« Audias fabulas veteres sermonesque maiorum! »
(Plinius der Jüngere; epist. 5,6)

- Omnibus unum Exemplum -

Sport als Krieg – Krieg als Sport:

Mechanismen zur emotionalen Konditionierung des Menschen im Nationalsozialismus

—

Eine Untersuchung am Beispiel von Sportsozialisation, Olympiafilm und Wochenschau

INAUGURAL – DISSERTATION

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Universität Flensburg

vorgelegt von

Marc Schlage

Flensburg
März 2013

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung	**6**
1.1. Forschungsstand	**9**
1.1.1 Riefenstahl und der *Olympiafilm*	**9**
1.1.2 Die Wochenschau im Dritten Reich	**19**
1.2. Vorgehen und Verfahrensweisen	**25**
1.2.1 Fragestellungen und Themenabgrenzung	**25**
1.2.2 Zum methodischen Vorgehen der darzustellenden Sportsozialisation	**32**
1.2.3 Zum methodischen Vorgehen der Filmanalyse	**34**
Exkurs: Elemente der filmischen Gestaltung – Transkription	**38**
1.2.4 Aufbau und Struktur der Arbeit	**42**
2. Elemente nationalsozialistischer Weltanschauung	**45**
2.1 Grundsätze der NS-Ideologie	**45**
2.2 Der Körper in der politischen Leibeserziehung des Nationalsozialismus	**47**
2.3. Zur Polarität der Geschlechterideale	**50**
2.3.1 Das Ideal der Frau – Mutter und Gattin	**50**
2.3.2 Das Ideal des Mannes – Der Militärathlet	**52**
2.4. Sportpraxen im NS-Staat	**53**
2.4.1 Exemplarischer Längsschnitt weiblicher Sportpraxis	**53**
2.4.2 Exemplarischer Längsschnitt männlicher Sportpraxis	**58**
2.4.3 Zusammenfassung	**64**
2.5 Abstraktion: Untersuchungsgegenstand filmischer Selbstdarstellungsszenarien	**65**

3. *Leni Riefenstahl* und *Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936* **80**

3.1 Die Person Leni Riefenstahl **80**

3.2. Die Genesis - Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936:
Fest der Völker* und *Fest der Schönheit **81**
3.2.1 Auftrag und Finanzierung - Die Olympia-Film GmbH **81**
3.2.2 Technische Vorbereitungen - Nova der Sportdokumentation **83**
3.2.3 Die Dreharbeiten der Wettkämpfe **85**
3.2.4 Die Vollendung eines Auftragswerks - Komposition des Olympia-Films **87**
3.2.5 20. April 1938 - Welturaufführung des Olympiafilms an Hitlers Geburtstag **89**

3.3. Kurze Filmbeschreibung zu *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit* **90**
3.3.1 *Fest der Völker* **90**
3.3.2 *Fest der Schönheit* **92**

4. Analyse des Olympiafilms **94**

4.1 Zur quantitativen Imparität der Frauenvisualisierung gegenüber der des Mannes **94**

4.2. Zur qualitativen Imparität der Frauenvisualisierung gegenüber der des Mannes **101**
4.2.1 Der *Prolog* und die *Gymnastische Vorführung* **101**
4.2.2. Beispiele qualitativer Divergenzen in der Darstellung der Wettkämpfe **109**
4.2.2.1 Die Sequenz des *Turnens* **109**
4.2.2.2 Die Sequenzen des *Kunstspringens* **112**
Exkurs: Das ambivalente Leitbild der wetteifernden Frau **117**
4.2.3 Zusammenfassung **122**

4.3. Analytische Betrachtung des Mannes **124**
4.3.1 Die Sequenz vom *Marathonlauf* **124**
4.3.2 Die Sequenz des *Weitsprungs* **147**
4.3.3 *100-m-Lauf der Herren* **153**
4.3.4 Die *Military* **163**
4.3.5 Die Sequenzen der *Mehrkämpfe* **173**
4.3.6 Die Sequenz der *Regatten* **190**

4.4 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse 198

5. *Die Deutsche Wochenschau* im Blitzkrieg und Untergang des III. Reiches 214

5.1. Die *Deutsche Wochenschau* der Blitzkriegphase vom 25.2.1942 216
5.1.1 Kurze Filmbeschreibung 216
5.1.2. Analytischer Teil 217
5.1.2.1 *Rede Hitlers in Berlin* 217
5.1.2.2 *Ausbildung an den Waffenschulen des Heeres* 220
5.1.2.3 *An der finnischen Front* 225
5.1.2.4 *An der Ostfront* 229
5.1.2.5 *An der Afrikafront* 238
5.1.2.6 *Krieg im Atlantik* 243
5.1.2.7 *Seekrieg im Kanalgebiet* 250
5.1.3 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse 255

5.2. Die *Deutsche Wochenschau* der Untergangsphase vom 25.10.1944 271
5.2.1 Kurze Filmbeschreibung 271
5.2.2. Analytischer Teil 272
5.2.2.1 *Staatsakt zum Tode Rommels* 272
5.2.2.2 *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland* 276
5.2.2.3 *Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein* 278
5.2.2.4 *Stosstrupps an der Westfront* 282
5.2.2.5 *Bildung des Volkssturms* 286
5.2.3 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse 293

6. Schlussbetrachtung 308
6.1 Verlauf und Resümee 308
6.2 Kritische Anmerkungen zu Vorgehen und Aufbau der Arbeit 313
6.3 Ausblick 314

7. Literaturverzeichnis **315**

8. Anhang **349**
8.1 Einstellungsprotokoll zum Olympiafilm Teil I und II **349**
8.2 Sequenzprotokoll zur Deutschen Wochenschau vom 25.2.1942 **446**
8.3 Sequenzprotokoll zur Deutschen Wochenschau vom 25.10.1944 **448**

9. Abkürzungsverzeichnis **450**

10. Filmographie **452**

1. Einleitung

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

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

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

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

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

[1] siehe überblicksartig im Anhang die *Filmographie* Kap. 10

[2] vgl. die treffende Zusammenstellung dieser polarisierten Kritiken in der *Jungen Freiheit* vom 19.09.2003

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

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

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

1.1. Forschungsstand

1.1.1 Riefenstahl und der *Olympiafilm*

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

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

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

[3] Trimborn 2002
[4] vgl. ebd., S. 238-289
[5] Kinkel 2002
[6] vgl. ebd., S. 107-173; siehe dazu ebenfalls unter ähnlichen Aspekten Grote 2004, S. 162-239
[7] vgl. ebd., S. 152 f.
[8] Trimborn 2002, S. 502
[9] Kinkel 2002, S. 7
[10] ebd., S. 290

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

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

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

Zusätzlich sei hier noch – und damit die auf Riefenstahl bezogenen lebensgeschichtlichen Arbeiten der Forschungsliteratur beschließend – auf Rainer Rothers biographischen Ansatz

[11] Bach 2007
[12] Leis 2009
[13] Glasenapp 2009
[14] vgl. speziell zum Olympiafilm den Beitrag von Ursula von Keitz in ebd., S. 101-114
[15] Herzog/Leis 2011
[16] vgl. in ebd. die Beiträge Zimmermanns (speziell S. 63, 65, 76) und Pfeifers (speziell S. 83, 85)

hingewiesen.[17] Auch er nähert sich der Person Riefenstahl über deren Lebensstationen und widmet dabei dem Olympiafilm gesonderte Aufmerksamkeit. Formal analytisch jedoch begegnet auch er nicht dem Filmwerk. Grundsätzlich ist seine Zugangsweise dabei nicht in absoluten Dimensionen behaftet, sondern primär sachorientiert. Paradigmatisch beleuchtet er die sich um Riefenstahl in ihrer Vita verändernden Bedingungen und zeichnet somit ein durchaus relativiertes Bild der Regisseurin.[18] Am Ende resümiert Rother den Olympiafilm als „die am intelligentesten gemachte Propaganda“[19], obwohl er dabei die „naive Künstlerin und die raffinierten Inszenierungen“[20] sowie „Riefenstahls Werk weder durchgängig faschistisch noch durchgängig großartig“[21] zu werten weiß. Er befindet sie selbst wie auch ihre Filme nur deswegen solange für großartig, solange sie in der Öffentlichkeit berüchtigt sind. Obwohl Rother Riefenstahls Filmwirken von vornherein als ideologisch funktioniert betrachtet, so räumt er ihr dennoch ein eher „ästhetisches Ideal“ des Harmonischen sowie eine grundsätzliche Zweideutigkeit filmischer Wirkungsweisen ein.[22] Damit löst er die Kontroverse nicht vollständig auf und bewertet daher Person, Filmschaffen und -wirkung durchaus ambivalent. Letztlich ist dieses auch nicht aufzulösen, werden Intentionen für immer nie zweifelsfrei zu klären sein, ebenso wie die Wirkung ästhetischer Sinngebungen.
Alle bisher genannten Forschungsarbeiten liefern fundierte Hintergrundkenntnisse, die nun, seit Leni Riefenstahls Tod, nach wie vor ihre Gültigkeit besitzen. Da keinerlei Nova aus dem Nachlass der Regisseurin neuerliche Erkenntnisse vermuten lassen, sind Forschungslücken - zumindest im Hinblick auf das empirisch fassbare Hintergrundwissen - bis auf unbestimmte Zeit geschlossen.

Zum *Olympiafilm* im Speziellen, d.h. in Bezug auf Filmtechniken, Inszenierungen, Stilistik, mögliche Suggestionen bzw. interpretierte Wirkungsweisen liegen derzeit vier umfangreichere Studien von Cooper C. Graham, Taylor Downing, Daniel Wildmann sowie B. Hannah Schaub vor.[23] So identisch der Themenzusammenhang des Olympiafilms auf den ersten Blick wirkt, so unterschiedlich sind auch hier die jeweiligen Ansätze.
So ist Grahams Untersuchung produktionsästhetisch orientiert. In inhaltlichem Bezug zu Rothers und Bachs Feststellung von intelligentester Propaganda kommt auch Graham zu der Überzeugung, dass der Olympiafilm ein Meisterstück der Propaganda sei. In einem

[17] Rother 2000
[18] zum ähnlichen Vorgehen und entsprechenden Schlussfolgerungen siehe Bach 2007 und Leis 2009.
[19] Rother 2000, S. 197
[20] ebd., S. 196
[21] ebd.
[22] ebd., S. 197 f.
[23] Graham 1986; Downing 1992; Wildmann 1998; Schaub 2003

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

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

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

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

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

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

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

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

Lediglich Schaub versteht es in ihrer Arbeit, vorgefertigte Monokausalitäten zu vermeiden und nähert sich dem Film auf eine multianalytische Weise. Im Gegensatz zu den recht gewagten und spekulativen Thesen Wildmanns und dessen Bezug auf körperideologische Inszenierungen untersucht Schaub am Ausgangsmaterial des Olympiafilms die technische, ästhetische und inhaltliche Inszenierung des athletischen Körpers, um dann die Sachanalysen in den Horizont zeitgenössischer Körperideale, insbesondere vor dem Hintergrund der Entstehungssituation des Films, einzuordnen. Sowohl filmtechnische als auch ästhetisierende Arbeitstechniken rücken in den Fokus ihrer Beobachtungen. Dennoch erfolgt auch hier keine formal analytische Untersuchung, d.h. Zergliederung des Filmmaterials. Dabei widmet sie sich erstmalig mehr dem zeitgenössischen Körperideal des Dritten Reiches mit seinen zeitgeschichtlichen Strömungen und weniger dem rein auf den Nationalsozialismus beschränkten und in ihm vorherrschenden Leitbild.
Genau damit eröffnet sie eine durchaus realistische Sicht auf das Phänomen der Sportdarstellung durch den Olympiafilm. Kontrovers und vielseitig zitiert sie sowohl Bildinhalte, d.h. sie liefert wirkliche Belege am Filmmaterial selbst, als auch in einem bislang nicht da gewesenen Umfang beinahe sämtliches Literatur- und Quellenmaterial, das in Verbindung zum Olympiafilm und seinen diversen Betrachtungsschwerpunkten bzw. Zugangsweisen jemals verfasst worden ist. Fundiertes Hintergrundwissen, filmische – gleichwohl nur exemplarische – Belege sowie die in die Diskussion um Körperinszenierung miteinbezogenen Untersuchungen skizzieren ihre multiperspektivische Sicht auf die Inszenierungen des Olympiafilms. Im Ergebnis werden verschiedene Perspektiven auf den Körper ausgemacht, die nicht allein der nationalsozialistischen Ideologie verpflichtet sind. Entsprechend wird die Gleichsetzung von ästhetischer Idealisierung und politischer

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

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

[24] vgl. dazu auch Herzog/Leis 2011, S. 65, 83
[25] vgl. dazu etwa Hoffmann 1993; Welch 1983
[26] siehe dazu speziell die Diplomarbeit von Fuchs 2004
[27] vgl. dazu Anmerkung 26.
[28] siehe dazu etwa Barsam 1973, S. 32-77 sowie Rentschler 1996

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

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

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

[29] vgl. dazu kontrapunktisch Infield 1976 sowie Salkeld 1997. Während Infield die Person dabei vernichtend beurteilt, bemüht sich Salkeld geradezu, Sympathie für Leni Riefenstahl aufkommen zu lassen.
[30] siehe dazu Schlüpmann 1988, S.44-66; Ders. 1993 sowie Heberle 1977, S. 29-34
[31] vgl. dazu Alkemeyer 2000, speziell auch ebd. S. 293 f.
[32] siehe dazu Meyerhoff 2010
[33] siehe dazu Schumm 2007, S. 19-27. Sie verfasst in vereinfachter und sequenzieller Form eine Filmanalyse auf deskriptiver und übergeordneter Ebene des Olympiafilms, setzt dabei aber ihre Ergebnisse in Korrelation zu Riefenstahls Triumph des Willens und zeitgenössischer Werbung.
[34] In Anlehnung an die Arbeit Fuchs' siehe auch Loiperdinger 1988, S. 42-46 sowie Rother 2009, S. 506-513
[35] siehe ebd.; ebenso Griesebner 1995, S. 137 – 168
[36] siehe Biniok 1996, S.39
[37] siehe Walter 1990, S. 82-113
[38] siehe dazu Graham 1993, S. 433-450
[39] siehe dazu allgem. Remus 2012, S. 8-15, speziell ebd. S.16 ff.
[40] siehe Vaughan 1977, S. 210-215
[41] siehe dazu etwa Barkhausen 1974, S. 8-12
[42] Ford 1982; Hinton 1978
[43] ergänzend zu Schlüpmann siehe auch Heberle 1977, S. 29- 34.
[44] Ausnahmen um eine differenziertere Untersuchung des Olympiafilms finden sich neben der bereits o.g. Untersuchung Schaubs in der Arbeiten von Nowotny 1981 sowie Loiperdinger 1987 und Alkemeyer 1996.

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

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

1.1.2 Die Wochenschau im Dritten Reich

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

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

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

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

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

[47] siehe dazu Wippermann 1970, S. 3-157

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

vermögen die Aufsätze nicht zu leisten.[49] Auch die wenigen umfänglicheren Arbeiten lassen eine solche Problematik erkennen.[50]

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

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

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

[49] siehe dazu etwa Pietrow-Ennker 1989 S. 79-120; Hippler 1975; Bucher 1986, S. 53-70; Ders. 1984, S.746-757; Ders. 1989, S. 565-584; Hoffmann 2003, S. 305-319; Prümm 2003, S. 319-333
[50] Pietrow-Ennker 1995; Sarrazin 2002; Geerdes 1988
[51] siehe dazu auch exemplarisch Stamm 1979, S.118 ff.; Ders.1987, S. 240
[52] Barkhausen 1982; Kohlmann-Viand 1991, S. 46 ff.

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

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

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

[53] Kreimeier 2002
[54] Moeller 1998
[55] Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die seit den1990er Jahren festzustellende Tendenz, sich in wissenschaftlichen Untersuchungen mit der Filmgeschichte bzw. mit Vergangenheitsbewältigung von Persönlichkeiten des Filmwesens im Nationalsozialismus zu beschäftigen. Siehe dazu exemplarisch Kresser/Horvath 1994; Steiner 1996; Krützen 1995. Es wird sich wohl deren Filmschaffen, Rolle und Bedeutung ausgiebig zugewendet, trotzdem bleiben die Inszenierungen und etwaigen Assoziationen durch Belege am Filmmaterial unberücksichtigt. Vgl. dazu auch Alkemeyer/Junghanns 2009, S. 498-505

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

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

[56] Bartels 2004
[57] Lesch 2004, S. 35-44
[58] Vande Winkel 2004, S. 5-34; siehe dazu auch Linthout 2012, S. 25
[59] Hoffmann 2005, S. 645-648; Ders. 2006, S. 169-193; Ders. 2009, S. 574-582
[60] Aldinger 2005

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

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

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

---

[61] Sachsse 2003

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

[63] Paul 2004

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

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

1.2. Vorgehen und Verfahrensweisen

1.2.1 Fragestellungen und Themenabgrenzung

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

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

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

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

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

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

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

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

[65] vgl. Kap. 2.; speziell 2.4.1 und 2.4.2
[66] vgl. Kap. 4.
[67] vgl. Kap. 5.

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

> ***Hypothese 1*:** Die *Sportpraxen der NS-Sozialisation* sind mit einem Raster stereotyper Muster überzogen, die den Krieg antizipieren.
> (= Untersuchungsgegenstand)
> ***Hypothese 2*:** Muster der *Sportsozialisation* kulminieren in Filmmustern des *Olympiafilms,* die Sozialisation und deren Ausrichtung auf Krieg absichern.
> ***Hypothese 3*:** Muster aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* werden in die Darstellung des Krieges (beispielhaft *Wochenschau der Blitzkriegphase*) überführt, sichern sie ab und lassen Krieg als Sport, d.h. bekannt erscheinen.
> ***Hypothese 4*:** Die Funktion der *Bild- und Sozialisationsmuster* bleibt auf die Phase des Erfolgs beschränkt (beispielhaft *Wochenschau des Niedergangs*).

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

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

[68] *Sportsozialisation, Olympiafilm, Wochenschau vom 25.2.1942, Wochenschau vom 25.10.1944*
[69] vgl. Kap. 2.1 und 2.2
[70] vgl. Kap. 2.4.1 und 2.4.2
[71] vgl. Kap. 2.5

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

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

[72] vgl. Kap. 2.5
[73] vgl. Kap. 4.
[74] vgl. Kap. 1.1.1
[75] vgl. Anmerkung 68

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

Insgesamt rücken für alle vier Bereiche dieser Arbeit[77] kontextuelle Zusammenhänge in den Hintergrund. Denn es geht mir um das Aufzeigen einer ideographischen Transmission filmischer, aus der NS-Leibeserziehung generierter Stereotype, die der emotionalen Konditionierung von Menschen dienten. Analogien, Kontinuitäten und/oder Umbrüche sollen eine neue Sicht auf die Selbstdarstellungsszenarien des Nationalsozialismus eröffnen. Sie erheben dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sind als exemplarische Optierungen zu verstehen.
Konkret meint dies die Eröffnung einer schematisierten Leseart des NS-Films, die eine neue Sicht auf die bislang informativ erschlossenen Filmquellen erlaubt. Gerade deswegen muss eine genetisch-chronologische Analysearbeit, die wegen des Umfangs den exemplarischen Charakter meiner Untersuchung begründet, über den Schritt unmittelbarer Wirkung hin zur übergeordneten Darstellung erfolgen. Um es noch einmal deutlich zu formulieren: Es soll eine Leseart hinsichtlich der Selbstdarstellungsszenarien des Nationalsozialismus eröffnet, anhand

[76] vgl. Kap. 5.
[77] vgl. Anmerkung 68

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

1.2.2 Zum methodischen Vorgehen der darzustellenden Sportsozialisation

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

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

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

[78] siehe dazu Halbwachs 1925; weiter auch Echterhoff 2002; Spadone 2004, S.151-160

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

Vielmehr will es statt dessen aufzeigen, wie ein immaterieller Gedächtnisspeicher im Individuum existiert, der durch die gesellschaftlichen Bedingungen, in denen eine Person oder Gruppe lebt, kognitiv formiert wird. Es bestimmt, so Assmann zum erkenntnistheoretischen Phänomen des kulturellen Gedächtnisses, unabänderlich seine Wahrnehmungen und seine Handlungen mit.[80] Natürlich kann dabei stets nur ein Individuum ein realiteres Gedächtnis besitzen, aber es ist kollektiv geprägt. Für Funkenstein, der sich mit derselben Phänomenologie in Zusammenhang mit jüdischer Geschichte beschäftigt, ist dieses kollektive Gedächtnis wie eine Sprache konstruiert, das sich als „System von Zeichen, Symbolen und Praktiken definieren" lässt, und darüber hinaus „Texte, Bräuche, […] Umgangsformen, stereotype Vorstellungen […] und sogar die Sprache selbst" umfasst.[81]
Das Individuum wird von diesem dynamischen, ausschließlich aus einem gesellschaftlichen Prozess resultierenden System umgeben. Es umrahmt sowohl Individuum und Gruppe und wird letztlich auch durch beide reflexiv bestimmt und limitiert. Daher ist der Prozess auch niemals abgeschlossen und wird folglich immer wieder neu verhandelt.[82]

Da meine Arbeit untersucht, ob sich für NS-Filmbilder bereits in der *Sportsozialisation* Entsprechungen finden, und diese zugleich, als Schematisierungen bzw. das Antlitz des Dritten Reichs stereotyp ordnende Topoi, auf eventuelle Kontinuitäten und/oder Umbrüche hin überprüft werden sollen, ist deren Darlegung als Ausgangspunkt eines kollektiven Gedächtnisses zusätzlich von besonderem Interesse. Weil Letzteres genau jenen Rahmen umschreibt, der die Grundlage tendenziell dirigierter Zuschauerrezeption sowie den Ursprung der gesamten Untersuchungsreihe im Längsschnitt definiert, müssen staatliche Instrumente körperpolitischer Leibeserziehung des Dritten Reichs sachlich dargelegt und über einen Abstraktionsprozess ornamentale Topoi hergeleitet werden.
Die Ein- bzw. Hinführung orientiert sich primär an der Bedeutung des Körpers im Nationalsozialismus. Anschließend wird anhand exemplarischer Instanzen die geschlechtsspezifische NS-Leibeserziehung im Längsschnitt dargelegt. Über eine ideologische Skizzierung, die aufgrund der erschöpfenden Forschungslage keiner Erörterung mehr bedarf[83], erfolgt unmittelbar die Verknüpfung zur manifestierten Körperprogrammatik.
Dabei müssen insbesondere die Grundlagen des Sehverständnisses herausgestellt werden, obwohl damit eine spätere Wirkung des Filmmaterials nicht bewiesen ist. Zu diesem Zweck

[80] vgl. dazu Assmann 1992, S. 35 ff.
[81] Funkenstein 1995, S. 14, vgl. umfassend dazu auch Alkemeyer 2000
[82] vgl. dazu Yerushalmi 1996, S. 11 f.
[83] An dieser Stelle sei exemplarisch auf ausführlich die NS-Ideologie darstellende Literatur von Kroll 1999, Ruck 2000, Schreckenberg 2003, Aly 2005 und Bauer 2008 verwiesen.

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

1.2.3 Zum methodischen Vorgehen der Filmanalyse

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

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

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

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

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

[84] Hughes 1976, S.78
[85] Weinberg 1984, S. 106
[86] Loiperdinger 1987, S.55

steigende Zahl von Publikationen aus den Bereichen der Filmanalyse das Gegenteil vermuten lassen würde.[87]

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

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

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

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

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

[89] vgl. dazu Kuchenbuch 2005, S.183 f.; ebenso Fledelius 1979, S.270

[90] ebd., S. 281 f.

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

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

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

[91] Loiperdinger 1987, S. 57
[92] siehe zum Begriff der *Latenz* Ferro 1977; S. 256
[93] ebd.

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

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

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

Exkurs: Elemente der filmischen Gestaltung – Transkription

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

[94] Loiperdinger 1987, S. 57

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

[96] vgl. Kap. 8.

Gestaltungselemente definitorisch erläutert werden. In den Analysen der publizistischen Quellen finden sie ihre Anwendung.[97]

Elemente der filmischen Gestaltung

Die *Einstellung* bezeichnet die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit, die in der Regel aus mehreren Phasenbildern besteht und jeweils mit einem Schnitt beginnt bzw. endet. Eine gewisse Summe von Einstellungen bilden als kleines dramaturgisches Element eine *Subsequenz*, mehrere Subsequenzen eine *Sequenz*. Die Gesamtheit der Sequenzen ergeben in der Summe den *Film*.
Zur Differenzierung des jeweiligen Abstandes bzw. der Abbildungsgröße des zu betrachtenden Objektes ist die *Einstellungsgröße* von zentraler Bedeutung, da sie, neben den Konsequenzen für die Verständlichkeit der Handlung, vor allem atmosphärische und emotionale Qualitäten hat und beispielsweise durch Nähe oder Abstand zu den Akteuren den Einfühlungsprozess der Rezipienten und damit deren Aufmerksamkeit sowie Identifikationsbereitschaft gezielt zu steuern vermag. Zur Differenzierung des jeweiligen Abstandes bzw. der Abbildungsgröße des zu betrachtenden Objektes hat sich in der Produktionspraxis weithin eine siebenstufige Skala herausgebildet, die folgendermaßen festgelegt ist:

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

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

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

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

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

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

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

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

Transkription

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

Die Untersuchung des *Olympiafilms* beruht auf der Analyse von Exemplifikationen und nicht auf vollständig darzulegendem Umfang. Deshalb wurde speziell für dessen vorliegende Untersuchung die Form des *Einstellungsprotokolls* gewählt.[98] Dies erlaubt weitaus umfangreichere Rückschlüsse über die Suggestivwirkung der filmischen Elemente und optional demonstrativ nachzuvollziehende Querverweise auf nicht analysierte Sequenzen und deren Aussagemomente. Erfasst werden hierbei konkret die einzelnen Sequenzen, die Länge der einzelnen Einstellungen in einer Zeitspalte, der Bildinhalt der jeweiligen Einstellungen, Kamera- Aktivitäten (in Form der Einstellungsgröße, Bewegung und Perspektive), Geräusche und Musik sowie Textinhalt bzw. Textwortlaut.[99]
Im Gegensatz dazu wird für den Bereich beider *Wochenschauen* das *Sequenzprotokoll* verwendet. Da ohnehin eine vollständige Darstellung und Zergliederung des Filmmaterials erfolgt und jedweder Bildinhalt mit dazugehörigen Filmtechniken illustriert wird, erübrigt sich eine dezidierte Protokollierung, so dass die gröbere Übersicht vollkommen ausreichend ist. Erfasst werden hierbei die einzelnen Sequenzen und deren Länge sowie der überblicksartige Inhalt (vgl. Kap. 8.2 und 8.3).[100]

1.2.4 Aufbau und Struktur der Arbeit

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

[98] vgl. Kap. 8.1
[99] siehe dazu das empirische Material; Kap. 8.1
[100] Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die filmische Protokollierung mit Hilfe eines Videorekorders der Firma LG Modell LV278D erfolgte, und daher die Zeitangaben aufgrund des ungleichmäßig fungierenden Zählwerks gegenüber anderen Magnetbandsystemen divergieren können.

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

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

[101] vgl. zur rein filmtechnischen Inszenierung Schaub 2003, S. 59-65; sowie die dort angegebene Literatur.
[102] vgl. Kap. 4.4

Im dritten Teil der Arbeit erfolgt die Hinwendung zum den Krieg illustrierenden Filmmaterial in Form einer exemplarisch ausgewählten *Wochenschau* am Ende der Blitzkriegphase (vgl. Kap. 5.1.). Eingangs wird dabei auf den historischen Kontext verwiesen, der die Geschehnisse des Filmmaterials veritabel und zuordenbar macht. Im Unterschied zur *Sportsozialisation* und dem *Olympiafilm* erfolgt in diesem Teil eine vollständige, d.h. die gesamte *Wochenschau* umfassende Analyse entlang des genetisch-chronologischen Handlungsverlaufs. Begründet ist dies durch die Länge des Filmmaterials selbst, das im Gegensatz zu dem des *Olympiafilms* weitaus geringer und übersichtlicher ausfällt und keiner Exemplifikation bedarf. Einzig die qualitative Analyse findet hierbei ihre Verwendung[103], da quantitativ zu bemessende Komparationen gegenüber weiblicher Darstellung durch deren Fehlen vollständig entfallen. Somit bezieht diese Analyseform nicht nur einzelne Sequenzen, sondern vielmehr die aufeinander aufbauende Gesamtwirkung bzw. -inszenierung in den Untersuchungsprozess mit ein. Zwecks orientierendem Verständnis wird jedoch gesondert auf die Darstellung des Krieges in der Wochenschau mit rein filmtechnischen Mitteln eingegangen. Entlang des zu Beginn der Arbeit hergeleiteten Untersuchungsgegenstandes abstrahiert eine Metabetrachtung Kontinuitäten und/oder Umbrüche und damit eine Verifikation bzw. Falsifikation des Untersuchungsgegenstandes (***Hypothese 3***) etwaiger Schematisierungen (vgl. Kap. 5.1.3).
Der vierte und letzte Teil (vgl. Kap. 5.2.) greift die *Phase des Niedergangs* am gleichermaßen exemplarisch gewählten Beispiel einer *Kriegswochenschau* auf. Analog der *Wochenschau der Blitzkriegphase* erfolgt eine vollständige, d.h. entlang des genetisch-chronologischen Handlungsverlaufs und sämtliche Sequenzen umfassende Analyse.[104] Anfangs wird dabei wiederholt auf den historischen Kontext verwiesen, der die Geschehnisse des Filmmaterials einordnen lässt. Nach identischem Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Kriegs-wochenschau der Blitzkriegphase* erlaubt ein Abstraktionsprozess eine Metasicht auf das Filmmaterial und damit den Untersuchungsgegenstand (***Hypothese 4***) der Muster, d.h. also die Schematisierungen (vgl. Kap. 5.2.3).
Am Ende erfolgen Schlussbetrachtung und Resümee. Mit einer Kritik zur verwendeten Methode und dem Gesamtaufbau sowie einem Ausblick endet die Arbeit (vgl. Kap. 6.).

[103] vgl. Kap. 5.1.2.
[104] vgl. Kap. 5.2.2.

2. Elemente nationalsozialistischer Weltanschauung

Die Darstellung nationalsozialistischer Grundprinzipien steht zu Beginn in einem wichtigen Kontext dieser Arbeit. Zum Grundlagenverständnis der *Sportsozialisation* und der Analyse von *Olympiafilm* und *Wochenschauen* ist sie von unerlässlicher Bedeutung.[1] Ausgehend von ideologischen Maximen, die hier knapp als Gerüst und Rahmen dargestellt und verstanden sein sollen, werden deren Hauptmerkmale skizziert. Aufgrund der erschöpfenden Forschungslage und des hinlänglichen Wissens um die Grundfeste dieser Weltanschauung, geschieht dies in deutlich verkürzter Form. Dennoch kann auf deren Benennung nicht verzichtet werden, da sie Fundament und Intention einer politischen Leibeserziehung bilden. Aus ihnen lassen sich Schematisierungen nationalsozialistischer Selbstdarstellung ableiten. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass der Versuch einer Systematisierung ideologischer Inhalte keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben kann. Denn die NS-Ideologie präsentiert kein vollständiges und in sich geschlossen verfasstes Skriptum einer Weltanschauung. Diese Form der Systematisierung bezieht sich vorrangig auf diejenigen Grundaussagen der Parteigrößen der NSDAP, deren geistigen Werte und Ideen für das Handeln im Dritten Reich nachhaltig waren.

2.1 Grundsätze der NS-Ideologie

Leitmotiv und zentraler Mittelpunkt der NS-Ideologie bildet der Sozialdarwinismus[2] mit seiner Deszendenztheorie[3]: erbliche Veränderlichkeit der Lebewesen und Überproduktion von Nachkommen, von denen im Konkurrenzkampf (Kampf ums Dasein) durchschnittlich diejenigen am ehesten durch Auslese bzw. Selektion überleben, die ihrer Umwelt am besten angepasst sind. Dies impliziert Stärke und Intelligenz.[4]
Hitler wie auch andere führende Persönlichkeiten übertragen Erkenntnisse der Tierwelt biologistisch auf den Menschen und dessen Verhaltensnormen.[5] Sie erweitern Darwins Lehren, so dass für den menschlichen Bereich nicht nur dem Stärkeren, sondern dem sittlich Höherstehenden größere Bedeutung zukommt. Diese Werteverschreibung kulminiert in der *NS-Rassenlehre*, die die biologische Sichtweise unumstößlich etabliert und legitimiert.[6] Mit

[1] vgl. Kap. 1.2.1
[2] Benannt nach dem britischen Evolutionstheoretiker Charles Robert Darwin.
[3] vgl. Darwin 1859
[4] vgl. Campbell 1998, S. 435 ff.
[5] zum Phänomen des Sozialdarwinismus und seiner Nähe zum Nationalsozialismus vgl. exemplarisch Beck 1993, S. 954; Baader 1990, S. 21-35; Becker 1990
[6] siehe dazu etwa Petzoldt 2002; Staudinger 1999; Breitling 1971; zeitgenössisch auch Vogel 1938

der Verschmelzung von Sittlichkeit und Biologismus generiert eine Begrifflichkeit, die Gesellschaften und ihre Individuen umfasst. Ausgedehnt wird sie auf Äußerlichkeiten, d.h. physische Beschaffenheiten von Individuen und deren Charakterwerte. Der Begriff des Arischen bezieht sich dabei auf alle drei Bereiche. Er allein gilt, sind normierte und diktiert idealistisierte Zustände vorhanden.[7] Gesellschaftlich fungiert die Terminologie der arischen Rasse nur dann, wenn sie kulturbegründend auftritt. Sie ist stark an die historische Entwicklung nordisch-germanischer Mythologien und damit der Volkskunde gebunden. Konträr dazu stehen kulturerhaltende und kulturzerstörende Rassen. Ihnen gegenüber entwickelt sich eine Abgrenzung, da sie sich außerhalb des normativen Wertesystems befinden. In Anlehnung an die klassische Antike gelten physische Äußerlichkeiten für Individuen wie folgt als arisch: für den Mann ein symmetrisch-athletischer Habitus und für die Frau eine grazil-feminine Erscheinung. Das inhärent Nordische findet seine Idealisierung in hohem Wuchs, blonden Haaren und blauen Augen. Innerlich arische Werte, auch als metaphysische Rasseeigenschaften tituliert[8], sind beim Mann Tapferkeit, heldische und opferbereite Gesinnung. Bei der Frau ist die Gatten- und Mutterrolle. Höchstes Staatsziel soll die Reinerhaltung der Rasse des Staates sein, wobei den Vorstellungen zur Menschenauslese als dem aristokratischen Grundgedanken der Natur Folge zu leisten ist. Damit sind aus Sicht des Nationalsozialismus Menschen in höhere und niedere Rassen einzuteilen, was eine grundsätzliche Polarisierung zwischen arisch und nicht-arisch bzw. Ideal und Un-Ideal zur Folge hat. Daher gilt ein uneingeschränkter Vorzug allem Arischen, was zugleich Kampf, Unterwerfung und Vernichtung des Minderwertigen als „folgerichtig“ und „natürlich“ impliziert.[9]

Als Grundfeste ist somit *Elitenbildung* und *-denken* das unumstößliche Lebensprinzip. Die deutsche Rasse steht dabei an der Spitze der Arier. Mit der im Laufe der Zeit in der NS-Propaganda erfolgten Verkürzung dieses Konstruktes werden deutsch und arisch synonyme Begriffe. Die Unterteilung in Mensch (Arier) und Untermensch (Nichtarier) als binäre Klassifizierung begünstigt aufgrund der Heraushebung des deutschen Volkes ein elitäres Zusammengehörigkeitsgefühl der Deutschen. In Abgrenzung zu anderen Völkern und einem Überlegenheitsgefühl kulminiert es in der *Volksgemeinschaftsideologie*.[10] Die Gemeinschaft gilt als Volkskörper, worin sich biologistische Sichtweisen weiter verdeutlichen. Dies gipfelt in *Uniformität*, d.h. allumfassender Gleichschaltung nach innen und außen. Das Aus- bzw. Abzugrenzende erfährt auf derselben Grundlage seine biologistische Geringschätzung.

[7] zum Begriff des Arischen siehe Klemperer/Petrovic-Wriedt 2010; Sünner 2009; Wiesehöfer 1990, S. 149–167
[8] vgl. dazu umfassend Kroll 1999, S.103-110; zeitgenössisch Rosenberg 1933; Ders. 1936, S. 34
[9] siehe dazu zeitgenössisch SS-Hauptamt 1942
[10] vgl. dazu Welch 2004, S. 213-238; Üner 2000, S. 25-50; Mason 1997; Janka 1997; Heer 1996, S. 19-31

Gleiches gilt innerhalb des Volkskörpers, in dem Auslese und Elitenbildung einzelner Personen stets begünstigt und gefördert werden. Gegenüber anderen Völkern jedoch wird das deutsche Volk als homogen und insgesamt privilegiert begriffen. Damit sind gesellschaftlich allgemeingültige Rechtsprinzipien des Einzelnen bzw. nonkonformistisch Nicht-Arischen negiert.

Dem Ausleseprinzip schließt sich zwangsläufig das *Gewaltprinzip* an. Es propagiert das Recht des Stärkeren als natürliches Mittel. Das Darwinistische Selektionsprinzip – der Stärkere überlebt, der Schwächere ist zum Untergang bestimmt – bildet die unabdingbare Grundlage der auf Auslese und Elitenbildung bedachten Weltanschauung. *Kampf als Lebensmaxime* hat somit das Handeln des Individuums in der Volksgemeinschaft als auch dessen Interagieren mit anderen Völkern zu bestimmen. Krieg als höchste Form des Kampfes wird daher als völlig normaler Vorgang im Leben der Völker betrachtet und stellt ein natürliches Mittel der Selektion auf breiter Ebene dar. Unterdrückung und Vernichtung des Schwächeren ist somit zugleich unbestreitbares Recht. Die Anbindung der Ideologeme an die eigene Nation und deren Abgrenzung gegenüber anderen impliziert die Grundfeste von Nationalismus und Imperialismus. Letzterer wird über *Militarismus* manifestiert und etabliert. Begriffe der Volksgemeinschaft, des Krieges, der Unterdrückung und/oder der Vernichtung alles Nicht-Arischen bzw. Nonkonformistischen korrelieren im *Führer-/Gefolgschaftsprinzip*.[11] Die Unterwerfung von Staat, Gesellschaft und Individuen unter militärische Erfordernisse ist die Grundbedingung allen Handelns und Treibens nationalsozialistischer Lebensgrundsätze. Soldatischer Gehorsam in allen Bereichen des alltäglichen Lebens wird zum tragenden Element des Militarismus im Dritten Reich.

2.2 Der Körper in der politischen Leibeserziehung des Nationalsozialismus

Der Nationalsozialismus begreift den Körper als Medium. Die NSDAP formuliert in ihrem Parteiprogramm von 1920 unter Punkt 21 die „Herbeiführung der körperlichen Ertüchtigung mittels gesetzlicher Festlegung einer Turn- und Sportpflicht“[12]. Der Staat soll „für die Hebung der Volksgesundheit [...] sorgen.“[13] Weltkriegsniederlage, Versailler Vertrag und Verbot der Wehrpflicht lassen Forderungen nach vaterländischer und nationaler (Körper-)Erziehung entstehen. Die Vorstellungen der Nationalsozialisten gehen jedoch weit darüber hinaus. Begriffe der „körperlichen Ertüchtigung“ bzw. der „Volksgesundheit“ sind im Zusammenhang

[11] siehe dazu umfassend Hirschfeld 1981; Horn 1972; Funke 1975, S. 60-67
[12] Feder 1932, S. 21
[13] ebd.

mit nationalsozialistischen Rasse- und Volksgemeinschaftsgedanken zu verstehen. Sie erhalten dadurch ihren Stellenwert im erziehungs- und bildungspolitischen Gedankengebäude des Nationalsozialismus. Der Mensch wird nicht als personales Wesen eigener Verantwortlichkeit, sondern als ein in den „Gesamtorganismus Volk“[14] eingebettetes Glied verstanden. Dieser biologische Terminus basiert auf dem naturhaft-organisch fundierten sowie politisch-weltanschaulich motivierten Weltbild des Nationalsozialismus. Er betrachtet die Biologie als „Grundwissenschaft“[15] und sich selbst als „biologische Weltanschauung“[16]. Die einzelnen Glieder sollen dem Ganzen dienen, und das „Ganze [sei] in seiner organischen Gliederung urgegeben“.[17] Der Begriff der arischen Rasse stellt die anthropologische Grundkategorie der NS-Ideologie dar. Sie dient als verbindende und einheitsstiftende Kraft der Glieder. Als Basis nationalsozialistischer Ethik und Legitimation unterschiedlichster Auffassungen findet die Ideologie ihren Gebrauch. Rasse bzw. rassisch wirken dabei in einer diffusen Begriffsdeutung. Denn die Terminologie wird nicht durchweg als rein biologischer Begriff verstanden. Vielmehr ist ihm eine seelisch-geistige und metaphysische Qualität unterlegt, die auf eine Verinnerlichung nationalsozialistischer Maxime und damit praktische Umsetzung abzielt:

„Die Biologie als Lehre vom Leib und seinen Funktionen kann das Rasseproblem immer nur von der einen Seite her in Angriff nehmen. Rasse durchwirkt den ganzen Menschen auch in den Bezirken des seelischen und geistigen Lebens, in seinen Verhältnissen zu den Mitmenschen und zu den überpersönlichen Lebensganzheiten, für die sie nicht minder grundlegend ist als für das Leben des Einzelnen. Rasse ist ein Typus des Seins und Verhaltens: sie setzt ihren Träger zu seinen Mitmenschen sofort in ein bestimmtes Verhältnis der Zusammengehörigkeit oder der Gegnerschaft, und die letzten Maßstäbe für sie sind ihre politischen, sozialen und geschichtsbildenden Werte nebst der daraus folgenden Lebenshaltung und Lebensrichtung.“[18]

Rosenberg spricht in diesem Zusammenhang von „Rassenseele“[19], Baeumler verbindet mit ihm Charakter und Charaktereigenschaften, die sich aus einer rassischen Prägung ergeben. Er ist der Auffassung, dass wer „über die Bedeutung der Rasse für die Erziehung etwas sagen [wolle], [...] sich zuerst klar zu machen [habe], was der Charakter des Menschen bedeutet. Das Rassedenken macht die meist übersehene, aber doch wohl unbestreitbare Voraussetzung, daß der Mensch zutiefst Charakter ist, und das zuletzt auch die Leistungen der Intelligenz vom Charakter abhängig sind.“[20] Charakter, das bedeutet im nationalsozialistischen Sinne das *Leben weltanschaulicher Maxime*. Genau damit weist man der Leibeserziehung ihre Funktion zu. Sie soll praktisch der konditionierende Garant weltanschaulicher Grundlagen werden. Der

[14] Stahlmann/Schiedeck 1991, S. 1
[15] vgl. dazu Zimmermann 1937, S. 289-300
[16] Staemmler 1938, S. 208
[17] Krieck 1932, S. 23
[18] ebd., S. 28
[19] Rosenberg 1936, S. 23
[20] Baeumler 1942, S. 83 f.

NS-Staat stellt „die Leibesübungen als Erziehungsmittel zur Ertüchtigung der Jugend in den Dienst der Nation […] und [macht sie] zur Grundlage aller Erziehung.“[21] Sie ist nicht das Ziel sondern Mittel zum Zweck. Die „Nationalsozialisten wollen durch den Sport Menschen erziehen.“[22] Neuendorff formuliert dies hinsichtlich des Turnens wie folgt: „In keiner anderen Zeit ist die Überzeugung davon, daß Turnen […] nur Mittel sein kann, seinem Volk und Volkstum zu dienen, so stark, […] so selbstverständlich […] wie in dieser.“[23] Die Begründung, Leibeserziehung den politischen Grundsätzen der durch das Dritte Reich manifestierten Weltanschauung zu unterstellen, liefert Alfred Baeumler. Da es seiner Meinung nach „keinen Bezirk des Lebens [gibt,] der 'unpolitisch' ist“, muss des Individuums Verpflichtung das eines politischen Wesens sein. Auf den Körper bezogen stellt er fest, dass der „Leib […] ein Politicum“[24] sei. Daraus legitimiert er das Recht einer staatlich gelenkten Leibeserziehung. Das Individuum soll sich „durch seinen Leib mit dem Gesamtleib seines Volkes verbunden“[25] fühlen und zugleich die weltanschaulichen Maximen verinnerlichen und leben. Persönlichkeit und körperliche Konstitution sind nur von Belang im Hinblick auf die Funktionstüchtigkeit dieses völkischen Gesamtleibes mit seinen Wertvorstellungen und Grundfesten. Infolgedessen bleibt es nicht dem Ermessen des Einzelnen

> „überlassen, ob er gesund sein will oder nicht, ob er Anforderungen an die Entfaltung der Kräfte des Leibes stellen will oder nicht. Bis zu welcher Höhe er es bringen will in der Ausbildung Leiblicher Gewandtheit bleibt nicht seinem subjektiven Ermessen anheimgestellt. Wenn er überhaupt teilhaben will an der nationalen Erziehung, dann muß er sich in das System von Forderungen einfügen, das der Staat als der Beauftragte der Volksgemeinschaft aufgerichtet hat. Über den politisch gewordenen Leib hinweg tritt alle Leibespflege und Leibesübung in den großen Zusammenhang völkischen Seins und völkischer Kraftentfaltung ein.“[26]

Leibeserziehung besitzt weder Eigenwert noch ein Eigenrecht. Nur mit Blick auf Wohl des Ganzen wird ihr eine Daseinsberechtigung erteilt: „Leibespflege, Leibesübung und Leibeszucht […] sind für das völkische Denken nicht mehr Sache eines Privatmannes, der um sein persönliches Wohl besorgt ist, sondern rücken unter den Gesichtspunkt der Gesundheit und der Kraft des Ganzen.“[27] Nur im Verständnis wirklichen Dienstes für die Weltanschauung zeigen sich Wert und Sinn politischer Leibeserziehung. Dadurch, dass ihr kein Eigenwert zugebilligt ist und sich ihr Wert und ihre Bedeutung ausschließlich aus Zweckdienlichkeit ergibt, wird ein sich komplementär limitierendes Konstrukt generiert. Rahmenbedingungen und Vorgaben der Ideologie sollen mit Hilfe der Leibeserziehung vermittelt, anerzogen,

[21] Schäfer 1936, S. 328
[22] Malitz 1933, S. 14
[23] Neuendorff 1936, S. 156
[24] Baeumler 1934, S. 139
[25] ebd.
[26] Baeumler zit. nach Joch (Bd. 2) 1982, S. 716
[27] Baeumler 1934, S. 140

verinnerlicht und gelebt werden, wohingegen dieser Umstand dann die Ideologie eigentlich erst in seiner Folge gesellschaftlich manifestiert.

2.3. Zur Polarität der Geschlechterideale

Ausgehend von der Körperbedeutung in der politischen Leibeserziehung werden nach Geschlechtern getrennte Praxen des Sports als „weltanschaulichem Mittler" dargestellt. In Bezug auf die NS-Weltanschauung bilden sie die Grundlage des „kollektiven Gedächtnisses" (vgl. Kap.1.). Wegen der Ähnlichkeit des Sports in *Sozialisation* und *Olympiafilm* sind sie für eine Rezeption audiovisueller Selbstdarstellung des Nationalsozialismus unerlässlich. Zudem ist mit der Leibeserziehung bereits ein direkter Wirkungszusammenhang zum Sport im *Olympiafilm* impliziert. Deren konkrete Darstellung beschreibt die unmittelbare, d.h. mikrostrukturelle Erziehungsebene (vgl. Kap. 1.2.2). Damit wird bereits Vordergründiges von NS-Erziehung und Selbstdarstellung ausgedrückt. Um mögliche Wirkungsweisen in den publizistischen Filmquellen *Olympiafilm* und *Wochenschauen* zu begründen, ist dieses um so mehr erforderlich.[28] Denn ideologisch definierte Geschlechterrollen sowie deren körperpolitische Umsetzung bestimmen die Leseart der filmischen Quellen. Daher wird sich zuerst dem Ideal der Geschlechter gewidmet und dann männliche und weibliche Leibeserziehung exemplifiziert. Zuletzt wird eine neu zu eröffnende Sicht auf die sportliche, d.h. sozialisationsbedingte Selbstdarstellung abstrahiert. Das ist die mittelbare, also makrostrukturelle Untersuchung des „Selbstdarstellungsszenarios *Sportsozialisation*" und eigentliche Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes (vgl. dazu Kap. 1.).

2.3.1 Das Ideal der Frau – Mutter und Gattin

Das (meta-)physische Rasseverständnis zeichnet für starke Unterschiede der Sportpraxen und Geschlechterrollen verantwortlich. Hitler formuliert früh Zielvorstellungen der künftigen Frauenrolle: „Analog der Erziehung der Knaben kann der völkische Staat auch die Erziehung des Mädchens von den gleichen Gesichtspunkten aus leiten. Auch dort ist das Hauptgewicht vor allem auf die körperliche Ausbildung zu legen, erst dann auf die Förderung der seelischen und zuletzt der geistigen Werte. Das Ziel der weiblichen Erziehung hat unverrückbar die kommende Mutter zu sein."[29] Zwei Aspekte werden deutlich: zum einen die Orientierung auf die Mutterrolle, zum anderen die Analogie zur Knabenerziehung. Das steht jedoch in

[28] vgl. Kap. 4. und 5.
[29] Hitler (Bd. 2) 1934, S. 49

deutlicher Abgrenzung zur Zielvorgabe dieser Analogie. Es erfolgt die klare Trennung in der Wesensbestimmung von Frau und Mann. Denn die „Natur hat zweierlei Geschlechter geschaffen, [und so] sollen sie auch verschieden bleiben.“[30] Die naturbedingte Trennung und daraus abgeleitete Wesensmerkmale bilden die Grundlage biologistischer Auffassung vom Wesen der Frau. Rosenberg folgert eine notwendige Arbeitsteilung, da die „Natur [...] beiden Geschlechtern eine Teilung der Arbeit auf dieser Erde zugedacht [hat].“[31] Hitler indes sieht die Begründung in zwei grundsätzlich verschiedenen Welten von Mann und Frau:

„Wenn man sagt, die Welt des Mannes ist der Staat [...], die Einsatzbereitschaft für die Gemeinschaft, so könnte man sagen, daß die Welt der Frau eine kleinere sei. Denn ihre Welt ist ihr Mann, ihre Familie, ihre Kinder und ihr Haus. Wo aber wäre die große Welt, wenn niemand die kleinere betreuen würde? Wie könnte die größere Welt bestehen, wenn niemand wäre, der die Sorgen um die kleinere Welt zu seinem Lebensinhalt machen würde? Nein, die große Welt baut sich auf der kleinen Welt auf. [...]. Wir empfinden es nicht als richtig, wenn das Weib in die Welt des Mannes eindringt, sondern wir empfinden es als natürlich, wenn diese beiden Welten geschieden bleiben. In die eine gehört die Kraft des Gemütes, die Kraft der Seele. Zu der anderen gehört die Kraft des Sehens und die Kraft der Härte.“[32]

Das Zitat verdeutlicht die strikte Trennung. Sein Deutungs- und Begründungsmuster beschränkt sich nicht nur auf den Naturverweis sondern vielmehr auf den Bereich der Vorsehung. Diese ins Mystische verlagerte Begründung hat Folgen für die gesellschaftliche Rolle der Frau, besonders für die Durchführung von Leibesübungen. Die „kleine Welt“ der Frau erfährt dadurch ihre Aufwertung, dass sie die Grundlage der „großen Welt“ bildet. Die aber ist dem männlichen Geschlecht vorbehalten. Es wird geschlussfolgert, „daß der Mann auf allen Gebieten [...] dem Weibe überlegen ist, dessen Wert aber auf dem [...] der Bluterhaltung und Rassenvermehrung beruht.“[33] Die Ideologie definiert im Kontext von Geschlechtertrennung so die Rassenvermehrung als eigentliche Frauenrolle.[34] Es soll „der deutschen Frau wieder die Möglichkeit [ge]geben [werden], ihren eigentlichen Beruf auszuführen, den Beruf, den ihr die Natur zugewiesen hat, nämlich Gattin und Mutter zu sein.“[35] Folglich schreibt man der Ehe ausschließlich den Zweck „der Vermehrung und Erhaltung der Rasse“[36] zu. Nichts hat einem Selbstzweck zu dienen. Man entbindet ihn des Lebens und erklärt ihn für obsolet. Alles dient einem Ziel, das wiederum die Mittel heiligen soll. Und das Mittel heißt Sport. In den Frauenorganisationen der NSDAP vollzieht sich die ideologische Synthese.

[30] Rosten 1933, S. 156
[31] Rosenberg in Hagenmeyer 1942, S. 19 zit. nach Klaus 1983, S. 24
[32] Hitler am 8.9.1934, zit. nach Domarus 1965
[33] Rosenberg 1933, S. 483
[34] siehe dazu grundsätzlich auch Warninghoff/Güssow 1936
[35] Rosten 1933, S.162
[36] Hitler zit. nach Klose 1964, S. 177

2.3.2 Das Ideal des Mannes – Der Militärathlet

Im ideologischen Kontext unterscheidet sich das Männerideal von dem der Frau. Es gilt „der Erhaltung und Förderung einer Gemeinschaft physisch und seelisch gleichartiger Lebewesen“[37], da „nur erbgesunde und rassisch wertvolle Körper […] gesunde Nachkommen haben“[38] sollen, „die zu hohen Leistungen fähig“[39] sind. Die „große Welt“ des Mannes wird als weltgeschichtlich-gestalterisch begriffen. Attribute wie Mut, Härte gegen sich und andere, Einsatzbereitschaft, Leistungs- und Siegeswille sowie Selbstvertrauen umreißen den metaphysischen Rassebegriff. Das Handeln steht eindeutig im Vordergrund. Es wird davon ausgegangen, dass ein „wissenschaftlich wenig gebildeter, aber körperlich gesunder Mensch mit gutem, festem Charakter, erfüllt von Entschlussfreudigkeit und Willenskraft, für die Volksgemeinschaft wertvoller […] [sei] als ein geistreicher Schwächling.“[40] Die durch Aufhebung sozialer Klassen ideell generierte Männergemeinschaft soll ihre Perfektion „unter dem Gesichtspunkt der Rasse […] im Heeresdienst erhalten.“[41] Der Militärathlet als ideologisches Konstrukt erfährt visionäre Instrumentalisierung: „Man gebe der deutschen Nation sechs Millionen sportlich tadellos trainierte Körper, alle von fanatischer Vaterlandsliebe durchglüht und zu höchstem Angriffsgeist erzogen, und ein nationaler Staat wird aus ihnen, wenn notwendig, in nicht einmal zwei Jahren eine Armee geschaffen haben […]“[42]. Grausam, herrisch, instinktgeleitet: das hatte der Militärathlet zu sein. Mehr noch sollte

> „eine Jugend heranwachsen, vor der sich die Welt erschrecken wird. Eine gewalttätige, herrische, unerschrockene, grausame Jugend will ich. [...] Schmerzen muß sie ertragen. Das freie, herrliche Raubtier muß erst wieder aus ihren Augen blitzen. Stark und schön will ich meine Jugend. Ich werde sie in allen Leibesübungen ausbilden lassen. Ich will eine athletische Jugend. Das ist das Erste und das Wichtigste. So merze ich die tausende von Jahren der menschlichen Domestikation aus. So habe ich das reine, edle Material der Natur vor mir. So kann ich das Neue schaffen. Ich will keine intellektuelle Erziehung. Mit Wissen verderbe ich mir die Jugend. […] Sie sollen mir in den schwierigsten Proben die Todesfurcht besiegen lernen. Das ist die Stufe der heroischen Jugend. Aus ihr wächst die Stufe des Freien, des Menschen, der Maß und Mitte der Welt ist, des schaffenden Menschen, des Gottmenschen.[43]

Jugend wird mit Männlichkeitsvorstellung – und letztlich Material – synonym gesetzt. Es unterstreicht das speziell Physische der Erziehung.[44] Die angesprochene Athletik deutet auf das gewünschte Erscheinungsbild des zu schaffenden Typus Mann als Ausdruck innerer Werte. Die durch das (meta-)physische Rassenverständnis geprägten Eigenschaften werden

[37] Hitler 1934 (Bd.2), S. 30; vgl. dazu auch Pfeiffer 1987 S. 22
[38] Hitler 1934 (Bd.2), S. 30
[39] ebd.
[40] ebd., S. 46 f.
[41] ebd., S. 67
[42] ebd., S. 184 f.; siehe dazu wiederholt Pfeiffer 1987, S. 24
[43] Rauschning 1940, S. 236 f
[44] zur bedingten Revision der anti-intellektualistischen Erziehung im NS vgl. Nyssen 1979 und Scholtz 1985

ausschließlich der Männerwelt zugedacht, in der Charakter und Physis zur Hybris verschmelzen. Durch sie sucht der Nationalsozialismus den Militärathleten zu verwirklichen:

„Gerade unser deutsches Volk, das heute zusammengebrochen der anderen Welt preisgegeben daliegt, braucht jene suggestive Kraft, die im Selbstvertrauen liegt. Dieses Selbstvertrauen aber muß schon von Kindheit auf dem jungen Volksgenossen anerzogen werden. Seine gesamte Erziehung und Ausbildung muß darauf angelegt werden, ihm die Überzeugung zu geben, anderen unbedingt überlegen zu sein. Er muß in seiner körperlichen Kraft und Gewandtheit den Glauben an die Unbesiegbarkeit seines ganzen Volkstums wiedergewinnen.“[45]

Im Zuschnitt von Auslese wird die körperliche gegenüber der rein geistig-intellektuellen Erziehung bevorzugt. Sie liegt keinesfalls mehr im Ermessen des Einzelnen, sondern wird zur Pflicht aller erhoben. Nicht der Mensch an sich mit seinen geistig-intellektuellen und körperlichen Fähigkeiten, seinen sittlich-moralischen und ethischen Wertvorstellungen, sondern eine ausschließlich körperliche, gut durchgebildete, trainierte, abgerichtete, gehorsame und mit animalischem Trieb versehene Hülle entspricht dem Männlichkeitsbild. Der Mann als Militärathlet, ausgestattet mit schonungsloser Härte, geleitet durch instinktives Handeln und zur (körperlichen) Höchstleistung angespornt, soll als gestalterisches Element der Geschichtsschreibung seine Verwirklichung finden. Der Sport in den NS-Organisationen dient seiner Realisierung.

2.4. Sportpraxen im NS-Staat

Der sportliche Sozialisationsprozess vom Jugend- bis zum Erwachsenenalter skizziert einen signifikant gesellschaftlichen Quer- und Längsschnitt beider Geschlechter. Durch Einführung sogenannter Pflichtdienste – etwa dem Wehrdienst, dem weiblichen Pflichtjahr, dem Arbeitsdienst, der Erfassung der Jugend in der HJ oder der Zugehörigkeit zu einer der Parteiorganisationen – hat sich der NS-Staat ein Erziehungsmonopol geschaffen. Spätestens seit 1936 ist dies allumfassend.[46] Steigende Mitgliederzahlen belegen die totale Erfassung.[47]

2.4.1 Exemplarischer Längsschnitt weiblicher Sportpraxis

Die weibliche Jugend soll durch die Leibesübungen auf ihre Rolle als zukünftige Mutter vorbereitet werden.[48] Im BDM werden daher alle 10 bis 18jährigen Mädchen aufgenommen.[49] Er versteht sich als „Erziehungsbund, [in dem] eine ganze junge Mädelgeneration zur Trägerin der nationalsozialistischen Weltanschauung geformt werden“[50] muss. Es gilt „ein

[45] Hitler 1934 (Bd.2), S. 50; siehe abermals Pfeiffer 1987, S. 23
[46] vgl. dazu umfassend Münch 1994; speziell zur Einführung der HJ-Pflicht 1936 ebd., S. 82 f.
[47] vgl. etwa am Beispiel der Hitler-Jugend Klose 1964, S. 272
[48] vgl. Wagner 1938 S. 82 ff.
[49] zur weiteren Untergliederung beider Organisationen vgl. Bürkner 1937
[50] Mohr 1935, S. 9

neuer Mädeltyp“[51], den nichts mehr mit dem bisherigen Erscheinungsbild der Frau verbindet. Vielmehr hat ein neues „Mädelgeschlecht“ heranzuwachsen, das „gesund an Körper und Geist“, „sportlich ertüchtigt“ und „leidenschaftlich“ der „Idee des Nationalsozialismus“ verpflichtet ist.[52] Mohr weist die Bedeutung der Leibesübungen, in der eine „gestraffte, auf breiter Grundlage aufgebaute Körpererziehung [...] den lebensnahen und gesunden, widerstandsfähigen weiblichen Menschen [schafft], der [...] Disziplin, Gefolgschaft und Kameradschaft bedingungslos erfüllt und in der Lage ist, das weltanschauliche Gedankengut [...] aufzunehmen und sein Leben danach zu gestalten.“[53] Nach dem Motto „Straff, aber nicht stramm - herb, aber nicht derb“[54] richtet man zwei Drittel der im BDM zur Verfügung stehenden Zeit sportlich aus. Bei den *Jungmädeln* sind vorgeschrieben: Lauf als Laufschulung, Körperschule/Gymnastik, Leichtathletik und Spiele ohne Zeitangabe.[55] Sind die Möglichkeiten vorhanden, stehen Schwimmen und Gerätturnen auf dem Programm. Grundsätzlich ist die erzieherische Arbeit geschlechtsspezifischen Richtlinien verpflichtet, die dem Spiel die größte Gewichtung beimisst:

„Als ursprünglichste, triebhafteste Form [...] äußert sich im Spiel höchste Lebenskraft und Bewegungsfreude. Im Kampf der Mannschaft steht nur das „Wir“ [...] als beste Gemeinschaftserziehung. 15 Minuten […] ernster zweckgerichtete[r] Arbeit am Körper [...] zur Beweglichmachung und Straffung und zum Kennenlernen des Körpers - gehören zu jeder BDM-Sportstunde. Hindernisse sind dazu da, um überwunden zu werden. Auch Mädel müssen mutig und entschlossen sein - im Sport wie im Leben. Der Drang jedes richtigen Mädels, sich nach Musik zu bewegen, findet im Volkstanz seine Erfüllung. Mit der Pflege alten, deutschen Volkstums erwacht die Freude an natürlicher Bewegung [...]. [Während der] Fahrt [...] erleben die Mädel in größtem Ausmaße Kameradschaft und gemeinsam erobern sie sich alles Schöne und Lebendige, was sie umgibt [...]. Sport ist für uns nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel zur Erziehung des ganzen Menschen. Straffe, aufrechte Körperhaltung und innere Disziplin und Zielstrebigkeit gehören zusammen. Jedes Mädel muß spüren, daß es auch mitträgt an der Verantwortung für die Gesunderhaltung unseres Volkes.“[56]

Dem Sport der *Jungmädel* gilt dessen Erlebnischarakter, um sie emotional zu binden: „[...] ob wir mit ihnen bei Spiel und Sport sind - hinter aller Arbeit und allem Tun steht für das Jungmädel das Erlebnis. Erlebnismäßig machen wir sie vertraut mit nationalsozialistischem Gedankengut, erlebnismäßig zeigen wir ihnen Ziele und Haltung des BDM [...].“[57] Man fokussiert Bereiche des Sports, die den Erlebnischarakter am ehesten gewährleisten. Darauf zielen auch Staffelformen.[58] Spiele, die Schnelligkeit, Mut und Geschicklichkeit erfordern[59], werden als Mannschaftsspiel gespielt, denn in erster Linie kommt „es auf eine

[51] Mohr am 14.6.1934 im *Völkischen Beobachter* zit. nach Klaus 1983, S. 196
[52] ebd.
[53] ebd.
[54] Bürkner 1937, S. 13
[55] vgl. Klaus 1983, S. 82 sowie Landschoof/Hüls 1985, S. 44
[56] Zill 1936, S. 110
[57] Schüler-Stolle 1935, S. 47
[58] vgl. [o.Verf.] Jungmädelführerinnen in der Sportschulung. In: *Das Deutsche Mädel* 3 (1937), S. 16
[59] vgl. ebd.

Gemeinschaftsleistung an.“[60] Um ihrer selbst willen erfüllen sie keinen Zweck. Alles ist Gemeinschaft und Leistung unterzuordnen, „ohne dabei die Absicht spüren zu lassen.“[61] Nicht das Messbare des Sports ist von Bedeutung, sondern es sind Verhalten, Gefühl und Verinnerlichung. In Spiel, Fahrt und Lagerleben lebt die *Volksgemeinschaftsideologie*. Parallel zur theoretischen Vermittlung soll sie emotional erlebt und im Rollenverständnis von Mutter und Weltanschauungsträgerin konsolidiert werden.[62] Das Ziel ist die Geschlechterakzeptanz als gesellschaftliches Fundament: eine Basis für die Gemeinschaft in der Gemeinschaft.

Gymnastik, Leichtathletik, Spiele, Lager und Fahrt bieten bei den 14 bis 18jährigen *Mädeln* kaum Unterschiede. Hier rücken weniger der Erlebnischarakter als vielmehr die Verantwortung gegenüber der Volksgemeinschaft in den Vordergrund. Es gilt nun, die Mädchen „zum stolzen Träger eines hochstrebigen, leistungsfähigen Menschen“[63] zu erziehen, und „im besonderen geschickt [zu] machen zu all den Aufgaben, die ein Mutterdasein im Dienste [...] des Volkes an sie stellen werden.“[64] Jedes Mädchen hat die „Verantwortung für die Gesunderhaltung“[65] zu realisieren. Schulungsinhalte über Tätigkeiten der kommenden Mutter und Gattin im häuslichen Leben gesellen sich zu Vorträgen über „Erste Hilfe“, die „die theoretischen Grundlagen für eine gesunde Körperpflege“[66] zu schaffen haben. Da man diesen Komplex analog dem der Körperschulung betrachtet, wird in den Sportstunden Haut- und Fußpflege, gesunde Ernährung und Lebensführung[67] unterrichtet. Trotz gleicher Inhalte mit breitensportlichem Charakter definiert sich die Leistung der *Mädel* anders als die der *Jungmädel*. Was bei den Jüngeren Verhaltenssteuerung auf Suggestivebene bedeutet, soll hier als bewusster Prozess auf bewusstes Verhalten hin abzielen. Neben der Einführung eines Gesundheitspasses verpflichtet man die *Mädel*, ein Leistungsbuch zu führen, in dem Ergebnisse des Sportdienstes einzutragen sind.[68] Hinzu kommt der Erwerb des bronzenen BDM-Leistungsabzeichens: 75-Meter-Lauf, Hochsprung Weitsprung, Schlagballwerfen, Kugelstoßen, 200-Meter-Schwimmen, Sprung vom Drei-Meter-Brett, Ziel- und Kartenwandern sowie Erste Hilfe.[69] Obwohl dessen Erwerb Mindestleistungen einfordert, ist auch hier nicht der Leistungssport als solcher angesprochen. Die bewusste körperliche Anstrengung hat dem Ideal des gesunden Körpers im ideologischen Rollenverständnis gerecht

[60] vgl. [o.Verf.] Jungmädelführerinnen in der Sportschulung. In: *Das Deutsche Mädel* 3 (1937), S. 16
[61] Zill 1935, S. 26
[62] vgl. Nyssen 1987, S. 66
[63] Förster 1934, S. 157
[64] ebd.
[65] Zill 1935, S. 27
[66] ebd., S. 26
[67] vgl. ebd.
[68] vgl. Klaus 1983, S. 82
[69] zu den Anforderungen und der Ausbildung siehe Reichsjugendführung 1940

zu werden. Das Bewusste schafft die Synthese von Praxis und Ideologie. Die *Mädel* nähern sich dem Ziel eines gesunden Körpers im Sinne von Selbstoptimierung, Auslese und NS-Eugenik.[70] Mit der Emotionalisierung der Ideologie wird zugleich deren Weitergabe an spätere Generationen verbunden. Dies impliziert auch das ideologische Leistungs- und Rollenverständnis mit Blick auf die Männerwelt.[71] Als weitere Rahmungen zeichnen – neben der Lagererziehung[72] – die Reichssportwettkämpfe des BDM verantwortlich. Durch die Verpflichtung zur Teilnahme erzielt der BDM-Sport zusätzliche Breitenwirkung[73] – u.a. in Form der jährlichen Untergau-Sportfeste. Daneben werden Deutsche Jugendmeisterschaften, und ab 1939 Reichswinter-, Reichssommer- sowie Hallen-Kampfspiele durchgeführt. Die Praxis gestaltet sich stets analog der Inhalte und Intentionen des BDM-Sports. Die Omnipräsenz der *Sportsozialisation* schafft ein Konstrukt emotionaler Rahmungen und allgegenwärtiger Konditionierung. Sie entbindet den Sport seines bisherigen Zwecks und generiert eine Synthese im Kontext der NS-Ideologie.

Die totale Erfassung kulminiert im BDM-Werk *Glaube und Schönheit*, das junge Frauen bis Vollendung des 21. Lebensjahrs umfasst. Dessen Sinn ist es, sogenannte Fehlentwicklungen bei Mädchen und jungen Frauen in vier Arbeitsbereichen entgegenzuwirken[74]: körperliche Erziehung, praktische Ausbildung, kulturelle Arbeit und weltanschauliche Schulung.[75] Jedoch haben „Gymnastik und Sport an erster Stelle“[76] zu stehen. Im Bereich körperlicher Erziehung können die Mädchen zwischen Sport, Gesundheitsdienst/Körperpflege und Gymnastik wählen. Letztere erfährt, wie schon im BDM, besondere Betonung. Zum zentralen Dogma erhoben dient sie der Förderung der Körperanmut und Steigerung der Gebärfähigkeit.[77]

„ [...] das Ziel aller Frauenkultur kann nur darin liegen, die Frau körperlich, geistig und seelisch für die Hauptaufgabe, die Fortpflanzung, Entwicklung und Erziehung des Menschengeschlechts vorzubereiten. Da diese Ziele aber gleichzeitig die der Gymnastik sind, so ist hierdurch eigentlich schon die Frage nach dem Wert der Gymnastik für die familiengebundene Frau gegeben.“[78]

Die NS-Sportideologie propagiert eine an den Besonderheiten der weiblichen Psyche und Physis orientierte Form der Leibesübungen.[79] Gymnastik avanciert zur bevorzugten Betätigung, da sie anmutige und graziöse Bewegungen fördert. Gleichmäßige rhythmische Übungen mit Keulen und Bällen sollen vollständige Harmonie erzeugen. Die Frau soll durch

[70] vgl. dazu etwa Petzoldt 2002; Junker 1999; Kröner 1999, S. 111-132; zeitgenössisch auch Siemens 1933
[71] siehe - zur eigentlichen Leistungsdefinition beim Mann - Kapitel 2.3.2.
[72] siehe dazu umfassend Schiedeck/Stahlmann In: Otto/Sünker 1991; weiter auch Stahlmann/Schiedeck 1991
[73] vgl. BAKo NSD 43/193-26; ebenso Czech 1994, S. 53
[74] siehe dazu Warninghoff/Güssow 1936
[75] vgl. Landschoof/Hüls 1985, S. 55
[76] *Das Deutsche Mädel* 6 (1938), S. 7
[77] vgl. Landschoof/Hüls 1985, S. 55
[78] Thiele 1929, S. 109, zit. nach Freckmann 1982 (Bd. 2), S. 1009
[79] vgl. ebd., S. 1008 f.

solche Übungen „die freie und natürliche Beherrschung des Körpers erlernen [und somit] der Schönheit Ausdruck verleihen“[80]: Expression von Physis und Metaphysis der NS-Ideologie.
Für die in der NS-Gymnastik vereinigten Strömungen Bodes und Medaus ist der Begriff des Rhythmus von zentraler Bedeutung. Er kennzeichnet „Gesetzmäßigkeiten des Lebens in der gesamten Natur“ und gilt als „Urphänomen des Lebendigen“, soweit er „noch nicht durch den Geist zerstört“ ist.[81] Neben dieser „Rhythmus - Natur - Mystik“ wird der Gymnastik bereits früh ein metaphysischer Rassebegriff eingeschrieben. Bode behauptet, dass „nur der rassisch Einwandfreie [...] Gymnastik einwandfrei auszuführen imstande ist.“[82] Auch Surén hebt „Rassencharakter als Ziel gymnastischen Strebens“[83] hervor.[84] Durch die im BDM-Werk *Glaube und Schönheit* praktizierte Gymnastik soll „eine frohe, lebensbejahende und schöne Mädelgeneration heranwachsen, die das ihr gesteckte Ziel verfolgt: [...] Frauen und Mütter zu sein, die man um ihres Lebens und Schaffens willen achtet.“[85] Die Frau als Mutter wird zugleich mit Ästhetik und einem weiblichen Schönheitsideal versehen. Beides bezieht sich auf innere und äußere Werte. Vor dem Hintergrund des Kampfes mit seinen „menschlichen, völkischen und kulturellen Aufgaben“[86], sollen es aber „selbstbewußte Frauen sein, verwurzelt in den Anschauungen [...] und befähigt, am immerwährenden Aufstieg [...] [des] Volkes mit zu bauen.“[87]
Wie bisher festgestellt, zielt der weibliche Sport mit all seinen Facetten auf den Breitensport ab, der das Muttertum unterstützen und nicht behindern soll. Daher hat er auch in keiner Weise vermännlichend zu wirken. Termini wie *frauengemäß* und *vermännlichend* stehen sich wie Gebot und Verbot gegenüber.[88] Die breite Erfassung aller und die Betonung des gesundheitlich-ideologischen Aspekts grenzen sich vom Leistungssport ab. Dennoch werden Spitzenleistungen eines geringen Frauenanteils als positiv bewertet, da international sportliche Erfolge für Propagandazwecke nützlich sind. Nicht zuletzt die Tatsache, dass auf internationalem Parkett Frauen mehr und mehr dominieren[89], fördert den Frauen-Leistungssport. Das belegt etwa die Tatsache, dass für sportlich besonders begabte Mädchen in Berchtesgaden eine Reichssportschule errichtet werden sollte. Dennoch sind die NS-Direktiven deutlich: Frauen sind im Leistungssport nur erwünscht, so lange sie sich nach

[80] Klaus 1983, S. 97
[81] Klages zit. nach Freckmann 1982 (Bd. 2), S. 1008
[82] Bode zit. nach Freckmann 1982 (Bd. 2), S. 1019
[83] Surén 1938 zit. nach Freckmann 1982 (Bd. 2), S. 1019; siehe auch Surén 1938; Ders. 1936
[84] zum Begriff der *Deutschen Gymnastik* siehe „Richtlinien …“ bei Freckmann 1982 (Bd. 2), S. 1017
[85] *Das Deutsche Mädel* 3 (1938), S. 5
[86] ebd., S. 1018
[87] *Das Deutsche Mädel* 6 (1938), S. 7
[88] vgl. Czech 1994, S. 60
[89] ebd., S. 82

geschlechtsspezifischen Vorgaben richten und dem Frauenbild nicht widersprechen. Eine 1938 mittels Fragebogen durchgeführte Untersuchung verdeutlicht das begrenzte Maß leistungssportlicher Wertschätzung und eine nicht zu überschreitende Grenze. Das kommt in folgendem Zitat zum Ausdruck:

„Durch das Erleben des eigenen Körpers, durch die Freude an seiner Wohlgestaltetheit und Leistungsfähigkeit beim Sport hat sich die Frau ein eigenes selbstbewusstes Ideal geschaffen. [...] Dabei wird durchaus nicht der Typ des knabenhaften unplastischen Tanzgirls erstrebt, der mit Recht als Feindschaft der Frau gegen ihr eigenes Weibtum gekennzeichnet ist. Der Sport hat [...] die Richtschnur gegeben: der Frauenkörper soll eine weibliche Eigenart, seine Anmut und die Abgerundetheit der Formen nicht entbehren; dazu soll er aber schlank und kraftvoll sein. Nicht männliche Härte und Zähigkeit soll der Frauenkörper ausdrücken, sondern Elastizität ohne Weichlichkeit.“[90]

Weiblich und *männlich* müssen in exakter Abgrenzung zueinander gewährleistet bleiben. Solange die Frau den ideologischen Axiomen nicht widerspricht, kann sie sich im Modus einer Grauzone bewegen, die ihr Möglichkeiten zur Ausgestaltung ihrer Rolle bieten. Dies gilt somit auch für den Leistungssport. Da er meist nur von relativ wenigen Frauen bis 25 Jahren betrieben wird, also der gesellschaftlich verbreiteten Altersgrenze des Gebärens, steht er in keinem Gegensatz zur Mutterrolle. Dennoch weisen NS-Mediziner auf die gefahrvolle Ambivalenz zwischen Mutterschaft und Leistungssport hin.[91] Motive an dessen Beteiligung sieht man vornehmlich in der persönlichen Leistungssteigerung. Auch das bedeutet keinen ideologischen Widerspruch und wird gegenteilig als erstrebenswert betrachtet.

