴⁴ Zur Platzierung vgl. Kluge 1997, S. 832

⁴⁴⁵ Min. 1'07'51

⁴⁴⁶ Zu dessen Sieg vgl. Kluge 1997, S. 832

⁴⁴⁷ vgl. dazu etwa die Anmerkungen 111, 361, 386 und 408

deabenteuer einer Männerwelt hervor. Trotz des geländesportlich-militärischen Bezugsrahmens, der in sich schon Dynamik und Abenteuer birgt, generiert Riefenstahl eine narrative Filmstruktur. Sie erzählt vom Kampf: gegen die Schwierigkeiten der Strecke (der Aufgabe), gegen das Pferd und indirekt gegen andere. Zu diesem Zweck polarisiert sie auf verschiedenen Ebenen, die von „Können und Unvermögen“ durchzogen sind. Leistungsstärke grenzt sich von Unfähigkeit ab und wird an (Selbst-)Beherrschung und Unbeherrschtheit gebunden. Dadurch erlaubt sie indirekt Rückschlüsse auf Willen und Charakter. Zeitgleich definieren sich damit Ideales und Un-Ideales. Beides bezieht sich aufeinander: ohne Ideal kein Gegenstück - und umgekehrt. Das eröffnet eine despektierliche Sicht auf Gegner, die unbeherrscht und leistungsschwach sind. Platzhalter sind etwa Polen, Italiener und Holländer. Damit werden nationale Ressentiments bedient. Demgegenüber grenzt sich das Bild der Deutschen ab. Sie sind beherrscht, stets in Formation zu sehen und leistungsstark. Optisch stechen sie durch ihre Uniformen hervor, so dass Erfolg an Gemeinschaft und Ästhetik geknüpft wird. Das ordnet ihr Verhalten. Wangenheim steht als Held Pate. Er ist Sinnbild eingesetzter Leistung für die Gemeinschaft, Durchhalten und das Erreichen des Ziels. Visualisierter Schmerz ist in diesem Zusammenhang etwas Positives und beschreibt Willen und Charakter. Er wird ästhetisiert: das Opfer des Einzelnen und dessen Nutzen für die Gemeinschaft. Damit beschreibt die Sequenz auch das Ideal des Offiziers. Denn als Rahmung des Wettkampfes stehen Uniformen im Mittelpunkt. Einerseits ordnet und verschreibt es dem Militärischen, andererseits ästhetisiert es. Kampf wird an „uniformierte Uniformität“ geknüpft, die analog zu der sonst gängigen Muskulatur der Athleten steht. Das Sinnbild muskulärer Ästhetik wird hier durch Uniformen ersetzt und auf sie projiziert. Zudem steht sie in unmittelbarer Verbindung zur Polarisierung von Erfolg und Misserfolg: ästhetisch und unästhetisch können als Ideal und In-Ideal verstanden werden. Damit wird auch der Wettkampf als Geländeabenteuer ästhetisiert. Alles ist dynamisch, pausenlos in Bewegung und erscheint als geordnetes militärisches Manöver, das zwar gefährvoll, aber nicht lebensbedrohlich ist. Gefahr wird relativiert und so zum kontrollierbaren Abenteuer. Länge und Rastlosigkeit im Gebrauch filmischer Mittel dienen neben der Authentifizierung durch Aktualität vor Allem der Vermittlung des Raumes. Er wird nachvollziehbar und für den Filmzuschauer erlebbar. Sie übertragen ein gewisses Maß an Sensation, Erlebnis- und Ereignischarakter. So wie die Teilnehmer diktierten Raumwegen unterliegen und sämtliches Handeln in Ordnung begriffen ist, so lenkt die audiovisuelle Gestaltung den Filmzuschauer. Die von der Realität weitestgehend unabhängige Filmwirklichkeit überhöht zur Semiotik: Mut, Kampf, Auslese, Dienst und Opferbereitschaft, gebunden an Ästhetik und Erfolg, sind

vom offenkundig Militärischen umschlossen. Deren Ordnung und Stilisierung beschreibt einen gesellschaftlichen Zustand, der den NS-Idealen nahe steht. Die in der Military an sich schon wertbaren NS-Implikationen werden filmtechnisch gebündelt und entsprechen ihnen dadurch umso mehr. Affinitäten zu Weltanschauung und *Sozialisation* überwiegen.

Das Paradigma des Kampfes mit seinem zweifelsfrei militärischen Aussagemoment komplettiert sich in den Mehrkämpfen. Durch ihren militärischen Bezug sind sie im Grunde manifestiertes Abbild des Prototyps „Militärathlet“. Ihre Disziplinen sind in der ersten Hälfte von *Fest der Schönheit* platziert.⁴⁴⁸ Auffallend ist deren Verknüpfung zu einem inhaltlichen Themenkomplex, der die *Gymnastische Vorführung*⁴⁴⁹ der Frauen einschließt. Herleitung und Einordnung des Mehrkampfes in den historischen Kontext bestimmen dessen Position und ideologisch-militärischen Stellenwert. Speziell der *Moderne Fünfkampf* bringt ihn deutlich zum Ausdruck. Er ist symptomatisch für den Idealtypus Mann als Soldat und damit unmissverständlich. Da er an sich bereits Aussagekraft hat, hebt die Analyse signifikante Momente der Inszenierung hervor, die seinen Rahmen unterstreichen.

4.3.5 Die Sequenzen der *Mehrkämpfe*

Die Sequenz des *Modernen Fünfkampfes*⁴⁵⁰ – acht Minuten und 31 Sekunden – gliedert sich in drei Abschnitte: *5-km-Geländeritt*,⁴⁵¹ *Schießen*⁴⁵² und *4-km-Geländelauf*⁴⁵³. *Degenfechten* und *Schwimmen* werden ausgespart. Beide Disziplinen nehmen einen separaten Platz im Film ein und werden so nicht doppelt gezeigt.⁴⁵⁴ 84 Einstellungen ergeben einen Schnitt von rund 6,1 Sekunden. Der Schwerpunkt liegt auf ausführlicher Beobachtung.

Drei Minuten und 15 Sekunden dauert der *5-km-Geländeritt*⁴⁵⁵. Jedoch sind dem eigentlichen Wettkampf 13 allgemeine Einstellungen vorgelagert.⁴⁵⁶ Damit verbleiben zwei Minuten und 35 Sekunden mit 27 Einstellungen.⁴⁵⁷ Das ergibt im Mittel 5,7 Sekunden. Die Bilder sind auf Eigenwirkung beschränkt. Dynamik und Dramatisierungen stehen nicht im Vordergrund. Nur *Off*-Kommentar und Kamerapositionen haben Bedeutung. Die ersten 13 Einstellungen legen den militärischen Bezugsrahmen fest: uniformiertes Personal bei diversen Tätigkeiten.⁴⁵⁸ Ganze 40 Sekunden werden für diesen Auftakt verwendet, so dass auf Bedeutung und

⁴⁴⁸ *Moderner Fünfkampf* (Min. 23'42 – 32'13); *Zehnkampf* (Min. 33'31 – 46'23)

⁴⁴⁹ Min. 32'13 – 33'31; vgl. dazu Kap. 4.2.1

⁴⁵⁰ Teil 2: *Fest der Schönheit*; Min. 23'42 – 32'13

⁴⁵¹ Min. 23'48 – 26'57

⁴⁵² Min. 26'57 – 28'40.

⁴⁵³ Min. 28'40 – 32'13.

⁴⁵⁴ Teil 2: *Fest der Schönheit*; *Fechten* (Min. 20'28 – 21'33); *Schwimmen* (1'15'04 – 1'20'39)

⁴⁵⁵ Min. 23'48 – 26'57

⁴⁵⁶ Min. 23'42 – 24'22

⁴⁵⁷ Min. 24'22 – 26'57

⁴⁵⁸ Gemeint ist der Zeitabschnitt von Min. 23'42 – 24'22.

Stellung des Militärs offen verwiesen wird. Die Bilder sprechen für sich und bleiben unkommentiert. Vereinzelt sind Wettkampfteilnehmer in Uniform zu sehen.⁴⁵⁹ *Groß-* bzw. *Nahaufnahmen* lenken alle Aufmerksamkeit unweigerlich auf das Militärwesen und führen damit an das Wichtigste der Sequenz heran. Erst nach der einleitenden Bilderwelt von Uniformen und Soldaten verweist der Sprecher auf Zusammenhänge: die sportliche Vormachtstellung des Schweden Thofelt und Handrick⁴⁶⁰ als deutsche Hoffnung. Wichtiger als der wettkampfbezogene Zusammenhang ist der verankerte Bezugsrahmen des Militärischen. Muskulöser Gleichförmigkeit anderer Sequenzen ist die der Uniformen gewichen.⁴⁶¹ Die Fokussierung darauf zeichnet sie als alles bestimmende Konstante. Der rein sportliche Wert ist dem Wettkampf, genauso wie die dokumentarische Funktion den Bildern, hier bereits aberkannt. Nur die Uniformen, Soldatentum und Militarismus sind von Belang und ordnen alles Handeln unter. Die startenden Reiter werden in *Totale*, mit *Kameraschwenk* und vom *Off*-Kommentar begleitet. Der Sprecher nennt jeweils Namen und Dienstgrad und erlaubt so persönliche Zuordnung.⁴⁶² Ohne jeden weiteren Kommentar reihen sich Bilder von Reitern im Gelände bei den unterschiedlichsten Hindernissen und Wegstrecken an, die nach der Nennung des letzten Starters bis zum Ziel nur noch musikalisch untermalt werden. Zu Beginn war es ausschließlich der Kommentar, nun ist es die Musik. Informationen werden abgelöst durch Emotionen. Stürmische Geigenmusik eines Streichkonzertes begleitet die auf Eigenwirkung beschränkten Bilder. Sofort entstehen Eindrücke eines geländesportlichen Abenteuers, dem zwar Gefahren, aber nichts Bedrohliches anhaften. Die Musik schürt Gefühle von Risiko und Wagnis. Ihr „Vorwärtstreiben“ unterfüttert die bildsprachliche Herrlichkeit, die in den Szenen der Natur und der Geschwindigkeit begründet ist: Abenteuer und Erlebnis als natürlichen Gesetzmäßigkeiten unterliegendes Ereignis. Das Himmelsmotiv lenkt alles in ein natürliches Gefüge. Natur, Streckenverlauf und militärische Rahmungen sind ordnungsstiftend. Risiko und Herrlichkeit verbinden sich mit der militärischen Umrahmung. Analog der *Military*⁴⁶³ legt Riefenstahl ihren Schwerpunkt auf tollkühne und die Ästhetik des Reitens vermittelnde Szenen. Sie werden durch diametrale Kameraperspektiven inszeniert. So befindet sich die Kamera häufig am Hindernisgrund in der *Froschperspektive*. Die stilistische Überhöhung des Reiters und seines „limitierenden“ soziokulturellen Umfeldes spiegeln eine filmisch überzeichnete Realität wider. *Vogelperspektiven* lassen den filmischen Raum dreidimensional wirken. Das überhöht extreme Hindernisse und dadurch militärsportliches Können. Der Raum

⁴⁵⁹ Keine andere Sequenz verweist in Umfang und Inhalt auf solch einen militärischen Rahmen.

⁴⁶⁰ Zu Handrick siehe Kluge 1997, S. 899

⁴⁶¹ vgl. Kap. 4.3.4

⁴⁶² Die Erwähnung von Dienstgraden unterstreicht die militärische Bedeutung.

⁴⁶³ vgl. dazu Kapitel 4.3.4

wird für Filmzuschauer erfahrbar und das Risiko als Abenteuer planbar. Eingebettet in die Natur sind die Reiter auf längeren Geraden in *Totale* und *Supertotale* zu verfolgen. Neben Ästhetik vermittelt sich so das kombinierte Bild von Soldat und Natur: ein untrennbar miteinander verwobenes Sinnbild vor der grauen und wolkenverhangenen Kulisse des Himmels. Genau auf diese Weise endet die erste Teildisziplin. Die zu Beginn vorgestellte Teilnehmerauswahl spornt ihre Pferde auf der Zielgeraden noch einmal an.⁴⁶⁴ Auch hier erfolgt der Wechsel von *Normal-* und *Froschperspektive*. Am Ende ist eine kleine Runde freudig gelöster Fünfkämpfer zu sehen: in *Nahaufnahme*, *Normal-* und *Froschperspektive* blickt man zu ihnen „empor“. Der überhöhte (Militär-)Sport drückt sich in Gestik und Mimik aus: der gut gelaunte Soldat!

