

4.4 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse

Für die exemplarisch analysierten Sequenzen wird festgehalten, dass das visuelle Ereignis „Olympische Spiele“ mit bisher nie dagewesenen stereotypen Bildmustern und damit einem Ordnungssystem unterzogen ist. Dabei lassen sich neun ordnende Bildmuster unterscheiden, die NS-Ideologie und *Sportsozialisation* abbilden (*Hypothese 2*).¹ Keines von ihnen findet sich in der bis dato filmischen Berichterstattung des Sports. Riefenstahl innoviert, entwickelt, verfeinert und generiert letztlich eine Filmwirklichkeit, die kontrastpublizistisch beeinflusst und den Kriterien reiner Dokumentation widerspricht. Sie lichtet Aussagen und Emotionen ab, und verstärkt sie. Neben der bisher konventionellen Sicht auf Sport als eindimensionale, vereinfacht dokumentierte und profane Ereigniswiedergabe im bewegten Bild, fügt sie der visuellen Präsentation vollkommen neuwertige Qualitätsmerkmale hinzu. Diese besitzen zum Großteil bis in die Gegenwart ihre Gültigkeit. Im Kontext des *Olympiafilms* jedoch sind sie einmalig und eröffnen eine völlig unbekannte und einzigartige Sichtweise auf das visualisierte Sportereignis von 1936. Das neue Seherlebnis auf eine virtuelle Realität entspricht einer Wirklichkeit, der sie entstammt, die sie potenziert zurückwirft und absichert (vgl. Kap. 2.5).

Als erstes Bildmuster zeigt sich die untergeordnete Rolle der Frau. Auffallend für die Struktur des Films ist dessen Orientierung und Darstellung entlang einer gebildeten Polarität „Mann-Frau“. Sie ergibt sich folgerichtig aus geschlechtlich getrennten Sportarten und dem Kontext erlaubter Teilnahme: 1936 dürfen von 129 Disziplinen nur 15 von Frauen ausgeübt werden. Von 4.066 Athleten sind 3.788 Männer und 328 Frauen² - ein Spiegel gesellschaftlichen Ungleichgewichts und der vom IOC festgelegten Teilnahmepaxis³. Jedoch verhilft der *Olympiafilm* darüber hinaus ideologischer Disparität zum Ausdruck, die das NS-Rollenverständnis abbildet. Nicht nur im quantitativen Verhältnis visualisierter Disziplinen von 7:1 im Verhältnis Mann zu Frau, sondern vielmehr durch deren Qualität vollzieht der Film eine inszenierte Wertschätzung. Denn von den 15 Disziplinen der Frauen, den darin enthaltenen Wettkämpfen und Vorwettkämpfen bzw. den 328 Teilnehmerinnen erfährt der Zuschauer nur bedingt etwas. Hintergründe, Inhalte oder Verläufe werden nur, wenn überhaupt, in gemäßigter und wenig informativer Art präsentiert. Zu keinem Zeitpunkt wird die durchaus bedeutsame Rolle des deutschen Frauensports am Medaillenspiegel in den

¹ vgl. Kap. 1.2.1

² vgl. Kamper 1972, S.297

³ vgl. dazu Hargreaves 1994; Pfister 2002; Ders. 2000, S. 3-23; Kamper/Mallon 1992, S. 295; zur soziokulturellen Frauensportentwicklung vgl. Guttman 1992; speziell zu Anfängen bei Olympischen Spielen Daniels/Tedder 2000; zur Organisation und Entwicklung in der Weimarer Republik und späterer NS-Funktionalisierung Wesp 1998; Davenport 1996, S. 26-30; statistisch: http://www.nok.de/page.php?art_id=2080; ftp://nok.de/nok/statistik_ol-spiele.pdf; ftp://nok.de/nok/teilnahme_frauen_oly_II.pdf

Mittelpunkt gestellt. Denn die Frauen erzielen immerhin 13 von 45 Medaillen und sind mit knapp einem Drittel am Erfolg beteiligt. Auch mit Blick auf andere Nationen erfolgt keine dokumentarische Würdigung. Lediglich wenigen Wettkampfmomenten, graziöser Anmut und Ästhetik wird Achtung geschenkt, die zugleich physischer Ausdruck des Frauenbildes sind. Nur mit der Beschränkung auf bloße Teilnahme am Rande des olympischen männerdominierten Großereignisses kommen Frauen inhaltlich zum tragen. Damit knüpft die Filmgestaltung unmittelbar an die NS-*Sportsozialisation*, die exakt soziologischer Disparität und Sportpraxen entspricht und damit keiner gleichwertigen Bedeutung verschrieben ist.⁴ Auch das nicht zu beziffernde Heer von Olympiahelferinnen,⁵ abgestellten BDM-Kräften beider olympischer Dörfer⁶ oder gar das Küchenpersonal, ohne dessen Hilfe ein reibungsloser Ablauf unmöglich ist, bleibt weitestgehend unerwähnt. Frauen stellen im *Olympiafilm* eine zu vernachlässigende Größe und damit das Sinnbild untergeordneter Rollenzuweisung dar. Die kleine Welt der Frau fügt sich in die große des Mannes (vgl. Kap. 2.3.1), der im Film verantwortlich zeichnet. Es ist Ausdruck ideologisch zugeschriebener Relevanz, obwohl Frauen doch allem Anschein nach den Blicken des Kinopublikums dauerhaft zugänglich sind. Jedoch beschreiben die geschickt verteilten, vom chronologischen Handlungsverlauf gelösten und zugeschnittenen sieben Disziplinsequenzen sowie die fünf mit Frauenbeteiligung allgemein gehaltenen Sequenzen propagandistischen Nutzen. Frauen wird filmisch so lediglich die Teilnahme am Großereignis zugebilligt.⁷ Das qualitativ inszenierte Quantitätsverhältnis stellt die Rolle des Mannes als Athlet, Gestalter von Geschichte und (Wett-)Kämpfer in den Vordergrund. Demgegenüber entspricht die im Film visualisierte Rolle der Frau der einer ausnahmslos gesellschaftlichen Basis. Deren visuelle Erwähnung ist dem Zuschauer entweder schlichtweg entzogen oder aber limitiert.⁸ Darüber hinaus definiert sich ihre Funktion als Grundlage für das Agieren des Mannes auf der Weltbühne – die Frau als „*Conditio sine qua non*“, die als Bewunderin und Unterstützerin eine sprichwörtlich untergeordnete Rolle erfüllt. Die Olympischen Spiele erscheinen so als Bastion männlicher Bewährung und Verwirklichung, in der Kampf als höchste Tugend glorifiziert wird. Kampf ist von Kraft, Mut, Härte sich und anderen gegenüber sowie Geschicklichkeit und Willenskraft in jeder nur erdenklichen Lage gezeichnet.⁹ Die Visualisierung von Sport als planmäßig strukturierte und grundsätzlich positive Männlichkeitsdomäne vereinigt in sich alle natürlichen Gesetzmäßigkeiten sozialdarwinistischer Lehren. Das begründet die affirmative

⁴ siehe dazu Schlüpmann 1988, S. 44-66, speziell S. 47; Mitscherlich 1987, S. 80; Rentschler 1996, S. 49

⁵ siehe dazu Wildmann 1998, S. 90 f.