2.4.2 Exemplarischer Längsschnitt männlicher Sportpraxis

In der Hitlerjugend wird die männliche Jugend sportlich auf ihre gesellschaftliche Führungsrolle vorbereitet. Ideologisch an ihren Namensgeber und Patron gebunden, legt man hier das Fundament der eigentlichen Zweckbestimmung für den Mann. Analog dem BDM werden die 10 bis 17jährigen Jungen erfasst und in *Jungvolk* (10-13 Jahre) und *Hitler-Jugend* (14-17 Jahre) unterteilt. Mit dem 18. Lebensjahr erfolgt die Überweisung in die NSDAP oder aber eine der Dienstpflicht verschriebenen Organisationen wie dem RAD bzw. der Wehrmacht. Sport in der HJ zielt auf die rein vormilitärische Ausbildung zum Soldaten. Leibesübungen, gleich welcher Form, erfüllen ihre Rolle als Mittel zum Zweck: „Planvolle Schulung […] in all[en] […] Übungen ist die beste Vorbereitung für den Sport im Gelände; hier hat der Hitlerjunge seine auf dem Sportplatz erlernten Fähigkeiten einzusetzen; Sport im Gelände sind angewandte Leibesübungen […]. […] Geländesport ist die Krönung der

[90] Burkhard 1938, S. 392
[91] vgl. dazu umfassend wiederholt Czech 1994

körperlichen Ertüchtigung […]. Es ist letzten Endes das Ziel […].“[92] Die Militarisierung begreift Turnhalle und Sportplatz als „Exerzierplatz der Nation“.[93]
Inhaltlich orientiert man sich an den seit Jahn[94], Spieß[95] und dem Philanthropismus[96] bestehenden Übungen – erweitert sie jedoch in ihrer militärsportlichen Funktion. Neben dem Physischen verbinden sich auch Charaktereigenschaften mit dieser Sozialisationsform:

„Die Erziehung ihrer Mitglieder ist […] total, d.h. sie erzieht in Übereinstimmung mit der nationalsozialistischen Weltanschauung über die Einheit von Körper, Geist und Seele den ganzen jungen Menschen geistig, seelisch und körperlich. Für sie ist eine weltanschauliche Schulung ohne körperliche Ertüchtigung ebenso unmöglich wie eine körperliche Ertüchtigung ohne weltanschauliche Ausrichtung. Beides gehört untrennbar zusammen. Jedoch ist die körperliche Ertüchtigung die Grundlage und Voraussetzung für die weltanschauliche Schulung […].“[97]

Die HJ räumt daher dem ideologisch geprägten Sport den Großteil ihrer Zeit ein. Er besitzt ebenfalls einen breitensportlich angelegten Schwerpunkt[98] allumfassender Athletik und grenzt sich deutlich vom Leistungssport mit seinem Propaganda-Effekt ab. Eine breite Masse von Überdurchschnittliches Leistenden hat höheren Stellenwert als wenige Spitzenkönner. Hitlers Rede vom 14.9.1935 legt die physische und charakterliche Zielsetzung fragmentarisch fest: „In unseren Augen, da muß der deutsche Junge der Zukunft schlank und rank sein, flink wie Windhunde, zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl. Wir müssen einen neuen Menschen erziehen, auf daß unser Volk nicht an den Degenerationserscheinungen der Zeit zugrunde geht.“[99] Hitlers Intentionen gleichen Synonymen wie Rassezucht, Auslese, Kraft, Schulung und Abrichtung. Die Sportpraxen verdeutlichen dies. Neben klassischen Sportarten, wie Leichtathletik, Turnen, Rudern und Schwimmen wird Mannschaftssport fokussiert. Handball, Fußball, Korbball oder gar Feldhockey erfahren umfassende Berücksichtigung. Gestalten sich die vier erstgenannten Sportpraxen ideal zur Entwicklung individueller Körpermotorik, so fördern Mannschaftsspiele Gemeinschaft und direkte körperliche Auseinandersetzung mit dem Gegner.[100] Dabei bedienen sich die Nationalsozialisten mit Politisierungen durchzogener Sportartenstatuten, wie sie seit Spieß und Jahn praktiziert werden.[101] Sport als Wehrertüchtigung stellt kein NS-Novum dar. Anders ist dies beim Boxsport: und zwar wegen der ihm zugeschriebenen Unmittelbarkeit und Charakterschulung sowie Hitlers persönlichem

[92] vgl. Schlünder 1934, S. 368
[93] Pfeiffer 1987, S. 141
[94] vgl dazu Wildt 1931; Bernett 1975; Sprenger 1985; Thomas 2004, S. 251-255; Langewiesche 2004, S. 375-398
[95] siehe dazu Geiß 1991; Denk 1980, S. 325-349
[96] zu den Anfängen militärstruktureller Sportordnung in der Phase des Philanthropismus siehe überblicksartig Bernett 1971; speziell zur Basisfunktion philanthropischer Strukturarbeit Geldbach 1972, S. 165-196; zeitgenössisch auch Neuendorff 1937 (Bd. 1), S. 192 ff.
[97] Reichsjugenführung 1935, S. 18
[98] vgl. Griesmayr/Würschinger 1979, S. 113
[99] Domarus 1965, S. 532 f.
[100] siehe dazu umfassend Krüger 1993, im Besonderen Band 2 und 3
[101] zu Forderungen und Formen klassischer Sportarten vgl. zeitgenössisch u.a. Spieß 1867; Lederbogen 1911; Strohmeyer 1913; Kuhlenbeck 1922; Schwarze 1925; Surén 1927; ebenso Krüger 1993 (Bd. 2)

Interesse bzw. Engagement. In starkem Maße ist der Boxsport mit dessen Person verbunden. Im Rahmen seiner Erziehungsgrundsätze für den völkischen Staat weist Hitler in *Mein Kampf* dem Boxen eine herausragende Stellung als Mittel körperlicher und charakterlicher Erziehung innerhalb der Sportarten zu:

„Hierbei darf besonders ein Sport nicht vergessen werden, der in den Augen von gerade sehr „Völkischen" als roh und unwürdig gilt: das Boxen. Es ist unglaublich, was für falsche Meinungen darüber in den „Gebildeten" - kreisen verbreitet sind. Daß der junge Mensch fechten lernt und sich dann herumpaukt, gilt als selbstverständlich und ehrenwert, daß er aber boxt, das soll roh sein! Warum? Es gibt keinen Sport, der wie dieser den Angriffsgeist in gleichem Maße fördert, blitzschnelle Entschlußkraft verlangt, den Körper zu stählender Geschmeidigkeit erzieht. […] Vor allem aber, der junge, gesunde Knabe soll auch Schläge ertragen lernen. […] So ist überhaupt der Sport nicht nur dazu da, den einzelnen stark, gewandt und kühn zu machen, sondern er soll auch abhärten und lehren, Unbilden zu ertragen."[102]

Die besonderen Aufgaben des Boxens sieht Hitler darüber hinaus in der Erziehung soldatischer Tugenden und damit zur Wehrfähigkeit. Im abschließenden Satz des Zitats verdeutlicht er sein grundsätzliches Verständnis und damit die Funktion des Sports. Neben ihm präsentiert sich Ausbildung auch unter rein militärisch-technischen Gesichtspunkten: Rad-, Motorrad- und Motorbootwettbewerbe, Schießsport, Segelflug, Flug- und Schiffmodellbau, Reiten sowie Geländeaufenthalte mit Gepäck- und Kompassmärschen haben ihren festen Bestand im Kanon der Leibeserziehung[103]. Im Gegensatz zu den klassischen Sportarten stehen diese Übungsformen dem Militärischen näher. Deren Vermittlung erzielt Unmittelbares im ideologischen Kontext und männlichen Rollenverständnis. Alles ist zweckgerichtet: verlangt das Turnen Mut und kraftvollen Körpereinsatz, so erfordern Disziplinen der Leichtathletik oder des Schwimmens Attribute des unbedingten Leistungseinsatzes, des Ertragens von Schmerzen sowie Durchhalte- bzw. Siegeswillen. Die Übungsstunden werden von spielerischen Mutproben und Wettkampfsituationen begleitet. In ihnen erfährt man Umgang mit konfrontativen Leistungs- und Drucksituationen. Ähnlich gestalten sich die Spiel- und Mannschaftssportarten. Körperliche Auseinandersetzungen, Schmerzen erfahren, Fokussierung und Durchsetzung der Zielvorgabe sowie Akzeptanz von Gemeinschaft und Hierarchie sollen als ideologische Bestandteile eingebrannt werden.[104] Die bei Geländeaufenthalten meist in Lagern praktizierten Übungsformen manifestieren vormilitärische Erziehungsschemata.[105] Wehrsport ist Kernstück des Sports. Geländeläufe, Orientierungsmärsche, Keulenweitwurf, Tarnübungen, Eroberungsspiele, Zwei- oder Gruppenkämpfe, Ringen, Boxen, Klettern, Schwimmen und Leichtathletik prägen den

[102] Hitler 1943, S. 454 f.
[103] vgl. Koch 1975, S.258 ff.; Griesmayr/Würschinger 1979, S.114 f., 144 ff.; Scholtz 1973; Ueberhorst 1969; Bernett 1982, S. 33-66
[104] siehe dazu exemplarisch Scholtz 1967, S. 269-298
[105] vgl. Dudek 1991, S. 141 ff.; Schiedeck/Stahlmann In: Otto/Sünker 1991, S.167 ff.; Zur Lagererziehung umfassend und ausführlich siehe auch Stahlmann/Schiedeck 1991, S. 61-64, 69-107

Lageralltag. Fahnenappelle, militärische Kommandosprache und Gemeinschaftsgefühl beschwörende Gruppenveranstaltungen, wie etwa Singen, Marschieren, Abende am Feuer, kennzeichnen diese Erlebnispädagogik. Sie lässt keine Freiräume und keinen Individualismus zu.[106] Leistungs- und Mutproben sind auch hier allgegenwärtig. So sollen die Männlichkeitsattribute der Härte, des Mutes, des Sieges- und Durchhaltewillens sowie des unbedingten Leistungscharakters ihre Verinnerlichung finden. Klettern, Springen von einem Baum oder Abhang, Untertauchen und Überwinden natürlicher Hindernisse, Schießübungen nach Geländeläufen oder Geschicklichkeitswettbewerbe auf künstlich angelegten Hindernisbahnen dienen ausschließlich militärsportlicher Ideologisierung.[107] Länge und Umfang der Ausbildung spiegeln sich auch in deren Qualität wider. In der HJ gilt es diverse Proben zu bestehen und nach Leistungsabzeichen zu streben. Im *Jungvolk* ist es die Pimpfenprobe: 60-Meter-Lauf, Weitsprung, Ballwurf, Tornisterpacken, Teilnahme an einer eineinhalbtägigen Fahrt, Kenntnisse der Schwertworte der Jungvolkjungen, Beherrschung des Horst-Wessel- und des HJ-Fahnenliedes. Im Alter von 11 bis 12 Jahren ist das Leistungsabzeichen abzulegen. Neben ideologisch-politischen Schulungsthemen (Führerleben, Gebietsansprüche, Lieder etc.) sowie sämtlichen Disziplinen der Leichtathletik, des Schwimmens, des Turnens und des Radsports, liegt der Ausbildungsschwerpunkt dafür eindeutig auf militärsportlichem Betrieb: Aufbau von Zeltlagern und Anlegen von Kochstellen, Kenntnis der wichtigsten Baumarten, Einrichten der Karte nach den Gestirnen, Kenntnis der wichtigsten Kartenzeichen, Anschleichen und Melden, Schießen und Geländesport.[108] Hier offenbart sich neben klassischer die wehrsportliche Ausrichtung. Ebenso deutlich sind die Rahmenrichtlinien der Bann- und Gebietswettkämpfe[109]: Marschformationen, Fahnenappelle, Turnen, Gymnastik, Leichtathletik, Schießwettbewerbe, Geschicklichkeits- und Hindernisstaffeln, Einzel- und Mannschaftskämpfe, militärische Signalgebung, Boxen und Freiringen, Motorrad- und Reitwettbewerbe, Lageraufbau mit Zeitvorgaben sowie Vorübungen zum Handgranatenwurf sowie Ehrungen.[110] Härte- und kampfbetonte Disziplinen durchziehen die vorgegebenen Arrangements, deren Umsetzung das Männerideal betont: hart, mutig, tapfer, entschlussfreudig, durchsetzungsstark mit Leistungs-, Sieges- und Durchhaltewillen versehen. Paramilitärischer und klassischer Sport dient immer nur diesem Zweck. Ehrungen besitzen einen hohen Stellenwert in der NS-Sozialisation. Denn ein auf Erfolge und Bestätigung ausgelegtes System fördert Motivation und Selbstwertgefühl.

[106] vgl. Schiedeck/Stahlmann. In: Otto/Sünker 1991, S. 88.ff.; Griesmayr/Würschinger 1979, S. 133 ff.; Schirach 1934, S.106 ff.
[107] vgl. Klose 1964, S. 113
[108] siehe dazu ausführlich die Darstellung Ernst Schlünders. In: *Wille und Macht* 4 (1936), 14/15, S. 17 f.
[109] vgl. *Deutsche Turnerzeitung,* Nr. 22 (1937), S. 466
[110] vgl. Reichsjugenführung 1935, S. 179

Das Erleben von Misserfolg hingegen gleicht Ansporn und wird durch die Gemeinschaft aufgefangen. Ab- sowie Ausgrenzung anderer Gruppen und Genese eines Gewinnertypus sind die Folgen von Gemeinschaft.

Neben (meta-)physischen Eigenschaften und Gemeinschaftsgefühl zielt der Sport auch darauf ab, sich als Teil eines großen Ereignisses und damit der Volksgemeinschaft zu fühlen. Mit der körperlich-synästhetischen Leibeserziehung im Sinne von Selbstoptimierung verbinden sich Auslese und Vererbung. Dieser Sozialisierungsprozess erzielt die Breitenwirkung auch in den NPEAs, den Adolf-Hitler-Schulen oder den Ordensburgen.[111] Er durchwebt den gesamten Staat. Zu folgendem Fazit gelangt der Heeressportlehrer Westernhaus: „Die Wehrmacht wird eine wehrfähige Jugend zum Dienst erhalten, wenn sich alle zuständigen Stellen für die Durchführung der […] Leibeserziehung […] einsetzen.“[112]

Die älteren Jahrgänge ab 17 werden, neben der Wehrmacht, in den Dachorganisationen von SA, SS, NSKK, RAD etc. erfasst. In ihnen vollziehen sich dieselben Rituale militärischer Sportpraxis und Ideologisierung. Wehrfähigkeit und Dominanz formen im ideologischen Kontext männliches Rollenverständnis weiter aus. Belege dafür bilden das SA-[113] und das Reichssportabzeichen. Mit ihren militärsportlichen Inhalten können sie übergreifend erworben werden. Die durch Führererlass geschaffenen NS-Kampfspiele manifestieren Leibesertüchtigung als Wehrsport zur Schaffung des Militärathleten. Als Austragungsort des neuen deutschen Sports ist das *Deutsche Stadion* geplant. Im Gegensatz zum klassischen Olympismus hat „ein neues Olympia“[114] zu entstehen. Deren Durchführung obliegt der SA. Daneben sind HJ, NSKK, RAD, SS, aber auch Wehrmacht- und Polizeiverbände beteiligt. Die Kampfspiele sollen zu einer „umfassenden Schau des geistigen und körperlichen Lebens [...] und [...] der [...] Volks- und Wehrkraft“[115] werden – auch hier: Zusammenführung klassischer und militärsportlicher Leibesübungen.[116] Kämpfertum und Rollenverständnis erfahren ihre Bestärkung. Sport hat keinen Selbstzweck und fungiert nur im Gefüge der Wehrsportlichkeit.

Das sportpolitische Selbstverständnis der SA ist dabei durchzogen von Allegorien der Volksgemeinschaft, Männlichkeitstugenden und visionären Ikonographien des Militärathleten im Dienst für Deutschland:

[111] zum Sport anderer Instanzen vgl. grundsätzlich Ueberhorst 1969, S. 237-251, 385-397; umfassend Diem 1978; Heinemann 1980; Keim 1995; Hermann 1985, Scholtz 1985; Nyssen 1979; Aleff 1970; Bernett 1966
[112] Westernhaus 1938, S. 34
[113] siehe dazu Oberste SA-Führung 1938; *Deutsche Illustrierte* vom 22. Mai 1934
[114] SA-Gruppe Südwest 1937, S. 9
[115] ebd.
[116] vgl. ebd., S.13 ff.

„Wir sehen […] unsere Aufgabe […] in […] der Einheit von Leib, Seele und Geist. […] Ertüchtigung ist für uns Erfüllung der Pflicht, uns wehrfähig zu halten. Wir wollen […] in uns und in den […] kommenden Generationen ein hartes, widerstandsfähiges Geschlecht […]. Aus dieser Einstellung […] ergibt sich, daß nicht die Ausbildung sportlicher Kanonen unser Ziel ist, sondern […] Ertüchtigung aller wehrwürdigen Volksgenossen […]. Die Gestaltung […] ist bestimmt durch das Ziel […], sich wehrfähig zu erhalten. […] Es werden mehrere tausend Männer […] davon zeugen, in welchem Geiste […] die […] Stärkung der Wehrkraft […] betrieben wird. […] So sollen die NS-Kampfspiele […] Form und […] Inhalt zeigen […].“[117]

Hier manifestiert sich die Symbiose des (meta-)physischen Rollenverständnisses: Mit Blick auf Wehrhaftigkeit vollziehen militärrelevante, geistige und körperliche Ideale ihre Synthese zum eigentlichen Militärathleten.

Dies entspricht in Waffen-SS und Wehrmacht der eigentlichen Zweckbestimmung. Sport hat die Aufgabe, als Mittel zum Zweck den ideologisch geprägten Militärbetrieb zu erfüllen. In der Sportvorschrift der Wehrmacht treten die Intentionen politisierter Leibeserziehung hervor:

„Der Sport dient der militärischen Ausbildung. Er unterstützt die Erziehung des Soldaten zum einsatzbereiten Kämpfer. Der stärkt die Gesundheit, lockert den Körper, verleiht ihm Kraft und Ausdauer, Schnelligkeit und Gewandtheit. Er weckt und steigert die seelischen Kräfte des Soldaten und erzieht ihn zur Härte und Entschlußfähigkeit, zu Willensstärke und Kampfgeist. Er fördert die Entwicklung des Soldaten zur selbständig handelnden Persönlichkeit, zwingt ihn aber gleichzeitig zur Selbstzucht, zu Ein- und Unterordnung und stärkt somit die Mannszucht und den Korpsgeist der Truppe. Er bringt Frische, Frohsinn und Abwechslung in den Dienst. Er ist ein wertvolles Verbindungsmittel zwischen Wehrmacht und Volk.“[118]

Attribute ideologischer Männlichkeit finden hier ihre Niederschrift. Leibesübungen als Bindeglied von Bürger und Militär stehen in unmittelbarer Stringenz wie Weltanschauung und daraus resultierender Krieg zueinander. Der Sport als Ideologievermittler erfährt in der Dienstvorschrift seine Erklärung. In ihr werden Grund- und Leistungsstufe unterschieden. Die erste soll die „natürlichen Bewegungen des Mannes auf die einfachste Art entwickeln [und damit] Mannszucht, gute militärische Form, Unterordnung des einzelnen unter den Mannschaftsgedanken“[119] erzielen. Die zweite hat den „in der Grundstufe geschulte[n] und vorbereitete[n] Soldat[en] […] durch Kampf zur Höchstleistung auf möglichst vielen Gebieten des Sports in Grenzen seiner Veranlagung“[120] auszubilden. Zudem soll mit „der Förderung der körperlichen Leistung […] die Erziehung des Charakters zu Härte, Entschlußfähigkeit, Willensstärke und Kampfgeist erreicht“[121] werden. Es gilt, „hohe Durchschnittsleistungen der Gesamtheit“[122] zu erzielen, wogegen „Spitzenleistungen besonders veranlagter Soldaten […] der Allgemeinheit den Ansporn zu zielbewußter, eigener Arbeit“[123] an sich selbst geben sollen. Spitzenkönner haben „militärisch wie sportlich der

[117] SA-Gruppe Südwest 1937, S. 9 f.
[118] Sportvorschrift für die Wehrmacht vom 23.1.1934. H. Dv.475., S. 7; zum Sport in der SS vgl. auch Bahro 2007, S. 78-91; umfassend Ders. 2012
[119] Sportvorschrift für die Wehrmacht vom 23.1.1934. H. Dv.475., S. 9
[120] ebd.
[121] ebd.
[122] ebd.
[123] ebd.

Allgemeinheit ein Vorbild sein.“[124] Die Dienstvorschrift umfasst sämtliche wehrsportlichen Aspekte und verbindet sich nahtlos mit der Ausbildung männlicher Jugend. Der Übungskatalog ist so gewählt und ideologisiert, „daß er die fortschreitende Ausbildung mit der Waffe unterstützt und fördert.“[125] Er gleicht dem Ideal des Mannes. Dezidiert und apodiktisch werden die Übungen in Ziel, Anwendung und Umfang den militärischen Anforderungen willfährig gemacht: Wettkämpfe, Leichtathletik, Gymnastik mit und ohne Gerät, Box- und Schwimmschule, Spielen, Turnen, allgemeine Athletik, Gerätturnen und Jiu-Jitsu werden leistungssteigernd praktiziert. Damit entspricht die Ausbildung der Chronologie politischer Leibeserziehung und schreibt der Erziehung Systemimmanenz ein. Der Mann als Militärathlet und Produkt der *Sportsozialisation* ist, wie jedweder Sport selbst, ausschließlich auf die Sinnstiftung des Krieges ausgerichtet.

2.4.3 Zusammenfassung

Auf der Grundlage von Sozialdarwinismus, Weltanschauung und Metaphysik der Rasse skizziert die Geschlechtersozialisation differenzierte Rollen- und Aufgabenverständnisse. Gesellschaftlich entspricht das weibliche Bild der fundierten Welt als Mutter und Gattin. Dem gegenüber wird die männliche Rolle als die des Kämpfers, Gestalters und Militärathleten verstanden. Im ideologischen Kontext fungieren sie jedoch gleichwertig und ergänzend: als Träger der Weltanschauung und einer funktionierenden Gesellschaft. Das Politikum der Leibeserziehungen differenziert dabei die sportlichen Sozialisationsprozesse als Mittel zum Zweck. Für Mädchen und Frauen zielen Übungsformen unter rein gesundheitlichen Aspekten auf die innerliche und äußerliche Gestaltung dieses Ideals. Ästhetik wird als Ausdruck verinnerlichter Werte begriffen. Ebenso verhält es sich bei Jungen und Männern. Bei ihnen ist der Sport durchzogen von spielerischen, erlebnispädagogischen und (wett-)kämpferischen Elementen des Wehrsports. Sieges- und Leistungswille, Vertrauen in die eigene Stärke, Mut, Opferbereitschaft, Härte gegen sich und andere, Entschlussfreudigkeit, Durchhaltewillen sowie Korps- und Kampfgeist definieren den dem Kampf verpflichteten Militärathleten. Begrifflichkeiten wie Gesunderhaltung, Veredelung, Auslese, Anerkennung, Bestätigung und Leistungssport wirken übergreifend. Dem Letztgenannten kommt dabei ausschließlich propagandistische und anspornende Vorbildfunktion zu. Eine Überdurchschnittliches leistende Masse besitzt höheren Wert als Spitzenleistungen Weniger. Grundtenor sämtlicher

[124] Sportvorschrift für die Wehrmacht vom 23.1.1934. H. Dv.475., S. 9
[125] ebd.

erzieherischer Maßnahmen ist deren zweckorientierte Kulmination mit Blick auf ideologische Geschlechterrollen.

Der bis hier erfolgten mikrostrukturellen Betrachtung der *Sportsozialisation* als Längs- bzw. Querschnitt mit ihrer unmittelbaren Wirkung muss sich eine makrostrukturelle Analyse anschließen. Denn die Sportpraxen sollen auf simultane Filmgegenwart hin überprüft werden.[126] Die Untersuchung erfordert dies, um sich dabei, eben aufgrund der Analogie zwischen *Sportsozialisation* und der Visualisierung des Sports im *Olympiafilm*, nicht nur auf plakative und vordergründig politische Aussagemomente zu beschränken. Neben der unmittelbaren, d.h. mikrostrukturellen, Zergliederung des Filmmaterials auf dem hier bereits gelegten Fundament dargestellter Leibeserziehung muss folglich auch die Grundlage für die Untersuchung einer mittelbaren, d.h. makrostrukturellen, Ebene herausgestellt werden. Um in der Analyse der publizistischen Filmquellen unmittelbare und mittelbare Wirkungen herauszulesen, sind die bis hier genannten Fakten einer Abstraktion zu unterziehen. Das bedeutet, dass sie eine neue Sichtweise auf *Olympiafilm* und *Kriegswochenschauen* und damit eine neue Leseart eröffnen soll. Über den Abstraktionsprozess werden soziokulturelle Schematisierungen hergeleitet. Sie definieren und rahmen den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

2.5 Abstraktion: Untersuchungsgegenstand filmischer Selbstdarstellungsszenarien

Die körperpolitische Konditionierung systemimmanenter Ideologisierungen zeichnet einen signifikant alternierenden Prozess zur NS-Weltanschauung. Denn ideologisch generierte Maxime werden durch Sport axiomatischen Grundsätzen willfährig gemacht und abgesichert: Ideologie durch Sport, der die Ideologie weiter unterfüttert und nährt. Losgelöst von der unmittelbar erzieherischen Ebene lassen sich ordnende und zugleich komplementär absichernde Mechanismen dieser *Sportsozialisation* feststellen (***Hypothese 1***).[127] Als allumfassend ornamentales Konstrukt treten sie jedoch nicht in den Vordergrund. Diese Ordnungsmuster ergeben zudem das Bedingungsmoment für die Rezeption filmischer NS-Selbstdarstellung. Denn die Voraussetzungen für mögliche Wirkungen sind stets abhängig von dem sie umgebenden kontextuellen Umfeld als auch den bei ihrer Entstehung vorherrschenden und beitragenden Bedingungen. Welche Schlussfolgerungen für Fremd- und Eigenwahrnehmung einer Person daraus erwachsen, kann nicht beantwortet werden. Wohl

[126] vgl. Kap. 1.2.1
[127] vgl. ebd.

aber können Muster als ornamentale Topoi und damit Affinitäten deutende Schematisierungen in der Filmrezeption herausgestellt werden. Inwieweit sie als Grundlage filmischer Gestaltung und Konditionierung verantwortlich zeichnen, kann lediglich hypothetisch angedeutet werden. Die Beantwortung der Frage nach Grundlage und Wirksamkeit bzw. Absichten und Wirkungsweisen kann unmöglich erfasst und als definitiv dargelegt werden.

Das soziologische Ereignis des durch das Dritte Reich manifestierten Nationalsozialismus wird mit neun immer wiederkehrenden Strukturmustern einem ideologisch generierten Ordnungssystem unterzogen. Folgende stereotype Sozialisationsschemata lassen sich ableiten:

Das erste Muster ist das führende Rollenbild des Mannes. Die ihm entgegengebrachte Fülle an Angeboten zur systematisierten Körperertüchtigung spiegelt das gesellschaftliche Äquivalent seiner dominanten Rollenverteilung wider. Denn Umfang und Inhalt des Sports zielen ausschließlich darauf ab. Primär manifestiert sich die Disposition des Mannes als gesellschaftlich pyramidaler Oberbau. Die große Welt des Mannes ist der kleinen Welt der Frau aufgaben- bzw. funktionsbestimmt übergeordnet.[128] Obwohl dies ideologisch einer Parität entspricht, dient die sportliche Sozialisation nur dem Anspruch des vollkommenen und unumschränkten Gestalters. Neben dem Primat männlicher Gestaltungs- und Führungsarbeit erhalten physische und psychische Rasseeigenschaften ihre Allgegenwärtigkeit. Die physische Konditionierung dient dabei letztlich einem höheren Gesundheitszustand. Als Garant der Erbgesundheit wird rassebiologischen Grundsätzen der NS-Eugenik entsprochen. Mehr noch unterstützt dies die Erfüllung physischer Belastbarkeiten für die wirtschaftlichen und soldatischen Belange im Reich. Physisch gestählt, dabei extrem belastbar, zäh und ausdauernd, geschickt und gewandt, schnell, rastlos und dynamisch, von athletischer Gestalt sowie grundsätzlich von körperlicher Resistenz gekennzeichnet, wird der männliche Körper als Politikum geformt. Damit wird er als Instrument unabdingbarem Militarismus zweckdienlich gemacht. Mit der physischen und gesellschaftlichen Vormachtstellung geht die Transformation charakterlicher Eigenschaften einher. Ganz im Sinne Rosenbergscher Metaphysis gewährleistet sie kognitive Prägung. Mut, Einsatzbereitschaft, Entschlusskraft, Härte gegen sich und andere, unbedingter Durchhalte-, Leistungs- und Siegeswillen, Tapferkeit, Durchsetzungsvermögen, Vertrauen in die eigene Stärke, Korps- und Kampfgeist skizzieren dabei die durch den Sport übertragenen Charaktereigenschaften psychischer Konditionierung. Weltanschauliche Schulung bzw. ein derartiges Selbstwertgefühl alternieren mit Leibeserziehung und gehen geradezu eine manifestierte Symbiose ein. Dem Begriff der Volksgemeinschaft ist eine gesonderte Position zuzuschreiben. Grenzt sie doch als eine auf

[128] vgl. Hitler am 8.9.1934. zit. nach Domarus 1965

ideologischen und physischen Analogien basierende Gemeinschaft alles Nonkonforme aus und wertet es indirekt ab: Systeme und Menschen. Männliche Leibeserziehung ideologisiert ausnahmslos zweck- und ergebnisorientiert. Mit Hilfe des Sports sollen sich diese Werte auf Verhalten und Selbstverständnis übertragen wissen. Tradierte und wehrsportliche Leibeserziehung als Sammelbegriff für Theorie, Organisation und Institutionen körperlich-geistiger Ausbildung generiert ein Produkt: den NS-Militärathleten. Charakterliche und physische Prägung entsprechen Wirklichkeit gewordener Hybris. Die Erscheinung lässt deutliche Assoziationen eines Kriegers und weniger die eines Sportlers vermuten.

Das zweite Muster ist das untergeordnete Rollenbild der Frau. Obwohl der NS-Staat institutionell, organisatorisch und personell einen ähnlich großen Aufwand bei der Leibeserziehung der Frau betreibt, so wenig entspricht er deren gesellschaftlicher Gewichtung. Aus der Fülle des Sports als Mittel zum Zweck ergibt sich kein Äquivalent im Sinne wirklicher Parität – wohl aber ideologischer. Vielmehr liegen Rollen- und Aufgabenverständnis in einer für den Staat evidenten Zuweisung der als Unterbau fungierenden Frau.[129] Exakt dieser Unterschied beschreibt die Divergenz. Die Rolle der Frau wird als Basisfunktion für die darauf aufbauende Welt des Mannes definiert.[130] Der Leibeserziehung kommt daher ausnahmslose Transformationsfunktion ideologischer Inhalte zu. Die physische Konditionierung bedingt auch hier der Gesundheit: als Garant für die Erfüllung der Mutterpflicht, Belastbarkeit in Familie, Heim, staatlichen Hilfsorganisationen sowie für künftige kriegsunterstützende Einsätze.[131] Diese Rolle entspricht der Partizipation am gesellschaftlichen Konstrukt. Sport bedeutet neben körperlicher Stärkung eben auch die fundierte Teilnahme am „Ereignis Gesellschaft“ – als Basis der Gemeinschaft in der Gemeinschaft. Hauptmerkmal jedoch bleibt neben fundierter Partizipation physische Stärkung zum Zwecke der Mutterrolle. Als Unterbau einer durch Männer dominierten Gesellschaft dienen alles Öffentlichkeitswirksame sowie Formen des Leistungssports propagandistischer Inszenierung und Popularisierung des Frauenbildes. Dem gegenüber spricht aber der Breitensport gesundheitlich Ideologisches bei der Mehrheit der Frauen an.

Das dritte Muster wird durch Ästhetik charakterisiert. Ideographischer Ausdruck von physischer und psychischer Wertevorstellung findet sich in der von Ästhetik und Schönheit geprägten, auf Traditionslinien der Avantgarde beruhenden nationalsozialistischen Kunst. Obwohl im Rahmen o.g. *Sportsozialisation* nicht explizit erwähnt, umschreibt der NS-Staat mit Hilfe der Leibeserziehung indirekt das Postulat nach ideeller Schönheit, das der

[129] siehe dazu Tröger 1981, S. 246 ff.; Reese, 1981, S. 163-187; zum Sport als Emanzipation auch Pfister/Langenfeld 1980a. In: Ueberhorst 1980 (Bd. 1); Ders. 1980b. In: ebd., S. 977-1007
[130] vgl. dazu u.a. Berger 1984, Döhring 2004
[131] vgl. dazu allgemein Korotin 1992

Körperertüchtigung zwangsläufig zugeordnet ist. Neben dem an sich bereits als schön stilisierten Ereignis bzw. Erlebnis des Sports mit seinen ästhetisierenden Komponenten, wie etwa seinen Athleten oder gar geometrisch-militärischer Ordnung, werden Schönheit und Ästhetik vor allem jedoch auf idealisierte Darstellungen des Mannes transformiert. Mit dem Begriff der Schönheit versehene Körperideale sind manifestierter Ausdruck eines idealisierten Typus Mann: gebündelte Kultur- und Wertevorstellungen, ideologisch soziokulturelle Dominanz, in denen sich soziographische und physische Maxime vereinen. Im simplifizierten Leitspruch „[…] schlank und rank […], zäh wie Leder und hart wie Kruppstahl“[132] finden sie ihren terminologischen Ausdruck. Darin äußert sich der Typus Mann, der als Gestalter und Träger der NS-Weltanschauung seine metaphorische Expression erfährt. Der auf der Grundlage des Sports geformte Körper des Mannes fungiert selbst schon als ideographisches Leitbild und Manifestation eines ästhetisierten und mit dem Begriff antikisierter Schönheit versehenen Ideals. Neben verzierten Baudenkmälern, Mosaiken, Lithographien, der Fotographie sowie der Malerei[133] finden vor allem in den umfangreichen Plastiken Wandschneiders[134], Brekers[135], Schweitzers[136] und Thoraks[137] diese buchstäblich systemimmanenten Ikonographien ihren Widerhall. Im Mittelpunkt der NS-Kunst stehen dabei ausnahmslos wohlgeformte Körper, die im Nationalsozialismus für die Ästhetik des nordischen Menschen, dessen Schönheit, Reinheit und Anmut stehen. Hervorzuheben sind dabei besonders die Plastiken und Monumentalfiguren, die mit ihrem heroisierenden Pathos die Überlegenheit des arischen Sportsoldaten demonstrieren. Ganz im Sinne des NS-Kunstideals formen die Bildhauer muskulöse Männergestalten oder kämpfende Athleten nach Vorbild der klassischen Antike. Sie verweisen auf Stolz und Stärke des NS-Regimes und damit eine dominante Männerwelt. Jedoch nicht zum bloßen Selbstzweck einer idealisierten Welt des Nationalsozialismus allein, sondern vielmehr zum Zwecke ideographisch transformierter Maxime sind diese Kunstarbeiten ausgerichtet. Die stellvertretende Ästhetik bringt die Gesunderhaltung des Mannes und dessen Vormachtstellung innerhalb der Gesellschaft deutlich zum Ausdruck. Dabei stellt dies auch den visuellen Gradmesser des manifestiert soldatischen Typus und dessen physischen Eigenschaften dar. Gleichrangig erweist sich die analog zum Ausdruck gebrachte moralisch-charakterliche Komponente im Menschenbild des Nationalsozialismus: die vollkommene Verinnerlichung und bewusste

[132] Domarus 1965, S. 532 f.
[133] zum NS-Frauenbild in der zeitgenössischen Malerei siehe überblicksartig Ketter 2002; Meckel 1993
[134] siehe dazu etwas Ruchhöft/Ruchhöft 1992; Lorenzen/Probst 2010; Pocher 2011, S. 251-263
[135] vgl. Versais 2003, S. 47-48; Bressa 2001; Egret 1996; Arnoux 1997, S. 51-55
[136] zeitgenössisch siehe Schweitzer-Mjölnir 1941; Ders. 1937
[137] zu den bereits vor der Zeit des Nationalsozialismus vollbrachten Arbeiten und deren Stilistik siehe von Bode 1929. Beredtes Zeugnis über die Aktplastiken legen die von Arnold Fanck 1943 und 1944 gedrehten Dokumentarfilme sowohl über Thoraks als auch Brekers Werke ab.

Auslebung dieser Leitideen mit Hilfe und auf der Grundlage des institutionalisiert zweckorientierten Sports. Hierzu gehört nicht nur die ideologische Einschwörung des Soldatentums im Sportbetrieb sämtlicher im Querschnitt dargestellter Organisationen. Auch die mit der Sportausübung gekoppelte Erziehung zum autoritäts-, leistungs- und kampforientierten Charakter ist damit verbunden. Die geforderten Tugenden heißen: Disziplin, Härte gegen sich und andere, Mut, Selbstoptimierung, Pflichtgefühl, Aufgabenbeherrschung, Unterordnung, Dienst- und Opferbereitschaft sowie unumschränkter Sieges- und Einsatzwille. Begreift sich doch die Ausübung des Sports letztlich selbst auch als Dienst- und Pflichterfüllung in und an der Volksgemeinschaft. Konkret bedeutet dies weiter eine qualitative Determination und Umsetzung des auf abstrakt ideologischer Ebene formulierten Gesellschaftskonstrukts mit der soziologischen Führungsrolle des Mannes. Diese kognitive Sicherung schafft neben Festigung der als männlich erachteten Charaktereigenschaften zugleich Voraussetzungen für die Konsolidierung des NS-Gesellschaftssystems und so einer ultimativen Hybris. Deren bewusstes Vorhandensein kulminiert letztlich in totaler Einsatzbereitschaft[138] einer kampfbereiten Männerwelt sowie einer die Geschlechter divergierenden Gesellschaftsstruktur.[139] Damit begegnet hier speziell eine zweite Bedeutung von Ästhetik: die der inneren Schönheit und folglich synonym zu setzende innere Werte sowie Charaktereigenschaften des Mannes. Diese mit Hilfe der Leibeserziehung in das Bewusstsein transformierten Charaktereigenschaften stellen dabei das eigentlich Bedeutsame zur Schaffung des Sportsoldaten dar: Handlungen verinnerlichen sich, erfahren unabdingbaren Automatismus und steuern als willentliche Aktionen Selbstverständnis und Vorgänge des Individuums. Somit fungiert die Ästhetik als allumfassender Inbegriff physischer und psychischer Zustände im rassischen Ideologieverständnis des Nationalsozialismus. Sie repräsentiert das soziologische und ideologische Wertesystem des Mannes.

Weniger generöse Bedeutsamkeit wird dem weiblichen Ästhetikbegriff zugeschrieben. Dennoch sind mit ihm Körperideale als Ausdruck eines idealisierten Leitbildes und damit gebündelter physischer und psychischer Maxime versehen. Terminologische Entsprechung findet sich im Leitspruch „Straff, aber nicht stramm - herb, aber nicht derb“[140]. Hier äußert sich der Typus Frau, der, als „Träger […] der nationalsozialistischen Weltanschauung geformt“[141], über den Begriff der Ästhetik seine Metaphorik erfährt. Analog der künstlerischen Darstellung des Mannes finden diese systemimmanenten Ikonographien in

[138] vgl. Lingelbach 1970, S. 248
[139] vgl. dazu Landschoof/Hüls 1985, S. 68 ff.
[140] Bürkner 1937, S. 13
[141] Mohr 1935, S. 9

Malerei und Plastik ihre Resonanz.[142] Ästhetik dient als Stellvertreter und Ausdruck für Gesunderhaltung der Mutter und vertritt damit auch deren Rolle innerhalb der Gesellschaft.[143] Idealisierte weibliche Aktbilder wie etwa Ivo Saligers *Die Rast der Diana* oder Adolf Zieglers *Die vier Elemente* stehen im Mittelpunkt der NS-Malerei. Der wohlgeformte Körper dient auch hier als Propaganda und die Ästhetik des Nordischen als Symbolik von Schönheit, Reinheit und Anmut. Weitaus größere Bedeutung als die physische Stilisierung der Frau zeichnet die moralische Akzeptanz: vollkommene Verinnerlichung und damit bewusstes Ausleben dieser Leitideen über das Medium der institutionalisierten Leibeserziehung. Dazu gehört nicht nur die weltanschauliche Konditionierung des Mutterdaseins, sondern auch die mit der Sportausübung gekoppelte Erziehung zum autoritätsgebundenen Charakter. Die geforderten Tugenden heißen hier nun Disziplin, Gehorsam, Streben nach Selbstoptimierung im Sinne der Gesunderhaltung, Pflichtgefühl, Unterordnung, Dienst- und Opferbereitschaft sowie unumschränkter Einsatzwille. Konkret meint dies auch hier die qualitative Umsetzung des ideologischen Postulats der soziologisch fundierten Frauenrolle. Identifikationen schaffen Voraussetzungen für die Festigung des Systems und damit „totale Einsatzbereitschaft“[144] einer breiten Masse für die Akzeptanz eben dieser, die Geschlechter divergierenden Gesellschaftsstruktur.[145] In Anlehnung an Rosenbergsche Metaphysik begegnet somit auch hier die zweite Konnotation der Ästhetik: die der inneren Schönheit und damit synonym zu setzende innere Werte und Charaktereigenschaften. Ebenfalls einen beachtlichen Faktor stellen die mit Hilfe der Leibeserziehung in das Bewusstsein transformierten und durch die Ästhetik zum Ausdruck gebrachten Charaktereigenschaften in der NS-Gesundheitspolitik dar. Durch bewusste Sport- und Gesundheitsfürsorge der Frau zeichnet sie als aktiver Garant der Erb- und Volksgesundheit mit verantwortlich. Vor allem der weibliche Teil des „Volkskörpers“ hat als Träger rassischen Erbguts durch regelmäßigen systematisierten Sport bewusst für dessen Fortbestand und Qualität Sorge zu tragen. Das bewusste Verhalten beim und durch den Sport definiert eine charakterliche Qualifizierung, aus der sich eine fortschreitende Höherentwicklung des Menschen im Verständnis der NS-Eugenik ableitet. Physische und charakterliche Eigenschaften finden sich im übertragenen Sinne als Ausdruck allegorischer Ästhetik bestätigt. Die Idolatrie skizziert athletische Männerkörper sowie weiche und zarte Frauenkörper. Ästhetik und Schönheit begreifen sich aber auch in und durch die Strukturierung und Ordnung des Sportes selbst.

[142] vgl. die Anmerkungen 129-133
[143] vgl. dazu zeitgenössisch Bäumer 1940; allgemein siehe auch Brockhaus 1986; Wenk 1996; zu den Parallelitäten mit antiken Plastiken siehe auch Böhm 1990
[144] Lingelbach 1970, S. 248
[145] vgl. dazu Landschoof/Hüls 1985, S. 68 ff.

Als viertes Sozialisationsmuster präsentiert sich mit dem NS-Sport, als strukturiert und durchorganisiertes Erziehungsinstrumentarium, die Apperzeption der Ordnung selbst. So wie die Leibeserziehung mit ihren normierten Übungsformen insgesamt, so ist zudem jedwede Sportart-Spezifik von permanent ordnenden Arrangements durchzogen und umsäumt. Beiden Geschlechtern begegnen permanent normierte, geordnete, und in Anlehnung an Militärisches, stets in Formation vergegenwärtigte Übungs- und Wettkampfprocedere. Deren praktische Durchführung – ob Training, Übung oder Wettkampf – besitzen ausnahmslos strukturierten und militärisch ordnenden Charakter. Nicht zuletzt die perfektionierte, auf philanthropischen Systematisierungen von Jahn und Spieß[146] basierende Kommando- bzw. Militärstrukturierung der Leibeserziehung findet ihre im Kaiserreich fortgeführte[147] und im NS-Staat pedantische Vervollkommnung. Kontinuierlich vollzieht sich jedwede Handlung mit Hilfe geometrischer Anordnungen innerhalb eines ordnenden Gefüges. Somit dienen die sportlichen Szenarien und deren Inszenierung dem Anspruch absoluter Plan- und Kontrollierbarkeit. Damit begegnen Assoziationen konventionell bürgerlicher Ordnungs-, Karitas- und Sauberkeitsvorstellungen. Denn in der Obhut staatlicher Leibeserziehung ist jedweder Aktionismus unabdingbarer Ordnung unterstellt, so dass Individuen Ordnung unentwegt erfahren: mit der allumfassenden Leibeserziehung erfreuen sich Sportler beiderlei Geschlechts physischer und emotionaler Prosperitäten. Die Menschen fühlen sich geborgen und beachtet, weil ihnen eine besondere, d.h. ordentliche Fürsorge und Aufmerksamkeit zuteil wird. An den Sport wird ein Definitionsverständnis der Sorg- bzw. Arglosigkeiten sowie planerisch verlässliche Behütung bar jedweder ernstlichen Entbehrung gebunden. Möglichen Mängeln oder gar Missständen, gleich welcher Form und Art, wird zu keinem Zeitpunkt die Möglichkeit der Existenz eingeräumt. Der Staat transformiert mit Hilfe des Sports das Antlitz unumschränkter Fürsorge und Ordnung.

Somit werden neben dem Bild des rassisch erlesenen Sportsoldaten an der Spitze der arischen Gentilgesellschaft und dem Bild der gesunden Mutter als Basis dieser Gesellschaft vor allem karitative Assoziationen als ornamentaler Topos geweckt. Darüber hinaus dient die sportliche Ordnung als Rahmen zur Formung einer binnensolidarischen Rassengemeinschaft. Das beinhaltet die Abgrenzung gegenüber nicht Dazugehörigen als auch den Glauben an die eigene Überlegenheit im NS-Werteverständnis. Abgrenzung gegenüber Anderen bzw. vollkommene Ausblendung deren Existenz gehören demnach direkt zum Topos der Gemeinschaft als ordnungsstiftende Funktion. Indem Jungen, Mädchen, Männer und Frauen durch die gerade im Sportdienst vermittelte NS-Gesundheits- und Rassenpolitik auf

[146] vgl. dazu die Anmerkungen 92 ff.
[147] siehe Pfister/Langenfeld 1980b (Bd. 1), S. 977-1007

weltanschauliche Hybris indoktriniert werden, schafft der Sport die sozialpsychologische Grundlage einer sozialdarwinistisch geprägte Expansions- und Kriegspolitik – entsprechend der im Frauen- und Männersport bezweckten Volksgemeinschaft. In Sportarten, Mannschaften und Gemeinschaften wird im Kleinen geübt, was der Staat im Großen als Ziel verfolgt: mentale und emotionale Konsolidierung zu einer Kampf- und Leistungsgemeinschaft jenseits gesellschaftlicher Unterschiede.[148] Damit bietet sich außerdem auch die Gewähr einer „Interessenidentität von Herrschenden und Beherrschten“[149], so dass eine unumschränkte Massenloyalität auf der Basis der Leibeserziehung fußt. Das Dritte Reich projiziert damit das Antlitz unumschränkter Ordnung und Strukturiertheit, in dem jedwedes Chaos oder gar Ungeplantes vermieden wird. Alles Handeln und Tun wirkt organisiert, geplant, ordentlich, agil, sauber, ausnahmslos militärisch durchorganisiert und scheint geregelt vor sich zu gehen. Nichts ist dabei dem Zufall überlassen und wirkt damit insgesamt, übertragen auf das gesellschaftliche Konstrukt, ungemein modern. Dekomposition bzw. Konfusion wird nicht zugelassen. Land und System sind augenscheinlich in Mobilität und Ordnung begriffen. Einer etwaigen Kehrseite wird zu keinem Zeitpunkt offenkundig Ausdruck verliehen. Erfolg und Ordnung als garantiertes Staatsprinzip werden grundsätzlich und zu jedem Zeitpunkt antizipiert. Die praktische Gestaltung des nationalsozialistischen Ordnungsstaates sucht im Rahmen des Sports lediglich die Bestätigung antizipiert unumschränkter Ordnung.

Als fünftes Muster greift ein aus heutiger Sicht mit Event und Abenteuer gleichzusetzender Sport-Charakter. Mit Zunahme der sich stetig entwickelnden Sportstrukturen und Möglichkeiten zum Beginn des 20. Jahrhunderts wird das „Ereignis Sport“ als grandios beredtes Zeugnis eines positivierten Abenteuers bzw. Erlebnisses begriffen. Es steht im Gegensatz zum monotonen, von bürgerlich-kulturellen und wirtschaftlichen Zwängen durchzogenen Alltag und kommt einer modernen Attraktion gleich. Prinzipiell ist es keine wirkliche Neuerung. Dennoch misst ihm der Nationalsozialismus durch effiziente Um- und Neustrukturierung eine derart immense Bedeutung und Aufmerksamkeit bei, so dass Sport als Abenteuer oder höheres Pfadfindertum inszeniert und empfunden wird – besonders bei Jungen und Männern. Sein praktisches Pendant findet sich in der politischen Leibeserziehung mit erlebnispädagogischen Elementen, durch das der Sport allgemein als überwältigendes, geradezu exklusives Abenteuer stilisiert wird. Er bietet in einer bisher noch nie dagewesenen Form die Möglichkeit, bürgerlichen, kulturellen und wirtschaftlichen Zwängen zu entfliehen und dabei Emotionen der Freiheit auszuleben. Komplettiert wird solche erlebnispädagogische Sportvermittlung durch die Wahrnehmung der Exklusivität:

[148] siehe Lingelbach 1970, S. 34
[149] Prokop 1971, S.1

Aufenthalte weit weg von zu Hause etwa auf Fahrten, im Lager, bei Wettkämpfen oder an entfernt gelegenen Ausbildungsorten – Leistungserziehung zum Soldaten als ein entdramatisiertes Erlebnis. Der Sport präsentiert sich als Attraktion und romantisiertes Abenteuer. Er betont das bedenkenlos Weltenbummlerische, denn in ihm sind Monotonie oder Betrübliches nicht vorhanden. Alltäglich entstehen Eindrücke von das Reich geradezu be- und durchreisenden Sportlern. Deren Erlebnisse vermitteln den Anschein abenteuerlich umherschweifend geprägter Abenteuer als vornehmlich kühne und verwegene Mannestaten. Trotz Härte, Entbehrungen und spartanisch-kämpferischer Ausbildung vollzieht sich letztlich alles im Rahmen der Fürsorge. Somit suggeriert der durch Sport repräsentierte Nationalsozialismus vor allem seine entschärfende Position, da er sich letztlich als Bewährung, Reise und geordnetes Abenteuer präsentiert. Grundsätzlich beschreibt diese Form sportlicher Erlebniswelt die transformierte Fortsetzung anfänglicher Urlaubsreisen der 30er Jahre wie etwa mit der staatlich ins Leben gerufenen Reiseorganisation *Kraft durch Freude*[150] - nur mit anderen Mitteln. Ebenso knüpft hier die Idee bündischer Jugend an. Auffälliger noch als in der Struktur des Sports tritt dieses Muster deutlich in der privaten Fotographie, den Erlebnisberichten und im Bereich offizieller Sportberichterstattung zum Vorschein. *Der Leichtathlet*, *Turn- und Sportwart*, *Fußball*, die *Deutsche Turn-Zeitung*, die *Deutsche Sankt Georg Sportzeitung* oder etwa auch die *Berliner Illustrierte Zeitung* finden sich übersät mit dem Topos des abenteuerlich umherreisenden Sportlers, der gut versorgt ist und sich sportlich kämpfend bewährt. Der Staat bietet den Menschen dabei eine erste Form des Sporttourismus an. Sport ist durch die Faszination einer bislang unbekannten Erlebniswelt dem Attribut des Abenteuers verschrieben. Die Inszenierung der militärisch ausgerichteten Leibeserziehung als Reise besitzt daher eine große Faszinations- und Legitimationskraft. Wie aus unzähligen Briefen[151] oder Nachkriegserinnerungen[152] ersichtlich, lässt die Typologie des Sports als Abenteuer, Erlebnis und Reise der Funktion dieses Sozialisationsmusters eine immense Bedeutung zukommen.

Als sechstes Muster tritt - mit der Stärkung der Gemeinschaft und dem anerzogenen Selbstverständnis als Hybris - vollkommene Ausgrenzung und restriktive Abwertung der nicht den nationalsozialistischen Rasseidealen entsprechenden Personen auf. Obwohl nur indirekt im Rahmen des Sports vorhanden, äußert sich mit der Bildung und Einschwörung einer physisch-ideologischen Gemeinschaft und damit der Zugehörigkeit zum NS-Sozialgefüge die mittelbare Aus- und Abgrenzung alles Fremden. Andersartiges, Unvollkommenes, Schwaches,

[150] siehe Appel 2001; Schlotmann 1997, S. 171-174; Weiß 1993; Hessel 1990, S. 43-49; Bernett 1979, S. 89 - 146
[151] vgl. dazu Cachey 2000; vgl. dazu auch Krüger 2002, S. 339-344
[152] siehe dazu exemplarisch Flemke 2004, S. 17 f.; Jensen 2001 S. 57-70; Strickstrock 1996, S.19

Unschönes sowie Nonkonformistisches haben im Wertesystem des NS-Staates keinen Platz. Das gilt in der Volksgemeinschaft und den sie konstituierenden kleinen Gemeinschaften des Sports, wollen sich Hybris und Elite- Denken als bewusster Widerhall verstanden wissen. Konkret sind nach dem sozialdarwinistischen Wertesystem Behinderte, Geisteskranke, Asoziale und Zigeuner, Erbkranke, Alkoholiker und Drogensüchtige, vor allem aber Juden davon betroffen. Mit der Einführung des *Arierparagraphen*[153] haben bereits umfangreiche Ausschlussverfahren dieser Gruppen begonnen, die ihre Verschärfung durch die *Nürnberger Rassengesetze*[154] erfahren. Als völkische Gesetzgebung verdrängen sie primär jüdische Bürger aus allen beruflichen und gesellschaftlichen Bereichen. Sie werden durch nahezu sämtliche Organisationen, Verbände und berufsständische Vereinigungen übernommen. Der auf staatlicher Ebene entsprochenen Praxis geht man auf sämtlichen Ebenen des Reichs nach. Den gesundheitspolitischen Rahmen skizziert das *Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses*, in dem physische und psychische Auffälligkeiten als gesellschaftlicher Ausgrenzungsgrund definiert werden.[155] Die Ausmaße lassen sich am Beispiel der Juden verdeutlichen, deren Einrichtungen zunächst in die Isolation gedrängt und in der Folgezeit dann in unsystematischer Art schrittweise liquidiert werden. Beinahe allen Organisationen widerfährt die Gleich- oder Ausschaltung. So kommt es konkret zur Zerschlagung der Arbeitersportbewegung[156], einem Verbot und Ausschluss konfessioneller Sportvereine aus den Dachverbänden, der *Arisierung* der paritätischen Verbände und Vereine und damit dem Ausschluss jüdischer Vereine und Verbände aus deutschen Dachorganisationen. Entsprechungen finden sich auch in Bezug auf Individuen und deren Nonkonformität. So veröffentlicht beispielsweise der DFB bereits am 19. April 1933 im Verbandsorgan *Kicker* eine Amtliche Bekanntmachung: „Der Vorstand des DFB und der Vorstand der Deutschen Sportbehörde halten Angehörige der jüdischen Rasse, ebenso auch Personen, die sich als Mitglieder der marxistischen Bewegung herausgestellt haben, in führenden Stellungen der Landesverbände und Vereine nicht für tragbar. Die Landesverbände und Vereine werden aufgefordert, die entsprechenden Maßnahmen, soweit diese nicht bereits getroffen wurden, zu veranlassen.“[157] Damit ist der Ausschluss jüdischer Mitglieder offiziell von Verbandsseite gefordert, auch wenn es zu diesem Zeitpunkt lediglich die Amtsträger und nicht die aktiven Sportler betrifft. Die Deutsche Turnerschaft, die Boxsportverbände, der Deutsche

[153] siehe dazu Reichsgesetzblatt I 1933, S. 175; in zeitgenössischer Ausführung Schulz 1934
[154] vgl. dazu von Münch 1994, S. 119 ff.; Reichsgesetzblatt I 1933, S. 1146, ferner auch ebd. S. 1333 f.; umfassend zur zeitgenössischen Erläuterung auch Lemme 1933; Stuckart 1936; Beyer 1936
[155] vgl. dazu von Münch 1994, S. 113 ff.; siehe auch Reichsgesetzblatt I 1933, S. 529, in der Fassung vom 4.2.1936 Reichsgesetzblatt I 1936, S. 119
[156] vgl. Timmermann 1973
[157] *Kicker* v. 19. April 1933

Schwimmverband, der Leichtathletikverband sowie der Deutsche Tennisbund, um hier nur einige zu nennen, schließen sich umgehend diesem Vorgehen an, obwohl seitens des Gesetzgebers keine Grundlage dafür besteht.[158] Das Beispiel vorauseilenden Gehorsams hat Methode und besitzt Allgemeingültigkeit: gesellschaftliche Zugehörigkeit, physische und psychische Merkmale dienen als Gründe für Aus- und Abgrenzung. Willkür und Despotismus spiegeln sich darin wider. Ihnen sind Tür und Tor geöffnet. Erlaubt sind nun restriktive und unumschränkte Geringschätzung gegenüber nicht Dazugehörigen, Minderheiten und separierten Personen, wie es der Sport indirekt propagiert. Denn auch Kommunisten, Sozialdemokraten, Zeugen Jehovas oder anderweitig politisch und religiös Positionierten werden Zugehörigkeit zu diesen Gruppen und deren Existenz untersagt. Die Termini des *Jüdisch-Marxistischen* dienen dabei einer ungenau und diffus umschriebenen Definition alles Auszugrenzenden.[159] Unumstößlich sind direkte und indirekte Abgrenzung mit Abwertung gleichzusetzen. Am Ende des kausalen Prozesses steht die vollkommene Dehumanisierung, die ihren Anfang in der Ausgrenzung hat und in alternierender Relation zur NS-Gemeinschaftsbildung steht. So wie die Ideologie insgesamt, so erzeugt erst die rassische Gemeinschaftsbildung des Sports eine daraus resultierende Ausgrenzung und Abwertung anderer Gruppen.

Als siebentes Muster der Sporttypologie begegnet das Sujet unablässiger Dynamik und Aktivität. Trotz seines gewaltherrschaftlichen Systems ist der NS-Staat eines der modernsten und populistischsten Regime. Entgegen der von ihm verbreiteten Angst und Schrecken kann er gewaltige Kohäsionskräfte zur Begeisterung der Massen mobilisieren. Die Magie seiner Anziehungskraft ist durch ungeheure Mobilität, Flexibilität, technische und sozialpolitische Innovationsfähigkeit, seine Mythisierungen, massenpsychologische Inszenierungen und mediale Selbstdarstellungen begründet.[160] Sich komplementär begrenzende Polaritäten wie Gewalt und Faszination, Angst und Sehnsucht gehören dabei untrennbar zusammen.[161] Der NS-Staat verwirklicht Begeisterung und Zustimmung durch die Organisation jedweden Begeisterungspotentials.[162] Zu diesem Zwecke werden alle nur erdenklichen Möglichkeiten, die in irgendeiner Form anziehend wirkten, in den Dienst der Machthaber gestellt. Davon ausgeschlossen bleibt das von der Masse nicht Erwünschte, das unpopulären Charakters ist.[163] Der Sport stellt sich als Inbegriff eines exorbitant dynamisierten Staatskonstruktes dar. Die

[158] vgl. umfassend Krüger 1993 (Bd. 3); Bohus 1986; Bernett 1971a; Ders. 1966 u. 1983, S. 349 - 373
[159] zur Sprache im NS siehe Michael 2002; Winde 2002; Brackmann 2001; Maas 2000, S. 103; Hoffman 1997, S. 27 f., 29 ff., 31 f.
[160] vgl. dazu allgem. Ennker 1996; Suter 1983; Marks/Mönnich-Marks 2002, S. 57-72
[161] zur Psychodynamik des Nationalsozialismus siehe Welzer 1995; Ders. 1999 (Bd. 3)
[162] zur Dynamik des NS durch Aktionismus und Aktivismus siehe Wolf 2004 In: http://www.eforum-zeitgeschichte.at/set3_01a2.htm; Marks 2003, S. 211-230; Wagensommer 2003 In: ebd., S. 43-171
[163] vgl. dazu auch Marks 2001, S. 24-30

Schnelligkeit und Rastlosigkeit im Gebrauch organisatorischer und inhaltlicher Mittel (allen voran abenteuerliche, rasante und gefährliche Sportarten, aber auch die Effizienz der Strukturen selbst) gehorchen dabei in besonderer Weise Absicht und Vorstellung des dynamischen NS-Staats. Neben den ohnehin dynamischen Prozessen der Leibeserziehung trägt die strukturpolitische Organisierung der Individuen in entscheidendem Maße dazu bei. Denn Sport findet nicht im Kleinen oder gar einzeln statt – sondern im Großen. Er bezieht die Gestaltung von Masse und Raum mit ein. Besonders Stadionbauten oder anderweitig konditionierende Bausysteme werden nutzbar gemacht.[164] Denn effizient ornamentale Raumgestaltungen und die Organisation des Menschen selbst tragen besonders zur Situationsdefinition und -deutung bei. Sie bestimmen die Beziehungen des Menschen zueinander, begrenzen Handlungs- und Verhaltensmöglichkeiten und wirken daher als Verständnishintergrund der sich darin vollziehenden Ereignisse. Gestaltungen können einvernehmend wirken und individuelles bzw. kollektives Handeln sinnvoll machen. Zusammen mit gegliederten organisatorischen Maßnahmen bewirken sie eine Anordnung und damit eine ganz bewusste Rezeption der Masseninszenierungen innerhalb eines dynamisiert empfundenen gesellschaftlichen Rahmens.[165] Den ideologischen Auffassungen des modernen Staates mit seiner steten Dynamik entsprechen die ständig in Bewegung befindlichen Momente des Sports und seiner Struktur.[166] Sie grenzen sich zum Bild unerträglich empfundener Sozialzwänge aus der Zeit des kaiserlichen Bürgertums ab. Das Individuum kann mit der Modernität der Sportgestaltung bisherigen Alltagszwängen entfliehen. Die unablässigen Organisations- und Dynamisierungsprozesse beeinflussen Empfindungen positiver Modernität. Zu keinem Zeitpunkt wird man aus den soziokulturellen Arrangements emotionaler Dynamik entlassen.[167] Unablässig konfrontieren sie das Individuum mit emotionaler Rastlosigkeit und verhelfen damit dem durch Mobilität und Agilität charakterisierten Antlitz des Nationalsozialismus zum Ausdruck. Die Basis ist bereits mit dem aufkommenden Sport am Ende der Weimarer Republik gelegt worden, die Weiterentwicklung vollzieht der NS-Staat.[168] Er bestärkt Gefühle der ständigen, niemals stillstehenden Modernität und Agilität und damit der niemals versiegenden Kraftquelle nationalsozialistischer Dynamik. Unablässige Bewegung als konditionierendes System sensomotorischer Reizüberflutung, dem zu entgehen dem Einzelnen kaum gestattet wird, verleiht der NS-Selbstdarstellung ihre

[164] zum Beispiel der Architektur als ein Ornament sportbezogener Massenkonditionierung siehe Verspohl 1976, S. 200 f.; vgl. auch Canetti 1985, S.25 f.; Bartetzko 2000, S. 1
[165] vgl. Elfferding 1987, S. 17-50
[166] vgl. dazu Hoffmann 1988, S. 69 ff.; als regionalspezifisches Beispiel vorhandener Beweggründe hin zum Nationalsozialismus siehe von Saldern 1993, S. 20-52; grundsätzlich auch Brockhaus 1997
[167] zu den Phänomenen des Zulaufs der Nationalsozialisten siehe allgem. auch Fischer 2002; Mühlberger 1991
[168] Egger 1997, S. 320 – 337; Ders. 1998, S. 91 - 100

ideologische Potenz. Die Sozialisationsinstanzen des Sports sind zu keinem Zeitpunkt autark als vielmehr sinnstiftend. Prinzipiell handelt es sich dabei um ein sozialisierendes Repertoire dynamisierender Rahmungen. Der Zweck ist einzig und allein, die Ordnungsbilder des Nationalsozialismus konsequent abzusichern. In der Gesamtheit der politisch umrahmten Leibeserziehung ist alles summarisch auf Sinnstiftung bzw. -verkündung hin ausgerichtet. Niemals stehen Sport und dessen dynamisierende Arrangements für sich selbst, so dass das Individuum zu keinem Augenblick aus der Regie staatlicher Konditionierung entlassen wird. Darüber hinaus verleiht der unablässig dynamisierende Sport eine besondere emotionale Ordnung. Er raubt dem Individuum dessen distanzierendes und unabhängiges Denken und überlässt ihm dabei weder Zeit noch Raum für eigene Assoziationen und Gedanken. Mehr noch: es entbindet ihn der Möglichkeit eigener Gedankenbildung und verstärkt geradezu die Erfahrung des sinnlichen Miterlebens. Als Teil einer gigantischen Sozialisationsmaschinerie wird der Einzelne in der Masse unentwegt emotional konditioniert. Dynamik spiegelt ideologisches Selbstverständnis des NS-Staates und die daraus resultierende Wirklichkeit in der Wahrnehmung des Individuums wider.

Als achtes Sozialisationsmuster zeigt sich die mit Hilfe des Sports konstruierte Wirklichkeit des Nationalsozialismus und damit dessen postulierte Authentizität. Das ihn repräsentierende Staatskonstrukt stellt ein Musterbeispiel an Flexibilität, Entschlusskraft, Dynamik und Beweglichkeit auf allen soziokulturellen Gebieten dar. Mit der Organisation – genauer Reorganisation – des Raumes, der Kultur, der Bildung, der Kunst, vor allem aber der ideologisch allumfassenden Leibeserziehung schafft sich der Staat seine eigene soziale und kulturelle Realität als Konstrukt. Im Vergleich zu anderen Ländern oder Politsystemen gibt es sie nicht.[169] Denn soziologisch betrachtet entwickelt sich das Konstrukt des NS-Staates nicht, sondern wird in deutlicher Abgrenzung zu anderen Staatsformen vollkommen neu bzw. totalitär generiert. Damit halten sozialdarwinistische und nationalsozialistische Prinzipien Einzug in eine ihnen Ausdruck verleihende Gesellschaftsform, denn letztlich werden diese ja mit Hilfe des Sports vermittelt und etabliert.[170] Gegenüber gesellschaftlich gewachsenen Polit- und Staatssystemen steht der NS-Staat daher mit der von ihm kreierten Realität in einer gewissen Wechselbeziehung zum Irrealen.

Neben dem inhaltlich Ideologischen kommt dem Sport die Funktion des auf die Gesellschaft zu übertragenen Konstrukts zu. Denn in ihm wird zelebriert, was übertragen auf den NS-Staat eine eigene mit ideologischen Gesetzmäßigkeiten durchzogene Wirklichkeit bildet. Der Sport

[169] beispielhaft zur Organisation gesellschaftlicher Bereiche siehe Münk 1993; Helms 2004, S. 62 f.; Gutberger 1999

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

kann in diesem Zusammenhang als ein die konstruierte Wirklichkeit fundierendes Massenmedium verstanden werden. Damit erlangt die sportlich initiierte und die Gesellschaft ideologisch durchziehende Realität tatsächliche Authentizität. Das ideologische Gedankengebäude erfährt praktische Umsetzung und konsolidiert die Integrität des Systems. Die ungeheure Dynamik im Antlitz des Sports begründet dabei überhaupt erst die Möglichkeiten politischer Sozialisation.[171] Ihre Wirksamkeit ergibt sich aus dem Zusammenfließen von Inszenierung und Faszination. Sport als Massenmedium kann damit auch als Sozialisations- und Wirklichkeitsgarant einer eigens kreierten Realität verstanden werden. Er ist für die Prägung von Denk- und Verhaltensmustern, Persönlichkeitswerten, Status- und Rollenbildern, Reputationen und Typenbildern junger Menschen verantwortlich. Die Adoleszenz bietet sich ideal für Empfänglichkeit und mentale Festigung dieser Realität an.[172] Neben der sportlichen Mikroebene und der Inszenierung auf staatlicher Ebene erfährt die konstruierte Realität mit der mentalen Transformation ihre dritte Bedeutung.[173] Mit seiner eigenen Organisierung und der sportlichen Inszenierung der Ideologie trägt der Nationalsozialismus zur Schaffung seiner eigenen Wirklichkeit bei, in der die durch staatliche Konformitäten ausgedrückten Maxime ihre Gültigkeit besitzen. Aufgrund von Flexibilität und Dynamik und damit vermittelter Modernität und Aktualität generiert er mit und durch den Sport seine eigene gesellschaftliche Wirklichkeit, die als artifizielles Konstrukt Authentizitätscharakter besitzt und letztlich modernsten Ansprüchen genügt.

Als neuntes und somit letztes Muster zeigt sich mit der politischen Leibeserziehung die Antizipation des Krieges. Der Sport in seiner seit der Antike tradierten Bedeutung als Kriegsvorbereitung[174] wird revisionistisch im Nationalsozialismus weit über das bisherige Maß sportlichen Verständnisses instrumentalisiert. Obwohl ihm andere Gesellschaftsströmungen der Weimarer Republik gegenüberstehen – so etwa erste Vorformen der Gesunderhaltung, der Naturbegegnung, der Selbsterkenntnis – und sich Bewegungskultur so rasant und ausdifferenziert entwickelt wie später kaum noch einmal[175], so sehr überwiegen wehrsportliche Konzepte eines politisiert kriegerischen Sports. Auslöser sind die Auflagen des Versailler Vertrages.[176] Ersatz für die darin verbotene Wehrpflicht wird der Wehrsport und die Turnerschaft das Sammelbecken nationalgesinnter Kräfte. Gesellschaftliche Akzeptanz,

[171] vgl. dazu grundlegend Preiser 1994, S. 345-375; umfassend auch Thomas 1992 (Bd 2); speziell zur politischen Sozialisation Claußen 1980, S. 1-29; siehe ferner dazu auch Wasmund 1982, S. 143-154
[172] zur umfangreichen Suggestion und Beeinflussung in der Adoleszenz junger Frauen zwecks Sozialisierung und mentaler Konditionierung siehe umfassend Perchinig 1996
[173] grundlegend dazu siehe Schmitz 2001
[174] vgl. dazu Dahlheim 1995, S. 81-103; Zschietzschmann 1961, S. 37 ff; explizit am Beispiel Spartas siehe Baltrusch 2003, S. 20-35, 63-80
[175] Krüger 1993 (Bd. 3), S.113 f.
[176] vgl. Simon/Hinschig/Schafrik (u.a.) 1969, S. 37

wehrsportliche Forderungen[177], Begeisterung an der Sportentwicklung und die damit übereinstimmenden NS-Maxime tragen die Voraussetzungen bzw. die Bereitschaft einer wehrsportlichen Ausbildung.[178] Der Sport ist nicht auf Selbstzweck, Körpererfahrung oder Gesunderhaltung, sondern einzig auf die Sinnstiftung des Krieges ausgerichtet. Seine Praxis gleicht dabei in Grundzügen selbst der Inszenierung eines einzigen gigantischen Manövers mit kriegsbeschwörenden Momenten. Ganz im Sinne des Zeitgeistes können sich das Treiben, pompös ornamentale Rahmungen und die Organisation der Massen als Heerlager und Kriegskulisse verstanden wissen. Die Gestaltung des kriegerischen Sports ist geprägt von Männlichkeit, Bewährung im Kampf, Ästhetik und abenteuerlichem Geschehen. Mit Blick auf den Militärathleten sind Agilität, Dynamik, Ästhetik, technische Versiertheit, körperlicher Höchsteinsatz, Rastlosigkeit und unablässige Jagd nach Rekorden kennzeichnend. Auch den postulierten Charaktereigenschaften Rosenbergscher Metaphysis wird zum Ausdruck verholfen: mentale Härte, Willensstärke, unbedingter Kampf- und Siegeswillen. Neben den Präsentations- und Organisationsformen ruft Sport signifikante Affinitäten des Krieges hervor. Die *Sportsozialisation* kolportiert daher suggestiv und ausnahmslos den Krieg als Antizipation. Das die strukturinhaltliche Überformung des Sportes als Krieg Selbstverständnis und Zeitgeist entsprechen, spiegelt sich in zeitgenössischer Berichterstattung, Vorschriften, Schulungsrichtlinien[179], daran gebundenen Erwartungen[180] und in Kriegserinnerungen wider. Historischen Kontext bildete der am 18.10.1936 ins Leben gerufene *Vierjahresplan*[181], der die Wirtschaft binnen vier Jahren kriegsfähig, vor allem jedoch die Wehrmacht einsatzfähig werden lassen sollte.[182] Die Ausformung kriegerischer Bestrebungen wird deutlich umrissen und intensiviert. Realität und Sozialisation stehen damit in direkter Beziehung zueinander. Sie bedingen einander im Verständnis von Krieg und sozialdarwinistischem Existenzkampf. Auf der ideologischen Grundlage analoger Mechanismen wird Sport den Prinzipien des Krieges verschrieben, den er als Zweck und höchstes Ziel antizipiert.

[177] vgl. Teichler 1991, S. 23 ff.
[178] vgl. dazu Bohus 1986, S. 147; Simon/Hinschig/Schafrik (u.a.) 1969, S. 42 f.
[179] vgl. exemplarisch dazu Oberste SA-Führung 1938; siehe auch die Bedingungen für das Reichssportabzeichen. In: Reichssportamt O.O. u. o.J., S. 8-11
[180] so etwa die Hoffnung einer gesteigerten „Volks- und Wehrkraft“ nach Steigerung der Stundenanzahl des Turnunterrichts 1935 sowie der damit einhergehenden Einführung der Kommandosprache und des Boxens an den Schulen. Zit. nach Pfeiffer 1987, S. 55
[181] siehe dazu Reichsgesetzblatt I. Berlin 1936, S. 887; grundsätzlich auch Petzina 1968
[182] siehe dazu in zeitgenössischen Quellen grundsätzlich Stoye 1937; Berndt 1937; im fortlaufenden Kontext des ideologischen Kriegsgedankens auch Backe 1941, S. 48-60; wiederholt auch Petzina 1986

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

Da zu Leni Riefenstahls Leben[1] und zur Produktionsgeschichte ihrer Filme[2] umfangreiche Abhandlungen geschrieben worden sind (vgl. Kap. 1.1.1), beschränkt sich das folgende Kapitel auf die wesentlichen Zusammenhänge. Sie sollen zu einem besseren Verständnis und einem thematischen Einstieg verhelfen. In verkürzter Form werden die Karriere Leni Riefenstahls bis in das Jahr 1938 und die Produktionsgeschichte des *Olympiafilms* skizziert. Beide Bereiche verschaffen einen Überblick, um einen besseren und verständlicheren Bezug zur Filmanalyse (vgl. Kap. 4.) herzustellen. Das dargelegte Hintergrundwissen soll Aufschluss geben, mit welcher Akribie und Bedachtheit sich die Regisseurin ihrem Werk zuwandte. Darüber hinaus wird auch die Nähe Riefenstahls zum NS-Regime aufgezeigt.
Neben dem Aspekt eines reinen Kunstwerkes, auf das Riefenstahl stets nach dem Krieg verwiesen hat, wird hier verdeutlicht, dass es sich bei dem *Olympiafilm*, neben *Sportsozialisation* und *Wochenschauen*, eben auch um ein Instrumentarium der Selbstdarstellung des Dritten Reichs handelt.[3]

3.1 Die Person Leni Riefenstahl

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

[1] Für eine ausführliche Biographie über Riefenstahl vgl. auch Lenssen 1999, S. 12-117
[2] Wiederholt sei an dieser Stelle an die sehr informativen Untersuchungen verwiesen. Siehe dazu Graham 1986; Downing 1992.; Infield 1976, Rürup 1996, S. 169-197
[3] vgl. Kap. 1.2.1
[4] siehe dazu u.a. Rother 2000, S. 21-29; Riefenstahl 2000, S. 15-68; Knopp 2001a, S. 152-159
[5] vgl. Sigmund 2000, S. 145 ff.
[6] siehe dazu Kinkel 2002, S. 14

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

3.2. Die Genesis - Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936: *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit*

3.2.1 Auftrag und Finanzierung - Die Olympia-Film GmbH

Seit 1912 verpflichtet das IOC jedes Organisationskomitee Olympischer Spiele dazu, für eine filmische Dokumentation der jeweiligen Spiele Sorge zu tragen.[12] Die frühesten heute bekannten Aufnahmen Olympischer Spiele sind die von London 1908.[13] Bis 1924 stellen verschiedene Produzenten ausschließlich Kurzfilme für die Wochenschauen her, um Dokumentationen für die Nachwelt anzufertigen. In Paris 1924 und in Amsterdam 1928 werden erstmals auch längere Produktionen in Angriff genommen. In Los Angeles 1932 scheitern die Bemühungen. Mit Riefenstahls ungewöhnlich langem und ausgeklügeltem

[7] vgl. Rentschler 1992, S. 11 f. und 14 f.; zu Riefenstahls späterem Gebrauch im *Olympiafilm* Kap. 4.2. und 4.3.
[8] siehe dazu Jacobs 1992, S. 29 f. und S. 37; Kinkel 2002, S. 15 f.
[9] vgl. Infield 1976, S. 26-29; zum späteren Ergebnis dieser Erfahrung auch die Kap. 4.2.2.2, 4.3.1, 4.3.6
[10] vgl. ebd., S. 60 f.
[11] siehe dazu Loiperdinger 1987, S. 45-50; weiter auch Grote 2004, S. 33-161
[12] siehe C.I.O. o.J., S. 15; vgl. dazu auch Hoffmann 1993, S. 96
[13] vgl. Downing 1992, S. 12 f.; zum künstlerischen Wert der Filmwerke bis 1936 ebd., S. 12-15

Olympiafilm ändert sich die Darstellung sportlicher Großereignisse grundlegend. Obwohl sie nach den Parteitagsfilmen keine dokumentarischen Auftragsarbeiten für das Reich tätigen will[14], entscheidet sie sich 1935 für das wohl renommierteste Projekt des Dritten Reiches: die Verfilmung der Olympischen Sommerspiele in Berlin. Kurz vor ihrem 33. Geburtstag, Anfang August 1935 beauftragt Hitler sie mit den Filmaufnahmen.[15] Sie wird zur unabhängigen Produzentin des Olympiafilms erklärt, um die Vorfinanzierung, das Argument der Parteilichkeit und damit das Auftragswerk zu verschleiern.[16] Das Regime sieht den propagandistischen Wert in erster Linie darin, der Welt das scheinbar objektive Bild eines friedlichen, weltoffenen und nicht von propagandistischer Inszenierung beeinflussten Deutschlands zu zeigen. Es wird genauestens darauf geachtet, dass Modalitäten der Finanzierung und Auftraggeberschaft in keiner Weise an die Öffentlichkeit dringen. Im Hintergrund tritt das RMVuP als Finanzier des Olympiafilms in Erscheinung, das zusammen mit der Tobis-Filmkunst den Verleih regelt.[17] Das IOC hingegen ist weder an der Produktion noch an der späteren Auswertung des Filmmaterials beteiligt. Bereits im Oktober 1935 schließt Leni Riefenstahl einen Vertrag mit dem Propagandaministerium ab, um die Vorfinanzierung des immensen Projektes zu gewährleisten. Zwecks Tarnung wird eigens die *Olympia-Film GmbH* gegründet, die offiziell als Produzentin des Films auftritt. Als Gesellschafter zeichnen Leni Riefenstahl und ihr Bruder Heinz,[18] denn „das Reich [will] nicht offen als Hersteller des Films in Erscheinung treten“.[19] „Die Olympia-Film GmbH wird auf Veranlassung des Reichs und mit Mitteln des Reichs gegründet. Auch die von der Gesellschaft für die Herstellung des Films benötigten Mittel werden sämtlich im Reichshaushalt bereitgestellt.“[20] Die Gelder für das Projekt, das mit allen Synchronfassungen und den zusätzlich erstellten Kurzfilmen die Höhe von über 2,8 Millionen Reichsmark verschlingt, werden Riefenstahl in vier Raten ausgezahlt.[21] Der Großteil der Summe fließt in die Vorbereitungen und Produktion des Films, wobei Riefenstahl selbst als Regisseurin und Produzentin 250.000 Reichsmark erhalten soll.[22] Nach durchschlagendem Erfolg des Olympiafilms wird die Gage sogar auf exorbitante 400.000 Reichsmark[23] erhöht. Hitler spricht Leni Riefenstahl die alleinige künstlerische und organisatorische Kompetenz für die

[14] vgl. Riefenstahl 2000, S. 254 ff.; Schaake 2000, S. 236
[15] siehe dazu Graham 1986, S. 19
[16] vgl. Trimborn 2002, S.241 f.; Riefenstahl 2000, S. 254 ff.; Schaake 2000, S. 283
[17] vgl. Wildmann 1998, S. 29
[18] vgl. Nowotny 1981, S. 47 ff.
[19] Schreiben Dr. Otts an das Amtsgericht Berlin-Charlottenburg vom 30.1.1936, zit. nach Nowotny 1981, S. 48
[20] ebd.
[21] vgl. Rother 2000, S. 92
[22] vgl. Kinkel 2002, S. 112
[23] vgl. ebd., S. 47 ff.; Barkhausen 1974b, S. 17

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

3.2.2 Technische Vorbereitungen - Nova der Sportdokumentation

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

[24] vgl. Trimborn 2002, S. 243
[25] vgl. ebd., S. 243 f.
[26] Nowotny 1981, S. 48
[27] vgl. Trimborn 2002, S. 244

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

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

[29] vgl. Schaub 2003, S. 24

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

[31] Trimborn 2002, S. 245 f.