Die projizierten Empfindungen des „heiteren Soldatenlebens“ leiten zur nächsten Disziplin über. Es folgen Bilder militärischen Hilfspersonals, das an einer überdimensionalen Tafel mit Leiter den Punktestand festhält.⁴⁶⁵ Die ebenfalls heitere Musik transportiert die unbeschwerte Grundstimmung bis zum Beginn des *Schießens*.⁴⁶⁶ Mit insgesamt einer Minute und 43 Sekunden fällt die Darstellung vergleichsweise kurz aus und wird durch abrupte Beendigung der Musik eröffnet. Ernst und in militärisch knapper Formulierung kommentiert der Sprecher: „Dritte Übung im Modernen Fünfkampf: Schießen.“⁴⁶⁷ Fortan ist er lakonisch auf die Benennung der Nachnamen beschränkt. Im Turnus sind abwechselnde Schützen zu sehen. Mit 17 Einstellungen und einer *Schnittrhythmik* von 6,1 Sekunden ist Riefenstahls Anliegen die ausführliche Beobachtung. Dynamisierungen finden nicht statt. Bis auf zwei Ausnahmen zu Beginn und Ende der Sequenz aus der *Vogelperspektive* zeigen sie die aufeinander folgenden Durchgänge aus *Normal-* und *Froschperspektive*. Letztere wird jedoch nur ein einziges Mal beim Deutschen Lemp deutlich verwendet.⁴⁶⁸ Ansonsten ist sie auf eine *leichte Untersicht* beschränkt. Auffallend ist die stetige Annäherung über *Amerikanische*, *Nah-* und *Großaufnahme*. Zusammen mit den versteinerten Gesichtszügen vermitteln sie ein herrisch selbstsicheres Auftreten, das die ganze Haltung zum idealisierten Sinnbild werden lässt.⁴⁶⁹ Besonders die Deutschen sind dabei total überhöht und zugleich hierarchisiert. Lemp ist in *Totale* und *Froschperspektive* festgehalten⁴⁷⁰, Handrick hingegen in *Großaufnahme* und

⁴⁶⁴ Min. 26'01 – 26'41; Dienstgradbezeichnungen entfallen hier, was der Kürze militärischer Anreden entspricht.

⁴⁶⁵ Assoziationen militärischer Lagekarten werden dadurch geweckt - im Film die einzige Wertungstafel dieser Art. Auch das hebt den Militärcharakter deutlich hervor. Min. 26'57 – 27'09

⁴⁶⁶ Min. 26'57 – 28'40

⁴⁶⁷ Min. 26'57

⁴⁶⁸ Lemp's Armbewegung wird durch zwei *Vertikalschwenks* aufgegriffen. Im Moment der Schussabgabe ist es als „mustergültiges Beispiel eines deutschen Soldaten“ überhöht. Haltung und Zielgenauigkeit vor dem Himmel stilisieren das „Soldatsein“. Der Sprecher betont Namen und Nationalität überaus deutlich und laut.

⁴⁶⁹ Bis auf die ersten Aufnahmen scheinen sämtliche Aufnahmen nachgedreht worden zu sein. Es fällt auf, dass niemand den Abzug betätigt. Zudem hätte die seitliche Kameraposition die Wettkämpfer stark eingeschränkt.

⁴⁷⁰ Min. 27'23

Froschperspektive.⁴⁷¹ Beide heben sich so von den Anderen ab - Handrick jedoch noch mehr. Denn bislang ertönt nach Bekanntgabe des Schützen direkt der Pistolenknall. Bei ihm nennt der Sprecher Namen und Nationalität, der Schuss ist erst vier Sekunden später zu hören.⁴⁷² Die spannungsladende Verzögerung lenkt alle Aufmerksamkeit auf die uniformierten Deutschen, da nun erstmals auch nicht uniformierte Nebenmänner zu sehen sind. Stilisierung und Auslassen von Uniformen⁴⁷³ verschreibt den Bildern militärische Bedeutung. Vor dem Hintergrund „Geländeabenteuer Reiten“ idealisieren sie den Mann: als vielseitigen modernen (Fünf-)Kämpfer im Gelände. Militärpersonal und Wertungstabelle schließen die Subsequenz. Nun folgt der letzte Teil: *Geländelauf* mit Siegerehrung.⁴⁷⁴ Abzüglich der Siegerehrung verbleiben für den *4000-m-Geländelauf* zwei Minuten und 44 Sekunden.⁴⁷⁵ Mit 20 Einstellungen und einer Rhythmik von 8,2 Sekunden ist er ähnlich wie der *Geländeritt* gewichtet. Das zeigt Riefenstahls geländesportlichen Akzent. Die Natur avanciert zu dem Betätigungsfeld des Kämpfers. Assoziationen von Erlebnis und Abenteuer werden von Neuem memoriert. Nach dem Blick auf gestapelte Nummern folgen die Läufer. Sie werden nacheinander auf die Strecke geschickt. Wieder fällt das Interesse auf die Deutschen: Lemp⁴⁷⁶ und Handrick⁴⁷⁷ in *Nahaufnahme* und *Totale*. Alle anderen Läufer⁴⁷⁸ sind nur in *Totale* festgehalten. Sie wirken angespannt und nervös. Demgegenüber steht Handricks Gemütsverfassung: entspannt und gut gelaunt. Scheinbar ohne Sorgen reicht es für ein Gespräch und einem lächelnd animierten Austausch von Freundlichkeiten. Die Betonung greift dessen Sonderrolle wiederholt auf. Bis zum Ziel werden alle in *Totale* und *Normalperspektive* vom Panorama der Natur umrahmt. Die im Verlauf des Wettkampfes an Lemp und Handrick festgemachte Überhöhung des elitären Mehrkämpfers wird erneut aufgegriffen, da beide wiederholt zu sehen sind. Es folgt der Zieleinlauf: namentliche Erwähnung ohne Dienstgrad. Nach bekanntem Muster wechseln sich Bilder erschöpfter und frischer Läufer ab, zwei werden von Helfern gestützt. Hier polarisiert der bekannte Abgrenzungsmechanismus „stark-schwach“ bzw. „Ideal-Un-Ideal“. Szenen völliger Entkräftung oder eines Zusammenbruchs bleiben aus.⁴⁷⁹ Jedoch sind sie hier auch ambivalent, denn sie veranschaulichen ebenso eingesetzte Leistung für das Erreichen des Ziels. Physischem Vermögen und Willen wird damit zum Ausdruck verholfen: gut oder schlecht.

⁴⁷¹ Min. 27'42

⁴⁷² Min. 27'42 – 27'46

⁴⁷³ Die kurzweilige Distanz erzeugt Nähe und weckt den Wunsch nach erneuten Blicken auf Uniformen.

⁴⁷⁴ Min. 28'40 – 32'13

⁴⁷⁵ Min. 31'24 – 32'13

⁴⁷⁶ Min. 28'48

⁴⁷⁷ Min. 29'38

⁴⁷⁸ Einzige Ausnahme: der Amerikaner. Der subtile Hinweis wird später mit Platz 2 aufgeklärt. Min. 31'41

⁴⁷⁹ Szenen der Erschöpfung beziehen sich mit Ausnahme Wangenheims, auf int. Teilnehmer.

Am Ende steht die Siegerehrung.⁴⁸⁰ Entsprechend der besonderen Anstrengungen ist sie eine der längsten mit 40 Sekunden. Das Zeremoniell hebt die Leistung als etwas Besonderes hervor. Vermittelter Wettkampflänge wird adäquate Anerkennung zuteil. Während die uniformierten Sieger Eichenkränze überreicht bekommen, erklingt durchgängig die deutsche Nationalhymne und der Sprecher betont nun wieder deren Dienstgrade. Das Militärische bleibt der Bezugsrahmen und bis zum Ende die ornamentale Konstante. Kurz vor der Siegerehrung sind Knaben als Zuschauer eingeblendet.⁴⁸¹ Die inhaltliche Verbindung von Nachwuchs und zu bewunderndem Ideal wird deutlich und der „Adressatenkreis“ klar definiert. Die Feier huldigt aber auch dem (Mehr-)Kampf, der sich durch Akteure und ihr Verhalten manifestiert. Es ist zugleich die Ehrung des (Mehr-)Kämpfers als Ideal.

Zusammengefasst stilisiert die Sequenz ein militärisches Ideal, das Abbild der durch Ideologie und *Sportsozialisation* ausgerichteten Zweckbestimmung des Mannes ist. Es steht dem nicht nur, wie in anderen Sequenzen fragmentarisch, sehr nahe. Es ist exakt dessen Ausdruck: technisch und geländesportlich versiert, zäh, vielseitig, physisch und psychisch konditioniert. Vielseitigkeit und Militarismus verbinden sich und zeichnen den Mann als militärischen (Fünf-)Kämpfer zu einem heroischen Ideal. Das Militärische ist konstanter Bezugsrahmen, ordnet alles Handeln und verleiht Struktur. Dessen Verknüpfung mit der Natur verschreibt einer höheren Gesetzmäßigkeit als Lebensgrundsatz und großes Abenteuer ohne Gefahr: eine Antizipation des Krieges als „normal“, „natürlich“ und „vorherbestimmt“. Die Natur wird hauptsächlich zum permanenten Aufenthaltsort dieser Männer erhoben. Es ist Sinnbild des Soldaten im „Feld“ und ordnet sie. Die zugleich ordnungstiftende Funktion der Natur vermittelt zudem ein positives Gefühl von Planung und Ordnung. Dieselbe Funktion kommt der militärischen Organisation des Wettkampfes, den Wegmarken und der Kameraführung zu. Handlungsräume von Zuschauern und Protagonisten sind vorgegeben und diktiert. Alles ist in Ordnung und Struktur begriffen. Daran hat sich besonders das Zuschauerauge zu bemessen, wird es doch mit ornamentalen Bilderrahmen konfrontiert und organisiert. Auch diese Sequenz grenzt „Starkes“ vom „Schwachen“ und „Ideales“ vom „Un-Idealen“ ab und verweist auf den Willen. Ihre Länge und die durch diametrale Kameraführung erzeugte Dimensionalität macht Raum erfahrbar und authentifiziert. „Muskulöser Uniformität“ ist „uniformierte Uniformität“ gewichen und ästhetisiert das Ideal des Soldaten – besonders das der Deutschen. Die im Grunde für sich sprechenden Bilder der „Militärathleten“ werden dennoch stilistisch überhöht: durch langsame *Schnittrhythmik*, Musik, Kommentar, *Froschperspektiven* und den Zusammenschnitt nach atmosphärischen Gesichtspunkten von

⁴⁸⁰ Min. 31'24 – 32'13

⁴⁸¹ Min. 31'20

Naheinstellung bis *Supertotale*. Der Kontext der Bilder wird aufgelöst und zu narrativer Struktur verbunden: einer Verherrlichung des Militärs.

Wie bereits erwähnt, ist der *Moderne-Fünfkampf* im Verlauf des Films nahe an die Sequenz des *Zehnkampfes* geschnitten. Diese knüpft unmittelbar an die *Gymnastische Vorführung* der Frauen. Mehrkämpfe als Ausdruck höchsten Männerideals umschließen das filmische Leitbild der Frau. Das visuell einrahmende Gefüge unterstreicht die weibliche Position, wie sie NS-Ideologie und *Sozialisation* entspricht. Damit gibt der Film einen realen zeitlichen Ablauf wider,⁴⁸² erzeugt jedoch auch einen in sich geschlossenen Themenkomplex.

Männlichkeit und Weiblichkeit stehen sich quantitativ und qualitativ gegenüber, grenzen sich voneinander ab und verdeutlichen die Affinitäten zur soziokulturellen Wirklichkeit. Mehr noch potenziert sich durch die zeitliche Abfolge beider Mehrkämpfe das Leistungsvermögen und damit das „Ideale“ des Mannes über einen Zeitraum von knapp 21 Minuten.⁴⁸³

Im Gegensatz zum *Modernen Fünfkampf* verzichtet Riefenstahl bei der „Dokumentation“ des *Zehnkampfes* auf keine einzige Disziplin. Mit einer Dauer von zwölf Minuten und 52 Sekunden werden zehn Einzeldisziplinen mehr oder minder umfangreich illustriert.⁴⁸⁴ Eine *harte Montage* erzeugt Kontinuität, die den zweitägigen Wettkampf⁴⁸⁵ als fortlaufend und zusammenhängend präsentiert: Kampf auf höchstem Niveau.⁴⁸⁶ Neben dieser Analogie zum *Modernen Fünfkampf* vermitteln sich Länge und Härte alleine schon über die angesetzte Sequenzdauer und die Vielfältigkeit aller Disziplinen. Riefenstahl definiert den *Zehnkampf* als ein auf Spitzenathleten bzw. Titelaspiranten zugeschnittenes Ereignis.⁴⁸⁷ „Das Elitäre erfährt daher Elitäres“ in Form eines Dopplungseffektes. Als Abbild perfekten Leistungsvermögens idealisiert die filmische Darstellung an sich schon. Die Untergliederung in zehn Einzelsequenzen⁴⁸⁸ lässt keine Dramatisierung erkennen. Überdurchschnittlich ausgedehnte Einstellungsdauern von rund 11,4 Sekunden lenken alle Aufmerksamkeit auf ausführliche Wahrnehmung. Die Sequenz beschränkt sich ausschließlich auf Sprecherkommentare.