⁶ vgl. OK 1937 (Bd. 1), S. 225; Saalbach 1936; Alkemeyer 1996, S. 518

⁷ siehe dazu auch Bernett 1973, S. 132; Spickernagel 1987, S. 110; zeitgenössisch Fischer 1935, S. 24-34

⁸ vgl. Schaub 2003, S. 93

⁹ vgl. Alkemeyer 1996, S. 518 f.

Frauenrolle. Sie entstammt Ideologie und *Sozialisation*, spiegelt sie wider und erlaubt eine neuerliche Sicht darauf. Riefenstahls Film entspricht den Wünschen, Sehnsüchten und damit der Erwartungshaltung eines breiten Filmpublikums, das genau so sozialisiert ist. Damit kulminiert das weibliche *Sozialisationsmuster* in einem äquivalenten Bildmuster.

Dem untergeordneten Bild der Frau steht die Dominanz des Mannes als zweites Muster gegenüber. Obwohl sich beides inhaltlich-ideologisch im *Olympiafilm* ergänzt, präsentiert sich mit dessen Ausformung das idealisierte Bild des vielseitigen und alles beherrschenden NS-Sportlers. Als Mittelpunkt ist er dem filmischen Primat von Kampf und Schönheit verschrieben. Gelöst von Wirklichkeit und Herkunft wird der Mann durch pausenlose Arrangements als Militärathlet inszeniert. Quantität und Qualität bringen seine ideologisch gefärbte Vormachtstellung zum Ausdruck¹⁰, welche der soziokulturellen Wirklichkeit entspricht. Vielfältiger Sport, Kampf und das Moment der Gestaltung werden durch ihn als Hauptdarsteller beinahe ausnahmslos präsentiert und wahrgenommen. Handlungen, Aussehen, Verhaltensmustern, Wettkampfverläufen oder gar ornamentalen Gestaltungen ist damit Bedeutung eingeschrieben. Sie stehen so in unmittelbarer Relation zu männlicher Präsenz und sind inhaltlich und stilistisch überhöht. Im Rahmen des narrativ filmischen Konstrukts wird dessen visualisierte Allmacht an Ästhetik und Kampf gebunden.¹¹ Damit knüpft der Film unmittelbar an kämpferische *Sozialisation* und Ikonographie der NS-Kunst. Innere und äußere Idealzustände sind daher männlich – und damit maßgebend. Das Bild des zuversichtlichen, draufgängerischen, körperlich gestählten, gut ausgebildeten und bereiten Kämpfers wechselt sich mit dem Bild vom Mann als Teil einer komplexen Gemeinschaft ab. Professionell, technisch versiert, aufgaben- und materialbeherrschend auf höchstem Niveau, zäh und entschlossen genügt er höchsten Ansprüchen: ein Sinnbild automatisierten und unaufhörlichen Vorwärtstrebens. Körperliche Definition und mentale Stärke sind deutlich gekennzeichnet.¹² Transformiert charakterliche Eigenschaften entsprechen Rosenbergscher Metaphysis und äußern sich als Mut, Einsatzbereitschaft, Härte gegen sich und andere, unbedingter Leistungs- und Siegeswillen, Tapferkeit, Durchsetzungsvermögen, Vertrauen in die eigene Stärke, Korps- und Kampfgeist sowie Durchhaltevermögen.¹³ Physische und psychische Ideale werden im Film ritualisiert, da sie typenunabhängig und universell „arisch“ sind.¹⁴ Auch sie beschreiben so den Begriff von Männlichkeit. Angesichts internationaler Rahmenbedingungen der Spiele organisiert

¹⁰ vgl. dazu Bernett 1973, S. 132; Spickernagel 1987, S. 110; dazu auch zeitgenössisch Fischer 1935, S. 24-34

¹¹ vgl. dazu Alkemeyer 1996, S. 515-521; Schaub 2003, S. 90-109

¹² vgl. Witt 1982, S. 74, 77

¹³ vgl. Alkemeyer 1995, S. 61 f.

¹⁴ vgl. dazu Hoffmann 1993, S. 110 ff.

Riefenstahl die Körper neu und damit eine narrative Filmwirklichkeit.¹⁵ All das, was als kämpferisch-ästhetisches Körperideal taugt und zwecks idealisiertem Ausdruck ungezügelter Kraft zu verwenden ist, vereinnahmt sie. Somit feiert der Film ein von rassistischen Wertvorstellungen überzogenes meta-ethnisches Männerideal.¹⁶ Auch hier knüpft der Film an Ideologie und *Sozialisation* an, spiegelt und verstärkt sie. Riefenstahl entspricht damit dem weltanschaulichen Konstrukt des Nationalsozialismus und zeigt das Antlitz starker, gesunder, kämpferischer und schöner Männer(-Körper). Es ist egal, ob sie Asiaten, Schwarze oder anderer Nationalität sind. Allein darin liegt der kleine und bedeutsame Unterschied zur männlichen *Sportsozialisation*. Denn im filmisch vereinnahmten Protagonistenkreis differieren sie, die Inhalte sind gleich. Mit Blick auf rassistische Wertvorstellungen sind nonkonformistische Individuen und Gruppen von *Sozialisation* ausgeschlossen. Jedoch im *Olympiafilm*, wenn dafür als geeignet betrachtet, erfahren sie ideologische Vereinnahmung. Jedwedes Handeln ist sinnstiftender Idealisierung und Glorifizierung des Mannes verordnet. Mit Hilfe seines „Mediums Körper“ sind die im filmtechnisch stilisierten Plot zum Ausdruck gebrachten (meta-)physischen Eigenschaften zum zentralen Kriterium von NS-Indoktrination erhoben. Beides, Geschlecht und Kampf, findet primär seinen alternierenden Widerhall im Rahmen des *Olympiafilms*. Die somit auf das Geschlecht bezogene Stilisierung generiert eine Filmrealität, die neben der Narration des planbaren Erfolgs, eines grundsätzlichen Positivismus und des vom Kampf durchzogenen Heldenepos eine sportive Kriegstypologie synthetisiert. Stadion, Schwimmbahn, Wettkampfstätten allgemein, vor allem jedoch die eigene Person sind umfunktionierte Kriegsschauplätze und werden positiv dargestellt. Dem sozialisierten Mann als Kämpfer wird visuell entsprochen. Das der Film als politisches Lehrmittel männlicher „Erziehung zum Kämpfen“ betrachtet wird, zeigen pädagogische Direktiven in einem Film-Begleitheft der Reichspropagandaleitung der NSDAP.¹⁷ Das filmisch innovierte Genre „zum Selbstzweck kämpfender Männer“ in einem abenteuerlich romantisierten Sujet, das mit Elementen der Erlebnispädagogik durchwoben ist, begründet eine qualitativ vollkommen neue, bis in die Gegenwart reichende Traditionslinie in der Bildästhetik des Sports. Das Bildmuster des Mannes entspricht weitestgehend dem ideologisch motivierten Rollenverständnis und den Sportpraxen seiner *Sozialisation*.