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

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

3.2.3 Die Dreharbeiten der Wettkämpfe

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

[33] Eine ausführliche Auflistung technischer Innovationen findet sich bei Schaub 2003, S.24-27. Siehe dazu auch Rürup 1996, S.169-197; Trimborn 2002, S. 245-248. Zu einer Liste der genehmigten Aufnahmetechniken durch die IAAF vgl. Graham 1986, S. 66 f.
[34] siehe dazu Trimborn 2002, S. 246
[35] vgl. Alkemeyer 1996, S. 474
[36] vgl. Trimborn 2002, S. 255

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

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

Beschwerden schenkt Riefenstahl in diesem Zusammenhang keine Beachtung. Sie will sich und ihr Werk weltöffentlich präsentiert und verstanden wissen. Ertl bestätigt, dass „[Riefenstahl] sich bloß gezeigt [...] [und] [...] angegeben hat. [...] Immer wieder rannte sie - selbst während der spannendsten Wettkämpfe - von einem Kameratrupp zum anderen und tat mit großer Geste, als gebe sie wichtige Regieanweisungen.“[43] Sie nutzt die Spiele als Bühne. Nicht ohne Grund lässt sie sich ständig von zwei Standphotographen begleiten[44], deren Aufgabe vornehmlich in dem Festhalten ihres Wirkens während der Dreharbeiten besteht.[45] Im Wesentlichen folgt die täglich gleiche Prozedur: Kamerapositionen werden besprochen und die Kameramänner eingeteilt, diese drehen dann selbständig und am Ende des Tages zieht man sich für Besprechungen zurück. Was Riefenstahl beschließt, ist Gesetz, wie Lantschner bestätigt: „Sie konnte [...] führen [...] und auch ihre Mitarbeiter genauso behandeln [...].“[46] Trotz der Selbständigkeit ihrer Filmleute beim Dreh mischt sie sich immer wieder ein und setzt sich ins Rampenlicht. Bella Fromm, Kolumnistin und Beobachterin der Spiele, kommt

[37] Trimborn 2002, S. 255
[38] ebd.
[39] Fritz Hippler zitiert nach Knopp 2001, S. 184
[40] Fromm 1994, S. 250
[41] Riefenstahl 1937, S. 5
[42] Riess 1956, S. 560
[43] Knopp 2001, S. 179, 185
[44] Bei den Standphotographen handelt es sich um Rolf Lantin und Arthur Grimm.
[45] vgl. Knopp 2001, S.185
[46] ebd., S. 184

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

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

3.2.4 Die Vollendung eines Auftragswerks - Komposition des Olympiafilms

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

[47] Fromm 1994, S. 249 f.
[48] Zur häufig verwendeten Methodik von sowohl vor Beginn, genauer im Training, als auch nach Abschluss der Wettkämpfe vorgenommenen Aufnahmen und deren späterer Einarbeitung in den Olympiafilm vgl. ausführlich Downing 1992, S. 37, 41 ff.; Schaub 2003, S. 25 ff.
[49] vgl. dazu Salkeld 1997, S. 13
[50] vgl. Trimborn 2002, S. 257 f.
[51] Leni Riefenstahl in Ray Müllers Dokumentarfilm „Die Macht der Bilder“, ZDF 1993/2002
[52] Bundesarchiv Berlin R55/503, Bl. 1-15. RMVuP, Vorprüfstelle. Bericht über die in der Zeit vom 3. bis zum 8. Oktober 1936 stattgefundene Kassenprüfung der Olympia-Film GmbH.
[53] Das Braune Haus – Parteizentrale der NSDAP – zahlt einen Teil der von Riefenstahl geforderten Gelder direkt an die Regisseurin.
[54] vgl. Trimborn 2002, S. 259
[55] Lenssen 1999, S. 63

etwas über 400.000 Meter Aufnahmematerial[56] zur Verfügung, das zunächst in viermonatiger Arbeit gesichtet, und letztlich zu einem zweiteiligen Film von insgesamt 6.000 Meter Länge geschnitten werden muss.[57] Der Schnitt beschäftigt sie achtzehn Monate, und sie zieht sich vollständig aus der Öffentlichkeit zurück.[58] Angesichts dieser Größenordnungen wird deutlich, dass der Schnitt eine ebenso hohe Anforderung darstellt wie das eigentliche Filmen. Perfekt organisierte Systematisierungen der Aufnahmen während der Dreharbeiten erleichtern das Schneiden. Den von einzelnen Operateuren abgelieferten und akribisch protokollierten Filmrollen und verschiedensten Aufnahmen hatte man im Vorfeld jeweils unterschiedliche Farben zugeordnet. Die Kameramänner hatten Nummern und jede Aufnahme war mit einem Vermerk über Kameramann, Motiv und Belichtung versehen worden. Über alle abgelieferten Filmmaterialien wird täglich im Haus Ruhwald, in dem sich der Arbeitsstab während der Spiele befindet, pedantisch Buch geführt. Riefenstahl kann so problemlos auf bestimmte Filmstreifen und Motive zurückgreifen.[59] Dieses Ordnungssystem unterteilt jede Sportart in einen Komplex, der wiederum nach atmosphärischen Gesichtspunkten segmentiert wird. Man katalogisiert, ob in Aufnahmen etwa die Sonne scheint, das Publikum begeistert oder enttäuscht ist usw.[60] Ernst Jaeger, Pressechef der Olympia-Film GmbH, sorgt während der lang andauernden Schneidearbeiten für ein stetes Interesse der Öffentlichkeit. Unterstützt durch entsprechende Zeitungsberichte steigert man die Sehnsüchte nach Seh-Süchten sowie die Spannung der Bevölkerung. Zuletzt leistet die Regisseurin selbst ihren Beitrag zu der mit Ungeduld erwarteten Filmpremiere. Unter dem Titel *Rund um die Olympischen Spiele* wird 1937 auf Riefenstahls Weisung hin von den Mitarbeitern der Olympia-Film GmbH ein Werkfilm präsentiert, der einen Vorgeschmack auf den eigentlichen Olympiafilm gibt. Auf der Weltausstellung desselben Jahres in Paris vorgestellt, erhält er einen Großen Preis des internationalen Jurorenkomitees.[61] Anfang 1938 beginnen in Berlin-Neukölln die Arbeiten für die Synchronisation des Films. Mit Ausnahme von Hitlers Eröffnungsrede erweisen sich die Tondokumente als unbrauchbar. Sämtliche Geräusche müssen nachträglich synchronisiert werden: Zuschauerreaktionen, Applaus, Lauf- und Sprunggeräusche, Wind, Wasser, Start- und Ruderkommandos, selbst das Atmen der Pferde.[62] Für die musikalische Gestaltung ist neben

[56] 400.000 Meter Aufnahmematerial entsprächen in etwa 250 Stunden Film.
[57] Rund ¾ des Filmmaterials sind aufgrund technischer Probleme unbrauchbar. Aus dem verbleibenden Rest entstehen nach Bearbeitung rund 6000 Meter Film. Vgl. dazu ausführlich Hinton 1991, S.72; Graham 1986, S. 155
[58] vgl. Riefenstahl 2000, S. 283; Downing 1992, S.46; Riefenstahls Rede Paris 1937
[59] siehe dazu umfassend Riefenstahl 2000, S. 264, 269; Schaub 2003, S. 28
[60] vgl. dazu ausführlich Hinton 1991, S. 75; Riefenstahl 2000, S. 275 f.
[61] vgl. dazu Graham 1986, S. 159 f.; Schaub 2003, S. 32
[62] vgl. dazu Downing 1992, S.47; zum Stand der Tontechnik in den 1930er Jahren und der Würdigung tontechnischer Leistungen im Olympiafilm siehe auch Vogelsang 1990, S. 13

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

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

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

[63] Herbert Windt ist in den 1930er Jahren renommierter Komponist von Filmmusik. Er komponiert auch die Filmmusik zu *Triumph des Willens*. Sein Musikschaffen weist dabei meist heroisch-pathetische Züge auf, das durch Strauss und Wagner beeinflusst und inspiriert ist. Siehe dazu Volker 2003; Vogelsang 1990, S.16
[64] *Film-Kurier* v. 31.3.1938
[65] *Film-Kurier* v. 11.4.1938
[66] Trimborn 2002, S. 266
[67] ebd.
[68] vgl. ebd., S. 572 f.
[69] zu den zahlreichen Auszeichnungen des Olympiafilms siehe Anhang, Kap. 10
[70] *Marianne* v. 6.7.1938
[71] *Helsingin Sanomat* v. 6.8.1938
[72] *Intransigeant* v. 3.7.1938

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

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

3.3.1 *Fest der Völker*

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

[73] Rother 2000, S. 91
[74] Trimborn 2002, S. 267
[75] Bundesarchiv Berlin R 55/1328, Bl. 6. Vermerk vom 16.3.1939. siehe dazu auch Trimborn 2002, S. 267
[76] Die ersten Kurzfilme sind der Leichtathletik gewidmet. Sie stellen jeweils gelungene und misslungene Beispiele gegenüber, um mittels Kommentar die Idealausführung der Disziplin zu demonstrieren. Den Anfang bilden: *Der Wurf im Sport* (1939), *Kraft und Schwung* (1940), *Laufen* (1940) sowie *Der Sprung* (1940). Es folgen: *Oster-Skitour in Tirol* (1939), *Bergbauern* (1940), *Wildwasser* (1942), *Schwimmen und Springen* (1942) und der einzige bis heute erhaltene Film *Höchstes Glück der Erde auf dem Rücken der Pferde* (1943). Vgl. dazu Trimborn 2002, S. 262 f.; siehe weiterhin auch Teichler/Meyer-Ticheloven 1981; vgl. Kap. 10.
[77] vgl. unter diesem Aspekt Kap. 3.2.1; ebenso wiederholt Kap. 1.1.1

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

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

3.3.2 *Fest der Schönheit*

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

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

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 Bronzemedaillen. 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

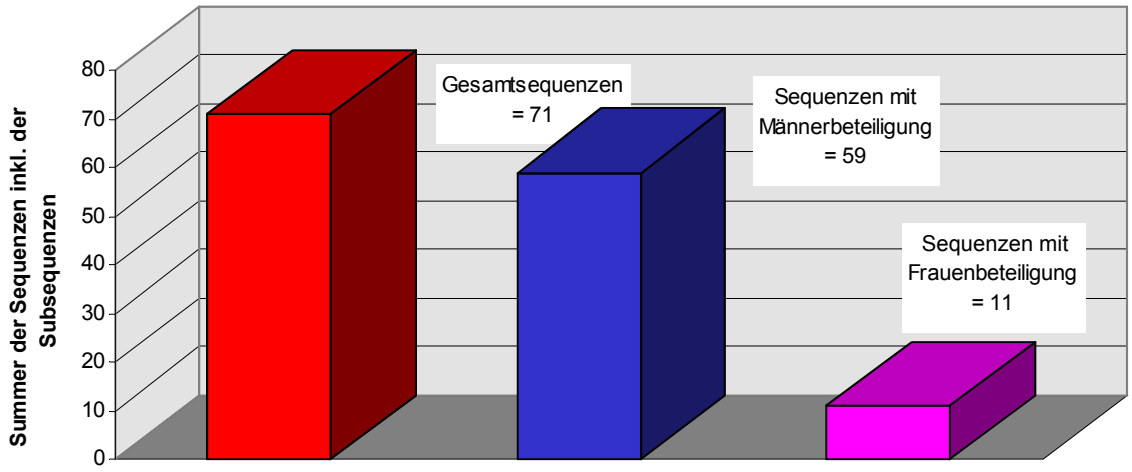

Abbildung 1

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 gewonnen 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

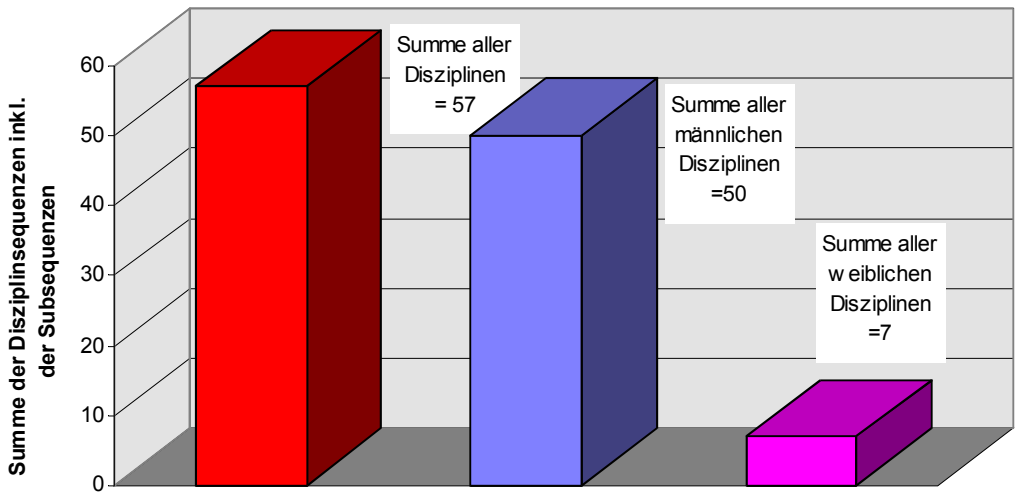

Abbildung 2

[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 Erfolgen[11], 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-idelogischen 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 unspezifische[24] 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.

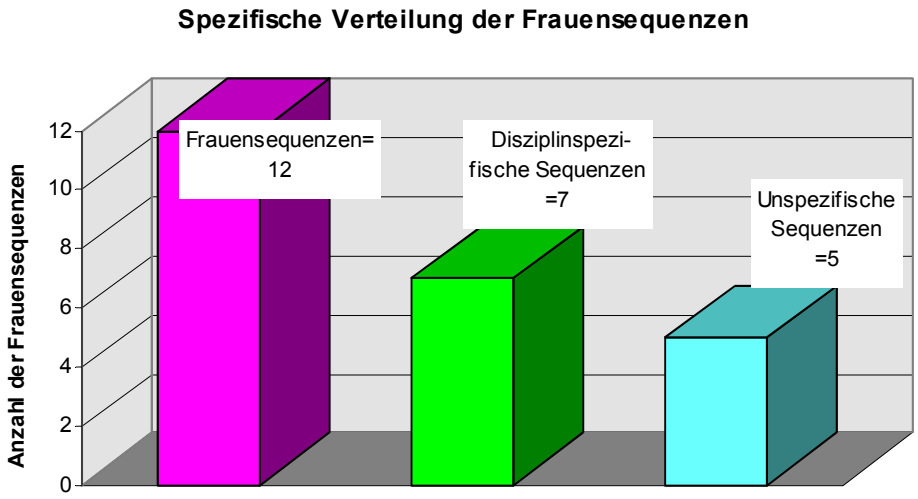

Abbildung 3

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 normal[26] und Männervorliebe[27] 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 Relation[34] 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 Frauenvisualisierung 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 Himmels[42], 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 Anfang[43] 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 Leseart[47] 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 wurden[49], 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 männliche[53] und dann erst weibliche[54] 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 kreiert 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 Speerwerfer[58], die von einem anmutigen Reigen gleichfalls nackter junger Frauen abgelöst werden[59], „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 Kultur-Wesen. 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 Muster[62] 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 Schlüpmann 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 dreischaufligen 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 lodernden Flammen auf, innerhalb derer ein stolz aufgereckter 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. Bernett 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 *Zusammenschnitt* 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 *Schnittrhythmik* 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 konstatierter 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; Mandell1987, S. 266

4.2.2. Beispiele qualitativer Divergenzen in der Darstellung der Wettkämpfe

Die bislang am Beispiel disziplinunspezifischer 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 Trompetenspielern[86] 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 Turner[93] 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 Himmelsmotivs[94] 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 *Schnittrhythmik* 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 „bild-sprachlichen 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 Männer[99]. 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 *Schnittrhythmik* 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 Teilnehmern[107] 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 Lustgefühl[109] 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 ein[113]. 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.
Sequenzübergreifend[118] 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 *Zeitlupen*- und *Normalgeschwindigkeit* durchgängig ab. Bei den Männern ist das anders. Mit Ausnahme des Beginns[119], der sowohl *Normalgeschwindigkeit* als auch ein *beschleunigtes Abspielen* aufzeigt, sind die Sprungszenen 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 Präsens. Die Belichtung trägt ebenso dazu bei. Denn zum Ende verändern sich die Lichtverhältnisse eindrücklich. 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 Kamera[122] 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 werden[123], 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* verzeichnet[127], 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 *Schnittrhythmik* 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 -S*chwenks* 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 gegenüber[145], 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 Mitscherlich[150] und Wildmann[151] 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 nennen[153], 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 anknüpfen[160] (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 ab[169], 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 nennenswerte 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 raum-überwindende 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 Leseart 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 kampfbetonten[173] 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 gebunden[174] - 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, das 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 *Schnittrhythmik* 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 stattgefundene 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 Leibeserziehung 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 Streich-instrumente 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 sind[188], 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 vokozentristische 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 Son[190] 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 Stadions[192] werden sie in dessen Architektur eingebunden[193] 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 Sonnenwendfeiern[197] 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 Spalier[199] 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 Individuum[202] 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 Musik[203] 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 verholfen. 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 Vokozentristik 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 Form[213] 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, confidant 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 eingeblendeten 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 Läufer[224] 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 *Schnittrhythmik* 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 Laufszenen, 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 Verpflegungsabschnitts[234], 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 visueller 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 Olympiastadions[238] 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 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 Menschen[248] 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 unbekleidete 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 Laufrhythmus 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 Wetzel, 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* auf[263] 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 ein[265]: 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 Sons[266] in *Totale* und *Froschperspektive* gezeigten[267] 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 ordnungsstiftende 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 Fanfareneinsatz, 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 Briten[274] 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 Läufer[277] 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 Anzeigetafel[280] 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; Wildmann1998, 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 Ausdruck[286] und der audiovisuellen[287] 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 disziplinäre

[283] Coubertins Ritual (bis 1936 Lorbeerkranz) 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 *Ruderwettkämpfe*. 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

Ereignissee, die in sich gewisse Spannungsmomente besitzen. Hier wird ein kompletter Spannungsbogen unter dramatischen Gesichtspunkten erzeugt, die der Marathonlauf selbst aufgrund seiner Wettkampfart 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 Natur-aufnahmen 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 Raum-greifendes. 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 höhere 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 *Schnittrhythmik* 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. Vokozentristik 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 Personen[298] zu beziehen.[299] Andere Athleten, wie etwa Tajima, Leichum, Maffei oder Clark, bleiben von der filmischen Darstellung ausgenommen[300], 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 *Zeitlupe* seine Kleidung richtet. Erstmalig 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 gefahrvoll: „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 Marinesoldaten[319] 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 Verliererwettkampf[322] 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 Spannung[330] 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 Bildes[338] 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 Sehwünsche.[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 Owens[345] 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 präsentiert[352] – 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 diktierter 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 Leptosom[359], 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 Schmollen 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 rassisch 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 *Halbtotaler* 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 verharrt, 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, Wettkampfprocedere, 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 ordnungs-stiftend, 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 Waffenläufen[379] 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 Zehnkampfs[382], 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. (Militärsportlicher) 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 Sequenz[384] umfasst zehn Minuten und sechs Sekunden. 77 Einstellungen ergeben eine *Schnittrhythmik* 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 Haggenmüller 1892; Fedde 1888; Ders. 1889; Pinder 1876
[381] 1. Tag: 5000-m-Geländeritt 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 Wettkampfverlauf 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 Gefahrvolle 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 Sturzszenario: 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 Teil[399] 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 gefahrvolles 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 gefahrvoller Sportarten aus. Über das Moment der Gefahr vermitteln sich Emotionen des Abenteuers 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 Abenteuers. 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 Sturzszenen) 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 starrt:[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 Kawecki[420] 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 Deutschen[422] 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 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 Zieleinlaufes[438] 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 Abenteuers 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. Zweckorientiert 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 gefahrvoll, 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 Handrick[460] 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 eine 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* festgehalten[470], 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] Lemps 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 Uniformen[473] 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: G*eländelauf* 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: Lemp[476] und Handrick[477] in *Nahaufnahme* und *Totale.* Alle anderen Läufer[478] 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 Sonderolle 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 ordnungsstiftende 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 Bilderrahmungen 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 reellen zeitlichen Ablauf wider,[482] erzeugt jedoch auch einen in sich geschlossen 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 Wettkampf[485] 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 Einzelsequenzen[488] 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 Morris[490] 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, Könner 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 Huber[494] 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 Zwischenstand[497] 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 *Zeitlupe, 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 *Kontrast-montage* 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 begriffen[507], 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 Kameraschwenk* 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 Anfang[512] 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 sich nun der filmtechnisch aufgebaute Spitzenreiter durch überdurchschnittlich hohe Leistungsbereitschaft[515] 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 Anschluss[516] 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 überhöht 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 Wahrnehmungsreiz 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 gewährleisten werden. Zudem fehlt den eingeblendeten 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 Olympiajahr 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 Hinauswachsens" 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 Mehrkampfs 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, sonder 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/vorwärtsvorwärts

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 vokozentristischer 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 Gewehr[550] sowie ein Kriegsschiff im Hintergrund[551] aus dem vornehmlich segelsportlich umrissenen Rahmen. Für einen kurzen Augenblick knüpft die Fokussierung des Kriegsschiffes mit den Segelbooten[552] ein unterschwelliges Verhältnis zwischen „weltenbummlerischer Exotik“ und militärischer Rahmung. Dasselbe vermittelt die Einblendung des Marinesoldaten. Eine kurze Einstellung der Jollen[553] kündet 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 behänden 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 hinausgezögert[556] 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 *Schnittrhythmik* 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 verlieren[560]: „Sieger, Daniel Kagchelland.“[561]

Eingeleitet durch die Kanone[562] und den Signalkorb[563] 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 weltenbummlerischen 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 Musik[569], 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 nutz 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-Inidividualisierung" 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 Erwähnung[579] 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 weltenbummlerischer 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 verklärte 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.

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 Frauen[2] - ein Spiegel gesellschaftlichen Ungleichgewichts und der vom IOC festgelegten Teilnahmepraxis[3]. 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. Guttmann 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 Dörfer[6] 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 Ausdruck[10], 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 Vorwärtsstrebens. 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 rassischen 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 rassische 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 rassische 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 rassisch 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 Jahre[23], den Ästhetik- und Montageprinzipien Eisensteins[24], Pudowkins[25] und Wertows[26] 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 rassischer 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 irreale 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, Natur[39] 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 Vokozentristik 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: Soldaten[45], Organisationen, Bauten[46] – 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

Stereoskopie[48], 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-, Karitas- 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 Verhalten[49] und in der Haltung[50] 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 Ausdruck[52] – 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 Reizüberflutung[59] 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 Abenteuertourismus 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 Abenteuers 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 Nationalsozialismus[70], der erste Formen des Sporttourismus bietet. Die Faszination einer bislang unbekannten 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 Kriegsprogrammatik 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 Textdokumentationen[75] kann der Zuschauer dem „leuchtenden Rechteck vor seinen Augen“[76] und dessen hypnotischer Wirkung nicht entrinnen. 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, Sexualisierung[81], 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 vermittelten 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 Vokozentristik 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 1936[91] und zeitgenössischer Sportberichterstattung[92] 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 Informationen[102] 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

5. *Die Deutsche Wochenschau* im Blitzkrieg und Untergang des III. Reiches

Dieses Kapitel untersucht die Fortführung der aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* herausgestellten Muster (vgl. Kap. 2.5 und 4.4) in der NS-Kriegsdarstellung. Zu diesem Zweck ist eine exemplarische Auswahl zweier *Wochenschauen* erfolgt, die im Wesentlichen die Hauptphasen des Weltkrieges auf deutscher Seite charakterisieren: Blitzkrieg und Untergang. Aufgrund des Umfangs der chronologischen Analyse beschränkt sich die Untersuchung darauf. Die *Wochenschau* vom 25.2.1942 ist stellvertretend für die Phase des Blitzkrieges und die vom 25.10.1944 für die Endphase des Dritten Reiches. Damit wird jedoch keine Repräsentativität zum Ausdruck gebracht. Beide Analysen orientieren sich am vollständigen Handlungsverlauf (Mikroebene) und werden abschließend abstrahiert (Makroebene). Die Ebenen verhelfen zu einer neuen Leseart der NS-Kriegsdarstellung.

Vorab: *Die Deutsche Wochenschau*[1] als Mittel filmischer NS-Publizistik weist ein filmtechnisch ausgefeiltes Repertoire moderner Politpropaganda auf. Das ist mit ihren Zielvorstellungen und hohen Erwartungen, da an das Publikum der Heimat gerichtet, begründet. Denn dieses Medium soll Stimmung und Meinung machen: für Kriegsbegeisterung und Durchhaltewillen sorgen. Mit Blick auf *Kameraführung*, *Schnitttechnik* und *Vertonung* zeigen sich stereotype Mechanismen zur Beeinflussung des Zuschauerauges, wie sie aus dem *Olympiafilm* bekannt sind.[2] Primäres Stilmittel sind stete *Perspektivenwechsel* – das Ziel: Entgegnung bloßer Monotonie. Geschehnisse werden aus diversen Blickwinkeln präsentiert. Sie ermöglichen komplexe Betrachtungsweisen, die zu Räumlichkeit, Dynamisierung, hautnahem Miterleben, persönlicher Identifikationen und Handlungsbereitschaft führen. Damit einher geht das Zusammenspiel von Distanz und Nähe sowie emphatisch instrumentalisierte *Schnittrhythmik*. Durch methodisch beigefügte Elemente der *subjektiven Kameraführung*, *Over-the-Shoulder-Perspektive, Parallel-* und *Mitfahrten* potenziert sich das „dynamische Ereignis Krieg“ zum emotionalisierten und realitätsnahen Erlebnis. Sie

[1] Beispielhaft: zur Wochenschau und ihren Anfängen siehe Bucher 1984, S.746-757; Kracauer [1999], S. 21 ff.; Toeplitz 1987 (Bd. 1); Stamm 2005; www.shoa.de/content/view/112/127; Müller/Segeberg 1998; Meßter 1936; Keßler 1994; Narath 1966; Loiperdinger 1994; zum I. WK Spiker 1975, S. 10; Paul 2004, S. 128 f.; Terveen 1956, S. 318-329; Barkhausen 1982; Rother 1994b, S. 197-206; Ders. 1999, S. 217-246; Ders. 1996, S. 185-191; Mühl-Benninghaus 1996, S. 175-184; Ders. 1994, S. 103-116; van Kampen 1992; Loiperdinger 2001, S. 71-79; Lipp 2003; zum III. Reich Moeller 1998; Kreimeier 1992; Phillips 1974; Wippermann 1970, S. 3-157; Bucher 1986; Ders. 1985, S. 182-194; Hoffmann 1988; Kleinhans 2003; Giesen 2003, S. 48 ff.; Barkhausen 1982; zeitgen. Giese 1940; zu Propagandakompanien und Kriegsberichtern Scheel 1965, S. 444–455; Sachsse 1995; Ders. 2003; Boll 2003; Schmidt-Scheeder 2003; zeitgen. Stephan 1943, S. 305-316; die Berichte Wundshammers, Borcherts, Kraupa-Tuskanys und van Beverns bei Weiß 1941; Timmers Bericht in *Licht-Bild-Bühne* v. 29.6.1940; Schleinitz 1943, S. 71 ff., Hippler 1941; Ders. o.J.; Ders. 1975; Ertl 1985; umfassend *Die Wildente*; www.lexikon-der-wehrmacht.de/Gliederungen/Propaganda/Propaganda-R.htm

[2] vgl. Kap. 3.2.1 – 3.2.3 sowie umfassend Kap. 4.

garantieren eine Erfahrungstransformation vom Kriegsschauplatz in die Heimat. Krieg und die oftmals stattfindende Verschmelzung von Mensch und Material können aus Sicht der Soldaten unmittelbar (mit-)erlebt werden. Dem gegenüber stehen weiträumige Bilder, die dem Realismus in gewisser Hinsicht Einhalt gebieten und der „Vernichtungsmaschinerie Krieg" eine ästhetische Komponente verleihen. Musik, Sprecherkommentar und Schnitt kommt die Aufgabe der Sinnstiftung und Emotionalisierung zu. Sie erzeugen Kontinuitäten, inhaltliche Themenkomplexe oder auf neue Zusammenhänge abzielende Trennungen. Mit Hilfe des Schnitts erfolgen stete Wechsel von Innen- und Außenperspektive, was den Erlebnischarakter unterstützt. Verschiedene Kamerapositionen machen den virtuellen Raum erfahrbar. Durch den Schnitt werden aber auch künstliche Handlungsräume und -verläufe umschrieben, da die visuelle Realität nicht der Wirklichkeit entspricht. Zeitliche Abfolgen und Orte werden nur unter atmosphärischen Gesichtspunkten präsentiert. Sie sind nach emotionalem Wirkungsgehalt und sinnstiftenden Themenblöcken sortiert und zusammengestellt. Die Komposition thematischer und emotionaler Sequenzzusammenstellung erzeugt stetige Atmosphären- und Stimmungswechsel: entlastenden Szenarien schließen sich nahtlos spannungsbetonende Momente der Kriegspräsentation an. In Verbindung mit variierender Schnittrhythmik und permanent veränderten Kamerapositionen brilliert die Methodik als perfektes Instrument visueller Suggestion. Somit erstreckt sich die Kriegsinzenierung von Detailwahrnehmungen bis hin zu visualisierten Bruchstücken kaum mehr reflektierbaren Inhalts. Ebenso bedient sie sich des Feinschnitts, d.h. der *Montage*. Ein- und Überblendungen stellen weiche oder abrupte Übergänge her – ihr Ziel: Kontinuitäten und Umbrüche. Zusammen mit rhythmischer Montage verstärken sich entweder Spannungen und emotionale Beschleunigung, oder aber Gegenteiliges wird bewirkt. Passend zu den Bildmontagen unterfüttern die musikalischen Kompositionen Herbert Windts. Sie kommentieren emotionale Zustände, verleihen dem Bildgeschehen tieferen Sinn, verallgemeinern, heroisieren oder dramatisieren. Generell versetzen sie Zuschauer in die entsprechende Grundstimmung des Bildes. Ebenso üben Art und Weise des Kommentars und die komplette Nachvertonung der Geräusche erheblichen Einfluss aus auf den Stimmungsgehalt des Publikums: Aufmärsche, Jubel, Kanonendonner, das Rauschen der Wellen, Kommandos, herunterfallende Granathülsen, feuernde Geschütze und deren Einschläge erhöhen Spannung und Erlebnischarakter des Geschehens.[3] Dem Zuschauer ist es unmöglich, auditiven und visuellen Gehalt isoliert zu erfassen. Absichten und Emotionalisierungen können nicht von Informationen getrennt werden.[4] Gerade das filmtechnische Zusammenspiel beeinflusst

[3] vgl. Paul 2004, S. 243
[4] vgl. Müller/Pottmeier 1996, S. 47

entscheidend den emotionalen Wirkungsgehalt als eigentlichen Zweck der Bilder. Die bis dato neue Sicht auf inszenierte Kriegswirklichkeit[5] entbindet militärische Handlungen und Protagonisten von der Wirklichkeit. Losgelöst von Zeit und Raum hat die künstlerische Realität oftmals mit den wirklichen Geschehnissen nichts mehr zu tun. Identische Stilmittel des *Olympiafilms* begünstigen aufgrund der Art ihrer Gestaltung so schon den Wiedererkennungswert schematischer Topoi – nun in der visualisierten Kriegswirklichkeit.

5.1. Die *Deutsche Wochenschau* der Blitzkriegphase vom 25.2.1942

5.1.1 Kurze Filmbeschreibung

Die *Deutsche Wochenschau* der Blitzkriegphase[6] vom 25.2.1942[7] widmet sich anfangs den Geschehnissen der Heimat und anschließend diversen Frontabschnitten. Der stereotype Titelvorspann besteht aus einem Reichsadler, in dessen Hintergrund die Karte des Deutschen Reiches zu sehen ist. Im Vordergrund fügt sich silbenförmig der Titel zusammen: *Die Deutsche Wochenschau.* Die erste Sequenz beschreibt eine Rede Hitlers im Berliner Sportpalast vor Soldaten, Offiziersanwärtern und Junkern der Waffen-SS. Dann folgen Bilder der Infanterieausbildung in der Heimat. Dabei wird die Ausbildung an den Waffenschulen des Heeres von Offizieren gezeigt: Theorie und Praxis der Geschützausbildung, Unterricht an der Panzertruppenschule, Wehrsport, Funken an der Heeresnachrichtenschule. Abschließend zeigen die Bilder Übungen an einer der Pionierschulen: Bunkerkampf unter Verwendung von Sprengmitteln und Flammenwerfern. Nun beginnen die Berichte über diverse Frontabschnitte. Als Auftakt sind Finnland und eine Kartenübersicht des nordöstlichen Europas zu sehen. Ohne Kampfhandlungen werden Inhalte des Lebens an der Front gezeigt: Nachschub auf Schlitten, Verpflegung im Biwak, Soldaten am Feuer und während der Pause. Mit dem anschließenden Teil der Ostfront-Darstellung ändern sich die Bilder. Es folgen Kampfhandlungen. Erneut wird durch eine Kartenübersicht eingeleitet. Sie zeigt den Frontverlauf zwischen Deutschland und der Sowjetunion. Zunächst sind Pioniere bei der Instandsetzung einer zerstörten Brücke, Nachschubkolonnen auf Schlitten, Zügen und Fahrzeugen sowie Infanterie als Verstärkung der Fronttruppen zu sehen. Danach kommen Aufnahmen vom Bodenpersonal der Luftwaffe bei der Bereitstellung von Maschinen, von Verpflegung der Infanterie im Feldlager, einem Transport auf Skiern für die vorgeschobenen Beobachtungsposten und einer Ritterkreuz-Verleihung. Durch einen Stellungswechsel der

[5] vgl. Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, S. 82;
[6] Zum Kriegsverlauf 1942 siehe ausführlich Piekalkiewicz 1993; Verlag für Geschichtliche Dokumentation 1989 (Bd. 2), S. 183, 219-371; Zur Blitzkriegstrategie umfassend Citino 1999; Messenger 2000; ergänzend auch Baxter 2002; tabellarisch Kinder/Hilgemann 1991, S. 476 ff., 478 ff., 484 ff., 488 ff.
[7] Filmquelle: Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 599)

Artillerie mit anschließendem Feuergefecht werden die Kämpfe eröffnet und mit Szenen eines Polizeiregiments im Infanteriekampf auf Skiern fortgeführt. Für einen kurzen Moment ist vor dem Orts- und Häuserkampf ein Kriegsberichter bei der Arbeit zu sehen. Den Abschluss markieren tote und gefangene russischer Soldaten. Konträr zu Schnee und Eis folgt die Afrikafront. Abermals mit einer Karte eingeleitet, skizziert sie: von Tripolis vorrückende Panzerverbände, Rommel bei der kämpfenden Truppe, zerstörte Munitionslager der Briten, den Einmarsch in Bengasi und zujubelnde Menschen. Weiter geht es mit vorrückenden Soldaten und Fahrzeugkolonnen, denen Gefangene und Verwundete der Alliierten entgegenkommen. Nachdem Rommel wiederholt an der Front gezeigt wird, schließen sich Feuergefechte deutscher und italienischer Artillerie an. Am Ende sind zerstörtes Material und ostwärts stürmende Panzerverbände zu sehen. Die sechste Sequenz beschreibt den U-Boot Krieg im Atlantik. Zu Beginn empfängt ein Spielmannzug heimkehrende U-Boot-Fahrer. Dönitz verleiht Hardegen das Ritterkreuz vor Besatzungsmitgliedern. Im Anschluss bricht das Boot von Kapitänleutnant Topp zur amerikanischen Küste auf. Bilder des U-Bootfahrer-Alltags bestimmen den weiteren Verlauf bis zur Ankunft vor New Yorks Kulisse. Das U-Boot greift einen Frachter an, wird selbst nach dessen Versenkung angegriffen, macht einen Alarmtauchgang und hat einen Wasserbombenangriff zu überstehen. Lichtausfall und Wassereinbruch werden durch Reparaturmaßnahmen der Mannschaft behoben. Es folgt die Heimreise durch den Nordatlantik. Die Kriegsschauplätze werden mit dem Durchbruch eines Flottenverbandes im Kanal abgeschlossen. Es kommt zum erfolgreichen Gefecht mit englischen Schiffen, Abfangjägern und Abschuss einer Maschine. Mit dem Adler vor der Karte des Deutschen Reiches endet die *Wochenschau*.

5.1.2. Analytischer Teil

5.1.2.1 *Rede Hitlers in Berlin*

Die *Wochenschau* umfasst mit einer Dauer von 29 Minuten und 18 Sekunden neun Sequenzen.[8] Abzüglich des Vor- und Abspanns verbleiben der Hauptgestaltung ganze sieben Sequenzen. Zwei Sequenzen zeigen Geschehnisse der Heimat und die anderen fünf diverse Frontabschnitte.

Die einleitende Sequenz *Rede Hitlers in Berlin* ist die kürzeste mit 39 Sekunden.[9] Dabei sind ausschließlich Hitler mit der obersten Führung aus Partei, Staat und Militär sowie Soldaten im Sportpalast zu sehen. Mit Blick auf die Kürze der Sequenz ist eine besonders schnelle *Schnittrhythmik* zu verzeichnen. 17 Einstellungen ergeben im Mittel eine Einstellungsdauer

[8] Filmquelle: Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 599)
[9] Min. 00´19 – 00´58

von rund 2,3 Sekunden. Einstellungen von etwa einer Sekunde sind keineswegs selten, so dass der Auftakt gleich in die Stimmung absoluter Rastlosigkeit und Dynamik versetzt. Damit gehen extreme Positionsveränderungen und Einstellungsgrößen der Kamera einher. Keine Aufnahme gleicht der vorigen. Absolut konträr zu den bisherigen Darstellungen großer Reden Hitlers löst die Sequenz tradierte Inszenierungsformen bedeutsamer Massenveranstaltungen[10] auf. Elementar stimmt sie den Zuschauer, und das wird sich im Verlauf der *Wochenschau* als wichtig und zielführend erweisen, auf einen Prozess dynamisierter Rezeption ein. Während Hitlers Rede erzeugt die Kameraführung ein persönliches Verhältnis zwischen Führung und Gefolgschaft bzw. Individuum und Gemeinschaft. Durch die pausenlose Veränderung von Standpunkten und Einstellungsgrößen im Sportpalast, die gerade wegen des kurzen Schnitts und der wechselnden Positionseinblicke Bezüge der Beteiligten untereinander herstellen, transformiert sich das Verhältnis in die Projektion des Kinopublikums. Der Zuschauer ist zwangsweise in die Situation „Führung und Gefolgschaft“ involviert. Er nimmt sie visuell ein. Mit der Realität der im Saal Anwesenden hat dies nichts zu tun, bleibt doch das hierarchische Verhältnis zwischen Dirigat und Auditorium räumlich voneinander getrennt.[11] In diesem Zusammenhang wird das visualisierte Verhältnis potenziert: den Räumlichkeit vermittelnden Blickwinkeln sind unterschiedliche Einstellungsgrößen kontradiktorischer Qualität beigefügt. So folgen der *Halbtotale* umgehend Aufnahmen, in denen die Massen in *Supertotale* als Gemeinschaft zu mustern sind. Gerade die permanenten Wechsel von „Fern-Nah“ und *Perspektiven* erlauben uneingeschränkte Identifikation durch realistische Einbindung: als Teil mit und in der Gemeinschaft. Der Zuschauer erkennt sich darin wieder. Mehr noch verleiht diese Art der Präsentation der Masse ein Gesicht. Denn durch *Nahaufnahmen* ersichtliche Auszeichnungen, Dienstgrade, Uniformen, Mimik und Haltung der Anwesenden transportiert sie zeitgleich Teile soldatischen Charakters. Grundsätzlich erfolgt damit auch die Betonung erbrachter Leistungen und Vorbilder im Rahmen uniformer Ästhetik: das soldatische Ideal. Der wechselseitige Einsatz der Einstellungsgrößen basiert dabei durchweg auf der Dialektik von Distanz und Nähe. In der Folge konstituiert sich für den Rezipienten das ideologische Maß, welches das Individuum seiner Funktionsbestimmung in der Gemeinschaft zu erinnern sucht – das visuelle Konstrukt: der Einzelne in der Masse, die wiederum aus vielen Individuen besteht, und die Eins zu werden scheint mit seiner Führung.[12] Der Zuschauer ist unentwegt als

[10] vgl. dazu allgem. Loiperdinger 1987

[11] Speziell die leicht erhöhten *Over-the-Shoulder-Perspektiven* aus dem Hintergrund Hitlers im Kontrast zu den *Froschperspektiven* aus Sicht der Soldaten verdeutlichen Hierarchie. Es ist Ausdruck von Simultanität zweier Zustände: filmwirkliche und reale Positionsbestimmung des Individuums als Teil der Gemeinschaft.

[12] Neben visualisierter Ordnung, Gemeinschaft sowie uniformierter Ästhetik sind es idealisierte Vorstellungen von Männlichkeit, denen hier Rechnung getragen wird: die Bewährung des Frontkämpfers. Zusammen mit der Einstimmung auf absolute und alles umfassende Dynamik, spiegeln sie NS-Selbstverständnis und Wirklichkeit.

„Teilnehmer“ eingebunden. Er blickt zu Hitler aus der *Froschperspektive*, um in der nächsten Einstellung anhand der *Over-the-Shoulder-Perspektive* in dessen Rede und Sicht eingebunden zu werden.[13] Durch „Miterleben“ und Dimensionalisierung des virtuellen Raums ist die Gemeinschaft beinahe greifbar, und die gegenseitigen Blickbezüge konditionieren: *in* und *die* Gemeinschaft. Jede nur erdenkliche Position innerhalb des Sportpalastes und Räumlichkeit stellen alle Beteiligten auf und vor der Leinwand in ein unmittelbares Gefüge zueinander. Realität und Fiktion verschmelzen zur Symbiose von Führung und Gefolgschaft. Während der Bildabfolgen tritt beinahe unbemerkt die Besonderheit der Vertonung hervor: nicht Hitlers Stimme, sondern die des Wochenschausprechers gibt Inhalte aus dem *Off* wieder. Hitler selbst ist nicht zu hören. Zeitgleich untermalt die zugeschnittene Musik entsprechend feierlich die Prozedur im Sportpalast. Sie kontrastiert zur Schnittrhythmik der Bilder: Während durch Bildinhalte und Musik die feierliche Grundstimmung von Führung und Gefolgschaft im Vordergrund steht, versetzt der Schnitt in die Stimmung des Agilen und Rastlosen. Auf Beides zielt die Sequenzgestaltung. Völlig nebensächlich ist die Bedeutung der Rede. Deren Gehalt beschränkt sich auf den Nationalsozialismus als Glanzlicht deutscher Geschichte und den Appell an künftige Aufgaben im Dienste der Wehrmacht. Inhaltlich wird diese Aussage mit nichts gefüllt. Es bleibt seitens des Sprechers bei der bloßen Abstraktion. In besonderem Maße verdeutlicht das die Intention der Sequenz: Emotionen anstelle dokumentarischer Informationen. Hier geht es nur um den Transport von Gefühlen. Zwar ist das historische Ereignis die Grundlage, jedoch sind audiovisuelle Umstrukturierung und Genese des Filmmaterials zur ideologischen Aussage einzig und allein relevant. Die Aufnahmen des Berliner Sportpalastes dienen ausschließlich als Medium transformierter Informationen. Nicht der Anlass und die Rede Hitlers, sondern vielmehr die in der Bildsprache versteckten Botschaften sind somit von Bedeutung: Gemeinschaft, Dynamik, Ordnung, Bewährung, das Ideal des Soldaten und Frontkämpfers sowie die Anerkennung von Leistung.[14] Darauf eingestimmt endet die Sequenz mit einer *weichen Montage*, die damit inhaltlichen Bezug zum weiteren Verlauf der *Wochenschau* herstellt.

Zusammengefasst erfolgt die Inszenierung des bewährten Frontkämpfers in seiner Rolle als motiviertes Vorbild für die Gemeinschaft. Die Sequenz hierarchisiert und ordnet dadurch. Sie lichtet isometrische Projektionen geordneter Massen ab. Alles ist dabei sinnstiftend auf die Beschreibung von Gemeinschaft ausgerichtet: Führung und Gefolgschaft im Zustand totaler Symbiose. So beschreibt sie auch das Verhältnis von Erwartung und Erfüllung. Ihre Funktion ist der Transport von Emotionen anstatt Informationen. Der dokumentarische Aspekt liegt

[13] vgl. Anmerkung 11

[14] Als Motivationsgaranten und Symbol höherer Verpflichtung knüpfen sie an *Sozialisation* und *Olympiafilm*.

weit hinter der durch sie produzierten Gefühlswelt zurück. Daneben verweist sie auf Dynamik und Mobilisierung. Beides ist suggestiv an die Gemeinschaft der bewährten Frontkämpfer in ihrer Vorbildfunktion geknüpft. In all dies wird der Zuschauer unentwegt eingebunden. Auch er wird geordnet, im Hierarchiegefälle positioniert, Teil der Gemeinschaft, mobilisiert und mit den idealisierten Eindrücken von Ordnung, soldatischer Männlichkeit und Frontbewährung aufgeladen. Statt informativer Rezeption ist er uneingeschränkt emotionaler Perzeption unterzogen. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischen, so das er miterlebt, was ihm nachzueifern auferlegt ist. Dabei ist der historische Kontext seiner Realitätsgrundlage enthoben und der Film lediglich umorganisiertes Medium zwecks Konditionierung des Zuschauers. Ungeachtet dessen sind es zwei Qualitätsmerkmale, die die Kriegsdarstellung auf ein für den Zuschauer erträgliches Einstiegsmaß reduzieren: indirekte und allmähliche Annäherung des Krieges sowie die grundsätzliche Ausblendung des Sterbens. Denn jeder Anwesende bestätigt durch seine Präsenz Kriegserfahrung und Rückkehr von der Front. Basierend auf der Genese von Heimat, Gemeinschaft, Frontbewährung, Anerkennung, soldatischem Ideal und Dynamik wird das Ende dieser Sequenz mit dem Anfang der nächsten verknüpft, um von der Militärausbildung zu berichten.

5.1.2.2 *Ausbildung an den Waffenschulen des Heeres*

Die Sequenz von der *Ausbildung an den Waffenschulen des Heeres*[15] setzt die Inhalte aus der vorangegangenen[16] kontinuierlich fort. Es ist der Sprecherkommentar, der den Bezug herstellt. Hier nun folgt die elementare Begründung dessen, was den anstehenden Beförderungen vorausgegangen ist: eine umfangreiche Ausbildung. Sie liegt „unweigerlichem Erfolg“, den die erste Sequenz glauben macht, zwangsläufig zugrunde. Mit einer Gesamtlänge von drei Minuten, 16 Sekunden und einem Umfang von 67 Einstellungen ergibt sich ein Durchschnitt von 2,4 Sekunden pro Einblendung. Dynamik bleibt somit fester Bestandteil der weiteren Gestaltung. Dabei sind Anfang und Ende von einer durchweg kürzeren Einblendungsdauer gekennzeichnet. Gleich zu Beginn bringt der *Off*-Kommentar die inhaltliche bzw. Sequenz übergreifende Kontinuität zum Ausdruck, in der auf Vielseitigkeit und Komplexität der Ausbildung verwiesen wird: „Diesem Appell ging eine gründliche Ausbildung auf den Waffenschulen voraus. Die künftigen Offiziere, die sich alle schon als Unterführer vor dem Feind bewährt haben, werden in Kursen von vielen Monaten von erfahrenen Frontoffizieren und Ritterkreuzträgern auf ihre Führeraufgabe vorbereitet – hier auf der Infanterieschule. Die Fahnenjunker und Offizieranwärter müssen nicht nur Pistole, Handgranate und Gewehr,

[15] Min. 00´58 – 04´14
[16] Min. 00´19 – 00´58

sondern auch die schweren Infanteriewaffen beherrschen. – Übung am leichten Infanteriegeschütz – am schweren Infanteriegeschütz.“[17] Ende und Anfang beider Sequenzen sind damit auch bildsprachlich verbunden: den Schluss der ersten Sequenz markiert ein im Profil festgehaltener Soldat innerhalb der Masse, dessen Antlitz langsam und in Abstimmung zur Musik ausgeblendet wird. Die zweite Sequenz beginnt unvermittelt und durch Aufziehen der Blende inmitten eines Ausbildungslehrgangs an einer der Schulen. In Verbindung mit Kommentar und Musik, die sofort das furiose Treiben entsprechend unterfüttert, ist der inhaltliche Zusammenhang geknüpft: die Ausbildung des bewährten Frontkämpfers und Ideals in der Gemeinschaft. Damit sind die Soldaten sofort überhöht. Denn fronterfahrene Kämpfer in der weiteren Schulung sind Ausdruck von Selbstoptimierung des Individuums für die Gemeinschaft. Wiederholt sind hier Sterben und Gefahr ausgeblendet, da all die Soldaten von der Front wohlbehalten zurückgekehrt sind. Der bildsprachliche Zusammenhang von Perfektion und Dynamik wird sinngemäß fortgeführt. Ohne Unterlass ergänzen sich Bilder aus den Ausbildungsgängen diverser Waffenschulen. In kurzer und z.T. weniger als eine Sekunde umfassender Rhythmik folgen aneinandergereihte Bilder: theoretischer Unterricht, Geschützausbildung, Einweisung zum Panzerkommandanten, Funk- und Sportpraxis sowie Pionier- und Bunkerkampf[18]. Dynamik, eingeleitet durch die *Schnittrhythmik* der ersten Sequenz, erfährt hier ihre visuelle Begründung und damit Kontinuität. Daneben sind es vor allem die Mittel der Bildästhetik, mit deren Hilfe sich der „en bloc“ präsentierte Ausbildungszyklus der Soldaten zur bravourösen Vollkommenheit steigert. Die Kameraführung vitalisiert geradezu bildliche Inhalte. Während die Soldaten die an sie gestellten Anforderungen problemlos und exzellent meistern, der Drill jedweder Waffenschule in absoluter Perfektion und beherrschendem Können kulminiert, verstärken bzw. ästhetisieren sich diese Eindrücke: durch *Rhythmik,* unentwegt verändernde *Einstellungsgrößen*, *Kameraschwenks* und *-standpunkte*.[19] Die Bilder entzerren Kriegsrealität: deutsche Soldaten sterben nicht, sie kommen vom „Abenteuer Front“ zurück, sind ordentlich, agil, aufgeräumt. Ihnen mangelt es an nichts. Der in umfangreicher Ausbildung begriffene Soldat, der hektischer, selbstbeherrschter und unerschütterlicher Betriebsamkeit unterliegt, meistert jedwede Anforderung. Alles geht schnell, und jeder Handgriff sitzt. Vielmehr noch vermittelt sich durch ihn der Eindruck eines absolut perfektionierten Automatismus. Verallgemeinert und entindividualisiert ist *der deutsche Soldat* Spezialist und sämtlicher Bereiche

[17] Min. 00´58 – 01´38
[18] Das bildhaft professionalisierte Ideal des Militärathleten wirkt vollkommen und überträgt eine Aussage. Da es in der Heimat stattfindet, geht letztlich alles geordnet seinen gewohnt reibungslosen Gang.
[19] Gerade sie lichten die soldatische Komplexität ab. Das Produkt: ein ästhetisierter Übermensch, dessen Wirken jedwede Tugend der NS-Erziehung widerspiegelt: Selbstbeherrschung, Auffassungsgabe, Einsatzbereitschaft.

militärischen Könnens befähigt. Er ist inszenierter Ausdruck des aus *Sozialisation* und *Olympiafilm* bekannten militärsportlichen Ideals. Die Gestaltung befriedigt visuell geweckte Sehnsüchte nach dem, was den Zuschauern nachzueifern auferlegt ist: dem hochdekorierten und fronterfahrenen Offizier. Vor allem die stereotypen *Diagonal-* und *Vertikalschwenks* der Kamera mit bevorzugten *Nahaufnahmen*, die Uniformen und Auszeichnungen ästhetisieren, tragen in erhöhtem Maße dazu bei. Wiederholte Einblendung in *Halbtotale* sowie der *Nah-* bzw. fragmentierten *Großaufnahme* gebieten es Auszeichnungen, Dienstgrade oder Effekten der Ausbilder durch ergänzende *Vertikalschwenks* zu mustern.[20] Auch der Sprecherkommentar lenkt alle Aufmerksamkeit auf die Herausstellung der Ausbilder als Vorbild für die Masse. Die Szenen zeugen von Männlichkeitsritus und Bewährung, in denen kein Platz für Tod und Sterben ist. Sie stehen in direkter Beziehung zum Filmpublikum. Ihm wird eine Erwartungshaltung impliziert. Damit emotionalisiert die Sequenz. Sachinformationen bleiben aus. Die Bilder dienen nur den Projektionsräumen der Zuschauer, die auf Gefühle der Dynamik, Ordnung, Professionalität, Versorgung, des Ideals und der Bewährung abzielen. Musik und Sprecherkommentar untermalen die schnelle und umfangreiche Bildabfolge. Dabei ist der Wortlaut auf die Vielseitigkeit soldatischer Anforderungen ausgerichtet: „Der moderne Infanteriekampf stellt höchste Anforderungen an den Soldaten. – Geländeübung auf der Panzertruppenschule. Der junge Offizier muss über reiches militärisches Können, schnelle Entschlusskraft und draufgängerischen Mut verfügen. Hier werden die künftigen Offizier der schnellen Truppen ausgebildet.“[21] Inhalt, Filmtechnik und Bilder beschreiben genau das, was dem Anforderungsprofil des militärischen Idealtypus entspricht, und was als Gefühl transformiert wird. Filmische und soldatische Dynamik spiegeln Rastlosigkeit, Dynamik und Schnelligkeit wider, wodurch dem NS-Selbstverständnis und dem der Wirklichkeit entnommenen Blitzkriegmuster entsprochen wird. Insgesamt sind durch höchste Qualität, Modernität und Schnelligkeit der Ausbildung die Momente betont, die Erfolg und Planbarkeit des Krieges suggerieren. Vertrauen und Kontrollierbarkeit des militärischen Szenarios übertragen sich auf und als Empfindungen des Zuschauers. Der Krieg ist seines unbeständigen und gefährlichen Charakters enthoben, denn in wiederkehrenden Zyklen verweisen die Bilder auf Vielseitigkeit, Ausbildung und Können der Waffengattungen.[22] Der Sprecher unterfüttert sie in Kurzform.[23] Sein lakonischer Sprachgebrauch ist verbalisiertes Spiegelbild militärischer Grundempfindungen, und damit im übertragenen Sinne Ausdruck von Schnelligkeit und

[20] Vgl. dazu etwa: Min. 01´06 – 01´08; 01´30 – 01´34; 01´40 – 01´42
[21] Min. 01´46 – 02´03
[22] Min. 02´08 – 04´14
[23] So folgen beispielsweise einsilbige Kommentare wie etwa: „Taktik am Sandkasten.“ Min. 02´08; „Sport gehört mit zu den wichtigsten Lehrfächern der Waffenschulen.“ Min. 02´20; „Unterricht am Funkgerät an der Heeresnachrichtenschule“ Min. 02´32; „Am Fernschreiber“ Min. 02´42.

Prägnanz militärischen Handelns. Alles ist schnell, präzise und dadurch erfolgreich. Darin vermengt sich das memorierende Schema herausgestellter Vorbilder, so wie es der Sprecher nüchtern betont: „Eichenlaubträger Major Niemack.“[24] An dessen Erwähnung, mit Blick aus der überhöhenden *Froschperspektive,* und dem Appell an das Draufgängertum schließen sich Bilder dramatischer Ausbildungsszenen an: Bunkerkampf, Flammenwerfer, Handgranaten, Panzersprengungen, Explosionen[25] - eine Ästhetik des Vernichtungshandwerks in Korrelation zum Ideal. Die durch *harte Montage* und *Schnittrhythmik* stilisierten Bildreihen lassen unweigerlich den Eindruck universaler Ausbildung entstehen: der alles beherrschende Soldat. Nicht partiell, sondern vielmehr als Gesamtheit des zu beherrschenden Repertoires, wird die Ausbildung als Erfolgsgarant inszeniert.[26] In diesem Zusammenhang gibt der Sprecher einen deutlichen Verweis: „Die harte und gründliche Ausbildung des künftigen Offiziers bietet die beste Gewähr dafür, dass im Einsatz kein Mann unnötig geopfert wird.“[27] Noch vor den Berichten diverser Frontabschnitte ist Sterben auf deutscher Seite beinahe unmöglich gemacht und der Krieg vermeintlicher Kontrollierbarkeit unterzogen. Vielmehr noch bekräftigt es den Glauben an Ausbildung, Waffenstärke und letztlich den Sieg. Zeitgleich wird im Umkehrschluss Opferbereitschaft signalisiert und akzeptiert. Neben der körperlichen Ausbildung ist es vor allem die Betonung technischer Fertigkeiten, die im Rahmen der Sequenz durchweg zum Tragen kommt. Soldat und Technik sind gleichermaßen beachtet.[28] In Verbindung mit den adrett uniformierten und athletisch agierenden Soldaten projiziert sich Ästhetik auf Soldaten *und* Waffen. Zum einen wird damit schlichtweg dekorative Waffenstärke propagiert, zum anderen jedoch die Verbindung von Mensch und Technik, die dieser perfekt beherrscht. *Nahaufnahmen* und *Kameraschwenks*, die Waffen oder Soldaten in Verbindung mit Waffen zeigen, sind Grundlage von Ästhetik und „handwerklich Meisterhaftem“ der Soldaten.[29] Es fällt auf, dass die Bilder fortwährend in Eis und Schnee präsentiert werden. So überhöhen sie die Härte soldatischer Ausbildung und authentifizieren zugleich. Denn die Offizierausbildung in Eis und Schnee entspricht zeitlich der im Februar 1942 ausgestrahlten *Wochenschau*: Authentizität durch Aktualität. Die Idealisierung des „Alleskönners Militärathlet“ wird durch den Sprecher am Ende der Sequenz aufgegriffen und in einem Appell formuliert: „Für jeden jungen Deutschen ist es eine Ehre, Offizier zu

[24] Min. 02´07
[25] Min. 02´08 – 04´14
[26] Die Unterschiede einzelner Ausbildungsverläufe verwischen. Es geht nur noch um „den deutschen Soldaten“, „die Ausbildung“ und „sein Können“. Es wird ein Menschenbild transportiert, das idealisiert, uniform-ästhetisch und entindividualisiert ist. Individuen sind der Realität entbunden und in neuen Zusammenhang gebracht.
[27] Min. 03´36
[28] vgl. etwa Min. 01´19 – 01´42; 01´50 – 01´58
[29] vgl. ebd.; Der beinahe symbiotischen Zustand von Technik und Mensch, verstärkt durch dessen Anonymität, assoziiert die Einheit eines maschinellen Organismus. Der persönliche weicht dem überindividuellen Menschen.

werden.“[30] Der Blick richtet sich dabei auf einen Ausbilder und jungen Soldaten mit Flammenwerfer, der ein Feuer entfacht. Mit einem *Vertikalschwenk* und der Fokussierung des von Qualm und Rauch durchzogenen Himmels endet die Sequenz. Die Aufnahme ist Sinnbild und Übergang zugleich: das Himmelsmotiv ordnet schicksalshaft alles Handeln dem Krieg, der damit angekündigt wird, als natürliche Gesetzmäßigkeit unter.

Zusammengefasst erzählt die Sequenz, als Mittler zwischen Anerkennung[31] und Bewährung im Krieg[32], von Können und Ausbildung des Soldaten – genauer des Militärathleten als Ideal. Damit suggeriert sie Sicherheit für die Heimat, die Bevölkerung und den Ausgang des Krieges. Die Heimat kann sich auf ihre Soldaten verlassen, und die Bürger müssen deren Tod nicht fürchten. Denn augenscheinlich sind die Soldaten auf allen Gebieten gut ausgebildet, fronterfahren und überlegen. Die Rückkehr zur Front erscheint daher als einziges großes Abenteuer und der Krieg gar nicht so schlimm. Er ist seines destruktiven und todbringenden Charakters enthoben, da die Soldaten wohlbehalten von der Front zurückgekehrt sind. Damit bringt die Sequenz karitative Ordnungsvorstellungen zum Ausdruck. Deutsche Soldaten sind gut gerüstet, es mangelt ihnen an nichts, und sie beherrschen sämtliche Aufgaben bravourös. Die Sequenz zeigt Dynamik und uniformer Ästhetik unterzogene Soldaten, die komplex und professionell sind. Anonymisiert, als Symbiose von Mensch und Waffentechnik, entsteht der Eindruck eines maschinellen Organismus, der aus Übermenschen besteht. Persönliche Individuen sind der Realität enthoben und filmisch überindividuell stilisiert. Sie sind agil und rastlos. Stillstand gibt es nicht. Alles ist in Bewegung und Ordnung begriffen und der Blitzkrieg auf der Leinwand so, im Gegensatz zu dem der Wirklichkeit, kontrollier- und planbar. Tod, Entbehrungen oder gar Missstände der Heimat werden nicht gezeigt. Unbemerkt für den Zuschauer vollzieht sich eine Kausalität: Wie der Soldat, so wird auch der Zuschauer inhaltlich und emotional über zwei Stationen *von der Heimat an die Front* herangeführt. Denn mit Beginn der nächsten Sequenz widmet sich die *Wochenschau* nur noch den Frontabschnitten. Damit authentifiziert sie auf drei Ebenen: Inhalte und Ausstrahlung liegen eng beieinander, sie spiegelt durch militärische Ausbildung einen Teil der *NS-Sozialisation* und letztlich einen Ausschnitt soldatischen Alltags in der Heimat wider. Der Einsatz identischer und aus dem *Olympiafilm* bekannter Bildästhetik authentifiziert zudem. Beides begünstigt ein hohes Maß an Wiedererkennung und lässt die Wochenschaubilder vertraut vorkommen.[33] Sie knüpfen an bekannte Muster aus *Sozialisation* und *Olympiafilm* an und

[30] Min. 04´14
[31] vgl. Kap. 5.1.2.1
[32] vgl. Kap. 5.1.2.4
[33] Sie wirken realistisch, haben aber wenig Realitätsbezug, transportieren ideologisch geprägte Emotionen statt Informationen, entheben sie aus dem Kontext der Wirklichkeit und generieren eine filmeigene Realität.

transportieren sie in das Langzeitgedächtnis des Zuschauers. Trotz der geänderten Rahmenbedingungen des Krieges besitzen sie Gültigkeit, ordnen und konditionieren: Publikum wie Soldaten. Der alles beherrschende Mann steht dabei im Mittelpunkt. Vom staatlichen Erziehungswesen erfasst verrichtet er sein Dasein in geordneten und sinnstiftenden Bahnen. Hier hat er bereits seine Feuerprobe im Abenteuer bestanden. Seine künftigen Aufgaben finden erneut genau darin ihre Begründung und Erfüllung – davon berichten die folgenden Sequenzen.

5.1.2.3 *An der finnischen Front*

Die erste Sequenz der Kriegsschauplätze umfasst eine Gesamtlänge von einer Minute und 19 Sekunden.[34] 19 Einstellungen ergeben im Mittel 4,2 Sekunden pro Einstellung. Der Anfang ist von einem *kurzen Schnitt*, etwa 2,5 Sekunden, und der weitere Verlauf von bis zu sieben Sekunden geprägt. Damit liegt das Augenmerk überwiegend auf ausführlicher Wahrnehmung der Inhalte. Gleich zu Beginn des *kurzen Schnitts* zeigen die Bilder Momente des Nachschubs in der winterlichen Landschaft. Eingeleitet wird die Sequenz durch eine *harte Montage*, die unvermittelt an die Szenen der Winterausbildung anknüpft. Der Blick fällt auf eine Karte vom Nordosten Europas, die keine Ortsbestimmung zulässt. Es folgen Bilder der Frontversorgung von Mensch und Material auf Schlitten oder zu Fuß.[35] Die Einleitung authentifiziert den durch *kurzen Schnitt* erweckten Eindruck schneller Versorgung der Truppe an der Front: der Nachschub rollt! Durch den winterlichen Bezug werden Aktualität der Bilder sowie Härte und Zähigkeit der vorigen Sequenz erneut aufgegriffen. Die Musik unterfüttert parallel zum *kurzen Schnitt* das unaufhaltsame Vorwärtstreiben der Nachschubbilder. Der Sprecher kommentiert nüchtern und mit sachlicher Stimme: „An der finnischen Front. – Auf einer Nachschubstraße in Ostkarelien.“[36] Dabei sind ausschließlich Bilder voll beladener und ordentlich formierter Schlitten auf einer winterlichen Straße zu sehen. Sofort werden karitative Assoziationen einer guten Versorgungslage geweckt: dampfende Gulaschkanonen, Güter und Vorräte sind im Begriff die Truppe zu erreichen, Magazine und Lagerbestände sind gefüllt. Alles geht seinen gewohnten Lauf und die Truppe ist versorgt. Die Situation möglicher Ermangelung ist vollständig ausgeräumt, da der Kartenausschnitt, der Sprecherkommentar und die Aktualität der Bilder Authentizität suggerieren. Gewohnheit, Versorgung, Routine und ersichtlicher Ordnung ist hier zum Ausdruck verholfen. Zeitgleich führt die Synthese der Schlüsselwörter „Front“ und „Nachschubstraße“ im lakonischen

[34] Min. 04´14 – 05´33
[35] Min. 04´14 – 05´05
[36] Min. 04´17 – 04´22

Sprecherkommentar zu einer inhaltlichen Abschwächung: der Krieg wird mit Nachschub verbunden und genau so inszeniert. Bewegungsbilder, Musik, *kurzer Schnitt* und die Prägnanz militärischer Sprachstilistik verhelfen dem Versorgungs- und Ordnungsbild zum Ausdruck. Wiederholt generiert die *Wochenschau* eine Wirklichkeit, die mit der Realität wenig zu tun hat. Sie transportiert Emotionen über rollenden Nachschub anstelle von Informationen. Denn Ortsbestimmungen, Frontabschnitte, Truppenteile oder Personen sind nicht einzuordnen. Dem Zuschauer ist es unmöglich, den Kontext nachzuzeichnen, wodurch Gedanken des Zweifels an der Bildwirklichkeit verbannt sind. Somit begegnet ihm trotz des realistischen Geschehens die aus der Wirklichkeit entliehene Welt des filmisch Irrealen. Der Sprecher authentifiziert diese Eindrücke im direkten Anschluss: „Über schmale Waldpfade geht es nach vorn.“[37] Damit erfolgt aber auch die sofortige Einstimmung auf Probleme. Die Bilder zeigen nun die extremen Bedingungen und Aufgaben des Nachschubtransports, die „der deutsche Soldat“ meistert. So unterstützen die Bilder den Eindruck vom Krieg als reine Versorgungsaufgabe. Probleme werden eingeräumt, die jedoch bewerkstelligt werden. Es geht trotz der Widrigkeiten unaufhaltsam vorwärts. Das „Perpetuum Mobile Wehrmacht“ rollt, und der Zuschauer ist durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* Teilnehmer. Die Überhöhung der Problembewältigung vollzieht sich durch die sich stetig erschwerende Wegstrecke: angefangen auf einer breiten Straße mit Schlitten, über schmale Pfade bis hin zum abschließenden Versorgungstransport zu Fuß. Es ist ein langsames, aber stetiges Vorwärtskommen, geprägt von umstürzenden Schlitten, vereisten und verschneiten Wegen. Sie charakterisieren die Problemsituation des Nachschubs im soldatischen Leben. Ergänzt werden sie durch Bilder der Überquerung eines vereisten Flusses. Festgehalten in *Supertotale* ist in weit offenem Gelände alles gut zu überblicken. Das suggeriert immens raumgreifendes Vorwärtskommen. Auch hier ist der Zuschauer wiederholt durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* eingebunden. An dieser Stelle erfolgt die weitere Annäherung an Kampf und Krieg durch den Sprecher: „Ein vereister Fluss wird überquert.“[38] Umgehend deutet er auf die Gefahren der Überquerung und konstruiert so einen Moment des Risikos: „Tempo zulegen! Der Feind kann den Übergang einsehen.“[39] „Der Feind“ und die von ihm ausgehende Gefahr bleiben imaginär. Nur die Vokozentristik konstruiert die gefahrvolle Situation, denn „der Feind“ tritt zu keinem Zeitpunkt in Erscheinung. Der Kommentar erhöht die künstliche Spannung und versieht das Gegnerbild mit einer anonymisierten Note. Krieg und Kampf werden neben reinen Versorgungsbildern nur indirekt präsentiert. So wie die Sequenz den

[37] Min. 04´30
[38] Min. 04´43
[39] Min. 04´48

Zuschauer methodisch an den Krieg heranführt, so bedeutungslos wird dieser ihm vorgeführt. Der Krieg ist entdramatisiert, denn außer der bloßen Benennung bleibt es beim gefährlichen Abenteuer der Nachschubversorgung. Es geschieht nichts Dramatisches. Krieg und Gegner sind ihrer destruktiven Wirklichkeit entkräftet. Die Tatsache, dass „der Feind" als Begriff abstrakt bleibt, trägt zur verrohten Sicht auf ihn bei. Dieser fiktiven Gefahrensituation steht der agile, robuste und beharrliche deutsche Soldat gegenüber,[40] und es bleibt beim modellierten Geländeabenteuer. Unaufhörlich reihen sich Nachschubbilder aneinander. Es geht immer weiter nach vorne an die Front, so der Eindruck. Zu den die vordersten Stellungen verstärkenden Infanteristen, die trotz klimatischen Extrems unaufhaltsam zu Fuß durch unzugängliches Gelände vorrücken, kommentiert der Sprecher: „Das Vorrücken durch die tief verschneiten Urwälder Kareliens verlangt Härte und Zähigkeit."[41] Der Gebrauch des Vokabulars überhöht die soldatischen Leistungen und reiht sich in den authetizitätstiftenden Bezugsrahmen des Winters ein. Die Informationen stehen im Kontrast zu den nächsten Bildern. Denn anstelle von Kämpfen widmet sich die Sequenz, nun mit *langem Schnitt*, Leben und Verpflegung der Soldaten in einem Biwak an der Front.[42] Schlafplätze, Verpflegung, wärmendes Feuer und gut gelaunte Soldaten suggerieren romantische und weltenbummlerische Erlebnispädagogik. Gefahr gibt es nicht. Der Kontrast zwischen Sprecher und Bild dient einzig den Aspekten von Abenteuer und Versorgung. Sie stehen im Gegensatz zur realen Situation des Krieges. Der Zuschauer ist Teil der Lagerfeuergemeinschaft, blickt er doch wiederholt aus der *Subjektiven*. Rund eine halbe Minute widmet sich die Sequenz den biwakierenden Soldaten mit *langem Schnitt*. Der *Off*-Kommentar betont das hohe Anforderungsprofil, Strapazen und grundsätzliche Versorgung im Lagerabenteuer: „Biwak bei 30 Grad Kälte."[43] Wenig später ergänzt er: „Nach schweren Strapazen ein kurzer Schlaf."[44] Trotz der kurzen Sätze besitzen die Kommentare hohe Aussagekraft: Der deutsche Soldat widersetzt sich dem klimatischen Extrem, er ist gut versorgt und es geht immer weiter. Denn nach den „schweren Strapazen" folgt „ein kurzer Schlaf", und das meint indirekt den Fortgang des Vormarsches. Die Bilder zeigen Momente gut gelaunter Soldaten. Die Hintergrundgeräusche im *O-Ton* authentifizieren. Sie bestärken Gefühle von Echtheit und Miterleben. Damit entsprechen sie einer Entschärfung des Krieges, da nicht er sondern Abenteuer und Versorgung im Mittelpunkt stehen. Es sind Stellvertreterbilder einer grausamen Kriegswirklichkeit: Lagerfeuerromantik ohne Gefahren.

[40] vgl. dazu speziell Min. 04´43 – 04´51
[41] Min. 04´57 – 05´01
[42] Min. 05´02 – 05´33
[43] Min. 05´04
[44] Min. 05´21

Dem Frontkämpfer mangelt es an nichts. Tod, Entbehrungen und hygienische Missstände gibt es scheinbar nicht. All das „findet nicht statt“. Sämtliches Frontgeschehen wirkt geregelt, geordnet und zeigt Normalität des Tagesgeschäfts.[45] Es sind Bilder der aus der *Sozialisation* bekannten Lagerausbildung.[46] Sie sind Ausdruck filmischer Dialektik von Realismus und Fiktion. Während der Zuschauer mit seinen Gefühlen Teil des Lagerlebens an der Front wird, erfährt er im Gegenzug so gut wie nichts Essentielles. Alles findet schemenhaft im Nirgendwo statt. Der Bericht der finnischen Front transportiert Emotionen – keinesfalls jedoch Informationen. So endet denn auch die Sequenz emotional: mit dem in *Nahaufnahme* festgehaltenen Gesicht eines lachenden Soldaten. Die vornehmlich positive Grundstimmung bleibt als letzter Eindruck der Sequenz. Mit einer *harten Montage* als Übergang verbindet sie nahtlos das Versorgungsabenteuer mit Kriegsbildern von der Ostfront.