Der *100-m-Lauf*⁴⁸⁹ dauert zwei Minuten, 28 Sekunden. Er umfasst zwölf Einstellungen mit ei-

⁴⁸² Der *Moderne Fünfkampf* findet in der Zeit vom 2.-6.8. statt, woran sich der *Zehnkampf* vom 7.-8.8. anschließt.

⁴⁸³ Min. 23'42 – 32'13 und Min. 33'31 – 46'23

⁴⁸⁴ Min. 33'31 – 46'23

⁴⁸⁵ vgl. dazu Arbeitsgemeinschaft 2000, S. 205

⁴⁸⁶ Anstelle des zweitägigen Wettkampfs vermittelt sich die Sequenz des Zehnkampfs als eintägiges Ereignis.

⁴⁸⁷ Die Darstellung ist auf den Kreis der Titelaspiranten beschränkt. Das Starterfeld (28 Pers.) bleibt nahezu unberücksichtigt. Vgl. Kluge 1997, S.807, 886 f; OK vom 7./8.8.1936; Richter 1936 (Bd. 2), S. 50 ff.

⁴⁸⁸ *100-m-Lauf* (Min. 33'31 – 35'59); *Weitsprung* (Min. 35'59 – 37'04); *Kugelstoßen* (Min. 37'04 – 38'01); *Hochsprung* (Min. 38'01 – 38'44); *400-m-Lauf* (Min. 38'44 – 40'03); *110-m-Hürdenlauf* (Min. 40'03 – 42'08); *Diskus* (Min. 42'08 – 42'37); *Stabhochsprung* (Min. 42'37 – 43'31); *Speer* (Min 43'31 – 44'44); *1500-m-Lauf* (Min. 44'44 – 46'23)

⁴⁸⁹ Min. 33'31 – 35'59

ner durchschnittlichen Länge von 12,3 Sekunden. Zu Beginn ist die Weite von Stadionanlage und Zuschauertribüne zu sehen. Mit der weiträumigen Sicht greift der Einstieg gleich die optische Ordnungsfunktion auf, die in *Supertotale* und *Vogelperspektive* sämtliches Handeln dem Dirigat ordnungsstiftender Architektur verschreibt. Mächtige Fanfaren stimmen das Ereignis an. Umgehend wird der amerikanische Titelanwärter Morris⁴⁹⁰ in *Nahaufnahme* präsentiert, der entspannt auf dem Rasen liegt. Der athletische Körperbau rückt in den Fokus, so dass Ästhetik direkt vermittelt wird. Das „uniforme“ der Muskulatur, dessen Ästhetik (in Bezug auf Erfolg und Leistung) sowie die Stilisierung des Ideals (ausgedrückt durch den späteren Sieger Morris) ist der Sequenz damit nach bekanntem Muster eingeschrieben. Zwecks Vermittlung von Aktualität und Authentizität präsentiert sich der Sprecher sowohl im *O-Ton* als auch dem *Off*.⁴⁹¹ Mit seinem Fernglas und dem Blick auf die Aschenbahn entsteht hier das Bild einer direkten Sportübertragung, die zeitgleich den virtuellen Raum vermittelt. Seine einleitenden Worte führen direkt in die Bedeutung des Wettkampfes ein: „Im weiten Rund des Olympiastadions erwarten Zehntausend dicht gedrängt in unheimlicher Spannung den Zehnkampf, den Kampf der Kämpfe. Bis 1936 hielt der Deutsche Sievert den Weltrekord. Er ist verletzt und kann nicht starten. Ein unbekannter Amerikaner hat kurz vor den Olympischen Spielen diesen Rekord überboten. Glenn Morris aus Colorado. Doch mit ihm sind aus der schier unerschöpflichen Kraftquelle andere gekommen, Könnern und Meister wie er. [...]“⁴⁹² Die Schlüsselwörter skizzieren den Wettkampf als ultimatives Ereignis absoluter Eliten. Erneut wird das Ideal (des Mehrkampfes) an eine „adäquate“ Person als Platzhalter gekoppelt, die im Zuge der Sequenz systematisch aufgebaut wird. Sowohl der Verweis auf die Masse der wartenden Zuschauer als auch der auf die „schier unerschöpfliche Kraftquelle“ appelliert an Gefühle der Volksgemeinschaft. Mit Blick auf die Amerikaner wird eine „Geschlossenheit“ generiert, die ihre Begründung am Ende in deren Medaillen findet. Der Verweis auf das Stadion – als Inbegriff steingewordener Macht – und dessen Verhältnis zur Masse assoziiert Gemeinschaftsgefühle: als Filmzuschauer ebenfalls Teil einer unerschöpflichen Quelle zu sein, und zwar in Form des „deutschen Volkskörpers“. Hier definiert sich außerdem das gelenkte Verhältnis von Individuum und Staat.⁴⁹³ Im wesentlichen Fortgang

⁴⁹⁰ Zu Morris vgl. Kluge 1997, S. 886

⁴⁹¹ Hier - wie auch später - sind die zugeschnittenen Sprecherbilder vor dem Hintergrund der Zuschauerränge erkennbar. Im Verlauf wechseln sich die Kommentatoren ab, so dass der Eindruck direkter Berichterstattung an verschiedenen Wettkampforten entsteht: Ausdruck von Räumlichkeit und Authentizität durch Aktualität. Die Inszenierung des Films rückt hier besonders aus dem Blickfeld des Betrachters. Nachbearbeitetes Filmmaterial wird weniger hinterfragt. Das unterstützt die unaufhörlich aneinanderreihenden Disziplinen mit der Folge, dass die erbrachten Leistungen umso gigantischer wirken. Vgl. dazu den *Modernen Fünfkampf*; ebenso Anm. 511.

⁴⁹² Min. 33'57

⁴⁹³ Auch hier greift der Aspekt der Lenkung in geordneten Strukturen. Zudem impliziert das Stadion den Gedanken der Gemeinschaft in Abgrenzung zu denen, die nicht dieser Gemeinschaft angehören. Denn das Stadion erlaubt direkte Bezüge der Zuschauer zueinander und bewirkt Assoziationen der Gemeinschaft.

werden drei Läufe in *Totale* bzw. *Halbtotale* gezeigt, wobei der Schwerpunkt auf den späteren Titelaspiranten Morris (oft *Froschperspektive* und *Halbtotale*), Clark, Parker und Huber⁴⁹⁴ liegt.⁴⁹⁵ Stilistisch erfährt Morris damit seine Akzentuierung, die ihn stets von den Anderen abhebt und seine Muskelästhetik hervorhebt. Anders als es beim *100-m-Lauf der Männer* sind Spannung und Dynamik kaum von Bedeutung. Nur athletische Körper und Stadionarchitektur sind von Belang und werden in ein Verhältnis zueinander gesetzt. Über die Länge der Einstellungen wird ihnen und dem „Ereignis Mehrkampf“ Bedeutung zugeschrieben, und damit das (ideologische) Ideal des Mehrkampfes in unmittelbare Korrelation zur Staatsmacht und die sie verkörpernde Architektur gesetzt. Der Sprecher erzeugt mit Ende der Sequenz Assoziationen des „absoluten Kampfes“ und berichtet von bedingungsloser Siegesbereitschaft.⁴⁹⁶ Dabei verweist er auf den Zwischenstand⁴⁹⁷ mit drei Amerikanern an der Spitze und dem Deutschen Huber an neunter Stelle.⁴⁹⁸ Die im Vorfeld erzeugte Formation der Amerikaner bestätigt sich direkt mit den ersten drei Plätzen. Das Moment der Geschlossenheit und der Gemeinschaft wird damit gleich zu Beginn an Erfolg und Ästhetik geknüpft.

Die zweite Sequenz zeigt den *Weitsprung*⁴⁹⁹ mit einer Dauer von einer Minute und fünf Sekunden. Er wird vom zweiten Sprecher im *O-Ton* angekündigt.⁵⁰⁰ Das authentifiziert, zumal der Sprecher seinen Blick auf einen eigens vorgebrachten Notizblock richtet. Sechs Einstellungen mit einem Durchschnitt von 10,8 Sekunden illustrieren unter Einbindung der Stadionarchitektur im Hintergrund die Hauptakteure Parker, Huber, Morris und Clark. Dabei ist dieser Teil auf *Zeithupe*, *Totale* und *Froschperspektive* beschränkt. Andere Athleten werden nicht erwähnt, so dass die Spitze der „Königsdisziplin“ und der sich für sie einstellende Erfolg unweigerlich mit der Art des Wettkampfes selbst assoziiert werden. Die Besten der Welt agieren auf elitärem Niveau dessen, was der Sport als Wettkampfrahmen aufzubieten hat. In Verbindung mit der filmtechnischen Darstellung wirken sie in ihrem Handeln überhöht. Auffallend ist der den letzten Springer begleitende *Off-Kommentar*: „Und jetzt Clark, der gefährlichste Gegner von Morris. 7,62 m. Clark führt jetzt mit über 200 Punkten vor Morris.“⁵⁰¹ Ab diesem Zeitpunkt vermittelt der Inhalt, neben der anfänglichen Geschlossen-

⁴⁹⁴ Zu Huber vgl. Kluge 1997, S. 886 f.

⁴⁹⁵ Morris wird bereits hier überhöht und differenziert dargestellt: durch anfängliche Erwähnung, gesonderte und längere Einblendung. Im Unterschied zu den Anderen erfasst ihn die Kamera bereits beim Einstieg in die Startlöcher. Neben Morris befindet sich der Deutsche Huber auf der Außenbahn. Er rückt somit auch in den Fokus. Seine Rolle als unermüdlich Kämpfender wird im weiteren Verlauf erklärt. Am Ende belegt er Platz 4.

⁴⁹⁶ siehe dazu den Sprecherkommentar des *100-m-Laufs* im *Einstellungsprotokoll*, Kap. 8.1; Min. 34'41 – 35'59.

⁴⁹⁷ Zwecks Aktualitätsbekundung wird hier bereits der Sprecher wiederholt eingeblendet. Siehe auch Kap. 4.3.1.

⁴⁹⁸ Der zweite Deutsche Bonnet wird nicht genannt, obwohl er nach Beendigung des Wettkampfs den 8. Platz belegte. Hubers bevorzugte Erwähnung von Platz 9 erklärt sich durch den 4. Platz. Vgl. Anmerkung 487

⁴⁹⁹ Min. 35'59 – 37'04

⁵⁰⁰ Min. 35'59 – 36'06; vgl. dazu auch Kap. 4.3.1. sowie Anmerkung 491

⁵⁰¹ Min. 36'57

heit, Konkurrenz im Gefälle der Amerikaner. Die ausdrückliche Erwähnung Clarks als dem gefährlichsten Gegner von Morris sowie dessen besserem Versuch scheinen anzuspornen. Die verbal erzeugte Situation wird im Verlauf der Sequenz wiederholt vom Kommentator aufgegriffen und zieht sich als roter Faden durch den gesamten Wettkampf.⁵⁰²

Nach dem identischen Schema schließt sich die dritte Sequenz – das *Kugelstoßen*⁵⁰³ – mit einer Dauer von lediglich 57 Sekunden an. Ganze fünf Einstellungen mit einem Durchschnitt von 11,4 Sekunden enthalten niemand anderes als Huber, Clark und Morris. Huber und Clark sind in *Halbtotale* und *Zeitlupe* mit jeweils einem Versuch zu sehen, Morris in *Nahaufnahme* und *Normalgeschwindigkeit*. Dadurch wird der spätere Sieger zusätzlich vitalisiert, denn seine tonisierende Muskulatur tritt deutlicher hervor: er bewegt sich „schneller“.⁵⁰⁴ Die Agilität setzt ihn als *den* Mehrkämpfer von anderen ab, ästhetisiert und stilisiert das Ideal. Der Sprecher verweist dabei auf seinen Punkterückstand, den er ausgleichen muss.⁵⁰⁵ Trotz anfänglichen Gemeinschaftsgedankens präsentiert sich auch hier das Muster des Konkurrenzverhaltens. Es steht dem NS-Gedankengebäude sehr nahe und ist durch Wiederholung in der Sequenz bedeutsam: trotz Gemeinschaft gilt es immer besser zu sein als andere. Selbstoptimierung und Kampf tragen sozialdarwinistische Züge als permanenten Existenzkampf. Mit der *Kontrastmontage* erzeugt Riefenstahl eine Ambivalenz im audio-visuellen Gefüge. Während der Sprecher auf Morris' Rückstand akustisch hinweist, vermittelt ihn die visuelle Ebene als Gewinner- und Kämpfertypus. Denn er erzielt die größte Weite.⁵⁰⁶ Morris scheint in Aufholjagd und ansteigender Leistung begriffen⁵⁰⁷, was indirekt Rückschlüsse auf Willen und Kampfbereitschaft zulässt: Gekämpft wird bis zum Schluss. Der spätere Sieg pflichtet bei und liefert den Beleg für die „Aussage“ der *Kontrastmontage*.