Mit der meta-ethnischen Stilisierung des Idealen zeigt sich die Abgrenzung zu allem Un-Idealen. Die filmische „Transfiguration“ eröffnet daher indirekt, als viertes Bildmuster, eine diskriminierende Sicht auf Gegner. In der redundanten Darstellung von Vollkommenheit

¹⁵ vgl. Alkemeyer 1996, S. 516; Moeller 1998, S. 193 f.

¹⁶ siehe Pohlmann 1986, S. 69-76

¹⁷ vgl. dazu Alkemeyer 1996, S. 521; Bernett 1973, S. 127

und Perfektion liegt Despektierlichkeit mit Blick auf vermeintlich Unvollkommenes, Unschönes und Schwaches begründet. Das Ideale bedarf zwangsläufig indirekter Abgrenzung zum Un-Idealen, um zu wirken. Damit steht das bildsprachliche Konstrukt in Wechselbeziehung zu einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, der sie entstammt und die sie reflektiert. Riefenstahls „Evangelium der Schönheit“¹⁸ funktioniert vor allem aus dem Grund, da sie das weniger Schöne, das Alte, Gebrechliche und Schwache erst gar nicht visualisiert, und weil die Spiele bereits eine menschliche Auslese darstellen. Darüber hinaus sind in der Ideologie des Sports Schönheit und Gesundheit nicht vom Wohlbefinden her gefasst, sondern vom Kampf, der wie sie ebenfalls ordnet und dadurch Ideales selektiert. Riefenstahl greift es auf und organisiert es neu. Dabei bevorzugt sie „bild-schöne“ Bewegungen und rückt Perfektion in den Fokus. Umgekehrt unterschlägt sie den wirklichen physischen Schmerz, nicht jedoch Leiden, Qualen und Unzulänglichkeiten als visualisierte Idee, d.h. ideologischen Wert.¹⁹ Sie drücken entweder Leistung und Willen oder aber Unvermögen aus und sind als bildsprachlicher Diskurs und Topos zu begreifen.²⁰ In abgemilderter Form zeigt sie daher *auch* Un-Ideales in Gestalt erfolgloser Sportler – und damit eine zweite Ebene des Gegnerbilds. Die Sicht kulminiert in der Festigung von Schönem als positiv und erfolgversprechend sowie dessen Gegensatz. Daran ist das Moment der Gemeinschaft gebunden: als Dienst an und in ihr steht es ebenso für Erfolg. Im Film sind die inszenierten Gemeinschaften ausnahmslos erfolgreich. Unzulänglichkeiten sind dabei nicht zugelassen.²¹ Die Bedeutung von Gemeinschaft als Ideal potenziert die Aus- bzw. Abgrenzung des Gegnerbildes. Denn die ausschließlich auf totaler Negierung basierende Glorifizierung des Idealen (der Gemeinschaft) zieht eine Trennlinie zu denen, die nicht dazugehören, bzw. gar keiner Gemeinschaft angehören. Gerade dadurch ergibt sich deren „Minderwertigkeit“. Als subsidiarisches Gegenbild des stets ordentlichen und agilen NS-Kriegerideals in der Gemeinschaft sind sie visuell entstellt. Nationale und rassistische Ressentiments werden damit bedient: durch schlichtes Ausblenden, entsprechende Abgrenzung von Gruppen als „mangelhaftes Individuum“ oder auch mit deren Exotik und Fremdartigkeit. Sie sind erschöpft, ausgezehrt, unvermögend, von schwächlichem Naturell und letzten Endes unterlegen. Anonymisiert, entfremdet und „verdinglicht“ treten sie an die Stelle humaner Individuen. Es ist eine bislang unbekannte Qualität verrohter Gegnersicht. Die seit 1933 geltende Realität der Ausgrenzung und die daran anknüpfende, geradezu plakative Stigmatisierung des Films begründen eine sozio-ideologische Kontinuität in filmische

¹⁸ Hoffmann 1988, S. 152

¹⁹ Alkemeyer 1996, S. 516

²⁰ siehe dazu Hinton 1991, S.83; Schaub 2003, S.104

²¹ vgl. Alkemeyer 1996, S. 519; weiter auch Müller 1993, S. 201

Bildsprache. Sie reiht sich in die NS-Rassenhygiene ein. Geringschätzung und Minderwertigkeit skizzieren Gegnerbilder des *Olympiafilms* als rassistisch untergeordnet.²²

Das vierte Muster ist stereotype Ästhetik. Sie begegnet als erstes auf der Ebene filmtechnischer Mittel und Stilistik. Denn die bisweilen skizzierten Ordnungsmuster werden grundsätzlich mit den Mitteln der Bildästhetik unterfüttert. Dabei knüpft Riefenstahl an die Filme der Avantgarde der 20er Jahre²³, den Ästhetik- und Montageprinzipien Eisensteins²⁴, Pudowkins²⁵ und Wertows²⁶ sowie vor allem an die von und mit ihr gestalteten Bergfilme an.²⁷ Um den *Olympiafilm* als „Hymne auf die Kraft und Schönheit des Menschen“ zu modellieren und als „Sichtbarmachung des gesunden Geistes im gesunden Körper an den auserlesenen Erscheinungen der Jugend“²⁸ zu präsentieren, pflanzt sie ihm einen neuen Sinn ein. Sie schafft eine unbekannte und moderne Sichtweise visuellen Sports: aus Dokumentation wird Fiktion. Riefenstahl überformt das dokumentarische Material und überzieht das agonale Ereignis mit eigenem Ordnungssystem ästhetisierender Qualität. Damit ideologisiert sie auch. Besonders der durchgängige Gebrauch filmtechnischer Innovationen zu ästhetischen Arrangements erzeugt Gefühle und Erlebniswelt. Nur daran richtet sich ihr Appell - ihr Ziel: Emotion statt Information. Die Abstimmung sämtlicher Mittel zur Mikro- und damit letztlich zur Makrokomposition überzieht den gesamten *Olympiafilm* mit Ästhetik.

Auf der zweiten Ebene stehen die modernen Bildformen in unmittelbarer Verbindung zum männlichem Pathos und kennzeichnen viele der Bilder, die daher ästhetisierend wirken. Speziell der Männerkörper und seine Bewegungen bilden die ideographische Grundlage. Riefenstahl vollendet die sportlich-rituelle Formgebung der Körper mit dem Instrumentarium filmischer Gestaltung. All ihr Können ist darauf ausgelegt, die ohnehin perfekten Körper zu stilisieren und zu überhöhen. Der Filmzuschauer wird mit schier endlosen Serien athletischer Körper geradezu reizüberflutet. Damit dokumentiert sie weniger die Spiele als vielmehr die Ästhetik physischer Vollkommenheit,²⁹ die als Ideogramm Ausdruck rassistischer Werte ist. Sie beschreibt physische Idealzustände. Unschönes und Inhomogenes hat dort keinen Platz mehr.³⁰ Das meta-ethnische Ideal entspricht in seinen Grundzügen, wie die NS-Plastik, dem

²² vgl. dazu auch Alkemeyer 1995, S. 53-75

²³ siehe dazu umfassend Wollen 1974; Hoormann 2003; ebenso Kap. 3.1

²⁴ ebd.; sowie Antoine-Dunne 2004; Bohn 2003; Nesbet 2003; Eisenstein [1975], S. 76-82; Ders. [1979]; S. 275-304