Zusammengefasst berichtet die dritte Sequenz von Versorgung, rollendem Nachschub, Abenteuer und karitativer Ordnung des ersten Frontabschnitts. Sie projiziert exakt diese Inhalte an die Stelle brutaler Kriegswirklichkeit. Das Publikum wird methodisch an den Krieg herangeführt, der dann im Film ausbleibt. Durch die Fiktion findet eine Werteverschiebung statt: Krieg wird als Nachschub im Nirgendwo präsentiert. Er ist verharmlost und entzerrt. Der Zuschauer nimmt daran teil und ist der Verpflichtung entbunden, sich Sorgen zu machen. Denn er kann Orte und Handlungen nicht nachvollziehen. Andererseits erfährt er die Frontsituation als Versorgungsabenteuer. Die Sequenz berichtet vom raumgreifenden, dynamischen und entschlossenen Vorwärtstreiben der deutschen Kriegsmaschinerie. Sie besteht aus entindividualisierten Soldaten und nicht aus persönlichen Menschen: „der deutsche Soldat“, der sich in extremer Situation bewährt. In gleicher Art und Weise begegnet „der Feind“ - abstrakt, irgendwo und einer persönlichen Zuordnung entzogen. Das eröffnet eine verrohte Sicht auf ihn. Durch die filmischen Mittel realistischer Einbindung in Eis und Schnee authentifiziert die Sequenz ihren Transport von Emotionen. Sie zu hinterfragen wird dem Publikum nicht gestattet, das sich als Kamerad und Gefährte an der Seite von Soldaten bei Nachschub und Lagerfeuerromantik wiederfindet. So wie es den Weg des Nachschubs an die Front mitverfolgt, so ist es hier nun, über die Stationen der Heimat und Ausbildung, beim ersten Kriegsschauplatz angekommen. Das trägt zu Verständnis und Sorglosigkeit des Kriegsalltags bei und bereitet emotional darauf vor. Daneben zeigt sich auch eine weitere emotionale Annäherung an die „Extremsituation Krieg“, denn die Rahmenbedingungen von Kälte, Eis und Schnee nehmen stetig zu. Über das Lagerabenteuer in der Gemeinschaft wird das Kinopublikum sukzessiv dem Kriegsgeschehen *An der Ostfront* angenähert.

[45] Min. 05´04 – 05´33

[46] vgl. dazu Schiedeck/Stahlmann 1991, S. 167-202; Stahlmann/Schiedeck 1991; Kap. 2.4.2

5.1.2.4 *An der Ostfront*

Die Sequenz dauert sechs Minuten und 51 Sekunden und umfasst 120 Einstellungen.[47] Im Mittel liegt die Schnittrhythmik bei 3,4 Sekunden und der Schwerpunkt tendenziell auf ausführlicher Wahrnehmung. Dennoch variiert der Schnitt. Er ist stark von Atmosphärenwechseln abhängig. Die Sequenz stellt ein Konglomerat der im Vorfeld aufgeworfenen Inhalte dar und ist grundsätzlich zweigeteilt: Zwei Drittel zeigen Versorgungs- und Nachschubszenen[48] und der letzte Teil ausschließlich Kampfsituationen[49] – von der Versorgung zum Kampf. Dies beschreibt einen höheren Grad der Darstellungsintensität. Denn nun sind wirkliche Feuergefechte und Kampfhandlungen zu sehen. Sie stehen im Kontrast zu Szenen des Alltags und werden von unterschiedlichen *Schnittrhythmen* begleitet. Die schrittweise Annäherung an den Krieg ist damit methodisch abgeschlossen.

Der Anfang widmet sich Momenten des Brückenaufbaus, der Verpflegung und Versorgung. Aneinandergereihte Bilder zeigen unzählige Nachschubkolonnen, Widrigkeiten des Transports und deren Bewerkstelligung durch die Soldaten.[50] Sie sind Ausdruck des unaufhaltsamen Vorwärtstreibens und knüpfen nahtlos an die Bildsprache der vorigen Sequenz an. Während der Instandsetzungsarbeiten[51] an einer gesprengten Brücke verdeutlicht das der *kurze Schnitt* im Sekundentakt. Fanfarenklänge untermalen die Bilder, und der Sprecher kommentiert: „Eisenbahnpioniere stellen eine von den Sowjets gesprengte Brücke wieder her. Unter geschickter Ausnutzung des noch brauchbaren Materials wird der neue Übergang geschaffen.“ Wortlaut, Musik und Bildinhalt erzeugen Gefühle rastloser Tätigkeit, schnellen Vorwärtskommens und ein grundsätzlich professionalisiertes Vorgehen der Soldaten.[52] *Nahaufnahmen, Halbtotale,* extreme Wechsel von *Normal-*, *Frosch-* und *Vogelperspektive* vermitteln die räumlichen und situativen Schwierigkeiten, unter denen die Arbeit verrichtet wird. Sie dynamisieren die Arbeiten und beschleunigen sie geradezu. All das findet wiederholt vor dem Hintergrund des Himmelsmotivs als schicksalsbestimmende Konstante statt. *Leichte Schräglagen* der Kamera unterstützen den Effekt emotionaler Extremsituation. Der Sprecher verweist dabei auf geschicktes Verhalten und tagelange Arbeit der Truppe.[53] Stillstand gibt es nicht. Er wird ausgeräumt – und „der Soldat“ in seinem Können überhöht. Unmittelbar im Anschluss folgen erneut Szenen der Verpflegung in der unwirtlichen Winterlandschaft: im Zusammenspiel sind sie Ausdruck von karitativer

[47] Min. 05´33 – 12´24
[48] Min. 05´33 – 09´40
[49] Min. 09´40 – 12´24
[50] Min. 05´33 – 07´38
[51] Min. 05´37 – 06´01
[52] Min. 05´39 – 05´46
[53] Min. 05´58 – 06´01

Ordnung, soldatischer Leistung, Authentizität und Vorwärtsrollen. Dem deutschen Soldaten als Teil der anonymisierten Kriegsmaschine mangelt es an nichts. Für ihn geht es immer weiter. Alles ist unaufhaltsam in Bewegung und durchorganisiert. Chaos existiert nicht. Der Krieg ist und wird geordnet: als dynamisches Nachschub-Spektakel. Durch Musik und den Wechsel der *Schnittrhythmik* greift hier die *Kontrastmontage*. Sie erzeugt einen Widerspruch zwischen auditivem und akustischem Inhalt und erlaubt in größtmöglicher Zeit die von Betriebsamkeit, Dynamik und Agilität gekennzeichneten Situationen ausführlich wahrzunehmen. Fließende Übergänge von Be- und Entschleunigung vermitteln im Zeitraffer die Langwierigkeit von Versorgung und Instandsetzung als dynamisches Ereignis. Das ist eine Projektion des Blitzkrieges auf die Leinwand. Verpflegungs-, Ordnungs-, Handlungs- und Bewegungsbilder sind Ausdruck des ordnungsschaffenden Prinzips. Genau so endet auch der erste Teil. Soldaten befreien Schienen von Schnee und Eis.[54] Festgehalten in *Totale*, *Halbtotale* und *Nahaufnahme* ist es Sinnbild: diese Gemeinschaft lässt sich durch nichts aufhalten. Der Blick ist auf Arme, Beine und die Schaufeln gerichtet. Die anonymisierten Bilder ergänzen um eine Aussage: Krieg ist nur noch Handwerk.

An die Transformation von Individuen zu Geräten knüpft der nächste Teil nahtlos an. Dabei liegt der Fokus auf Rädern einer Dampflok. Inhaltlich überträgt das den Nimbus der deutschen Kriegsmaschine als niemals versiegende Kraftquelle. Der Sprecher kommentiert genau das: „Nachschub rollt nach vorn!“[55] Exakt dieser Verlauf wird nun weiter nachgezeichnet – schnelllebig und vielseitig. Es folgt die kontinuierliche Fortsetzung des thematischen Ordnungs- und Versorgungsgedankens der deutschen Soldaten im Frontgebiet. Allein der Sprecher konstruiert diesen unüberprüfbaren Zusammenhang, der die Spannung steigert: „Auf den Bahnhöfen kurz hinter den vorderen Linien übernehmen Fahrzeuge und Schlitten den Weitertransport des Nachschubgutes.“[56] Der Zuschauer wird damit zeitgleich an das imaginäre Konstrukt „Frontnähe“ transportiert und weiter „vorbereitet“. Visuell und wirklich informativ erschließt sich davon nichts. Der Bezugsrahmen des Krieges bleibt fiktiv auf die Vokozentristik und Inhalte des Nachschubs beschränkt. Unaufhörlich reihen sich die bekannten Bilder von Nachschublieferungen aneinander[57]: Nachschub auf Zügen, Fahrzeugen, Schlitten sowie Soldaten beim Umladen von Versorgungsmitteln und letztlich gut gelaunte Soldaten auf dem Weg zur Front. Genau das betont der Sprecher erneut.[58] Jeder hat seinen Platz in der leistenden Masse und meistert die ihm zugewiesene Aufgabe mit Bravour, so der

[54] Min. 05´54
[55] Min. 06´01 – 06´11
[56] Min. 06´12
[57] Min. 06´11 – 07´37
[58] Min. 06´41

Tenor. Auch hier knüpfen direkt Szenen der Widrigkeiten an Vormarschbilder: festgefahrene Wagen, ausgegangene Motoren, leere Fahrzeugtanks und verstopfte Straßen. Der Sprecher verleiht auch dem Dynamik und überhöht die Soldaten: „Ein kurzer Halt.“[59] sowie „Bei vierzig Grad Kälte springt der Wagen schwer an.“[60] Nach gleichem Muster des Anfangs greifen auch hier Perspektivenwechsel und *Kontrastmontage* im Zusammenspiel mit Musik: das, was eigentlich lange dauert, wird im Zeitraffer präsentiert und beschleunigt – der Vormarsch. Die Bilder deutscher Kolonnen in *Vogelperspektive* erlauben eine ordnende Sicht auf Geschehnisse, in die der Zuschauer emotional längst eingebunden ist. So wie sie den (Versorgungs-)Krieg ordnen, so ordnen sie auch die Sicht des Publikums. Sie suggerieren Raumgreifendes, Endlosigkeit, Macht, Stetigkeit und Entschlusskraft. Als isometrische Projektion ist die aus der Luft gefilmte Masse ihrer Realität enthoben. Nur noch eine abstrakte Kriegsmaschine skizziert das Szenario. Die Unnachgiebigkeit dieses inszenierten Nachschubs erlaubt bei dieser Sicht keinen Zweifel am Erfolg des Unternehmens Weltkrieg. Von der Sicht darauf geht es gleich wieder zurück zur nahen Erlebnissicht. „Erst mit vereinten Kräften“, so der Sprecher weiter, „geht es wieder vorwärts“, und die Kamera erfasst Stiefel von Soldaten, die einen Wagen aus tiefem Schnee befreien.[61] Als er befreit ist, kann der Zuschauer seinen Weg in die Endlosigkeit der vereisten Landschaft verfolgen: nur Weg und Horizont sind hier das Ziel. Gemeinschaft wird erneut mit Erfolg verbunden. Zeitgleich sind die weiträumigen Szenen auch weltenbummlerisches Sinnbild vom Soldatentum. Als großes Abenteuer romantisiert und verklärt liegt dessen Bestimmung einzig in der Eroberung des Raums. Soldaten als „maschineller Organismus“ sind dabei der Kernpunkt. Wieder und wieder richtet sich der Blick auf Wagenräder, Stiefel, unzählige Fahrzeuge, in Kolonne marschierende und gut gelaunte Soldaten in unaufhörlichen Massen. Nichts und niemand kann das aufhalten – dieser Eindruck wird fortlaufend bestärkt. Die sich verdichtenden Sprecherhinweise und die Bilder in Eis und Schnee spitzen die Situation stetig zu. Sie unterfüttern und überhöhen das Abenteuer irgendwo in der Ferne: Wagen ankurbeln, Flugzeuge enteisen[62], Essen warmhalten und transportieren – und zwischen alledem Zeit zur Verpflegung. Hier berichtet die *Wochenschau* nur noch von karitativer Erlebnispädagogik. Sie entzerrt und bagatellisiert den Krieg. Losgelöst von Zeit und Raum dienen Bilder, Musik und Kommentar dem Transport von Gefühlen: Ordnung, Gemeinschaft, Abenteuer und Spaß. Der Sprecher greift genau das auf: „Ein Vorwärmer für die Motoren unserer Kampfflugzeuge. Er wird auch vom

[59] Min. 07´03
[60] Min. 07´20
[61] Min. 07´26 – 07´30
[62] Min. 07´37 – 08´36

Bodenpersonal sehr geschätzt.“[63] Heiter, unbeschwert, positiv, aber auch anstrengend – so macht die *Wochenschau* den Krieg glauben. Inhaltlich präsentieren die Bilder das dann auch: Soldaten beim Aufwärmen, Enteisen von Flugzeugen, Anlegen ihrer Kombinationen – und schon rollen die Maschinen an den Start. Besonders die schnelle Abfolge von vereisten Flugzeugen bis hin zu deren Start ist für die Eindrücke von Erfolg und Rastlosigkeit verantwortlich. *Schnittrhythmik*, schnelle *Perspektivenwechsel* und die aufpeitschende Musik unterstützen sie. Der Sprecher knüpft genauso schnell an die Schnelligkeit: „Das Geschwader ist einsatzbereit. - Wie der Wehrmachtbericht wiederholt meldete, griffen unsere Kampfflieger trotz schwieriger Wetterlage immer wieder Eisenbahnanlagen, Transportzüge, Flugplätze und Truppenansammlungen der Sowjets an und entlasteten damit die Infanterie in ihrem schweren Kampf.[64] Zu sehen ist von alledem jedoch nichts. Vollkommen gegenteilig bleibt es bei der bloßen Benennung von Kriegshandlungen. Es sind Imaginationen in den Projektionsräumen von Zuschauern: ein durch Vokozentristik erzeugtes Konstrukt der Vorstellung. Der Kommentar zeigt hier eine entmenschlichte Sicht auf den Gegner, da nur von Orten und Gegenständen als Angriffsziel berichtet wird. Von Detailwahrnehmungen einzelner Soldaten in *Halbtotale*, *Totale* und *Froschperspektive* erfolgt der erneute Wechsel zur geordneten Sicht auf die Materialmasse der Luftwaffe in *Supertotale*.[65] Alles wirkt aufgeräumt, ordentlich und materiell gut bestückt. Die wechselnde Sicht vom „Spezialisten und Facharbeiter des Krieges“ zum Material überhöht und anonymisiert ihn umso mehr. Alles Handeln und jedes Individuum geht im Bild der „Kriegs- und Materialwalze Wehrmacht“ auf. Geradezu romantisch wirken die folgenden Verpflegungsbilder aus einem märchenhaft verschneiten Waldstück an der Ostfront.[66] Die Verpflegung selbst steht dabei im Mittelpunkt. *Nahaufnahmen* wechseln sich ab mit den in Reihe angetretenen Soldaten in *Totale* zum „Essenfassen!“[67], so die Worte des Sprechers. Ordnung, Sauberkeit, Verpflegung – stereotyp karitative Assoziationen, die dem Krieg zu harmlosem Ausdruck verhelfen. Szenen der Extremsituation, die ohne ernsthafte Gefahr als Abenteuer präsentiert werden, folgt nun die bildhafte Romantisierung. Es ist ein gemütlicher Krieg, in dem Schnaps umgefüllt und Verpflegung auf Langlaufskiern[68] transportiert wird. Der Sprecher untermauert die wertgesteigerte Bagatellisierung des Krieges: „Kein Tropfen darf daneben gehen. Es wäre schade um den schönen Doppelkorn.“[69] Bilder und Kommentar wecken Assoziationen eines Wintersporturlaubs. Nichts deutet auf den

[63] Min. 07´40
[64] Min. 08´09
[65] Entbehrungen finden auch hier nicht statt. Gemeinschaft und Stärke werden über Material transformiert.
[66] Min. 08´35 – 09´00
[67] Min. 08´37
[68] Min. 09´00 – 09´16
[69] Min. 08´54

unerbittlichen Vernichtungskrieg an der Ostfront hin – im Gegenteil. Denn der Sprecher schürt geradezu die gemütlich aufgeladene Atmosphäre in der Kälte: „Essenträger bringen vorgeschobenen Posten warmes Essen.“[70] Gleich darauf sieht man fröhliche Gesichter in *Nahaufnahme* beim Verpflegen.[71] Genau das charakterisiert die Bilder an der Ostfront. Alles ist gelöst, entspannt und gut gelaunt. Es wird gewitzelt und mit Motorenwärmern, Schnaps, Gemütlichkeit und warmem Essen „kokettiert“. „Auf dem Wege nach vorn!“[72] bleibt alles authentisch – durch Aktualität und realistische Einbindung.

Namen und persönliche Menschen tauchen bei all dem nicht auf. Das Auslassen bestärkt die Empfindungen undurchdringlicher Gemeinschaft als maschinellem Organismus. Werden sie erwähnt, dann nur unter dem Aspekt der Vorbildfunktion. So folgt denn auch eine Ritterkreuzverleihung *mit* namentlicher Erwähnung:[73] „Ein Divisionskommandeur überreicht Hauptmann Doberg das ihm vom Führer verliehene Ritterkreuz.“[74] Der Kommentar verlagert „den Handlungsort“ in unmittelbare Nähe zur Front. Soldaten vor einem Unterstand suggerieren Krieg und Authentizität. Zeitgleich stellen die Worte die Vorbildfunktion des Ritterkreuzträgers erhaben über jeden Zweifel. Denn der vorgesetzte Divisionskommandeur wird nicht benannt, wohl aber der Hauptmann. Die formelle Anerkennung erbrachter Leistung dient nur der Rolle als Vorbild. Die Kürze der Verleihung deutet auf einen bevorstehenden Kampf und authentifiziert die Bilder dadurch.

Nun kommt es zu einem grundsätzlichen Stimmungswechsel. Der zuvor fröhliche Kommandeur gestikuliert im Beisein des Ritterkreuzträgers ernst in eine Richtung. „Dort drüben liegen die feindlichen Stellungen. Sie werden ständig scharf beobachtet.“, so der Sprecher die Geste erklärend, und sogleich ändern sich Musik, *Schnittrhythmik* mit verkürzender Taktzeit und die Art der Aufnahmen.[75] Die eben noch triumphalen Fanfaren enden abrupt. Mit Blick auf die feindlichen Stellungen ist die Akustik auf ein Minimum begrenzt. Völlig konträr setzen leise Musikinstrumente ein: Trommelwirbel, Geigen- und Flötenmusik erzeugen eine Sinnesreizung. Der Moment versetzt augenblicklich in Spannung. Anders als in der bisherigen Darstellung wird der Zuschauer unmittelbar eingebunden. Er schaut nicht mehr nur auf das Geschehen, sondern blickt aus ihm heraus. *Kurzer Schnitt*, *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* lassen ihn durch rastlosen Wechsel aktiv teilnehmen.[76] Alleine oder zusammen mit anderen Soldaten blickt er aus dem Schützengraben,

[70] Min. 09´01
[71] Min. 09´17; Besonders das Einspielen alltäglicher Banalitäten unterfüttert das Bild karitativer Harmlosigkeit.
[72] Min. 09´23
[73] Min. 09´27 – 09´40
[74] Min. 09´29
[75] Min. 09´40 – 09´42
[76] Es ist Ausdruck vom Realismus des Irrealen. Filmtechnik bezieht den Zuschauer ein, ohne dass er wirkliche Informationen erhält. Ihn erreichen nur Emotionen.

auf den Frontverlauf, Geschütze, Stacheldraht, Warnschilder, mit Waffen und Handgranaten ausstaffierte und besetzte MG-Stellungen. Er ist dauerhaft eingebunden in den Wechsel von Innen- und Außenperspektive der die Soldaten umgebenden Realität. Das Realistische dieser Aufnahmen authentifiziert. Die emotionale Bereitschaft des Zuschauers für Krieg gipfelt in direkter Bereitschaftsbekundung des Sprechers: „Unsere Infanterie ist jederzeit bereit, den Ansturm des Gegners abzuschlagen.“[77] Augenblicklich nimmt die Lautstärke der Musik zu. Sie unterfüttert die Dynamik des Moments,[78] die durch den Kommentar weiter ausgebaut wird: „Wieder ist eine Breitstellung stärkerer Feindkräfte erkannt.“[79] Beobachtende und gestikulierende Soldaten beschreiben inhaltlich das auditiv Emotionale. Bild, Kommentar und Musik sichern sich hier gegenseitig ab und lassen die Intensität von Spannung kontinuierlich ansteigen. Der Moment wird kriegslüstern aufgeladen und die Musik gipfelt im bekannten Muster vorwärts hämmernder Manier. „Artillerie nimmt Stellungswechsel vor.“[80], so der Sprecher zu den Bildern beladener Schlitten mit Feldhaubitzen, die das Feuergefecht nun „endlich“ eröffnen. Sie vermitteln Professionalität, Schnelligkeit und Perfektion im Handeln der deutschen Soldaten. „Der Gegner“ bleibt anonym und weit entfernt. Gezeigt wird er nicht. Die Distanz zu ihm begünstigt eine entmenschlichte und verrohte Sicht, da Folgen des Angriffs nicht nachzuzeichnen sind. Der zwischen Stellungswechsel und Gefechtseröffnung wenige Sekunden dauernde Moment greift in *Halbtotale* erneut das Zusammenwirken von Mensch und Maschine auf. Kein Mensch und Individuum tötet Gegner – nur die „Kriegsmaschine Wehrmacht“ kämpft. Alles bleibt nebulös angedeutet und der Krieg aus deutscher Sicht damit „sauber“. Aufnahmen der Granateinschläge sind ausschließlich in *Supertotale* festgehalten. Ursache und Wirkung sind so in direktem Bezug erkennbar und die Kernaussagen auf reaktives Handeln, Entschlusskraft und Perfektion beschränkt. Sie beschreiben das Ideal „des deutschen Soldaten“. Der Krieg präsentiert sich hier als einseitiges Ereignis, da der Gegner nicht agiert und imaginär bleibt. Dadurch kontrollieren und ordnen die Bilder unentwegt, da genau das zu sehen ist, was opportun ist und idealisiert: die Fiktion des Krieges in einer virtuellen Realität. Sie ist gezeichnet von Erfolg, Planbarkeit und maschinellen Übermenschen. Methodisch haben Krieg und distanzierte Feindrezeption den Zuschauer kognitiv und emotional erreicht. Es sind Suggestionen eigener Stärke sowie vermeintlicher Schwäche und militärischen Unvermögens auf Gegnerseite. Der weitere Verlauf widmet sich nur noch diesen Eindrücken. Diesbezüglich hält der Sprecher fest: „Inzwischen haben Feldhaubitzen das Feuer auf die sowjetischen Bereitstellungen eröffnet.

[77] Min. 09´59 – 10´02
[78] Min. 10´02
[79] Min. 10´04
[80] Min. 10´10

Noch bevor der Gegner die angesetzten Kräfte zum Angriff entwickeln kann, werden ihm schwere Verluste zugefügt.“[81] Damit wird die Sicht auf den Gegner, so als sei er schwach und unvermögend, konsolidiert. Er wird buchstäblich zum Gegenstand und darauf reduziert. Es folgen Szenen eines Infanteriekampfs auf Skiern, die der Sprecher mit entmenschlichten Formulierungen kommentiert: „Ein Polizeiregiment hat die Aufgabe, versprengte Feindtrupps, die zu ihren eigenen Linien durchbrechen wollen, unschädlich zu machen.“[82] – Überhöhung eigener Stärke und Betonung gegnerischen Unvermögens. Die „versprengte[n] Feindtrupps“ als „Aufgabe“ „unschädlich zu machen“ stellt den Gegner auf eine verdinglichte Stufe und beschreibt ihn als Mangel, den es abzustellen gilt. Andererseits entzerrt die „Aufgabe“ Kriegswirklichkeit und lässt sie als Handwerk erscheinen. Die Verbindung von Abenteuer- und Erlebnischarakter, Erfolg, uniformierter Ästhetik und „athletischem Handeln“ trägt zu einer positiven Grundstimmung bei. In der Bejahung des Krieges funktioniert alles reibungslos, niemand stirbt und der Feind ist unvermögend und zerschlagen. Impressionen des Abenteuers in der Ferne setzten sich so in der virtuellen Realität des Kampfes fort. Geordnet in Reihe und in *Totale* geht es für die Soldaten weiter zur Front. Ein Granateinschlag markiert das beginnende Gefecht, indem russische Soldaten erstmals, jedoch nur schemenhaft und diffus, am Horizont zu erkennen sind. Der verdinglichten Imagination des Gegners wird durch Bild und Kommentar Authentizität verliehen: „Einschläge feindlicher Granatwerfer.“[83] Erst nach Abschluss filmischer Entmenschlichung taucht er auf. Ein Antlitz bekommt er jedoch nicht. Sein Handlungsspielraum und Können bleiben begrenzt und die von ihm ausgehenden Gefahren relativiert. Denn die Einschläge der Granaten gehen weit entfernt vor den eigenen Soldaten nieder. Wiederholt verweist der Sprecher daher auf den kaum ersichtlichen Gegner: „Dort hinten rechts am Waldrand die Bolschewiken.“[84] Im Verlauf des Gefechts mit dem distanzierten Feind sind Explosionen, MG-Feuer und durch Drahtverhaue vorrückende Soldaten zu sehen, die im Dunst der Granateinschläge Richtung Front verschwinden.[85] Es ist ein mystifiziertes Sinnbild des Militärathleten und seiner niemals endenden Raumeroberung. All sein Können zeichnet ihn als Handwerker, Facharbeiter und Spezialisten des Krieges. Innen- und Außenperspektive wechseln dabei kontinuierlich, so dass sich der Zuschauer aktiver Teilnahme nicht entziehen kann. *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* sorgen dafür. Sie transportieren ihn in die Position des Schützengrabens, die er hautnah aus *Froschperspektive* in *Nahaufnahme* und *Halbtotale* miterlebt. Die „Kameraden um ihn

[81] Min. 10´25
[82] Min. 10´34.
[83] Min. 10´49
[84] Min. 11´00
[85] Min. 11´11

herum“ werden so glorifiziert und „seine Fronterfahrung“ authentifiziert. Daneben sind es aber auch die Perspektiven von exponierten Erdhügeln oder gar zwischen Zweigen und Ästen heraus, die die reizüberflutende Authentizität abrunden. „Fronterfahrung als *Echt*zeit-Übertragung“ wird mit einer Einblendungsdauer von bis zu acht Sekunden erzeugt und durch permanenten Gefechtslärm auf der Tonspur erhärtet. Die Sequenz suggeriert Selbstkontrolle, Standhaftigkeit und Beherrschung auf deutscher Seite. Sie berichtet nur von Können und totaler Hingabe für die „Aufgabe“. Damit erfolgt eine Inszenierung von Garanten des Sieges. Platz für Negatives gibt es hier nicht. Authentizitätstiftend sind die Bilder eines Kriegsberichters in *Nahaufnahme, Froschperspektive* mit einer Einblendungszeit von fünf Sekunden.[86] Die Bilder des Krieges sind nun über jeden Zweifel erhaben. Es folgen weitere Szenen vorrückender deutscher Soldaten in *Totale* und *Vogelperspektive.*[87] Sie ordnen wiederholt und fortlaufend Krieg, Soldaten und den Eindruck vom unaufhaltsamen Vormarsch der isometrischen „Kriegsmaschine Wehrmacht“. Daran knüpft unmittelbar der Orts- und Häuserkampf in einer von Verwüstung gekennzeichneten Siedlung an.[88] Erneut ist der Zuschauer durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* Teilnehmer. Er geht in Deckung hinter Fensterscheiben einer Panjehütte, während Schüsse und Granateinschläge im *O-Ton* zu hören sind und der Sprecher die Kämpfe erklärt: „Nach dem Feuerüberfall der Artillerie ist die Infanterie zum Gegenstoß angetreten. Es gilt eine Ortschaft zu nehmen, in deren Schutz die Sowjets sich zum Angriff gesammelt haben. Unsere Infanterie ist in die Ortschaft eingedrungen. In erbitterten Einzelkämpfen muss Haus um Haus genommen werden.“[89] Die Intensivierung der Kriegs- und Kampfdarstellung basiert auf der Vokozentristik. Sie verbindet die Inhalte der Sequenz zu einem Handlungsstrang und verhilft der Dramatik zum Ausdruck. Denn die Informationen zum Feind, zu seiner Ansammlung und dem zähen Ringen um jedes Haus konstruieren überhaupt erst den Moment. Er findet irgendwo und in den Projektionsräumen des Publikums statt. Zu sehen ist von alledem nichts. Der Feind bleibt anonym und wird auf ein entferntes Gedankenkonstrukt reduziert. Das ändert sich mit den letzten Bildern der Sequenz: erbeutetes russisches Material und Leichen werden in *kurzem Schnitt* gezeigt.[90] Die unvermittelte und schlagartige Präsentation bildet den qualitativen Höhepunkt der methodisch aufgebauten Feind-Rezeption. Nach fortschreitender Dehumanisierung im Verlauf der *Wochenschau* ist der Gegner nun von Nahem zu sehen: als zerstörtes Material und Leiche. Der Sprecher greift das auf: „Auch hier erlitten die Sowjets

[86] Min. 11´19 – 11´24
[87] Min. 11´37
[88] Min. 11´36 – 12´09; Die Bilder tragen zur Gegnersicht bei: Hier sind es verwaiste Hütten, und die Möglichkeit von Identität erlischt. Ein persönlicher Bezug wird nie erlaubt. Er bleibt verdinglicht im *Irgendwo der Ostfront*.
[89] Min. 11´48
[90] Min. 11´57 – 12´19

schwere blutige Verluste.“[91] Abschließend sind zwei Einstellungen mit gefangenen Rotarmisten zu sehen. Ernst, abwertend und verächtlich folgt der Kommentar: „Gefangene Bolschewiken.“[92] Auffallend sind die Größenunterschiede von Deutschen und Russen: die deutschen Soldaten sind deutlich größer und werten so die Gefangenen ab. Der letzte Moment steht sinnbildlich für die Auffassung von Krieg und Menschenbild im Ostfeldzug. Während der deutsche Soldat hoch motiviert, versorgt, alles beherrschend, unaufhaltsam, ordentlich und gepflegt erscheint, so gegenteilig wird hier das Feindbild des Russen dargestellt. Er ist heruntergekommen, zerlumpt, tot, zerstört oder eben in Gefangenschaft. Sein mongolisches und kleines Aussehen wertet ihn ab und bestätigt zeitgenössische Ressentiments.[93] Das gleicht einer stigmatisierten Zustandsbeschreibung und schließt Angehörige der Roten Armee von allem Menschlichen aus. Demgegenüber ist in der Sequenz kein deutscher Soldat gestorben oder in Gefangenschaft geraten. Mit einem *harten Schnitt* und abenteuerlichen Eindrücken von Erfolg, Versorgung und Überlegenheit geht es übergangslos *An der Afrikafront* weiter.

Zusammengefasst bildet die vierte Sequenz eine qualitativ vermengte Steigerung voriger Sequenzen ab. Sie erzählt von Nachschub, Versorgung, romantisiertem Abenteuer in winterlicher Landschaft und vom unaufhaltsamen Erfolg der deutschen Kriegsmaschine. Durch Szenen des Alltags an der Front entschärfen rund zwei Drittel der Sequenz das wahre Gesicht des Krieges. Er ist entzerrt, einseitig und bagatellisiert dargestellt. Erstmals kommt es zu Bildern des Kampfes, die sich überwiegend auf Imaginationen in den Projektionsräumen des Zuschauers beschränken. Die methodische Annäherung des Zuschauers ist damit über vier Sequenzen und im Handlungsverlauf der Sequenz selbst abgeschlossen. Abenteuer und Ordnung werden in den Kampf transformiert, denn er ordnet die Verhältnisse an der Front. Deutsche Verluste werden nicht gezeigt. Nur Vormarsch und Erfolg bestimmen die von Überhöhung und Authentizität gekennzeichneten Bilder der homogenen Soldatenmasse. Sie setzt sich dynamisch und rastlos über Zeit und Raum hinweg. Nur mit dem Zweck der Vorbildfunktion erfolgt die Herausstellung Einzelner. Der deutsche Soldat, der im geordneten und planbaren Krieg auftritt, ist professioneller Facharbeiter und Athlet des Krieges. Er erledigt seine Aufgabe. Die Mittel der Bildästhetik schaffen eine *Ästhetik des Krieges* und unterziehen jedwede Handlung diesem Prozess. Der Zuschauer wird Teilnehmer – durch eine realistische und direkte Einbindung, die authentifiziert. All das ist abgegrenzt von der verrohten, entmenschlichten und geradezu verdinglichten Sicht auf das Zerrbild des Gegners.

[91] Min. 12´00
[92] Min. 12´10
[93] vgl. dazu Pietrow-Ennker 1989, S. 79-120; Ders. 1995

5.1.2.5 *An der Afrikafront*

Die exakt fünf Minuten andauernde Sequenz folgt im Grundsatz der Darstellung der Ostfront.[94] Nach identischem Muster geht es um Versorgung, Nachschub, Vormarsch, dem romantisierten Erlebnis in der Hitze Nordafrikas, Rommel als Vorbild, Hinführung zu Kämpfen und einer despektierlichen Sicht auf Gegner. Die *Wochenschau* knüpft an die entdramatisierte Sicht des Krieges an. Sie setzt ihren Reisebericht von den Frontabschnitten als Abenteuer und Exotik in der Fremde im Uhrzeigersinn auf der Landkarte fort. Der durch *harte Montage* nahtlose Übergang von einem klimatischen Extrem zum anderen überträgt Aussagemomente und Eindrücke der vorigen Sequenzen und überhöht: die Soldaten, deren vielseitiges Können und den Aktionsradius Deutschlands. Kommentar, Bildsprache, Schnitt und die filmtechnischen Mittel der Bildästhetik sind identisch. Das dynamische und geordnete Ereignis Krieg geht als authentisiertes Erlebnis weiter.

Die Sequenz wird eingeleitet durch eine Karte des afrikanischen Kontinents und den Kommentar: „An der Afrikafront!“[95] Trotz der Beschränkung auf den schmalen Küstenstreifen Libyens ist Beides Ausdruck überdimensionaler Raumbeherrschung. Hier werden imperiale Ansprüche auf der Grundlage kolonialen Denkens suggeriert. Stereotype von Versorgung und Nachschubkolonnen setzen sich unvermittelt fort. Unentwegt beobachtet und erlebt der Zuschauer vom Wegesrand oder als Mitfahrer den vorrückenden Panzertross. Erstmals kommt es zu einer nebulösen und vagen Ortsangabe: „Neue Panzerverbände rücken von Tripolis aus an die Front.“[96] Entsprechend unterfüttern die Bilder den generierten Kontext. *Subjektive, Froschperspektive*, *Totale* und *Supertotale* lassen den Moment erlebbar werden und zeigen die Materialmasse, die in geordneten Panzerverbänden unaufhaltsam den Raum überwindet. Die Ausrichtung zum rechten Bildrand authentifiziert neben dem Wechsel von Außen- und Innenperspektive den Weg nach Osten – und damit die Berichterstattung. Erneut darf das Publikum das Versorgungsabenteuer in der Fremde miterleben. „Panzer rollen in Afrika vor“[97], so der Liedertext des begleitenden Marsches, der in gewohnter Manier das Vorwärtstreiben erhärtet. Ein *langsamer Schnitt* garantiert Wahrnehmung der mit Dynamik aufgeladenen Bilder. Auch hier informieren die Szenen nicht – sie emotionalisieren: es geht immer weiter. Das ausführliche Erleben von Dynamik, das Ordnung und Übersicht skizziert, wird von unentwegt wechselnden *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven* begleitet. Sie erlauben die Sicht auf das Geschehen und aus ihm heraus. Auch das authentifiziert die Bilder und

[94] Min. 12´24 – 17´24
[95] Min. 12´25
[96] Min. 12´30
[97] Min. 12´30 – 13´50

vermittelt Räumlichkeit. Unendlichkeit des Raums und Größe deutscher Macht wird hier Ausdruck verliehen – alles in *Supertotale* mit *Kameraschwenks*. Sie schreiben den Bildern ihre Wirkung ein. Es sind die immer gleichen Bildornamente, die dem Krieg ein einseitiges Antlitz verleihen: Fahrzeuge, Panzerketten, Räder, gefüllte Aufmarschstraßen, Kolonnen fahrenden Kriegsgerätes, motiviert dreinschauende Soldaten – stereotype Assoziationen von Erfolg, Versorgung, Planmäßigkeit, der homogenen und maschinellen Gemeinschaft. Genau diese Aussagen werden fortlaufend unterfüttert. Zusammen mit dem NS-Medienliebling Rommel geht es vorbei an zerstörtem Kriegsgerät. Hier taucht „der Feind" nach bekanntem Muster als zerstörter Gegenstand auf. Der Moment suggeriert Erfolg und Frontnähe.[98] „Generaloberst Rommel auf der Straße nach Bengasi!"[99], erklärt der Sprecher mit euphorischem Ton. Damit verweist er auf dessen Status als Garant von Sieg und Zuversicht. Der Kontrast von zerstörtem Material und *Froschperspektive* überhöhen ihn und den Moment. Zu den Bildern überschaubarer Verwüstung in *Supertotale* kommentiert der Sprecher: „Rechts und links der Straße schlugen die Bomben unserer Stukas und Kampfflugzeuge ein und zerstörten umfangreiche Munitions- und Nachschublager der Briten."[100] Das potenziert das Bild der gewaltigen Kriegsmaschinerie und ihrer destruktiven Kraft, die sich umgehend als weitere Nachschubkolonnen zeigt. Ihnen folgen Bilder umjubelnder Menschenmassen am Rande der Aufmarschstraßen. Der Sprecher erklärt: „Bengasi ist wieder vom Feinde frei. Die Bevölkerung begrüßt die einrückenden deutschen und italienischen Truppen."[101] Bilder von Hitler und Mussolini, Hakenkreuzfahnen und die jubelnden Menschen dienen als Legitimation des Krieges. Sie machen ihn und die Kriegsmaschine zum Sympathieträger. Durch die moralische Ebene wird er als richtig, sinnstiftend und über jeden Zweifel erhaben präsentiert. Beides, Zerstörung und Legitimation, hat hier ebenfalls eine ordnende Funktion: Der Kampf ordnet die Zustände und ist moralisch gerechtfertigt. Der Gedanke deutscher Weltkriegsmission wird durch NS-Symbolik und faschistische Insignien einem höheren Auftrag unterstellt. Die Affinitäten zum Einmarsch in der Sowjetunion sind deutlich: Der Nationalsozialismus ist Befreier. Das Ende heroischer Marschmusik kommt erst mit Bildern englischer Kriegsgefangener.[102] Sie folgen direkt auf die „eingebrachten Beutefahrzeuge"[103], so der Sprecher. Langsame Streich- und Blasinstrumente untermalen den schicksalhaften Moment der Gefangenschaft,[104] der despektierlich und knapp mit „Gefangene Briten!"[105]

[98] Min. 12´40 – 12´50
[99] Min. 12´42
[100] Min. 12´50
[101] Min. 13´12
[102] Min. 13´50
[103] Min. 13´45
[104] Min. 13´50
[105] ebd.

kommentiert wird. Ergänzend dazu erfolgt durch *Totale* und *Vogelperspektive* eine Abwertung des Gegners: die anonyme Masse dient als Trophäe und optischer Beweis realer und geordneter Zustände des Erfolgs. Sie werden weiter unterfüttert und authentifiziert durch Szenen direkter Gefangennahme an unterschiedlichsten Orten und den Kommentar: „Die Umgebung von Bengasi wird von letzten Widerstandsnestern gesäubert.“[106] – Krieg als klinischer Reinigungsprozess, in dem nicht getötet, sondern gesäubert wird. Die Worte eröffnen eine neue Qualität in der Gegnersicht, denn prinzipiell wird von *Dreck* und *Abfall* gesäubert. Demgegenüber steht nach wie vor die „saubere Wehrmacht“, deren Können umso mehr überhöht und direkt kommentiert wird: „Diese Tommys sind vom Erscheinen unserer Soldaten völlig überrascht.“[107] Am Strand, an Wegen und zwischen Bäumen und Sträuchern aufgegriffene Engländer verstärken den Eindruck von der Schnelligkeit deutscher Streitkräfte. Im Umkehrschluss assoziieren sie chaotische Rückzugsverhältnisse der Gegner und transportieren so den Blitzkrieg auf die Leinwand, der dem NS-Selbstbild von Dynamik entspricht. Weitere Aussagen und Bilder zu unzähligen Gefangenen bringen Schnelligkeit und rassische Ressentiments zum Ausdruck: „Auch hier hatten farbige Truppen aus Indien und Afrika die Hauptlast des Kampfes zu tragen. Im Schutze ihrer Hilfsvölker zogen sich die Engländer in Eilmärschen nach Osten zurück.“[108] Der Kommentar überhöht die deutsche Stärke und disqualifiziert den Gegner hier auch moralisch: durch heimtückisches Verhalten. Im Wechsel von *Totale* und *Nahaufnahme* aus leichter *Vogelperspektive* werden mit Herabwürdigung die fremden, zerlumpten und ungepflegten „Hilfsvölker“ vorgeführt. Ihre Erscheinung taugt für rassische Angstvorstellungen im Adressatenkreis des Wochenschau-Publikums. Die Gefangenen sind eingerahmt durch Wachsoldaten des Afrikakorps. Ideal und Un-Ideal stehen sich hier sinnbildlich gegenüber. Von Vormarsch und Rückzug erfährt der Zuschauer inhaltlich nichts. All das findet nur in den generierten Projektionsräumen statt. Blas- und Streichinstrumente unterfüttern die negative Sicht auf die Gefangenen. Das ändert sich erst bei zwei Aufnahmen Rommels. Während er in *Nah*- bzw. *Großaufnahme* und *leichter Untersicht* zu sehen ist, kehrt die Marschmusik zurück. Der Sprecher kommentiert: „Generaloberst Rommel auf seinem Gefechtsstand. Immer ist er bei seinen vordersten Einheiten.“[109] Der Militärführer in seiner Vorbildfunktion durch Fronterfahrung dient als Beleg für die Echtheit der Bilder und eine positive Sicht auf den Krieg. Nur der Sprecher konstruiert die Nähe zur Front im Nirgendwo. Bei einer Lagebesprechung an Karten richtet

[106] Min. 14´02 vgl. zum Sprachgebrauch Hoffman 1997, S. 22-34
[107] Min. 14´14
[108] Min. 14´34
[109] Min. 15´23

sich der Fokus auf Orden und Auszeichnungen bewährter Frontoffiziere neben Rommel.[110] Die *Nahaufnahmen* bestärken Kompetenz und Vertrauen in die Kriegsführung - und damit ihre Kontrollierbarkeit. Diese erfahrenen und bewährten Militärführer werden es schon richten, so der Tenor. Mit dem Blick auf Orden, als Ausdruck von männlicher Leistung und Bewährung im Krieg, wird auf deren Vorbildcharakter verwiesen. Der Moment von Stärke und Kontrolle wird projiziert, und zwar auf Waffen. Dem Gespräch der Befehlshaber folgen Szenen, in denen Soldaten beim Polieren von Granaten und Laden von Geschützen zu sehen sind. Die Musik begleitet die positiv aufgeladene Stimmung.[111] Die Überhöhung der Waffentechnik gipfelt in Fanfaren, die als Signal ein Gefecht ankündigen, das den Beweis ihrer Schlagkraft liefert. „Schwere Geschütze nehmen die Rückzugswege der Briten unter Feuer.“[112], kommentiert der Sprecher zum Wechsel von „*Froschperspektive-Halbtotale“* und *„Normalperspektive-Totale“*.[113] Die Waffenästhetik wird so zum Ausdruck gebracht und anschließend in den *O-Ton* des Kanonendonners übertragen. Die Klänge von Vernichtung und Zerstörung sind positiv aufgeladen. Nur sie sind zu hören, und die Musik verstummt.[114] Der Geschützlärm authentifiziert die Bilder[115] und verleiht dem Antlitz des Krieges eine schaurige Ästhetik von Vernichtung und Zerstörung. So perfekt das Zusammenspiel von *O-Ton* und feuernden Geschützen beginnt, so perfekt drückt sich auch hier militärisches Können aus. Alles klappt und jeder Handgriff sitzt. Nur noch davon berichtet der Sprecher. Es sind die deutschen Waffen, die „in direktem Beschuss die Nachhuten des Feindes [zerschlagen], der vergeblich versucht, den Vormarsch der Achsenstreitkräfte aufzuhalten.“[116] Individuen haben in der Projektion der Kriegsmaschine keinen Platz. Hier kämpfen nur noch Waffen. Schnelle Einstellungsfolgen von feuernden Geschützen und beobachtenden Befehlshabern[117] verleihen der Situation Dynamik und Manövercharakter. Sie sind Ausdruck von Erwartung und Erfüllung von Führung und Gefolgschaft. Bilder von brennendem und zerstörtem Material[118] – in *Totale*, *Supertotale* mit *Kameraschwenks* ausgiebig zu sehen – bekräftigen das reibungslose Vernichtungshandwerk und den Erfolg. Die Ästhetik der Zerstörung gipfelt in absoluter Verwüstung von Material, die stellvertretend für den Gegner ist. Er taucht hier nun wieder verdinglicht und distanziert auf. Die eigentliche Brutalität des Krieges bleibt aus. Material zerstört Material und keine Menschen. Zerfetzte Körper sind nicht zu sehen. Der Krieg ist als

[110] Min. 15´23 – 15´36
[111] Min. 15´36
[112] Min. 15´49
[113] Min. 15´40 – 15´49
[114] Min. 15´51
[115] Min. 15´51
[116] Min. 15´55
[117] Min. 16´04
[118] Min. 16´25

Wüstenabenteuer verharmlost. Alles ist planmäßig, kontrolliert, niemand stirbt und die kämpfende Gemeinschaft ist im nebulösen Irgendwo als maschineller Organismus erfolgreich. Dennoch gelingt die Authentifizierung der virtuellen Realität, der die Versorgungs- und Materialschlacht unterzogen ist. Rund eine halbe Minute widmen sich die Bilder der Verwüstung und bekräftigen so die Wirklichkeit auf der Leinwand.[119] Sie skizzieren den Feind, der wiederholt aus dem visuell fassbaren Raster herausgelöst ist. Demgegenüber präsentiert sich „der deutsche Soldat" als professioneller, unverletzlicher und hoch motivierter Facharbeiter des Krieges, sind doch zweifelsfrei feindliche Lager und Rückzugswege zerstört. Die Sequenz zeigt am Schluss Bilder von Rommel aus der *Froschperspektive* beim Begutachten des Frontabschnitts und Kolonnen geordnet vorrückender Panzerverbände im aufgewirbelten Wüstensand.[120] Die Bewegungsbilder setzen den Krieg auf der Leinwand und die homogene und ästhetisierte Masse ihre Raumeroberung fort – „enträumlicht" und „entzeitlicht". Denn letztlich bleiben Feind, Ort und Zeit fiktive Imaginationen. „Das gewaltige Schlachtfeld der westlichen Cyrenaika", so der Sprecher, „ist fest in der Hand der deutschen und italienischen Truppen."[121] Der positiv aufgeladene Kanonendonner wird nun durch die vorwärtspeitschende Musik aufgegriffen und in Ergänzung zu den Bildern in geräumigen Einstellungsgrößen fortgeführt: unaufhaltsam, raumgreifend, vorwärtsgerichtet und mit Herrschaftsanspruch versehen. So wie die Panzer Richtung Osten Gegner und Raum überrollen, so tun es *Wochenschau* und Bildästhetik mit dem Publikum: losgelöst von Zeit und Raum präsentieren sie ihre Kriegswirklichkeit als geordnetes, erfolgreiches und dynamisches Versorgungsabenteuer in der Wüste, in dem kein Platz für Menschen ist – nur für eine erfolgreiche homogene Masse deutscher Soldaten und einen abstrakten entmenschlichten Gegner. Mit einer *harten Montage* endet die Sequenz im nahtlosen Übergang zum *Krieg im Atlantik*.

Zusammengefasst bildet die fünfte Sequenz die Methodik der vierten Sequenz ab – nun jedoch in der Hitze Nordafrikas: vom Nachschub an die Front. Der Wechsel von Eis und Schnee in das Abenteuer Wüste erfolgt im Uhrzeigersinn auf dem Globus und beschreibt den deutschen Aktionsradius. Durch den aufeinanderfolgenden Kontrast ist die Wehrmacht überhöht: ob in Frost oder Gluthitze – Schwierigkeiten werden gemeistert, und es geht unaufhörlich vor exotischer Kulisse in der Fremde weiter. Stereotyp wird der Krieg als dynamischer und niemals stillstehender Nachschub inszeniert, der sich selbst authentifiziert: geordnete Versorgungskolonnen, Panzerverbände, gute gelaunte Soldaten, romantisierte Eindrücke der

[119] Min. 16´28 – 16´56
[120] Min. 16´24 – 17´24
[121] Min. 17´01

Welt und idealisierte Vorbilder reihen sich aneinander. Der deutsche Soldat ist als homogen entindividualisierte Masse Spezialist und Facharbeiter des Krieges. Er ist überlegen, agil, dynamisch, vielseitig und stirbt nicht. Sein Auftritt in der *Wochenschau* zeugt vom Können eines überindividuellen Militärathleten und maschinellen Konstrukts. Im Gegensatz dazu steht der abstrakt distanzierte Gegner: zerstörtes und brennendes Material. Ist die methodische Annäherung an ihn als Verdinglichung abgeschlossen, so folgen Bilder, die ihn verwundet, zerlumpt und unvermögend zeigen. Analog der Ostfront-Sequenz ist die Sicht auf ihn dadurch, versetzt mit rassischen Ressentiments, verroht und entmenschlicht. Karitativen Ordnungsbildern auf deutscher Seite stehen unhygienische Bilder auf Gegnerseite gegenüber. Auf diese Inhalte beschränkt sich der Transport von Emotionen und Eindrücken. Losgelöst von Zeit und Raum findet alles irgendwie erfolgreich im Nirgendwo statt. Was hier bereits geordnet ist, wird durch die *Vogelperspektive* nochmals geordnet. Neu ist in dieser Sequenz die moralische Komponente. Der Krieg in all seinen Facetten wird gerechtfertigt und der Gegner moralisch abqualifiziert. Man authentifiziert alles durch realistische Einbindung, die die virtuelle Realität des Blitzkriegs auf der Leinwand reizüberflutend in die Gedankenwelt des Publikums projiziert. Der Krieg wird verharmlost und seiner brutalen Wirklichkeit von Chaos und Zerstörung beraubt. Vollkommen gegenteilig gipfelt die Sicht in einer Ästhetik der Vernichtung.

5.1.2.6 *Krieg im Atlantik*

Die sechste Sequenz widmet sich als maritimes U-Boot-Abenteuer dem *Krieg im Atlantik*[122]. Mit sieben Minuten und 53 Sekunden ist sie die längste und knüpft kursorisch an die Darstellung der Kriegsschauplätze im Uhrzeigersinn an. Die Sequenz ist zweigeteilt. Der erste Teil[123] zeigt Heimkehr und Auszeichnung der Feindfahrer mit einer Dauer von einer Minute und 15 Sekunden. Der zweite Teil[124] widmet sich der Überfahrt zur amerikanischen Ostküste, dem Alltag an Bord und der Rückkehr. Er umfasst sechs Minuten und 38 Sekunden. Beide Teile sind bestimmt vom Aspekt der Heimkehr, der den Handlungsstrang dominiert: Heimkehr von der Feindfahrt, Aufbruch zu neuer Feindfahrt und abschließend wiederholte Heimkehr. Sämtliche Inhalte werden durch *harte Montage* miteinander verknüpft. Für die Sequenz ist konstant eine relativ langsame *Schnittrhythmik* festzuhalten. Sie liegt im Mittel bei rund drei Sekunden, pendelt jedoch in Spitzen, abhängig von Atmosphärenwechseln, zwischen 2,5 und sieben Sekunden.

[122] Min. 17´24 – 25´17
[123] Min. 17´24 – 18´39
[124] Min. 18´39 – 25´17

Im ersten Teil[125] ergeben 19 Einstellungen eine durchschnittliche Einblendungszeit von rund vier Sekunden. Der Schwerpunkt liegt auf Wahrnehmung. Die Bilder dienen als Einführung in die maritime Erlebniswelt und sind meist in *Nah-* und *Großaufnahme* und selten in *Totale* bzw. *Halbtotale* festgehalten. Ziel ist die Annäherung an die zurückgekehrten U-Boot-Fahrer-Idole. Hier wird herausgestellt, was Vorbild bedeutet. Bestimmt sind die Szenen der Heimkehr von Erfolg, Ausblenden des Sterbens und Authentizität: in einem nicht näher bestimmten Hafen laufen U-Boote vor einer Musikkapelle ein, die Soldaten sind von Strapazen gezeichnet, aber glücklich und empfangen in Linie angetreten ihre Beglückwünschung. Orden werden verliehen, Dönitz und die Kommandanten schreiten die Ehrenformation ab. Heroische und martialische Musik unterfüttern wie gehabt diese Bildabfolgen. Wiederholt sind dabei Wimpel und Zeichnungen versenkter Feindtonnage zu sehen. Sie liefern einen ersten Hinweis auf die Gegnersicht dieser Sequenz: Er taucht distanziert als Zahl versenkter Schiffe auf. Das Stadium gefühlskalter Feindrezeption ist ungleich höher als in den vorigen Sequenzen. Der Zuschauer ist Zeuge der Heimkehr von der Feindfahrt – und damit der Ausblendung des Sterbens. Denn wohlbehalten sind die Soldaten vom Einsatz zurück. Die Bilder authentifizieren, da man sieht, *dass* sie ja zurückkommen. Fronterfahrung, Routine, Ordnung und Anerkennung von Bewährung werden hier in den Mittelpunkt gestellt. Der Krieg und seine Gestalter sind in Ordnung begriffen. Der *langsame Schnitt* entschleunigt, und das Publikum wird nachfühlbar – wie der Krieg – Ruhe, Ordnung und Gewohnheit unterzogen. Die Anerkennung Einzelner in ihrer Vorbildfunktion steht kontrapunktisch der anonymen Masse deutscher Soldaten gegenüber. Sie dienen als isometrische Projektion fassbarer Ordnungsvorstellung und einer Ästhetik von Uniformität und geometrischer Formation. Dennoch bestimmen die Bilder lachender und glücklicher Soldaten die Atmosphäre. Krieg wird mit angenehmen Gefühlen aufgeladen und eingestimmt – und der Zuschauer verführt. Sehnsüchte nach dem Erlebnis Seefahrt und nach Einblicken in die fremde Abenteuerwelt werden geweckt. Der Sprecher vermittelt all das empathisch: „In einem Einsatzhafen unserer Unterseeboote. Die ersten Amerikafahrer kehren von erfolgreicher Feindfahrt zurück. Das Boot des Korvettenkapitän Zach. Korvettenkapitän Zach versenkte bisher 80.900 Bruttoregistertonnen feindlichen Schiffsraums. Kapitänleutnant Hardegen, dessen Boot unmittelbar vor den Toren New Yorks operierte. Kapitänleutnant Hardegen versenkte bisher 110.400 Bruttoregistertonnen, davon 58.000 Bruttoregistertonnen vor New York. Vizeadmiral Dönitz überreicht dem erfolgreichen Kommandanten das Ritterkreuz.“[126] Der Kommentar ist eine überhäufte Aneinanderreihung militärischer Erfolgsmeldungen. Die Verdichtung

[125] Min. 17´24 – 18´39
[126] Min. 17´24

authentifiziert die Bilder und verdrängt den Tod. Abschließend ist die wehende Hakenkreuzfahne in *Totale* zu sehen.[127] Alles kulminiert hier in der NS-Symbolik, die eine semantische Verweisstruktur initiiert: Idealisiert ist alles auf einen höheren Auftrag bezogen. Die wirklichkeitsgetreue Realität wird als Emotion transportiert. Somit erfolgt vor Beginn der eigentlichen Kriegsdarstellung eine bildsprachliche Narration, in deren Folge es nur noch um die audiovisuelle Bestätigung von Erfolg, überlebtem Abenteuer und Kontrollierbarkeit des Krieges geht – genauer: um eine Bestätigung der anfänglichen Emotion. So wie Zahlen das Feindbild grundsätzlich verdinglichen, so geben sie und die Benennung der USA deutliche Hinweise von Größenvorstellungen, Räumlichkeit und des bewegten Materials. Hier werden Stärke und deutsche Fähigkeiten mit Blick auf militärisches Potential zum Ausdruck gebracht.

Darauf eingestimmt beginnt der zweite Teil[128]. Aus der Nähe des Zuschauers wird Teilnahme. Er begleitet als U-Boot-Fahrer die Besatzung Kapitänleutnant Topps vor die amerikanische Ostküste - und zurück.[129] Damit ist auch dieser Teil Authentizität verschrieben. Die Feindfahrt wird miterlebt und überlebt. Eingeleitet durch die Sicht auf ein fahrendes U-Boot in *Totale*, und von *Parallelfahrt* und *Kameraschwenk* begleitet, beginnt exklusiv die Atlantikfahrt. Der Sprecher kommentiert: „Andere Unterseeboote auf dem Wege zur amerikanischen Küste.“[130] Die Bilder ästhetisieren geradezu das Kriegsgerät in wogender See und knüpfen nahtlos an den globalen Reisebericht der Frontabschnitte an. Der Erfolg des Unternehmens steht hier bereits fest, denn wenn nicht, dann würde man die Bilder gar nicht sehen. Damit ist der Zuschauer augenblicklich Teil des Abenteuers auf hoher See, das mit Vorstellungen der Räumlichkeit, der Kontrolle des Seegebiets und der bevorstehenden Bewährung aufgeladen ist. Nach *Eis und Schnee* sowie *Hitze und Wüste* bereitet die Sequenz das Element *Wasser* auf, und überhöht damit soldatisches Vermögen. Auf der generierten Basis von Erfolg, Routine und der Ausblendung des Todes erzeugt die Kameraführung ein positives Ensemble von Impressionen. Die Mittel der Bildästhetik versetzen in die Stimmung des Schönen. Die das Boot begleitenden *Parallel*- und *Mitfahrten* lassen es und den Moment lebendig werden. Beides gipfelt in der Eleganz, mit der es sich formschön seinen Weg durch das Wasser bahnt. Positive Emotionen, gebunden an ein ästhetisiertes Kriegsgerät, übertragen Gefühle von Seefahrer- und Abenteuerromantik in die Wahrnehmung des Krieges. Daneben ist das U-Boot aber auch Sinnbild: unentrinnbar als gemeinschafsformender Ort einer Männerwelt. So dient es als Ideogramm von Ästhetik, Konditionierung, antizipiertem Erfolg – und damit letztlich

[127] Min. 18´39
[128] Min. 18´39 – 25´17
[129] Die rund sechseinhalbminütige „Teilnahme“ zwängt dem Zuschauer geradezu die Fülle von Eindrücken im Zeitraffer und gefühlter Echtzeit ein. So wie die Männer an Bord, so kann auch er dem nicht entfliehen.
[130] Min. 18´39

deutscher Potenz. In all das ist der Zuschauer mit Hilfe der *Subjektiven* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* hineinversetzt. Er erlebt die Innenansicht dessen, was er durch die Außenansicht für schön hält. Die Soldaten an Bord und das Publikum vor der Leinwand werden so *in Gemeinschaft* konditioniert. Realität und Fiktion des virtuellen Raums verschmelzen in dem nun befriedigten Wunsch des Abenteuers Seefahrt.

So folgen Bilder[131], in denen sich der Zuschauer mit Besatzungsmitgliedern auf dem Kommandoturm über Wasser wiederfindet. Stürmische und aufpeitschende See sowie schäumende Gischt am Rumpf machen erlebbar, was vor Ort erlebt wird. Die Musik unterfüttert den Moment ebenso stürmisch. Sie setzt das Treiben des Meeres durch Violinen in Empfindungen um, die durch schnelle *Perspektivenwechsel* und *Vertikalschwenks* erhärtet werden. Gerade sie erzeugen eine Dimensionalisierung des Raums. Zusammen machen sie das Wagemutige, Stürmische und Leidenschaftliche der Seefahrerromantik erlebbar. Kurzfristig wird durch Szenen der Wachablösung[132] die abenteuerliche Seefahrt unterbrochen. Soldaten in ihren Kojen, die sich für den Dienst an Deck rüsten und noch verschlafen sind, vermitteln Routine und banalisieren den Zusammenhang des Krieges. „Die neue Wache legt den Seehundanzug an!“[133], so der Sprecher, der das Alltägliche an Bord beschreibt. Gleich darauf greift er wieder das Abenteuerliche auf. Zu den Worten „Poseidons erster Gruß!“[134] ergießen sich Wassermassen in den Turm. Das Bild des Soldaten, der sich den Naturgewalten unerschrocken stellt, wird auch hier weiter bedient: alles gewagt, ereignisreich und dennoch kontrolliert. *Gekippte Vogelperspektive* und schnelle Bildwechsel verdichten sich zu extremen Eindrücken, die der Sprecher untermauert: „Die Wache muss sich angurten. Das Boot rollt hin und her.“[135] Sicherheitsgurte in *Großaufnahme* dramatisieren zusätzlich. Nach bestandener Probe folgen wiederum Banalitäten des Alltags und Späße[136]: Verpflegung, Ruhepausen, Lesen, gute Laune – ein Soldat befestigt seine Hängematte und wird darin zu Fall gebracht. Schallendes Gelächter im *O-Ton* sowie die musikalische Abstimmung zu diesem Sturz begleiten die Darstellung der Normalität des Unnormalen unter Deck. Alles bleibt ein verklärtes und allenfalls spartanisches Abenteuer ohne Gefahr und Entbehrung. So wie Mannschaft und Alltag funktionieren, so funktioniert auch die Filmtechnik. Sie funktioniert die Wirklichkeit um. Der Heimat kommt die Botschaft zu: Weiterfunktionieren! Die diametrale Präsentation von *Abenteuer und Romantik* auf der einen und *alltäglichen Banalitäten* auf der anderen Seite kulminiert zu einer kriegsreglementierenden und

[131] Min. 18´39 – 19´15
[132] Min. 19´15
[133] Min. 19´31
[134] Min. 19´43
[135] Min. 19´50
[136] Min. 20´03 – 20´25

-relativierenden Sichtweise. Beides ist lediglich umrahmt von der Imagination des Krieges: eine der histografischen Wirklichkeit enthobene Medienrealität.

Die Vokozentristik allein schafft nun neue Handlungsräume und -orte, da sie die temporären Abläufe überbrückt und auf Kampf einstimmt. Denn unvermittelt, so kommentiert es der Sprecher, ist die amerikanische Küste „nach tagelanger Fahrt“[137] erreicht. Infolgedessen wird die emotionale Basis von routiniertem Abenteuer und Erlebnis in den Kampf hinein transportiert. Soldaten mit Ferngläsern und die abendliche Kulisse New Yorks dramatisieren den real wirkenden Moment, in dessen Wirklichkeit der Zuschauer unentwegt eingebunden ist. Die Musik emotionalisiert, was der Sprecher authentifiziert: „Das Boot steht dicht vor New York. Es hat nur noch 15 Meter Wasser unter dem Kiel.“[138] Nach New Yorks Kulisse – dreimal mit jeweils fünf Sekunden zu sehen – folgen Bilder der Küstenbeobachtung. Hier wird die Weite des Handlungsraums deutscher Streitkräfte visuell fassbar. Nun taucht erstmals der Feind auf: „Ein Frachter.“[139] Die verdinglichte und anonymisierte Feinddarstellung setzt sich fort, und die Verrohungsqualität wird konkretisiert. Der Kommandant erteilt Befehle, Soldaten begeben sich an die Bordkanone, eilfertig wird Munition transportiert (*Nah*- und *Großaufnahme*) und es kommt zum Überwasserbeschuss. Der Sprecher erklärt: „Da alle Torpedos bereits mit Erfolg verschossen sind, wird der Frachter durch Artillerie vernichtet.“[140] Weit entfernt und persönlich distanziert wird lediglich ein „Frachter“ und kein Mensch „vernichtet“. Die Bilder zeugen von der Beherrschung militärischen Vernichtungshandwerks und überhöhen die Kriegserfolge zusammen mit dem Kommentar. Denn „alle Torpedos [wurden ja] bereits mit Erfolg verschossen“. Bilder authentifizieren sich selbst durch nachvollziehbaren Erfolg, den der Sprecher bekräftigt: „Die USA sind wieder um 4.000 t Schiffsraum ärmer.“[141] – eine Ästhetik der Vernichtung in *Supertotale*.

Umso *echter* machen das Geschehen die nachfolgenden Szenen, in denen das U-Boot angegriffen wird. Der Moment kippt, und die positiv aufgeladene Stimmung, eben noch von Erfolg, Kontrolle und Beherrschung gezeichnet, wird nun von Hektik und Gefahr dominiert. „Achtung, feindliches Sicherungsfahrzeug.“[142], warnt der Sprecher. Durch den sofortigen Blickrichtungswechsel der Offiziere auf dem Turm von links nach rechts wird die Räumlichkeit des Films, und damit die globale Kartografie, in die Vorstellungskraft des Zuschauers exportiert: eine suggestive Authentizität. Sie wird durch die nun folgende Bildkanonade im Sekundentakt weiter unterfüttert: der Angriff beginnt, Boot und Kanone

[137] Min. 20´25
[138] Min. 20´29
[139] Min. 20´52
[140] Min. 20´59
[141] Min. 21´32
[142] Min. 21´40

werden für den Tauchgang klargemacht, Soldaten rutschen die Turmleiter herab, Schalter und Hebel werden umgelegt, Ventile und Räder betätigt, der Kommandant schließt die Turmluke und das Boot taucht. Begleitet von Musik und „Alarm, Alarm“[143] – Rufen im *O-Ton* zeigen die Bilder, was der Zuschauer fühlt: den blitzartigen Alarmtauchgang. Der Sprecher erklärt: „Der Kommandant, Ritterkreuzträger Kapitänleutnant Topp steigt als Letzter ins Turmluk.“[144] Damit hebt er dessen Stellung und Verantwortung als Vorbild heraus und schafft Vertrauen. Die Mannschaft funktioniert unter Druck und Stress genauso wie das Publikum vor der Leinwand, da es glaubt, was es sieht. Alarmleuchten, Geräusche, Kommandos und Sirenen im *O-Ton* dramatisieren. Sie überfluten die Sinnesreize weiter und potenzieren den Stress in der „Imagination Seegefecht“. *Wirklich* zu sehen ist davon nichts. Die Bilder wirken *echt* und *dynamisch* durch folgendes Zusammenspiel: der Sprecher konstruiert den Gefahrenmoment, die Mittel der Filmtechnik emotionalisieren und machen erlebbar, die Bildinhalte zeigen totale Kontrolle und Beherrschung durch soldatisches Können. Die Gefahren des Krieges werden so kontrollierbar und die Leistung der Soldaten durch Bewährung überhöht.

Der Wechsel von *schnellem* zu *langsamem Schnitt* kommt abrupt. Schier endlos ziehen sich nun die Momente bis zum erwarteten Angriff hin und malträtieren unablässig die Nerven des Publikums. Anstelle von Wasserbomben und Explosionen kommt es zu Wassereinbruch und Stromausfall.[145] Routiniert, schnell und effizient werden sie von der Mannschaft behoben. Der aufwühlenden Gefahr folgt prompt die Entzerrung durch aufhellende Musik und den Kommentar: „Der Schaden ist behoben. Eine Tasse Kaffee frischt die Gemüter wieder auf.“[146] Karitative und banale Szenen schließen sich an: Soldaten kippen Wasser aus den Stiefeln, sind fröhlich, gut gelaunt, mahlen und trinken Kaffe. Wieder ist der Krieg seiner Risiken entledigt und als erlebnispädagogisches Abenteuer mit gefahrvoller Bewährung inszeniert. Bis zum Ende der Sequenz folgt die *Wochenschau* nur noch der Beweisführung für die Echtheit der Bilder und Kontrolle des Krieges. Mensch, Material, Kriegsverlauf – alles ist in Ordnung begriffen. Die Musik versetzt in den Zustand der jeweiligen Situation. Vom Moment des Angriffs bis zum Ende verordnet sie abwechselnd *Anspannung* und *Entspannung*. Sie dient nur der Be- und Entschleunigung der Geschehnisse. Genau das zeigen dann auch die letzten Bilder und Kommentare[147]. Der Kommandant sichtet am Periskop die Lage, das Boot taucht auf, und der Sprecher erklärt: „Die Luft ist rein. Das Boot kann wieder auftauchen.“[148] Bilder vom auftauchenden U-Boot und Öffnen der Luke bekräftigen den Wahrheitsgehalt der Bilder.

[143] Min. 21´39
[144] Min. 22´02
[145] Min. 22´10 – 22´28
[146] Min. 23´05
[147] Min. 23´35
[148] Min. 23´44

Der Sprecher kommentiert dies ebenfalls: „Diese Bilder wurden mit einer Unterwasserkamera aufgenommen. Das Turmluk wird von innen geöffnet.“[149] Der Kommandant klettert auf den Turm und ist in *Nahaufnahme* vor dem Hintergrund des weiten Meeres zu sehen. Der Moment ist Sinnbild: Männer, die Geschichte machen und unaufhaltsam vorwärtsstreben. Mit Bildern des den Nordatlantik durchquerenden und stark vereisten U-Boots wird die Heimfahrt beschrieben[150]. Die Musik wechselt noch einmal von unbeschwert freundlichem Klang hin zu euphorisch vorwärtshämmernder Manier. Geradezu lyrisch wird erklärt: „Über den Nordatlantik wird die Heimreise angetreten. Im scharfen Nordost ist das Boot in wenigen Stunden vereist. – Hier oben auf dem Turm herrscht grimmige Kälte.“[151] Das U-Boot in aufpeitschender See, die vereisten Aufbauten und die in ihrem dicken Seezeug eingepackten Soldaten verschreiben das romantisierte Ende weltenbummlerischer Seefahrerromantik und Männlichkeitsvorstellungen. Heroisiert trotzt der deutsche Soldat unaufhaltsam den Naturgewalten bei seiner „Kriegsreise um die Welt“. Der Moment versetzt in eine groteske Ästhetik des Krieges, mit der das Lebensfeindliche und Destruktive als pittoreske Ordnung verklärt und bejaht wird. Audiovisuell und emotional geht es nach bestandener Feuerprobe unaufhörlich weiter. Das auftauchende U-Boot steht als Symbol dafür Pate. Die letzten Worte dienen dem profunden Beleg für die Erfolgsbilanz und memorieren noch einmal die distanziert-verdinglichte Sicht auf Gegner: „In der Zeit vom 24. Januar bis 21. Februar versenkten unsere Unterseeboote vor der amerikanischen Küste 80 Schiffe mit zusammen 532.000 Bruttoregistertonnen. Das heißt, sie vernichteten in einem Monat mehr, als alle amerikanischen Werften zur Zeit in neun Monaten bauen können.“[152] Als Zeichen der „Legitimation“ all dessen folgt am Heck des Bootes die wehende Hakenkreuzfahne.[153] Sie ist Ausdruck dafür, dass alles Handeln einem höheren Auftrag unterliegt. Mit einer *harten Montage* endet die Sequenz und leitet zum *Seekrieg im Kanalgebiet* über.

Zusammengefasst belegt diese Sequenz deutsche Kriegserfolge und zeigt, dass nicht gestorben wird. Damit authentifiziert sie sich selbst. In geschlossener Handlungsdramaturgie berichtet sie von Können, Gemeinschaft und Abenteuer. Der Zuschauer nimmt permanent daran teil. Im Uhrzeigersinn auf der Landkarte wird der „Reisebericht“ über die Kriegsschauplätze fortgesetzt. Dadurch vermittelt die Sequenz die Größe des Herrschaftsraums und überhöht den deutschen Soldaten in seinem universellen Vermögen. Nach bekanntem Muster ist er versorgt, gut gelaunt, besteht sein maritimes Abenteuer, erkundet die Welt und trotzt den Gefahren. Der

[149] Min. 23´54
[150] Min. 24´14 – 25´17
[151] Min. 24´14
[152] Min. 24´41
[153] Min. 25´16

Krieg wird dadurch entzerrt und als dynamische und planbare Formalie inszeniert, die die Zustände im Geschehen der Welt zurechtrückt. Alles ist in Ordnung und kontrolliert – so der sequenzübergreifende Tenor. Geradezu ästhetisiert und zu einem weltumspannenden Abenteuer verklärt, erzählt die Sequenz von männlicher Bewährung und Idolen, deren perfektes Kriegshandwerk sich sinnbildlich auf eine Waffe projiziert. Überindividuell und subaltern leistet der deutsche Soldat, was dem Zuschauer emotional auferlegt ist. Am Ort der Gemeinschaftsformung werden er und die Besatzung konditioniert. Der Transport von Emotionen lässt ihn seine Kontrolle verlieren, wodurch er kontrolliert wird. Die Schönheit von Krieg und Vernichtung gipfelt dabei erneut in einer distanzierten und entmenschlichten Sicht auf Gegner: Feindtonnage, Schiffe und Bruttoregistertonnen – alles für die Vernichtung bestimmt, die, da einer höheren Idee verschrieben, moralisch gerechtfertigt ist. Die Realität des Irrealen transportiert den Blitzkrieg auf die Leinwand und als Gefühl in die Köpfe des Publikums. Spätestens hier verwischen die Grenzen einzelner Kriegsschauplätze und Handlungen zu einer einzigen positiv aufgeladenen Empfindung: Weiter so! Es entsteht der Eindruck von der Jagd nach Rekorden und dem Ziel nach immer mehr von: Gebieten, Land, Gefangenen, Kriegsgerät, Einfluss, Macht und letztlich Vernichtung. Der Rausch des Erfolgs verführt – Verführer und Verführte.

5.1.2.7 *Seekrieg im Kanalgebiet*

Die letzte Sequenz rundet die *Wochenschau* im kartografierten Uhrzeigersinn mit dem Bericht vom Kanalgebiet zwischen England und Frankreich ab.[154] Mit ihren 90 Einstellungen umfasst die Sequenz vier Minuten, die im Mittel eine *Schnittrhythmik* von 2,7 Sekunden ergeben. Der Schwerpunkt liegt auf Dynamisierung. Dabei ist der Höhepunkt von Einblendungen mit teilweise weniger als eine Sekunde deutlich beschleunigt. Anfang und Ende hingegen sind tendenziell durch Einstellungen mit bis zu acht Sekunden entschleunigt. Auf der Basis des maritimen Abenteuers mit seiner positiv aufgeladenen Sicht überführt die *harte Montage* Emotionen und Eindrücke im themengebundenen Bezug des Seekriegs. Den Auftakt markiert ein an der Küste stehender Soldat in *Totale* und *Amerikanischer*. Er ist nur schattiert im Dämmerlicht zu sehen. Im Hintergrund laufen Kriegsschiffe aus.[155] Die *Over-the-Shoulder-Perspektive* mystifiziert den Blick darauf. Als schöner Moment vor dem Himmelsmotiv unterliegt die Szene dem schicksalhaften Naturgesetz des vorherbestimmten Kampfes. Zugleich werden erneut Assoziationen eines romantisch verklärten Abenteuers geweckt, dem es nun, angeheizt durch die Musik, entgegen geht. Die *bildschöne* Aufbruchstimmung blendet

[154] Min. 25´17 – 29´17
[155] Min. 25´17 – 25´23. Sechs Sekunden schreiben den Bildern geradezu „anheimelnde“ Wirkung ein.

hier das Abstoßende des Krieges aus. Mit der direkten Korrelation von anonymem Soldat und Kriegsschiff ist der Moment auch Sinnbild: das Aufgehen des Einzelnen in der Kriegsmaschine. Der Sprecher leitet ein: „Und hier weitere Aufnahmen von dem kühnen Durchbruch unserer Schlachtschiffe durch den Kanal. Selbst britische Stimmen bezeichneten ihn als eine der größten Demütigungen der englischen Seemacht. Auslaufen aus dem Hafen von Brest.“[156] Mit dem Kommentar ist der Erfolg vorweggenommen und im Bewusstsein des Zuschauers implementiert. Folglich authentifiziert die *Wochenschau* nur noch ihre eigenen Bilder und macht sich selber echt und glaubhaft. Parallel dazu wird der Soldat ausgeblendet. Dessen symbolisches Aufgehen in der Kriegstechnik unterfüttert das Sinnbild: Das Individuum wird in die Maschine überführt und zu einem Teil von ihr. Der Begriff der „Demütigung“ knüpft dabei an die berauschten Gefühle von Erfolg und „Weiter so!“ an. Er hievt auf eine neue Qualitätsebene der Gegnersicht, in der es nun um Erniedrigung geht. Die Bezeichnung „Seemacht“ glorifiziert deutsche Leistungen schon zu Beginn.