Die vierte Sequenz zeigt den *Hochsprung*.⁵⁰⁸ Mit 43 Sekunden und fünf Einstellungen ist sie hinter der siebenten die zweitkürzeste Sequenz. Auch im Hinblick auf die durchschnittliche Einstellungsdauer von 8,6 Sekunden ist sie hinter der letzten Sequenz des *1500-m-Laufes* die zweitkürzeste. Dennoch bleibt auch bei dieser *Schnittrhythmik* der Schwerpunkt ausführliche Wahrnehmung. Wiederholt rücken Clark, Parker und Morris in den Mittelpunkt. Die ersten Beiden scheitern bei ihrem Versuch. Sie werden in *Zeitlupe*, *Totale* und *Froschperspektive*

⁵⁰² Der Konkurrenzgrundsatz innerhalb definierter Gemeinschaft entspricht NS-Praxen. Ziel ist die Steigerung der Effektivität. Das der Marktwirtschaft entstammende Muster betrifft sämtliche Bereiche des Dritten Reichs. Beispielhaft sind: Abwehr vrs. SD, Wehrmacht vrs. Waffen-SS, Organisation Todt vrs. Pionierbataillone etc. Zum Großteil basiert die Dynamik des NS auf den vorwiegend von Hitler gestützten Rivalitäten. Die Analogie zu dem herausgestellten „Verhalten“ der Amerikaner ist dabei sehr deutlich.

⁵⁰³ Min. 37'04 – 38'01

⁵⁰⁴ Zur selben Stilistik vgl. Kap. 4.3.2

⁵⁰⁵ Min. 37'54

⁵⁰⁶ Min. 37'54 – 38'01

⁵⁰⁷ Hier greift das Ende vom *Weitsprung*, das diesen Gedanken/Eindruck aufbaut.

⁵⁰⁸ Min. 38'01 – 38'44

gezeigt und damit trotzdem überhöht. Morris gelingt der Sprung. Er wird jedoch in *Nahaufnahme* und von *vertikalem Kameranachwenk* begleitet. Das hebt wiederholt seine Physis hervor und zeigt dessen Sonderstellung. Der Sprecher greift sie auf: „Morris schafft es. Nur noch 38 Punkte trennen ihn vom Ersten.“⁵⁰⁹ Kursorisch führt die Sequenz den Gedanken des Überbietens, trotz der Gemeinschaft, fort. Er verspricht individuellen Erfolg und kommt der Gemeinschaft letztlich dennoch zugute. Denn Morris steigert seine physische und psychische Leistungsbereitschaft, und am Ende belegt das amerikanische Trio die ersten drei Plätze.⁵¹⁰ Gebunden an Morris' Ästhetik, die durch die Filmtechnik betont wird, verbinden sich Physis und Psyche zu einem idealisierten Zustand.

Die Halbzeit markiert der *400-m-Lauf*.⁵¹¹ Mit einem Umfang von 61 Sekunden spiegelt die Sequenz fast die eigentliche Wettkampfdauer wider. Mit Ausnahme des Sprechers am Anfang⁵¹² und der Platzierungstafel am Ende hat der Lauf keine Unterbrechung. Abzüglich beider Einstellungen verbleiben exakt 54 Sekunden in einer Einstellung. Der Lauf wird, wie so oft bei den Kurzstrecken-Wettkämpfen, in *Echtzeit* wiedergegeben.⁵¹³ Dabei werden die Läufer nach dem Startschuss aus der *Vogelperspektive*, *Totale* und *Kameramitfahrt* festgehalten. Aufgrund der *Echtzeit* vermittelt sich die enorme Leistung. Sie wirkt durch die bisherigen Verkürzungen umso mehr. Der Sprecherkommentar unterstreicht in militärisch anmutender Manier die Imposanz und Härte dieser Disziplin: „Und jetzt die zermürbendste Übung des gewaltigen Kampfes, der 400-m-Lauf. [...] Er [Morris; der Verfasser] geht gleich in schärfstem Tempo los, rast [...] vorbei [...] mit überwältigender Überlegenheit. Jetzt ist Morris an der Spitze. Im Sprintertempo geht er durch die Kurve, immer schneller werdend, gegen die Zeit kämpft er. [...] Jetzt muss er die letzten 100 Meter noch durchstehen. Verbissen

⁵⁰⁹ Min. 38'44

⁵¹⁰ Das Konkurrenzverhalten kann im Sinne der Leistungssteigerung für die Gemeinschaft verstanden werden, die dadurch insgesamt zu mehr Leistung angespornt wird.

⁵¹¹ Min. 38'44 – 40'03; Gegenüber dem Reglement zeigt die Sequenz kein Ende des ersten Wettkampftages. Optisch entsteht keine Unterbrechung. Nichts deutet auf die Pause/Hälfte der Realität hin. Aufgrund des Umfangs bisheriger Disziplinen werden Anstrengung, Durchhalten und Vielseitigkeit überhöht. Die Sequenz potenziert Leistung, die dem tatsächlichen Vermögen der Sportler nicht entspricht. Damit entspricht sie dem ideologischen Verständnis der NS-Sportsozialisation vom unermüdlich vielseitigen Militärathleten.

⁵¹² Kaum merklich bleibt der Sprecher ganze drei Sequenzen ausgeblendet, die alle Aufmerksamkeit an die Athleten bindet. Fortlaufend ist er aus dem *Off* zu hören. Seine Aussparung wird mit Beginn dieser Sequenz aufgefangen: es entsteht der Eindruck permanenter Gegenwärtigkeit. Begründet ist dies mit abnehmender Häufigkeit seiner Visualisierung als Bezugsperson. Denn zu Beginn erscheint er ganze vier Mal, einschließlich der Eröffnung bis zur Beendigung des *100-m-Laufes*, beim Weitsprung nur noch einmal und nun letztmalig mit der Ankündigung zum *400-m-Lauf*. Geradezu legitimiert durch die anfängliche Häufigkeit scheint es, als sähe man ihn unentwegt. Die bisweilen erzeugte Authentizität wird durch die *Over-the-Shoulder-Perspektive* zusätzlich verstärkt. Der Zuschauer blickt über die Schulter des Sprechers, der mit seinem Fernglas auf die Aschenbahn und das Starterfeld blickt. Das bezieht das Filmpublikum in die Situation mit ein. Dass er für die verbleibenden fünf Disziplinen kein einziges Mal mehr in Erscheinung tritt spielt keine Rolle. Die erzeugte Authentizität trägt sich über den Fortgang des Wettkampfs bis zu dessen Schluss, da die Stimme weiter aus dem *Off* zu hören ist. Gerade das vermittelt Beharrlichkeit der Athleten zusammen mit nahtloser Aneinanderreihung.

⁵¹³ vgl. dazu etwa die leichtathletischen Sprintwettkämpfe sowohl der Männer als auch der Frauen (Kap. 8.1).

und zäh und jagend, alles zusammenreißend an Kräften und jetzt durchs Ziel. [...]“⁵¹⁴ Die tautologische Berichterstattung weckt Assoziationen eines „Blitzkrieges“ auf der Aschenbahn: schnell den Feind angehen, ihn dort schon besiegen und letztlich den Vorsprung ins Ziel hinübertragen - in Form von verbissenem Durchhalten. Der Wortgebrauch überhöht den (Mehr-)Kampf. Neben seiner militärischen Komponente ist es aber auch die lakonische Art, deren lautstark propagierter Inhalt militärische Assoziationen hervorruft. Er entbindet vom Kontext des Mehrkampfes und skizziert eigentlichen Kampf. Morris wird sprachlich überhöht in dem ohnehin von Eliten geprägten Aufgabenfeld des Mehrkampfes. Sind die Mehrkämpfer an sich bereits idealisiert, so hebt sich nun der filmtechnisch aufgebaute Spitzenreiter durch überdurchschnittlich hohe Leistungsbereitschaft⁵¹⁵ ab, die zudem visuell erlebbar ist. Als Ergebnis wird der nach Perfektion, Überbietung und Sieg strebende Idealtypus präsentiert. Leistung, Härte und Zähigkeit werden durch *Echtzeit* des *400-m-Laufes* und die generierte Aufholjagd inszeniert und so die Anstrengungswelt vermittelt. Interessant ist die 18 Sekunden andauernde Einblendung der Platzierungstafel über dem Stadion. Dabei folgt den ersten drei Plätzen mit den Amerikanern der 10. Platz mit Hubers Namen. Der Kommentar nennt Morris' zwei Punkte Rückstand und Hubers vermeintlichen Anschluss⁵¹⁶ zur Spitzengruppe. Das gleicht der Aussage: verbissenes Dranbleiben und unter keinen Umständen aufgeben.

Als sechste Übung folgen *110-m-Hürden*⁵¹⁷ mit zwei Minuten und fünf Sekunden. Sieben Einstellungen ergeben einen Durchschnitt von 17,8 Sekunden. Auch hier konzentriert sich das Augenmerk nur auf die späteren Sieger aus *Vogelperspektive* und *Totale*. Dabei kommentiert der Sprecher lediglich Sieger und Leistungen – auch im Vergleich zueinander. Da diese Läufe nur von Amerikanern gewonnen werden, scheint es, als ob deren Erfolg in ihrer Geschlossenheit begründet liegt und durch innere Konkurrenz beflügelt wird. Nach dem ersten Lauf dokumentiert der Sprecher: „Parker lief die hervorragende Zeit von 15 Sekunden.“⁵¹⁸ Nach dem zweiten Lauf heißt es dann: „Erster – Clark in der Zeit von 15,7. 7/10 schlechter als Parker.“⁵¹⁹ Und im dritten Lauf heroisiert er: „Eine phantastische Zeit ist Morris gelaufen. 14,9 Sekunden. Mit über 100 Punkten hat er jetzt die Führung an sich gerissen vor seinem Landsmann Clark.“⁵²⁰ Die Sprecherkommentare weisen deutlich auf Kon-

⁵¹⁴ Min. 38'44 – 40'03

⁵¹⁵ Der erfolgte Verweis, Morris' Lauf richte sich nur noch gegen die Zeit, erhebt ihn in ein separates Klassement.

⁵¹⁶ Die Szene wurde nachgedreht, da eine derartige Darstellung nicht erlaubt war. Sie drückt den Gedanken des Aufholens/Durchhaltens aus und setzt Morris wiederholt von den Anderen ab. Überbieten und Selbstoptimierung für das Ziel gilt für Morris wie für Huber. Denn er hat am Ende Platz 4, was hier bereits antizipiert wird.

⁵¹⁷ Min. 40'03 – 42'08

⁵¹⁸ Min. 40'31

⁵¹⁹ Min. 41'06

⁵²⁰ Min. 41'51

kurrenz als auch Geschlossenheit.⁵²¹

Die siebente Sequenz stellt eine Duplikation der dritten dar: *Diskuswurf*.⁵²² Mit 29 Sekunden ist sie die kürzeste aller Sequenzen. In der Reihenfolge erbrachter Leistung sind Parker, Clark und Morris zu sehen. Lediglich Namen und Weiten werden dabei in militärisch knappem Umfang genannt. Parker und Clark sind in *Zeitlupe*, *Vogelperspektive* und *Halbtotale* zu beobachten. Morris wird in *Nahaufnahme*, *Normalperspektive* und *-geschwindigkeit* gezeigt. Auch hier hebt er sich durch den agile inszenierten Versuch deutlich ab. Die überdurchschnittliche Einstellungsdauer von 15 Sekunden trägt ebenfalls dazu bei. Das aufgebaute Konstrukt als Spitzenathlet und Ideal bleibt weiter bestehen. Huber hingegen wird nicht berücksichtigt, jedoch in der nächsten Sequenz erneut mit einbezogen.

Der *Stabhochsprung*⁵²³ zeigt mit 54 Sekunden und fünf Einstellungen die achte der zehn Disziplinen. Mit durchschnittlich 10,8 Sekunden liegt Riefenstahls Interesse nach wie vor auf langwieriger Rezeption der Athleten. Nacheinander werden die Sprünge des beschränkten Teilnehmerkreises in *Zeitlupe* dargestellt. Parkers Versuch ist aus der *Froschperspektive* und in *Halbtotale* zu sehen. Die *Kamera-Mitfahrt* begleitet ihn. Morris wird erneut überhört und separiert: *Amerikanische*, zwei *Vertikalschwenks* und *Froschperspektive*. Nur bei ihm erfolgt der Wechsel von *Normal- und Zeitlupengeschwindigkeit*. Vollkommen gegensätzlich (*Totale* und *Vogelperspektive*) knüpft der einzig erfolgreiche Versuch Clarks in *Zeitlupe* an.⁵²⁴ Ästhetik und physisches Vermögen werden stilisiert und überhöhen so die (Mehr-)Kämpfer. Beide Bereiche verschmelzen zu einem symbiotischen Zustand des (Männer-)Ideals im Kampf. Zu Clarks erfolgreichem Versuch kommentiert der Sprecher die Leistung: „Clark – 3,70 m.“⁵²⁵ Damit avanciert er kurzfristig zum universalästhetischen Platzhalter, was Inhalt und Stilistik der Bilder durch den erfolgreichen Versuch belegen. Als letzter Springer folgt der Deutsche, den die Sequenz nun wieder eingliedert, in *Halbtotale*, aus leicht erhöhter Position und in *Zeitlupe*. Nach Morris steht Huber erneut im Fokus. Da er im Vorfeld unberücksichtigt geblieben war, ist er nun wieder relevant. Gerade deshalb lenken die Bilder den Fokus auf dessen „Aufholjagd“. Auch er ist erfolgreich. Der Sprecher belädt im Vorfeld betont mit allen nur erdenklichen Erwartungen, da die Sprunglatte mit 3,80 m am Höchsten aufgelegt ist. Im

⁵²¹ Der wiederholte Hinweis auf Konkurrenzverhalten und die damit einhergehende Leistungssteigerung entsprechen Korps- und Mannschaftsgeist der NS-Erziehung. Zwar allesamt einer großen Gemeinschaft zugehörig definierten sich jeweiligen Instanzen (z.B. in Wehrmacht, Waffen-SS, HJ etc.) in der eigenen Einheit (z.B.: Zug, Gruppe, Rotte). Der Gedanke eigener Überlegenheit gegenüber Anderen war gewünschtes Verhalten und fand in der Praxis gängige Anwendung. Ziel war Höchstmögliches zu erreichen. Vgl. auch Anm. 502, 510.