²⁵ siehe Herlinghaus 1970

²⁶ siehe Lavrenev 1960

²⁷ zur Parallelität dieser Vorgehensweise bei der Entstehung der Kriegswochenschauen vgl. Loiperdinger 2003; siehe auch Ders. 2001, S. 71 - 79. weiter auch Paul 2004, S. 234; grundlegend Kap. 3.1

²⁸ Harenberg 1987 zit. nach Hoffmann 1988, S. 153

²⁹ Riefenstahl berief sich wiederholt darauf, Sportler gefilmt, sie jedoch nicht gemacht zu haben. Siehe dazu etwa *Des Teufels schöne Körper*. Leni Riefenstahl im Gespräch mit Adelbert Reif. In: *Rheinischer Merkur* vom 23.9.1988, S.17; weiter auch in einem Interview der *Süddeutschen Zeitung* vom 14.8.1992

³⁰ vgl. Sontag 1983, S. 106

Abgrenzungsmechanismus zum Un-Idealen. Es entstammt dem ideologisch-expressiven Kunstverständnis in seiner ideographischen Funktion und führt das bestehende *Sozialisationsmuster* der Ästhetisierung als bildsprachliches Muster fort. Riefenstahl unterzieht reale Körper den Idealen der NS-Plastik: eine „Denaturierung des Menschen zum Werkstoff für irrealer Filmskulpturen“.³¹ Damit ästhetisiert sie – nationalsozialistisch. Ihre filmtechnische Stilisierung ist eine „Vernichtung der Wirklichkeit“³² zugunsten eines weltanschaulichen Idealbildes. Dahinter verbirgt sich Symptomatik, da die Praktiken der Ästhetisierung der Realität entsprechen und entnommen sind.³³ Der Körper ist das Material ästhetischer Inszenierung. Der Prozess künstlerisch-mimetischer Ikonisierung ist eine Transformation von Elementen einer realen in eine symbolische Eigen-Welt.³⁴ Die Bilder, die sie hervorbringt, besitzen zwar materielle Existenz, aber was sie darstellen, ist eben nicht Teil empirische Wirklichkeit, sondern Teil symbolischer Ordnung eigenen Rechts. Daher sind die Film-Körper nicht mit den wirklichen Körpern identisch, sondern vielmehr irreal und können höchstens real oder lebendig wirken.³⁵ Da Wirkungen auf der Interaktion zwischen Film und Betrachter beruhen, agieren sie als Publikumsprojektionen in Vorstellungsräumen, die ästhetisch präpariert sind. Auf dieser Ebene unterbreiten die Körperbilder etliche Angebote in Bezug auf Blickwünsche der Zuschauer. Neben dem klassischen Ideal als Ausdruck physischer Perfektion, d.h. der ästhetischen Entrückung des Körpers von der Realität, wird sinnliches Begehren des Filmpublikums bedient. Im Grunde wird es erst unter dessen Deckmantel beim Betrachter erzeugt, der sich dessen bislang nicht bewusst ist. Der Film entspricht Wünschen nach voyeuristischen Einblicken und der Sexualisierung des Sportlerkörpers. Die im Riefenstahl-Film beginnende „Epoche des Show-Sports“³⁶ knüpft daher auch an den zwangsläufig korrelativen Topos der Ästhetik an. Ihre Körper sind mit sexuellen Phantasien aufgeladen, und die in der Bildästhetik vorhandene Erotik „verknüpft [...] das Motiv unreflektierter Sinnes- und Körperfreude“³⁷. Die Bilder versetzen so in pausenlos ästhetische Stimmung und rahmen: eine Empfindung des Schönen an sich. Sie überträgt sich auf Dramaturgie, Wettkampfstätten,³⁸ Gegenstände, Natur³⁹ und sogar Handlungen.⁴⁰ Ästhetische Menschen projizieren inmitten von Handlungsräumen, was diese

³¹ Hoffmann 1992, S. 55

³² Seeßlen 1992, S.13

³³ sieh dazu Imdahl 1987, S. 56

³⁴ vgl. Gebauer/Wulf 1992, S. 431 ff.

³⁵ vgl. Schade 1988, S. 56 f.

³⁶ Gebauer/Hortleder 1986, S. 60-87

³⁷ Bernett 1973, S. 134

³⁸ vgl. Graf 2004; Wildmann 1998, S. 80 ff.; Alkemeyer 1996, S. 339 f.

³⁹ siehe dazu Wildmann 1998, S.73, speziell S. 81; Weigel 1972, S. 404; Dreßen 1986, S. 48-59; siehe dort speziell das Zitat Heinz Wetzels, S.48

⁴⁰ vgl. Wildmann 1998, S.53 f.

Orte selbst schon von sich hergeben, zumal sie selbst filmtechnischer Ästhetisierung unterworfen sind. Positive Gefühle kulminieren in ästhetischen Sinnesreizen und -eindrücken. Auf der dritten Ebene steht die Transformation der Ästhetik als Ausdruck psychischer Zustände und Werte. Idealisierte Charaktereigenschaften verschreiben ihren Begriff innerer Schönheit.⁴¹ Musik und Vokozentrik verleihen Ausdruck. Geradezu sinnstiftend unterfüttert und erklärt Akustik die Ästhetik des Willens. Das Anknüpfen an charakterliche Eigenschaften definiert *ideales* Verhalten.⁴² Somit beschreibt Ästhetik auch *ideale* Geisteszustände bzw. Haltungen.⁴³ Gefährliche, heroische oder erfolgreiche Handlungen gipfeln so im absoluten Schönheitsbegriff. Insgesamt wird also die Ästhetik des Menschen als „sinnlich fassbarer Ausdruck körperlicher, geistiger und moralischer Potenzen seiner Persönlichkeit“⁴⁴ im Film begriffen. Er überführt soziokulturell etablierte Charakter- und Körpermerkmale Rosenbergscher (Meta-)Physik in ein bildsprachliches Muster. Deren Simultanität verdeutlicht das Ideale. *Sozialisation* kulminiert im Bild, das sie reflektiert und absichert.

Als fünftes ordnendes Bildmuster präsentiert sich die Ordnung selbst. So wie der *Olympiafilm* insgesamt durch stereotyp ordnende Bildmuster umrahmt ist, so sind Orte, Handlungen, Wettkampfverläufe, Protagonisten und die Epitasis des Films von permanent ordnenden Arrangements durchzogen und umsäumt. Analog dem NS-Ordnungsstaat mit seinen *Sozialisationsprozessen* herrscht im Filmwerk eine konditionierende Systemimmanenz unumschränkter Ordnung. So führt Riefenstahl Athleten vor, die sich ausnahmslos in klar geordneten Bahnen bewegen. Einerseits ordnet sie die Körper durch politische Aussagen, andererseits greift sie Ordnungsbilder der Realität als Rahmungen auf und stellt sie in ein Verhältnis zueinander. So ist das ordnende Umfeld der Spiele durch staatliche Symbolik dominiert: Soldaten⁴⁵, Organisationen, Bauten⁴⁶ – geplant, bereitgestellt und ausgeschmückt durch die Veranstalter. Aber auch Zuschauer, Wettkampforte und die Natur dienen als Wegmarken und Wegleitung.⁴⁷ Jeder Wettkampf spiegelt so die ihn umschließende, durchwirkende und erst ermöglichende Ordnung wider. Sie verhilft dem Nationalsozialismus zu seinem strukturierten Antlitz. Geometrisches Gleichmaß, klare Linien, standardisierte Formationen, Ritualisierungen und Normierungen verweisen auf eine dekorative