Es folgen Bilder vom Flottenverband aus diversen Perspektiven, Einstellungsgrößen und Blickwinkeln, die dem überführten Sinnbild einer großen Kriegsmaschine entsprechen: *Frosch-* und *Vogelperspektive*, *Subjektive*, *Normalperspektive*, *Totale* und *Supertotale* zeigen den Flottenverband, den Blick auf Schiffe untereinander, das Meer, das Deck, Kanonen, Kurs- und Positionswechsel. Das räumliche Vorstellungsvermögen gipfelt in der Ästhetik von Potenz. Wechselseitige Blickbezüge vergrößern die Flotte, überhöhen die Waffenstärke und lassen den Zuschauer Teil dieser Maschine werden, die der Sprecher erklärt: „Torpedoboote und Zerstörer, Minensuch- und Räumboote sichern den Verband, der mit hoher Fahrt nach Norden läuft.“[157] Der systematische Gebrauch von Schlüsselwörtern suggeriert Sicherheit, Planung und Stärke in der vollkommen gegensätzlichen Kontur des kontextuellen Krieges. Der Kommentar dient nach wie vor als Instrument, um Emotionen, Sinn und situative Handlungszusammenhänge zu stiften. Die Bilder zeichnen dabei genau diese Eindrücke: Macht, Herrlichkeit, Stärke von Flotten- und Waffentechnik in der verklärten Seefahrerromantik. Der persönliche Mensch tritt nicht mehr in Erscheinung. Seine Transformation vom Soldaten zur Waffentechnik ist längst vollzogen – und damit auch die des Publikums. Die Sequenz projiziert das bisweilen in der *Wochenschau* erzeugte Bild des *Alleskönners Militärathlet* in Symbole der Kraft und Vernichtung.[158] Die nächsten Szenen ergänzen die maschinellen Assoziationen. Denn durch *Totale*, *Subjektive*, *Froschperspektive* und *Kamera-Mitfahrt* blickt man nun auf den Jagdschutz der Luftwaffe.[159] Es entsteht ein

[156] Min. 25´17 – 25´29
[157] Min. 25´36
[158] Min. 25´19 – 26´15
[159] Min. 26´15

Moment gemeinschaftlicher Stärke und Materialversorgung, an dem der Zuschauer weiterhin teilnimmt. Musik und Sprecher verdichten die Impressionen: „Die Luftwaffe unterstützt diese Operationen durch starke Jagd- und Zerstörerverbände. Aber noch ist weit und breit kein Brite zu sehen. Die englische Aufklärung versagt.“[160] Gemeinschaft und Stärke werden damit überbetont, und der Gegner ist entwürdigt. Das audiovisuelle Gemisch lädt mit Vorstellungen der Ordnung und Bewährung auf. Sie gleichen einem Sportwettkampf, in dem der Verlierer schon feststeht. Anfangs noch als „Seemacht“ bezeichnet, ist nun vom Gegner „weit und breit“ nichts zu sehen. Der assoziierte Rahmen des maschinellen Organismus, der als unaufhaltsame „Kriegswalze“ homogen agiert, trägt sich weiter. Das *Erlebnis* des Krieges als entzerrtes Abenteuer beinhaltet auch hier eine qualitative Steigerung: die deutsche Seite befindet sich in offensiv herausfordernder Haltung, sie sucht regelrecht, im Gegensatz zum Feind, die Konfrontation. An Spannung verliert der Moment jedoch nichts. Der Krieg ist nun als eine sich abzeichnende Bewährung charakterisiert. Die eingebrachte „Sportnote“ relativiert die Situation und stuft das Gefahrvolle des Krieges herab – nicht aber dessen „Reiz“: Krieg als sportives Ereignis, in dem Herausforderung, Überbieten und Leistung wegweisende Komponenten sind. Der Moment transformiert eine ideologische Aussage: ein Volk im naturgesetzlichen Lebenskampf, den es selbst nicht zu fürchten braucht. Genau darauf wird in den folgenden Szenen eine ästhetische Sicht projiziert, die den Realitätsbezug durch realistische Darstellung verlieren lässt. Der Sprecher leitet höhnisch ein: „Die engste Stelle des Kanals ist erreicht. Jetzt sind die Briten endlich munter geworden. Sie greifen den deutschen Flottenverband mit Zerstörern, Schnellbooten und Flugzeugen an.“[161] Gleich darauf setzt ein ästhetischer Nervenkitzel ein. Unaufhörlich reihen sich Bilder des Feuergefechts aneinander. So wie die Geschütze pausenlos den Gegner beschießen, so wird der Zuschauer mit einer Kanonade von Kriegsästhetik überzogen.[162] Die unentwegt heroisierende Musik kulminiert im Donner der Geschütze.[163] Hier gleicht alles einem gigantischen und schönen Feuerwerk, die Sinne des Zuschauers werden förmlich berauscht. Der Klang der Vernichtung geht mit dem Wechselspiel von Bildern, Blickwinkeln und Perspektiven (*Subjektive/Over-the-Shoulder*) einher: Geschütze, Schiffe, Kanonen, Flugzeuge, Rauchschwaden, Flak, Granaten, Leuchtspur am Himmel – Krieg sieht schön aus und hört sich gut an. Nicht Zuschauer und Mensch der Kinoleinwand, sondern Zuschauer und Waffe verschmelzen hier filmtechnisch. Aufgeladen mit positiven Empfindungen lassen die Bilder das perfekte Kriegshandwerk begreifbar machen. Damit drückt sich das Können derer aus, die dafür verantwortlich sind.

[160] Min. 26´16
[161] Min. 26´35
[162] Min. 26´45 – 28´30
[163] Den akustischen Übergang markiert Min. 26´45; bis in Min. 26´53 nur noch Kanonendonner zu hören ist.

Wieder sind es maschinelle Assoziationen und die distanziert verdinglichte Sicht auf den abqualifizierten Gegner, die beide das Kriegsgeschehen ordnen. Niemand stirbt, Material wird vernichtet, alles verläuft erfolgreich, dynamisch und geplant in dem von Waffenstärke strotzenden „Organismus Wehrmacht“. Zu sehen bekommt man auch hier davon nichts, weder vom Gegner noch vom Gefecht. Die Sicht beschränkt sich nur auf das Feuern der deutschen Waffen und beschreibt lediglich eine Imagination. Sie gleicht einem Hymnus auf die eigene Stärke im entschärften Rahmen von Abenteuer, sportlichem Ereignis und Manövercharakter. Genau das unterfüttern die Bilder von vereinzelnd beobachtenden Offizieren und Bedienmannschaften der Geschütze.[164] Sie gleichen Wettkampfrichtern und Trainern beim Beobachten von Mannschaften am Rande des Spielfelds. Die wechselseitigen Einblendungen sind Ausdruck von *Führung und Gefolgschaft* sowie *Erwartung und Erfüllung*. Während der Gegner, ohne persönlichen Bezug im entfernten Irgendwo der Lächerlichkeit preisgegeben, unfähig agiert, präsentiert sich die deutsche Seite technisch überlegen. Diese Technokratie ist es, die zur Negierung moralischer Werte und zur Gläubigkeit nationalsozialistischer Mission führt. Genauso technisiert und steril kommentiert der Sprecher auf materiell-dingliche Weise: „Schwere und leichte Flak bringen die Angriffe des Gegners zum Scheitern.“[165] Parallel dazu ist über acht Sekunden hinweg die Flak beim Feuern auf ein Flugzeug in *Totale* und *Supertotale* zu sehen und im *O-Ton* zu hören. Martialisch wird hier die technische Sicht auf eigene Stärke und Gegner unterstrichen und dann erhärtet: „Sechshundert Maschinen aller Art ließ Churchill starten. Keiner von ihnen gelang es jedoch, auch nur einen Treffer auf den schwereren Einheiten anzubringen. Dagegen wurden 49 der angreifenden Flugzeuge abgeschossen.“[166] Der imaginäre Tatbestand bleibt jedoch nicht nachvollziehbar. Zeit, Raum und Handlung sind nach wie vor ihres kontextuellen Umfelds enthoben. Zum Bild eines abgeschossenen Flugzeugs und mit Fallschirm aussteigenden Soldaten wird entsprechend anonym kommentiert: „Da, wieder ein Abschuss – Der Pilot ist mit dem Fallschirm ausgestiegen.“[167] Der persönliche Mensch wird hier zum „Abschuss“ und damit zur Sache erklärt. Erst jetzt folgt dem Kanonendonner wieder Musik – mit der pathetischen Klängen des U-Boot-Fahrer-Liedes „Denn wir fahren gegen Engeland“.[168] Hier schließt sich, was mit Beginn der Sequenz anfängt, und sich über den gesamten Zeitraum erstreckt: Musik lädt mit positiven Emotionen auf, transportiert sie in den Kanonendonner und abschließend wieder in Musik: vom Klangerlebnis zum Gefühl vom schönen Krieg. Den Abschluss bilden die vom

[164] Min. 26´40; 27´26; 27´40; 27´45; 27´52; 27´57; 28´02; 28´20; 28´23 – 28´26; 28´30
[165] Min. 27´29
[166] Min. 28´09
[167] Min. 28´26
[168] Min. 28´29

Beginn der Sequenz bekannten Bilder und Eindrücke des Flottenverbandes[169] mit wechselnden Blickbezügen. Anfang und Ende umrahmen so das Kriegsgeschehen mit Assoziationen der Gemeinschaft, Stärke und Ordnung. Zu den romantisierten Bildern aufpeitschender Gischt und Schiffen in Formation schließt der Sprecher geradezu selbsterklärend ab: „Die Operationen sind planmäßig durchgeführt. Die Nordsee ist erreicht. Wie selbst ein englischer Admiral sagte, war die Zusammenarbeit der deutschen Kriegsschiffe und Flugzeuge geradezu wunderbar. – Das kühne Husarenstück unserer Kriegsmarine hat den Briten einen so schweren Schock versetzt, dass sie darüber zeitweilig den Verlust von Singapur vergaßen und es sogar zu einer Regierungsumbildung kam.“[170] Die letzte Einstellung zeigt eine wehende Hakenkreuzfahne vor dem Himmelsmotiv.[171] Durch schnelles Schließen der Blende endet die Sequenz. Danach ist kurz der Reichsadler vor dem bildhaften Relief einer Deutschlandkarte zu sehen, und die *Wochenschau* endet.[172] Auch die bekannten Symbole vom Ende rahmen und verschreiben als Dienst und Pflicht der höheren Idee.

Zusammengefasst beendet die Sequenz den Zirkelschlag der Kriegsschauplätze und authentifiziert sich selbst. Als selbsterfüllende Prophezeiung berichten auch ihre Darstellungen von Abenteuer, Waffenstärke, Gemeinschaft, Dynamik, Erfolg, Ordnung und Planbarkeit des Krieges. Themengebunden verknüpft sie die maritime Kulisse über zwei Sequenzen, generiert eine waffenstrotzende Seefahrerromantik und führt die positiv aufgeladenen Emotionen fort. Die Männerwelt, die sie beschreibt, ist den Aspekten der Gemeinschaft und Potenz verordnet, in der alles technokratisch und sinnstiftend funktioniert: der Krieg als Lebenskampf. Ihn, so skizziert es die Sequenz, braucht man nicht zu fürchten. Geradezu sportlich sieht man ihm entgegen und nimmt ihn als Herausforderung an. Synästhetisch verschmelzen Bild, Musik und die Klänge des Krieges zu einer Ästhetik der Vernichtung. Besonders die transformierten Klangräume machen den Krieg erlebbar, der einen ästhetischen Eigenwert bekommt. So wie der Krieg als schön präsentiert wird, so schön sind auch die ihn ausmachenden Handwerkszeuge: die Waffen. Mit ihnen verschmilzt der Zuschauer zu einer Sicht und wird Teil des maschinellen Organismus. Darin aufgegangen tritt der Soldat hinter der Technik zurück – reduziert, als überindividueller und unpersönlicher Mensch. Sein handwerkliches Können ist durch den pausenlosen Beschuss als rastlose Effizienz nachzuvollziehen. Die Kanonade des Gefechts findet im virtuellen Raum und in den Imaginationen des Publikums statt. So wie die Geschütze den Feind im Irgendwo vernichten, so bombardiert die Sequenz die Sinnesreize des Publikums mit Gefühlen und Eindrücken, die

[169] Min. 28´40 – 29´17
[170] Min. 28´42 – 29´08
[171] Min. 29´10
[172] Min. 29´15

keine Informationen außer der Botschaft enthalten: Dieser Krieg ist positiv. Er ist als naturgesetzlicher Zustand von Schönheit gezeichnet, genauso wie ihn das emotional aufgeladene Publikum empfindet und miterlebt. Der Gegner ist nicht nur, wie schon zuvor, verdinglicht und distanziert, sondern entwürdigt, lächerlich und unfähig. Rahmende NS-Insignien verschreiben daher alle Kriegsherrlichkeit moralisch einem höheren Ziel. Der ideografische Realismus des Irrealen ordnet und kulminiert zudem in einer bejahenden Kriegsrezeption.

5.1.3 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse

Für die als Beispiel der Blitzkriegphase analysierte *Wochenschau* wird festgehalten, dass das visuelle Ereignis Krieg ebenfalls einem Ordnungssystem unterzogen ist. Losgelöst von der mikrostrukturellen Ebene unmittelbarer Wirkung zeigt die makrostrukturelle Sicht neun Muster, die der *Sportsozialisation* und dem *Olympiafilm* entsprechen (vgl. Kap. 2.5 und 4.4). Übergreifend entsteht damit ein Konstrukt, das in Wechselwirkung rahmt, absichert, immanent und emotional konditioniert (***Hypothese 3***).[173] So wie *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* Krieg antizipieren, so greift die *Wochenschau* im Umkehrschluss auf Sportmuster aus Praxis und Visualisierung zurück. Im Grundsatz ergibt sich eine Kausalität: Sportpraxen setzen Ideologie um und unterfüttern sie dadurch. Sie werden in Bildmustern von *Olympiafilm* und *Wochenschau* fortgeführt und sichern so Ideologie und *Sozialisation* ab. Dadurch spiegeln und potenzieren sie sich. Krieg wird zu etwas Bekanntem im Sport, der dann als Krieg in der *Wochenschau* abgelichtet und damit als bekannt verstanden wird. Hypothetisch ist davon auszugehen, dass die inhaltlichen und bildsprachlichen Typologien überhaupt erst den Krieg mit all seinen Auswüchsen über einen Zeitraum von sechs Jahren ermöglichen. Sie können das Unfassbare ertragbar machen, da es allgegenwärtig ist: in *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*.

Die neun Bildmuster[174] der *Wochenschau*, die zum Teil auf der Berichterstattung des Ersten Weltkriegs beruhen, reproduzieren konventionelle Schemata aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*. Bis dato qualitativ neuartig skizzieren sie sich wie folgt.

Als erstes Muster zeigt sich die vollständige Ausblendung der Frau. Obwohl sämtliche Waffengattungen im Mittelpunkt stehen und der deutsche Soldat von Heer, Luftwaffe, Marine und Waffen-SS in seinem Können stilistisch überhöht ist, finden die den jeweiligen Truppenteilen angehörigen Frauen keine Erwähnung. So bleiben etwa Nachrichten- und SS-

[173] vgl. Kap. 1.2.1

[174] Die Beschreibung etwaiger stereotyper Muster in Bezug auf die *Wochenschau* bzw. die Darstellung des Krieges findet sich bisweilen nur bei Sachsse 2003, S. 208 sowie bei Paul 2004, S. 236-243, vgl. Kap. 1.1.2

Helferinnen, Marketenderinnen oder Lazarettschwestern, die mit rund 500.000 Angehörigen eine erhebliche Personalstärke bilden[175], vollkommen unberücksichtigt. Ebenso wenig werden Frauen aus dem Wirtschaftsalltag des Reiches, etwa den Rüstungs- und Textilbetrieben, den Familien und der Parteiorganisation, ohne die der Krieg nicht hätte aufrecht erhalten werden können, gezeigt oder erwähnt. Die vollständige Ausblendung erlaubt allenthalben Rückschlüsse auf deren Existenz – verborgen und untergeordnet in einer männerdominierten Welt. Damit reiht sich die *Wochenschau* direkt in die *soziokulturellen* Geschlechterbilder und die Semiotik des *Olympiafilms* ein. Das Auslassen der Frau in der *Wochenschau* als „Thema" rückt die Rolle des Mannes als Gestalter der Weltgeschichte, Krieger und Kämpfer in den Vordergrund. Die Rolle der Frau hingegen entspricht so der gesellschaftlichen Basis. Nur indirekt wird sie für das Agieren des Mannes auf der „Weltbühne" vorausgesetzt – die Frau also auch hier als eine „Conditio sine qua non". Somit knüpft die Wochenschau-Gestaltung nahtlos an das Sujet geschlechts- und gesellschaftsspezifischer Unterschiede an. Durch visuelle Aussparung wird dem ideologisch untergeordneten Gesellschaftsbild entsprochen. Vielmehr noch wird hier indirekt gespiegelt, was der Realität entstammt und entspricht. Und das zieht sich über *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*. Das heißt, dass sich die ideologische Rolle der Frau im filmischen Plot über deren vollständige Separation ausdrückt. Der Krieg erscheint als Bastion ausschließlich männlicher Bewährung und Verwirklichung. Kampf ist als deren höchste Tugend glorifiziert. Da der Krieg als Männlichkeitsdomäne planmäßig, strukturiert, positiv und als ein ordnendes Naturgesetz bzw. sozialdarwinistisches Ereignis dargestellt wird, ist die untergeordnete Rolle der Frau damit auch begründet. So wird nicht in Frage gestellt, was allgemeingültig ist. Demzufolge ist im Kontext des Jahres 1942 alles „normal". Der Zustand des Krieges kann durch Sport und dessen Visualisierung als etwas *Bekanntes* und gesellschaftlich Gängiges betrachtet werden, da Frauen nach wie vor denselben Platz einnehmen. Ein Umbruch findet nicht statt. Die kleine Welt der Frau ist auch hier die Basis für die große Welt des Mannes – im NS-Gedankengebäude gleichwertig und ergänzend zu verstehen. Das Muster alleine reicht jedoch nicht aus, um Affinitäten von Sport und Krieg zu begründen. Erst im Zusammenwirken mit anderen Mustern entfaltet es seine Bedeutung.

Demgegenüber steht als zweites Muster der „Hauptakteur" Mann. Er macht Geschichte – und zwar erfolgreich und unaufhaltsam. Sein Handeln in der virtuellen Realität ist als romantisches Abenteuer eines Übermenschen verklärt. In der konkreten Ausformung zeigt sich das Bild des NS-Soldaten, der als Militärathlet und Spezialist des Schlachtfelds

[175] vgl. dazu Paul 2004., S. 236; umfassend etwa auch Mühlenberg 2011; Seidler 1998; Ders. 2003

vielseitiges Können an den Tag legt. Aus seiner Gemeinschaft der „Facharbeiter des Krieges“[176] stechen Idole und Vorbilder heraus, die Beleg für das Handwerk sind, das der Welt den schaurig schönen Schein der Vernichtung bringt. Grundsätzlich wechselt sich das Bild ab: einerseits ist der überindividuelle Soldat zuversichtlich, draufgängerisch, körperlich gestählt, gut ausgebildet und dem Gegner stets überlegen – andererseits ist er Teil eines beweglichen, maschinellen und technokratisch potenten Organismus. Als automatisiertes Perpetuum Mobile ist er professionell, technisch versiert, zäh und entschlossen, trotzt allen Widrigkeiten, beherrscht Aufgabe und Material auf höchstem Niveau. Er überwindet, erobert und gestaltet Raum. Anders als in der Realität ist dieser Krieg männlich. Zwar kämpfen in ihm nur Männer, jedoch räumt die Fiktion den Frauen keinen Platz ein, die zu seinem Fortbestand beitragen. In seiner entzerrten Kriegsreise erlebt der Mann Abenteuer und ordnet die Welt durch Kampf. Kriegsführung ist seine Aufgabe und höchstes Ziel im Leben. Sein Handeln ist Erfolg, Planung und Kontrolle verschrieben, da auf deutscher Seite niemand stirbt. Konsequenterweise beschreibt sein Tun auch alltägliche Banalitäten, Instandsetzung, Verpflegungs- und Nachschubmomente, so dass Krieg sich durch ihn als lediglich zu erledigende Arbeit skizziert. Sie ist zwar gefahrvoll, aber nicht lebensbedrohlich. Auch in diesem Punkt überschneiden sich *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*: der Mann ist Gestalter, Alleskönner und Krieger in einem von Erlebnispädagogik und Lagerfeuerromantik durchzogenen Ereignis. Alle drei Bereiche formen das Ideal des Militärathleten und sind ihm verschrieben. Damit entspricht das Bild der *Wochenschau* einer Realität, der es entstammt und die sie widerspiegelt. Mit dem zweiten Muster zeichnet der Krieg schon deutlichere Konturen des Sports. Alleine schon die Inszenierung „des Soldaten“ im Vergleich zum überindividuellen Ideal der Sportpraxen und der meta-ethnischen Darstellung im *Olympiafilm* zeugen von der deckungsgleichen Qualität. Die sportliche Konditionierung des Mannes, die der *Olympiafilm* absichert und reflektiert, gipfelt im idealisierten Zustand des Krieges, der so dem ursprünglichen Zweck entspricht und ihn ablichtet: als Mann Krieger zu sein. Damit endet in der *Wochenschau*, was seine Wurzeln in der *Sportsozialisation* hat: der Militärathlet. Somit ist Krieg im Nationalsozialismus als Sport kolportiert. Aber auch mit Blick auf die filmtechnischen Mittel ergibt sich eine gemeinsame Schnittmenge von *Olympiafilm* und *Wochenschau*. Im Grunde inszenieren sie Männer und ihre Männlichkeit gleich. Die mit Elementen der NS-Sportpraxen versetzte *Wochenschau* kann so die Sicht auf Krieg relativieren und sogar begünstigen. Denn inhaltlich, visuell und

[176] Paul 2004, S. 237

durch die Art der Bildästhetik wird *Bekanntes* gesehen – prinzipiell eine Entgegnung von Kriegsmüdigkeit bis hin zur Formung von Kriegsbegeisterung.

Kontrastpublizistisch zur Darstellung des NS-Militärathleten steht als drittes Bildmuster die entmenschlichte und diskriminierende Sicht auf „den Gegner“. Im Verlauf stetiger Desensibilisierung der Zuschauer begegnet der Feind fortwährend anonym und entfernt: als Ort, Gebiet, Zahl, Gegenstand, Truppenansammlung und letztlich als unterlegener, unwürdiger und lächerlicher Mensch. Die überwiegend distanziert-verdinglichte Sicht auf ihn, die sich häufig über dessen Ausblendung oder eben die Entfernung ausdrückt, entspricht den Gegnerbildern aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*. So wie nonkonformistische und nicht dem Ideal entsprechende Individuen dort real und visuell ausgegrenzt werden, so geschieht es auch in der *Wochenschau*. Werden sie gezeigt, und das gilt für alle drei Bereiche, dann nur unter dem Aspekt eigener Überhöhung. Er führt zur Stigmatisierung von Minderwertigkeit. Die polarisierte Veranschaulichung Ideal und Un-Ideal beschreibt damit eine Entwicklung von Verrohung über *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau*. Ist der Feind dann als unpersönlicher und dehumanisierter Mensch zu sehen, dann auch nur gebrochen, entwürdigt, exotisch, fremdartig, schwach, schmutzig, zerlumpt, verwundet oder tot. Ideale und unideale NS-Wertmaßstäbe benötigen einander und verstärken die verrohte Sicht. Auf der Basis rassischer Ressentiments und Ängste entsteht ein „parabolischer Spiegelungseffekt“: „Der deutsche Soldat“ wird immer besser und idealer und „der Gegner“ in Abgrenzung dazu immer schlechter und unidealer. Als Gegenstück zum stets ordentlichen und gut versorgten Hygienebild des NS-Kriegers dient das des Schmutzes und der Zerstörung. Der Feind verkörpert fortwährend das Chaos, die Unordnung und das Ungeziefer. Er wird für die Panzer am Wegesrand, zurückgelassene und brennende Depots, in Eile verlorenes Material sowie den Unrat des Schlachtfeldes verantwortlich gemacht. Seine Soldaten sind daher klein, unrasiert, dreckig und von „lausiger“ Gestalt. Mit Blick auf dieses generierte Bild sowie die Terminologie der „Säuberung“ bestimmter Gebiete oder Ortschaften vom Feind, reiht sich die Arbeit des Krieges visuell in die Programmatik der NS-Rassenhygiene ein. An die visuell eingeführten Klischees des bereits unterlegenen Gegners knüpft das Bild des unprofessionellen, schlecht ausgebildeten, ängstlichen, mangelhaft ausgestatteten und unmotivierten Soldaten. Über den filmischen Wert der „Unästhetik“ wird all das als anonyme Masse dargestellt, die minderwertig ist. Der in die Gedankenwelt des Publikums implizierte Gedanke vom Wunsch nach Ausblendung dieses Elends potenziert diese Sicht. An die Stelle humaner Individuen und einer Introspektion von deren Leid tritt die anonyme und verdinglichte Sicht auf eine „Sache“, deren Schicksal vollkommen egal ist. Mit

der übergreifend durch *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* produzierten Gefühlskälte ihr gegenüber sichern alle drei gegenseitig ab, was als alltäglich, normal und bekannt empfunden wird: die despektierliche Sicht auf unwertes Leben, das niemand mehr sehen möchte. Die Wiedergabe von Realität, der sie entstammt, lässt die *Wochenschau* so eine mögliche Erklärung für die inhumane Verrohung im Kriegsalltag liefern. Durch ihre Fortführung der auf Aus- bzw. Abgrenzung basierenden Diskriminierung und Ächtung alles Nonkonformistischen schafft sie Akzeptanz und Bereitschaft: für menschliche Gräuel im Krieg. Mit der Kulmination der aus Ideologie, Sozialisation und Visualisierung des Sports bekannten Geringschätzung des Anderen wird Fragwürdiges nicht mehr hinterfragt. Das Unbekannte des Krieges wird und ist bekannt. Der ideologisch gefärbte Mechanismus des Sports projiziert sich in den Krieg und potenziert damit Handlungsmuster der Verrohung.

Als viertes Muster präsentiert sich allumfassende Ordnung. Die *Wochenschau* spiegelt metaphorisch die entscheidende Grundfeste, die sich der Nationalsozialismus selbst verordnet hat und die zugleich seinem Selbstverständnis entspricht. So wie die *Wochenschau* ihr Publikum durch Filmtechnik ordnet, so ordnet sie auch den Krieg. Alles auf und jeder vor der Leinwand wird dem pausenlos unterzogen. Der Krieg ist daher in Ordnung begriffen und seines unbeständigen und chaotischen Charakters enthoben. Permanent begegnen dem Zuschauer geordnete Formationen von Panzer-, Fahrzeug- und Marschkolonnen sowie Flugzeugstaffeln, unabhängig davon, ob es sich um Momente des soldatischen Alltagslebens, des Nachschubs, der Verpflegung, des Ruhelagers oder gar der Kämpfe handelt. Alles funktioniert reibungslos, jeder Handgriff sitzt, Schwierigkeiten werden gemeistert, Schlachten gewonnen und schon rollt die Kriegsmaschine reibungslos weiter. Die *Wochenschau* verleiht so den aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* bekannten Ordnungsvorstellungen Ausdruck, die in der Realität des III. Reiches allmächtig sind. Sie reflektiert und greift auf, was vor ihr schon emotional transportiert und visuell abgesichert wurde: Ordnung von Köpfen, Menschen und der sie umgebenden Wirklichkeit. So wie die *Sportsozialisation* Gedanken, Körper, Zeit und Raum des Menschen ordnet und als Lebensgefühl implantiert, so verhilft die *Wochenschau* dem im *Olympiafilm* abgesicherten Muster zur Bestätigung. Sie legt im Grunde Zeugnis von sich und der filmisch verankerten *Sozialisation* ab. Inhalte, Mittel und Motive sind prinzipiell identisch. Nur der Bezugsrahmen differiert. Besonders deutlich zeigt die *Wochenschau* Affinitäten zu geometrischer Anordnung und Lagererziehung. Ihre Ordnungsbilder wecken daher auch Assoziationen konventionell bürgerlicher Sauberkeits- und Karitasvorstellungen. Überproportional stark bedienen sie dieses Sujet. Wieder und wieder reihen sich entsprechende Szenen aneinander: Versorgung, Nachschub, Verpflegung,

materielle und persönliche Prosperitäten der Truppe. Dieser Krieg ist deswegen in Ordnung, da er vorwiegend als logistische Waren- und Materiallieferung inszeniert ist. Erst danach wird in geringen Anteilen des Films von erfolgreichen Kampfhandlungen berichtet. Vollkommen entzerrt und seiner brutalen Wirklichkeit beraubt, zeichnet der Krieg Ordnungsassoziationen, die dem Anspruch absoluter Planbarkeit genügen. Genau das ist in der Narration der Filmrealität impliziert: Sorglosigkeit, planerisches und verlässliches Behütetsein ohne ernste Entbehrung oder Gefahr für Leib und Leben des Soldaten. So hebt sie ihn auch aus der kontextuellen Realität der Gefahr, des Mangels, der Missstände und des Todes. Alles Handeln auf deutscher Seite wirkt ordentlich, sauber, militärisch durchorganisiert und geregelt. Nichts ist dem Zufall überlassen. Vollständig werden diese Eindrücke durch rastlose Bilder von Instandsetzungen. Den geordneten Wehrmachtvorstößen bzw. siegreichen Schlachten folgen stets Pioniereinheiten auf den Fuß.[177] Erfolg, Triumph und Vorwärtskommen werden so dauerhaft antizipiert. Die visuelle Gestaltung des NS-Krieges sucht lediglich die Bestätigung ihrer selbst geschaffenen Antizipation. „Die Prinzipien der Formung, der Lenkung und der Steuerung sind übermächtig. Kriegsberichterstattung wird als Formgebung vorgeführt […]. Alles Handeln der eigenen Seite wird zum Ordnungssystem stilisiert, alles vor der Kamera geschieht planvoll und zielgerichtet […] Die Marschsäulen der Soldaten, die vorrückenden Panzerwagen, die Flugzeugstaffeln sind ornamental gestaltet. Dekomposition wird nicht zugelassen. Der ganze Krieg ist in Ordnung [begriffen], dieses Ereignis hat keine Kehrseite.“[178] Entsprechend häufig und geradezu ritualisiert treten freundliche Ordnungsbilder des Lageralltags, der Idylle, alltäglicher Routinearbeiten und Banalitäten an die Stelle wirklicher Kriegsszenen. Auf Weisung des RMVuP hat man seit März 1940 „Riesenprogramm[e] zu filmen, um der Bevölkerung daheim an der Leinwand zu zeigen, wie vorzüglich die Truppe an der Front versorgt wird. […] Überall Lächeln und blitzblanke Sauberkeit.“[179] Mit dieser Typologie von Bildern erweckt man in der Heimat der Eindruck, dass es den deutschen Soldaten gut geht und dass sie versorgt sind.[180] Letztlich rundet die neue, aus dem *Olympiafilm* bekannte Sicht der *Vogelperspektive* die Typologie totaler Ordnung ab. Kampfplätze, Soldaten, zerstörtes Material – als isometrische Projektionen bleiben sie abstrakt. Gerade das verhilft der ambivalenten Ästhetik des Krieges von Vernichtung und Ordnung zum Ausdruck. Individuen, Leid und Tod kommen als persönliche Nah-Erfahrung in den schnellen Bildern nicht vor. So zeigt die *Vogelperspektive* einen

[177] Paul räumt diesem ordnenden System ebenfalls eine allgemeingültige Funktion ein. vgl. Paul 2004., S. 238
[178] Prümm 2003, S. 325 f.
[179] Ertl 1985, S.16
[180] vgl. dazu Sakmyster 1996, S. 497: „The implication is obvious: the German soldiers are splending heroes, but even heroes need their rest and relaxation.“; siehe dazu auch: Paul 2004, S. 239

vermeintlich sauberen Blitzkrieg moralischer Bedenkenlosigkeit. Kontrolliert und geplant wird Krieg so erstmals zur „Präzisionsarbeit“. Durch die Ästhetisierungen, die ihn zu etwas Schönem und makellos Geordnetem machen, erhält er etwas Unwirkliches und Spielerisches. Letztlich sind es auch die immanenten Symbole des Himmels und der Fahne, die dem Ordnungsgedanken verschrieben sind. Beides steht dafür, dass Kampf auf eine höhere Ordnung und Idee bezogen ist. Begreifen sich die NS-Insignien als Verpflichtung und Dienst gegenüber Führer, Gemeinschaft und Staat, so verweist der Himmel auf das ordnende Naturgesetzt des Lebenskampfes. Denn er ordnet die Zustände. Beide Aspekte dienen auch so, auf ihre eigene Art, als moralische Rechtfertigung und Legitimation des Krieges. Durch all die bekannten Formen der Ordnung zeigt sich der Krieg somit auch hier als etwas aus dem Sport Bekanntes. Da im Krieg im Film nichts anders ist als sonst – nämlich alles in Ordnung – wird er auch nicht hinterfragt. Eher noch dienen die Ordnungseindrücke der Kriegsbejahung.

Das fünfte Bildmuster ist die Verklärung des Krieges als erlebnispädagogischer Reisebericht. Er wird als grandios beredtes Zeugnis romantisierter Exklusivität in der Fremde und „mit höherem Sinn ausgestatteter moderner Erlebnisurlaub oder gar als höheres Pfadfindertum inszeniert“[181]. Das terminologische Pendant findet sich in der zeitgenössischen Begriffsschöpfung „Reiseunternehmen Wehrmacht“, durch das der Krieg entzerrt und als überwältigendes, geradezu touristisches Abenteuer stilisiert wird. Ob in Schnee und Eis, der Hitze der Wüste, unter oder über Wasser – die *Wochenschau* berichtet vom deutschen Soldaten, der die Exotik entfernter Orte erlebt. Zwar ist er in den Bezugsrahmen des Kriegs gebettet, kämpft an sämtlichen Fronten der Welt und hat Schwierigkeiten zu überstehen, die gefährlich sind – jedoch sind sie niemals lebensbedrohlich. Alles im Krieg der *Wochenschau* ist nur Bewährung und Wagnis, was überstanden und als schönes Erlebnis verkauft wird. Als Weltenbummler und Tourist werden Soldat und Wehrmacht auf ihrer Erfahrungsreise präsentiert. Entfernt und weit weg von der Heimat zeigt sich der Krieg als entdramatisierter Erlebnistourismus mit Lagerfeuerromantik – auf hohem Niveau. Damit knüpft die *Wochenschau* an die Prinzipien aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* an. Was der Sport in Praxis und Film als Erlebnisgefühl durch Lager, Fahrt und Internationalität vermittelt, gipfelt hier in einer relativierten Sicht: Krieg als Erlebnis und romantisches Abenteuer – gefährlich, aber nicht tödlich. Stets zeichnet sich der Eindruck des fröhlich umherreisenden Soldaten, der eine ereignisreiche Feuertaufe erlebt und überlebt. Der Krieg ist entschärft, da er sich letztlich als Bewährung, Reise und geordnetes Abenteuer präsentiert. In ihm findet nichts statt, was der Zuschauer nicht schon aus Sport und dessen Visualisierung kennt: etwas zu erleben. Paul

[181] Paul 2004, S. 239

nennt diese Sichtweise des Krieges die „Fortsetzung des Propagandaschlagers »Kraft durch Freude« mit anderen Mitteln oder auch als bündische Begegnung mit der Natur.“[182] Wie er selbst am Beispiel der Fotographie und des Films feststellt, „bereisten“ deutsche Soldaten Europa, „posierten vor dem Eifelturm in Paris oder auf dem Marktplatz in Brüssel, ließen sich in den Weinbergen der Champagne und auf den kaukasischen Heerstraßen ablichten.“[183] Blickt man auf die privaten Photographien der Frontsoldaten oder die offiziellen Printmedien, dann erhärtet sich dieser Eindruck. *Der Adler*, *Unsere Wehrmacht*, *Signal*, die *Berliner Illustrirte Zeitung* oder etwa die *Deutsche Marine-Zeitung* sind übersät mit dem Topos. Sie berichten ebenfalls vom abenteuerlich umherreisenden Soldaten. Damit steht auch die *Wochenschau* in direkter Verbindung zu den ideologischen Sportpraxen und ihrer Ideographie im *Olympiafilm*. Krieg als Erlebnis, Bewährungsabenteuer und weltenbummlerische Lagerfeuerromantik – alles schon dagewesen und alles bekannt, nur eben woanders: im Sport, der den Krieg antizipiert. Nun ist es der Krieg, der durch Sport bekannt vorkommt. Meyer beschreibt ihn am Beispiel von Fotografien als „Besatzungstourismus“[184], der ein entdramatisiertes Bild zeichnet: „Alltag und Freizeit, Kartenspiel unter Kanonen, Kriegsweihnacht […] – alles erscheint von einer absurden Normalität durchzogen, die PK-Aufnahmen nehmen […] jede [ernstliche] Dramatik […].“[185] Auch aus den unzähligen Feldpostbriefen, den darin geschilderten Erlebnissen und Empfindungen wird ersichtlich[186], das *Krieg als Reise* eine große Faszinations- und Legitimationskraft in der Wahrnehmung der Soldaten besitzt. Besonders den Nachkriegserinnerungen der Beteiligten ist das deutlich zu entnehmen.[187] Das Bildmusters besitzt daher eine immense Bedeutung. Es macht mit dem vertraut, was längst bekannt ist. In einer loyalitätsstiftenden Scheinwelt schafft es Glauben und Zuversicht.

Als sechstes Bildmuster tritt das die gesamte *Wochenschau* überziehende Sujet unablässiger Dynamik und Aktivität auf. Was dem Selbstverständnis des Nationalsozialismus entspricht, gehorcht durch den schnellen und rastlosen Einsatz filmtechnischer Mittel in besonderer Weise Absicht und Vorstellung des Blitzkrieges auf der Leinwand. Die *Wochenschau* lichtet Realität und Fortschrittlichkeit ab – und gibt sie selbst von sich preis. So wie *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* permanenter Bewegung und Veränderung als Modernitätsausdruck verschrieben sind, so entsprechen die ständigen Kamerabewegungen der modernen Auffassung des dynamischen Krieges. Bewegungsbilder und Bildbewegungen

[182] Paul 2004, S. 239
[183] ebd.
[184] Meyer 1999, S. 21
[185] ebd., S. 21 f.; siehe weiterführend die Bildsequenz „Besatzungstourismus, Alltagsszenen“, S. 60-82
[186] zu diesem Wahrnehmungstopos vgl. Köstlin 1989, S. 173-182; Latzel 1997, S. 447-459
[187] Naumann 1997, S. 11-25

verzerren die Sicht auf den Krieg und bearbeiten die motorischen Nerven des Zuschauers unablässig. Zu keinem Zeitpunkt wird er aus den filmtechnischen Arrangements des virtuellen Blitzkrieges entlassen. In nicht enden wollender Stereotypie konfrontieren sie den Zuschauer mit emotionaler Rastlosigkeit und verhelfen damit dem durch Mobilität und Agilität charakterisierten NS-Antlitz fortwährend zum Ausdruck. Weiterhin bestärken sie in ihnen Gefühle des ständigen, niemals stillstehenden Vormarsches und damit der zu keiner Zeit versiegenden Kraftquelle nationalsozialistischer Dynamik. Somit greift hier das stilistische Moment der Agilität das aus *Sozialisation* und *Olympiafilm* bekannte Muster auf und stellt den Krieg in einer Art und Weise dar, die längt etabliert ist: verordnete Dynamik als organisierte NS-Selbstinszenierung. Durch das sich durch *politische Sportpraxen*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* ziehende und sich dadurch potenzierende Leitbild, wird der Mensch unentwegt emotional konditioniert und mit Bekanntem konfrontiert. All das schafft Vertrauen zu dem, was im Kontext nach wie vor so ist, wie es immer schon war: Der Krieg als dynamisches Ereignis. Das vermittelte Gefühl wird auf der Leinwand bestätigt. Permanent in Bewegung befindliche Marsch-, Panzer-, Nachschub- und Fahrzeugkolonnen, Schiffskonvois sowie Fliegerstaffeln bilden schematische Topoi, die diesen Eindruck durchgängig verstärken. Neben Filmtechnik und Bildinhalten erfüllen auch die kurz geschnittenen, bewegungsreich durchkomponierten Bildabfolgen, die ausschließlich mit desinformativen Texten und Musik versehenen sind, ihren dramaturgischen Teil[188] in der Synästhesie. Unablässige Bewegung als konditionierendes System audiovisueller Reizüberflutung verleiht der Kriegsdarstellung ihre ideologische Potenz. Die Bilder sind zu keinem Zeitpunkt autark, sondern sinnstiftend auf die Absicherung von Dynamik ausgelegt. Als „ausgefeiltes Repertoire der Rahmungen“[189] haben sie nur den Zweck, „die Ordnungsbilder des Krieges konsequent ab[zusichern].“[190] Das geschieht so schnell und effizient, wie die *Wochenschau* den Blitzkrieg auf der Leinwand glauben macht. Der Zuschauer kann sich dem nicht entziehen und hinterfragt seine bekannte Gefühlswelt, die ihm die Bilder weiter einpflanzen, überhaupt nicht mehr. Zusammen mit Musik und einem Sprecher, der Handlung, Raum und Zeit in der virtuellen Realität erst definiert, sind sie abgesichert. „Nie dürfen diese Bilder [daher] für sich selbst sprechen, [so dass sie] zu keinem Augenblick […] aus dem Regiment des Kommentars entlassen [werden].“[191] Alles ist „auf die Stimme [und damit den Inhalt] des Kommentators“[192] ausgerichtet. Dadurch sind überhaupt erst Intention und deren Projektion gewährleistet:

[188] vgl. dazu Stamm 1979, S. 118 ff.
[189] Prümm 2003 , S. 328
[190] ebd.
[191] ebd.
[192] ebd.

Gefühle statt Informationen. Dieses Prinzip raubt dem Zuschauer sein „Distanz und Unabhängigkeit schaffende[s] Denken“, und überlässt ihm dabei weder „Zeit noch Raum für eigene Assoziationen und Gedanken.“[193] Ihn umgibt permanent eine audiovisuelle Reizüberflutung, die ihn aus der Möglichkeit eigener Gedankenbildung entbindet. Seine Ideenassoziationen werden im Keim erstickt und durch Fiktionen von Dynamik ausgetauscht. Das verstärkt geradezu die Erfahrung des sinnlichen Miterlebens. „Sobald dem Zuschauer erlaubt wird, sich zu erholen“, so Kracauer zur Filmkanonade, „könnten seine intellektuellen Fähigkeiten erwachen, und es bestünde Gefahr, daß er sich der Leere um ihn herum bewußt würde.“[194] So wie der Soldat der *Wochenschau* den schnellen Bewegungen des dynamischen Krieges unterzogen ist, so geschieht es auch mit dem Zuschauer: „eingepresst zwischen Projektionsgerät und Leinwand, bombardiert von stereotypen Bildmustern und vokozentristischen Kommentaren“.[195] Er fühlt, was er bereits kennt und pausenlos sieht: Dynamik. Sie stimuliert und löst ihn – aus der Ohnmacht und Apathie, die der Krieg verursacht.

Daran knüpft das siebente Bildmuster der Ästhetik. Die *Wochenschau* bombardiert die Sinnesreize des Publikums mit Gefühlen und Eindrücken, die keine Informationen enthalten: dieser Krieg ist positiv und schön. Er und die ihn skizzierenden Muster werden grundsätzlich mit den filmtechnischen Mitteln der Bildästhetik[196] unterfüttert. Sie überziehen die gesamte *Wochenschau* und projizieren so eine schöne Sicht auf den Krieg. Damit stimmen sie mit den Grundlagen von *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* überein. Synästhetisch verschmelzen hier Bild, Musik und die Klänge des Krieges zu einer Ästhetik der Vernichtung. Besonders die transformierten Klangräume machen den Krieg erlebbar, der einen ästhetischen Eigenwert bekommt. Er ist als naturgesetzlicher Zustand von Schönheit gezeichnet, genauso wie ihn das emotional aufgeladene Publikum empfindet und miterlebt: Krieg sieht gut aus, hört und fühlt sich auch gut an. Der Ästhetik der *Wochenschau* ist, wie schon in *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*, ein Sendungsbewusstsein eingeschrieben: Sie dient als Ausdruck innerer und äußerer Wertmaßstäbe und beschreibt so Idealzustände. Gezeichnet sind sie durch geometrische Isometrie, Symbole, Uniformität und Exotik der Orte. Im Rahmen des Abenteuers männlicher Bewährung und Idole legen die Bilder der Perfektion Zeugnis ab: von Können, Vollendung und Triumph. Als Ästhetik projizieren sie sich auf Uniformen, Waffen, Nachschubkolonnen, Soldaten und damit die entindividualisierte Kriegsmaschine Wehrmacht,

[193] Paul 2004, S. 243
[194] Kracauer [1999], S. 347; zur Dynamik von Schnitt und Kameraführung ebd., S.324 ff., ferner auch S. 336
[195] Paul 2004, S. 243
[196] zu den Ursprüngen in den Filmen der Avantgarde der 20er Jahre und den Bergfilmen Riefenstahls vgl. Loiperdinger 2003; Ders. 2001, S. 71 - 79. weiter auch Paul 2004, S. 234; Müller 1993, S. 199 f.

die selbst schon ästhetischen Eigenwert besitzt und stilistisch ästhetisiert ist. Die Romantik des weltenbummlerischen Abenteuers, Nachschub, eroberter Raum, das grelle Zucken von Kanonen und Granateinschlägen oder die Rauchsäulen der Vernichtung – sie alle wirken schön und beschreiben, wie ideal es im Innern des Krieges auf deutscher Seite zugeht. Diese Schönheitssicht wird durch das Ausblenden von Unschönem und Sterben begünstigt. Die *Wochenschau* knüpft an bildästhetische Konventionen des Ersten Weltkriegs, die ihn als „wunderbares, romantisches Schauspiel“[197] stilisieren. „Moderne Bildformen [der Ästhetik] in Verbindung mit männlichem Pathos kennzeichnen viele Bilder“[198], die den Krieg so *bildschön* verherrlichen. Auch mit Blick darauf reiht sich die *Wochenschau* in Inszenierungsformen und bildsprachliche Intentionen von *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* ein. Unschönes wird überhaupt nur dann gezeigt, wenn es der Idealisierung nützt. Pausenlos wird der Zuschauer in die Stimmung des Schönen versetzt. Als nicht bildwürdig gelten daher Szenen, die Leiden, Angst, Tod, Erschöpfung, Hunger und die Ambivalenz zwischen Tristesse und emotionaler Extremsituation ablichten. Unberücksichtigt davon bleibt die visualisierte Anstrengung als glorifizierte Idee. Das zeigt auch eine von Goebbels im Juni 1940 veranlasste Direktive, in der es heißt, „daß wohl die Härte, die Größe und das Opfervolle des Krieges gezeigt werden soll, daß aber eine […] Darstellung, die […] das Grauen vor dem Kriege fördern könne, auf jeden Fall zu unterbleiben habe.“[199] Gleiches bekräftigen auch ehemalige Kriegsberichter: „Laut unseren […] Anweisungen mußten eigene Verluste möglichst übergangen werden. Wir durften höchstens in einem Schwenk über wenige Grabhügel […] hinweg […]. Bei zerfetzten Leichen des Gegners war man […] nicht so zimperlich.“[200] Weiter wird bestätigt, dass es unter „allen Umständen […] zu vermeiden [gewesen war], dass *deutsche* [hervorgehoben im Original] Gefallene auf den Bildern zu sehen wären, dafür möglichst viele russische, am besten haufenweise.“[201] Das „Basistabu“[202], also die Darstellung eigener Verluste, begünstigt die schöne Sicht auf den Krieg. Für Bertrams *Feuertaufe* (1939) und Noldans *Sieg im Westen* (1940) stellt Kracauer zur „Abschaffung des Todes“[203] allgemeingültig fest: „Hier bieten die […] Feldzugsfilme nichts außer zwei toten Pferden feindlicher Nationalität, zwei Soldatengräber und ein paar verwundete Soldaten, die viel zu schnell vorbei sind, um Eindruck zu machen. Die Wochenschauen praktizieren ähnliche Enthaltsamkeit.“[204] Ausblendung auf der einen und Ästhetik auf der anderen Seite tragen daher zur narrativen

[197] Chanjutin 1973, S. 185
[198] Sachsse 2003, S. 209; zu avantgardistischen Parallelen Lissitzkys und Rodchenkos siehe ebd.
[199] Goebbels zit. nach Thomae 1978, S. 492
[200] Ertl 1985, S. 74
[201] Schmidt-Scheeder 2003, S. 342; Die einzigen Ausnahmen: *Bromberger Blutsonntag* und *Nemmersdorf*.
[202] Paul 2004, S. 240; in diesem Zusammenhang siehe auch ebd., S. 241
[203] Kracauer [1999], S. 359
[204] ebd.

Typologie eines ordentlichen, präzisen und schön empfundenen Krieges bei. Summarisch verdichtet die *Wochenschau*, was den Prinzipien von *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* unterliegt: Ästhetik. Der schöne Schein des Nationalsozialismus und seines Krieges verführt zum Mitmachen, Durchhalten und Ertragen.

Als achtes Bildmuster folgt die Authentizität. Die *Wochenschau* spiegelt, was der Nationalsozialismus propagiert und lebt: Kampf und Gewalt. Die Analogie der Muster aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* unterstreicht ihre Glaubwürdigkeit. Mit Beiden steht sie daher in einer Linie. Die Echtheit des Filmmaterials und seiner Inhalte wird durch das Erreichen der Lichtspielhäuser erhärtet. So wie die von der Front zurückgekehrten Soldaten auf der Leinwand bestätigt die Ankunft der Bilder ihre Originalität. Oft genug nach immer gleichem Muster gezeigt, werden Inhalte und Emotionen zur Wahrheit. Mit dem vorweggenommenen Erfolg an den Fronten wird in der *Wochenschau* nachgezeichnet, was im Kontext der Heimkehr aus den Kampfgebieten steht: die Wirklichkeit des Erfolges. So authentifiziert sich die *Wochenschau* selbst, da sie im Verlauf zeigt, was sie zu Beginn antizipiert. Die physische Präsenz des Zelluloids im Kino ist greifbarer Beweis ihrer Inhalte – und der Zuschauer vermeintlicher Augenzeuge. Im Grunde skizziert sie eine selbsterfüllende Prophezeiung, auf deren Zustandekommen sie, durch Erwähnung der Kriegsberichter am Anfang, selbst auch noch hinweist. Daneben trägt die zeitliche Nähe zwischen Aufnahme und Ausstrahlung dazu bei: Authentizität durch Aktualität[205]. Obwohl sie hinter „Rundfunk, Wortpresse und Bildberichterstattung“[206] zurückliegt, hat sie dennoch einen entscheidenden Vorteil. Denn im Gegensatz zu starren Printmedien besitzen „bewegte Bilder“ einen ungleich höheren Authentizitätscharakter. Ihre Potenz entfaltet sich durch die realistische Darstellung, die eine Verbindung „zwischen dem Einzelnen und dem Zeitgeschehen“[207] herstellt. Durch die filmtechnische Introspektion in Echtzeit entsteht der Eindruck einer Direktübertragung der Wirklichkeit. Der Zuschauer wird emotional in „Beziehung […] zum Krieg“[208] gesetzt. Er fühlt, was er sieht und hört, da er als Teilnehmer eingebunden ist. Besonders die Vertonung[209] der Kriegsgeräusche vervollständigt das Erlebnis Krieg in der Gefühlswelt des Publikums. Die Synthese all dessen mit dem Naherlebnis[210] konstatiert die „Volksgemeinschaft vor der Leinwand“[211] – eine Erfahrungstransformation von der Front an die Heimat.[212] Die *Wochenschau* vermittelt die Illusion, dass der Zuschauer sich selbst in Bewegung und Krieg

[205] vgl. dazu Kracauer [1999], S. 324, 349
[206] Hippler 1975, S. 234; vgl. dazu auch Paul 2004, S. 234
[207] *Der Film* vom 22.6.1940; vgl. Moeller 1998, S.185-211
[208] siehe Goebbels-Rede vom 15.2.1941, zit. nach Albrecht 1969, S. 472; ebenso Reuth 2003 (Bd. 4.), S.1452
[209] vgl. Paul 2004, S. 243
[210] vgl. ebd., S. 242
[211] Stahr 2001
[212] vgl. dazu Kracauer [1999], S. 323, 327-366, speziell 352 und 356 f.

befindet.[213] Realität wird so zur virtuellen Fiktion, die dann am Ende durch realistische Darstellung zur Wahrheit wird. Damit stehen *Wochenschau* und ihr Seherlebnis in der filmtechnischen Tradition des *Olympiafilms*, was ihren Erfolg begründet[214]: der Realismus der virtuellen Realität als ästhetischer Nervenkitzel ohne wirklichen Realitätsbezug.[215] Sinnliches Miterleben macht die *Wochenschau* deshalb glaubwürdig. Sie vermittelt dem Publikum das Gefühl, die Wahrheit mit eigenen Augen zu sehen. In der Empfindung von Realität liegt ihre Wirkung begründet.[216] „Die Realität", so Kracauer, wird „eingespannt, sich selbst vorzutäuschen"[217], ohne dem Zuschauer eigene Interpretationen zu erlauben und ihn aus den Suggestionen zu entlassen. Die Realität des Irrealen basiert auf Enträumlichung, Entzeitlichung und damit Entleerung der Bilder. Sie sind vom realen Kontext entbunden, denn sie besitzen „keinen informativen Charakter. Anstatt eine adäquate Illustrierung […] zu geben, beschränken sie sich […] [auf ein] Beispiel […], das [sich] häufig unbestimmt oder […] als universell anwendbares Stereotyp erweist. […] Da solche Muster nichts Genaues sind, wird der Eindruck des Vakuums verstärkt. Ganze Schlachten finden im Lande Nirgendwo statt, wo die Deutschen über Raum und Zeit gebieten. Diese Methode […] trägt dazu bei, den Zuschauer […] bestimmten Suggestionen zu unterwerfen. Viele bildliche Darstellungen sind […] nichts als eine leere Pause zwischen zwei propagandistischen Einflüsterungen."[218] Damit stimmt die *Wochenschau* exakt mit der NS-Gesellschaft, ihrer *Sportsozialisation* und der kulminierten Ideographie des *Olympiafilms* überein – die Schaffung einer eigenen Wirklichkeit, die jedoch authentisch ist, und die an Gefühle appelliert.[219] Die Kriegsdarstellung wird aus dem Selbstverständnis des Nationalsozialismus heraus präsentiert, wodurch gespiegelt und abgesichert wird, was seinen Formen der Selbstinszenierung verschrieben ist: die Realität des Irrealen. Mit der Spiegelung und Absicherung von Authentizität dienen Informationen niemals dem Selbstzweck – nur der Emotion. So wird auch nur „the most impressive of […] depicting the magnitude of Hitler´s Blitzkrieg success"[220] zum Ausdruck verholfen. Die Konversion des Filmmaterials zur NS-Realität kreiert eine idealisierte Scheinwelt, die mit den wirklichen Kriegsereignissen häufig nichts mehr zu tun hat, und die im Wesentlichen bloß von einer „world of fire […] and splendid

[213] vgl. Sakmyster 1996, S. 485; Giese 1940, S. 7; *Das Reich* vom 8.6.1941; Maraun 1939/40, S. 102 f.; Schmidt-Scheeder 2003, S. 189; siehe Hans Paeschke zit. nach Prümm 2003 , S. 328
[214] vgl. dazu Stahr 2001, S. 174 ff., 208 ff.; Spiker 1975, S. 197, Tab. 22
[215] siehe dazu das Zitat bei Virilio 1989, S. 164
[216] vgl. dazu Sakmyster 1996, S. 485
[217] Kracauer [1999], S. 352, 356 f.
[218] ebd., S. 328
[219] vgl. ebd.
[220] Welch 1993, S. 95

German heros“[221] erzählt. Mit der selbst verordneten Authentizität weichen Kriegszweifel dem Unanzweifelbaren. Das schafft Loyalität.

Das neunte und letzte Muster beschreibt den Krieg als Sport. Zum einen begründet sich das mit der Synchronizität der acht vorigen Muster in *Sportsozialisation* und *Olympiafilm*, die den Sport als Krieg antizipieren lassen. Sie alle finden sich in der *Wochenschau* wieder und codieren so, durch ihre reflexive Wirkung, den Krieg als Sport. Dadurch wird er pausenlos zu etwas Bekanntem. Denn die *Wochenschau* spiegelt - und sichert diese Muster kontinuierlich ab. Letztlich kulminiert in ihr, was ideologischen Sportpraxen und ihrer Visualisierung auferlegt ist: Kampf. Grundsätzlich enden damit in der *Wochenschau* Ursprung und Intention politischen Sports.[222] Jedoch nicht nur das Übergreifen der Muster,[223] sondern auch die Präsentation des Krieges selbst gleicht in ihren Grundzügen der Inszenierung einer einzigen gigantischen Sportveranstaltung. Ganz im Sinne des Zeitgeistes dienen die Kriegsgebiete als Sportplatzkulisse. Einen Beleg für die sportliche Note in der Kriegsdarstellung liefern die Fotografen, Kameraleute und Reporter, die Goebbels bevorzugt aus dem Sportmetier rekrutiert, und die z.T. ihr Geschäft vom *Olympiafilm* und den danach entstandenen Sportfilmen kennen.[224] Als PK-Bildberichter haben sie genaue Vorgaben, wie sie den Krieg sportiv versetzen und aussehen lassen können.[225] Film-, Arbeits-, Aufnahme- und Schnitttechnik aus allgemeiner Sportberichterstattung und *Olympiafilm* halten so Einzug in die *Wochenschauen.*[226] Die Art und Weise ist daher identisch. Der Krieg wirkt deshalb wie Sport. Im Zusammenhang mit den Bildmustern ist die *Wochenschau* ein „sportlich“ überführtes Medium. Inhaltlich und filmtechnisch geprägt bzw. „vorbelastet“, begründet sich daher auch die rahmende Wechselbeziehung von Sport und Krieg. Denn in ihrem Wirkungsgrad ist die Darstellung des Krieges gezeichnet: von Männlichkeit, Bewährung im Kampf, Ästhetik, inneren und äußeren Idealzuständen, Dynamik, Authentizität, Ordnung, Gegnersicht, Abenteuer, Erlebnis, der Nähe zum Geschehen, Athletik und Können. Der Militärathlet und seine Gemeinschaft sind hier nur noch in körperlichem Höchsteinsatz unterwegs. Sie sind in der *Wochenschau* Rastlosigkeit, Dynamik und damit der unablässigen

[221] Sakmyster 1996, S. 490
[222] Eine erste Beschreibung des Krieges als „Abenteuer“ und „Spiel“ bei Sachsse greift zu kurz. Ders. 2003, S.208; ähnliches zu „Krieg als Sport, Spiel und Abenteuer“ bei Hoffman 1997, S. 57-61. Einen Zusammenhang zwischen den Olympiafilmen und den Kriegswochenschauen erwägt überhaupt erst Paul. Ders. 2004, S. 240
[223] vgl. ***Hypothese 3***, Kap. 1.2.1
[224] vgl. Paul 2004, S. 240; ebenso Filmographie Kap. 10
[225] Die Berufsausbildung der Bildberichterstatter (Schriftleiter im RDP). Eine Anordnung des Leiters der RDP. In: *Deutsche Presse* (1939) Nr. 4, S. 67 f.
[226] Geerdes 1988. Einen allgemeinen Überblick findet man bei Bartels 2004; siehe dazu exemplarisch in der *Filmographie* die Sportfilme, die nach dem *Olympiafilm* entstanden sind. Die Arbeitsweisen gehen in den *Wochenschauen* auf.

„Jagd nach Rekorden“[227] verpflichtet: eroberter Raum, Feindtonnage, Abschusszahlen, Gefangene, verschobene Materialmassen. Der Krieg ist durch die Darstellung und Inhalte mit Sport überzogen. So kolportiert die *Wochenschau* ausnahmslos bekannte Sozialisations- und Bildmuster der Sportberichterstattung: eine einzige Suggestion des Krieges als Sport. Die visuelle Überformung entspricht dabei durchaus dem Selbstverständnis und Zeitgeist vieler Beteiligter. Das spiegelt sich in offiziellen und persönlichen Erlebnisberichten, Geschichten, aber auch nach dem Krieg verfassten Memoiren und Kriegserinnerungen wider. Dabei ist das wohl populärste Beispiel das der „Gegenspieler“ Rommel und Montgomery in Nordafrika. Geradezu ehrfurchts- und liebevoll als „*Wüstenfuchs*“ und „*Monty*“ von Freund und Feind bezeichnet, proklamieren Presse, Rundfunk, Film, Fernsehen und die teilnehmenden Soldaten stets den sportlich-ehrenhaften Wettkampfcharakter des Afrikafeldzuges.[228] Während sich die Feldherren im nordafrikanischen Wüstensand ein „Schachspiel“ liefern, das seitens der Medien von vermeintlichem Anstand und Sportlichkeit geprägt wird, liefern sich in Stalingrad Major Konings und Wassilij Saizew[229] ein sportlich gefärbtes Scharfschützenduell: beide im Ringen um Abschusszahlen und moralische Zermürbung des Gegners. Analog dem Selbstverständnis des Ersten Weltkrieges finden sich vor allem bei Angehörigen der Luftwaffe Tendenzen eines sportlich begriffenen Krieges. Kämpfen wird anfangs als ritterlich sportliches Verhalten definiert. Eines der berühmtesten und medial meist genutzten Beispiele ist das des Jagdfliegers Franz von Werra.[230] Gleich zu Beginn der Luftschlacht um England verbucht er zahlreiche Erfolge, gerät in britische Gefangenschaft und entkommt nach geradezu sportlich motivierten und spektakulären Ausbruchsversuchen. Dazu zählen das Graben von einem langen Tunnel, das Handgemenge beim Kapern eines britischen Bombers und das Abrollen beim Springen von einem fahrenden Zug in Kanada. Über die damals noch nicht am Krieg teilnehmenden Vereinigten Staaten von Amerika kann er heimkommen und schließlich wieder aktiv an den Luftkämpfen des Krieges teilnehmen – alles letztendlich mit dem Ziel, seine Abschusszahlen zu verbessern.[231] Ähnliches findet sich in Graf von Einsiedels

[227] Paul 2004, S. 240

[228] zu Rommels Person und dem sportiv betrachteten Kampf gegen Montgomery siehe umfassend Carell 1998; Macksey 1992; Kühn 1987; Fry 1983; Eseback 1979; zeitgenössisch: Luftwaffen-Kriegsberichter-Kompanie [Nachdr. v. 1943] 1997; Generalkommando des Deutschen Afrikakorps 1943 [Afrikakorps 1943]

[229] *FOCUS* 11/2001, Seite 138 f. Erste Zusammenhänge dieser historischen Begebenheit bezüglich des „Krieg[s] als Sportveranstaltung“ sowohl im historischen Kontext als auch in der aktuellen Verfilmung *Duell – Enemy at the gates* finden sich bei http://www.cityinfonetz.de/tagblatt/kino.old/tip/film0305.html

[230] zur Sichtweise „Krieg als Sport“ mit Blick auf das Selbstverständnis von Werras und damaliger Jagdflieger siehe *Neue Zürcher Zeitung* v. 21.6.2001; weiter auch: http://realfictionfilme.de/filme/von-werra/index.php. Dort heißt es bezüglich historischem Kontext und der Verfilmung *Einer kam durch*: „Aufschlußreich, wenn auch zum Teil zwiespältig, sind unter anderem die Aussagen ehemaliger Jagdflieger, die sich offenbar als Elite der Nation fühlten, den Krieg als eine Art sportlicher Auseinandersetzung betrachteten [...]“

[231] vgl. Franz von Werra [1965]; ähnlich bei Just 1971; zeitgenössisch siehe *Oberstleutnant Mölders erzählt sein Leben*. In: *Der Adler* (1940) Nr. 23, zum sportlichen Tenor in ebd.: *Ehre den Siegern* und *Wie sie das Ritterkreuz erwarben.*

Memoiren. Auch er begreift den „Krieg als Sport“, da er doch vom Juli 1941 bis August 1942 insgesamt 35 sowjetische Flugzeuge abschießt, bevor er in russische Gefangenschaft gerät.[232] Die gleiche Auffassung erklärt sich mit dem Verhalten des Sportlers und SD-Chefs Reinhard Heydrich, der als passionierter Flieger während seines Urlaubs an Feindflügen mit Luftkämpfen teilnimmt.[233] So berichten auch ehemalige Soldaten wie Fritz Hahl[234] oder Helmut Büch[235] von blitzartigen Angriffen, eroberten Gebieten, Verwundung, Ehrung, Beförderung und Anerkennung. In all den Berichten und Aufzeichnungen geht es buchstäblich nur noch um die „Jagd nach Rekorden“[236], die sich, entsprechend der *Wochenschau*, ausnahmslos in versenkter Feindtonnage, eroberten Gebieten, zurückgelegten Marschkilometern, zerstörten Panzern und abgeschossenen Flugzeugen ausdrücken – alles rasch, blitzartig und erfolgreich auf der Suche nach Bestätigung und Anerkennung. Realität und *Wochenschau* sind von Gedanken des Sports überzogen. Inhalte, Auffassungen und Inszenierungen suggerieren das unentwegt. Zusammen mit *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* umfasst die *Wochenschau* ein und dieselbe Idee: Sport als Krieg – Krieg als Sport. Die Grenzen sind verwischt, aufgelöst und beides zu einer Symbiose verschmolzen.

Mit der synästhetischen Überführung und Absicherung der neun Bildmuster hört, sieht, fühlt und erlebt das Publikum 1942, was ihm seit neun Jahren bekannt ist: die Normalität des Unnormalen. Pausenlos wird das mit den immer gleichen kryptografischen Mustern codiert: über soziale Erlebnisse und reflektiertes Bild als Gefühl. Die Bekanntheit des Krieges legitimiert seine Akzeptanz. Er wird nicht hinterfragt – und so ertragbar. Mehr noch fördert das die persönliche Identifikation und Handlungsbereitschaft. Durch die Programmierung des Menschen im Nationalsozialismus nährt und begünstigt sich die deutsche Seite des Weltkrieges mit all ihrer Raserei, Aufopferung, Zerstörung, dem Inferno, totalen Krieg und letztlich dem Endstadium des totalen Staates.

Die neun Muster als Rahmen und Absicherung der Konditionierung spiegeln, reflektieren und potenzieren sich in der Phase des Erfolgs. Sie sind auf andere *Wochenschauen*[237] anwendbar. Ob sie eine Gültigkeit in der Phase des Untergangs haben, soll im letzten Teil dieser Arbeit untersucht werden (***Hypothese 4***).[238]

---

[232] siehe umfassend Graf von Einsiedel 1985
[233] siehe Deschner 1992, S. 123 f. siehe dazu auch *Der Spiegel*, Nr. 6 v. 9.2.1950, S. 26
[234] vgl. Hahl 2001, S. 57-73
[235] vgl. Büch 2003, S. 13-54
[236] Paul 2004, S. 240
[237] Im Rahmen der Untersuchung haben weitere *Wochenschauen* (numerisch) vorgelegen, welche die selben Muster zum Ausdruck bringen: 516, 520, 583, 611, 614. In Anbetracht der Fülle an *Wochenschauen* (755) sind sie jedoch nicht repräsentativ.
[238] vgl. Kap. 1.2.1

5.2. Die *Deutsche Wochenschau* der Untergangsphase vom 25.10.1944

5.2.1 Kurze Filmbeschreibung

Die *Deutsche Wochenschau* der Untergangsphase[1] vom 25.10.1944[2] widmet sich zu Beginn den Ereignissen in der Heimat, berichtet dann von diversen Frontabschnitten, um sich am Ende erneut der Heimat zuzuwenden. Der stereotype Titelvorspann besteht aus einem Reichsadler, in dessen Hintergrund die Karte des Deutschen Reiches zu sehen ist. Im Vordergrund fügt sich silbenförmig der Titel zusammen: *Die Deutsche Wochenschau*. Die erste Sequenz beschreibt die Meldung und Trauerfeier vom Tode Rommels. Umgehend folgen Bilder aus seiner langjährigen Fronttätigkeit in Nordafrika. Dem schließen sich Szenen des Staatsakts mit Spitzen von Partei und Militär an. Neben dem aufgebahrten Sarg, Ehrenformationen sämtlicher Waffengattungen, hohen Repräsentanten, Würdenträgern und Angehörigen der Familie ist Generalfeldmarschall von Rundstedt im Namen Hitlers bei der Kranzniederlegung zu sehen. Es folgt die Trauerfahrt vor urbaner Kulisse mit dem auf Lafette von einer Fahne umhüllten Sarg. Angetretene Verbände der Wehrmacht, eine Ehrenformation der Waffen-SS und Menschenmassen im Spalier mit Hitlergruß kennzeichnen sie. Nun beginnen Berichte diverser Frontabschnitte. Den Auftakt markieren die Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland. Sie zeigen Rückzug und Flucht von Wehrmacht und Zivilbevölkerung. Dabei sind militärische Fahrzeugkolonnen und die flüchtende Bevölkerung mit Pferdewagen, Fuhrwerken und zu Fuß zu sehen. Den Hauptinhalt skizzieren mit persönlichem Hab und Gut überladene Waggons, die zum Schluss mit Lokomotiven abtransportiert werden. Eingeleitet durch eine Übersichtskarte folgen die Abwehrkämpfe im Bereich Großwardein. Die Aufnahmen zeigen Artillerie- und Panzergefechte. Deren Verlauf zeichnet sich durch: beobachtende Soldaten, vorrückende Panzerverbände, Schützenpanzer im Einsatz, die Gefangennahme rumänischer Soldaten, erneut Schützenpanzer mit Infanterie beim Durchkämmen eines Maisfeldes und zerstörtes Feindmaterial. Konträr folgen die Stoßtrupps an der Westfront. Wieder leitet eine Karte die Bilder ein: vom Westwall, von vorrückenden Sturmgeschützen und Grenadieren. Sie werden ergänzt durch Panzerkolonnen,

[1] zum Kriegsverlauf und dem Zusammenbruch der Fronten seit Stalingrad und Tunis siehe exemplarisch: King 2004, S. 280-281; Clairmont 2003, S. 2819-2831; Röhr 2003, S. 122-129; Knopp 1993; Piekalkiewicz 1990; Ders. 1993, S. 491-541; 569-613; 751-781; 872 f., 875-893; 1001-1023; Ailsby 2000; Kühn 1987; von Eseback 1979; zum Kriegsjahr 1944 Bracher 1960, S. 448-458; Zentner 1989a , S. 400 ff.; Jesse 2004, S. S.190 f., 196 f.; Müller 2002, S. 291-301; Benz 2000, S. 167-209; 247-267; Verlag für Geschichtliche Dokumentation 1989 (Bd. 2), S. 153, 193, 231, 269, 309; Lemcke 1989; Zentner 1989 (Bd. 8 u. 9); zum Frontkollaps 1944 umfassend Whitaker/Whitaker 1994; Pantenius 2002; McGuirl 2001; Hinze 1988; Hillgruber 1985; Buchner/Friedberg 1988; Meier-Welcker 1963; zur Lage der Juden und Zwangsarbeiter Fatran 1996, S. 98-119; Bories-Sawala 2001, S. 492-498; Hermans 1989; zum Bombenterror und Alltag Engert 1999, Kurowski 1995; Maskus 2000; Ders. 2001; Lipinski 1996; Kemper 2002, S.122-133; Beer 1990; Dinter 1999

[2] Filmquelle: Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 738)

Panzer- und Artilleriegefechte in einem Talkessel. Für einen kurzen Moment sind vereinzelte Soldaten am Straßenrand und im Schutz des Dickichts zu sehen. Nach Panzerkämpfen in einem Dorf und Straßenzug folgen Gefechte eines Stoßtrupps. Zerstörtes und brennendes Kriegsgerät sowie marschierende und auf Panzern sitzende Soldaten beschreiben das Ende. Die letzte Sequenz widmet sich mit der Bildung des Volkssturms erneut der Heimat. Bilder der Mobilmachung leiten sie ein: Aufmarsch von Volkssturmmännern, Plakate und Zeitungsartikel zur freiwilligen Anmeldung beim Volkssturm und schließlich Szenen von Meldestellen für 16- bis 60-Jährige. Im Anschluss daran erinnert eine Feier an den 131. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig. Himmler hält vor versammelten Volkssturmmännern in Ostpreußen eine Rede, woraufhin weitere Aufmärsche in Annaberg und anderen Städten Ostdeutschlands mit Fahnen, Standarten und einem Großappell gezeigt werden. Bis zum Ende der *Wochenschau* reihen sich Ornamente mobilisierter Massen aneinander: Volkssturmmänner, Abordnungen sämtlicher Parteiorganisationen, Uniformierte und Zivilisten Seite an Seite, Reden von Parteiführern, jubelnde und bewaffnete Bürger, Jugendliche mit Hitlergruß, ein Gauleiter mit der Gefolgschaft des Volkssturms, wiederholt Hitlerjungen mit Standarten, Fahnen, Gewehren und Panzerfäusten, SA-Männer und zum Schluss noch einmal Zivilisten. Mit dem Reichsadler vor einer Karte des Deutschen Reiches endet die *Wochenschau*.

5.2.2. Analytischer Teil

5.2.2.1 *Staatsakt zum Tode Rommels*

Die *Wochenschau* umfasst mit einer Dauer von elf Minuten und 37 Sekunden sieben Sequenzen.[3] Abzüglich des Vor- und Abspanns verbleiben der Hauptgestaltung ganze fünf Sequenzen. Zwei Sequenzen zeigen Geschehnisse der Heimat und die anderen drei diverse Frontabschnitte.

Die einleitende eine Minute und 44 Sekunden umfassende Sequenz vom *Staatsakt zum Tode Rommels* zeigt einen zweigeteilten Nekrolog.[4] Der erste Teil[5] skizziert mit früheren Wochenschau-Aufnahmen einen Abriss von Rommels Tätigkeit in Afrika. Der zweite Teil[6] widmet sich ausschließlich Staatsakt und Trauerfeierlichkeiten. Insgesamt 30 Einstellungen ergeben im Mittel eine *Schnittrhythmik* von 3,5 Sekunden pro Einblendung. Tendenziell liegt der Schwerpunkt damit auf ausführlicher Wahrnehmung. Jedoch ist der Anfang durch einen

[3] Filmquelle: Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 738)
[4] Min. 00´29 – 02´13
[5] Min. 00´29 - 00´58
[6] Min. 00´58 - 02´13

auffällig *langsamen* und das Ende durch einen deutlich *kürzeren Schnitt* gekennzeichnet. Liegt er zu Beginn bei knapp 7,3 Sekunden[7], so beträgt er danach rund 2,1 Sekunden[8]. Die Zweiteilung findet sich also auch in der *Rhythmik* der Sequenz wieder: anfängliche Wahrnehmung verdichtet sich zur Dynamisierung, deren Erklärung die weiteren Sequenzen der Frontabschnitte und am Ende die *Bildung des Volkssturms* liefern.

Den Auftakt, eingeleitet durch eine *weiche Montage*, markiert der Blick auf Rommels Standarte in *Nahaufnahme*. Damit führt die Sequenz sanft und ohne Umschweife in die Thematik der *Wochenschau*: Opfertod und totaler Einsatz. Zur elegisch glorifizierenden Musik und den Bildern alter Wochenschauen, die Rommel in Afrika zeigen, kommentiert der *Off*-Sprecher sofort: „Marschall Rommel ist tot. Der Held von Afrika, der zwei Jahre lang durch eine wendige und einfallsreiche Führung und einen großen persönlichen Mut eine vielfache Übermacht des Feindes in Schach hielt.“[9] Die Worte gleichen der Zustandsbeschreibung und Erwartungshaltung im Oktober 1944: Durchhalten, Aufopfern und persönlicher Einsatz angesichts der Übermacht des Gegners. Parallel zum schwermütigen Abgesang ist Rommel stilistisch erhaben bei Front-Inspektionen zu sehen. *Frosch*-, *Normal*-, *Vogelperspektive*, *Totale*, *Halbtotale* und *Amerikanische* wechseln sich ab.[10] Die Szenen sind Ausdruck eines entrückten Moments verblasster Erfolge. Zwar würdigt die *Wochenschau* Rommel und beschwört das Ideal bedingungslosen Einsatzes, Durchhaltens und der Gemeinschaft, jedoch bringt sie genau damit die düstere Realität zum Ausdruck. Im Grunde spiegelt sie nur noch, was filmisch nicht mehr überformbar ist: Hoffnungslosigkeit. Den vertrauten Bildern des NS-Medienlieblings ist Bedeutung eingeschrieben. Sie zeigen ein Vorbild, dem es nachzueifern gilt. Vordergründig glorifizieren sie mit dem, was bereits tot ist (nämlich Rommel, Blitzkrieg und Erfolge), den Tod selbst. Dieser wird als Vollendung, Selbstaufopferung und höherer Auftrag inszeniert.[11] Das Signum der Standarte Rommels am Anfang[12] und Ende[13] der Sequenz ordnet die Bilder einzig diesem Gedanken unter. Gefühle von Bedrohung, Abwehr und Zusammenrücken korrelieren damit und sind hier bereits angelegt. Der die destruktive Realität abbildende Moment als Wegweiser des Opfergangs definiert auch den weiteren Verlauf des Krieges und der *Wochenschau*. Mit der Totenfeier wird der Gedanke überführt und verstärkt. Vorerst ist Rommel ein letztes Mal mit

[7] Min. 00´29 – 00´58 umfasst 8 Einstellungen.
[8] Min. 00´58 – 02´13 umfasst 22 Einstellungen.
[9] Min. 00´29
[10] Min. 00´29 – 00´58
[11] Die wirklichen Todesumstände bleiben unerwähnt. vgl. dazu: Remy 2004; *Schweizer Soldat* 2001, S. 21-23; von Luck 2001; Rommel 2001; Stumpf 1995; S. 133-147; Irving 1987; Reuth 1995, S. 468 f.
[12] Min. 00´29
[13] Min. 00´58

militärischem Gruß im Kreise seiner Soldaten in *Nahaufnahme* zu sehen,[14] so als hätte er seinen Teil und Dienst erfüllt. Es ist eine Metaphorik des Anspruchs, den der NS-Staat an seine Gefolgschaft stellt: Bekenntnis abzulegen zum Einsatz des eigenen Lebens für die Nation.