⁵²² Min. 42'08 – 42'37

⁵²³ Min. 42'37 - 43'31

⁵²⁴ Mit Hilfe des Perspektivenwechsels erzeugt Riefenstahl auch hier Dreidimensionalität des Raums. Damit einher geht vor allem aber auch der emotionale Transport mutiger Leistungen. Höhe und Leistung werden vermittelt und erlebbar gemacht. Die *Zeitlupe* unterstützt das.

⁵²⁵ Min. 43'05

Anschluss erfolgt die positive Bewertung: „Ein herrlicher Sprung. Damit rückt er wieder an die Spitzengruppe heran.“⁵²⁶ Auch hier zeigt sich der bislang verdeckte Hinweis, dass bis zum Schluss gekämpft und nicht aufgegeben werden darf. Das Ergebnis dieses „Weitermachens“ ist der Anschluss an die Spitze. Die gegenüber den anderen Springern divergente Inszenierung betont es deutlich und hebt hervor. Erneut fällt die *Kontrastmontage* auf, mit deren Hilfe der „beinahe abgeschriebene Huber“ wieder Anschluss an den Ausgang der Entscheidung erhält. Denn die vermeintlich Erfolgreichen straucheln, wohingegen der bisweilen Gestrauchelte wieder erfolgreich ist. Genau das „Nicht-Eintreten“ dieser Erwartungen verleiht der Situation die Bedeutung eines Lehrstücks.

Die vorletzte Sequenz – insgesamt 73 Sekunden – markiert den *Speerwurf*.⁵²⁷ Die Athleten Parker, Clark, Huber und Morris sind in dieser Reihenfolge aus *leichter Untersicht* in *Totale* und *Zeitlupe* während des jeweiligen Durchgangs zu beobachten. Mit sechs Einstellungen und einer Schnittrhythmik von 12,2 Sekunden stehen Athleten und Können im Mittelpunkt. Auch hier dienen die filmtechnischen Mittel einzig der Betonung von Ästhetik und physischem Leistungsvermögen. Daher werden alle Athleten in *Totale* und *Zeitlupe* gezeigt. Nur Morris, dessen Blick höchste Konzentration und Leistungsbereitschaft signalisiert, ist bereits während seiner Vorbereitung in *Nahaufnahme* und in *Normalgeschwindigkeit* zu sehen. Erst danach folgt sein Durchgang in *Totale* und *Zeitlupe*. Mit der über sein Gesicht zum Ausdruck gebrachten Sammlung physischer und psychischer Kräfte entstehen Assoziationen eines „instinktgeleiteten Raubtieres“, das kaltblütig und indolent sein Ziel avisiert. Wieder ist er *das* Sinnbild des Ideals. Der Sprecher beschränkt sich auf Namen und Weiten, versäumt es jedoch nicht, mit ernster Stimmlage den Deutschen zu prononcieren. Abschließend rückt erneut die Anzeigetafel in den Mittelpunkt, auf der die Namen der drei erstplatzierten Amerikaner sowie an sechster Stelle der des Deutschen abzulesen sind.⁵²⁸ Der optisch gesetzte Wahrnehmungszusammenhang des aufholenden Deutschen wird abermals an das Ende gesetzt. Somit bekräftigt sich der jeweilig abschließende Eindruck des immerwährenden Vorwärtstreibens. In Verbindung mit der vorgenommenen Ästhetisierung vermitteln die fulminanten Leistungen von Morris und Huber zusätzlich ein willensstarkes und physisch definiertes Leistungsdenken und -potential der nun „zyklopisch“ erscheinenden Sportlerkaste.

Die letzte Sequenz stellt den traditionellen Abschluss zweitägiger Beschwerlichkeiten dar, in der mit einer Gesamtzeit von 99 Sekunden die totale Überhöhung des (Mehr-)Kämpfer-Ideals

⁵²⁶ Min. 43'18

⁵²⁷ Min. 43'31 – 44'44

⁵²⁸ Auch hier ist die Anzeige nachgestellt worden. Im Gegensatz zu den anderen Sequenzen, in denen der komplette Stand gezeigt wird, rücken andere Athleten hier in den Hintergrund. Amerikas Geschlossenheit als Garant des Sieges sowie Hubers Anschlusskampf an diese Spitze stehen im Vordergrund - eingebettet in den Bezugsrahmen des idealisierten (Mehr-)Kampfes.

kulminiert: den *1500-m-Lauf*.⁵²⁹ Ihm ist nahtlos die Siegerehrung angegliedert. Abzüglich ihrer 33 Sekunden (drei Einstellungen mit Blick auf die Platzierungstafel) verbleiben für den reinen Wettkampf 66 Sekunden mit neun Einstellungen, ein Durchschnitt von 7,3 Sekunden. Waren bislang alle Disziplinen kontinuierlich, ohne Pause und stets bei Tageslicht zu sehen, so ändert sich dies nun: der letzte Wettkampf vollzieht sich im Dunkel der Nacht – Ausdruck des unermüdlich und noch zu später Stunde kämpfenden Athleten. Die Läufer sind ausschließlich aus der *Vogelperspektive* und im Wechsel von *Halbtotale* und *Totale* zu sehen. Vereinzelt werden zum Ende *Nah-* bzw. *Großaufnahmen* und *Vertikalschwenks* mit Blick auf Beine und Oberkörper als Ausdruck des unermüdlich vorwärtstreibenden „Perpetuum Mobiles“ verwendet.⁵³⁰ Beine und Arme des *Führenden* in geordneten Bahnen.⁵³¹ Die Bilder haben symbolischen Selbstwert. Unentwegt begleitet die Kamera mittels *Parallelfahrt* und wechselt zwischen den Protagonisten. Außer Huber und Morris werden keine Athleten benannt bzw. im Bildmittelpunkt festgehalten.⁵³² Der Sprecher erklärt gleich zu Beginn: „Nach den großen Anstrengungen dieses Tages nehmen die Kämpfer noch einmal alle Kräfte zusammen.“⁵³³ Überaus deutlich ist die Erläuterung. Der (Zehn-)Kampf wird als Tagesereignis dargestellt und dadurch überhöht. Da der Personenkreis ausschließlich auf die Titelaspiranten beschränkt bleibt, kulminiert die Rezeption zusätzlich in totaler Überhöhung des Ideals vom (Mehr-)Kämpfer und (Mehr-)Kampf: als „Titanenleistung“. Durch den fortwährend begleitenden Sprecherkommentar wird dieser Effekt verstärkt: „Vier Jahre hat er [Morris; der Verfasser] sich vorbereitet für den gewaltigen Kampf, den Zehnkampf der Olympischen Spiele. Aber auch Huber setzt alles ein. Er wächst über sich hinaus und kämpft um den Anschluss. Doch Morris ist vorn. Sein Gegner ist nur noch die Zeit. Der Sieg ist ihm sicher. Aber er will mehr. Er will den Rekord, den Rekord im Zehnkampf. Der Beste der Welt will er sein, der Athlet der Athleten.“⁵³⁴ Der tautologische Sprachgebrauch mit seinen Schlüsselwörtern und der euphorisierenden Lautstärke intensiviert den Kampf und enthebt seine Teilnehmer von allem „Irdischen“. Er lässt keinen Zweifel am idealisierten Leitbild und der Position von Kampf, Willen, Männlichkeit und Streben nach absolut Höchstem aufkommen. Als gewaltiger Kampf proklamiert, spiegelt er NS-Ideale wider und verschreibt

⁵²⁹ Min. 44'44 – 46'23

⁵³⁰ Auch hier tritt das ästhetisierende Moment uniform wirkender Muskulatur zum Vorschein.

⁵³¹ Geordnete Bahnen und beständiges Vorwärtstreiben bleiben zwei unentbehrliche Grundfeste.

⁵³² Die Szenen sind nachgestellt. Zu bemerken ist das am Streckenverlauf selbst. Anstelle der üblichen Stadionbahn bewegen sich die Läufer auf einem eigens abgesteckten Rund. Anders konnte die unmittelbare Nähe nicht gewährleistet werden. Zudem fehlt den eingblendeten Zuschaueraufnahmen die normal vorhandene Räumlichkeit. Schemenhaft und im Dunkeln kaum zu erkennen wirken sie wie eine Studioaufnahme.

⁵³³ Min. 44'53

⁵³⁴ Min. 45'05 – 45'33; Die angeführte Vorbereitungszeit von 4 Jahren stimmt so nicht, da er erst im Olympiejahr mit diesem Sport begonnen hatte. Vgl. Anmerkung 490. Dennoch passt diese Aussage gut in den Mythos von Vorbereitung und Kampf. Die Schlussfolgerung: Hartes Training braucht seine Bewährungsprobe.

dem Lebenskampf. Die Betonung, Bester der Welt und Athlet der Athleten sein zu wollen, verleiht Mehrkampf und -kämpfern größtmögliche Wertschätzung. Morris ist der Platzhalter und seine Muskelästhetik Ausdruck innerer und äußerer Werte. Die Bezeichnung der Sportler als *die Athleten* verweist auf überdurchschnittlich hohes Niveau, was Teilnehmer und den Gedanken des Mehrkampfes selbst auszeichnet. Der Aspekt des „über sich Hinauswachsendens“ unterstreicht die Mächtigkeit und Erhabenheit, in dessen Spektrum sich die Zehnkämpfer bewegen. Anstrengungsbereitschaft und unerschütterliches Vorwärtstreben finden sich umrahmt von einer heroisierten Zustandsbeschreibung. Analog dem *400-m-Lauf* erfolgt der zweite Verweis auf Morris' Sonderstellung innerhalb der Mehrkämpferwelt. Kein Mensch, sondern ein Naturgesetz ist der einzig ihm verbliebene Gegner – die Zeit.⁵³⁵ Der Kommentar verordnet so dem Lebenskampf als höherem Ziel. Dieser Glanz haftet jedoch an allen, so dass der Zehnkämpfer an sich als etwas Elitäres betrachtet wird. Denn wenn Morris der „Athlet der Athleten“ ist, sind die anderen wenigstens mit dem Status *der Athleten* belegt. Länge und audiovisuelle Gestaltung der Sequenz vermitteln es. Nach Erreichen des Ziels beglückwünscht Huber den Sieger lächelnd mit Handschlag und umarmt ihn. Die Leistung des Siegers wird anerkannt, Neid tritt nicht auf. Andere Teilnehmer sind nicht zu sehen. Auch diese Bilder unterstreichen das Elitäre. Ein letztes Mal erscheint die Platzierungstafel über dem Stadion und bis zum Ende ertönt die US-Hymne. Die im Verlauf über die Anzeige aufgebaute „Jagd“ des Deutschen erfährt ihren Abschluss in einem nun sichtbaren vierten Platz. Verbesserung und Anstrengung Hubers haben sich somit ausgezahlt.⁵³⁶ Weitere Ergebnisse bleiben auch hier unberücksichtigt.⁵³⁷ Der Sprecher „erklärt“ den Ergebnisstand: „Drei Amerikaner auf den ersten drei Plätzen. Auf dem 4. Platz Huber – Deutschland, der beste Zehnkämpfer Europas.“⁵³⁸ Zwei *Überblendungen* stellen die wehende Fahne Amerikas und den mit Eichenkranz geschmückten Kopf des Siegers (*Großaufnahme*) in eine filmsemiotische Gleichung: Leistung, Geschlossenheit, Ästhetik und Erfolg werden deifiziert und über das Signum der Fahne einem größeren Ganzen als Pflichterfüllung und Dienst verschrieben. Das Resultat des Siegertrios vermittelt: Geschlossenheit und Konkurrenz (der Amerikaner) dienen als Begründung des Erfolges. Ihre Mannschaftsleistung funktioniert nur in der

⁵³⁵ Die ausschließlich auf akustischer Ebene vollzogene Verknüpfung des abstrakten Naturaspekts mit dem Zustand des Mehrkampfes idealisiert noch einmal zusätzlich das extraordinäre Szenario. Zudem wird damit latent etwas kosmisch Höherem eine ordnungsstiftende Funktion zugeschrieben.