⁴¹ vgl. dazu Schaub 2003, S. 104

⁴² vgl. auch Hinton 1991, S. 83

⁴³ siehe exemplarisch dazu auch die Feststellungen von Sarris und Schaap bezüglich innerer Schönheit und mentalen Zuständen am Beispiel des Marathonlaufes. Sarris/Schaap 1973, S. 182

⁴⁴ Witt 1982, S. 77

⁴⁵ zur umrahmenden Präsenz alles Militärischen, d.h. Uniformen, militärischem Procedere der Formationen sowie dem Beobachtungs-, Strecken- und Hilfspersonal, siehe zeitgenössisch Mildner 1936; Günther o.J., S. 44-47; Alkemeyer 1996, S. 234 f.; Wildmann 1998, S. 81

⁴⁶ siehe dazu Alkemeyer 1996, S. 325-369, Wenk 1980, S. 269; Bartetzko 1985, S.142; Ders. 1985, S. 28 ff.

⁴⁷ vgl. Wildmann 1998, S. 81 f.; Dreßen 1986, S. 48-59; siehe dort speziell das Zitat Heinz Wetzels, S. 48

Stereoskopie⁴⁸, die jedwede (sportliche) Handlung politisch definiert, Teilnehmer und Filmzuschauer lenkt und sie nicht mehr aus dem Regiment rahmender Konditionierung entlässt. In letzter Konsequenz formen und beherrschen alle derartigen Arrangements Raum und Masse. Der Film stilisiert genau das und ordnet dadurch bereits Geordnetes. Damit zeigt er konventionell bürgerliche Ordnungs-, Caritas- und Sauberkeitsvorstellungen. Chaos und Unordnung haben keinen Platz in der Komposition *Olympischer Spiele* und damit der transformierten Sicht auf den Nationalsozialismus. Ordnung, Struktur und planerische Perfektion entbinden die Olympioniken aus der sie umgebenden Realität und überführen Masse und Individuum in subordinierende Kontrolle. Alles ist ordentlich, sauber, ausnahmslos militärisch durchorganisiert und geregelt. Dekomposition und Zufall gibt es nicht. Sämtliches Rahmen dient Formung und Unterordnung: eine visuelle Konditionierung von *Sozialisation*. Auch im Verhalten⁴⁹ und in der Haltung⁵⁰ der Teilnehmer ist dies zu erkennen bzw. ausgedrückt. Riefenstahl zeigt vornehmlich Diejenigen, die bereits geordnet und ordentlich sind, überhöht sie und ordnet sie in den ideologischen Kontext: die Erfolgreichen, Sieger und Ideale. Der Idealkörper gilt, wird und ist organisiert – Haltung als Spiegel vorgegebener Räume und Grenzen, die der Körper selbst verkörpert und mit dem ideologischen Rahmen verknüpft.⁵¹ Sie visualisiert, was dem Idealbildnis, und damit plastischer Ordnung des Nationalsozialismus, in Bezug auf Individuen entspricht. Psyche und Physis sind daher auch in Ordnung begriffen. Die Spiele werden als Formgebung vorgeführt: eine Stilisierung zum Ordnungssystem – planvoll und zielgerichtet. Die neuerliche Sicht der *Vogelperspektive* erlaubt den Blick darauf. Stadion, Wettkampf- und Aufmarschplätze, Athleten und Reichssportfeld erscheinen als isometrische Projektionen und verhelfen der Ordnungsästhetik des NS-Staats zum Ausdruck⁵² – und damit letztlich ihm selbst. Dessen visuelle Transformation gehorcht Planbarkeit und Ordnung und zeigt die Fähigkeit zur virtuellen und realen Umsetzung. Er ist damit seines unplanbaren und fundamental unbeständigen Charakters enthoben. Die Übermacht der Ordnung ist allgegenwärtig und der Darstellung des modernen NS-Staats verschrieben. Räumliche Axialität, inhaltliche, bildsprachliche und stilistische Ausrichtung sind ornamental.⁵³ Mit dieser Typologie von Bildern vermittelt Riefenstahl eine Fiktion, die der Realität entstammt, so zu ihrer Bestätigung und damit selbst zur Wirklichkeit wird. Sie zeigt dem Zuschauer Ordnung – und damit dessen Unterordnung. Die Überführung des *Sozialisationsmusters* in ein Bildmuster sichert visuell ab, was

⁴⁸ zu den Mechanismen der NS-Massenaufmärsche vgl. Alkemeyer 1996, S. 355

⁴⁹ siehe dazu Geuter 1984, S. 180-187

⁵⁰ vgl. Warneken 1990, S. 39-52; Ders. 1989, S. 7-14; Alkemeyer 1993, S. 146-159

⁵¹ vgl. dazu Dreßen 1986, S. 48 ff., S. 50; Alkemeyer 1996, S. 241-247

⁵² siehe dazu Wenk 1980, S. 259 ff.; Teut 1967, S. 9 f.; Alkemeyer 1996, S. 355-360

⁵³ vgl. Kluge 2000; Ders. 1999; Alkemeyer 1996, S. 355

Menschen in der Realität konditioniert: Kontrolle und Planung in bewundernswert schöner und makellos ordnender Art, die Kampf als höchste Tugend begreift. Riefenstahl authentifiziert das Authentische und ordnet Ordnung. Ihre auf Klarheit und Homogenität ausgerichteten Prinzipien idealisieren Unwirkliches, das von der ernsthaften Wirklichkeit des Lebens abgetrennt ist – in der filmischen Projektion: Ordnung und Fürsorge.