In der als Hymnus auf die Opferbereitschaft inszenierten Trauerfeier[15] gehorchen Bild und Ton dem bekannten Muster von Leistung und offizieller Anerkennung. Pathetisch und überladen wird hier der Opfertod als sprichwörtlich „vorbildliche Ritualhandlung" zelebriert: Fahnen, Redner, Ehrengäste aus Staat, Partei und Militär, die angetretene Ehrenformation aller Waffengattungen und von Rundstedt bei der Kranzniederlegung im Namen Hitlers. Was sich stets mit Leistungswürdigung auf das Leben bezog, geht nun sinnbildlich im Tod auf. Nur noch dafür stehen die Symbole von Staat und Anerkennung: Marschallstab, Abzeichen und Orden. Eine deutlich verkürzte *Schnittrhythmik*[16] mit wechselnden *Einstellungsgrößen, -perspektiven* und *Kamerastandorten* mobilisiert den von Ruhe und Andacht gezeichneten Moment. Die *Kontrastmontage* verschreibt ihn so der Dynamik. Sinnstiftend sind damit Trauer und Ohnmacht überführt: als codifizierte Emotion der Aufopferung und des Aufbruchs. Der Zuschauer ist durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* in Gemeinschaft konstituierende Blickbezüge eingebunden. Er nimmt daran teil und fühlt, worin ihn der Sprecher bestätigt: „In einem Staatsakt nimmt das deutsche Volk Abschied von einem seiner tapfersten Generale. – Mit ihm, so sagte der Führer in einem Tagesbefehl, ist einer unserer besten Heerführer dahingegangen. Sein Name ist im gegenwärtigen Schicksalskampf des deutschen Volkes der Begriff für hervorragende Tapferkeit und unerschrockenes Draufgängertum geworden."[17] Und genau das verlangen Realität, NS-Führung und *Wochenschau* vom Publikum, welches sich vollkommen überaltert zeigt. Nur Rommels Sohn Manfred sticht als einziger junger Mensch aus der Masse hervor. Seine Person ist Sinnbild einer kriegsbedingt ausgedünnten Gesellschaft, die in Selbstauflösung begriffen ist, und die das letzte Aufgebot darstellt: insgesamt ein Fanal des letzten Aktes. Höhepunkt der Feier ist die vom Sprecher bedeutungsvoll hervorgehobene Niederlegung des Kranzes durch von Rundstedt: „Generalfeldmarschall von Rundstedt legt nach seiner Gedenkrede den Kranz des Führers nieder."[18] Auch wenn die Abwesenheit Hitlers im Zusammenhang mit dem Attentatsversuch vom 20. Juli steht, so suggeriert sie dennoch den Ernst der Lage im Spätjahr 1944. Der Eindruck entsteht, dass die Situation an den Fronten Hitlers Anwesenheit nicht

[14] Min. 00´55
[15] Min. 00´58 - 02´13
[16] Mit Beginn der Trauerfeier ändert sich die *Schnittrhythmik* auf 2,1 Sekunden.
[17] Min. 00´58 – 01´26
[18] Min. 01´27

zulässt. Hier verstärken sich Gefühle der Bedrohung, die denen der Dynamik gegenüberstehen. Mit Blick auf den weiteren Verlauf der *Wochenschau* verdichtet sich deren Kombination zur totalen Mobilisierung des Individuums: vor und auf der Leinwand.

Den Abschluss bildet die feierliche Prozession, die nun von aufbrausender Musik unterfüttert wird:[19] Rommels Sarg wird im Beisein der Familie von einer Ehrenformation ins Freie getragen und auf eine Lafette mit Kanone verbracht. Kompanien der Wehrmacht und Waffen-SS sind angetreten, fahnenbedeckt beginnt der Zug seine Fahrt durch Menschenornamente, die den Hitlergruß zeigen.[20] Der Sprecher hält dazu fest: „Die Bevölkerung einer süddeutschen Stadt umsäumt den letzten Weg des großen Soldaten.“[21] Fahne und Waffe beschreiben ein symbolisches Verhältnis zum Tod - und damit dem Ideal des Opfergangs. Darüber hinaus umreißt die Fahrt zugleich den Adressatenkreis dieses „nekromanten Ideals“. Tod, Opfer und Krieg werden dort platziert, wo sie stattfinden: in Deutschland, mit seinen Städten und Menschen. Letztere sind nun Statisten und Akteure dieses Krieges. *Heimat* und *Front* werden tatsächlich zur *Heimatfront*. Eine Grenze dazwischen gibt es nicht mehr. Der Moment gleicht einem Appell und erklärt die anheizende Musik. Lautstärke und Instrumente steigern sich. Sie transformieren Kommentar und *kurzen Schnitt* in ein Gefühl, laden den Augenblick mit noch mehr Dynamik auf und versetzen so in eine Stimmung des Aufbruchs. Das Filmpublikum nimmt im Kreise derer, die das betrifft, durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* teil. Hier konstatiert sich buchstäblich die *letzte* Gemeinschaft. Die Ordnungskulisse kann nicht darüber hinwegtäuschen. Der einstige Glanz ist verblasst: aus den Augen, Gesichtern und Menschenansammlungen. Sie selbst verraten es alle. Die Bilder sind verräterisch. Filmtechnisch lässt sich hier nichts mehr überformen. Die grausame Realität des Alltags ist der Bevölkerung eingebrannt. Aus der ehemaligen Kampf- wird eine Angstgemeinschaft eigener Ordnung. So ist die *Wochenschau* auf ihre ganz eigentümliche Weise authentisch. Mit dem Blick auf Rommels Standarte als Symbol der Aufopferung und langsamem Schließen der Blende endet die mit Dynamik versetzte Sequenz. An das emotionale Gemisch von Beklommenheit und Aufbruchstimmung als letztem Eindruck knüpfen die *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*.

Zusammengefasst berichtet die Sequenz von einer zum Heldentum verklärten Totenfeier und dem Ideal des Opfergangs. Hier geht es nur noch um Symbolwirkung und nicht um Hintergründe. Mit dem Tode Rommels allegorisiert die Sequenz das, was dem Publikum der

[19] Min. 01´35 – 02´13

[20] Totenfeier, Räumlichkeit der Stadt und die Menschen dienen hier als Rahmen zur Formung einer Gemeinschaft. Dazu bedient sich die *Wochenschau* sämtlicher *Einstellungsgrößen* und *Kameraperspektiven*. Gemeinschaft wird hier in den Kontext von Aufopferung und Anerkennung gestellt.

[21] Min. 02´01

Leinwand auferlegt ist: Sterben für das illusionistische Überleben des Reiches. Sie spielt mit Gefühlen von Trauer, Ängsten, Ohnmacht, Zuversicht und Vertrauen in einer vom Untergang gezeichneten Gesellschaft. Handlungsort ist die Wirklichkeit gewordene Heimatfront. Angefangen mit Apathie, aus der das Publikum herausgelöst wird, endet sie in Mobilisation: von der Ohnmacht zur Hoffnung. Einst lebendige Symbole der Anerkennung sind hier nur noch die der Aufopferung. Die Modulation dient einzig Aktivierung und Einstimmung der Bevölkerung auf das, was noch kommt: totaler Kriegseinsatz - wie in der *Wochenschau* so auch in der Realität. Die als Gefühl antizipierte Kriegsmobilisation beschreibt schon am Anfang der *Wochenschau* den Kampf derer, die der Krieg nie erreichen sollte. Mit ihren Bildern spiegelt sie daher eine Wirklichkeit, die bedrückender kaum sein kann. Damit authentifiziert sie. Als Ausdruck gesellschaftlichen Querschnitts verraten die Szenen, um wen es in dieser Endphase eigentlich nur noch geht: „Überbleibsel" einer Gesellschaftsform, die sich in Zeiten des Erfolgs unumschränkter Hybris verordnet sah. Kriegsschauplätze sind nun deutsche Städte - und nur noch deren Zivilbevölkerung die Akteure des Krieges. Die bittere Realitätsspiegelung ist filmisch nicht mehr überformbar. In den Bildern findet kein Leben mehr statt. Hier wird nur noch der Tod verwaltet. Die am Ende diktierte Dynamik ist nicht mit der bislang bekannten als Ausdruck von Potenz zu verwechseln. Hier steht sie nur noch für ein letztes Aufbäumen auf der Grundlage bloßer Angst. Genau daran knüpft die nächste Sequenz.

5.2.2.2 *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*

Mit einer Länge von 54 Sekunden, 13 Einstellungen und einer Schnittrhythmik von 4,1 Sekunden ist sie die kürzeste Sequenz. Der Schwerpunkt liegt also auf der ausführlichen Wahrnehmung der *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*.[22] Die Szene knüpft nahtlos an Symbolik und Emotionalisierung der ersten Sequenz an und verstärkt sie. Durch das Prinzip Angst, dem sie verschrieben ist, entsteht ein Verzögerungseffekt in der *Wochenschau*. Anstelle von Bildinhalten, die der vorab erzeugten Dynamik mit Kampfberichten entsprechen, werden ausschließlich Szenen der Flucht und des Rückzugs gezeigt. Gedanken von Bedrohung und Mobilisation der Gemeinschaft werden hier sinnstiftend überführt, weiter unterfüttert und dienen nur dem Aufopferungsappell. Inhaltlich verdichten die meist in *Totale, Supertotale* und mit *Kameraschwenks* präsentierten Bilder das Ausmaß der Rückwärtsbewegung deutscher Verbände und der Zivilbevölkerung. Nur kurz sind zu Beginn Bilder von Militärkolonnen zu sehen.[23] Der Fokus ist auf die Flucht der

[22] Min. 02´13 – 03´07
[23] Min. 02´11 - 02´17

Bevölkerung mit Pferdewagen, Fuhrwerken und zu Fuß gerichtet.[24] Die Sequenz dokumentiert schlicht unzählige Anhäufungen persönlicher Habseligkeiten auf dem Transport. Auch hier authentifiziert sie eine unaufhaltsame und düstere Realität, in der es keine Ästhetik, Dynamik und Ordnung mehr gibt. Das Abenteuer in der Fremde ist längst als Bumerang totaler Vernichtung auf dem Rückweg. Sportliche Assoziationen oder Männlichkeitspathos treten ebenso wenig wie karitative Versorgungsmomente in Erscheinung. Die Musik unterstreicht den schicksalhaften und geradezu beängstigenden Moment, zu dem der Sprecher kommentiert: „In ganz Europa eilt dem Bolschewismus der Ruf bestialischer Grausamkeit voraus. Den Absetzbewegungen unserer Soldaten im Inland folgen nach wie vor Zehntausende von Zivilisten."[25] Vor dem Hintergrund der *Bildung des Volkssturms*[26] am Ende der *Wochenschau* sind Szenen und Kommentar zweckdienlich. Zwar beschreiben sie eine unveränderliche Wirklichkeit, an der es nichts mehr zu beschönigen gibt, jedoch geben sie einen Vorgeschmack auf das infernalische Ende. Es ist der Schlüsselmoment der Sequenz. Er richtet sich mit Angst und blankem Entsetzen an das Publikum der Leinwand. Es soll durch Aversion gegen die Gefahr aus dem Osten zum letzten Aufgebot mobilisiert werden. Die vokozentristischen Wortpaarungen wie „ganz Europa", „bestialische Grausamkeit" und „Zehntausende von Zivilisten" tragen besonders dazu bei. Das Bedrohungsgefühl ist nun durch Bild, Wort und Musik in den Projektionsräumen der Zuschauer angelegt. Und genau das greifen die nächsten Bilder geradezu gespenstisch auf.[27] Weitestgehend von Menschen entleert zeigen sie bis zum Bersten gefüllte Güterwaggons und Züge mit notdürftigem Besitz. Ureigenste Ängste um Leben, Hab und Gut werden hier angesprochen – und damit die Bevölkerung der Heimat. So wie die Züge gen Westen rollen[28], so unaufhaltsam folgen ihnen Schicksal und Front – ein Sinnbild unvermeidbarer Realität, die sich dem Reich nähert. Der Sprecher verstärkt: „Diese Waggons bergen die in wilder Eile zusammengebrachten Habseligkeiten ganzer Dorfgemeinschaften. Ihre Besitzer gehen lieber in die Ungewissheit der Fremde, als dass sie sich der Knechtschaft des Bolschewismus unterwerfen. Sie wissen, was der Sturm aus dem Osten bringt: Terror, Hunger und Volkstod."[29] Die Wörter beschreiben eine Radikalisierung in der von Angst und Schrecken charakterisierten Gefühlswelt. Sie entsprechen dem seit 1941 üblichen Sprachgebrauch[30] gegenüber der Sowjetunion und

[24] Min. 02´17 – 02´26 und danach mit den Szenen des Eisenbahntransports bis Min. 03´07
[25] Min. 02´13
[26] Min. 06´44 – 11´37
[27] Min. 02´28
[28] Authentifizierend fahren sie Richtung linkem Bildrand.
[29] Min. 02´33; zum zeitgenössischen Bild der Sowjetunion vgl. umfassend Kivelitz 1999; Taylor 1998; Pietrow-Ennker 1995; Ders. 1989, S. 79-120; Sarrazin 2002
[30] *Ansturm der Hunnen* oder *Horden aus dem Osten* sind nur zwei der vielen Beispiele. Siehe dazu etwa Hoffmann 1997, S. 17-36; umfassend Greule 2004; Schoeps 2004; Brackmann 2001; Michael 2002

verstärken Assoziationen bestialischer Grausamkeit. Ganz bewusst werden sie hier mit dem seinerzeit bekannten Geschichtsverständnis verbunden. Abschließend setzt sich der völlig überladene Zug in Bewegung. All das Schicksalhafte der Sequenz kulminiert in diesem Augenblick.[31] Die Bilder sind nun auf Eigenwirkung beschränkt und nur noch von Musik untermalt. *Supertotale*, *Totale* und *Halbtotale* zeigen sinnbildlich die Größenordnung des bevorstehenden Schicksals.[32] Mit einer *weichen Montage* und dem Bild des abfahrenden Zuges in *Totale* endet die Sequenz. Ungewissheit, Angst und Schwermut sind die letzten Eindrücke. Als aufgestautes Gefühl soll der Wunsch nach Aktionismus und Befreiung aus der emotional befangenen Umklammerung durch *Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein* seine Befriedigung finden.

Zusammenfasst erzeugt die Sequenz mit Bildern der Angst einen Gefühlsstau der Auflösung. Die Wünsche des Publikums nach Erfolgsmeldungen werden vorerst nicht befriedigt, statt dessen erfolgt eine Introspektion bevorstehenden Schicksals. Die Sequenz lädt mit Panik, Entsetzen, Angst und Ungewissheit auf, die im Fingerzeig auf das Filmpublikum und so dessen persönlicher Identifikation gipfelt. Sinnstiftend überführt und verdichtet sie diese Emotionen vor dem Hintergrund der Volkssturmbildung. Letztlich authentifiziert sie, was nicht mehr überformbar ist. Dynamik, heldische Männlichkeitsbewährung, Ästhetik oder karitative Ordnung finden hier nicht mehr statt. Der herannahende Krieg hat sein sportliches Antlitz des Erfolges verloren. Gegenüber der bisherigen Darstellung ist der entfernte Gegner im Irgendwo des Ostens nun mit Potenz beladen – gleichwohl als Bestie. Im Angesicht dessen erhärtet sich der Wunsch nach Mobilisierung der letzten Kräfte. Erst in der nächsten Sequenz werden die Momente von Ohnmacht, Lähmung und Depression zweckdienlich aufgelöst.

5.2.2.3 *Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein*

Die Sequenz der *Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein*[33] ist eine von nur zwei Sequenzen[34], in denen überhaupt Feuergefechte gezeigt werden. Sie umfasst eine Minute und 41 Sekunden. 41 Einstellungen ergeben im Mittel eine *Schnittrhythmik* von rund 2,5 Sekunden. Einblendungen von zum Teil unter einer Sekunde sind dabei nicht selten. Der Schwerpunkt liegt tendenziell auf Dynamisierung und dramaturgischer Beschleunigung. Sie wird eingeleitet durch schnelles Aufziehen der Blende und den Blick auf eine Landkarte. Den Zusammenhang erklärt der Sprecher: „Im Kampfraum Großwardein.“[35] Bedingt durch die

[31] Min. 02´38
[32] Min. 02´40 – 03´07
[33] Min. 03´07 – 04´48
[34] Die zweite Sequenz folgt unmittelbar im Anschluss mit den *Stoßtrupps an der Westfront*: Min. 04´48 – 06´44
[35] Min. 03´10

gegenüber den beiden vorigen Sequenzen schlagartige Einführung vermittelt sich eine Stimmung des Aufbruchs. Die aufgestauten Emotionen werden sinnstiftend gelöst und nun in die Gefahr des Kampfes hinein disponiert. Analog der übergangslosen Eröffnung des Sprechers befindet sich der Zuschauer unmittelbar im Krieg. Hier wird nichts mehr romantisiert oder ästhetisiert. Ohne Vorlaufzeit geht es nur noch um Kampf, der von Anbeginn Gefahr und Ungewissheit bedeutet. Die kurze und unvermittelte Platzierung des Publikums im Krieg potenziert und überträgt Eile und Handlungsdruck an den Fronten. Genauso schnell geht es weiter. Zu dem postwendend in *Totale* festgehaltenen Panzerkampfwagen ergänzt der Sprecher lakonisch: „Ein sowjetischer Panzerdurchbruch wird bekämpft.“[36] Damit verbindet sich inhaltlich das zu einem Themenkomplex, was mit den *Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland*[37] aufgebaut wurde: die Gefahr aus dem Osten. Der im Vorfeld erzeugte Gefühlsstau wird hier also zielführend aufgelöst: in der Bekämpfung der Roten Armee. Dem Moment ist daher als Signal Bedeutung eingeschrieben: totale Mobilisierung aller Kräfte und Reserven. Die Wortwahl lenkt das Augenmerk gleich zu Beginn auf ein Defensivverhältnis deutscher Streitkräfte. Das erhärtet sofort den bedrohlichen Verteidigungszustand. Direkt im Anschluss an den Kommentar rückt die Musik deutlich in den Vordergrund. Sie unterstreicht, über das anfängliche Maß hinausgehend, das Schicksalhafte dieses Kampfes.[38] Der Ohnmacht, Spannung und Wunsch nach Aktionismus lösende Verzögerungseffekt knüpft direkt an besorgniserregende Gefahr an der Ostfront. Und genau darin ist der Zuschauer durch *Subjektive* als Teilnehmer eingebunden. Er wird zum Kämpfer gegen sowjetische Soldaten und *erlebt*, was an der Ostfront geschieht: Soldaten in geduckter Haltung auf einem Schützenpanzer aus der *Froschperspektive*, am Horizont einschlagende Granaten in *Supertotale* und *Vogelperspektive*, Beobachter in *Nahaufnahme* und *Froschperspektive*.[39] Erst mit Verzögerung blickt er auf die eigenen Artilleriegeschütze, die Richtung Osten feuern.[40] Emotional aufgeladen mit Eindrücken dessen, was im Osten nötig, aber auch nicht mehr als möglich ist, bewegt sich der Zuschauer in einer stetig verlagernden Gefühlswelt. Einerseits sind Gefahr und erdrückende Übermacht des Gegners spürbar – andererseits aber auch die noch bestehende Handlungsfähigkeit deutscher Verbände. Mit dem Wechsel von *Distanz und Nähe* und *Aktion-Reaktion* durch das *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* lösen sich Hoffnung und Furcht ohne Unterlass ab. Sie kennzeichnen die Realität,

[36] Min. 03´15
[37] Min. 02´13 – 03´07
[38] Min. 03´18
[39] Min. 03´17 – 03´23
[40] Min. 03´23; Sie sind zum rechten Bildrand ausgerichtet. Das authentifiziert und unterstreicht fassbar die Bedrohung aus dem Osten. Hier wird der Dialektik von Bangen und Zuversicht Nachdruck verliehen. vgl. dazu Schmidt-Scheeder 2003, S. 342

die dem desolaten Antlitz von Ostfront und Soldaten entspricht: vorsichtig und ängstlich wirkende Soldaten, die behutsam nach Osten spähen, Deckung suchen und aus deren Gesichtern das Heldentum vor dem Hintergrund der heranrückenden Staubwolken des Feindes verschwunden ist. Dieser ist noch nicht sichtbar. Nur das sinnbildliche Zeichen seiner Verwüstung am Horizont ist zu erkennen. Mit dem Ablichten dieser Bilder zur unheilvollen Musik zeigt sich die Wirklichkeit – und mit den deutschen Soldaten der Selbstausdruck eigenen Zustands. Konträr zur bisherigen Darstellung früherer Wochenschauen ist der immer noch anonymisierte Soldat nun ein schmerzliches Ideogramm seiner selbst: die Homogenität ist verschwunden, Einsatz und Auftritt wirken versprengt, die Auflösungserscheinungen sind unverkennbar und nachzuzeichnen. Eine Kriegsmaschine ist hier nicht mehr am Werk. Aus dem Facharbeiter und Militärathleten ist - so der Eindruck - ein Feuerwehrmann des Krieges geworden, der die Brände an der Front nur noch notdürftig löscht. Angst und Ungewissheit stehen ihm ins Gesicht geschrieben. Material und Ausrüstung wirken mangelhaft. Er skizziert sich im Grunde selbst: überbeansprucht und von Strapazen gezeichnet. Dennoch versetzen die Bilder der Gefechtsszenen den Zuschauer immer wieder in Optimismus, erwecken Glauben und Hoffnung: ausgelöst durch Artilleriefeuer und Granateinschläge am Horizont in *Totale* und *Supertotale*.[41] Mit der räumlichen Größenvorstellung zeigt sich das Ausmaß dessen, was aus dem Osten auf Deutschland zukommt, und in welchem Umfang es zu verteidigen gilt. Das und der nebulös entfernte Gegner verstärken wiederum Ängste. Diesem Turnus von Gefühlswechseln gehorcht der restliche Verlauf. Die folgende Schlüsselszene drückt genau das aus: vor dem Hintergrund eines völlig abgemagerten und apathisch blickenden Soldaten - mit Zigarette und freiem Oberkörper - wird eine Granate mir der Beschriftung „Trotzdem siegen wir!“[42] in ein Geschütz geladen. Der Moment ist eine aphoristische Zustandsbeschreibung: Angst, Elend, Durchhalten und Hoffnung kulminieren hier bildsprachlich in einer Sekunde. Er verbindet eigentümlich Front und Heimat, und zwingt zum Ertragen des Unerträglichen: Was der Frontsoldat aushält, *muss* folglich auch die Bevölkerung erdulden können. Die schauderhaft authentische Realitätswiedergabe bietet außer Hoffnung und Kriegsfanatismus wenig Raum für Beschönigung oder Ästhetisierung. An das Motto der Zuversicht, dem nach wie vor das destruktive Antlitz eingeschrieben ist, knüpfen Bilder anrückender Panzerverbände. Lakonisch erklärt der Sprecher: „Panther fahren zum Gegenstoß nach vorn.“[43] Das Ergebnis der Aktion bleibt offen. Weder Ort noch Zeit sind von Belang. Über Erfolge und Ergebnisse erfährt man nichts. Hier spiegelt sich reiner

[41] Min. 03´23 – 03´40
[42] Min. 03´30
[43] Min. 03´39

Zweckoptimismus: Durchhaltewillen! Die Dramatik bedeutungslos gewordener Offensiven zeigt ihren stärksten Effekt. Panzerverbände und Kampfwagen erreichen die Front[44], die der Sprecher nichtssagend kommentiert: „Kampfwagen gehen zum Angriff über.“[45] Und weiter heißt es: „Vom Schützenpanzerwagen bekämpfen Grenadiere mit MG durchsickernde Sowjetinfanterie.[46] Die Mischung aus Angst und Zuversicht begleitet auch hier. Zahlreichen Panzern in weitem Gelände, festgehalten in *Totale* und *Supertotale*, stehen wiederholt Deckung suchende Soldaten gegenüber. Was auf der Leinwand durch Realitätsspiegelung stattfindet, erlebt der Zuschauer in seiner Alltag gewordenen Gefühlswelt mit.[47] Der damit verbundenen Auffassung von Gegenwehr und Aktionismus wird durch Befriedigung der Wunsch gewordenen Rache entsprochen.[48] Spannungsgeladen begleitet der Zuschauer die überaus vorsichtig in einem Waldstück agierenden Deutschen, die rumänische Soldaten gefangen nehmen. Der Sprecher kommentiert dazu: „Rumänen stellen sich.“[49] In Anbetracht des Bruchs der rumänisch-deutschen Koalition keimt hier erneut der Hoffnungsgedanke in der von Zersetzung und Verzweiflung gezeichneten Situation. Auch in diesem Moment können die Bilder über den desolaten Zustand an der Ostfront nicht hinwegtäuschen. Ruhm und Glanz sind längst Vergangenheit. Die Bilder drücken überhaupt keine Stärke, Dynamik, Ordnung und auch keine gute Versorgungslage der deutschen Soldaten aus. Vollkommen gegenteilig skizziert sich deren Erscheinung. Der Krieg ist unästhetisch geworden – vor und auf der Leinwand. Die Authentizität bedrückt. Dennoch besitzt der Augenblick Signalwirkung, werden doch die rumänischen Gefangenen regelrecht vorgeführt und durchsucht. Nichtssagende und nur die Stimmung ausdrückende Szenen runden die Sequenz ab.[50] Durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* begleitet das Publikum seine Kameraden und Panzer in ein Maisfeld.[51] Der Wechsel von Innen- und Außenperspektive gipfelt in einem Reizzustand greifbarer Bürde. Immer leisere Streichinstrumente, filigrane Bässe und Pauken unterstreichen die bis zum Zerreissen aufgeladene Spannung. Vage betont der Sprecher die Gefahr: „Infanterie im Schutze eines Maisfeldes.“[52] Der Zuschauer bleibt in nervlicher Anspannung. Anstelle von Kämpfen und Gegnern sind nur vorrückende Infanterie und

[44] Min. 03´39 – 04´01
[45] Min. 03´53
[46] Min. 03´59
[47] *Froschperspektive*, *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* binden ihn pausenlos ein.
[48] vgl. Anmerkung 29 und 30.
[49] Min. 04´11; zum Hintergrund der 23.8.1944 aufgekündigten Achsenpartnerschaft und dem Seitenwechsel Rumäniens siehe überblicksartig Hillgruber 1965; zur Antonescu-Diktatur Watts 1996, S. 673 f.; Temple 1996, S. 457-503; Hausleitner 1999, S. 312-328; Ioanid 2002; zeitgenössisch Cosmovici 1940, S. 1-11 und die Schriften Antonescus im Literaturverzeichnis a.a.O.
[50] Min. 04´19 - 04´48
[51] Min. 04´19
[52] Min. 04´25

abschließend ein brennender LKW zu sehen. Nichts geschieht, und die Sequenz ist zu Ende. Die beispiellos hoch gehaltene Spannung verstärkt die unbehagliche Stimmung. Der Wunsch nach Befreiung aus der emotionalen Befangenheit - etwa durch sichtbare Aktionen oder Erklärungen - wird nicht erfüllt. Aufgeladen mit Ungewissheit und hingeführt zu einem Handlungswunsch bleibt das Publikum sich und seinen Gefühlen selbst überlassen, um nach gleichem Muster eine Verdichtung mit den *Stoßtrupps an der Westfront* zu erleben.

Zusammengefasst werden hier die aus den vorigen Sequenzen aufgestauten Gefühle von Ohnmacht und Depression überführt und sinnstiftend in Kämpfen als Hoffnungskeim aufgelöst. Damit wird Durchhaltewillen propagiert. Im Verlauf spielt die Sequenz geradezu mit dem Wechsel von Pessimismus und Zuversicht, der im weitestgehend unbefriedigten Wunsch nach Mobilisation kulminiert. Sie dient einzig diesem Zweck und dokumentiert inhaltlich nichts. Damit authentifiziert sie die bittere Wirklichkeit gewordene Situation an der Ostfront. Abgemagerte und ausgezehrte Soldaten, die in versprengten Einheiten agieren, zeichnen ein unüberformbares und desolates Bild der Unordnung. Der Krieg ist genauso wie die Realität nicht mehr zu beschönigen und zu ästhetisieren. Im Grunde zeigt er von sich, was er immer schon war: ordinärer Tod und Vernichtung. Nur findet dies jetzt auf deutscher Seite statt. Identitätsräumen männlicher Bewehrung im Ideal des Kampfes als Abenteuer sind Ungewissheit und Angst gewichen. Ein für den Zuschauer unseliger Paradigmenwechsel hat sich beim Soldatenbild vollzogen: vom einstigen Militärathleten zum Feuerwehrmann an einer unaufhaltsam nahenden Front. Der Soldat ist ein Schatten seiner selbst – leer, stumpf, leidenschafts- und ausdruckslos. Dynamik ist hier nur noch rückwärts gewandt. Das Publikum wird durch Panik mit Handlungsbedarf aufgeladen: ein Fanal totalen Einsatzes in der sorgenvollen Realität. Der Beklemmung aussichtslosen Niedergangs zweckoptimistisch als Beruhigung zu begegnen meint nur noch, sich an Aktionismus zu klammern. Und genau daran knüpfen die *Stoßtrupps an der Westfront*.

5.2.2.4 *Stoßtrupps an der Westfront*

Die zweite und letzte Sequenz der Kampfhandlungen[53] umfasst drei Minuten und 56 Sekunden. 49 Einstellungen ergeben im Mittel einen *Schnitt* von rund 4,8 Sekunden. Der Schwerpunkt liegt hier eindeutig auf ausführlicher Wahrnehmung. Mit den *Stoßtrupps an der Westfront* verdichtet die *Wochenschau* Aktionismus und Aufbruch, obwohl die Bilder nach wie vor mit Ängsten spielen. Sie propagiert Gegenwehr und Zuversicht. Der dem Publikum auferlegte Wunsch wird nun durch Handlungsbilder bedient. Und genau daran darf der

[53] Min. 04´48 – 06´44

Zuschauer ausgiebig teilnehmen. Die Sequenz stellt quasi eine Problemlösung ihrer bitteren Authentizität in Aussicht, und die heißt: fanatischer Einsatz aller! Nur darauf sind ihre sich zuspitzenden Inhalte ausgerichtet. So beginnt sie mit der gängigen Übersichtskarte, die der Sprecher kommentiert: „Vom Kampf an der Westfront!“[54] Sofort ist der Fokus auf Bilder des Westwalls gerichtet. Im weiteren Verlauf orientiert sich die Handlung ausschließlich an Gefechtsbildern, die ohne Unterlass aneinandergereiht sind: zu Beginn Artillerie- und Panzerkämpfe[55] und im Anschluss Infanterieeinsatz.[56] Den Auftakt skizzieren Panzerverbände mit aufgesessenen Soldaten auf dem Weg zur Front. Der Sprecher erklärt: „Sturmgeschütze und Grenadiere werden nach vorn geworfen.“[57] Aufpeitschende Musik heizt die Situation an, und die in *Halbtotale* und *Froschperspektive* festgehaltenen Kolonnen sind augenblicklich überhöht. Der Moment stimmt sofort ein: in Verteidigungsbereitschaft und Aufbruch. Obwohl die Szenen nicht mehr das Ausmaß früherer Wochenschauen ablichten und bereits hier etwas vom letzten Aufgebot anhaftet, so werden die Empfindungen dennoch mit heroischer Aufopferung und Zuversicht aufgeladen. Trotzdem schwebt ein Damoklesschwert der Bedrängnis und Ungewissheit über dem Moment, denn Kommentar und Zustand der Panzerverbände implizieren Verunsicherung. Makellos waffenstrotzender Glanz zeigt sich hier nicht mehr. Der Zuschauer begleitet wie gehabt durch *Subjektive* und *Over-the- Shoulder-Perspektive* die Truppen an die Front und wird damit sinnbildlich an das herangeführt, was ihm ab der nächsten Sequenz selber bevorsteht: Handeln durch Kämpfen. Er blickt aus der Kolonne heraus, auf das Gesicht eines Panzerkommandanten, und aus der *Subjektiven* eröffnet ein Geschütz das Feuergefecht.[58] „In den Tälern tobt der Kampf mit allen Waffen!“[59], so der Sprecher. Und schon potenzieren sich Umfang und Heftigkeit der Kämpfe. Der Zuschauer ist Eins mit der Waffe und der Auftakt sofort die totale Entfesselung. Schlagartig löst sich der maximal ausgereizte Wunsch nach Kampfgeschehen. Mit der übergangslosen Einführung beschreibt die Gefechtseröffnung metaphorisch den Griff des Publikums zur Waffe – und das so schnell wie möglich. Schonungslos, unvermittelt und konfrontativ werden diejenigen miteinbezogen, die in den kommenden Monaten die Hauptlast der Kämpfe zu (er-)tragen haben: die Menschen vor der Leinwand. Die Kriegsrealität erlaubt keine verzögerte Beschönigung mehr. Zivilist und Waffe sind nun verknüpft. Die Kameraperspektive konditioniert die Sichtweise vom unumschränkten Kampf als einzigem Ausweg. Kumulativ ergänzen sich nun die Gefechtsszenen. Abwechselnd feuern Panzer- und Artilleriegeschütze.

[54] Min. 04´48
[55] Min. 04´48 – 06´05
[56] Min. 06´05 – 06´44
[57] Min. 05´00
[58] Min. 05´03 – 05´10
[59] Min. 05´15

Darauf abgestimmt ändern sich *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven*. Geradezu infernalisch lichten die Bilder einen entfesselten und zu allem entschlossenen Verteidigungswillen im *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* ab: deutsche Geschütze feuern, es folgen feindliche Granateinschläge, deutsche Soldaten gehen in Deckung, wieder feuern deutsche Geschütze, Granaten explodieren, Soldaten nehmen einen Straßenzug ein. Von Rauchschwaden durchzogene Dörfer und Landstraßen sind zu sehen. Trotz der Darstellung tobender Kämpfe polarisiert die Sequenz mit dem *Aktion-Reaktion* verschriebenen Prinzip zwischen Hoffen und Bangen. Entsprechend lakonisch und unbestimmt kommentiert der Sprecher: „Panzer im Gefecht auf einer Dorfstraße.“[60] Synästhetisch bereiten Bild, Sprecher und Musik auf totale Kriegsbereitschaft als unumstößliches „Muss“ vor. Sie zeichnen die bevorstehende Apokalypse des Existenzkampfes, genauso wie der Sprecher es beschreibt: „Die Landschaft ist vom Rauch der Brände und Explosionen durchzogen.“[61] Vor dem Hintergrund des Himmelsmotivs gehorchen die Bilder dem Naturgesetz Kampf, der im NS-Wertesystem ebenso „logisch“ die Möglichkeit des Untergangs beinhaltet.[62] Immer wieder verweisen Szenen und Sprecher indirekt darauf: „Ein Stoßtrupp gerät plötzlich in feindliches Feuer.“[63] Die Sequenz zeigt dabei nur sporadische Abwehrmaßnahmen und keine geschlossene Frontverteidigung: ein Offizier beim Befehligen seiner Männer, die kurz darauf hinter einem Baumstamm vor Granateinschlägen in Deckung gehen. Danach rücken sie vorsichtig mit Panzerfaust und Flammenwerfer vor. Abschließend sieht man einen Jungen mit Panzerfaust. Durch geschürte Ängste und dem Bewusstsein der Gefahren animiert die Sequenz so auch wieder zum Kämpfen und Durchhalten. Der Dialektik wechselnder Eindrücke mit Schwerpunkt Optimismus ist auch der Rest der Sequenz unterzogen. Der Sprecher greift genau das auf, was für die Bevölkerung mit Blick auf die Realität und das Ende der *Wochenschau* wegweisend ist: „Mit der Panzerfaust werden Widerstandsnester hochgejagt.“[64] Ein Junge in *Nahaufnahme* feuert eine Panzerfaust buchstäblich *kinderleicht*[65] in ein Haus. Der Moment ist Sinnbild: eine Vorwegnahme der „Volkssturm-Wirklichkeit“. In ihm wird die emotionale Ambivalenz zum Ausdruck gebracht, die pausenlos von Gefahr, Zuversicht, Verteidigung, Zusammenrücken und Durchhalten umkreist wird. Alleine schon der Begriff „Widerstandsnester“ suggeriert von Neuem mögliche Erfolgsaussichten im ewigen Vabanquespiel der *Wochenschau*. Ziel ist jetzt nur noch die Bereitschaft bedingungsloser

[60] Min. 05´35
[61] Min. 05´49
[62] vgl. dazu ausführlich Fest 2004
[63] Min. 06´06
[64] Min. 06´15
[65] Hier wird auf die millionenfach produzierten Panzerfäuste verwiesen. Deren einfache Handhabung hält mit *Panzerschreck-Plakaten* Einzug in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Zur Verharmlosung durch kinderleichten Gebrauch gesellt sich die Beschönigung der Panzerfaust als Sieg und Hoffnung bringendes Kriegsgerät.

Kriegsführung und Mobilisation. Das *kinderleichte* Beispiel soll zeigen, wie „einfach“ und schonungslos jeder Einzelne seinen Beitrag zur Fortsetzung des Krieges leisten kann – Alt und Jung beiderlei Geschlechts sind hier ganz konkret angesprochen. Die Sequenz endet, wie sie begonnen hat: mit Aufbruchstimmung, Zuversicht und totaler Mobilisation. Entsprechendes zeigen die Bilder: zerschossene, brennende, auf Straßen und an Wegrändern vernichtete Fahrzeuge und Panzer. Der Sprecher erhärtet: „Auf diesen Straßen hat der Feind immer wieder spüren müssen, dass der Widerstandswille des deutschen Soldaten bis zum Fanatismus gewachsen ist. Dutzende abgeschossener amerikanischer Panzer säumen diesen Weg.“[66] Wehrmachtangehörige erkunden zerstörtes Material, mustern amerikanische Zeitschriften und persönliche Dinge.[67] Authentisch verheißen die Bilder Zuversicht. Sie zeugen von scheinbar immer noch vorhandener Stärke und laden ausdrucksstark mit Hoffnung auf. Gut gelaunte, winkende und auf Panzern sitzende sowie in Kolonne marschierende Soldaten beenden die Sequenz.[68] Obwohl sie sich zum rechten Bildrand und damit übertragen nach Osten Richtung Deutschland bewegen, ist dieser Erfolgsmoment ein Fingerzeig. Er weist auf die zum Greifen nah bereitgehaltene Lösung: unumschränkter Einsatz und Fanatismus. Mit der Andeutung am Ende der Sequenz wird so zur wirklich letzten Maßnahme - vor und auf der Leinwand - übergeleitet: *Bildung des Volkssturms*.

Zusammengefasst wird hier dem Wunsch gewordenen Handlungsbedarf nach Auflösung der depressiven und beklemmenden Grundstimmung voriger Sequenzen entsprochen. Die *Wochenschau* macht buchstäblich puren Aktionismus erlebbar und deutet durch Gefühle der Zuversicht auf eine Art Lösungsvorschlag hin: totale Kriegsmobilisation. Als Sinnbild zeichnet sich die Symbiose von Waffe und Publikum. Die nach wie vor bedrohliche Situation, mit der die Sequenz unfreiwillig spielt, bildet dabei letztlich auch nur die desolate Wirklichkeit ab. Sie beschreibt die Abwicklung des Nationalsozialismus. Relevante Informationen bekommt der Zuschauer nicht. Stattdessen skizzieren Kinder mit Panzerfäusten, was auf jeden Einzelnen zukommt. Sie unterliegt dem der Realität entsprechenden Wechsel von Hoffnungslosigkeit und Zuversicht. Zwar gelingt es der Sequenz, umrahmt von Niedergang und Auflösung, durch Handlungs- und Erfolgsbilder in Emotionen des Aufbruchs zu versetzen, nur belegen Akteure und Vorgänge einen unüberformbaren Verfall. Vorsichtiges und ängstliches Handeln, Rückzugsbewegungen, unkoordinierte Einzelaktionen, lethargische, abgemagerte und ungepflegte Soldaten in unterschiedlichen Uniformen, Jungen an der Front, verschiedene Ausrüstungsgegenstände und

[66] Min. 06´24
[67] Min. 06´24 – 06´34
[68] Min. 06´34 – 06´44

Fahrzeuge, Größe und Umfang der versprengt wirkenden Einheiten – dies alles spricht eine deutliche Sprache. Aussichtsloser Kriegsalltag wird mit Zweckoptimismus überzeichnet und fordert im Grunde nur noch zum Durchhalten auf. Stärke und Perspektiven werden durch fanatische Aktionen kolportiert, die es längst nicht mehr gibt. Aus männlicher Bewährung im Abenteuer Krieg ist längst reines Überleben geworden. Ordnung ist Chaos gewichen – von früherer Kontrolle zur Konfusion. Der einst schöne Krieg zeigt nun seine hässliche Fratze. Vom dynamisch überwundenen Ausmaß des Raumes ist nur noch die Enge des kleiner werdenden Reiches zu sehen. Auch wenn der Gegner weitestgehend entfernt und verdinglicht wahrzunehmen ist, so steht er dennoch für Potenz. Er bestimmt die Geschehnisse des Schlachtfeldes, zwingt zum Reagieren und zeichnet für das Gesetz des Handelns verantwortlich. Die Aussicht auf Erfolg durch Bewegungsbilder, gelungene Einzelaktionen und synästhetisch aufgeladenen Mobilisierungswunsch gelingt der Sequenz als bleibendem Eindruck. Was sie gefühlsmäßig als Hoffnungskeim und Lösung anbietet, beschreibt der letzte Teil der *Wochenschau* mit der *Bildung des Volkssturms*.

5.2.2.5 *Bildung des Volkssturms*

Die letzte Sequenz der *Wochenschau* umfasst mit der *Bildung des Volkssturms*[69] vier Minuten und 53 Sekunden. 119 Einstellungen ergeben eine *Schnittrhythmik* von rund 2,5 Sekunden im Mittel. Tendenziell ist der Schwerpunkt auf Dynamisierung gerichtet. Das zeigt sich häufig in den *kurzen Schnitten* von unter einer Sekunde. Sie finden in Szenen ornamentaler Aufmärsche, Meldestellen und Bewegungsbildern von Menschenmassen ihre Verwendung. In diesen Momenten beschleunigt die *Wochenschau*. Vollkommen gegenteilig zeigen sich jedoch auch deutlich *langsamere Schnitte*, die überwiegend zu Standbildern angetretener Quader und Formationen benutzt werden. Mit bis zum Teil sieben Sekunden Einstellungsdauer sind sie aber eher selten. Beides folgt meist aufeinander, so dass eine anfängliche Dynamisierung in Szenen der Gemeinschaft überführt wird. In der letzten und längsten Sequenz erfolgt die Kompilation aller vorigen Aussagemomente: Opferbereitschaft durch Hoffnungslosigkeit und daraus resultierend totale Mobilisation als Fanatismus. Der Umfang von fast fünf Minuten zeigt, welche Bedeutung sie am Ende der *Wochenschau* als letztem Eindruck hat. Ihre Inhalte knüpfen an die Aufmärsche längst vergangener Tage. So verbindet sie Vergangenheit und Gegenwart. Die Sequenz beschreibt einzig den rauschhaften Wahn zwangsverpflichteter Massen, die sich zum Volkssturm melden, bewaffnet und in stereotypen Aufmärschen mit

[69] Min. 06´44 – 11´37; zum Volkssturm siehe exemplarisch Bundesarchiv 1957; Grobosch 1978, S. 181 ff.; Kissel 1962; Mammach 1981; Wright 1989; Yelton 1990; Seidler 1999; Schramm 1979 (Bd. 3), S. 1242; Tessin 1979 (Bd.1); Ders. 2002 (Bd. 17); regional auch Kaltenegger 2001, S. 117-122; von Loringhoven 1965; Schönherr 1987, S.105-120; Timm 1993

zuversichtlicher Gutgläubigkeit beladen werden. So präsentiert sie ihren Lösungsvorschlag für Ohnmacht und Depression der Kriegsrealität. Mobilisation, Aufbruch, fanatischer Verteidigungswille – nur davon handelt die Sequenz, auf welche die *Wochenschau* zielführend hingearbeitet hat. In ihrem Zuschnitt berichtet sie von dort, wo sich das Drama des letztes Aktes abspielt: an der Wirklichkeit gewordenen Heimatfront.

Sie beginnt verzögernd mit dem Blick auf einen dunklen Bildschirm und gellender Marschmusik. Der Moment aktiviert emotional. Die mit einigem Abstand folgenden Bilder marschierender Volkssturmangehöriger in *Vogelperspektive* und *Totale*[70] entzünden den Fanatismus, dem der weitere Verlauf gehorcht. Die Sequenz versetzt augenblicklich in eine aufgeheizte Grundstimmung, die buchstäblich aufhetzt. Der Sprecher unterfüttert im Kontext allumfassender Kampfbereitschaft: „Die Stunde des Kampfes für jeden Einzelnen ist gekommen. Für Leben und Freiheit der Nation ist der Deutsche Volkssturm aufgerufen.“[71] Seine Worte fassen damit quasi den bisherigen Verlauf der *Wochenschau* zusammen. Die Eindrücke werden durch ein Plakat mit der Aufschrift „Für Freiheit und Leben“[72] sowie Zeitungsaufmachern mit Hinweisen auf Hitlers Erlass zur Gründung des Volkssturms verstärkt.[73] Durch den hier signalisierten Existenzkampf mit der Aufforderung zum unumschränkten Einsatz beschreibt die *Wochenschau*, was der Nationalsozialismus stets als Naturgesetz begriffen hatte. Es ist die Ironie des Schicksals, die für die Zivilbevölkerung bitterer kaum sein kann. Nur noch um sie geht es in diesem Augenblick. Entsprechend reihen sich Bilder der Freiwilligen-Meldestellen des Volkssturms aneinander. Die Musik untermalt mit heroischen Klängen, während zahllose Menschen beim Einschreiben in Listen zu sehen sind. Despotisch und mit geradezu stählerner Stimme kommentiert der Sprecher: „In ganz Deutschland finden sich die Männer zwischen 16 und 60 Jahren auf den Freiwilligen-Meldestellen ein. Der Volkssturm einigt sie ohne Unterschied des Standes und Herkommens. Jugend und Alter stehen nebeneinander. Der heiligste Auftrag findet das deutsche Volk in Bereitschaft.“[74] Mystifiziert und beinahe okkultistisch klingen seine Worte, die der Situation noch mehr Bedeutung verleihen und sie weiter mit Enthusiasmus aufladen. Durch den pausenlosen Wechsel sämtlicher *Kameraperspektiven* und *Einstellungsgrößen* konstituiert sich die Gemeinschaft auf und vor der Leinwand. So wie die von regem Treiben umgebenen Männer in der *Wochenschau* zu ihrem Eintritt in den Volkssturm beglückwünscht werden, sich mit Offiziellen unterhalten und weiter einschreiben, so nimmt der Zuschauer daran teil. Er

[70] Min. 06´44 – 07´00
[71] Min. 07´00
[72] Min. 07´06
[73] Min. 07´06 – 07´14
[74] Min. 07´14

fühlt und erlebt als Teilnehmer den verschworenen, mit Dynamik und Aufbruch versetzten Augenblick in der Gemeinschaft. Und das bezieht sich eben auch auf junge Menschen. Fokussiert sind HJ-Angehörige beim Erfassen der Freiwilligen zu beobachten. Ein Schild mit der Aufschrift „Hier Erfassung der Jugendlichen von 16-18 Jahren. HJ-Ausweis vorlegen“[75] prangt an der Wand und umreißt so auch die jüngsten Angehörigen des Volkssturms. Die Bilder zeugen vom Aufbruch in die Katastrophe und den Untergang. Hier wird im Grunde der Moment festgehalten, der den Zusammenbruch beschreibt: junge und alte Männer als letzter Hoffnungsschimmer eines Reiches, das nicht weniger als die Welt für sich beanspruchte. Die totale Kriegsbereitschaft ist zugleich Sinnbild seiner totalen Auflösung.

Im Gedenken an Ruhm und Glanz vergangener Tage folgt das in *Totale* festgehaltene Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig.[76] Anlass ist der 131. Jahrestag der Kämpfe. Ungewollt ist der mit Vorhersehung überladene Augenblick Metapher und Spiegelung der Realität. Erfolge gibt es nicht mehr. Nur die Erinnerung einstiger Bedrohungsbewältigung hält zusammen, was in Zersetzung begriffen ist. Mit dem Blick in die Vergangenheit wird die Gegenwart zukunftsorientiert überformt – allerdings nur kurzzeitig. Denn über die Realität können die Bilder nicht hinwegtäuschen. Die Feier wird eingeleitet durch das Bild von schreckgeweiteten Augen eines Soldaten in *Nahaufnahme*. Seine Standarte trägt die Aufschrift „Insterburg“[77]. Die weit aufgerissenen Augen und der Name der Stadt verweisen auf die Gräuel der Roten Armee im Osten. Die Absicht, die dahinter steckt, ist dem Prinzip *Erfolg durch Angst* verschrieben. Dem emotionalen Appell des Widerstandes gehorchen Wortlaut und Art des Kommentars: „Am 18. Oktober, am 131. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig, verkündet der Reichsführer-SS den Erlass des Führers über die Bildung des Deutschen Volkssturms. In Ostpreußen sind die ersten Volkssturmmänner angetreten. Eiserne Entschlossenheit prägt den Ausdruck ihrer Gesichter.“[78] Auch durch den Kommentar erfolgt ein Stück bittere Realitätsspiegelung: die auf *Erlass* beruhende *Freiwilligkeit* des Volkssturms. Er zeigt die Hilf- und Aussichtslosigkeit. Mit der Erwähnung Ostpreußens beginnt der Wechsel von Innen- und Außenansicht des zu Quadern angetretenen gesellschaftlichen Querschnitts. Dadurch findet persönliche Identifikation statt. *Totale* und *Vogelperspektive* alternieren laufend mit *Nahaufnahme* und *Froschperspektive*: die Gruppe als Symbol der Idee stattfindender Mobilisation. Das Publikum vor und auf der Leinwand wird in Gemeinschaft konditioniert.[79]

[75] Min. 07´42; Min. 07´45; Min. 07´47

[76] Min. 08´08; Zur Symbolik und Historie vgl. exemplarisch Schuler 2004; Meißner 2001; Bleibtreu 2001; Smith 2001; Rodekamp 1999; Ders. 2003; Poppe 1991; besonders Affeldt 2000 und Keller/Schmid 1995

[77] Min. 08´02; zur Chronik militärischer Ereignisse und Gräueltaten in Erlebnisberichten siehe ausführlich Zeidler 1996; Matern 1986; Verlag für Geschichtliche Dokumentation 1989 (Bd. 3); Kathmann 2002; Reinoß 2002; Voigt 2004; Schulz 2003; besonders Fisch 1997

[78] Min. 08´08

[79] vgl. dazu Loiperdinger 1987, S. 121-133; Kracauer [1977], S. 50-64, 123-157

Beide sind Teilnehmer der verzweifelten, von Zweckoptimismus geleiteten Masse. Und genau das greift Himmler in seiner Rede auf, zu deren Beginn in *Totale* und *Vogelperspektive* die Musik verstummt: „Unsere verfluchten Feinde werden es feststellen und einsehen müssen, dass ein Einbruch in Deutschland, selbst wenn er irgendwo gelänge, für den Angreifer Opfer kostet, die für ihn dem nationalen Selbstmord gleichkommen.“[80] Himmler ist dabei vor einer Standarte mit der Aufschrift „Masuren“ zu sehen. So wird das Publikum durch das *Ideogramm der Gefahr* zu keinem Zeitpunkt aus dem Prinzip *Erfolg durch Angst* entlassen. Weit mehr noch verleiht ihm Himmlers *O-Ton* eine morbide Qualität, denn seine Sprache formt geradezu das Bewusstsein: *Motivation durch Entsetzen*. Die steten *Perspektivenwechsel* transformieren die Inhalte zu Gefühlen und potenzieren sie. Nach Abschluss seiner Rede wird die filmische Stimmungsarchitektur des Aufbruchs durch erneut einsetzende Musik weitergeführt. Die als Emotion kulminierte Synästhesie gipfelt in neuerlichen Aufmärschen und Versammlungen, die über die destruktive Aussicht des Untergangs zunehmend mit einer Stimmung der Mobilisierung aufladen. Das kantige Gesicht eines Soldaten in *Großaufnahme* bündelt die damit einhergehende Entschlossenheit.[81] Mit Darstellung der bedrohten Ostgebiete als thematisch unaufhöhrlichem Handlungsstrang bis zum Ende der Sequenz verdichtet die *Wochenschau* ihre Intention.

Umgehend folgen das Ortsschild vom schlesischen Annaberg[82] und Ausschnitte einer Feier am dortigen Ehrenmal.[83] Auch dieser Stadtname dient als Ideogramm ernsthafter Bedrohung der östlichen Reichsgebiete. Pathetisch erklärt der Sprecher zur heroischen Musik: „Der Volkssturm tritt unter dem Mahnmal deutschen Freiheitswillens auf dem Annaberg zu einer Feierstunde an.“[84] Nach gleichem Muster der Meldestellen des Volkssturms[85] sind im Wechsel Gesichter alter und junger Soldaten in Uniform in *Nahaufnahme* zu sehen. Abermals ist der Zuschauer durch *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* eingebunden. Begleitet von den ständigen Wechseln der *Einstellungsgrößen* und *Perspektiven* geht er emotional darin auf. Die Filmtechnik involviert ohne Unterlass und erzeugt Identifikation. Auch hier konstatiert sich der propagierte Volkssturm aller Bevölkerungsschichten vor und auf der Leinwand. Mit der Erwähnung eines weiteren Ehrenmals zitiert die *Wochenschau* historische Heldentaten aus der deutschen Geschichte und versucht dadurch, zukunftsorientierte Perspektiven zu schaffen.

[80] Min. 08´25
[81] Min. 08´29
[82] Min. 08´31
[83] Min. 08´33
[84] Min. 08´45; zur Bedeutung des Denkmals als nationales Symbol deutscher Freiheitskämpfe (Maikämpfe 1921) siehe umfassend Thoms 2001; Welder 1988; Körner 1981; Pieczka 1995; zeitgen. Glambowski 1934; Rudolphi 1937; Flott 1938
[85] vgl. ab Min. 07´14

Wie schon beim Denkmal der Völkerschlacht von Leipzig ist es ein Versuch der Realitätsüberformung, weil keine Erfolge mehr vorzuweisen sind.

Im Anschluss daran folgen bis zum Ende der *Wochenschau* unaufhörlich aneinander gereihte Szenen von versammelten Massen sowie Aufmärschen von Volkssturm und HJ. Durch die *harte Montage* vollzieht sich eine übergangslose Sinnstiftung: statische Quader werden in Bewegung versetzt. So wie aus Versammlung konkretes Marschieren wird, so wird im übertragenen Sinn aus Lähmung fanatischer Aktionismus. Die Bewegung von Massen als „Massenbewegung", die einen gesellschaftlichen Querschnitt abbildet, ist Ausdruck totaler Mobilisation einer Gemeinschaft im Glauben an die eigene Stärke. Der emotional überführte Tatendrang gipfelt hier in Bereitschaft und Zuversicht bekundenden Szenen. Es ist letztlich nur die Wiedergabe von Augenblicken des Antriebs – nicht mehr, aber bei weitem genug. Sie sind fassbares Sinnbild der selbstgeschaffenen Zukunftsperspektive als Problemlösung, auf die der Sprecher eindringlich hinweist: „In den Städten der Ostgaue sind zehntausende freiwilliger Volkssturmmänner zu einem Appell vor ihrem Gauleiter angetreten."[86] Dabei sind ausschließlich Aufnahmen aus der schlesischen Provinzhauptstadt Breslau zu sehen, die den ostwärts gewandten Bezugsrahmen fokussieren. Sie skizzieren das Verhältnis von Erwartung und Erfüllung zwischen Führung und Gefolgschaft. Und genau daraus wird der Zuschauer nicht mehr entlassen. Er bleibt Teil des wahnhaften Rauschzustands durch permanent wechselnde Blickbezüge. Die *Wochenschau* bietet noch einmal alles an Filmtechnik auf, um die emotionale Gefangennahme der Massen für die Mobilisation in Gemeinschaft weiter zu konditionieren. Zu diesem Zweck gilt ihre Aufmerksamkeit der Dimensionalität. Durch Wechsel von Innen- und Außenperspektive der Menschenmassen vermittelt sie über Räumlichkeitsvorstellungen das Ausmaß totaler Kriegsmobilisierung[87]: von *Nahaufnahme* bis *Supertotale*, über *Frosch*- bis *Vogelperspektive*, vom *langsamen* und *kurzen Schnitt* sowie *Subjektive* und *Over-the-Shoulder-Perspektive* ist alles dabei. Sie arbeitet durch den steten Wechsel von Introspektion und Makrosicht isometrischer Bewegungs- und Formationsbilder die unumschränkte Identifikation als Gefühl heraus. Die verklärten Ordnungsbilder der Stärke, Männlichkeit, Dynamik, räumlicher und uniformierter Ästhetik täuschen vor, was sie selbst nicht mehr hergeben. Dennoch erfüllt die Dialektik von Distanz und Nähe ihren emotionalen Zweck: Teil der soldatischen und zuversichtlich aufgeladenen Situation zu sein, die längst keine mehr ist. Mit dem Hierarchiegefälle, dem sie verpflichtet ist, beschreibt sie trotz Enthusiasmus ein Dienstverhältnis gegenüber der NS-Führung. Wiederholt blickt das

[86] Min. 08´54; zur Lage in Breslau am Ende des Krieges vgl. umfassend Henkel 1996; Abmeier 1997, S. 114 f.; Sawko von Massow 2001; Franke 1998; Kante 1999; Schaller-Britze 1994; Hartung 1982; von Ahlfen 1995, S. 281; Tieke/Rebstock 2000; in Bilddokumenten auch Arndt 1981; Haupt 1999

[87] Min. 08´54 - 10´11

Publikum aus der Masse zum Gauleiter Schlesiens.[88] Die Bilder schaffen Vertrauen und machen gutgläubig. Zum einen belegen sie, dass Führung und Gefolgschaft Seite an Seite stehen. Zum anderen zeigen sie, dass es Partei und Staat sind, die dem Verlangen nach Aktionismus entsprechen. Wiederholt eingeblendete Epigramme von Häuserwänden, Schrifttafeln und Plakaten verstärken die von pathetischer Musik unterfütterte Grundstimmung: „Das Volk steht auf – der Sturm bricht los“[89], „Kein Opfer ist uns zu groß für den Sieg“[90], „Der Ruf des Führers ist unser heiliger Befehl“[91] sowie „Führer befiehl, wir folgen!“[92]. Der Sprecher greift genau das auf, was bereits überschwänglich mit vermeintlicher Potenz aufgeladen ist: „Männer von Stadt und Land, Arbeiter der Stirn und Arbeiter der Faust sind bereit, mit ihrem Blute den Boden des Vaterlandes zu verteidigen.“[93] Mit alten und jungen Männern zeichnet die Sequenz paradigmatisch eine bittere Authentizität, in der sich das Augenmerk schließlich auf einen Veteranen des I. Weltkrieges[94] richtet. Geradezu epidemisch heizen die wahnhaften Bilder an. Der letzte Teil der Sequenz ist nur noch Impulsgebung gefühlter Mobilisation. Inmitten der voll von Zuversicht trunkenen Masse richtet sich der Fokus auf jubelnde Volkssturmmänner, deren *O-Ton* zusätzlich eine frenetische Qualität verleiht. Einer von ihnen hebt sein Gewehr in die Luft. *Nahaufnahme*, *Froschperspektive* und ein *Diagonalschwenk* lassen die Stimmung im Sinnbild der Waffe mit Blick darauf aufgehen.[95] Nur kurz folgen noch einmal die Massen aus der *Vogelperspektive* und in *Supertotale*, werden Kinder beim Hitlergruß und eine Hakenkreuzfahne gezeigt[96], während *Arndts Vaterlandslied* würdevoll und heldisch das Szenario unterfüttert. Die Synästhesie des rauschhaften Aufbruchs in den Untergang ist nun vollständig und wird in Bewegung umgeleitet, in die der Sprecher einführt: „Unter Führung des Gauleiters marschieren die Volkssturmbataillone durch die Stadt.“[97] Und genau das bekommt das Publikum nur noch zu sehen: Bewegungsbilder marschierender Greise und Jugendlicher als Suggestion tatkräftiger Handlungsfähigkeit. Vorwärtshämmernde Musik und der Kommentar intensivieren: „Der Wille zum Widerstand ist Tat geworden. Der Ruf zu den Waffen geht durch das ganze deutsche Volk.“[98] Mit diesem Augenblick ist buchstäblich die totale

[88] Min. 09´01, 09´05, 09´07, 09´12, 09´22, 09´25, 09´30, 09´37, 09´43, 09,58; zum Gauleiter Karl Hanke siehe *Breslauer Nachrichten* v. 10.09.1949; Hornig 1986; Wistrich 1983
[89] Min. 09´04
[90] Min. 09´15
[91] Min. 09´17
[92] Min. 09´28
[93] Min. 09´54
[94] Min. 10´07
[95] Min. 10´09
[96] Min. 10´12
[97] Min. 10´30
[98] Min. 10´40

Mobilisation erreicht und beschrieben. Eine emotionale Steigerung gibt es nicht. Hier kulminiert der gesamte Verlauf der *Wochenschau*. Bis auf wenige Ausnahmen vereinzelter *Frosch*- und *Normalperspektiven* ist der paradierende Volkssturm in *Totale* und *Vogelperspektive* zu sehen. Der geometrische Rausch wird mit Details der Stärke und Zusammensetzung durch den Sprecher ausgefüllt, die der Leichtigkeit dessen, was der Einzelne problemlos leisten kann, Ausdruck verleihen: „Die Volkssturmmänner sind bewaffnet mit Maschinengewehren, Gewehren, Pistolen und der Panzerfaust.“[99] Weiter idealisiert der Sprecher mit bekräftigender Stimme: „Zwischen ihnen marschiert die Hitlerjugend. Sie alle sind bereit, den deutschen Schwur zu erfüllen: Sterben kann ich, aber Knecht sein und Deutschland geknechtet sehn, das kann ich nicht.“[100] Aufgeladen mit diesen Gefühlen wird der Zuschauer durch entgegengesetzte Aufnahmen endloser Marschkolonnen in *Vogelperspektive* und *Totale* mit einer *weichen Montage* aus der *Wochenschau* entlassen. Was bleibt, sind die konditionierten Emotionen des fanatischen Durchhaltens: Aufbruch, Zuversicht, Stärke und Gemeinschaft.

Zusammengefasst mobilisiert die Sequenz. Den fanatischen Aufbruch, den sie dokumentiert, erzeugt sie auch beim Betrachter. Als Zeichen des Untergangs ist sie daher authentisch. In ihr kulminiert, was über die gesamte *Wochenschau* aufgebaut wird: die Befriedigung der Wunsch gewordenen Bereitschaft zum Handeln. Damit bedient sie im Grunde die von ihr selbst generierte Nachfrage durch ein Angebot: totaler Kriegseinsatz. Zweckorientiert und zielführend werden Sehnsüchte nach Befreiung aus Lethargie und Ohnmacht aussichtsloser Kriegsrealität gelöst – inhaltlich auf und synästhetisch vor der Leinwand. Hier bietet die *Wochenschau* als Sprachrohr des Nationalsozialismus eine Lösung all ihrer dokumentierten und längst Alltag gewordenen Probleme an der Heimatfront: die Mobilisierung von Kindern und Greisen im Volkssturm. Kinderleicht, so der Eindruck, kann jeder seinen Beitrag in der schicksalhaften Probe leisten. Realität und Filmwirklichkeit stimmen überein: so wie die Bildung des Volkssturms die (ideo-)logische Konsequenz als letztes Mittel im Untergang ist, so ist sie es auch auf der Leinwand – durch Wunschprojektionen von Aufbruch und Aktionismus. Die abgelichtete und ungeschönte Wirklichkeit als emotionale Selbsterfahrung des Zuschauers durch Synästhesie macht die *Wochenschau* aber auch ungewollt authentisch. Nach wie vor schürt sie Ängste durch Handlungsorte der östlichen Reichsgebiete, die tatsächlich existent sind. Jedoch überwiegen die Signale des Aufbruchs als Impulsgebung. Die Betonung von Gefahren dient hier lediglich emotionaler Entzündung, an deren Ende das explosionsartige Fanal rauschhaften Einsatzes steht. Der Gegner tritt hier nur indirekt in

[99] Min. 10´53
[100] Min. 11´19

Erscheinung – allerdings potent. Denn ohne ihn wäre die Bildung des Volkssturms nicht nötig. Mit den Ordnungsbildern und der Vergangenheitsbeschwörung knüpft die Sequenz an verblasste Momente. Sie dienen der Überformung einer längst schon nicht mehr überformbaren Realität. Dynamik, Uniformität, Ästhetik, propagierte Stärke in und durch Gemeinschaft als Aufbruch in das letzte Abenteuer beschreiben den Moment des Untergangs. Die Hoffnungsstützen Nachwuchs und alte Menschen verbindet nichts mehr mit Ruhm und Glanz früherer Wochenschauen. Dennoch wird hier durch geschichtsträchtige Orte und Ekstase, in die die Sequenz versetzt, eine Zukunftsperspektive als Strohfeuer der Gegenwartsüberformung erzeugt: groteske Geschichtsklitterung und vergangene Bildsprache als Animation zum Durchhalten des Infernos. Erfolg wird in Aussicht gestellt. Die Dokumentation totaler Mobilisierung ist Zeugnis von Zerfall und Kollaps. Mit Blick auf die bevorstehende Apokalypse, die die Sequenz allgegenwärtig zu erinnern sucht, produziert sie ein Gemisch aus Panik und Wahn im Rahmen pompöser Aufmärsche. Der Zuschauer ist darin eingebunden. Über das Pathos erfolgreichen Widerstandes wird er, im Hierarchiegefälle von Erwartung und Erfüllung, mit Zuversicht aufgeladen – frei nach dem Motto: Einfach nur durchhalten! Sprichwörtlich stirbt hier die Hoffnung zuletzt – und mit ihr knapp 175.000 Angehörige des Volkssturms.[101]

5.2.3 Darstellung und Diskussion der Ergebnisse

Entsprechend der Abstraktion von *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und exemplarischer *Wochenschau* der Blitzkriegphase orientiert sich die Diskussion an den bisherigen neun Bild- und Sozialisationsmustern (vgl. Kap. 2.5, 4.4 und 5.1.3). Für die als Beispiel der Untergangsphase analysierte *Wochenschau* wird festgehalten, dass sich das visuelle Ereignis Krieg im Kontext des vollständigen Zusammenbruchs größtenteils als Negativbild der neun Muster zeichnet (***Hypothese 4***). Losgelöst von der mikrostrukturellen Ebene unmittelbarer Wirkung zeigt die makrostrukturelle Sicht, dass die Kausalität rahmender und gegenseitig absichernder Mechanismen nicht mehr funktioniert. Zwar greift die *Wochenschau* vom 25.10.1944 die bislang herausgestellten Muster auf, jedoch ist der amorph destruktive Charakter der Endphase nicht mehr überformbar. Im Grunde imitiert sie sich aus Zeiten des Erfolges – allerdings nur noch als invertierte Blaupause, die dadurch als Hoffnungskeim eine vermeintliche Zukunftsperspektive schafft. Die unfassbaren Schrecken des Krieges können nicht mehr durch die Mittel der Bildästhetik positiv kolportiert werden. Allem auf der Leinwand ist das Antlitz des Krieges schlicht als Ausdruck seiner selbst eingeschrieben. Die

[101] vgl. Seidler 1999, S. 374

bislang bekannten, konventionellen Schemata sind nun ihrerseits durch die konfuse Realität überzeichnet.[102]

Vorerst gleich bleibt jedoch die Bedeutungslosigkeit der Frau, die in der *Wochenschau* überhaupt nicht thematisiert wird. Trotz Berücksichtigung diverser Waffengattungen und des leidlichen, einzig verbliebenen Kriegsschauplatzes *Heimatfront,* wird sie nicht erwähnt. Hier geht es nach wie vor um Männer im Krieg. Bezeichnenderweise verzichtet die *Wochenschau* im Rahmen höchster Bedrohung und allumfassender Mobilisation sämtlicher Bevölkerungsschichten auf die Darstellung von Frauen. Brandbekämpfung, Textilbetriebe, Parteiorganisationen, Familien, Kindererziehung, Trümmerbeseitigung, Ausbildung an der Panzerfaust, Rüstungsbetriebe, Lazarette, Küchen- und Fernmeldewesen, Nachschub, Einsatz der Wehrmachthelferinnen, Pionierarbeiten an Verteidigungswällen und Panzersperren, Luftschutz, Munitionsfabriken, Landwirtschaft[103] – alles Bereiche, ohne die Wirtschaft und Alltag im Reich nicht aufrecht erhalten werden können. So total der Kriegseinsatz der Männer im Spätjahr 1944 ist, so ist er es auch gerade deswegen für die Frauen. Sie zeichnen zwangsweise durch den Niedergang des III. Reiches für die Aufrechterhaltung der Heimat verantwortlich. Alleine rund zwei Drittel der zivilen Wirtschaftsbetriebe kommen in dieser Zeit nicht mehr ohne weibliches Hilfspersonal aus. Da die Männer an der Front stehen, gefallen oder in Gefangenschaft sind, ist die Frau nicht mehr aus dem Alltag wegzudenken. Und dennoch wird sie weder gezeigt noch angesprochen. Ihre Existenz ist subsidiär und selbstverständlich – mehr aber auch nicht. So hat das gängige Bild der Frau und damit das bekannte Geschlechterverständnis weiterhin seine Gültigkeit. Es wird überaus signifikant durch Ausblendung vermittelt. Krieg ist durchgehend eine reine Männlichkeitsdomäne. Nur der Mann wird in den verschiedensten Momenten seiner Tätigkeiten in der Kriegsendphase gezeigt. Große und kleine Welt sind in der *Wochenschau* fest verankert. Der Frau ist die Rolle einer gesellschaftlichen Basis zugewiesen. Männer machen Weltgeschichte, auch wenn die sich nicht mehr so entwickelt und auch nicht mehr so gestalten lässt wie ursprünglich gewünscht. Maskuliner Potenz, Bewährung und Verwirklichung ist Notwendigkeit gewichen. So wie der Mann für Beginn und Erfolg des Krieges verantwortlich ist, so bleibt er es auch für die buchstäbliche Implosion des III. Reiches. Er opfert sich auf und hält durch, um so Ende und Zusammenbruch seiner selbst geschaffenen Vernichtungswelt zu verwalten. Ertragen müssen es jedoch beide Geschlechter. Das bedeutet, dass *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und beide *Wochenschauen* durchgängig ein Frauenbild zeichnen.

[102] vgl. im Weiteren nahezu kontrapunktisch Kap. 2.5, 4.4, 5.1.3
[103] vgl. dazu Paul 2004, S. 236

Anders als beim beständigen Muster der Frau verhält es sich beim Mann. Abweichend vom bisherigen Männlichkeitspathos des strahlenden Kämpfers zeigt die *Wochenschau* nun ein gänzlich anderes Bild. Der NS-Übermensch und Militärathlet ist verschwunden. Er ist nur noch ein Schatten seiner selbst und metaphorische Groteske. Einst angetreten, um nicht weniger als die Welt zu erobern, wird er hier völlig ungewohnt präsentiert. Mehr als eine verschrobene und skurrile Erscheinung gibt die Wirklichkeit nicht mehr her. Das, was der Feind bisher war, ist nun der deutsche Soldat. Sein Identitätsraum ist vollständig aufgelöst. An die Stelle des Facharbeiters[104] und ausgeformten Spezialisten des Krieges ist die Gestalt des Feuerwehrmanns getreten. Mehr schlecht als recht versucht er die von ihm entfachten Brände durch „militärische Flickschusterei“ zu löschen. Hoffnungslos überfordert, apathisch, unhygienisch und unrasiert, keineswegs mehr professionell, abgemagert, schlecht ausgerüstet und versorgt überwindet er Raum jetzt nur noch rückwärtsgewandt. Sein Handeln wird von Reaktion und nicht mehr von Aktion bestimmt. Haltung, Vorwärtsstreben und der Glanz in seinen Augen sind verblasst. Der deutsche Soldat ist nun vorsichtig und zögerlich. Ist er nichts von beidem, dann tritt er als Kind, Greis oder ornamentaler Massenmensch in Erscheinung – ein Komparse auf der Bühne des Untergangs, die Hoffnung versprechen soll. Uniformen, Fahrzeuge, Bewaffnung und die ausbleibende Illustration von Luftwaffe und Kriegsmarine skizzieren ein desolates Bild. Eine Idealisierung kann schlicht und ergreifend nicht mehr erfolgen. Die Wirklichkeit erlaubt es nicht. Nur vereinzelt ergeben sich Handlungsspielräume für die Kriegsberichter, um zum Durchhalten und Hoffen zu animieren. Der Mann als Akteur auf der Leinwand verrät durch sich, was einfach nicht mehr zu überformen ist: die totale Auflösung. Er ist Sinnbild und Spiegel der Kriegsrealität. Sie überzeichnet ihn – und nicht mehr umgekehrt er sie, von Filmtechnik begleitet. Die Bilder sind nah an der Wirklichkeit, der sie ungefiltert und nüchtern entstammen. Körperlich und mental hat der Mann in der *Wochenschau* längst kapituliert. Der alltägliche Schrecken des nicht enden wollenden Martyriums, Wehrmachtberichte[105], Pressemitteilungen, Bombenangriffe, die näher rückende Front und die sich unablässig verschlechternde Versorgungslage sind Kontext seines Ausdrucks. Der Blick in sein Innenleben durch Feldpostbriefe[106] entspricht dem nach außen gekehrten Zustand seiner Psyche. Innere und äußere Wertewelt sind irreparabel beschädigt. Sie haben überhaupt nichts mehr mit der bisherigen gemein: vom weltgeschichtlichen Eroberungssoldaten zum abgestumpften Durchhaltesoldaten eines kleiner werdenden Aktionsradius. Das Helden- und Tugendhafte des Mannes im Krieg als Selbstzweck ist,

[104] vgl. Paul 2004, S. 237
[105] siehe umfassend Gesellschaft für Kultur und Bildung 1989 (Bd. 3)
[106] vgl. etwa www.feldpost-archiv.de; www.kurland-kessel.de/feldpostbriefe/feldpostbriefe.html; Scherer 1997

überschattet von Angst, bloßer Selbsterhaltung gewichen. Vor und auf der Leinwand sind Verwundung, Entbehrung, Zerstörung und Überbelastung dermaßen präsent und nicht mehr zu überzeichnen. Die Originalität der Bilder schreibt nun selbst Geschichte. Der Mann ist seiner einstigen Rolle entbunden. Er steht im Grunde nur noch für Nekromantie. Lediglich offizieller Anerkennung wird allenthalben als gewohntes Ideogramm entsprochen – allerdings mit Blick auf den Heldentod.[107] Auszeichnung war bisweilen auf das Leben bezogen. Nun steht es sinnbildlich für den Tod und die Abwicklung des Nationalsozialismus. Der deutsche Soldat ist nur noch Nachlassverwalter des III. Reiches, dessen Stellvertreter er in Zeiten des Erfolges als Ikone war. Zu erdrückend sind die Faktoren des Niedergangs, der Belastung und Schwere des von Entbehrungen und Not gekennzeichneten Alltags. Sie wirken auf ihn und sind ihm unabänderlich eingebrannt. Was hier körpersprachlich zum Ausdruck kommt, ist nicht nur allein auf Zelluloid gebannt – wohl aber der Hoffnungskeim. Nur er flackert noch vor den Augen des Kinopublikums auf. Über dieses Maß geht die Darstellung des Mannes nicht mehr hinaus. Sein Auftritt in der *Wochenschau* nivelliert Zuversicht und Angst mit dem Ergebnis, immer noch Perspektiven und Ausblicke zu erzeugen: die Verzögerung des Unvermeidbaren. Zumindest beschreibt die *Wochenschau* durch die Darstellung seines Handelns den Versuch. Denn ungeachtet dessen ist das idealisierte Bild des Mannes längst von der Realität überholt. Sie skizziert einen Bruch des aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und „*Erfolgswochenschau*“ bekannten Ideals.

Genau so ist es auch bei der Gegnersicht. Vollkommen konträr zum bisherigen Bild ist der Feind von Potenz gekennzeichnet. Zwar tritt er immer noch verdinglicht und entfernt in der *Wochenschau* auf, nur steht er jetzt grundsätzlich für Erfolg. Auch hier ist die Realität nicht mehr überformbar. Die Rolle des Gegners entspricht längst nicht mehr dem Bild von Unvermögen und Schmutz. Er ist seiner minderwertigen Rolle entwichen, in die der deutsche Soldat geradewegs hinein disponiert ist. In der *Wochenschau* des Untergangs findet ein Rollentausch statt. Der Feind ist Übermächtig und die Verteidigung der Reichsgrenzen, ebenso wie die Bildung des Volkssturms und die Absetzbewegungen, Ausdruck seiner Stärke. Zwar werden ihm abstoßende Bestialität und Grauen eingeschrieben, die der bisherigen Gegnersicht ideologisch entsprechen, jedoch bestimmt er das Handeln im Krieg. Besonders seine visuelle Ausblendung ist an eine gänzlich neue Wahrnehmung geknüpft: nebulös, effektiv, näher rückend und aufgeladen mit Vorstellungen des Grauens. In den Projektionsräumen des Zuschauers verbinden sich die Angst vor Unbekanntem und die Wahrnehmung gegnerischer Stärke zu einem verdichteten Gemisch: der Feind steht für

[107] vgl. *Die neue Gemeinschaft* 10 (1944), 123 f.

unbegrenzte Fähigkeit. Sie unterstreicht Ungewissheit und dient ausschließlich dem propagierten Durchhaltewillen. Damit entspricht die Sicht auf ihn aber auch der Realität. Dessen unbeschränkte Omnipotenz, die zur Verteidigung und Kontraktion des Reiches führt, vermittelt indirekt sein überdimensionales Vermögen. Damit hat die bisherige Feinddarstellung keine Gültigkeit mehr. Das Muster kann aufgrund der Wirklichkeit nicht mehr greifen. Es ist komplett umgekehrt. Einzig die propagandistische Dämonisierung erfüllt noch ihren Zweck: durchhalten. Doch auch sie skizziert ungewollt, was ohnehin für sich spricht: es ist ein unaufhaltsamer Feind. *Wochenschau* und Realität spiegeln sich dabei in den zeitgenössischen Printmedien. Sie sind übersät mit dem Schüren von Ängsten und Stigmatisierungen des Gegners, um zweckoptimistisch eine Zukunftsperspektive zu schaffen.[108] Mit Blick auf dessen Erfolgsmeldungen wird seine Stärke eingeräumt. So wie die *Wochenschau* ihr „Problem" unüberformbarer Realität beim Mann, d.h. bei der Darstellung des desolaten deutschen Soldaten löst, so tut sie es auch hier. Sie schlägt daraus einfach Kapital. Und zwar generiert sie Zuversicht bildende Momente. Die Stärke des Gegners wird vereinnahmt, um weiter an Furcht und schließlich Optimismus zu appellieren. Es ist eine Kontextualisierung des wahnhaften Glaubens, an deren Ende Deutschland mit der Wut der Verzweiflung weiterkämpfen soll. Das ändert jedoch an den wirklichen Verhältnissen und Eindrücken feindlicher Handlungsfähigkeit nichts. Bangen und positives Denken als Hoffnungskeim wechseln sich pausenlos ab – und umschreiben doch nur das Vermögen des Gegners. Er ist überlegen. Durch die kriegsbedingt veränderte Sicht auf ihn entsteht ein Bruch mit der bisherigen Anschauungsweise. Die Auffassung in *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase ist abgelöst. Die Realität hat die filmtechnischen Möglichkeiten überholt und überformt sie nun ihrerseits. Der despektierlichen Sicht auf den Gegner ist angsterfüllter Respekt ihm gegenüber gewichen.