⁵³⁶ Hubers 4. Platz ist *die* Kulmination von Kampf und Durchhalten und Beweis für unentwegtes Bestreben geistiger und physischer Beharrlichkeit. Analog dem *Marathon* wird Durchhaltewillen in Verbindung mit einem Ziel propagiert.

⁵³⁷ Auch der mit dem 8. Platz im oberen Drittel gut platzierte Bonnet bleibt unerwähnt. Dass ihm kein Aufholen des Spitzentrios zuteil wurde, darf als Begründung ausbleibender Berücksichtigung verstanden werden. Somit verdeutlicht sich Riefenstahls Bestreben: nicht den Wettkampf zu dokumentieren, sondern vielmehr Kampf, Durchhaltewillen, Konkurrenz und vermeintliche Geschlossenheit im Umfeld des idealisierten Mehrkampfes.

⁵³⁸ Min. 45'51

Gemeinschaft für die Gemeinschaft. Morris' unerschöpfliches Bestreben nach Leistung und Überbietung ist eine Hommage an die Spitze der ohnehin Besten und er das Sinnbild. Das Ausbleiben seiner namentlichen Erwähnung als Sieger anonymisiert und verdeutlicht seine „Stellvertreterfunktion“ des Ideals. Denn lediglich Huber wird namentlich erwähnt und dessen Leistung memoriert.⁵³⁹ Er hat nicht aufgegeben und Deutschland wieder „seinen Platz“ in der Welt gesichert. Huber ist unter den Besten der (leichtathletischen) Elite und zugleich Sinnbild für Deutschlands Stellung. Die mit einer *weichen Montage* endende Sequenz des bekränzten Amerikaners vor der Fahne erklärt das Ausbleiben namentlicher Benennung: Das sich selbst optimierte Individuum im Dienst der Gemeinschaft ist relevant, die Person selbst spielt keine Rolle. Der Einzelne ist nichts, hingegen die Gemeinschaft, symbolisiert durch die Fahne, alles.⁵⁴⁰

Zusammengefasst illustriert die Sequenz eine alles umfassende Darstellung des perfekten Athleten, der zugleich Ausdruck des NS-Ideals ist: der (Mehr-)Kämpfer mit seiner Vielseitigkeit im (Sportwett-)Kampf. Der Wirkungsgrad begründet sich jedoch nicht alleine mit filmtechnischer Inszenierung, sondern vielmehr mit dem umfangreichen Anforderungsprofil. Sämtliche konditionellen und koordinativen Fähig- bzw. Fertigkeiten werden abverlangt. Daher birgt er in sich bereits ausdrucksstarken Eigenwert, der dem Ideal des alles beherrschenden Kämpfers entspricht. Er spiegelt die sportliche Umsetzung der ideologisch geforderten NS-Praxen wider. Mit Blick auf militärische Zweckmäßigkeit, der er entstammt, präsentiert Riefenstahl das bestmögliche Instrument zur Schaffung des Idealtypus Mann, dessen Grundzüge hier visualisiert werden. Die Ablichtung des Militärathleten kann daher auch auf konkret militärische Bezüge verzichten. Historischer Kontext und zeitliche Nähe zum *Modernen Fünfkampf* im Film positionieren ihn im militärsportlichen Gefüge. Riefenstahls Inszenierung gelingt filmtechnisch mittels Dauer, Umfang, langsamer Schnittrhythmik, Geschwindigkeits- und Perspektivenwechsel, Belichtung und Reduktion der Teilnehmer. Sie alle dienen der Überhöhung von Athleten, Leistung, Willen und Kampf. Die Sequenz ist ein davon durchzogenes Arrangement. Als Nebenprodukt ist sie aber auch, wie schon andere Sequenzen vor ihr, Ordnung, Dynamik, Ästhetik, Authentizität und räumlicher Transformation verschrieben. Denn Raumwege, Architektur und Kameraführung dirigieren bzw. ordnen unentwegt, alles ist pausenlos in Bewegung begriffen, Sprecher und Kommentare suggerieren Aktualität sowie originäre Gegenwart (Authentizität), und diametrale Kamerapositionen vermitteln den virtuellen Raum nach bekanntem Muster anderer Sequenzen.

⁵³⁹ Bonnets Platzierung hätte eine inhaltliche Entfremdung der Aussage zur Folge gehabt. vgl. Anm. 498, 537.

⁵⁴⁰ Die Affinität zu v. Schirachs „Vorwärts, vorwärts!“ ist unverkennbar und legt Zeugnis von der idealisierten Selbstaufgabe des Individuums für höhere Ziele ab. Vgl. dazu www.soldatenlieder.com/vorwaertsvorwaerts

Muskuläre Bewegungsästhetik ist wiederholt Ausdruck von Uniformität und physischem und psychischem Idealzustand des beharrlichen Kämpfers. Morris steht für all das Pate. In der Hauptsache ist die Sequenz aber eine Inszenierung der Besten, deren Erfolg in Geschlossenheit, Konkurrenz und unermüdlichem Kampf begründet liegt. Im Ergebnis präsentiert Riefenstahl den Kampf absoluter Eliten als Tagesereignis, der von seiner Realität gelöst ist. Die Beschränkung auf einen kleinen elitären Spitzenkreis unter atmosphärischen Gesichtspunkten grenzt indirekt alle anderen aus. Die Überhöhung vielfältiger Leistung der Besten und deren Ästhetik wirken wie ein großes Abenteuer, in dem kein Platz für Schmerz und Verletzung ist. Auch hier dient das Himmelsmotiv, wenn auch nicht durchgängig, als unterordnende natürliche Gesetzmäßigkeit. Morris als stilisiertes Ideal wird ebenso auf vokozenstrischer Ebene von allem Irdischen entbunden, da er nur noch gegen die Zeit und keinen Gegner kämpft. Das untergliedert einer selbstschöpferischen Urkraft: dem Kampf als ordnendem Lebensprinzip. Alle befinden sich im Kampf um mehr als den bloßen Sieg. Streben nach Perfektion, Beherrschung auf allen Gebieten, Auslese und Kampf bilden das inhaltliche Konglomerat naturalistischer Gesetzmäßigkeit, unter dessen Gewand sich jedwede Handlung vollzieht: vom Sportwettkampf zum Lebenskampf. Vokabular und Art des Kommentars lassen Affinitäten zum militärischen Sprachgebrauch erkennen: Assoziationen des „Blitzkrieges“, die neben dem soziokulturellen Hintergrund den militärischen Rahmen stecken. Lautstärke, Tautologie, Härte und Gradlinigkeit skizzierten dabei die Form - Kampf, Leistung und Willen die Inhalte. Im Gegensatz zum *Modernen Fünfkampf* hat der *Zehnkampf* vordergründig weniger Ideologiebezug. Jedoch dessen größere Vielfalt und zeitliche Nähe zum *Modernen Fünfkampf* lassen ihn anders begreifen. Vor allem das Spiegelbild des Leistungsvermögens zeigt letztlich mit der Synthese von Kampf, Auslese, Selbstoptimierung, Durchhaltewillen sowie uniformer Ästhetik inhaltliche Nähe zur Ideologie. Sie ist Abbild der *Sportsozialisation* und stellt sie dar. Authentizität und Ordnungsschemata sichern das Ideal des im Dienst für den Staat erfolgreichen Militärathleten, das nicht mehr hinterfragt wird. Im *Vergleich* zum *Modernen Fünfkampf* ergibt sich eine Vielzahl von Analogien: militärischer Kontext, vielschichtige Komplexität und aufgrund gesellschaftlichen Stellenwertes ein hohes Maß an Eigenwirkung. Ähnlich sind die Darstellungen als eintägiges Ereignis, die Überhöhung von Athleten, Leistung, Elite, Auslese, Kampf und Ästhetik. In beiden Sequenzen werden daher auch nur die Spitzenathleten bzw. Titelaspiranten gezeigt. Zudem polarisieren sie und grenzen Ideales vom Un-Idealen ab. So skizzieren sie Gegnerbilder: entweder despektierlich oder überhaupt gar nicht gezeigt. Andererseits inszenieren sie nur die Besten als Gruppe der Starken in ihrem vielseitigen Vermögen im gemeinschaftlichen

Abenteuer. Denn im Zeitraffer erhält der Filmzuschauer Einblicke in eine Welt, die ihm sonst unzugänglich ist. Gebunden ist sie an uniforme Ästhetik als Sinnbild innerer und äußerer Idealzustände: entweder durch Uniformen selbst oder eben die uniforme Muskulatur. Weiter zeichnen beide unter Verwendung identischer Filmtechniken für Dynamik und Ordnung verantwortlich. Alles ist in Bewegung und Ordnung begriffen und der Naturgesetzmäßigkeit des Lebenskampfes verschrieben. Er ordnet Dinge ohne augenscheinliche Gefahren und legitimiert sich dadurch selbst. Auch auf akustischer Ebene gibt es Ähnlichkeiten. Sinnzusammenhänge werden entweder durch Musik oder Kommentar generiert – emotional oder „sachlich“. Sie unterstreichen Spannungsmomente, Herrlichkeit, Kampf, Härte und Willen als zentrale Kernaussagen, die eine loyalitätsstiftende Empfindung unanzweifelbarer Authentizität suggerieren. Alles Handeln dient einem höheren Ideal und ist als Pflicht an und in der Gemeinschaft zu verstehen: in beiden Sequenz ausgedrückt durch die feierliche Anerkennung der Leistung vor den Insignien des Staates. Sie verdeutlichen die Selbstaufgabe des Individuums, dessen Streben nach Selbstoptimierung und Perfektion einzig vollkommener Hingabe und einem höheren Ziel dient. Das in den Mehrkämpfen zum Ausdruck gebrachte Ideal des Kämpfers wird von vielen Aspekten begleitet, die in der bisherigen Analyse von Sequenzen immer wieder auftauchen. Aufgabenbeherrschung und Kampf als Erlebnis und großes Abenteuer finden sich hier u.a. wieder. In den *Segelregatten*⁵⁴¹ des Films wird daran angeknüpft. Sie greifen diese Aspekte gesondert und als Schwerpunkt auf. Gerade wegen des schwierig aufzuarbeitenden „Fachbereichs Segeln“, der an sich wenig Möglichkeiten zur Inszenierung bietet, ergibt sich nur diese einzige Möglichkeit: die Visualisierung der *Regatten* als Kampf, Erlebnis und Abenteuer.

4.3.6 Die Sequenz der *Regatten*

Die Sequenz umfasst fünf Minuten und 39 Sekunden. Aufbau und Struktur zeigen das den gesamten *Olympiafilm* durchziehende Prinzip eigener Filmrealität, da sie nur drei anstelle der vier Boots-Klassen zeigt und auf informative Zusammenhänge weitestgehend verzichtet wird.⁵⁴² Die Wirkung beruht im Wesentlichen auf Musik und extremen Perspektivenwechseln: *Mit- und Parallelfahrten* sowie *subjektive Kameraführung*.

Die Segelwettkämpfe gliedern sich in vier Einzelsequenzen, in deren Verlauf sich der Schnitt-

⁵⁴¹ Fest der Schönheit; Min. 14'49 – 20'28; Zu Austragungsort, Dreharbeiten und Wettkampf siehe Kluge 1997, S. 915; Riefenstahl zit. nach Trömel in Paul 2001, S. 109, 115; Ebd., S. 108-119; Danker 1996, S. 232-235; Ders. 1999, S. 128-147; zeitgen. Grüsemann 1936, Richter 1936 (Bd. 2), S. 92-97; *Film-Kurier* vom 8.6.1936

⁵⁴² Während der Regatten auf der Kieler Förde fanden Wettkämpfe in folgenden Boots-Klassen statt: 1.) 8-m-Klasse; 2.) 6-m-Klasse; 3.) Star-Klasse; 4.) Olympiajollen. Bis auf die erste sind alle filmisch erwähnt. Vgl. dazu Min. 14'49 – 20'28 mit den detaillierten Hintergründen bei Kluge 1997, S. 861 ff.; sowie zeitgen. Richter 1936 (Bd. 2), S. 92-97; Riefenstahls Verzicht zeigt deutlich die Fülle der ihr zur Verfügung stehenden Aufnahmen.

rhythmus stetig beschleunigt: *Fahrt durch den Olympia-Hafen*⁵⁴³, *Olympia-Einheitsjollen*⁵⁴⁴, *Internationale Star-Klasse*⁵⁴⁵, *6-m-R-Klasse*⁵⁴⁶.