Den unentwegt rahmenden Ordnungsbildern ist, als nunmehr sechstes Bildmuster, das Sujet unablässiger Dynamik entgegengesetzt. Zum einen ist es durch die Aktivität des Sports selbst gekennzeichnet. Zum anderen zeigt es sich im schnellen und rastlosen Gebrauch filmischer Mittel. Beides korreliert auf der Leinwand und spiegelt eigentümlich Realität wider: Mobilität und Flexibilität des Nationalsozialismus.⁵⁴ In Abgrenzung zum Bild steter Ordnung und Normierung entsprechen die ständigen Bewegungen der Kamera, Schnittrhythmik und Tempowechsel dem Verständnis des modernen NS-Staats. Der Film drückt filmtechnisch aus, was den Nationalsozialismus definiert: Agilität und ständige Bewegung. Die audiovisuellen Reize bearbeiten den Zuschauer unablässig. Er kann sich dem nicht entziehen. Zu keinem Zeitpunkt wird er aus den virtuellen Arrangements der Dynamik entlassen. So konfrontieren die ambivalenten Bildmuster der Ordnung und Dynamik unablässig mit emotionaler Rastlosigkeit. Sie verhelfen dem mobilen NS-Antlitz unaufhörlich zum Ausdruck.⁵⁵ Der Begriff der Dynamik ist als Ordnung selbst zu verstehen, innerhalb derer ihre Möglichkeiten limitiert werden. Permanent in Bewegung begriffene Athleten und Filmtechnik potenzieren dynamische Eindrücke und bestärken Gefühle des ständigen, niemals stillstehenden Antriebs und der nie versiegenden Kraftquelle „NS-Dynamik“. Beide bilden schematische Topoi, die diesen Eindruck überhaupt erst erzeugen und durchgängig verstärken.⁵⁶ Sie knüpfen an das *Sozialisationsmuster* von Dynamik nahtlos an. Kurz geschnittene, bewegungsreiche, bis ins letzte Detail durchkomponierte, mit desinformativen Texten und Musik unterlegte Bildfolgen sind dramaturgisch.⁵⁷ Besonders die Vokozentristik gewährleistet überhaupt erst dynamische Projektionen.⁵⁸ Unablässige Bewegung als konditionierendes System audiovisueller Reizüberflutung⁵⁹ verleiht der Sportdarstellung, und damit dem Nationalsozialismus, ideologische Potenz. Daher sind die „Bewegungs-Bilder“ zu keinem Zeitpunkt autark, sondern sinnstiftend: eine Supervision von und auf Dynamik. Als Stilmittel der Konditionierung sichert dies Ordnungsbilder und *Sozialisation* konsequent ab. In der audiovisuellen Komplexität ist alles summarisch darauf ausgerichtet. Zu keinem

⁵⁴ vgl. Kracauer [1999], S. 91 f.; 106-109

⁵⁵ siehe dazu Meyerhoff 1949, S. 39

⁵⁶ siehe dazu auch Copei 1944

⁵⁷ vgl. Kracauer [1999], S. 193; Hardy 1947, S. 115 f.

⁵⁸ vgl. dazu Panowsky 1947, S. 9; Kracauer [1999], S. 149-158; Clair 1951, S. 159

⁵⁹ vgl. Wallon 1953, S. 107

Zeitpunkt sprechen die Bilder des Films wirklich für sich oder entlassen aus reizüberflutender Rahmung: „Reduziertes Bewusstsein“⁶⁰ als Resultat bildsprachlich kulminierter *Sozialisation*. Auch die unablässig dynamisierende Musik verleiht eine besondere emotionale Ordnung „rhythmischer Gestaltung“.⁶¹ Sie raubt mehr noch als der lakonisch zuspitzende Kommentar mentale Distanz und Unabhängigkeit des Filmpublikums.⁶² Zusammen entbindet alles aus der Möglichkeit eigener Gedankenbildung und verstärkt geradezu sinnliches Miterleben von Dynamik. „Sobald dem Zuschauer erlaubt wird, sich zu erholen“, so Kracauer zur Kanonade der Bilder, „könnten seine intellektuellen Fähigkeiten erwachen, und es bestünde Gefahr, daß er sich der Leere um ihn herum bewußt würde.“⁶³ So wie die Akteure des *Olympiafilms* Teil eines dynamischen Ordnungssystems sind, das ihr Handeln unterordnet, so ist ihm der Zuschauer ebenfalls pausenlos unterzogen. Riefenstahl arbeitet permanent Dynamik heraus, da ohne sie die „geistigen Schwindelgefühle“ und der „physiologische Sturm“⁶⁴ des Zuschauers aufhören würden. Sie kann es sich daher nicht leisten, „in ihrer ständigen Spannung nachzulassen“⁶⁵ und macht mit ihrem Film genau das, was der NS-Staat mit seiner *Sozialisation* bezweckt. So überführt sie *Sozialisation* in Bildsprache, die sie reflektiert und absichert.

Unter dem internationalen Deckmantel der sportlichen Großveranstaltung präsentiert sich der *Olympiafilm* im siebenten Muster als beredtes Zeugnis von Abenteuer und Erlebnis. Fabulös und romantisierend berichtet er von Exklusivität und Exotik. An Abenteuer Tourismus und Pfadfindertum knüpfende Bilder durchziehen das gesamte Filmwerk. Der Fokus ist auf ein internationales Treiben seiner Protagonisten gerichtet.⁶⁶ Athleten, Wettkämpfe, Freizeit im Olympischen Dorf oder gar das Publikum der Spiele sind häufig überstaatlich, global und exotisch. Die meta-ethnische Inszenierung von Sportlern ist daher zweckdienlich.⁶⁷ Diese Bilder erlauben Einblicke in eine fremde Welt und wecken Begehrlichkeiten danach. Mit dem internationalen Charakter verschreibt der Film einer weiteren Bedeutung als ordnendem Topos: dem der Verklärung und des Relativismus. Romantisierte Assoziationen des Weltenbummlerischen, des Abenteurers und die visualisierte Teilhabe an der Exklusivität lenken ab vom geordneten Alltag. Sie sind optisches Ventil gesellschaftlichen Drucks mit seinen Normen. Ihre Form besitzt eine große Faszinations- und Legitimationskraft, so dass der Bildtypologie von Abenteuer und Erlebnis als Bildmuster immense Bedeutung zukommt.

⁶⁰ Kracauer [1999], S. 217

⁶¹ Kracauer [1999], S. 209

⁶² vgl. Eisler 1949, S. 71

⁶³ Kracauer [1999], S. 347; Zur Dynamik von Schnitt, Kameraführung und deren Wirkung ebd., S. 324 ff.; 336

⁶⁴ vgl. Cohen-Séat 1946, S. 154 f.

⁶⁵ Kracauer [1999], S. 347

⁶⁶ siehe Wildmann 1998, S. 90 ff.

⁶⁷ vgl. dazu Brackmann/Birkenhauer 1988, S. 24; Mosse 1987; Poliakov 1993

Auch damit überführt Riefenstahl *Sozialisation* und Ordnungsrahmen in emotionale Bildsprache. Speziell die Parallelen zur Sportpraxis als Erlebnis sind unverkennbar.⁶⁸ Besonderheiten der Ausbildung, die überhaupt eingeräumten Möglichkeiten dazu, attraktive Freizeitangebote, Lagerfeuer- und Zeltromantik, Fahrten und Lagerleben drücken in der Wirklichkeit der *Sozialisation* aus, was im Film aufgegriffen und verarbeitet wird: Wagnis, Abenteuer und Erlebnis, die immer auch Gemeinschaft bedeuten. Sie und die Begeisterung dafür sind Bausteine der Diktatur – in der Realität und auf der Leinwand.⁶⁹ Beides spiegelt sich und umrahmt Empfindungen von Menschen. Genau darauf richtet sich Riefenstahls Appell: an Gefühle. Sie befriedigt Sehnsüchte und Wünsche visuell. Es wird dem Zuschauer etwas „geboten“, das ihn die Rahmungen um ihn herum vergessen lässt und Wunsch und Bereitschaft nach noch mehr implantiert. Der Film erlaubt Individuum und Masse scheinbar zwangloses Erleben, obwohl er selbst für das Erlebte durch Konditionierung und Rahmung verantwortlich zeichnet. Auch dadurch besitzt er ideologische Potenz. Er reflektiert NS-Alltag, der genau dadurch gekennzeichnet ist. Hier greifen Affinitäten des Reisens im Nationalsozialismus⁷⁰, der erste Formen des Sporttourismus bietet. Die Faszination einer bislang unbekannteren Erlebniswelt wird über den Sport dem nationalsozialistischen System angeheftet: Abenteuer, Ferne, Exklusivität, Wagnis. Mit der Synthese von Bild und Gefühl bestärkt sich zwar das Wagnis, wirkliche Gefahren jedoch sind entkräftet: eine Entdramatisierung des Nationalsozialismus. Er bedient und entledigt sich beider. Seine militärische Kriegsprogrammatur weicht Erlebnis und Abenteuer durch die sportlich exklusive, völkerumfassende und weltumspannende Koloratur des *Olympiafilms*. Die vorhandenen, befriedigten und neuerlich geweckten Sehnsüchte nach Ferne und Anziehungskraft des Fremden dienen als Voraussetzung zur Annahme dieses Topos.