Der Überzeichnung diabolischer Vernichtungswirklichkeit über die Mittel der Bildästhetik ist auch das Muster der Ordnung verschrieben. Vollkommen atypisch zur bisherigen Sicht von Planung, karitativer Versorgung, Struktur, Material- und Personalstärke zeigt der Krieg nun sein wahres, bislang auf deutscher Seite buchstäblich „ausgeblendetes" Gesicht: unumschränktes Chaos und Unordnung. Es ist ein Negativbild der „NS-Chimäre" Ordnung. Das bislang nur auf Gegnerseite stattfindende Durcheinander hat in die Welt des Nationalsozialismus Einzug gehalten. Der Alltag vor und auf der Leinwand ist nicht mehr zu

[108] vgl. dazu etwa den Buchumschlag bei Goitsch 1994; ebenso exemplarisch die Aufmacher und Karikaturen in *Das schwarze Korps*, *Das Reich* und *Der Stürmer* 1944/45 a.a.O.; weiter auch *Sprechabenddienst,* Ausg. September/Oktober 1944; *Zeitschriften-Dienst* (266/135) vom 9. Juni 1944, Nr. A 337 – A 374; dazu Young 1987, S. 787-792; die letzten zwei Kriegsausgaben aus der Reihe *Nationalsozialistische Jungenblätter. Der Pimpf*, Ausgabe vom Mai/Juni (5/6) und Juli/August (7/8) 1944; *NS Frauen-Warte*, Heft 8, 1944/45

beschönigen. Die kontextuale Realität des Schlachtfeldes wird im Grunde ungewollt abgelichtet. Überformbar ist sie nun nicht mehr. Trotz großer Aufmärsche, Totenfeier, Massenkundgebungen, motorisierter Truppenverbände und Kolonnen von Soldaten, mit denen die *Wochenschau* durchwoben ist, zeigt sich das Ausmaß der Unordnung, das diesen Bildern als negativer Eigenwert eingeschrieben ist. Ausrüstung, Gesichter, Körperhaltungen, Augen, Hygiene- und Gesundheitszustand sprechen ihre eigene Sprache. Sie drücken Wirklichkeit gewordene Auflösung, schlechte Versorgungslage und Überbelastung aus. Sämtliche Inhalte sind von genuiner Morbidität geprägt. Zwar arbeitet die *Wochenschau* noch immer mit Bildern von Struktur, isometrischen Projektionen, Ordnung und Systemimmanenz, jedoch tut sie es lediglich tradiert. Etwas anderes kann sie nicht. Sie ist unflexibel geworden und im Grunde obsolet, da sie sich stereotyp reproduziert. Nicht sie passt sich der Realität an, die Realität passt sie an. So wie die Wehrmacht nur nach immer gleichem Muster des Angriffskrieges erfolgreich funktionierte und in der Verteidigung scheiterte, so funktioniert die *Wochenschau* auch nur solange, wie die Bildtäuschungen inhaltlich eine Illusion zulassen. Sie zeigt von sich, was dem Nationalsozialismus in seiner Endphase entspricht: inhaltlose und ideologiefreie Spiegelungen bedeutungsloser Inszenierungsformen der Vergangenheit, die längst mit Realität aufgefüllt sind. Ihre Suggestionen genügen allenthalben Durchhaltewillen und Zuversicht bestärkendem Anspruch. Die *Wochenschau* hat eine Metamorphose durchlaufen: vom Instrument totaler Planbarkeit zum dokumentarischen Werkzeug des Untergangs. So wie sie selbst aufgrund ihres unzeitgemäßen Stils nichts mehr ordnen kann und nur noch Idealzustände der Vergangenheit suggeriert, so sind die Inhalte, die sie ablichtet, einfach nicht mehr kontrollierbar. Kein Moment in der *Wochenschau* kann darüber hinwegtäuschen, dass alles Tun auf deutscher Seite improvisiert, planlos und unorganisiert wirkt. Konfusion und Desorganisation zeichnen ein desolates Bild. Sporadische Abwehrmaßnahmen und zusammengebrochene Frontverläufe skizzieren den Gesamteindruck. Obwohl sie gar nicht direkt erwähnt werden, unterfüttern sie jede einzelne Sequenz. Kompensationsmöglichkeiten vor und auf der Leinwand gibt es nicht mehr. Militärische Notmaßnahmen bestimmen das Handeln und sind Tenor der *Wochenschau*. Dieser Krieg ist nicht mehr plan- und kontrollierbar. Er kontrolliert nun die deutsche Sicht auf ihn. Ordnungs-, Karitas- und Sauberkeitsvorstellungen werden nicht mehr bedient. Der Krieg als strukturiertes Versorgungsabenteuer findet ebenso wenig statt wie dynamische Raumüberwindung. Prosperitäten der Truppe und Idylle an der Front gibt es nicht mehr. Sämtliche Dogmen, die den Nationalsozialismus durch Selbstdarstellung zuverlässig machten, sind verschwunden. Alles ist von Mangel, Tod und Vernichtung gezeichnet. Den vermeintlichen Gegenstößen und

Abwehrkämpfen bleiben Ausgang und Erfolg versagt. Die *Wochenschau* zeigt nur noch, dass etwas passiert – mehr jedoch nicht. Eine militärische Wende wird nur als Wunschdenken projiziert. Nichts deutet auf sie hin. Die Realität überformt das NS-Selbstverständnis, bildsprachliche Kompositionen und filmtechnische Gestaltungsmöglichkeiten mit Unordnung und destruktivem Chaos als Wirklichkeit. Damit läuft die *Wochenschau* dem bisherigen Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase zuwider. Auch hier führt die Wirklichkeit zu einem Bruch des Ordnungsmusters. Es hat seine Allgemeingültigkeit verloren und ist verschwunden.[109] In seiner Visualisierung sieht sich der Krieg seines anarchisch und fundamental unbeständigen Charakters bestätigt. An die Stelle freundlicher, den Krieg entschärfender Ordnungsvorstellungen ist das komplette Gegenteil getreten. Die Ironie des Schicksals beschreibt mit dem Grauen, welches das Inferno in den letzten Monaten bereithält, zeitgleich eine pervertierte Logik: Das, was der Nationalsozialismus als ordnendes Naturgesetz des Kampfes begreift, ordnet jetzt ihn. Er wird seiner eigenen Vorstellung moralischer Bedenkenlosigkeit und Auffassung vom Leben unterzogen, die ihn und sein Sprachrohr *Wochenschau* überformt.

Damit ist untrennbar die Negierung alles Ästhetischen im Antlitz des Krieges verknüpft. Er ist unästhetisch geworden. Visualisierung und Realität haben nichts mehr mit der selbst verordneten Schönheit gemein. Der Nationalsozialismus hat eines seiner wichtigsten Charakteristika an die Realität abgetreten. Die Ästhetik seiner Dynamik, Ordnung, Modernität, Klangräume, Waffen, Homogenität und Isometrie von Vernichtung sind von destruktiver Vernichtungswirklichkeit überformt. So wie die äußerlichen Merkmale verschwunden sind, so ist es auch - neben dem Pool physischer Ideale des Militärathleten - die innere Wertewelt der Soldaten. Ihre optische Erscheinung beschreibt ausdrucksstark mentale Zustände. Körperliche Haltung und Verfassung sowie die Gesichter und Augen erlauben Rückschlüsse auf das, was sie bewegt und in den Köpfen geschieht: Resignation. Der Krieg demontiert Körper und Geist. Die innere Schönheit im Sinne Rosenbergscher Metaphysik ist Monotonie und Stumpfsinn gewichen. Physisch und psychisch erträgt der Soldat die Realität und hält nur noch durch – mehr nicht, aber auch nicht weniger. Der Wille als Ausdruck charakterlicher Idealzustände mit Selbstwert ist den Körpern entwichen und ausgehaucht. Die Projektionen von Ästhetik auf Mensch und Maschine werden durch die Realität geradezu paralysiert. Sie schreibt dem Krieg ihre ganz eigene, unverklärte Form ein. Und die heißt ungeschönte Vernichtung. Zwar laden die Mittel der Bildästhetik synästhetisch, im Wechsel von Hoffnungslosigkeit und Zuversicht, mit Durchhaltebereitschaft und

[109] siehe demgegenüber Prümm 2003 , S. 325 f.; zu Wunsch und Wirklichkeit der Wochenschau Ertl 1985, S.16

Aktionismus auf, nur greifen sie nicht mehr in der Art früherer *Wochenschauen*. Eine Überformung des dokumentarischen Materials ist eben aufgrund der kontextuellen Ereignisse überhaupt nicht mehr möglich. In der Vergangenheit des Erfolges angesiedelte Filmtechnik wird verwendet und schließt damit ihren eigentlichen Zweck aus: eine Ästhetik des Krieges zu generieren. Sie ist kontraproduktiv und begibt sich selber ins Abseits. Denn ihr Muster, nach dem sie immer gleich funktioniert, entspricht im Spätjahr 1944 nicht mehr den realen Verhältnissen. Es ist schlicht nicht mehr angemessen. Wirklichkeit und ursprünglicher Zweck klaffen weit auseinander. Ihr originärer Anspruch bleibt hinter der Realität zurück. Der Adaptionsprozess, den die *Wochenschau* nicht erfährt, wird durch die Wirklichkeit aufgefangen und kompensiert. Daher taugt die *Wochenschau* auch nur für Durchhalteparolen. Sie kolportiert ungewollt ein abstoßendes, unschönes und reizloses Gesicht des Krieges, das der Wahrheit entspricht. Mit der Wiedergabe von militärischer Heterogenität, Auflösungserscheinungen und Zusammenbruch „entkleidet" sie ihn. Durch die Unfähigkeit der Anpassung ihrer Mittel beschreibt die *Wochenschau* selbst, wie unmöglich eine Ästhetisierung des Krieges im Niedergang ist. Daher bringt sie auch die versiegende Modernität des Nationalsozialismus zum Ausdruck, der sich bisweilen durch Flexibilität und Anpassung auszeichnete. Hier ist und kann er es nicht mehr. Nur ein zweckdienlicher Aspekt findet sich noch in der *Wochenschau*, der nach wie vor seine „Berechtigung" mit Blick auf Ästhetik hat: das Auslassen eigener Verluste. Am „Basistabu"[110] wird nicht gerüttelt. Auf die Akquisition brisanten Filmmaterials verzichtet man. Was bisweilen unästhetisch war, ist es auch hier noch. Für den Rest sorgt die Wirklichkeit. Mit dem Wechsel zur unästhetischen Sicht auf den Krieg erfolgt der nächste Bruch eines Musters. Im Niedergang taucht Ästhetik nicht mehr auf. Sie ist durch Realität aufgelöst und von der bekannten Sicht aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase entbunden.

Unmöglich gewordene Realitätsüberformung zeichnet auch für das nun nicht mehr existente Muster vom Krieg als Abenteuer verantwortlich: vom Erlebnisabenteuer zum abenteuerlichen Überleben. Die entschärfte Sicht des Krieges als weltenbummlerische Bewährung und Reise durch die Fremde ist verflogen. Der romantisierten Exotik in der Ferne ist die vernichtende Realität in der Heimat gewichen.[111] Entzerrte Lagerfeuerromantik und Erlebnispädagogik finden in der *Wochenschau* nicht mehr statt. Sie können es nicht. Zu ernst und tödlich ist der Alltag, der sich filmtechnisch nicht mehr bagatellisieren lässt. Die Idealisierung des Krieges als weltumspannendes Abenteuer und positiv aufgeladener Internationalismus zeigt sich nur noch als nationales Desaster. Was den Nationalsozialismus

[110] Paul 2004, S. 240 f.; Kracauer [1999], S. 359; Schmidt-Scheeder 2003, S. 342; Ertl 1985, S. 74
[111] siehe demgegenüber Sachsse 2003, S. 209

modern und populär machte, ist vollkommen ins Gegenteil umgeschlagen. Die abgelichteten Eindrücke von Verteidigung der Heimat, Tod, Absetzbewegungen, Gegenstößen und Zusammenbruch entsprechen nicht mehr dem Wunschbild seines Selbstverständnisses. Ungewollt und zwangsweise nüchtern zeigt die *Wochenschau* durch sich, was vom ursprünglich überwältigenden, geradezu touristischen Abenteuer übriggeblieben ist: das Sterben einer Nation, die den Krieg entfachte. Was die Facetten des Krieges bislang begehrenswert und verharmlosend erscheinen lies, ist nun durch die Wirklichkeit entlarvt: als unmenschlicher Auswuchs von Zerstörung und Leid. Bestialität und Grausamkeit reflektieren sich so wider Willen auf den Nationalsozialismus selbst. Die verbliebenen Reste des „Reiseunternehmens Wehrmacht", das einst einen „mit höherem Sinn" ausgestatteten „Erlebnisurlaub"[112] antrat, verzögern in der Endphase des Krieges nur noch die „Reise" eines übermächtigen, längst als Sieger feststehenden Gegners. Von männlicher Bewährung im Spektrum ultimativen Abenteuers und der Exklusivität entfernter Präsenz gibt es nichts mehr zu berichten. Aus der entdramatisierten Sicht vom Erlebnistourismus ist blanker Existenzkampf geworden. Denn schon längst nicht mehr sind die Handlungsorte im Irgendwo der Welt zu finden – sondern in Deutschland und seinen Randgebieten. Der deutsche Soldat erfüllt dabei ebenso wenig den Anspruch des überlegenen und weltenbummlerischen Rassekriegers wie die Kriegsschauplätze ihrerseits nicht mehr zur Verharmlosung und Relativierung durch touristische Assoziationen beitragen können. Die Hybris romantisierten Schaffens in der Fremde wird durch die unausweichliche Realität des Existenzkampfes auf das gestutzt, was sie immer schon war: die destruktive Eigenart des Menschen. Er demontiert die von ihm geschaffene Wertewelt selbst. Und die *Wochenschau* dokumentiert das. Mit dem Einzug von Kriegswirklichkeit – anstelle Bewährung, Reise und geordnetes Abenteuer vermittelnden Imaginationen – ist sie daher auch ihrer romantisierten Suggestion entbunden. Der Krieg als „Fortsetzung des Propagandaschlagers »Kraft durch Freude« mit anderen Mitteln oder auch als bündische Begegnung mit der Natur"[113] bzw. „Besatzungstourismus"[114] (unt-)erliegt der Überformung durch alltägliche Kriegsentwicklung. Er ist seines idyllischen Trugbildes entkleidet – und büßt damit die nationalsozialistische Faszinations- und Legitimationskraft ein.[115] Aus der absurden Normalität[116] der *Wochenschau* ist schlicht absurde Realität geworden, die nur noch das hinausgezögerte Ende dokumentiert – und dazu zeitgleich weiter animiert. Außer von Durchhaltewillen kann sie auch von nichts anderem mehr

[112] Paul 2004, S. 239
[113] ebd., S. 239
[114] Meyer 1999 , S.21 f.; siehe dort die Bildsequenz „Besatzungstourismus, Alltagsszenen", S. 60-82
[115] vgl. Köstlin 1989, S. 173-182; Latzel 1997, S.447-459; Naumann 1997, S. 11-25
[116] vgl. ebd.

berichten.[117] Was sich der Nationalsozialismus durch Projektionen des Abenteuers in *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase selbst verordnete, d.h. was ihn auszeichnete und wodurch er sich ist immer wieder neu erfinden konnte, ist hier vollständig aufgelöst. Diese *Wochenschau* besticht durch nicht weniger als brutale Wirklichkeit.

Demgegenüber bleibt die Kraft ihrer Authentizität ungebrochen. Mit den Bildern, die sie ablichtet, bleibt sie ironischerweise echt. Authentizität durch Aktualität gilt nach wie vor. Die zeitliche Nähe zwischen Aufnahme und Ausstrahlung ist immer noch maßgeblich.[118] Zudem sind es die bewegten Bilder und Bildbewegungen, die der *Wochenschau* gegenüber Presse und Rundfunk authentizitätstiftend einen Vorteil bieten. Weit mehr noch beschreibt sie mit ihren Inhalten, was sie und der Nationalsozialismus stets propagiert haben: Kampf als naturgesetzliches Lebensprinzip. Nur diesem Thema ist sie verpflichtet: *Leben oder Sterben*! – *Alles oder Nichts*! Etwas anderes lässt die Realität auch nicht zu. So konsequent sich das III. Reich durch *Leben* seines zentralen Dogmas selbst authentifiziert, so entschieden ist die *Wochenschau* dem als ständiger Wegbegleiter verschrieben – in Zeiten des Erfolgs wie denen des Untergangs. Da sie unablässig den ideologischen Wahn protokolliert, bleibt sie auf ihre eigentümliche Weise echt. Bestimmend für ihre Authentizität jedoch ist, dass sie mit der Visualisierung des Krieges einen Großteil der Wirklichkeit spiegelt. Denn mit den Eindrücken von Tod, Gefahren, Flucht, begrenzter Handlungsfähigkeit, Vernichtung, Niedergang, Überbelastung, Auflösungserscheinungen, Versorgungsproblemen und dem Verhältnis von Zuversicht und Hoffnungslosigkeit beschreibt sie eben auch die Realität. Genau das verhilft der *Wochenschau* zu einem immanent hohen Grad an Authentizität. Um sich der Glaubwürdigkeit und Einflussnahme auf das Durchhalten nicht zu entledigen, bleibt ihr im Spätjahr 1944 auch nichts anderes übrig, als die unüberformbare Realität so schnell wie möglich auf die Leinwand zu bringen.[119] Hier zeigt sich der einzige Punkt, in dem sich die *Wochenschau* anpasst. Im Grunde wird sie durch den kontextuellen Rahmen angepasst – gezwungenermaßen und ohne eigene Absicht. Da die filmischen Mittel der Introspektion *Teilnahme* und *Miterleben* 1944 genauso wie zuvor realitätsgetreu garantieren, verhilft sich die *Wochenschau* auf synästhetischer Ebene darüber hinaus zur Echtheit. Die realistische Darstellung ist unverändert. Davon ausgenommen bleibt jedoch die selbsterfüllende Authentifizierung, wie sie noch in der *Wochenschau* der Blitzkriegphase funktionierte. Denn

[117] vgl. dazu Schulte-Rummel 2002, S. 141-160
[118] vgl. dazu Kracauer [1999], S. 324, 349; Hippler 1975, S. 234; Paul 2004, S. 234
[119] vgl. dazu Kracauer [1999], S. 324, 349; zum Rückstand gegenüber Presse und Rundfunk vgl. Hippler 1975, S. 234; Paul 2004, S. 234; zu anfänglichen Glaubwürdigkeitsproblemen mit beginnender Kriegswende siehe Bucher 1986, S. 62; *Meldungen aus dem Reich* Nr. 203 v. 17.7.1940 in Boberach 1984 (Bd. 7), S. 2536

hier ist vorweggenommener und in Aussicht gestellter Erfolg mit bestätigendem Handlungsverlauf nicht gegeben. Dennoch ist und bleibt sie allein deshalb glaubwürdig, weil sie dem Publikum das Gefühl vermittelt, die unverfälschte Wahrheit mit eigenen Augen zu sehen. Sie suggeriert unentwegt, dass durch sie Realität auf der Leinwand stattfindet, auch wenn diese nun nicht mehr so glänzend ist. Durch die authentizitätstiftende Emotionalisierung legt sie die Basis für Zuversicht und Durchhaltewillen.[120] Nur so erreicht sie die Menschen, da sie „kein Selbstläufer"[121] ist. Ihr eigentlicher, auf Echtheit der Bilder beruhender Erfolg bleibt aber „im Wesentlichen auf die Ära des "Blitzkrieges" begrenzt. Mit den Hiobsbotschaften […] nach Stalingrad […] [verblasst] die *unmittelbare* Wirkung der Bilder."[122] Auf die vermeintliche Wahrhaftigkeit der *Wochenschau* hat das keinen Einfluss. Nachhaltig steht sie für Authentizität, bestärkt Sieges- und Durchhaltewillen und entgegnet sehr effektiv frühzeitiger Kriegsmüdigkeit. Sie wirkt im Erfolg und Niedergang echt.[123] Zwar ändern sich ihre Ziele und Effekte. Jedoch entspricht sie dadurch der Wirklichkeit und berührt Empfindung und Wunschdenken einer breiten Masse der Bevölkerung. Sie knüpft wieder und wieder an Sehnsüchte von aufkeimender Hoffnung und potenziert sie. Genau so verlagert sie sich von einer Erfolgs- zu einer Durchhalte-Wochenschau. Der sprichwörtliche „Wunsch als Vater des Gedankens" generiert Wunschprojektionen, die zwischen Publikum und *Wochenschau*, genauso wie der Wechsel von Zuversicht und Hoffnungslosigkeit, hin und her reflektiert werden. Statt Vormarsch wird jetzt das „*Toben der großen Abwehrschlacht*"[124] inszeniert. Und eben dadurch setzt die *Wochenschau* des Untergangs fort, was seinen Weg über *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase genommen hat: Authentizität.

Vollkommen gegenteilig zeigt sich das Muster der Dynamik. Hier ist es aufgelöst. Die Agilität raumgreifenden Vorwärtsstrebens findet nicht mehr statt. Nun sieht man nur noch Absetzbewegungen, Einzelaktionen und Lähmung. Selbst die Momente auflodernder Abwehrgefechte können nicht mehr darüber hinwegtäuschen, dass die energetische Kraft als Eigenantrieb aus den Menschen und der „Kriegsmaschine Wehrmacht" verschwunden ist. Dynamik ist rückwärtsgewandt und skizziert das Handeln auf Gegnerseite. Der „Vierfrontenkrieg"[125] lässt das III. Reich geradezu implodieren und den Feind unaufhaltsam vordringen. Aus der dem Nationalsozialismus verschriebenen Modernität durch Dynamik sind totaler Kollaps und Arrhythmie geworden. So hat er sein wichtigstes Merkmal im Niedergang

[120] vgl. dazu Sakmyster 1996, S. 485; Kracauer [1999], S. 328
[121] Paul 2004, S. 235
[122] ebd., S. 235; zur begrenzten Modellierbarkeit des Krieges nach Stalingrad siehe Prümm 2003, S. 322
[123] vgl. dazu Bucher 1986, S. 55, 59
[124] vgl. Paul 2004, S. 235
[125] zu den pausenlosen Angriffen in Ost, Süd, West und aus der Luft siehe Anmerkung 1.

eingebüßt. Als Negativbeispiel steht es für die Abwicklung des Nationalsozialismus. Er hat sich mit dem von ihm entfachten Krieg letztlich selbst seines Antlitzes von Fortschrittlichkeit entledigt. Ungewollt beschreiben die Bilder sein abgelaufenes Verfallsdatum. Mit den in der *Wochenschau* formulierten Impressionen zeichnet schlicht die Realität als Taktgeber unüberformbaren Zusammenbruchs verantwortlich. Ihren stärksten Ausdruck findet sie durch die allgegenwärtigen Szenen, die ausschließlich vom Reagieren und nicht mehr Agieren berichten. Aus Großoffensiven an allen Fronten sind Reparaturmaßnahmen im Reichsgebiet geworden. Der Spezialist, Facharbeiter und Militärathlet ist dem probaten Feuerwehrmann des Schlachtfeldes gewichen. Alles ist durchwoben von Abwehrkämpfen und vereinzelten Gegenmaßnahmen: Dauerzustand Defensive. Jedoch die Dynamik filmtechnischer Mittel geht auch hier unvermindert weiter. Quasi ungewollt gehorcht sie nach dem immer gleichen, anpassungsunfähigen Muster der Hektik und Improvisation deutscher Abwehrmaßnahmen. Sie entspricht so der Wirklichkeit des konfusen Niedergangs von Eile, Stress, Druck und Nervosität. Der überhastete Aufbau von Verteidigungs- und Auffangstellungen an sämtlichen Frontabschnitten findet sich darin wieder.[126] Wie in der grausamen Realität, so folgt auch die Protokollierung des Untergangs auf der Leinwand dem immer gleichen Turnus: Rückzug-Gegenstoß-Rückzug. Die dynamische Realität auf Gegnerseite prägt Chaos und Hektik der Formierung, Rückzugs- und Auffangbewegungen deutscher Heeresverbände.[127] Und genau das spiegelt die *Wochenschau* durch ihre konservativ gewordene Eigenart im rastlosen Gebrauch filmischer Mittel: sie bearbeitet dramaturgisch und bewegungsreich die motorischen Nerven der Zuschauer[128]. Zu keinem Zeitpunkt entlässt sie sie wirklich aus den filmtechnischen Arrangements[129]. Sie emotionalisiert durch pausenlose Involvierung unter Zuhilfenahme von Musik und desinformativen Texten und generiert ohne Unterlass eine synästhetische Reizüberflutung buchstäblich sinnlichen Miterlebens ohne die Möglichkeit eigener Gedankenbildung[130]. So konditioniert sie letztlich, wofür Gegner und Realität ohnehin verantwortlich zeichnen – die negative Umkehr von Dynamik als Atomisierungsprozess des NS im Zeitraffer. Dadurch potenziert die *Wochenschau* eine Agilität des Gegners, aus der Durchhalte- und Siegeswillen sowie Wunschprojektionen von Zuversicht erwachsen:

[126] siehe dazu umfassend Price 2002; Andidora 2002; Mansoor 1999; Raß 2003; Ailsby 2000; Karschkes 2002; Kern 1999 zeitgenössisch auch den Aufmacher der Berliner Ausgabe des *Völkischen Beobachters* v. 19. Dezember 1944; zur „Struktur" der Abwehrkämpfe Ritgen 1998; Stern 1994 (Bd. 47), S. 72-91; Neu 1996, S. 41-46; Ose 1984, S. 26-37; exemplarisch *Führerbefehl* v. 21.1.1945 aus dem Bestand RH 19/XV Bundesarchiv/Militärarchiv Freiburg i. Breisgau. zit. nach Lindenblatt 1993, S. 30

[127] eindringliche Beispiele sind die Ereignisse *Pommernwall* und *Seelower Höhen*. Siehe dazu Langer 2003, S. 23; Lindenblatt 1993, S. 9 ff., S.67 ff., S. 110; den Zeitzeugenbericht Retzlaffs in *Die Pommersche Zeitung* v. 24.2.1962; Wysokinski 1976, S. 9; Herrmann 1998, S. 67-71; Foerster 1998; Stimpel 2003; Nicolai 1995, S. 295

[128] vgl. Stamm 1979, S. 118 ff.

[129] vgl. Prümm 2003, S. 328; Kracauer [1999], S. 324 ff., S. 336, S. 347; Paul 2004, S. 243

[130] vgl. ebd.

Mobilisierung zwischen Macht und Ohnmacht. Ihr originärer Zweck ist verschoben und dokumentiert nur noch das eigene, unbeständige Durcheinander und die Schnelligkeit feindlicher Vorstöße. Die Dynamik des unaufhaltsamen NS-Militärathleten ist in gehetzte Flucht und bestialisch vorangetriebenen Rückzug umgeschlagen. Die verzerrte Auffassung des modernen Krieges durch einen ebenso modernen Nationalsozialismus ist 1944 längst von der Realität überholt. Die *Wochenschau* legt realitätsnah Zeugnis von der praktisch komplett versiegten Kraftquelle nationalsozialistischer Dynamik ab. Mit der Überformung des dokumentarischen Materials durch Kriegswirklichkeit ist das ideologische NS-Selbstbildnis aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase vollständig aufgelöst und verschwunden.

Und genau so ist es mit der Kennzeichnung des Krieges als Sportereignis. Von den Affinitäten zwischen Sport und Krieg bleibt im wahnhaften Endstadium nichts übrig. Die Synchronizität der Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* ist, mit Ausnahme des Frauenbildes und der Authentizität, nicht mehr gegeben. Kriegsgebiete in der Fremde als Sportplatzkulisse von 1942 sind 1944 kaum mehr als Städte zu bezeichnende Trümmerlandschaften. Die Grenzen des immer kleiner werdenden Reiches und die Heimat halten als Bühnenbild der Vernichtung her. Zwar funktioniert die *Wochenschau* im Untergang rein arbeitstechnisch stereotyp wie zu Zeiten ihres Erfolges, nur lässt sich die Auswirkung der Realität auf ihre Inhalte nicht mehr verbergen. Krieg kann schlicht und ergreifend nicht mehr den Effekt von Sport haben. Er wirkt jetzt nur noch so, wie er ist: infernalisch. In ihrer Eigenwirkung ist die Darstellung des Krieges daher nicht mehr die bekannte Überzeichnung des Sports. Hier finden keine Männlichkeit, Bewährung, Ästhetik, romantisierte Sicht als Abenteuer, Erlebnis, Athletik und Können mehr statt. Aus dem bisherigen Jäger nach Rekorden[131] ist der Gejagte geworden. Die Mittel der *Wochenschau* sind nach wie vor der Suggestion von Sport verpflichtet. Nur sind die Inhalte schlicht der Wirklichkeit geschuldet. Und die heißen: Auflösung, Vernichtung, Zusammenbruch, Ohnmacht. Hier werden lediglich Aufbäumen, Widerstand, Verzögerung und das Ende abgelichtet, die alles nur im Ansatz sportlich zu begreifende negieren. Es ist die Talfahrt von der Entdramatisierung des NS-Systems zur totalen Tragödie. Die zunehmende Verdichtung militärischer Niederlagen erlaubt keine kontextuelle Entbindung von Zeit und Raum. Mit der Auflösung der allgegenwärtigen Affinität *Sport als Krieg – Krieg als Sport* bricht die rahmende Wechselbeziehung vollständig zusammen. Die überführten Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* sind durch das Selbstbildnis des Krieges ausgetauscht und greifen nicht mehr. Der

[131] vgl. Paul 2004, S. 240

Bedeutungsverlust geht mit der Sinnlosigkeit ihrer Ablichtung einher.[132] Im direkten Vergleich entfremdet die *Wochenschau* des Untergangs geradezu eigenständig ihren Zweck. Sie ist weit von der sportlich kolportierten Suggestion entfernt und entkleidet Nationalsozialismus und dessen positive Sicht vom Krieg. Der Mechanismus gegenseitiger Absicherung und Konditionierung stürzt so wie das III. Reich durch das Diktat der Realität in sich zusammen. Selbstverständnis und Selbstinszenierung des Nationalsozialismus sind verschwunden. Die Aktualität der Geschehnisse verbietet sie. Mit der beinahe vollständigen Konversion der Muster sind die Grenzen von Sport und Krieg wieder hergestellt. Realität, *Wochenschau* und die persönlichen Empfindungen der Kriegsteilnehmer sind Ende 1944 deckungsgleich von sportlich ehrenhafter Kriegsauffassung befreit. Sie sind der Grundlage dafür entbunden. Statt sich im Sinne eines Wettkampfcharakters bei der Anzahl getöteter Menschen, abgeschossener Panzer und Flugzeuge, eroberter Gebiete, von Auszeichnungen und Anerkennungen sowie zurückgelegter Marschkilometer als Lebensgefühl zu überbieten, geht es nur noch um die Regeln des Überlebens.[133] Annihilation, blankes Entsetzen und die Sehnsucht nach Überleben und Durchstehen überzeichnen alles, was letztlich zu einer Verdrängung sportlicher Assoziationen führt. Obwohl das Publikum von 1944 die Veränderung als Prozess vor und auf der Leinwand miterlebt, so ist dennoch aus Bekanntem Unbekanntes geworden. Zwar zeichnet die grausame Wirklichkeit für eine Ablehnung des Krieges im Wechsel mit Wunschvorstellungen der Zuversicht verantwortlich, jedoch ist es nun aber auch die *Wochenschau* selbst, die zu einer Akzeptanz des Krieges bei weitem nicht mehr beitragen kann. Die Wirklichkeit erlaubt es ihr nicht. Damit hat der Nationalsozialismus seine Legitimations- und Faszinationskraft verloren.

Die synästhetische Überführung und Absicherung der neun Bildmuster bleibt auf die Phase des Erfolgs beschränkt (***Hypothese 4***). Mit der Auflösung kryptografischer Codierungen des Menschen und dem Wechsel von einer Sieges- zur Durchhalte-Wochenschau durch überformende Realität, hören Rahmungen und Mechanismen der Konditionierung auf zu funktionieren. Sie sind verschwunden. Auch andere *Wochenschauen*[134] des Untergangs belegen das. Durch die ausbleibende Wiedererkennung der aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* der Blitzkriegphase bekannten Muster tritt nur noch eine

[132] zur Umstrukturierung der Wochenschau nach der Kriegswende vgl. Goebbels Tagebucheintragung v. 19.9.1944, in: Reuth 2003 (Bd. 5), S. 2093; umfassend Geerdes 1988; allgem. Überblick bei Bartels 2004

[133] siehe dazu exemplarisch Kilian 2002, S. 10-15; Schirra 2001; Humburg 1998; zum Ende des Krieges hin siehe etwa Düsterberg 2000; Hartewig 1993; Rupieper 2004; idea 2004

[134] Im Rahmen der Untersuchung haben weitere *Wochenschauen* (numerisch) vorgelegen, in denen ebenfalls eine Auflösung von sieben der neun Muster zu beobachten ist: 736, 754, 755. In Anbetracht der Fülle an Wochenschauen (755) sind sie jedoch nicht repräsentativ.

zweckdienliche Aufgabe hervor. Sie besteht darin, einzig dem zu entsprechen, was Menschen ohnehin zu Eigen ist: Selbsterhaltungstrieb. Genau dafür nützen dem III. Reich Volk und *Wochenschau*. So gelingt es dem Nationalsozialismus, sich durch millionenfachen Tod zeitweilig selbst durch deren Instrumentalisierung zu überleben. An die Stelle seiner visionären Weltanschauung und Menschenprogrammierung tritt nun die von ihm heraufbeschworene Wirklichkeit. Sie löst durch ideologische Hybris zugewiesene Identitätsräume der Geschlechter auf, macht sie vergessen und reduziert sie auf das Wesentliche: individuelles Überleben. Die NS-Scheinwelt ist durch die Überlegenheit des Feindes und ihren drohenden Untergang entrückt und durch Realität ersetzt. Sie kann nach fünf Jahren Krieg nicht mehr eingespannt werden, um sich selbst vorzutäuschen, sondern um das Unvermeidbare hinauszuzögern. Ihre destruktive Omnipotenz begrenzt alles mit dem Nationalsozialismus im Zusammenhang Stehende auf Zeiten des Erfolgs. Nur dort überstrahlt der Glanz der Verführung die absehbare Apokalypse einer dogmatischen Traumfabrik. 1944 ist dieser Glanz endgültig entzaubert.

6. Schlussbetrachtung

6.1 Verlauf und Resümee

Im Rahmen meiner Analyse *„Sport als Krieg – Krieg als Sport: Mechanismen zur emotionalen Konditionierung des Menschen im Nationalsozialismus – Eine Untersuchung am Beispiel von Sportsozialisation, Olympiafilm und Wochenschau“* bin ich der Frage nachgegangen, ob der Nationalsozialismus aus der Genese ideologischer Wertevorstellungen heraus stereotype Ordnungsmuster als immanentes Konditionierungssystem erkennen lässt. Mein themenübergreifender Gedanke orientierte sich an den augenscheinlich voneinander unabhängigen Bereichen Sport und Krieg. Er wurde von der Auffassung geleitet, dass beide Bereiche nicht separat, sondern verzahnt zu betrachten sind, und dass in ihnen gleiche Identitätsmuster angelegt sind, die sich gegenseitig absichern. Die dahinterstehende Überlegung war: ideologische Sportpraxen und ihre Visualisierung antizipieren Krieg und weisen Affinitäten dazu auf, wie auch umgekehrt Muster des Sports in der filmischen Kriegsdarstellung abgelichtet werden – ein Konstrukt emotional rahmender Absicherung durch generierte Bekanntheit. Der gewählte Ausgangspunkt von *Ideologie* und *Sozialisation* beschreibt den Untersuchungsgegenstand filmischer NS-Selbstdarstellungsszenarien. Mein übergreifender Ansatz verbindet daher *Sportsozialisation* mit dem *Olympiafilm* und zwei *Kriegswochenschauen*.[1] Er stellt die Transformation von Sozialisations- in Bildmuster heraus. Daneben bin ich der Frage nachgegangen, ob deren kursorische Überführung und Fortsetzung, neben der originären Festigung ideologischer Maxime als Ausdruck von Selbstverständnis und idealisiertem Antlitz des Nationalsozialismus, von historischen Kohärenzen abhängig ist. Der interdisziplinäre Zugang ist – wie auch die Methode chronologischer und vollständiger Analyse von *Sportpraxen*, Sequenzen des *Olympiafilms* und kompletten *Wochenschauen* – das Innovative meiner Arbeit. Weiterhin ist es der ganzheitliche Anspruch, der im Gegensatz zu den zeitgenössisch gängigen und publizistisch zweckdienlichen Pauschalisierungen neue Sinnzusammenhänge eröffnet. Außerdem bietet das Konzept dieser Arbeit eine neue Leseart medialer Selbstdarstellungsszenarien des Nationalsozialismus. Es leitet ein: in eine neue Sicht und Zugangsweise im Umgang mit Bildern, die das III. Reich von sich selbst geliefert hat. Die vorliegenden Ergebnisse belegen Topoi, die stark von realen Verhältnissen abhängig sind.

***Hypothese 1*:** Für die im ersten Teil der Arbeit analysierten Sportpraxen lassen sich neun ordnende Sozialisationsmuster festhalten.[2] Die ersten zwei beschreiben männliche und weibliche Identitätsräume: männerdominierte Gesellschaft und Unterordnung der Frau. Der

[1] vgl. Kap. 2., 4. und 5.
[2] vgl. Kap. 2.5

Mann nimmt die ihm zugeschriebene Führungsfunktion als Kämpfer und Militärathlet ein. Er ist Rassekrieger: physisch härte- und kampfbetont „abgerichtet“, charakterlich zu Mut, Entschlusskraft, Sieges- und Kampfbereitschaft erzogen. Gegensätzlich und zugleich fundamental nimmt die Frau eine untergeordnete, ideologisch paritätische Funktion ein. Als Bewahrerin der Familie ergänzt sie die Gestaltungswelt des Mannes. Sport ist bei ihr nur Erbgesundheit und propagandistischen Zwecken verschrieben. Als drittes Muster ornamentaler Sozialisation zeigt sich die ausgrenzende, entmenschlichte und diskriminierte Sicht auf nonkonformistische Individuen und Gruppen. Alles Andersartige, Schwächere, Unschöne, physisch und psychisch Unvollkommene gilt als minderwertig. Ausgrenzung alles Atypischen basiert auf Hybris der konstituiert rassischen Gemeinschaft. Beides bedingt einander. Nur so kann sich das Ideale im Nationalsozialismus definieren. Daran ist das vierte Muster allgegenwärtiger Ästhetik geknüpft. Ornamentale Handlungen, physische Zustände, Charaktereigenschaften und programmatische Arrangements sind stets mit dem Nimbus des Schönen versehen. Ästhetik verhilft dem Nationalsozialismus zu dessen selbstverordnetem Antlitz. Sie fungiert als Platzhalter und Signum des NS-Wertesystems mit seinen rassischen Axiomen. Verallgemeinert und diffus ist ihre Symbolkraft für positiv aufgeladene Emotionen verantwortlich. Als fünftes Muster ist damit die Ordnung selbst verbunden. Mit den im Sport angelegten Momenten der Struktur, der Organisation und der Normierung inszeniert sich der NS-Staat als omnipotentes Instrument von Planung, Kontrolle und karitativer Versorgung. Sechstens zeigt er durch den Erlebnischarakter des Sports eine verklärte und entdramatisierte Sicht: als sporttouristische Attraktion verpackt, romantisiert und mit der Exotik des erlebnispädagogischen Abenteuers am Lagerfeuer versehen. Durch die Faszination weltenbummlerischer Exklusivität legitimiert sich der Nationalsozialismus über Verharmlosung. Mit dem siebenten Muster der Dynamik vermittelt er Modernität, Agilität und Flexibilität. Unablässige Bewegung und Aktivität begründen ein völlig neues Antlitz staatlicher Wahrnehmung. Er begeistert durch innovative Massenmobilisierung, was die Magie seiner Anziehungskraft begründet. Als achtes Muster zeigt sich die konstruierte NS-Wirklichkeit und damit der postulierte Anspruch des Nationalsozialismus auf Authentizität. Mit der (Re-) Organisation von Raum, Zeit und Menschen schafft sich das III. Reich seine eigene soziale und kulturelle Realität. Sie ist von Glaubwürdigkeit gekennzeichnet, da der Nationalsozialismus lebt, was er propagiert. In unmittelbarer Korrelation dazu steht als neuntes und letztes Muster die Antizipation des Krieges. Sinnstiftend ist alles auf das natürliche und unumstößliche Lebensgesetz des Kampfes ausgerichtet. Sport dient nur als kriegsvorbereitende Kulisse. Krieg findet konzeptionell im täglichen Sport statt. Seine

militärsportlichen Praxen schaffen dafür die Grundlage und lassen aufgrund ihrer durchgängig Kampf verherrlichenden Arrangements signifikante Affinitäten zum Krieg erkennen.

Hypothese 2: Die neun Muster der *Sportsozialisation* kulminieren in Bildmustern des *Olympiafilms*.[3] Deren Transformation beschreibt von nun an eine etablierte Systemimmanenz, welche die Muster der *Sozialisation* konsequent absichert. Als wechselseitig spiegelnder Rahmen von Emotion und synästhetischer Visualität programmieren sie den Menschen im Nationalsozialismus. Im *Olympiafilm* finden sich die Identitätsräume männlicher Dominanz (der Mann als Gestalter und propagierter Militärathlet) und die bedeutungslos untergeordnete Rolle der Frau (propagandistisch und nur als Bewunderin der Männerwelt erwähnt) wieder. Ebenso zeigt sich die despektierliche Sicht auf Gegner durch Abbildung von Schwäche, Unvermögen bzw. Aussparung. Ästhetik begegnet hier als meta-ethnische Idealisierung von Körper und Geist, als grundsätzliches Stilelement der Filmtechnik und in den programmatischen Arrangements der Spiele. Auf denselben Ebenen wird Ordnung zum Ausdruck verholfen. Weiter ist es auch die Darstellung als sporttouristische Attraktion und als abenteuerliches Erlebnis, das die Visualisierung mit Exotik der Fremde und weltenbummlerischer Romantik versetzt ist. Durch stete Rastlosigkeit und Bewegung (von Menschen und dem Gebrauch filmischer Mittel) knüpft Dynamik an den Ausdruck habitueller NS-Modernität. Durch visuelle Bestätigung gesellschaftlicher Sozialisation, Aktualität und Involvierung des Zuschauers gilt dies auch für Authentizität. Letztlich ist es die Antizipation des Krieges, dem der *Olympiafilm* mit Kampf als höchstem Prinzip verschrieben ist, der die bildsprachlichen Muster kumulativ abrundet. *Sport als Krieg* wird nicht nur durch das letzte, sondern auch durch die Übereinstimmung aller Muster als Mechanismus abgesichert. Wie in der Wirklichkeit des Sports so findet Krieg in demselben Maße auf der Leinwand statt. Der *Olympiafilm* legitimiert eine loyalitätsstiftende Scheinwelt: durch Absicherung von Sozialisation, die überhaupt erst die Voraussetzung einer Annahme dafür bildet. Mit der visuellen Fortführung der Muster ist ein sensualistischer Rahmen von *Sozialisation* und *Olympiafilm* entstanden, der Menschen konditioniert und Krieg zu etwas Bekanntem macht. Als vertraute, alltägliche, geläufige und populäre Emotionen werden sie buchstäblich memoriert.

Hypothese 3: Die neun Muster aus *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* gipfeln in der synästhetischen Darstellung des Krieges.[4] Sie sind deckungsgleich und in die *Wochenschau* der Blitzkriegphase überführt. Die Identitätsräume der Geschlechter zeichnen sich einhellig. Frauen werden überhaupt nicht erwähnt. Die *Wochenschau* berichtet nur von Männern und

[3] vgl. Kap. 4.4
[4] vgl. Kap. 5.1.3

ihrer Bewährung im Krieg: die Reinform in Gestalt des überindividuellen Militärathleten, der Assoziationen eines maschinellen Organismus hervorruft. Deutlicher als in der von Sport dominierten *Sozialisation* und *Olympiadarstellung* setzt sich die entmenschlichte und diskriminierende Sicht auf Gegner fort: unhygienisch, zerlumpt, kleinwüchsig, auf eine Sache reduziert und als Schmutz deklariert. Ästhetik begegnet in einer Schönheitssicht auf den Krieg: in isometrischen Projektionen von Heeresaufmärschen und Vernichtung, Klangräumen, Waffen, Uniformen, physischen und psychischen Idealzuständen sowie als filmisches Stilelement. Auch hier wird Ordnungsvorstellungen auf denselben Ebenen zum Ausdruck verholfen. Nach wie vor sind sie an die entdramatisierte Darstellung als Erlebnistourismus, Reisebericht und romantisiertes Abenteuer in der Welt geknüpft. Ebenso ist der Krieg von Dynamik überzeichnet: vorwärtsgerichtet und raumgreifend. Kamera und Soldaten sind ständig in Bewegung. Zudem authentifizieren die abgelichteten Kriegsbilder. Sie zeigen durch sich, ihre Aktualität und die Involvierung des Zuschauers, was der Nationalsozialismus propagiert und lebt: Krieg als zentraler Lebensinhalt. Die werteverschobene Spiegelung gesellschaftlicher und visueller Muster stellt den Krieg als sportlichen Wettkampf dar. Die Übereinstimmung der Muster, die Affinitäten zur Sportberichterstattung des *Olympiafilms* und schließlich die Art der Präsentation zeigen das Ereignis *Krieg als Sport*. So ist er relativiert, verharmlost und moralisch gerechtfertigt, da er im Grunde *bekannt* erscheint. Durch die Affinitäten von Sport und Krieg verwischen ihre Grenzen. Zeitgleich konserviert bzw. konsolidiert der Nationalsozialismus sich und sein Antlitz mit Hilfe der neun Muster. Medial übergreifend ist es ein Konstrukt, das in Wechselwirkung rahmt, absichert und immanent konditioniert. So wie *Sportsozialisation* und *Olympiafilm* Krieg antizipieren, so greift die *Wochenschau* im Umkehrschluss auf Sportmuster aus Praxis und Visualisierung zurück. Der Mensch im NS sieht sich so pausenlos mit der ewig gleichen Codierung von Mustern konfrontiert: über soziale Erlebnisse und reflektierte Bilder als Gefühl. Er ist emotional aufgeladen und unterliegt einem Ursache-Wirkungs-Prinzip: Sportpraxen setzen Ideologie um, unterfüttern sie dadurch, werden in Bildmustern von *Olympiafilm* und *Wochenschau* fortgeführt und sichern so Ideologie und *Sozialisation* ab. Dadurch spiegeln und potenzieren sie sich. Krieg wird zu etwas Bekanntem im Sport, der dann als Krieg in der *Wochenschau* abgelichtet, und damit als *bekannt* verstanden wird. Der Mensch kann sich darüber identifizieren und erträgt die Normalität des Unnormalen durch kryptografische Überzeichnung. Die Gebrauchsweisen der Bilder, die mit ihrem Blick reale Gewalt dokumentieren, trennen subjektive Wahrnehmung (durch die Akzeptanz bekannter Muster) von der Wirklichkeit. Unerträgliches wird so erträglich, da es sich hinter dem Gewand der

Komposition verbirgt. Die entstandene Ambivalenz von ideologischer Dokumentation und Verhüllung lässt das Medium Kriegswochenschau selbst zur Waffe werden.

Hypothese 4: Die Funktion der Sozialisations- und Bildmuster bleibt auf die Phase des Erfolgs beschränkt.[5] Diese lassen sich im Untergang des III. Reiches nicht mehr reproduzieren und haben ihre Gültigkeit verloren. Die Kausalität rahmender und gegenseitig absichernder Mechanismen funktioniert nicht mehr. Mit Ausnahme von weiblicher Bedeutungslosigkeit und Authentizität zeichnet die *Wochenschau* im Kontext völligen Zusammenbruchs ein Negativbild der Muster. Die Realität überformt nun filmische Gestaltungsmittel und begrenzt sie. Mit dem zum Ausdruck gebrachten Wechsel von Hoffnungslosigkeit und Zuversicht wird ihr nüchtern und ernst entsprochen. Das Männlichkeitspathos der Bewährung im Krieg ist ins Gegenteil umgeschlagen: Angst, Überforderung, Versorgungsmängel, Ungewissheit. Die *Wochenschau* beschreibt mit dem Wandel vom Eroberungs- zum Verteidigungssoldaten ihre Veränderung von der Sieges- zur Durchhalte-Wochenschau. Der nun dämonisiert und als bestialisch beschriebene Gegner ist mit Potenz aufgeladen. Er bestimmt das Geschehen des Schlachtfeldes. Ästhetik begegnet mit Ausnahme der filmischen Mittel überhaupt nicht mehr. Zu desolat sind Soldaten und Ausrüstung, zu provisorisch und unzulänglich die kriegsverlängernden Maßnahmen. Die pittoresk romantisierte Sicht vom Krieg als entdramatisiertes Abenteuer, Versorgung am Lagerfeuer und Erlebnistourismus ist der katastrophalen Wirklichkeit im begrenzten Umfeld der Heimat gewichen. Ordnungsvorstellungen werden nicht mehr bedient. Sie können es nicht, da sie nicht mehr gegeben sind. Karitative Versorgungsmomente finden nicht mehr statt. Ebenso ist die *Wochenschau* von Dynamik entleert. Hier werden nur noch Verteidigung und Rückzug dokumentiert. Die Überformbarkeit des Krieges ist durch Realität an ihre Grenzen gestoßen. Hier ist kein Platz mehr für idealisierte Wunschprojektionen. Krieg kann keinesfalls mehr als Sport inszeniert werden, da eine Synchronizität der Muster nicht mehr gegeben und den Bildern der *Wochenschau* desaströser Alltag eingeschrieben ist. Eine kontextuelle Entbindung von Zeit und Raum wird zwangsweise durch die Wirklichkeit unterbunden. Mit der Überzeichnung der den Niedergang bestimmenden Realität sind die Möglichkeiten der Modellierung ebenso erschöpft wie das filmisch konservierte Antlitz des III. Reiches. Die rahmende Wechselbeziehung der neun Muster bricht vollständig durch die Auflösung der bisherigen Affinität *Sport als Krieg – Krieg als Sport* zusammen. Die überführten Muster aus *Sportsozialisation*, *Olympiafilm* und *Wochenschau* sind durch das Selbstbildnis des Krieges ausgetauscht. Die Mechanismen der Konditionierung von Menschen sind ihrer Wirksamkeit

[5] vgl. Kap. 5.2.3

enthoben, da die kryptografischen Codierungen aufgelöst sind. Aus Bekanntem ist Unbekanntes geworden und aus der Wirklichkeit einer Weltanschauung die Wirklichkeit des Untergangs. Mit dem Wegfall ordnender Topoi schwindet neben dem Glanz des Nationalsozialismus auch die Identifikation mit ihm. Beides ist auf Zeiten des Erfolgs begrenzt. Die entrückte und durch Realität ersetzte Scheinwelt kann im Untergang nicht mehr eingespannt werden, um sich selbst vorzutäuschen. Sie kann nur noch das Eintreten des Unvermeidbaren hinauszögern.

6.2 Kritische Anmerkungen zu Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Ungeachtet der neuen Erkenntnisse und dem dafür als notwendig erachteten Analyseprozess: Vieles an dieser Arbeit bleibt Deutung und Wahrscheinlichkeit. Trotz meines Verfahrens vollständiger Untersuchung von themenübergreifenden Zusammenhängen ist es vollkommen unmöglich, Wirkungsabsichten und -weisen zu belegen. Zwar ist der Sinnzusammenhang logisch und gegeben, nur kann ich mit dieser Arbeit lediglich in Tendenzen argumentieren, die offenkundig aber eben auch mutmaßlich sind. Das hat zu Schwierigkeiten der Formulierung und Anfertigung dieser Schrift geführt. Zusammen mit dem Anspruch auf Vollständigkeit und der Komplexität des Themas sind Einstieg, Herleitung und Beschreibung teilweise langwierig. Sie dienen dem Leser, gemeinsam mit dem Filmmaterial, zur Nachvollziehbarkeit filmischer Suggestionen, jedoch erzeugen sie auch Redundanzen. Das ließ sich aufgrund von Thema und Zugang nicht immer vermeiden. Zur Begrenzung des detaillierten Umfangs habe ich daher bewusst auf einzelne Zusammenfassungen in Form von Unterkapiteln verzichtet. Problematisch ist auch die Fülle verwandter Themen, die ich in meiner Arbeit unberücksichtigt lassen musste. Beispielsweise Genderaspekte oder etwa militärhistorische Bereiche bleiben hinter dem Fokus auf Sozialisations- und Bildmuster zurück. Die vorliegende Arbeit kann das nicht leisten. Eine Berücksichtigung hätte den Rahmen bei weitem überstiegen. Letztlich ist die Repräsentativität meiner Untersuchung in Frage gestellt. Durch die meines Erachtens erforderliche, d.h. dezidierte Zergliederung komplexer Bildmomente, erlaubt die Methode nur eine exemplarische Analyse. Sie ist auf Beispiele beschränkt und ihre Aussagefähigkeit daher limitiert. Um ein breit gefächertes Bild zu zeichnen, ist diese weitschweifige und erschöpfende Darlegung zu profund – und damit ungeeignet. Dennoch zeigen sie und meine Arbeit Existenz und Bedeutsamkeit der vielschichtigen Mechanismen zur Konditionierung des Menschen mithilfe programmatischer NS-Selbstinszenierung. Sie eröffnen eine neue Sicht darauf.

6.3 Ausblick

Die hier skizzierte Kritik mangelnder Repräsentativität birgt jedoch auch Chancen. Gerade durch sie bedarf es einer neuerlichen und fortzuführenden Analyse, um die aufgeworfene Sicht zu verifizieren. Und das kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht absehbare Themenfelder eröffnen. Mit Blick auf die neuen Muster muss sich die historische Forschung das bisweilen unterschätzte Genre filmischer Bildsprache als Geschichtsquelle erschließen. Denn sowohl NS-Sportfilme als auch Kriegswochenschauen wurden bislang keiner gültigen Analyse unterzogen. In der separaten Erarbeitung beider Teilbereiche zeichnet sich bereits ein neues Forschungsfeld ab. Die nach Fertigstellung des *Olympiafilms* entstandenen Lehrfilme, etwa *Der Wurf im Sport*, *Kraft und Schwung* oder *Laufen*, und die zu Beginn des Krieges produzierten Kompilationsfilme, wie *Sieg im Westen* oder *Feuertaufe*, sind Beispiele dafür. Weiterführend sind interdisziplinäre, d.h. kombinatorische Untersuchungen in Aussicht gestellt. Denn der Umfang möglicher Überschneidungen von Sport- und Kriegsdarstellung ist, da bislang noch gar nicht ansatzweise als Frage erfasst, alles andere als geklärt. Darüber hinaus gilt es aber auch, synästhetische Ebenen von Filmquellen weiter zu untersuchen. Effizientere und zielführendere Analysen könnten daraus erwachsen. Besonders die Wirkung des Zusammenspiels von Bildern und Klangräumen ist unerforscht. Wünschenswert wäre daher eine Methodik zur Erfassung filmischer Effekte. Vielleicht ist sie zukünftig möglich, um aus Deutung Fakten zu machen. Über die NS-Zeit hinausgehend skizzieren sich jedoch weitere Forschungsgebiete. Inwieweit sind die im Nachkriegsdeutschland vorherrschenden Bilder des idealisierten NS-Sports und Krieges durch die herausgestellten Muster beeinflusst und geprägt worden? Gibt es Kontinuitäten und/oder Umbrüche zwischen nationalsozialistischer und moderner Sportreportage? Sind NS-Filme möglicherweise rehabilitiert, da in der Gegenwart des Jahres 2013 ideologische Sozialisationsbedingungen als Grundlage von „Seh-Wünschen“ nicht mehr gegeben sind? Welche Wirksamkeit haben die Bilder, die der Nationalsozialismus von sich selbst geliefert hat, heute überhaupt noch ohne zweckdienliche Kontextualisierungen publikumswirksamer Verkaufsschlager wie etwa der täglichen ZDF-Produktionen? Die Beantwortung dieser Fragen kann durch Annahme, Akzeptanz und Berücksichtigung meiner Muster durch die Wissenschaft erfolgen.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Periodika

8 Uhr-Blatt vom 10.11.1944.
Augsburger National-Zeitung vom 7.10.1944.
Berliner Illustrirte Zeitung vom 23.03.1944.
Berliner Illustrirte Zeitung vom 8.06.1944.
Berliner Illustrirte Zeitung vom 29.06.1944.
Berliner Illustrirte Zeitung vom 10.08.1944.
Berliner Illustrirte Zeitung vom 16.11.1944.
Berliner Illustrirte Zeitung vom 23.11.1944.
Das Deutsche Mädel. Jg. 1936–1941.
Das Reich vom 8.06.1941.
Das Reich vom 16.04.1944.
Das Reich vom 9.07.1944.
Das Reich vom 3.09.1944.
Das Reich vom 24.12.1944.
Das Reich vom 07.01.1945.
Das Reich vom 21.01.1945.
Das schwarze Korps vom 20.01.1944.
Das schwarze Korps vom 30.03.1944.
Das schwarze Korps vom 11.05.1944.
Das schwarze Korps vom 02.11.1944.
Das schwarze Korps vom 16.11.1944.
Der Adler, Nr. 23 (1940).
Der Film vom 22.6.1940.
Der Pimf. Nationalsozialistische Jugendblätter, Nr. 5/6 (Mai/Juni 1944).
Der Pimf. Nationalsozialistische Jugendblätter, Nr. 7/8 (Juli/August 1944).
Der Stürmer, Nr.23 (1944).
Der Stürmer vom 22.2.1945 (Nr. 8).
Deutsche Illustrierte vom 22.05.1934, (Nr. 21).
Deutsche Presse, Nr. 4 (1939), S. 67 f.
Deutsche Turnerzeitung, Nr.22 (1937), S. 466.
Die neue Gemeinschaft, Nr. 10 (1944), 123 f.
DSV-Jahrbuch 1936.
Film-Kurier vom 08.06.1936.
Film-Kurier vom 26.06.1936.
Film-Kurier vom 05.07.1937.
Film-Kurier vom 31.03.1938.
Film-Kurier vom 11.04.1938.
Helsingin Sanomat vom 06.08.1938.
Illustrierter Film-Kurier: Feldzug in Polen. [o.O., o.J.].
Intransigeant vom 03.07.1938.
Leipziger Jahrbuch 1939.
Leipziger Kalender, Nr. 13, 1938.
Licht-Bild-Bühne vom 29.06.1940
Marianne vom 06.07.1938
NS Frauen-Warte, Nr. 8 (1944/45).
Olympia-Zeitung. Offizielles Organ der XI. Olympischen Spiele 1936 in Berlin, Nr. 1–30 (1936).
Pommersche Zeitung vom 17./18.03.1945 (Nr. 254,55).
Sprechabenddienst vom September/Oktober 1944.
Völkischer Beobachter vom 01.12.1925.
Völkischer Beobachter vom 21.07.1944, Berliner Ausgabe (203. Ausg./57. Jg.).
Völkischer Beobachter vom 19.12.1944, Berliner Ausgabe (249. Ausg./57. Jg.).
Völkischer Beobachter vom 04.02.1945, Berliner Ausgabe (30. Ausg./58. Jg.).
Völkischer Beobachter vom 16.02.1945, Berliner Ausgabe (40. Ausg./58. Jg.).
Völkischer Beobachter vom 14.04.1945, Berliner Ausgabe (89. Ausg./58. Jg.).
Westfälische Neueste Nachrichten. NS-Volksblatt für Westfalen. Mindener Zeitung vom 10.11.1944.
Wille und Macht 4 (1936), 8.
Wille und Macht 4 (1936), 14/15.
Zeitschriften-Dienst (266/135) vom 09.06.1944, Nr. A 337–A 374.

Backe 1941: Backe, H., In Europa wird nur das Volk hungern, das seine Kraft nicht nutzt [Aufsatz in der Zeitschrift *Der Vierjahresplan* 1, (1941)] In: Deutsche Informationsstelle (Hrsg.), Um die Neugestaltung der europäischen Wirtschaft. Berlin 1941, S. 48-60.

Burkhard 1938: Burkhard, G., Die psychologischen Grundlagen und Grenzen der körperlichen Ausbildung der Frau. In: Wirth/Sander (Hrsg.), *Archiv für die gesamte Psychologie. Organ der Deutschen Gesellschaft für Psychologie* 101, 1938, S. 337-394.

Bürkner 1937: Bürkner, T., Der BDM in der Hitlerjugend. In: Meier-Beneckenstein, P. (Hrsg.), *Schriften der deutschen Hochschule für Politik* 16 (1937).

Copei 1944: Copei, F., Psychologische Fragen zur Filmgestaltung. In: *Film und Bild* 10 (1944), 9.

Cosmovici 1940: Cosmovici, H.H., Das legionäre Rumänien und die Achse. In: *Volk im Osten* 1 (1940), S. 1–11.

Das Deutsche Mädel: [o.Verf.], „Jungmädelführerinnen in der Sportschulung.“ In: *Das Deutsche Mädel* 3 (1937), S. 16.

Die neue Gemeinschaft 1944: [o. Verf.], „Die Gefallenenehrungsfeiern der NSDAP. Für jeden Gefallenen eine Gefallenenehrungsfeier der NSDAP. Ansprache des Hoheitsträgers.“ In: *Die neue Gemeinschaft* 10 (1944), 123 f.

Feder 1932: Feder, G., Das Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundlagen. In: *Nationalsozialistische Bibliothek* 1 (1932).

Film-Kurier 1936: [o.Verf.], „Kampf, Schönheit, Olympische Idee. Die drei Grundgedanken, nach denen der Olympiade-Film gestaltet wird.“ In: *Film-Kurier* vom 26.06.1936 (Nr.147).

Fischer 1938: Fischer, H., Der Film als Propagandawaffe der Partei. In: Lehnich, O. (Hrsg.), *Jahrbuch der Reichsfilmkammer* (1938), S. 66–75.

Hippler 1941: Hippler, F., Der Film als geistige Waffe im Krieg. In: *Der Deutsche Film* 5 (1941), 11/12.

Lübbert 1935: Lübbert, U., Plaus größter Sohn. Professor Wilhelm Wandschneider. In: *Mecklenburgische Monatshefte* 11 (1935), 126, S. 341–343.

Malitz 1933: Malitz, B., Die Leibesübungen in der nationalsozialistischen Idee. In: Feder, G. (Hrsg.), *Nationalsozialistische Bibliothek* 46 (1933), S. 14.

Maraun 1939/40: Maraun, F., Die Bedeutung der Wochenschau neben Funk und Presse. In: *Der Deutsche Film* 5 (1939/40), S. 102 f.

Meier-Beneckenstein 1937: Meier-Beneckenstein, P., Nationalsozialistische Frauenschaft. Bearbeitet von der Presseabteilung der Reichsfrauenführung. In: Meier-Beneckenstein, P. (Hrsg.), *Schriften der Deutschen Hochschule für Politik* 15 (1937).

Neumann 1938: Neumann, C., Die Filmarbeit der Partei. In: Lehnich, O. (Hrsg.), *Jahrbuch der Reichsfilmkammer* (1938), S. 163 ff.

Norman 1936: Norman, C.G., Die Akropolis wird vernebelt. In: *Filmwelt* vom 19.07.1936 (Nr. 29).

Reichsgesetzblatt 1933: Reichsgesetzblatt I. Berlin 1933.

Reichsgesetzblatt 1936: Reichsgesetzblatt I. Berlin 1936.

Riefenstahls Rede Paris 1937: [o.Verf.], Leni Riefenstahls Rede in Paris. Warum die Herstellung des Films so lange dauern mußte. In: *Film-Kurier* vom 05.07.1937.

Rosenberg 1936: Rosenberg, A., Nationalsozialistische Erziehung. In: *Wille und Macht* 4 (1936), 8, 1–6.

Schleinitz 1943: Schleinitz, E., Das Bild als politische Waffe. Die schlagkräftige Arbeit der deutschen Bildberichter an den Fronten, in: *Deutsche Presse* 7 (1943), S. 71-73.

Schnauck 1938a: Schnauck, W., Die Arbeit am Olympiafilm. In: *Der Deutsche Film* 9 (März 1938), S. 252–255.

Schnauck 1938b: Schnauck, W., Wie entstand der Olympiafilm? In: *Licht-Bild-Bühne* vom 14.4.1938, (89/90), S. 8.

Staemmler 1938: Staemmler, M., Wesen und Bedeutung der Auslese. In: *Ärzteblatt für Schlesien* (1938).

Stephan 1943: Stephan, W., Einsatz und Bewährung der Propagandakompanien. In: *Zeitungswissenschaft* 18 (1943), S. 305-316.

Streicher 1945: Streicher, J., „Das Grauen im Osten“. In: *Der Stürmer* vom 22.2.1945 (Nr.8).

Thiele 1929: Thiele, A., Die Frau und die Gymnastik. In: *Gymnastik* 7/8 (1929), S. 109, zit. nach Freckmann, B., Wesen und Formen der Gymnastik. In: Ueberhorst, H. (Hrsg.), Geschichte der Leibesübungen. Bd. 2. Berlin 1982, S. 1009.

Wagner 1938: Wagner, Die Leibeserziehung der Mädchen und Frauen. In: *Leibesübungen und körperliche Erziehung* 57 (1938), 4, S. 82–84.

Westernhaus 1938: Westernhaus, H., Die neuen Richtlinien für die Leibeserziehung in Jungenschulen und die Sportvorschrift für die Wehrmacht. In: *Leibesübungen und körperliche Erziehung* 57 (1938), 4, S. 32–34.

Zill 1936: Zill, E., Die sportliche Erziehungsarbeit - Grundlage des BDM. In: *Politische Leibeserziehung. Amtliches Mitteilungsblatt des Reichsreferates für Leibeserziehung im Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB)* 10 (1936), S. 110.

Zimmermann 1937: Zimmermann, K., Biologisches Erkennen und rassische Erziehung. In: *Der Weltkampf* (1937), S. 289–300.

Monographien und Sammelbände

Afrikakorps 1943: Generalkommando des Deutschen Afrikakorps (Hrsg.), Marsch und Kampf des Deutschen Afrikakorps. München 1943.

Antonescu 1941a: Antonescu, M. A., Rumäniens heiliger Krieg. Rundfunkrede, gehalten am Tage von Rumäniens Kriegseintritt, den 22. Juni 1941. Bukarest 1941.

Antonescu 1941b: Antonescu, M. A., Pro Germania 1941. Bukarest 1941.

Antonescu 1942: Antonescu, M. A., Warum wir kämpfen. Bukarest 1942.

Apel 1863: Apel, T., Führer auf die Schlachtfelder Leipzigs. Leipzig 1863.

Aster 1813: Aster, Die Gefechte und Schlachten bei Leipzig im Oktober 1813. 2 Bde. Dresden 1852/53.

Bäumer 1940: Bäumer, G., Die Frauengestalt der deutschen Frühe. Berlin 1940.

Baeumler 1934: Baeumler, A., Politische Leibeserziehung. In: Breitmeyer, A., Sport und Staat. Bd. 2. Hamburg 1934, S. 139.

Baeumler 1937: Baeumler, A., Antrittsvorlesung in Berlin. In: Baeumler, A., Männerbund und Wissenschaft. Berlin 1937, S. 123–138.

Baeumler 1942: Baeumler, A., Bildung und Gemeinschaft. Berlin 1942.

BAKo NSD 43/193-26 [1942]: BAKo NSD 43/193-26, Der Reichssportwettkampf der Hitler-Jugend. Arbeitsrichtlinien der Hitler-Jugend. Reichsjugendführung Berlin am 1. Februar 1942.

Berndt 1937: Berndt, A. I., Gebt mir vier Jahre Zeit! Dokumente zum 1. Vierjahresplan des Führers München 1937.

Van Bevern 1941: Bevern, A. van, Mit der Filmkamera über London. Einsatz unser Filmberichter in der P.K. In: Weiß, K. (Hrsg.), Das Gesicht des Krieges (=31. Ausgabe des „Deutschen Kamera-Almanachs") Berlin 1941, S. 42 ff.

Beyer 1936: Beyer, R., Die Nürnberger Gesetze vom 15. September 1935. Leipzig 1936.

Bleibtreu 1904: Bleibtreu, C., Napoleon bei Leipzig. Ein Gedenkbuch zu den Jahrestagen der Völkerschlacht bei Leipzig vom 16. bis 18. Oktober 1813. Nachdr. der 3. völlig umgearb. und verm. Aufl. Berlin und Leipzig 1904 – Hamburg 2001.

Von Bode 1929: Bode, W. von, Der Bildhauer Joseph Thorak. Berlin 1929.

Borchert 1941: Borchert, E., Mit der Kamera am Feind. Die Arbeit der Bildberichter des Heeres. In: Weiß, K. (Hrsg.), Das Gesicht des Krieges (=31. Ausgabe des „Deutschen Kamera-Almanachs") Berlin 1941, S. 32-36.

Breitmeyer 1934: Breitmeyer, A., Sport und Staat. 2 Bde. Hamburg 1934.

Bürkner 1937: Bürkner, T., Der BDM in der Hitlerjugend. Schriften der deutschen Hochschule für Politik 16. Berlin 1937.

Bufa 1926: Bufa (Hrsg.), Der Weltkrieg im Bild. Originalaufnahmen des Kriegs-Bild- und Filmamtes aus der modernen Materialschlacht. Berlin 1926.

Bufa 1927: Bufa (Hrsg.), Der Weltkrieg im Bild. Originalaufnahmen des Kriegs-Bild- und Filmamtes aus der modernen Materialschlacht. Berlin 1927.

Bufa 1928: Bufa (Hrsg.), Der Weltkrieg im Bild. Originalaufnahmen des Kriegs-Bild- und Filmamtes aus der modernen Materialschlacht. Berlin 1928.

Busch 1937: Busch, W., Unsere Lager sind Burgen im Land! Ein Bericht vom Dienst der HJ. Auf Fahrt und im Lager Dresden 1937.

C.I.O. (Hrsg.): Charte des Jeux olympiques – Statuts du Conseil International olympique – Règlements et protocole de la célébration des olympiades modernes et des Jeux olympiques quadriennaux – Règles générales applicables à la célébration des Jeux olympiques - Règlements des congrés olympiques. O.O., O.J.

Dapper 1927: Dapper, S., Die Leibesübungen der Frauen und Mädchen. In: Neuendorff, E. (Hrsg.), Die Deutschen Leibesübungen. Großes Handbuch für Turnen, Spiel und Sport. Berlin/Leipzig 1927, S. 189–204.

Darwin 1859: Darwin, C. R., On the Origin of the Species by Means of Natural Selection. Or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life. London 1859.

Deutscher Leichtathletik-Verband (DLV) 1935: Deutscher Leichtathletik-Verband (Hrsg.), Leichtathletik-Ordnung und Wettkampf-Bestimmungen. Berlin 1935.

Diem 1936: Diem, C., Olympische Jugend. Berlin 1936.

Diem 1942: Diem, C., Olympische Flamme. 3 Bde. Berlin 1942.

Fedde 1888: Fedde, F., Der Fünfkampf der Hellenen. Breslau 1888.
Fedde 1889: Fedde, F., Über den Fünfkampf der Hellenen insbesondere die demselben eigenthümlichen Übungsarten des Dreisprunges, Diskus- und Speerwerfens und die Fünfkampfordnung. Leipzig 1889.
Feder 1932: Feder, G., Das Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken. Nationalsozialistische Bibliothek 1. München 1932.
Fischer 1935: Fischer, H. W., Menschenschönheit – Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst. Berlin 1935.
Flott 1938: Flott, F., Annaberg: Gedichte, Aufsätze und Bilder. Breslau 1938.
Förster 1934: Förster, H., Mädchenerziehung. In: Semmelroth, E./Stieda, R., (Hrsg.), NS-Frauenbuch. München 1934.
Franck 1936: Franck, H. (Hrsg.), Die XI. Olympiade Berlin 1936. Berlin 1936.
Giese 1940: Giese, H.J., Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik. Dresden 1940, S. 43.
Glambowski 1934: Glambowski, F., Organisation Heinz. Das Schicksal der Kameraden Schlageters. Berlin 1934.
Goebbels 1933: Goebbels, J., Revolution der Deutschen. 14 Jahre Nationalsozialismus. Oldenburg 1933.
Goebbels 1934: Goebbels, J., Kampf um Berlin. Der Anfang. München 1934.
Goebbels 1941: Goebbels, J., Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41. München 1941.
Goitsch 1944: Goitsch, H., Niemals! München 1944.
Görz 1935: Görz, H., Deutschland-Lager 1935. Welttreffen der Hitler-Jugend, Kuhlmühle b. Rheinsberg, Kreis Ostprignitz, Juli/Aug. 1935. Berlin 1935.
Grüsemann 1936: Grüsemann, F., Amtlicher Führer zu den olympischen Segelwettfahrten zu Kiel 1936. Berlin 1936.
Günther 1938: Günther, W. (Hrsg.), Olympia. Staatspolitische Filme 8/9. Berlin 1938.
Halbwachs 1925: Halbwachs, M., Les cadres sociaux de la mémoire. Paris 1925.
Hitler 1934: Hitler, A., Mein Kampf. 2 Bde. München 1934.
Hitler 1943: Hitler, A., Mein Kampf. München 1943.
Hitler-Jugend 1935: Hitler-Jugend (Hrsg.), H-J auf Fahrt. Leitsätze zur Durchführung von Fahrt und Lager. München 1935.
Kieler Verkehrsverein 1936: Kieler Verkehrsverein/Landesverkehrsverband Nordmark (Hrsg.), Kriegsmarinestadt Kiel im Olympiajahr 1936. Hamburg 1936.
Kraupa-Tuskany 1941: Kraupa-Tuskany, K. R., Bildberichter bei der Kriegsmarine. In: Weiß, K. (Hrsg.), Das Gesicht des Krieges (=31. Ausgabe des „Deutschen Kamera-Almanachs") Berlin 1941, S. 38 ff.
Krieck 1932: Krieck, E., Nationalpolitische Erziehung. 3. Aufl. Leipzig 1932.
Kuhlbeck 1922: Kuhlenbeck, L., Turnerische Körperschulung. Berlin 1922.
Laeuen 1943: Laeuen, H., Marschall Antonescu. Essen 1943.
Laven [ca. 1938]: Laven, P., Neue Sprechkunst beim Olympiafilm. Der Sprecher als ‚Star'. In: Tobis Cinema Film AG. Fest der Völker. Erster Film von den Olympischen Spielen 1936. Erstes Presseheft. O.O. [ca. 1938], S. 61.
Lederbogen 1911: Lederbogen, F., Theorie und Praxis des Turnunterrichts mit besonderer Berücksichtigung des Turnens in der preußischen Volksschule. Berlin 1911.
Lemme 1933: Lemme, H., Die Stellung der Juden im Großdeutschen Reich. Berlin 1933.
Luftwaffen-Kriegsberichter-Kompanie 1943: Luftwaffen-Kriegsberichter-Kompanie (Hrsg.), Balkenkreuz über Wüstensand. Farbbilderwerk vom Deutschen Afrikakorps. Nachdr. der Ausg. Oldenburg 1943 – Emmelshausen 1997.
March 1936: March, W., Bauwerk Reichssportfeld. Berlin 1936.
Meier-Beneckenstein 1937: Meier-Beneckenstein, P., Nationalsozialistische Frauenschaft. Bearbeitet von der Presseabteilung der Reichsfrauenführung. Schriften der Deutschen Hochschule für Politik 15. Berlin 1937.
Messter 1898: Special-Catalog No. 32 über Projections- und Aufnahmeapparate für lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer ect. der Fabrik für optisch-mechanische Präcisions-Instrumente von Ed. Messter. Hrsg. von M. Loiperdinger. Repr. d. Ausg. Berlin 1898 – Basel 1995.
Meßter 1936: Meßter, O., Mein Weg mit dem Film. Berlin-Schöneberg 1936.
Mildner 1934: Mildner, F. (Hrsg.), Olympia 1936 und die Leibesübungen im nationalsozialistischen Staat. 2 Bde. Berlin 1934.

Mindt 1936: Mindt, E., Die XI. Olympischen Spiele Berlin und die IV. Olympischen Winterspiele Garmisch-Partenkirchen. Berlin 1936.

Mohr 1935: Mohr, T., Wille und Weg. In: Munske, H., Mädel im Dritten Reich. Berlin 1935, S. 9.