Mit 58 Sekunden und elf Einstellungen leitet die erste der vier Einzelsequenzen mit der ruhigen *Fahrt durch den* zugleich international belebt wirkenden *Olympia-Hafen* ein.⁵⁴⁷ Die Schnittrhythmik von 5,3 Sekunden vermittelt genau diese Ruhe. Das Eröffnungsbild zeigt den Blick auf den Eingang zum Olympia-Hafen.⁵⁴⁸ Der Sprecher kommentiert nüchtern und mit weicher Stimme aus dem *Off*: „Olympia-Regatta in Kiel. 25 Nationen nehmen teil.“⁵⁴⁹ Die subtil mit Hilfe der Stimme transportierte Unbeschwertheit wird durch heitere Musik aufgegriffen setzt sich bis zum Ende fort. In *Zeitlupe* und das Hafengelände weiträumig erfassenden Einstellungsgrößen in *Totale* und *Supertotale* zeichnen *Parallelfahrten* und *Schwenks* ein ruhiges, friedliches und damit Internationalität hervorhebendes Bild. Mit wiederholtem Blick auf das Fahnenmeer teilnehmender Nationen, das Hafengelände und die Boote stimmt der Auftakt in den unbeschwerten, völker- und weltumfassenden Charakter des Moments ein. Zeitgleich eröffnen sich latente Assoziationen der Exotik von Fremde, des Entfernten und Unerreichbaren. Es sind Bilder einer seinerzeit unüblichen Internationalität mit Symbolen und Zeichen aus aller Herren Länder. Während das *Kameratechnik* und *Musik* auf audiovisueller Ebene vermitteln, fällt ein Soldat mit geschultertem Gewehr⁵⁵⁰ sowie ein Kriegsschiff im Hintergrund⁵⁵¹ aus dem vornehmlich segelsportlich umrissenen Rahmen. Für einen kurzen Augenblick knüpft die Fokussierung des Kriegsschiffes mit den Segelbooten⁵⁵² ein unterschwelliges Verhältnis zwischen „weltenbummlerischer Exotik“ und militärischer Rahmung. Dasselbe vermittelt die Einblendung des Marinesoldaten. Eine kurze Einstellung der Jollen⁵⁵³ kündigt das bevorstehende Ereignis an. Ab deren Einspielung ändert sich auch die Musik vom unbeschwerten zu ernsthaftem Klang. Die Tonebene leitet damit den Wettkampf ein, der unter dem Zeichen des Kriegsschiffes steht. Sie versetzt in „geschärfte“ Stimmung.

Die zweite Sequenz, die das Rennen der *Olympia-Einheitsjollen*⁵⁵⁴ zeigt, beginnt jedoch mit einem Manöverszenario, da ausschließlich Bilder von Marineangehörigen zu sehen sind. Anstelle des Wettkampfes oder eines Sprecherhinweises folgen ganze 33 Sekunden, die sich

⁵⁴³ Min. 14'49 – 15'47

⁵⁴⁴ Min. 15'47 – 17'30

⁵⁴⁵ Min. 17'30 – 18'42

⁵⁴⁶ Min. 18'42 – 20'28

⁵⁴⁷ Min. 14'49 – 15'47

⁵⁴⁸ Min. 14'49

⁵⁴⁹ Min. 14'56

⁵⁵⁰ Min. 15'18

⁵⁵¹ Min. 15'36

⁵⁵² Min. 15'36

⁵⁵³ Min. 15'26

⁵⁵⁴ Min. 15'44 – 17'26

dem behändigen Treiben junger Marinesoldaten widmen.⁵⁵⁵ Konkret beschreiben die Bilder einen Signalgast beim Zeichengeben, Soldaten beim Laden der Startkanone, dem Aufziehen des Signalkorbs und einer Fahne sowie einen beobachtenden Marineoffizier. Das Einblenden einer Uhr erhöht die Spannung des Verzögerungseffektes und verweist in diesem Zusammenhang auf militärische Genauigkeit: Ausdruck von Präzision und Beherrschung militärischer Handgriffe. Dabei dynamisiert der äußerst kurze *Schnitt* und versetzt in einen Zustand rast- bzw. fehlerlosen Treibens. Mit zum Teil weniger als einer Sekunde potenzieren sich die Inhalte als Ausdruck exerzierter Perfektion soldatischen Handelns. Zeitgleich widmet sich die Sequenz ausführlicher dem zu Beginn nur kurz angedeutet militärischen Bezugsrahmen. So bleibt er kursorisch vorhanden und vermittelt den Eindruck perfektionierter Aufgaben- und Materialbeherrschung. Ihm ist deutlich eine vorerst höhere Bedeutung zugeschrieben als dem bereits seit 33 Sekunden angekündigten Wettkampf. Beide sind damit untrennbar verknüpft. So beginnt das Segeln hinausgezögert⁵⁵⁶ und zeigt anfangs wiederum eine verlangsamte Schnittrhythmik.⁵⁵⁷ Der Schwerpunkt liegt auf ausführlicher Wahrnehmung des maritimen Wettkampfes. *Totale* und *Supertotale* zeigen die Boote auf den Wellen. Vor der Kulisse des Himmels über dem Meer und den im Wind aufgeblähten Segeln sind sie mit einer ästhetischen Aura umgeben. 76 Sekunden und 21 Einstellungen ergeben jedoch eine durchschnittliche Dauer von 3,6 Sekunden je Einstellung. Einstellungen von etwas weniger als einer Sekunde sind dabei nicht selten. Der Effekt: von maritimer Herrlichkeit hin zur Dramatisierung.⁵⁵⁸ Beides skizziert den Endkampf der Jollen.⁵⁵⁹ Die zugeschnittene Musik lässt die Spannung bis zum Ende der Sequenz kulminieren, vermittelt aber auch weiterhin Gefühle maritimer Herrlichkeit. Bildlichen Schwerpunkt legt Riefenstahl dabei auf Szenen, in denen vornehmlich Manöver und Handgriffe an Bord zu sehen sind. Allgemein bringen sie Aktivität, Bewegung und Dynamik zum Ausdruck. Mit Hilfe der *harten Montage* überführt die Sequenz positive Gefühle des Abenteuers vor maritimer Kulisse in das Moment seglerisch-wettkämpfender Aktivität und Dynamik: *Kameraführung*, *Schnittrhythmik*, das Zuschauerauge, Segler und Boote – alles ist in unaufhörlicher Bewegung begriffen. Erneut entsteht der Eindruck perfekter Aufgaben- und Materialbeherrschung: Wendemanöver an den Bojen, Handgriffe, Steuern der Boote – alles „sitzt“. Daneben verfolgt die Kamera die Regatta inmitten des Geschehens aus *Subjektiver* mit *Parallelfahrt*. Personen, z.T. aber auch nur fragmentarisch auf einzelne Körperteile in *Groß-* und *Nahaufnahme* beschränkt, spritzende

⁵⁵⁵ Min. 15'41 – 16'14

⁵⁵⁶ Min. 16'14 – 17'30

⁵⁵⁷ Min. 16-14 – 16'51

⁵⁵⁸ Min. 16'51 – 17'26

⁵⁵⁹ ebd.

Gischt und die Jollen selbst sind aus *Normal-* und *Froschperspektive* zu sehen. Riefenstahl positioniert die Zuschauerwahrnehmung inmitten des Treibens. Damit erzeugt sie den Eindruck unmittelbarer Teilnahme am Geschehen, was der Situation des Wettkampfes zeitgleich auch den Nimbus der Authentizität verleiht. Der *Subjektiven Kameraperspektive* kommt dabei die eindringlichste Vermittlung tatsächlicher Augenzeugenschaft und emotionaler Teilhabe zu. Beinahe sinnliches Miterleben verbindet sich mit dem durch kurze *Schnittrythmik* erzeugten Dynamisierungsprozess, der inhaltlichen und filmtechnischen Ästhetik maritimer Abenteuerromantik zu einem Konglomerat. So vermischen sich Gefühle von Spannung und Abenteuerlust. Der durch Aufgaben- und Materialbeherrschung gekennzeichnete militärische Bezugsrahmen bleibt fortwährend bestehen, da analoge Handlungen der Segler deutlich zu beobachten sind. Die hier skizzierten Assoziationen entheben die Inhalte aus ihrem Kontext. Nur atmosphärische Gesichtspunkte spielen eine Rolle. Die bildsprachliche Narration generiert ein großes Abenteuer der Seefahrt. Denn über den historiographischen Kontext des Segelwettkampfes und seine Teilnehmer erfährt der Filmzuschauer nichts. Nur Anfang und Ende des Wettkampfes werden nüchtern kommentiert. Die letzte Einstellung ist auf zurückliegende Jollen gerichtet und der Sprecher nennt den Sieger, ohne dabei ein Wort über die anderen 25 Teilnehmer oder gar den Zweiten, Werner Krogmann aus Deutschland, zu verlieren⁵⁶⁰: „Sieger, Daniel Kagchelland.“⁵⁶¹

Eingeleitet durch die Kanone⁵⁶² und den Signalkorb⁵⁶³ beginnt mit der dritten Sequenz die *Internationale Star-Klasse*.⁵⁶⁴ 72 Sekunden und 26 Einstellungen ergeben eine *Rhythmik* von rund 2,8 Sekunden. Sie dient einer dynamisierten Darstellung des Regattageschehens, wobei auch hier der Beginn tendenziell langsam und das Ende beschleunigt dargestellt ist. Anders als bei den *Olympia-Einheitsjollen* sind die ersten Bilder von einer ungestümen und sich zuspitzenden Akustik untermalt: der sukzessiven Verdichtung aufbrausender und lauter Musik ist anfangs die Geräuschkulisse stürmischer Winde auf der Tonspur zugeschnitten. Sie unterfüttern direkt das Abenteuerliche und Erlebnisreiche dieser Sequenz. Wendige Manöver und der agile Charakter der Boote sind hier weitestgehend verschwunden. Der Fokus richtet sich auf die stürmische und aufpeitschende See und die z.T. extremen Schräglagen der Boote. Konkret zeichnet die Sequenz das Bild maritimen Abenteuers und der Gefahr als Erlebnis. Abweichend von den Einheitsjollen befinden sich die Kameras unmittelbar auf einigen der Boote. Sie führen den Filmbetrachter näher und intensiver an den Wettkampf- bzw. Erlebnis-

⁵⁶⁰ vgl. dazu ausführlich Kluge 1997, S. 863, 915 f.; zeitgenössisch aus Richter 1936 (Bd. 2), S. 96

⁵⁶¹ Min. 17'17

⁵⁶² Min. 17'30

⁵⁶³ Min. 17'31; Er wird wiederholt verwendet und ist semiotisch an die Marinesoldaten des Anfangs gebunden.

⁵⁶⁴ Min. 17'30 – 18'42

charakter heran, und betten ihn am Ende ein.⁵⁶⁵ *Subjektive, Parallel- und Mitfahrten, Kameraschwenks, Normal- und Froschperspektiven* sowie tendenziell nahe Einstellungsgrößen ästhetisieren das abenteuerlich-gefährliche Spektakel. Augenscheinlich inmitten der Boote, in direkter Nähe zu den Seglern und auf den Booten erfährt der Zuschauer seine visuell-emotionale Teilhabe: Authentifizierung durch Realität vermittelnde Einbindung. Er nimmt nun selbst am Wettkampf teil. Die filmische Gefühls- und Erlebniswelt wird zur „gegenständlichen Wirklichkeit“. Aneinandergereihte Bilder von Booten in Schräglage sowie außenbords hängende Segler sind Ausdruck von Kühnheit und Wagnis. Sie definieren das extravagant in Szene gesetzte Abenteuer. Ästhetisierte Bildinhalte verschmelzen mit der filmtechnischen Ästhetisierung des sinnlichen Miterlebens zur Fiktion: der Schönheit maritimer Abenteuer und Erlebnisse. Manöver und Handgriffe der Segler geraten gar ganz aus dem Blickfeld. Fragmentarische Bilder der Boote, Segler und Masten relativieren die „dokumentarische“ Sicht zusätzlich. Informationen und Teilnehmer sind bedeutungslos. Nur das Erlebnis als Abenteuer steht im Mittelpunkt. Unter rein ästhetischen Gesichtspunkten sind die Bilder zusammengestellt, die sich damit nahtlos in das von Anbeginn generierte Szenario vom weltbummlerischen Abenteuer einreihen. Mit Ausnahme des Siegers wird nichts weiter erwähnt: „Sieger, Peter Bischoff – Deutschland.“⁵⁶⁶ Persönlichkeit erfährt Entfremdung zugunsten des Gefühls abenteuerlicher Erlebniswelt.