Authentizität ist das achte Bildmuster. Der *Olympiafilm* dient als sinnlich-emotionaler Transmitter zwischen Individuum und Zeitgeschehen. Wirksamkeit und Faszination beruhen auf dem grundsätzlich Authentizität besitzenden Erlebnis bewegter Bilder.⁷¹ Aus Sicht des Zuschauers sind Inhalte, wie sie ihm präsentiert werden, an sich real. Mit der „physischen Realität“ des Films, so Kracauer, verschwinde das „realistische Material in den Intentionen des Künstlers“, so dass er die Realität überwältigt und ihn dabei zu „Wahrheit“⁷² und „Anspruch auf Autonomie“⁷³ macht. Riefenstahl kreiert „künstlerische Zeit-Raum-

⁶⁸ siehe Hitler-Jugend 1935; Busch 1937; Görz 1935; Mann 2002

⁶⁹ vgl. dazu etwa Hartl 1999

⁷⁰ vgl. Appel 2001; Ders. 2004, S. 898 ff.; Frommann 1992; Ders. 1977; Delabar 1998, S. 151-155

⁷¹ vgl. dazu Kracauer [1999], S. 386 ff; Ders. [1974], S. 67 f.

⁷² Ders. [1999], S. 390

⁷³ ebd., S. 389

Verhältnisse“.⁷⁴ Sie schafft Authentizität, alleine schon weil es sich um das Medium Film handelt. Besonders für die Darstellung von Dynamik taugen die schnellen und bewegten Bilder. Sie bestätigen genau das, was dem sportlichen Inhalt entspricht – genauso die Wiedergabe in *Echtzeit*. Im Gegensatz zu den starren Bild- und Textdokumentationen⁷⁵ kann der Zuschauer dem „leuchtenden Rechteck vor seinen Augen“⁷⁶ und dessen hypnotischer Wirkung nicht enttrinnen. Ihm bleibt nichts anderes übrig „als den Suggestionen zu erliegen, die in sein leeres Innere[s]“⁷⁷ eindringen. Die neue Form bewegter Bilder ist nicht nur bloße Illustrationen, sondern buchstäblich Ausdruck einer Wirklichkeit, in der die Authentizität auf den bildlichen Mitteilungen liegt. In direkter Anlehnung an die authentische Suggestivkraft dieser Bilder werden soziale und kulturelle NS-Realität visualisiert und zum Ausdruck gebracht. Damit halten authentische Prinzipien der Wirklichkeit Einzug in eine ebenso authentisierende Ausdrucksform, die sich bereits durch Sport vermitteln.⁷⁸ Der Film bestätigt durch Art und Inhalt NS-Normen und Werte und verhilft ihnen und den Bildern zu Authentizität.⁷⁹ Die soziokulturelle Realität wird eingespannt, um sich letztlich selbst vorzutäuschen. Das hohe Maß schlichter Aktualität bildet neben der Glaubwürdigkeit bewegter Bilder eine wichtige Grundlage für die kaum zu hinterfragende Echtheit des Films. Im Grunde authentifiziert er sich und den Nationalsozialismus, da er von sich zeigt, was er propagiert.

Verstärkt werden diese Authentizität suggerierenden Empfindungen durch audiovisuelle und emotionalisierende Einbindung des Zuschauers, d.h. durch filmtechnisch erzeugte Nähe.⁸⁰ Die Realitätstreue vermittelt dabei den Eindruck, dass durch sie die unverfälschte Realität selbst wiedergegeben wird. Nähe und emotionale Partizipation erfolgen mit involvierenden Filmtechniken. Erotik, Sexualisierung⁸¹, physische und psychische Leiden, Kampf und Ästhetik werden durch *Subjektive-* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* als Selbsterfahrung erzeugt. Der Zuschauer ist Teilnehmer: etwa des *Marathonlaufs*, des Stadionpublikums, des *Segelns* oder gar Badegast der Sauna.⁸² Authentizität entsteht durch realitätsgetreue Erfahrungstransformation vom Schauplatz in die eigene Erlebnis- bzw. Empfindungswelt. „Inmitten“ der Wettkämpfe erfasst die neue Sicht den Zuschauer in seinen Wahrnehmungen

⁷⁴ Kracauer [1974], S. 68

⁷⁵ vgl. dazu zeitgenössisch etwa Riefenstahl 1937; Franck 1936; Mildner 1936; Richter 1936 (Bd. 2)

⁷⁶ Kracauer [1999], S. 218

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ siehe dazu grundlegend Pfeiffer 1987; Bernett 1983; Ders.1966; Jensen 2001, S. 57-70

⁷⁹ vgl. dazu auch Hoffmann 1988, S. 144

⁸⁰ siehe dazu auch Alkemeyer 1996, S. 517 f.

⁸¹ siehe dazu Bernett 1973, S. 134

⁸² siehe dazu Gebauer/Hortleder 1986, S. 60-87

und Emotionen total.⁸³ Die gefilmten Sportbilder vermitteln die Illusion, sich selbst in Bewegung zu befinden, zu leiden oder zu kämpfen. Bis in die Gegenwart ist der Filmzuschauer oftmals von der Illusion gefangen, sich im Kampf der Spiele zu befinden. Riefenstahls *Olympia* ermöglicht die aparte, beinahe selbstschöpferische und geradezu unmittelbare Teilnahme dargestellter Wirklichkeit.

Zur Festigung der Glaubwürdigkeit stehen die Bilder im Dienst der Realitätsdeutung – und damit der Verbreitung und Beglaubigung ideologischer Stereotype: durch Aktualität.⁸⁴ Trotz zweijähriger Spanne zwischen Aufnahme und Ausstrahlung erhärtet der Film, durch augenscheinliche Direktübertragung, seine Authentizität. Sprecher und Kommentare sind inhaltlich so angelegt, als kommentierten sie gegenwärtig offene Entscheidungen.⁸⁵ Vielmehr noch erwecken sie selbst gegenwärtigen Eindruck. Unterstützen die Aufnahmen der Sprecher von den Austragungsorten die Aktualität, so ist es deren Kommentar, der als „eindrucksvolle Schilderung, eine wirkliche Teilnahme an einem Erlebnis“⁸⁶ vermittelt. Das aus bzw. als „Erlebnis und Wissen gestaltete Wort“⁸⁷ begründet seine Wirksamkeit sowohl sinn- als auch authentizitätsstiftend. Die abwechselnden Bilder von Ein- und Ausblendung des Sprechers mit direktem Bezug zum Geschehen erzeugen Unmittelbarkeit, Aktualität und damit unanzweifelbare Authentizität. Ideologische generierte Inhalte sind so ihrer Legitimation versichert. Die Faszination bewegter Bilder, emotionale und persönliche Einbindung, Aktualität und der Eindruck von Direktübertragungen verhelfen dem Nationalsozialismus zu dessen Authentizität.

In direkter Korrelation zur Vokozentrik des *Olympiafilms* begegnet die Antizipation des Krieges als nunmehr neuntes und letztes Bildmuster. Auf der Grundlage des Vokabulars und der lakonisch militärischen Art ähnelt die Sprache im Film der gesellschaftlich vorherrschenden Militärsprache. Sie wirkt „kriegerisch“⁸⁸, „martialisch“⁸⁹ oder gar dem „Kasernenhof“⁹⁰ entlehnt. Obwohl der Kommentar zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Rundfunkaufnahmen von 1936⁹¹ und zeitgenössischer Sportberichterstattung⁹² aufweist, begründet er dennoch die Verherrlichung von Kampf und Krieg. Er wirkt durch die

⁸³ vgl. Richter 1936 (Bd. 2), S. 162

⁸⁴ vgl. Hoffmann 1988, S. 144

⁸⁵ vgl. dazu Schaub 2003, S. 106 f.

⁸⁶ Schnauck 1938, S. 254

⁸⁷ Laven [1938?], S. 61

⁸⁸ Witte 1993, S. 131

⁸⁹ Bernett 1973, S. 134

⁹⁰ Lenssen 1999, S. 72

⁹¹ vgl. dazu Deutsches Historisches Museum 1996

⁹² vgl. dazu Schaub 2003, S. 107

„Sparsamkeit des Ausdrucks“⁹³ und den von Riefenstahl erfundenen „neuen Sprachstil“.⁹⁴ Es sind Schlüsselwörter, die mit „Phantasien des Krieges und des Heroischen“⁹⁵ aufladen. Termini des „Kampfes“, der „Streitmacht“, des „Angriffs“, der „Zähigkeit“ oder der „Front“ definieren den Rahmen des künstlerischen Elements Sprache.⁹⁶ Der an spätere Kriegsberichterstattung erinnernde Klang ist noch wirksamer als der Inhalt der Worte. Über die Sprecherkommentare ist den Wettkämpfen das Pathos fanatischen Siegens oder Untergehens eingeschrieben.⁹⁷ So wie der Film schöne Körper von Athleten jeder Herkunft verherrlicht, so prägt er ihnen kämpferische Gesinnung und unbedingten Einsatz ein. Die Sprache konstruiert überhaupt erst den Kontext des Kampfes als Krieg, den die visuell militärischen Rahmungen absichern und unterfüttern. In der deutschen Filmfassung ist der Krieg daher allgegenwärtig.⁹⁸ Riefenstahl überführt die Sinnstiftung der NS-Sportpraxen und *Sozialisation* in das audiovisuelle Konglomerat der Bildsprache. Ihr Film ist auch hier ein Spiegel der Realität, der er entstammt, die er dadurch absichert, potenziert und letztlich den Krieg antizipiert – und zwar über den Vorgang sportlicher Wettkämpfe. Gerade ihre Verbindung mit filmtechnischer Stilistik, ästhetisierter Inszenierung des Kampfes, der Spannung, großen Entscheidungen und Willensleistungen, Männlichkeitsvorstellungen und ordnenden Topoi projiziert Krieg. Die Spiele als geordnetes Heerlager, in dem Auslese, Elite, Kampf und das Ideale von zentraler Bedeutung sind, deuten mit ihrem assoziativen und emotionalen Potential darauf. Austragungsorte und Körper sind Kriegsschauplätze, da die Filmtechnik sie einer beinahe real erscheinenden Kriegsdramaturgie unterzieht. Riefenstahls Interesse ist nicht nur die Darstellung des Kampfes um seiner selbst willen, sondern vielmehr dessen Dramatik, Erlebnisqualität und Schönheit.⁹⁹ Der Ausdruck der „Kampfesfreude“¹⁰⁰ kulminiert in einer kriegerisch-militärischen Sicht, die Ergebnissen und Prozessen des Kampfes huldigt. Ihre emotionale Qualität besitzt ideologischen Wert.¹⁰¹ Emotionen statt Informationen¹⁰² verdeutlichen die sinnstiftende Funktion.¹⁰³ Individuen sind Verkörperung und Darsteller zeitloser Ideen des Lebenskampfes. Mit Hilfe dieser Inszenierungen und

⁹³ Laven [ca. 1938], S. 61

⁹⁴ Riefenstahl [ca. 1938], S. 31

⁹⁵ Wildmann Würzburg 1998, S. 96

⁹⁶ Riefenstahl [ca. 1938], S. 31

⁹⁷ vgl. dazu auch Alkemeyer 1996, S. 519

⁹⁸ zu Auslandsversionen siehe Schaub 2003, S. 107; Graham 1986, S.168, Wildmann 1998, S. 96

⁹⁹ vgl. dazu auch Schaub 2003, S. 106

¹⁰⁰ Riefenstahl [ca. 1938], S. 29; vgl. Günther 1938; Alkemeyer 1996, S. 521; Bernett 1973, S. 127; Paul 2001, S. 117

¹⁰¹ siehe dazu ähnlich auch Schaub 2003, S. 106

¹⁰² siehe auch Hoffmann 1993, S. 133

¹⁰³ vgl. dazu ähnlich Reichel 1993, S. 270 ff.; Paul 2001, S. 117 f.

kriegslüsterner Vokozentristik ist Sport, als kämpferischer und den Krieg antizipierender Einsatz, weltanschaulich motiviert.

„Die ‘heimliche Gewalt’ ging der unheimlichen Gewalt voraus“¹⁰⁴, denn alle neun *Sozialisationsmuster* kulminieren in Bildmustern. Sie reflektieren, verstärken und sichern sie ab: ein Konstrukt wechselseitiger Rahmung und emotionaler Konditionierung von Menschen. Beides entspricht einander und steht in Wechselbeziehung. Damit gibt der Film eine Realität wider, die zugleich Fiktion ist. Das macht ihn und seine Aussagen politisch, da er ideologische Werte und Prinzipien hinter der Inszenierung einer loyalitätsstiftenden Scheinwelt vorschreibt.¹⁰⁵ Ausgehend von der Annahme (***Hypothesen 3 und 4***)¹⁰⁶, dass sich die Prinzipien gegenseitiger Rahmung nicht nur auf *Sozialisation* und Sport beschränken, folgt nun die Analyse zweier Kriegswochenschauen. Sie zeigen das, worauf *Sozialisation* und filmisches Pendant ausgerichtet sind: Krieg – genauer gesagt eine Sicht davon und darauf.

¹⁰⁴ Reichel 1993, S. 272

¹⁰⁵ vgl. Rother 2000, S. 93 f.

¹⁰⁶ vgl. Kap. 1.2.1