Die letzte Sequenz zeigt die *6-m-R-Klasse*.⁵⁶⁷ Abermals eröffnet die Marinekanone das Rennen und verschreibt erneut alles Handeln dem militärischen Bezugsrahmen. Der Unterschied zu den vorherigen Sequenzen bildet hier ein inhaltliches Konglomerat aus beiden. Sowohl behändes Treiben an Bord der Schiffe als auch abenteuerlich wagemutige bzw. romantisierte Impressionen vor maritimer Kulisse bestimmen den Gehalt. Eine Minute und 34 Sekunden umfasst die Sequenz mit 28 Einstellungen. Im Mittel ergibt das eine Länge von 3,3 Sekunden pro Einstellung. Darunter finden sich solche von weniger als einer Sekunde bis hin zu acht Sekunden. Die Kulmination schneller Schnittrhythmik erfolgt analog der vorherigen Regatten zum Ende der Sequenz. Der Erlebnisprozess wird also von ausführlicher Wahrnehmung zur Dynamisierung gelenkt und damit den Bildinhalten entsprochen. Auf akustischer Ebene erfolgt ebenfalls eine Vermengung vorheriger Sequenzen. Gleich ist der lakonisch einleitende Kommentar aus dem *Off*: „Die 6-m-R-Klasse“.⁵⁶⁸ Die Elemente musikalischer Gestaltung sind ebenfalls gleich - jedoch zweigeteilt: den Auftakt markiert eine

⁵⁶⁵ Die Aufnahmen müssen separat entstanden sein. Zusätzlichen Ballast (Kameraleute und Ausrüstung) hätte niemand geduldet und Chancengleichheit verhindert, so dass deren Authentizität zu bezweifeln ist.

⁵⁶⁶ Min. 18'32; zum kontextuellen Gehalt der Wettkämpfe vgl. Kluge 1997, S. 863, 915 f.

⁵⁶⁷ Min. 18'42 – 20'28

⁵⁶⁸ Min. 18'44

die majestätische Herrlichkeit unterstreichende Musik⁵⁶⁹, und zum Höhepunkt und Ende hin wird sie bestimmt von zunehmender Dynamisierung, die das fulminante Treiben von Seglern und Booten unterfüttert.⁵⁷⁰ Das geschieht durch Zunahme von Instrumenten und Lautstärke. Einzig die einleitende *Vogelperspektive* in *Supertotale* mit Blick über Teilnehmerfeld und Kieler Förde stellt einen gewichtigen Unterschied dar.⁵⁷¹ Denn nach dem Startschuss präsentieren sich, entgegen der Erwartung eines furiosen Regattenlaufes, Herrlichkeit und naturgeprägter Nimbus einer friedlichen und schönen Welt.⁵⁷² Vor dem Panorama des weiten Meeres, das mit Phantasien abenteuerlicher Seefahrerromantik auflädt, ist der Blick gleichzeitig auch ordnungsstiftend. Er inspiriert Erlebnisgefühle, die strukturiert sind. Als Anschluss an die furiosen Szenen voriger Regatten emotionalisiert diese Sicht Schönheit und „Fernweh“. Erst im Zuge des weiteren Verlaufs stellt sich die Kampfsituation ein, bedingt durch immer kürzere Einstellungsdauern und Musik.⁵⁷³ Riefenstahl nutzt die bekannten filmtechnischen Elemente der Kamerapositionen und ihrer Bewegungen. Tendenziell arbeitet die Sequenz die Anteilnahme des Zuschauers heraus, bis sie ihn inmitten des Geschehens platziert. Die Musik erzeugt akustische Analogien. *Subjektive Kameraperspektiven, Parallel- und Mitfahrten, Kameraschwenks, Normal- und Froschperspektiven* sowie – mit Ausnahme des Beginns – die tendenziell nahen Einstellungsgrößen (*Groß-/Nahaufnahmen, Halbtotale*) ästhetisieren auch hier Abenteuer, Erlebnis und Gefahr. Zudem wird dadurch sinnliches Miterleben erneut durch eine die Realität vortäuschende Darstellung authentifiziert. Fragmentarische Einstellungen der Boote und Handgriffe bekräftigen auch hier Aktivität und Dynamik, entheben Individuen aus zentraler Bedeutungsrolle und weisen ihnen die Funktion von Statisten und Mittlern zu. Denn assoziative Impressionen werden über ihre Handlungen definiert, ohne sie dabei selbst in den Mittelpunkt zu stellen. Darin ist Bekanntes enthalten: Wendemanöver, Kopf-an-Kopf-Rennen, hektische Betriebsamkeit, Tätigkeiten der Segler an Bord sowie hart am Wind fahrende Boote in extremen Schräglagen. Die Szenen berichten ebenso vom Abenteuer und seiner Romantik wie von Rastlosigkeit und perfekter Aufgabenbeherrschung. Alles ist schnell, professionell und funktioniert – vor Allem die anonymen Protagonisten, die niemand kennt und die dem Sinnbild Ausdruck verleihen. Auf ihr Können schließt man nur indirekt. Sämtliches Handeln ist auch hier allgegenwärtiger Ordnung unterzogen: Segelboote vor einem grauen und wolkenverhangenem Himmel als

⁵⁶⁹ Min. 18'42 – 19'27

⁵⁷⁰ Min. 19'27 – 20'28

⁵⁷¹ Min. 19'11 – 19'22

⁵⁷² Die Bilder entstanden mit Hilfe eines Fesselballons von einem Minensuchboot. Vgl. Paul 2001, S. 115

⁵⁷³ Min. 19'27 – 20'28

bekanntes Motiv des *Olympiafilms*.⁵⁷⁴ Mehr noch als bloße Unter- bzw. Einordnung in natürliche Gesetzmäßigkeiten ist Riefenstahls Stilistikmotiv auf emotionaler Ebene zu begreifen. Denn das Zusammenspiel von Booten und bedrohlicher Kulisse intensiviert Abenteuerlust und Seefahrerromantik. „Gefahr“ wird ästhetisiert und die Regatta zur „bedrohlichen Schönheit“.⁵⁷⁵ Mit einem auf Höhe der Wellen festgehaltenen Bild und dem Blick auf fahrende Boote endet die Sequenz, die der Sprecher knapp kommentiert: „Sieger – England.“⁵⁷⁶ Hintergründe zum Wettkampf bleiben damit auch hier ausgespart.⁵⁷⁷ Sein Einsatz ist am Schluss ebenfalls auf ein Minimum beschränkt. Die bildlichen Inhalte sind sich und ihrer Wirkung selbst überlassen. Personifizierungen bleiben aus, Menschen begegnen einem lediglich in visualisierter Form. Eine namentliche Zuordnung der Sieger erfolgt nicht. „Persönlicher Mensch“ und seine Bedeutung sind sekundär, hingegen der anonymisierte und instrumentalisierte Mensch von größtem Belang. Er wird reduziert: auf ein Mindestmaß an Nützlichkeit des „Funktionierens“ - in und für die Gemeinschaft. Am Ende fällt die von Riefenstahl gewählte Darstellung auf: von den kleinen Jollen zu den großen Booten. Deutliche Analogien zur Marine-HJ bzw. zur Marineausbildung selbst sind unverkennbar.⁵⁷⁸ Beide und die audiovisuelle Vermittlung „erlebnispädagogischer Gefühle“, der militärische Bezugsrahmen und die „Ent-Individualisierung“ rücken die Segelsequenz nahe an *Sozialisation* und Ideologie. Kampf, Abenteuer, maritim erlebnispädagogische Romantik und Materialbeherrschung sind untrennbar miteinander verwoben und in militärische Sinnhaftigkeit überführt. Ihre anfänglich bildsprachliche Erwähnung⁵⁷⁹ transformiert: vom Segelsport zum sinnstiftenden militärischen Handeln, das dem Kampf als Lebensprinzip verschrieben ist. Nach der Premiere des *Films* am 20.4.1938 in Berlin kommt es auch in Kiel zur Erstaufführung. Interessant ist die in der Kieler Lokalpresse vorgenommene Wertung des Rezensenten über Riefenstahls Werk. Ihr ist zu entnehmen, dass sie nicht den Versuch unternommen habe „um jeden Preis Handlung[en] [...] alle[r] Episoden“ einzubringen, da der „Kampf einer Regatta [...] sich nun einmal im Ausschnitt kaum übersichtlich darstellen“ lasse, und daher „vor allem die Stimmung jener [...] Tage [...] in bewegten Aufnahmen eingefangen“ werde.⁵⁸⁰ Eben jene „Stimmung“, der Appell an die erlebnisgesteuerte Gefühlswelt der Zuschauer in

⁵⁷⁴ Hier wird das Himmelsmotiv überaus deutlich und nicht mehr nur als „Nebenprodukt“ verwendet. Man kommt nicht umhin, die grandios anmutende Kulisse zu „empfinden“. Interessant ist dabei auch, dass im Anschluss an wolkenverhangene Bilder nur noch strahlend blauer Himmel zu sehen ist. Das zeigt ausdrücklichen Einsatz dieses Motivs und die zu verschiedenen Zeitpunkten entstandenen Aufnahmen. Min. 19'22 – 19'34

⁵⁷⁵ Zur ausdrücklichen Erwähnung der Seefahrerromantik in Bezug auf die Olympischen Regatten vgl. DSV-Jahrbuch 1936, S.29 ff., S. 7-19, S. 25-29, S. 154 ff., S. 152 f. Der „Gedanke“ wird fortlaufend erwähnt.

⁵⁷⁶ Min. 20'22

⁵⁷⁷ zum kontextuellen Gehalt der Wettkämpfe der Star-Klasse ausführlich Kluge 1997, S. 862 f., 915 f., 586

⁵⁷⁸ vgl. dazu Gustafsson 2005, S. 22; Buddrus 2003; Schubert-Weller 1993; Stachura 1975, S. 20-40

⁵⁷⁹ Marinesoldaten, Kriegsschiff, Wachposten, Signalgast etc. sind gemeint.

⁵⁸⁰ KNN v. 27.5.1938; vgl. dazu Paul 2001, S. 118 f.

Verbindung mit „Kampf“ und Beherrschung von Handgriffen und Material, schreibt der Sequenz ihren Wirkungsgrad ein: Emotion statt Dokumentation! Die „bewegten Bilder“ verleihen dem Geschehen Dynamik. Sie entspricht Antlitz und Selbstverständnis des NS-Staates. *Zusammengefasst* überführt Riefenstahl spannende Bilder in erlebnispädagogische Gefühle weltbummlerischer Erfahrung: aus Dokumentation wird Fiktion, eine Wiedergabe von „Atmosphäre“ ohne informativen Bezug. Sie ist bildsprachlicher und filmtechnischer Ästhetik überlassen. Das Ergebnis: stilisierte Ästhetik von Gefahr als großem Abenteuer, in das der Zuschauer authentizitätsstiftend involviert ist. Militärisches ist Ausgangspunkt und Bezugsrahmen sämtlicher Handlungen, die dem romantisierenden Erlebnis verschrieben sind. Durch immer kürzere Schnitte gehorchen sie dem Prinzip „Dynamik“. Kamerapositionen, Perspektivenwechsel und Musik idealisieren den Rausch des Abenteuers und machen den Zuschauer zum Augenzeugen, der sich inmitten des Geschehens wiederfindet. Nicht zuletzt das Panorama des wolkenverhangenen Himmels fügt Akteure und Publikum in die Struktur eines natürlichen Ganzen. Die Anonymisierung der Regatten ist Sinnbild und Ausdruck zugleich: Material- und Aufgabenbeherrschung einer von Abenteuer und Kampf gezeichneten Männerwelt als „natürlich“ - ohne Gefahr und einfach nur „schön“. Der verklarte Appell an Erlebnis und Abenteuer korreliert mit niemals endender Dynamik und neuerlicher Sicht der *Vogelperspektive*. Sie assoziieren Normierung und Ordnung. Sowohl diese als auch die Chronologie der Regatten, mit ihren gelieferten Hinweisen auf Ausbildung in Marine-HJ und Marine, lassen ebenfalls ein Ordnungssystem erkennen. Die Nähe zu Ideologie und *Sozialisation* ist dadurch originär, elementar, unverfälscht und als solche deutlich erkennbar. Als Konglomerat von Sport und Militär lässt es Krieg antizipieren.

Der bis hier erfolgten mikrostrukturellen Analyse des *Olympiafilms* schließt sich die notwendige Abstraktion an. Um bildsprachliche Schematisierungen zu verdeutlichen, werden die bisherigen Ergebnisse vom Handlungsstrang gelöst und argumentativ diskutiert. Die Vorgehensweise muss aufgrund fehlender adäquater Forschungsgegenstände weitestgehend auf methodische, literarische und beispielhafte Vergleiche verzichten. Nun erfolgt anhand exemplarischer Nachträge der Bezug zum historischen Kontext und damit eine die Abstraktion untermauernde Verifizierung. Die Schlussfolgerung auf makrostruktureller Ebene zeigt die Bedeutung für Darstellung und Wahrnehmung des Films. In zusammengefassten Bildmustern nähert sie sich der Ergebnispräsentation. Um Übersichtlichkeit und Anlehnung an *Sozialisationsmuster* zu gewährleisten bzw. Kontinuitäten als Bildmuster zu verdeutlichen, werden beide kombiniert dargelegt und herausgestellt. Zwecks Vermeidung von Redundanzen verzichtet der Abschluss auf eine gesonderte Diskussion der Ergebnisse.