Munske 1935: Munske, H., Mädel im Dritten Reich. Berlin 1935.

Neuendorff 1936: Neuendorff, E., Geschichte der neueren deutschen Leibesübungen. 4 Bde. Bd. 1: Vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Dresden 1936, S. 156.

Neuendorff 1937: Neuendorff, E., Geschichte der neueren deutschen Leibesübungen. 4 Bde. Bd. 1: Geschichte der deutschen Leibesübungen vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis zu Jahn. Dresden 1937, S. 192 ff.

Oberste SA-Führung 1938: Oberste SA-Führung (Hrsg.), Das Handbuch für Prüf- und Lehrberechtigung für das SA-Sportabzeichen. München 1938.

Organisationskomitee (OK) 1936: Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 (Hrsg.), Führer zur Feier der XI. Olympiade Berlin 1936. Berlin 1936.

Organisationskomitee (OK) 1937: Organisationskomitee der XI. Olympiade Berlin 1936 e.V. (Hrsg.), XI. Olympiade Berlin 1936. Amtlicher Bericht. 2. Bde. Berlin 1937.

Pinder 1876: Pinder, E., Über den Fünfkampf der Hellenen. Berlin 1876.

Poppe 1848: Poppe, M., Leipzigs Völkerschlacht. Chronologische Uebersicht der wichtigsten Begebenheiten aus den Kriegsjahren 1806–1815 – mit besonderer Beziehung auf Leipzigs Völkerschlacht. Nachdr. der 2. Aufl. Leipzig 1848 – Leipzig 1991.

Pressegruppe des Heeres 1940: Pressegruppe des Heeres, OKW/WPr V (Heer) (Hrsg.), Sieg im Westen. Der Kriegsfilmbericht des Heeres. Berlin 1940.

Propaganda-Ausschuß 1936: Propaganda-Ausschuß für die Olympischen Spiele Berlin 1936 in Gemeinschaft mit dem Reichssportführer (Hrsg.), Fünf- und Zehnkampf**.** Amt für Sportwerbung, Heft 9. Berlin 1936.

Reichsjugendführung 1935: Reichsjugendführung (Hrsg.), HJ im Dienst. Ausbildungsvorschrift für die Ertüchtigung der deutschen Jugend. Berlin 1935.

Reichsjugendführung 1940: Reichsjugendführung (Hrsg.), Mädel im Dienst. 2. Aufl. Potsdam 1940.

Reichssportamt o. J.: Reichssportamt (Hrsg.), Reichssportabzeichen. O.O. u. o.J.

Rex o.J.: Rex, H., Der Weltkrieg 1914–1918 in seiner rauhen Wirklichkeit. Das Frontkämpferwerk. 600 Original-Aufnahmen des Kriegs-Bild- und Filmamtes und des Kriegsphotographen Hermann Rex im Dienste der Obersten Heeresleitung 1914–1918. München o.J.

Richter 1936: Richter, W., Die Olympischen Spiele 1936 in Berlin und Garmisch-Partenkirchen 2. Hamburg 1936.

Riefenstahl 1937: Riefenstahl, L., Schönheit im Olympischen Kampf. Berlin 1937.

Riefenstahl [ca. 1938].: Riefenstahl, L., Der Olympiafilm. In: Tobis Cinema Film AG: Fest der Völker. Erster Film von den Olympischen Spielen 1936. Erstes Presseheft. o.O., o.J. [ca. 1938], S. 27–31.

Riefenstahl [1940/41]: Riefenstahl, L., Über Wesen und Gestaltung des dokumentarischen Films. Unveröffentlichtes Manuskript im Archiv des Filmmuseums Potsdam. (Dieses Manuskript stellt einen Entwurf für folgenden Artikel dar: Leni Riefenstahl, Über Wesen und Gestaltung des dokumentarischen Films. In: *Der deutsche Film. Zeitschrift für Filmkunst und Filmwirtschaft,* Sonderausgabe 1940/41) [Zitiert nach: Schaub 2003, S. 62 f.].

Rosenberg 1933: Rosenberg, A., Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit. 11. Aufl. München 1933.

Rosenberg 1936 a: Rosenberg, A., Freiheit der Wissenschaft. In: Gestaltung der Idee. Blut und Ehre. 2. Bd. Reden und Aufsätze 1933-1935. Hrsg. von Thilo von Trotha. München 1936, S. 34.

Rosenberg 1936 b: Rosenberg, A., Gestaltung und Idee. München 1936.

Rosten 1933: Rosten, K., Das ABC des Nationalsozialismus. Berlin 1933.

Rudolphi 1937: Rudolphi, H., Ostdeutsche Grenzlande II. Aufsätze über Schlesien und Berichte über die Exkursion des Geographischen Instituts der Universität Leipzig. Leipzig 1937.

Saalbach 1936: Saalbach, H. (Hrsg.), Das Olympische Dorf. Erbaut von der Wehrmacht des Deutschen Reiches zur Feier der 11. Olympischen Spiele Berlin 1936. Leipzig 1936.

SA-Gruppe Südwest 1937: SA-Gruppe Südwest (Hrsg.), NS-Kampfspiele im Bereich der SA-Gruppe Südwest. Stuttgart 1937.
Schäfer 1936: Schäfer, G., Der körperliche Erzieher im neuen Staat. In: Mildner, F., Olympia 1936. Bd. 2. Berlin 1936, S. 328.
Scheja/Hölscher 1937: Scheja, G./Hölscher, E., Die Schrift in der Baukunst. Monographien künstlerischer Schrift 3. Berlin/Leipzig 1937.
Von Schirach 1934: Schirach, B. von, Die Hitler-Jugend. Idee und Gestalt. Berlin 1934.
Schlünder 1934: Schlünder, E., Der deutsche Volkssport. Berlin 1934.
Schüler-Stolle 1935: Schüler-Stolle, L., Jungmädel im BDM. In: Munske, H., Mädel im Dritten Reich. Berlin 1935, S. 47.
Schulz 1934: Schulz, E. H., Warum Arierparagraph? Ein Beitrag zur Judenfrage. Berlin 1934.
Schwarze 1925: Schwarze, M., Das Buch der deutschen Turnerschaft. 2. Aufl. Hannover 1925.
Schweitzer-Mjölnir 1937: Schweitzer-Mjölnir, H., Kunstausstellung in Hamburg. Kunsthalle vom 9. Oktober bis 7. November 1937. Hamburg 1937.
Schweitzer-Mjölnir 1941a: Schweitzer-Mjölnir, H., Kunstausstellung in Berlin. Preußische Akademie der Künste vom 11. Januar bis 16. Februar 1941. Berlin 1941.
Schweitzer-Mjölnir 1941b: Schweitzer-Mjölnir, H., Kunstausstellung in Berlin. National-Galerie vom 15. November bis 21. Dezember 1941. Berlin 1941.
Semmelroth/Stieda 1934: Semmelroth, E./Stieda, R., (Hrsg.), NS-Frauenbuch. München 1934.
Siemens 1933: Siemens, H. W., Grundzüge der Vererbungslehre, Rassenhygiene und Bevölkerungspolitik für Gebildete aller Berufe. 5. Aufl. München 1933.
Spieß 1867: Spieß, A., Das Turnen in den Gemeinübungen in einer Lehre von den Ordnungsverhältnissen bei den Gliederungen einer Mehrzahl für beide Geschlechter. 2. Aufl. Basel 1867.
SS-Hauptamt 1942: SS-Hauptamt (Hrsg.), Der Untermensch. Berlin 1942.
Statistisches Reichsamt 1938: Statistisches Reichsamt (Hrsg.), Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich 1938. Berlin 1938.
Stephan 1944: Stephan, W., Die Propaganda-Kompanien seit 1939. In: Handbuch für Zeitungswissenschaft 3. Berlin 1944.
Stoye 1937: Stoye, J., Die geschlossene deutsche Volkswirtschaft. Geopolitik, Autarkie, Vierjahresplan. Leipzig 1937.
Strohmeyer 1913: Strohmeyer, E., Turnen und Spiel in der preußischen Volksschule. Leipzig 1913.
Stuckart 1936: Stuckart, W., Kommentare zur deutschen Rassengesetzgebung. Bd. 1. Reichsbürgergesetz vom 15. September 1935. München 1936.
Surén 1925a: Surén, H., Der Mensch und die Sonne. Stuttgart 1925.
Surén 1925b: Surén, H., Deutsche Gymnastik. Oldenburg 1925.
Surén 1927: Surén, H., Gymnastik für Heim, Beruf und Sport. Stuttgart 1927.
Surén 1936: Surén, H., Mensch und Sonne. Berlin 1936.
Surén 1938: Surén, H., Gymnastik der Deutschen. 2 Bde. Berlin 1938.
Tagesprogramm 1. August 1936: Organisationskomitee der XI. Olympischen Spiele Berlin (Hrsg.), XI. Olympische Spiele Berlin 1936. Tagesprogramm 1. August. Berlin 1936.
Tagesprogramm 4. August 1936: Organisationskomitee der XI. Olympischen Spiele Berlin (Hrsg.), XI. Olympische Spiele Berlin 1936. Tagesprogramm 4. August. Berlin 1936.
Tagesprogramm 9. August 1936: Organisationskomitee der XI. Olympischen Spiele Berlin (Hrsg.), XI. Olympische Spiele Berlin 1936. Tagesprogramm 9. August. Berlin 1936.
Tagesprogramm 12. August 1936: Organisationskomitee der XI. Olympischen Spiele Berlin (Hrsg.), XI. Olympische Spiele Berlin 1936. Tagesprogramm 12. August. Berlin 1936.
Tobis Cinema Film AG [ca. 1938]a: [o.Verf.], „Im Geist von Olympia. Athen und Sparta. Das Ideal der Vollendung.“ In: Tobis Cinema Film AG: Fest der Völker. Erster Film von den Olympischen Spielen 1936. Erstes Presseheft o.O. [ca. 1938], S. 41.
Tobis Cinema Film AG [ca. 1938]b: [o.Verf.], „Musikalische Pionierleistungen“. In: Tobis Cinema Film AG: Fest der Völker. Erster Film von den Olympischen Spielen 1936. Erstes Presseheft. o.O., o.J. [ca. 1938], S. 59.
Vogel 1938: Vogel, A., Erblehre und Rassenkunde in bildlicher Darstellung. Stuttgart 1938.

Warninghoff/Güssow 1936: Warninghoff, H./Güssow, M. (Hrsg.), Deutsches Frauentum und Leibesübungen. Berlin 1936.
Weiß 1941: Weiß, K. (Hrsg.), Das Gesicht des Krieges (=31. Ausgabe des „Deutschen Kamera-Almanachs"). Berlin 1941.
Wildt 1931: Wildt, K.C., Friedrich Ludwig Jahn und das deutsche Turnen. Rostock 1931.
Wirth/Sander 1938: Wirth, W./Sander, F. (Hrsg.), Archiv für die gesamte Psychologie. Organ der Deutschen Gesellschaft für Psychologie. Leipzig 1938.
Wundshammer 1941: Wundshammer, B., Die Aufgaben der Bildberichterstattung im Luftkrieg. In: Weiß, K. (Hrsg.), Das Gesicht des Krieges (=31. Ausgabe des „Deutschen Kamera-Almanachs") Berlin 1941, S. 14-30.
Zill 1935: Zill, E., Die körperliche Schulung im BDM. In: Munske, H., Mädel im Dritten Reich. Berlin 1935, S. 26.

Sekundärliteratur

Periodika

Breslauer Nachrichten. Mitteilungsblatt des Schlesier-Verbandes vom 10.09.1949 (Nr. 14).
Der Spiegel vom 09.02.1950 (Nr. 6), S. 26.
Die Wildente: Informationen. Nr.1 (1952) – Nr. 28 (1966). [*Anmerkung: Die Wildente wurde in Hamburg als Mitteilungsblatt von ehemaligen Angehörigen der Propagandatruppe herausgegeben.]*
FOCUS 11/2001, S. 138 f.
Neue Zürcher Zeitung vom 21.6.2001.
Pallasch 12 (2001).
Pentathlon. Offizielles Magazin des Deutschen Verbandes für Modernen Fünfkampf (DVMF) e.V. Darmstadt 1987–1994.
Rheinischer Merkur vom 23.09.1988, S. 17.
Stern 47 (1994), 22, S. 72–91.
Süddeutsche Zeitung vom 14.08.1992.

Abmeier 1997: Abmeier, H.L., „Festung Breslau" in den Berichten eines Pfarrers. 22. Januar bis 6. Mai 1945. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 46 (1997), 1, S. 114 f.
Von Ahlfen 1995: Ahlfen, H. von., Der Kampf um Schlesien 1944 bis 1945. In: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* (1995), 1, S. 281.
Alkmeyer 1992: Alkemeyer, T., Normbilder des Menschen: Der männliche Sportler-Körper in der Staatsästhetik des Dritten Reichs. In: *Zeitschrift für Sozial- und Zeitgeschichte des Sports* 6 (1992), 3, S. 65–80.
Appel 2004: Appel, S., Reisen im Nationalsozialismus. In: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte* 121 (2004), S. 898-900.
Arnoux 1997: Arnoux, L., Plaidoyer pour Arno Breker. In: *Ecrits de Paris* (1997), 8, S. 51–55.
Bahro 2007: Bahro, B., Der Sport und seine Rolle in der nationalsozialistischen Elitetruppe SS. In: *Historical Social Research* 32 (2007), 1, S. 78-91.
Barkhausen 1974a: Barkhausen, H., A Footnote to the History of Leni Riefenstahls Olympia. In: *Film Quarterly* 4 (1974), S. 8-12.
Barkhausen 1974b: Barkhausen, H., Auf Veranlassung des Reiches. Leni Riefenstahl und die Olympia-Filme von 1936. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10.8.1974, S. 17.
Barsam 1973: Barsam, R.M., Leni Riefenstahl: Artifice and Truth in a World Apart. In: *Film Comment* 11 (1973), S. 32–77.
Bartetzko 2000: Bartetzko, D., Entstellte Geschichte. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland* (198/34 D) vom 26.08.2000, S. 1.
Beck 1993: Beck, C., Sozialdarwinismus, Rassenhygiene. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 41 (1993), 10, S. 954.
Benary 1958: Benary, A., Die Nachrichtenstelle des Reichswehrministeriums. In: *Die Wildente* 17 (1958), S. 40–43.
Berger 1993: Berger, U., Die Athleten von Olympia-Berlin. In: *Der Tagesspiegel* vom 19.02.1993.
Berger 1998: Berger, E., „Zwischen Pestilenz und Krieg" – Kriegsalltag und Friedenssehnsucht in der Region des heutigen Kreises Steinfurt. In: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 75 (1998), S. 63–74.
Bernett 1979: Bernett, H., Nationalsozialistischer Volkssport bei „Kraft

durch Freude“. In: *Stadion* 5 (1979), 1, S. 89-146.

Bernett 1982: Bernett, H., Die Funktion des Sports im Erziehungssystem der Adolf-Hitler-Schulen. In: Kölner Beiträge zur Sportwissenschaft 10/11 (= Jahrbuch der Deutschen Sporthochschule Köln). Köln 1982, S. 33-66.

Bernett 1983: Bernett, H., Die Zerschlagung des deutschen Arbeitersports durch die nationalsozialistische Revolution. In: *Sportwissenschaft* 13 (1983), S. 349 – 373.

Bernett 1986: Bernett, H., Symbolik und Zeremoniell der XI. Olympischen Spiele 1936. In: *Sportwissenschaft* 4 (1986).

Biniok 1996: Biniok, M., Politolympia. Das Beispiel Leni Riefenstahl. In: *Der Schnitt* 3 (1996), S. 39.

Bories-Sawala 2001: Bories-Sawala, H., Wider Willen mitten im deutschen Kriegsalltag. Französische Kriegsgefangene und Zwangsarbeiter. In: *Dokumente. Zeitschrift für den deutsch-französischen Dialog* 57 (2001), 6, S. 492–498.

Bucher 1984a: Bucher, P., Wochenschau und Staat 1895-1945. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 2 (1984), S. 746-757.

Bucher 1984b: Bucher, W., Wochenschau und Staat 1895–1945. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 35 (1984), 12, S. 746–757.

Bucher 1985: Bucher, P., Wochenschau und Machtergreifung. Die Deulig-Tonwoche 1932/33. In: *Publizistik* 30 (1985), S. 182-194.

Bucher 1986: Bucher, P., Goebbels und die Deutsche Wochenschau. Nationalsozialistische Filmpropaganda im Zweiten Weltkrieg 1939–1945. In: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 40 (1986), S. 53–70.

Buddrus 1996: Buddrus, M., „Wir sind nicht am Ende, sondern in der Mitte eines großen Krieges.“ Eine Denkschrift aus dem Zivilkabinett der Regierung Dönitz vom 16. Mai 1945. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 44 (1996), 4, S. 605–628.

Chanjutin 1973: Chanjutin, J., Der Film im System der Propaganda des deutschen Faschismus. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge* 14 (1973), S. 185.

Clairmont 2003: Clairmont, F.F., Stalingrad: Hitler's Nemesis. In: *Economic and political weekly* 38 (2003), 27, S. 2819–2831.

Czossek 1994: Czossek, L., In aller Eile baute man im Juli 1944 Luftschutzbunker. Gedanken zum 16. Januar 1945. In: *Mitteldteutsche Zeitung, Ausgabe Zeitz* 5 (1994), 14, S. 13.

Davenport 1996: Davenport, J., Breaking into the Rings: Women on the IOC. In: *Journal of physical education, recreation and dance* 67 (1996), 5, S. 26-30.

Delabar 1998: Delabar, W., Die notwendige Reise. Reisen und Reiseliteratur junger Autoren während des Nationalsozialismus. In: *Weimarer Beiträge* 44 (1998), 1, S. 151-155.

Die Wildente 1963: [o.Verf.], „Die Dislozierung der Propagandatruppen des Heeres vom September 1939 bis Mai 1945.“ In: *Die Wildente* 26 (1963), S. 152–156.

Dyer 1982: Dyer, R., Don’t Look Now. In: *Screen (Incorporating Screen Education)* 23 (1982), 3–4, S. 61–73.

Egger 1998: Egger, H., Rekordbegeisterung in der Weimarer Republik. Zum Stellenwert der individuellen Leistung im Sport der zwanziger Jahre. In: Gissel, N. (Hrsg.), Sportliche Leistung im Wandel. Hamburg 1998 (= Schriften der dvs; 94). S. 91 – 100.

Eisenstein [1975]: Eisenstein, S. M., Die Montage der Attraktion. In: *Ästhetik und Kommunikation* 4 (1975), 13, S. 76-82.

Fatran 1996: Fatran, G., Die Deportation der Juden aus der Slowakei 1944–1945. In: *Bohemia* 37 (1996), 1, S. 98–119.

Flemke 2004: Flemke, J., Erinnerungen eines Alt-Malchiners. Kap. 5. Sport in der Schule im Verein und in der Hitlerjugend. In: *Malchiner Generalanzeiger* 13 (2004), 9, S. 17 f.

Foedrowitz 2002: Foedrowitz, M., Luftschutzbunker in der Kriegszeit. In: *Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen* 22 (2002), 1, S. 16–22.

Fricke 2003: Fricke, H., 60 Jahre danach. Der Bombenterror von 1943. In: *Wandsbek informativ* 17 (2003), 8, S. 14 f.

Funke 1975: Funke, M., Führer-Prinzip und Kompetenz-Anarchie im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. In: *Neue politische Literatur* 20 (1975), 1, S. 60-67.

Gossens 2000: Gossens, A., Der Kommissar in der deutschen Wehrmachtpropaganda. In: *Arbeitskreis Militärgeschichte, Newsletter* 13 (2000), S. 7–10.

Graham 1993: Graham, C. C., Olympia in America, 1938: Leni Riefenstahl,

Hollywood, and the Kristallnacht. In: *Historical Journal of Radio, Film and Television* 13 (1993), 4, S. 433-450.

Griesebner 1995: Griesebner, P., Spiele für den Führer. Zur Dramaturgie des 'Olympia'-Films von Leni Riefenstahl. In: *Relation* 2 (1995), S. 137 – 168.

Grobosch 1978: Grobosch, W., Entstehung und Rolle des Deutschen Volkssturms. In: *Militärgeschichte* 17 (1978), 2, S. 180–192.

Hartmann 1994: Hartmann, V., Pervitin – Vom Gebrauch und Mißbrauch einer Droge in der Kriegsmarine. In: *Wehrmedizinische Monatsschrift* 4 (1994).

Hausleitner 1999: Hausleitner, M., War Antonescu ein Verbrecher? Zur aktuellen Diskussion über den Nationalismus in Rumänien. In: *Jahrbuch für Antisemitismusforschung* 8 (1999), S. 312–328.

Heberle 1977: Heberle, H., Notizen zur Riefenstahl-Rezeption. In: *Frauen und Film* 14 (1977), S. 29-34.

Heer 1996: Heer, H., Vox populi. Zur Mentalität der Volksgemeinschaft. In: *Mittelweg* 36, Bd. 5 (1996), 5, S.19-31.

Helms 2004: Helms, H.G., Rüstungsforschung im Nationalsozialismus – Organisation, Mobilisierung und Entgrenzung der Technikwissenschaften. In: *Bulletin für Faschismus- und Weltkriegsforschung* 23 (2004), S. 62 f.

Herrmann 1998: Herrmann, G.-U., Als alles zu Ende ging – Der Kampf um die Seelower Höhen: Empfehlungen für eine militärgeschichtliche Weiterbildung. In: *Truppenpraxis, Wehrausbildung* 42 (1998), 1, S. 67–71.

Hesse 1950: Hesse, K., Die deutsche Wehrmachtpropaganda im Zweiten Weltkrieg. In: *Allgemeine Schweizerische Militärzeitschrift* 8 (1950), S. 566–579.

Hessel 1990: Hessel, M., Mit „Kraft durch Freude“ auf Kriegskurs. In: *Deutscher Marinekalender* (1990), S. 43-49.

Heyde 1994: Heyde, P., Von Barbarossa nach Stalingrad. Bemerkungen zu einigen Neuerscheinungen über den Deutsch-Sowjetischen Krieg 1941–1943. In: *Neue politische Literatur* 39 (1994), 1, S. 14.

Heysing 1952: Heysing, G., Ballons als Flugblatt-Träger. In: *Die Wildente* 1 (1952), S. 12–15.

Heysing 1957: Heysing, G., Die PK als Führungstruppe. In: *Die Wildente* 15 (1957), S. 20–22.

Heysing 1961: Heysing, G., Propaganda-Abteilung Weißruthenien: Soldatensender Siegfried. In: *Die Wildente* 24 (1961), S. 4–20

Heysing 1963: Heysing, G., Schwert und Feder. Die Berichterstaffel z.b.V. ObdH. In: *Die Wildente* 26 (1963), S. 54–67.

Hirt 2000: Hirt, A., Die deutsche Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg: Konzeption, Organisation und Wirkung. In: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 59 (2000) S. 407–434.

Hitchens/Bond 1973: Hitchens, G./Bond, K., Interview with Henry Jaworsky bei Gordon Hitchens, Kirk Bond and John Hanhardt. In: *Film Culture* 55-57 (1973), S. 126.

Hoffman-Curtius 1990: Hoffman-Curtius, K., Altäre des Vaterlandes. Kultstätten nationaler Gemeinschaft in Deutschland seit der Französischen Revolution. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 10 (1990), S. 283–306.

Hoffmann 2003: Hoffmann, D., Der Plauer Bildhauer und Maler Professor Wilhelm Wandschneider (1886–1942). In: *Kulturkalender* 8 (2003), 11, S. 46

Hoffmann 1992: Hoffmann, H., Sportarena oder Medienzirkus. In: *Zitty* 18 (1992), S. 55.

Imdahl 1987: Imdahl, M., Pose und Menschenbild. Anmerkungen zu Plastiken von Arno Breker. In: *Die Zeit* vom 11.12.1987 (Nr.51), S. 56.

Jacobs 1992: Jacobs, T., Visuelle Traditionen des Bergfilms. Von Fidus zu Friedrich oder das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus. In: *Film und Kritik* 1 (1992), 1, S. 28–38.

Jensen 2001: Jensen, O., „Marschiert, Lieder gesungen und Sport getrieben, das fanden wir schön.“ Sport als Attraktionselement im intergenerationellen Gespräch über den Nationalsozialismus. In: *SportZeit* 1 (2001), 1, S. 57–70.

Junge Freiheit 2003: [o.Verf.], „Reaktionen zum Tod von Leni Riefenstahl.“ In: *Junge Freiheit* vom 19.09.2003.

Kahlenberg 1995: Kahlenberg, K., „Musik ja – aber bitte nicht Wagner.“ In: *Flensburger Tageblatt* vom 9.5.1995.

Kaltenegger 2001: Kaltenegger, R., Das letzte Aufgebot der Alpenfestung. Die Tiroler Standschützen 1944/45. In: *Pallasch* 12 (2001), S. 117–122.

Kilian 2002: Kilian, K., Was schrieb der deutsche Soldat nach Hause? Feldpostbriefe

aus dem Zweiten Weltkrieg. In: *Militärgeschichte* 12 (2002), 2, S. 10-15.

King 2004: King, C. S., Review. Victory at Stalingrad. In: *The journal of military history* 68 (2004), 1, S. 280 f.

Kopp 1996: Kopp, B., Das ramponierte Image eines Helden. In: *Die Weltwoche* vom 16.5.1996 (Nr.20), S.66.

Köstlin 1989: Köstlin, K., Erzählen vom Krieg – Krieg als Reise II. In: *BIOS* 2 (1989), 2, S. 173–182.

Krüger 2002: Krüger, M., Besprechungen. „Echte Sportler" – „gute Soldaten". In: *Sportwissenschaft* 32 (2002), 3, S. 339-344.

Langer 2003: Langer, H., Einsatz am Pommernwall. In: *Heimatkurier* (2003), 4, S. 23.

Langewiesche 2004: Langewiesche, D., Vom Scheitern bürgerlicher Nationalhelden. Ludwig Uhland und Friedrich Ludwig Jahn In: *Historische Zeitschrift* 278 (2004), 2, S. 375–398.

Lennartz 1986: Lennartz, K., Die Geschichte der olympischen Marathonläufe (2). In: *Condition. Die Zeitschrift für den Ausdauersport* 17 (1986), 5, S. 12.

Lesch 2004: Lesch, P., The reception of the deutsche wochenschau in luxembourg during the german occupation. In: *Historical journal of film, radio and television* 24 (2004), 1, S. 35-44.

Loiperdinger 1988: Loiperdinger, M., Halb Dokument, halb Fälschung. Zur Inszenierung der Eröffnungsfeier in Leni Riefenstahls Olympia-Film „Fest der Völker". In: *Medium* 18 (1988), 3, S. 42–46.

Loiperdinger 1995: Loiperdinger, M., Special-Catalog No. 32 über Projections- und Aufnahmeapparate für lebende Photographie, Films, Graphophons, Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer ect. der Fabrik für optisch-mechanische Präcisions-Instrumente von Ed. Messter - Repr. d. Ausg. Berlin 1898. Basel 1995.

Loiperdinger 2003: Loiperdinger, M., Riefenstahls Parteitagsfilme – Zwischen Bergfilm und Kriegswochenschau. In: *Filmblatt* 21 (2003).

Maas 2000: Maas, U., Diskussion – Sprache im Nationalsozialismus. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 31 (2000), 86, S.103.

Marks 2001: Marks, S., Hitler als Hypnotiseur? Zur Massenwirkung des Nationalsozialismus. In: *Das Gespräch aus der Ferne* 1 (2001), 357, S. 24-30.

Marks/Mönnich-Marks 2002: Marks, S./ Mönnich-Marks, H., Scham und Schamabwehr. Zur psychosozialen Dynamik des Nationalsozialismus und der Perpetuierung traumatischer Erfahrungen. In: *Psychologie & Gesellschaftskritik* 26 (2002), 101, S. 57-72.

Mechler 1997: Mechler, W.-D., Kriegsalltag an der „Heimatfront". In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 45 (1997), 12, S. 1123 f.

Merian 2004: [O.Verf.], „1896: Die Vision des Herrn Baron. Wie Pierre de Coubertin Olympia neu erfand." In: *Merian* 57 (2004), 7, S. 82-91.

Militärgeschichte 2002: [o.Verf.], Vor sechzig Jahren. Der Untergang der 6. Armee in Stalingrad. In: *Militärgeschichte* 12 (2002), 4, S. 8–17.

Mitscherlich 1987: Mitscherlich, M., Triumph der Verdrängung. In: *Stern* vom 8.10.1987, S. 80 ff.

Müller 1993: Müller, U., Ausgrenzende Vor-Bilder. Notizen zum Olympia-Film von Leni Riefenstahl. In: *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch* (1993), S. 199–207.

Naumann 1997: Naumann, K., Nachkrieg – Vernichtungskrieg. Wehrmacht und Militär in der deutschen Wahrnehmung nach 1945. In: *Mittelweg* 36, Bd. 6 (1997), 3, S. 11–25.

Neu 1996: Neu, P., Der Gegner verteidigte sich zäh und tapfer. Bericht über die Einnahme Echternachs in der Ardennenoffensive am 19. Dezember 1944. In: *Hémecht* 48 (1996), 1, S. 41–46.

Nicolai 1995: Nicolai, H.-J., Militärgeschichtlicher Reiseführer Seelower Höhen. In: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* (1995), 1, S. 295.

Nyssen 1987: Nyssen, E., „... und weil ich Sport eben auch immer gern gemacht habe!" – Mädchenerziehung und Sportunterricht im Nationalsozialismus. In: *Sozial- und Zeitgeschichte des Sports* 1 (1987), 3, S. 57–74.

Ose 1984: Ose, D., Die Ardennenoffensive. In: *Information für die Truppe* (1984), 12, S. 26–37.

Panowsky 1947: Panowsky, E., Style and Medium in the Moving Pictures. In: *Critique* 1 (Januar – Februar 1947), 3, S. 9.

Petersen 1990: Petersen, J., Die Organisation der deutschen Propaganda in Italien 1939–

1943. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 70 (1990), S. 513–555.

Pfister 1993: Pfister, G., Biologismus, Eugenik, Rassenhygiene. In: *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch* (1993), S. 160–177.

Pietrow-Ennker 1989: Pietrow-Ennker, B., Die Sowjetunion in der Propaganda des Dritten Reiches. Das Beispiel der Wochenschau. In: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 46 (1989), 2, S. 79–120.

Piper 2001: Piper, E., Gibt es wirklich eine Holocaust-Industrie? Zur Auseinandersetzung um Norman Finkelstein. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 49 (2001), 8, S. 761 f.

Pohlmann 1986: Pohlmann, U., Nur die Sieger zählen. Die Funktion der Schönheit bei Leni Riefenstahl. In: *Tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst* 154 (April – Juni 1986), S. 69-76.

Rentschler 1992: Rentschler, E., Hochgebirge und Moderne. Eine Standortbestimmung der Bergfilms. In: *Film und Kritik* 1 (1992), 1, S. 11 f., S. 14 f.

Retzlaff 1962: Retzlaff, E., Erlebnisbericht 1945. In: *Die Pommersche Zeitung* vom 24.2.1962.

Röhr 2003: Röhr, W., Stalingrad. Von der Hybris zur Nemesis. In: *Bulletin für Faschismus- und Weltkriegsforschung* 21 (2003), S. 122–129.

Ruchhöft 1992: Ruchhöft, B./Ruchhöft, F., Wilhelm Wandschneider. Bildhauer aus Mecklenburg. In: *Stier und Greif* 2 (1992), S. 40–45.

Sakmyster 1996: Sakmyster, T., Nazi Documentaries of Intimidation: Feldzug in Polen (1940), Feuertaufe (1940) and Sieg im Westen (1941). In: *Historical journal of film, radio and television* 16 (1996), 4, S. 485–514.

Sarris/Schaap 1973: Sarris, A./Schaap, D., Olympia 1936 – Andrew Sarris and Dick Schaap Discuss Riefenstahl Film. In: *Film Culture* 56/57 (1973), S. 170–189.

Schäche 1993: Schäche, W., Das ehemalige Reichssportfeld in Berlin. Von Olympia 2000, der Last der Geschichte und der Hilflosigkeit im Umgang mit NS-Bauten. In: *Bauwelt* (1993), 18, S. 930–937.

Scheel 1965: Scheel, K., Der Aufbau der faschistischen PK-Einheiten vor dem Zweiten Weltkrieg. In: *Zeitschrift für Militärgeschichte* (1965), S. 444–455.

Schlotmann 1997: Schlotmann, R., Von den Temperenzler Freunden über Kraft durch Freude bis Buchen via Internet. Die Geschichte des Pauschaltourismus In: *ReiseRecht aktuell* 12 (1997), 9, S. 171-174.

Schlüpmann 1988: Schlüpmann, H., Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: *Frauen und Film* 44/45 (1988), S. 44–66.

Scholtz 1967: Scholtz, H., Die NS-Ordensburgen. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 15 (1967), S. 269-298.

Schönherr 1987: Schönherr, K., Der Deutsche Volkssturm im Reichsgau Wartheland 1944/45. In: *Militärgeschichtliche Beiträge* 1 (1987), S. 105–120.

Schweizer Soldat 2000: [o.Verf.], „Wehrsport: Der Waffenlauf gestern und heute.“ In: *Der Schweizer Soldat* 75 (2000), 6, S. 32 f.

Schweizer Soldat 2001: [o.Verf.], „Geschichte. Generalfeldmarschall Erwin Rommel.“ In: *Der Schweizer Soldat* 76 (2001), 9, S. 21-23.

Schweriner Volkszeitung 2003: [o.Verf.], Die letzten Granaten. Stalingrad dämpfte Euphorie des deutschen Größenwahns. In: *Schweriner Volkszeitung* vom 29./30.11.03 (Nr. 58/278), S. 17.

Seeßlen 1992: Seeßlen, G., Das Mädchen, das Krieger sein wollte. In: *Tagesspiegel* vom 22.08.1992, S. 13.

Sievert 1957: Sievert, H., 75 Jahre Kieler Woche. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte* 48, Heft 3/4. Kiel 1957, S 190–218.

Spadone 2004: Spadone, P.-L., Retorno a Maurice Halbwachs - Construír un espacio de la memoria. In: *Historia y fuente oral* 32 (2004), S.151-160.

Stamm 1987: Stamm, K., German Wartime Newsreels (*Deutsche Wochenschau*). The problem of authenticity. In: *Historical Journal of Film and Television* 7 (1987), S. 240.

Steinert 1986: Steinert, M. G., Die alliierte Entscheidung zur Verhaftung der Regierung Dönitz. In: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* (1986), 2, S. 85–100.

Stibbe 1995: Stibbe, C.M., Lakonische Bronzene Hopliten: die erste Generation. In: *Antike Kunst* 38 (1995), 2, S. 68–80.

Strickstrock 1996: Strickstrock, A. K., Dem Sport im Wasser verschrieben. Von Gründungszeiten über Nationalsozialismus bis heute. Stationen der „Vorwärts“-Historie.

In: *Bergedorfer Zeitung* 122 (1996), 239, S. 19.

Temple 1996: Temple, M., The Politicization of History. Marshal Antonescu and Romania. In: *East European politics and societies* 10 (1996), 3, S. 457–503.

Terveen 1956: Terveen, F., Die Anfänge der deutschen Film-Kriegsberichterstattung in den Jahren 1914-1916. In: *Wehrwissenschaftliche Rundschau* 6 (1956), 6, S. 318-329.

Thomas 2004: Thomas, M., Berichte – Friedrich Ludwig Jahn und die Gesellschaften der Turner. In: *Sportwissenschaft* 34 (2004), 2, S. 251-255.

Unger 1994: Unger, F., Der Einsatz von Pervitin im deutsche Heer im 2. Weltkrieg und dessen wissenschaftliche Vorbereitung seit 1937. In: *Wehrmedizinische Monatsschrift* (1994), 11.

Uzilis 1994: Uzulis, A., Psychologische Kriegführung und Hitlers Erfolg im Westen. Zur nationalsozialistischen Rundfunk- und Flugblattpropaganda gegenüber Frankreich 1939/40. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 42 (1994), S. 139–153.

Vaughan 1977: Vaughan, D., Berlin vs. Tokio. In: *Sight & Sound* 47 (1977), 4, S. 210-215.

Versais 2003: Versais, R., Arno Breker, un sculpteur au service de la beauté. In: *Ecrits de Paris* (2003), 655, S. 47 f.

Wallon 1953: Wallon, H., L'acte perceptif et le cinéma. In: *Revue internationale de filmologie* 4 (April-Juni 1953), 13, S. 107.

Walter 1990: Walter, M., Die Musik des Olympiafilms von 1938. In: *Acta Musicologia* 1 (1990), S. 82-113.

Warneken 1990: Warneken, J., Bürgerliche Emanzipation und aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Handlungsideals. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 179 (1990), S. 39–52.

Watts 1996: Watts, L. L., Romanian Cassandra. Ion Antonescu and the Struggle for Reform, 1916–1941 In: *Slavic review* 55 (1996), 3, S. 673 f.

Weigel 1972: Weigel, H., Interview mit Leni Riefenstahl. In: *Filmkritik* 8 (1972), S. 395–410.

Weinberg 1984: Weinberg, D., Approaches to the Study of Film in the Third Reich. A Critical Appraisal. In: *Journal of Contemporary History* 19 (1984), 1, S. 105–126.

Welch 2004: Welch, D., Nazi Propaganda and the Volksgemeinschaft. Constructing a People's Community. In: *Journal of contemporary history* 39 (2004), 2, S. 213-238.

Wenk 1991: Wenk, S., Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im deutschen Faschismus. In: *Kunstforum International* 114 (1991), S. 226–235.

Wildente 1963: [o.Verf.], Die Dislozierung der Propagandatruppen des Heeres vom September 1939 bis Mai 1945. In: *Die Wildente* 26 (1963), S. 152–156.

Vande Winkel 2004: Winkel, R. Vande, Nazi newsreels in Europe, 1939-1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau). In: *Historical journal of film, radio and television* 24 (2004), 1, S. 5-34

Young 1987: Young, R., „'Not this way please!' Regulating the Press in Nazi Germany." In: *Journalism Quarterly* (1987), S. 787–792.

Monographien und Sammelbände

Affeldt 2000: Affeldt, R., Testament der Freimaurer. Das Völkerschlachtdenkmal zu Leipzig. 3. Aufl. Leipzig 2000.

Ailsby 2000: Ailsby, C., Die Waffen-SS an der Ostfront. Der Rußland-Feldzug 1941–1945. Wien 2000.

Albrecht 1969: Albrecht, G., Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs. Stuttgart 1969.

Albrecht 1970: Albrecht, G., Sozialwissenschaftliche Ziele und Methoden der systematischen Inhaltsanalyse von Filmen. Beispiel: Ufa-Tonwoche 451/1939 – Hitlers 50. Geburtstag. In: Moltmann, G./Reimers, K.F. (Hrsg.), Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen u.a. 1970.

Aldinger 2005: Aldinger, K., Propaganda Audiovisuell. Nationalsozialistische Propaganda in Film und Wochenschau. Leipzig 2005.

Aleff 1970: Aleff, E., Das Dritte Reich. Hannover 1970.

Alkemeyer 1986: Alkemeyer, T., „Gewalt und Opfer im Ritual der Olympischen Spiele 1936“. In: Dreßen, W. (Hrsg.), Selbstbeherrschte Körper. Turnvater Jahn, Olympia Berlin ’36, Kinderspiele. Berliner Topographien 6. Berlin 1986, S. 60–77.

Alkemeyer 1990: Alkemeyer, T., Opfer und Gewalt im Ritual der Olympischen Spiele 1936. In: Alkemeyer, T. u.a. (Hrsg.), Olympia – Berlin, Gewalt und Mythos in den Olympischen Spielen von Berlin 1936. Wissenschaftliches Symposium in Berlin vom 16.–18. Oktober 1986. Berlin 1990, S. 167–176.

Alkemeyer 1993: Alkemeyer, T., Politik mit dem Körper. Zur Ästhetik physischer Vollkommenheit in der öffentlich-repräsentativen Szenerie des Dritten Reichs. Traditionslinien, Re-Artikulation, Folgen. In: Sportmuseum Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstädte Haus der Wannsee-Konferenz und dem Forum Sportgeschichte – Förderverein für das Sportmuseum Berlin e.V. (Hrsg.), Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Sportmuseums Berlin. Berlin 1993, S. 146–159.

Alkmeyer 1995: Alkemeyer, T., „Ausgrenzende Vor-Bilder. Images des männlichen Sportler-Körpers in der Staatsästhetik des ‚Dritten Reiches‘“. In: Gerhardt, V./Wirkus, B., Sport und Ästhetik. Tagung der dvs-Sektion Sportphilosophie in Köln vom 25.–27.06.1992. Schriften der Deutschen Vereinigung für Sportwissenschaft 63. Sankt Augustin 1995, S. 53–75.

Alkemeyer 1996: Alkemeyer, T., Körper, Kult und Politik. Von der Muskelreligion Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936. Frankfurt a.M./New York 1996.

Alkemeyer 2000: Alkemeyer, T., Zeichen, Körper und Bewegung. Aufführungen von Gesellschaft im Sport. Berlin 2000.

Alkemeyer/Junghans 2009: Alkemeyer, T./Junghanns, W.-D., Max Schmeling. Medienikone – Symbolträger – Sportidol. In: Paul, G. (Hrsg.), Das Jahrhundert der Bilder. 1900-1949. Bildatlas. Bd.1. Göttingen 2009, S. 498-505.

Alkmeyer/Richartz 1993: Alkemeyer, T./Richartz, A., Inszenierte Körperträume. Reartikulation von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus. In: Herrmann, U./Nassen, U. (Hrsg.), Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung. Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft 31. Weinheim u.a. 1993, S. 77–90.

Alkemeyer u.a. 1990: Alkemeyer, T. u.a. (Hrsg.), Olympia – Berlin, Gewalt und Mythos in den Olympischen Spielen von Berlin 1936. Wissenschaftliches Symposium in Berlin vom 16.–18. Oktober 1986. Berlin 1990.

Altwegg 2001: Altwegg, J., Geisterzug in den Tod. Ein unbekanntes Kapitel der deutsch-französischen Geschichte 1944. 1. Aufl. Reinbek 2001.

Aly 2005: Aly, G., Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus. Frankfurt a.M. 2005.

Andidora 2002: Andidora, R., Home by Christmas. The Illusion of Victory in 1944. Westport 2002.

Andritzky 1989: Andritzky, M., „Nur der nackte Mensch ist der wahre Mensch“. Das Körperbild der Freikörperkultur-Bewegung. In: Kunstkörper-Körperkunst. Texte und Bilder der Geschichte der Beweglichkeit. Katalog zur Ausstellung. Hg. Vom Kulturamt der Landeshauptstadt Stuttgart. Stuttgart 1989.

Andritzky/Rautenberg 1989: Andritzky, M./ Rautenberg, T. (Hrsg.), „Wir sind nackt und nennen uns Du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur. Gießen 1989.

Antoine-Dunne 2004: Antoine-Dunne, J., The montage principle. Eisenstein in new cultural and critical contexts. Amsterdam 2004.

Arbeitsgemeinschaft 2000: Arbeitsgemeinschaft der Regelkommissionen von DLV, ÖLV und SLV (Hrsg.), Internationale Wettkampfbestimmungen. Waldfischbach 2000.

Arndt 1981: Arndt, W., Ostpreußen, Westpreußen, Pommern, Schlesien, Sudetenland 1944/1945. Die Bilddokumentation der Flucht und Vertreibung aus den deutschen Ostgebieten. Friedberg 1981.

Appel 2001: Appel, S., Reisen im Nationalsozialismus. 1. Aufl. Baden-Baden 2001.

Assmann 1992: Assmann, J., Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und

politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
Atwood 1999: Atwood, S., Idealization of the Human Form in Nazi Art. In: Overseas Studies office of Standford University. Stanford 1999.
Aurich 1992: Aurich, R., Film als Durchhalteration. „Kolberg“ von Veit Harlan. In: Bock, H.-M./Töteberg, M. (Hrsg.), Das Ufa-Buch. Frankfurt a.M. 1992, S. 462–465.
Baader 1990a: Baader, G., Menschenversuche in der deutschen Wehrmacht – Pervitin als Beispiel. In: Tschimer, M./Gobel, H.W. (Hrsg.), Wissenschaft im Krieg – Krieg in der Wissenschaft. Ein Symposium an der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1990, S. 258–266.
Baader 1990b: Baader, G., Sozialdarwinismus. Vernichtungsstrategien im Vorfeld des Nationalsozialismus. In: Hohendorf, G. (Hrsg.), Von der Heilkunde zur Massentötung. Heidelberg 1990, S. 21-35.
Bach 2007: Bach, S., Leni. The Life and Work of Leni Riefenstahl. New York 2007.
Bahro 2012: Bahro, B., Im Zeichen der doppelten Sieg-Rune – zur Organisation, Funktion und Bedeutung des SS-Sports. Potsdam 2012.
Balistier 1989: Balistier, T., Gewalt und Ordnung. Kalkül und Faszination der SA. Münster 1989.
Baltrusch 2003: Baltrusch, E., Sparta. Geschichte, Gesellschaft, Kultur. München 2003.
Barkhausen 1982: Barkhausen, H., Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Hildesheim/Zürich/New York 1982.
Barta 1987: Barta, I. [u.a.] (Hrsg.), Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987.
Bartels 2004: Bartels, U., Die Deutsche Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte. Frankfurt a.M 2004.
Bartetzko 1985 a: Bartetzko, D., Illusionen aus Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten. Reinbek 1985.
Bartetzko 1985 b: Bartetzko, D., Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur. Berlin 1985.
Barth 1990: Barth, H., Psychagogische Strategien des filmischen Diskurses in G.W. Pabsts *Kameradschaft*. München 1990.
Barthes 1974: Barthes, R., Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1974.
Bauer 2008: Bauer, K., Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall. Wien 2008.
Baur 1997: Baur, J. (Hrsg.), Jugendsport. Sportengagements und Sportkarrieren. Aachen 1997.
Baxter 2002: Baxter, I.A., Blitzkrieg. The unpublished photographs 1939–1942. London 2002.
Becker 1990: Becker, P. E., Wege ins Dritte Reich. Sozialdarwinismus, Rassismus, Antisemitismus und völkischer Gedanke. Bd. 2. Stuttgart 1990.
Becker/Schöll 1983: Becker, W./Schöll, N., Methoden und Praxis der Filmanalyse. Untersuchungen zum Spielfilm und seinen Interpretationen. Opladen 1983.
Beer 1990: Beer, W., Kriegsalltag an der Heimatfront. Alliierter Luftkrieg und deutsche Gegenmaßnahmen zur Abwehr und Schadensbegrenzung. Dargestellt für den Raum Münster. Bremen 1990.
Benz 2000: Benz, W., Geschichte des Dritten Reichs. München 2000.
Berger 1984: Berger, K., Zwischen Eintopf und Fließband. Frauenarbeit und Frauenbild im Faschismus. Österreich 1938–1945. Wien 1984.
Bergmeier 1997: Bergmeier, H.J.P., Hitler's airwaves: The inside story of Nazi radio broadcasting and propaganda swing. New Haven 1997.
Bernett 1966: Bernett, H., Nationalsozialistische Leibeserziehung. Eine Dokumentation ihrer Theorie und Organisation. Schondorf 1966.
Bernett 1971a: Bernett, H., Sportpolitik im Dritten Reich. Aus den Akten der Reichskanzlei. Schorndorf 1971.
Bernett 1971a: Bernett, H., Die pädagogische Neugestaltung der bürgerlichen Leibesübungen durch die Philanthropen. Schorndorf 1971.
Bernett 1973: Bernett, H., Untersuchungen zur Zeitgeschichte des Sports. Schorndorf 1973.
Bernett 1975: Bernett, H., Grundformen der Leibeserziehung. Schorndorf 1975.
Bernett 1983: Bernett, H., Der Weg des Sports in die nationalsozialistische Diktatur. Schorndorf 1983.

Biederbeck/Kalusche 1987: Biederbeck, R./Kalusche, B., Motivmann. Der männliche Körper in der modernen Kunst. Gießen 1987.

Bloch u.a. 1977: Bloch, M./Braudel, L./Febvre, L., Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt a.M. 1977.

Boberach 1984: Boberach, H. (Hrsg.), Meldungen aus dem Reich. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938–1945. 17 Bde. und Registerband. Herrsching 1984.

Bock/Töteberg 1992: Bock, H.-M./Töteberg, M. (Hrsg.), Das Ufa-Buch. Frankfurt a.M. 1992.

Boelcke 1966: Boelcke, W.A., Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium. Stuttgart 1966.

Böhm 1990: Böhm, S., Die „nackte Göttin". Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst. Mainz 1990.

Bohn 2003: Bohn, A., Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948. München 2003.

Bohus 1986: Bohus, J., Sportgeschichte. Gesellschaft und Sport von Mykene bis heute. München 1986.

Boll 2003: Boll, B., Die Propagandakompanien der Wehrmacht 1938–1945. In: Stadelmann, C./Wonisch, R. (Hrsg.), Brutale Neugier. Walter Henisch – Kriegsfotograf und Bildreporter. Wien 2003, S. 37–56.

Bracher 1960: Bracher, K.D., Etappen einer Katastrophe. In: Mann, G. (Hrsg.), Propyläen Weltgeschichte. Bd. 9: Das zwanzigste Jahrhundert. Franfurt a. M./Berlin 1960, S. 448–458.

Brackmann 2001: Brackmann, K.-H., NS-Deutsch: „Selbstverständliche" Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus. Straelen 2001.

Brackmann/Birkenhauer 1988: Brackmann, K.-H./Birkenhauer, R., NS-Deutsch. „Selbstverständliche" Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus. Straelen 1988.

Brandt 1985: Brandt, H.-J., Untersuchungen zum Dokumentarfilm des Dritten Reiches am Beispiel von drei Regisseuren. Hippler, Noldan und Junghans. Frankfurt 1985.

Brandt 1987: Brandt, H.-J., NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans. Tübingen 1987.

Von Bredow/Zurek 1975: Bredow, W. von/Zurek, R. (Hrsg.), Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hamburg 1975.

Breitling 1971: Breitling, R., Die nationalsozialistische Rassenlehre. Entstehung, Ausbreitung, Nutzen und Schaden einer politischen Ideologie. Meisenheim 1971.

Bressa 2001: Bressa, B., Nach-Leben der Antike. Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers. Diss. Univ. Tübingen 2001 [Online verfügbar unter: http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2001/234/pdf/promotion.pdf].

Brockhaus 1986: Brockhaus, C., Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Duisburg 1986.

Brockhaus 1997: Brockhaus, G., Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot. 1. Aufl. München 1997.

Büch 2003: Büch, H., In 80 Nahkampftagen… Als Kradschütze in der SS-„Totenkopf"-Division. 2. Aufl. o.O. 2003.

Buchbender 1978: Buchbender, O., Das tönende Erz. Deutsche Propaganda gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg. Stuttgart 1978.

Buchbender/Schuh 1983: Buchbender, O./Schuh, H., Die Waffe, die auf die Seele zielt. Psychologische Kriegsführung 1939–1945. Stuttgart 1983.

Bucher 1989: Bucher, P., Der Kampf um Stalingrad in der deutschen Wochenschau. In: Kahlenberg, F. P. (Hrsg.), Aus der Arbeit der Archive. Festschrift für Hans Booms. Boppard 1989, S. 565-584.

Buchner 1988: Buchner, A., Ostfront 1944. Friedberg/H. 1988.

Buddrus 2003: Buddrus, M., Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik. 2 Bde. Texte und Materialien zur Zeitgeschichte 13,1–2. München 2003.

Bundesarchiv R 55/1328: Bundesarchiv Berlin, R 55/1328, Bl. 6. Vermerk vom 16.3.1939

Bundesarchiv 1957: Bundesarchiv, Abt. Zentralnachweisstelle (Hrsg.), Der Deutsche Volkssturm: Idee, Bildung, Organisation und Einsatz. Die Rechtsstellung der Angehörigen des Deutschen Volkssturmes. Kornelimünster 1957.

Cachey 2000: Cachey, K., „Echte Sportler" – „gute Soldaten". Die Sportsozialisation des

Nationalsozialismus im Spiegel von Feldpostbriefen. Weinheim 2000.
Campbell 1998: Campbell, N.A., Biologie. Heidelberg 1998.
Canetti 1985: Canetti, E., Masse und Macht. Frankfurt a.M. 1985.
Carell 1998: Carell, P., Die Wüstenfüchse. Mit Rommel in Afrika. Berlin 1998.
Carl-Diem-Institut 1984: Carl-Diem-Institut e.V. (Hrsg.), Dokumente zum Aufbau des deutschen Sports. Das Wirken von Carl Diem (1882–1962). Sankt Augustin 1984.
Citino 1999: Citino, R.M., The path to blitzkrieg. Doctrine and training in the German Army 1920–1939. Boulder 1999.
Clair 1951: Clair, R., Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950. Paris 1951.
Claußen 1980: Claußen, B., Politische Sozialisation. Erkenntnisinteressen – Probleme – Aufgaben. In: Claußen, B. (Hrsg.), Politische Sozialisation in Theorie und Praxis. München 1980, S. 1–29.
Cohen-Séat 1946 : Cohen-Séat, G., Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction génerale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie. Paris 1946.
Constandt 1994: Constandt, J., The 1936 Olympic Oaks: Where are they now? Michigan 1994, S. 62–67.
Czech 1994: Czech, M., Frauen und Sport im nationalsozialistischen Deutschland. Göttingen 1994.
Czesany 1987: Czesany, M., Alliierter Bombenterror. Der Luftkrieg gegen die Zivilbevölkerung Europas 1940–1945. 2. Aufl. Leoni 1987.
Dahlheim 1995: Dahlheim, W., Die Antike. Griechenland und Rom. Paderborn 1995.
Daniel 2006: Daniel, U. (Hrsg.), Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen 2006.
Daniels/Tedder 2000: Daniels, S./ Tedder, A., A Proper Spectacle. Women Olympians 1900-1936. Bedfordshire 2000.
Danker 1990: Danker, J., Die Kieler Woche im Wandel. Die Neugründung der Kieler Woche nach dem Zweiten Weltkrieg. Kiel 1990.
Danker 1996: Danker, U., „Großkampftag an der Kieler Förde". Olympische Segelwettkämpfe in Kiel 1936. In: Paul, G./Danker, U./Wulf, P. (Hrsg.), Geschichtsumschulungen. Sozial- und kulturgeschichtliches Lesebuch Schleswig Holstein 1848–1948. Bonn 1996.
Danker 1999: Danker, U., Die Jahrhundert-Story 3. Flensburg 1999, S. 129–147.
Denk 1980: Denk, H., Schulturnen. Leibesübungen im Dienste autoritärer Erziehung. In: Ueberhorst, H., (Hrsg.), Geschichte der Leibesübungen 3,1. Berlin 1980, S. 325–349.
Deres/Rüther: Deres, T./ Martin Rüther, M. (Hrsg.), Fotografieren verboten! Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns. Köln 1995.
Deschner 1992: Deschner, G., Reinhard Heydrich. Statthalter der totalen Macht. 3. Aufl. Esslingen 1992.
Deutsches Historisches Museum 1996: Deutsches Historisches Museum. Deutsches Rundfunkarchiv (Hrsg.), Stimmen des 20. Jahrhunderts. XI. Olympische Sommerspiele 1.-16. August 1936. CD. Berlin 1996.
Deutschlandradio 2005: Deutschlandradio, Beitrag zum 25. Todestag von Jesse Owens. 31. März 2005.
Diem 1978: Diem, C., Der deutsche Sport in der Zeit des Nationalsozialismus. Münster 1978.
Diller 1980: Diller, A., Rundfunkpolitik im Dritten Reich. München 1980.
Dinter 1999: Dinter, A., Berlin in Trümmern. Ernährungslage und medizinische Versorgung der Bevölkerung Berlins nach dem II. Weltkrieg. Berlin 1999.
Döbler 2000: Döbler, H., Die Germanen. München 2000.
Döhring 2004: Döhring, K., Von „N.S. Frauen-Warte" bis „Victory". Konstruktionen von Weiblichkeit in nationalsozialistischen und rechtsextremen Frauenzeitschriften. Berlin 2004.
Dohle 2000: Dohle, H., Die Auszeichnungen des Großdeutschen Reichs. Orden, Ehrenzeichen, Abzeichen. Berlin 1945. Norderstedt 2000.
Domarus 1965: Domarus, M., Hitler – Reden und Proklamationen1932–1945. München 1965.
Downing 1992: Downing, T., Olympia. Hrsg. vom British Film Institute. London 1992.
Dressen 1986a: Dressen, W. (Hrsg.), Beherrschte Körper. Berlin 1986.
Dressen 1986b: Dressen, W., Positive Revolten. Aus grauer Städte Mauern hinaus in die Natur. In: Dressen, W. (Hrsg.), Beherrschte Körper. Berlin 1986, S. 48–59.
Dressen 1986c: Dressen, W. (Hrsg.), Selbstbeherrschte Körper. Turnvater Jahn,

Olympia Berlin ’36, Kinderspiele. Berliner Topographien 6. Berlin 1986.
Drinwater 2000: Drinwater, B. L. (Hrsg.), Women in sport. Oxford 2000.
Dudek 1991: Dudek, P., Nationalsozialistische Jugendpolitik und Arbeitserziehung. Das Arbeitslager als Instrument sozialer Disziplinierung. In: Otto, H.-U./Sünker, H. (Hrsg.), Politische Formierung und soziale Erziehung im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 1991.
Duppler 1985: Duppler, J., Mürwik als Sitz der letzten Reichsregierung. In: Matthei, D. (Red.), Marineschule Mürwik (1910–1985). Herford 1985, S. 54 ff.
Düsterberg 2000: Düsterberg, R., Soldat und Kriegserlebnis. Deutsche militärische Erinnerungsliteratur (1945 - 1961) zum Zweiten Weltkrieg. Motive, Begriffe, Wertungen. Tübingen 2000.
Echterhoff 2002: Echterhoff, G., Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Konstanz 2002.
Eckhardt 1975: Eckhardt, H.W., Die Frontzeitungen des deutschen Heeres. Schriftenreihe des Instituts für Publizistik der Universität Wien 1. Wien 1975.
Egger 1997: Egger, H., Jugend und Sport in der Weimarer Republik. Neue Aneignungsweisen und Wahrnehmungen des Sports in der modernen Industriegesellschaft. In: Baur, J. (Hrsg.), Jugendsport. Sportengagements und Sportkarrieren. Aachen 1997, S. 320 – 337.
Egret 1996: Egret, D., Arno Breker. Ein Leben für das Schöne. Tübingen 1996.
Von Einsiedel 1985: Einsiedel, H. Graf von, Tagebuch der Versuchung. 1942–1950. Frankfurt a.M. 1985.
Eisenstein [1973]: Eisenstein, S. M., Schriften, Bd.2: Panzerkreuzer Potemkin. Hrsg. von H. J. Schlegel. München 1973.
Eisenstein [1979]: Eisenstein, S. M., Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form. In: Albersmeier, F. J. (Hrsg.), Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979, S. 275-304.
Eisenstein [1984]: Eisenstein, S. M., Schriften, Bd.4: Das Alte und das Neue (Generallinie). Hrsg. von H.J. Schlegel. München/Wien 1984.
Eisler 1949: Eisler, H., Komposition für den Film. Berlin 1949
Elfferding 1980: Elfferding, W., Opferritual und Volksgemeinschaftsdiskurs am Beispiel des *Winterhilfswerks*. In: Projekt Ideologie-Theorie (Hrsg.), Faschismus und Ideologie 2. Berlin 1980, S. 199–226.
Elfferding 1987: Elfferding, W., Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. Massenaufmärsche und Öffentlichkeit im deutschen Faschismus am Beispiel des 1. Mai 1933. In: Behnken, K./Wagner, F., Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin 1987, S. 17–50.
Elsaesser 1996: Elsaesser, T. (Hrsg.), A Second Life. German Cinema´s First Decades. Amsterdam 1996.
Engert 1999: Engert, J., Heimatfront. Kriegsalltag in Deutschland 1939–1945. Berlin 1999.
Ennker 1996: Ennker, B., Führerdiktatur - Sozialdynamik und Ideologie. Stalinistische Herrschaft in vergleichender Perspektive. In: Vetter, M. (Hrsg.),Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert. Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft. Wiesbaden 1996.
Ertl 1985: Ertl, H., Als Kriegsberichterstatter 1939–1945. Innsbruck 1985.
Von Eseback 1979: Eseback, H.G. von, Das deutsche Afrika-Korps. Sieg und Niederlage. München 1979.
Etlin 2002: Etlin, R.A., Art, culture, and media under the Third Reich. Chicago 2002.
Faulstich 1977: Faulstich, W./Faulstich, I., Modelle der Filmanalyse. München 1977.
Faulstich/Korte 1991: Faulstich, W./Korte, H. (Hrsg.), Fischer Filmgeschichte. Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925–1944. Frankfurt a.M. 1991.
Feder 2004: Feder, R., Jüdische Tragödie – letzter Akt. Theresienstadt 1941–1945. Potsdam 2004.
Ferro 1977: Ferro, M., Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft. In: Bloch, M./Braudel, L./Febvre, L., Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt a.M. 1977.
Fest 2004: Fest, J., Der Untergang. Eine historische Skizze. Reinbek 2004.
Finkelstein 2002: Finkelstein, N.G., Die Holocaust-Industrie. München 2002.
Fisch 1997: Fisch, B., Nemmersdorf, Oktober 1944 – Was in Ostpreußen wirklich geschah. Berlin 1997.
Fischer 2002: Fischer, C., The rise of the Nazis. Manchester 2002.

Fledelius 1979: Fledelius, K., Considerations about Content Analysis of Audiovisuals. In: Fledelius, K. u.a. (Hrsg.), History and the Audio-Visual Media. Studies in History, Film and Society 1. Kopenhagen 1979.

Fledelius u.a. 1979: Fledelius, K., u.a. (Hrsg.), History and the Audio-Visual Media. Studies in History, Film and Society 1. Kopenhagen 1979.

Foelz/Mondry 1981: Foelz, S./Mondry, E., Versuch einer kritischen Filmanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Weiblichkeitsideologie – aufgezeigt an Filmbeispielen von Ingmar Bergmann. Berlin 1981.

Foerster 1998: Foerster, R.G., Seelower Höhen 1945. Hamburg 1998.

Ford 1982: Ford, C., Leni Riefenstahl. Schauspielerin, Regisseurin und Fotografin. München 1982.

Francke 1987: Francke, H., Entwicklung und Tätigkeit der Abteilung Wehrmachtpropaganda im OKW in der faschistischen psychologischen Kriegführung (1939–1940). 2 Bde. Dissertation Berlin 1987.

Franke 1998: Franke, K., Hölle Breslau 1945. Ein Erinnerungsbericht. Berg am Starnberger See 1998.

Franz 2002: Franz, J. P. u.a., Krieger, Bauern, Bürger: Untersuchungen zu den Hopliten der archaischen und klassischen Zeit. Frankfurt am Main 2002.

Franz von Werra [1965]: [o.Verf.], Einer kam durch. Der Fluchtbericht des Fliegerleutnants Franz von Werra. München 1965.

Frauengruppe Faschismusforschung 1981: Frauengruppe Faschismusforschung (Hrsg.), Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 1981.

Freckmann 1982: Freckmann, B., Wesen und Form der Gymnastik. In: Ueberhorst, H. (Hrsg.), Geschichte der Leibesübungen 3,2. Berlin 1982.

Friedmann 1999: Friedman, T., Die Deportation der Juden aus Deutschland 1941–1944. Dokumentensammlung. Haifa 1999.

Fröhlich 1987: Fröhlich, E. (Hrsg.), Joseph Goebbels. Die Tagebücher. 4 Bde. und Registerband. München 1987.

Fromm 1994: Fromm, B., Als Hitler mir die Hand küßte. Reinbek 1994.

Frommann 1977: Frommann, B., Reisen mit „Kraft durch Freude“. Eine Darstellung der KdF-Reisen unter besonderer Berücksichtigung der Auslandsfahrten. Karlsruhe 1977.

Frommann 1992: Frommann, B., Reisen im Dienste politischer Zielsetzungen. Arbeiter-Reisen und „Kraft durch Freude“-Reisen. Karlsruhe 1992.

Fry 1983: Fry, M., Der Wüstenfuchs. Erwin Rommel und das deutsche Afrikakorps. Rastatt 1983.

Fuchs 2004: Fuchs, T., Olympiade 1936 – Ihre Darstellung in den Filmen „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“. Eine Analyse unter dem Aspekt des Verhältnisses von Dokumentation und Fiktionalität. Diplomarbeit im Bereich der Medienwissenschaften an der Universität Hildesheim. Hildesheim 2004.

Funkenstein 1995: Funkenstein, A., Jüdische Geschichte und ihre Deutung. Frankfurt a.M. 1995.

Gebauer/Hortleder 1985: Gebauer, G./Hortleder, G. (Hrsg.), Sport – Eros – Tod. Frankfurt a.M. 1985.

Gebauer/Wulf 1988: Gebauer, G./Wulf, C., Spiele der Gewalt – ein Bildessay. In: Gebauer, G. (Hrsg.), Körper- und Einbildungskraft. Inszenierung des Helden im Sport. Berlin 1988, S. 11–30.

Gebauer/Wulf 1992: Gebauer, G./ Wulf, C., Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft. Reinbek 1992.

Geerdes 1988: Geerdes, L., Sportberichterstattung in der Deutschen Wochenschau 1930–1939. Berlin 1988.

Geiß 1991: Geiß, P.H., Das Leben des Turnpädagogen Adolf Spieß 1810–1858. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen und des Schweizer Schulturnens. Idstein 1991.

Geldbach 1972: Geldbach, E., Die Philanthropen als Wegbereiter moderner Leibeskultur. In: Ueberhorst, H. (Hrsg.), Geschichte der Leibesübungen 3,1. Berlin 1972, S. 165–196.

Gerhardt/Wirkus 1995: Gerhardt, V./Wirkus, B., Sport und Ästhetik. Tagung der dvs-Sektion Sportphilosophie in Köln vom 25.-27.06.1992. Schriften der Deutschen Vereiningung für Sportwissenschaft 63. Sankt Augustin 1995.

Gesellschaft für Kultur und Bildung [1989]: Gesellschaft für Kultur und Bildung (Hrsg.), Die Wehrmachtberichte 1939–1945. 3 Bde. Köln 1989.

Geuter 1984: Geuter, U., Die Professionalisierung der deutschen Psychologie im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 1984.
Giesecke 1993: Giesecke, H., Hitlers Pädagogen. Theorie und Praxis nationalsozialistischer Erziehung. Weinheim/München 1993.
Giesen 2003: Giesen, R.: Nazi propaganda films. A history and filmography. Jefferson 2003, S.48 ff.
Gissel 1998: Gissel, N. (Hrsg.), Sportliche Leistung im Wandel. (= Schriften der dvs; 94). Hamburg 1998.
Glasenapp/Schütz 2009: Glasenapp, M./Schütz, J. (Hrsg.), Riefenstahl revisted. München 2009.
Graf 2004: Graf, R., Die Stadt als Bühne – zur Inszenierung von Architektur im ‚Dritten Reich' am Beispiel Berlins. In: BerlinLabor (Hrsg.), Berlin Forschungen junger Wissenschaftler. Bd. 1. Berlin 2004.
Graham 1986: Graham, C. C., Leni Riefenstahl and Olympia. London 1986.
Greule 2004: Greule, A., Tarnung – Leistung – Werbung. Untersuchungen zur Sprache im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 2004.
Griesmayr/Würschinger 1979: Griesmayr, G./Würschinger, O., Idee und Gestalt der Hitlerjugend. Leoni 1979.
Grote 2004: Grote, S., „Objekt" Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls. Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich. Frankfurt/Oder 2004.
Grube/Richter 1982: Grube, F./Richter, G., Alltag im Dritten Reich. Hamburg 1982.
Günther 1997: Günther, M. (Hrsg.), Germanische Götterlehre. München 1997.
Gustafsson 2005: Gustafsson, A., Auf Kuttern groß geworden. 80 Jahre Jugendausbildung in der SVAOe. In: Segler-Vereinigung Altona-Oevelgönne (Hrsg.), Ein Jahrhundert am Wind. Hamburg 2005, S. 22.
Gutberger 1999: Gutberger, J., Volk, Raum und Sozialstruktur. Sozialstruktur- und Sozialraumforschung im Dritten Reich. 2. Aufl. Münster 1999.
Guttmann 1992: Guttmann, A., Women´s Sports. A History. New York 1992.
Habel 1982: Habel, M., Vielseitigkeits-Reiten. Bad Homburg 1982.
Haddinga 1995: Haddinga, J., Kriegsalltag in Ostfriesland. Norden 1995.
Haggenmüller 1982: Haggenmüller, H., Über den Fünfkampf der Hellenen. München 1892.
Hahl 2001: Hahl, F., Mit „Westland" im Osten. Ein Leben zwischen 1922 und 1945. 2. Aufl. Pluwig 2001.
Hanna-Daoud 1996: Hanna-Daoud, T., Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung. Köln 1996.
Hardy 1947: Hardy, F. (Hrsg.), Grierson on Documentary. New York 1947.
Harenberg 1988: Harenberg, B. (Hrsg.), Die Chronik-Bibliothek des 20. Jahrhunderts. Chronik 1938. Dortmund 1987; zit. nach Hoffmann, H., „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit". Propaganda im NS-Film. Frankfurt a.M. 1988, S. 153.
Hargreaves 1994: Hargreaves, J., Sporting Females. London 1994.
Hartewig 1993: Hartewig, K., Der lange Schatten. Widerspruchsvolle Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit aus der Mitte Europas. Opladen 1993.
Hartung 1982: Hartung, H., Schlesien 1944/45. Aufzeichnungen und Tagebücher. München 1982.
Hartwich 2000: Hartwich, W.-D., Deutsche Mythologie. Berlin/Wien 2000.
Hasenfratz 1992: Hasenfratz, H.-P., Die religiöse Welt der Germanen. Freiburg u.a. 1992.
Haug 1987a: Haug, W. F., Ästhetik der Normalität – Vorstellung und Vorbild. In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hrsg.), Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in Berlin vom 01.04.-17.05.1987. Berlin 1987, S. 79–102.
Haug 1987b: Haug, W. F., Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie des der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus. Materialanalysen. Hamburg 1987.
Haupt 1999: Haupt, W., Königsberg, Breslau, Wien, Berlin. Bildbericht vom Ende der Ostfront 1945. Bad Soden-Salmünster 1999.
Heer/Naumann 1997: Heer, H./Naumann, K. (Hrsg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944. Hamburg 1997.
Heinemann 1980: Heinemann, M. (Hrsg.), Erziehung und Schulung im Dritten Reich. Stuttgart 1980.

Henkel 1996: Henkel, H.E., Breslau – Flucht und Widerbegegnung. Ein Bericht. Berlin 1996.
Herlinghaus 1970: Herlinghaus, H., Dsiga Wertow. Publizist und Poet des Dokumentarfilms Berlin 1970.
Hermann 1985: Hermann, U. (Hrsg.), Die Formung des Volksgenossen. Weinheim/Basel 1985.
Hermans 1989: Hermans, H., „Af en toe denk ik nog aan die dagen...". Herinneringen aan deportatie en verblijf in Duitsland begin oktober 1944 – einde mei 1945. Venlo 1989.
Hertz-Eichenrode 2000: Hertz-Eichenrode, K., Ein KZ wird geräumt. Häftlinge zwischen Vernichtung und Befreiung. Die Auflösung des KZ Neuengamme und seiner Außenlager durch die SS im Frühjahr 1945. Bremen 2000.
Herzog/Leis 2011: Herzog, M./Leis, M. (Hrsg.), Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls. München 2011.
Hickethier 2001: Hickethier, K., Film- und Fernsehanalyse. Sammlung Metzler, Realien zur Literatur 277. 3. überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar 2001.
Hillgruber 1965: Hillgruber, A., Hitler, König Carol und Marschall Antonescu. Die deutsch-rumänischen Beziehungen 1938–1944. 3. Aufl. Wiesbaden 1965.
Hillgruber 1985: Hillgruber, A., Der Zusammenbruch im Osten 1944/45 als Problem der deutschen Nationalgeschichte und der europäischen Geschichte. Opladen 1985.
Hinton 1978: Hinton, D.B., The Films of Leni Riefenstahl. Metuchen 1978.
Hinton 1991: Hinton, D.B., The Films of Leni Riefenstahl. London 1991.
Hinz u.a. 1979: Hinz, B./Mittig, H.-E./Schäche, W./Schönberger, A. (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979.
Hinze 1988: Hinze, R., Das Ostfront-Drama 1944. Rückzugskämpfe der Heeresgruppe Mitte. 2. Aufl. Stuttgart 1988.
Hippler 1975: Hippler, F., Fragen und Probleme der deutschen Wochenschau im Kriege. In: Bredow, W. von/Zurek, R. (Hrsg.), Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien. Hamburg 1975.
Hippler [1982?]: Hippler, F., Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblendungen. Düsseldorf [1982?].
Hirschfeld 1981: Hirschfeld, G., Der Führerstaat. Mythos und Realität. Studien zur Struktur und Politik des Dritten Reiches. Stuttgart 1981.
Höltgen 2001: Höltgen, S., Spiegelbilder. Strategien der ästhetischen Verdopplung in den Filmen von David Lynch. Schriften zur Medienwissenschaft 1. Hamburg 2001.
Hoffmann 1993: Hoffmann, H., Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin/Weimar 1993.
Hoffmann 1988: Hoffmann, H., Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit. Frankfurt a. M. 1988.
Hoffmann 1997: Hoffman, S., Das „deutsche" Lesebuch im Dritten Reich. Vergleichende Untersuchungen an Lesebüchern von 1900 bis 1945. Braunschweig 1997.
Hoffmann 2003: Hoffmann, K., Wirklichkeitsberichte als „Sauerteig" des neuen Films. Die Deutsche Wochenschau als Kriegspropaganda. In: Zimmermann, P./Hoffmann, K. (Hrsg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Konstanz 2003, S. 305–319.
Hoffmann 2005: Hoffmann, K., „Sinfonie des Krieges". Die Deutsche Wochenschau im Zweiten Weltkrieg. In: Zimmermann, P./Hoffmann, K. (Hrsg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. ´Drittes Reich´ 1933-1945. Stuttgart 2005, S. 645-648.
Hoffmann 2006: Hoffmann, K.: Der Mythos der perfekten Propaganda. Zur Kriegsberichterstattung der „Deutschen Wochenschau" im Zweiten Weltkrieg. In: Daniel, U. (Hrsg.), Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen 2006, S. 169-192.
Hoffmann 2009: Hoffmann, K., Die Deutsche Wochenschau. Die Bildsprache des Krieges im Film. In: Paul, H. (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. 1900-1949. Bilderatlas. Bd.1. Göttingen 2009, S. 574-582.
Hoffmann/von Keitz 2001: Hoffmann, K./Keitz, U. von (Hrsg.), Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft 7. Marburg 2001.
Hoke 1950: Hoke, R.J., Zehnkampf. Berlin 1950.
Holmsten 1989: Holmsten, G., Kriegsalltag 1939–1945 in Deutschland. Bindlach 1989.

Hoormann 2003: Hoormann, A., Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik. München 2003.
Horn 1972: Horn, W., Führerideologie und Parteiorganisation in der NSDAP (1919 - 1933). Düsseldorf 1972.
Hornig 1986: Hornig, E., Breslau 1945. Erlebnisse in der eingeschlossenen Stadt. Würzburg 1986.
Hughes 1976: Hughes, W., The Evaluation of Film as Evidence. In: Smith, P., The Historian and Film. Cambridge 1976.
Humburg 1998: Humburg, M., Das Gesicht des Krieges. Feldpostbriefe von Wehrmachtssoldaten aus der Sowjetunion 1941 - 1944. Opladen 1998.
idea 2004: idea (Hrsg.), Christen im Bombenkrieg. Augenzeugen berichten, wie sie den 2. Weltkrieg erlebten. Wetzlar 2004.
Infield 1976: Infield, G.B., Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess. New York 1976.
Internationale Wettkampfbestimmungen 2000: Arbeitsgemeinschaft der Regelkommissionen von DLV, ÖLV und SLV (Hrsg.), Internationale Wettkampfbestimmungen. Waldfischbach 2000.
Ioanid 2002: Ioanid, R., La Roumanie et la Shoah. Destruction et survie des Juifs et des Tsiganes sous le régime Antonescu 1940–1944. Paris 2002.
Irving 1978: Irving, D., Rommel – Eine Biographie. Hamburg 1978.
IWF 2004: IWF Wissen und Medien GmbH (Hrsg.), Medienkatalog. Göttingen 2004.
Jacobsen u.a. 1993: Jacobsen, W./Kaes, A./Prinzler, H.H. (Hrsg.), Die Geschichte des deutschen Films. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Stuttgart/Weimar 1993.
Janka 1997: Janka, F., Die braune Gesellschaft. Ein Volk wird formatiert. Stuttgart 1997.
Jesse 2004: Jesse, E. (Hrsg.), Deutsche Geschichte. München 2004.
Joch 1982: Joch, W., Sport und Leibeserziehung im Dritten Reich. In: Ueberhorst, H. (Hrsg.), Geschichte der Leibesübungen. Bd. 2. Berlin 1982.
Junker 1999: Junker, T., Synthetische Theorie, Eugenik und NS-Biologie. Berlin 1999.
Just 1971: Just, G., Hans-Ulrich Rudel. Adler der Ostfront. Hannover 1971.
Kaes 1993: Kaes, A., Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. In: Jacobsen, W./Kaes, A./Prinzler, H.H. (Hrsg.), Die Geschichte des deutschen Films. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Stuttgart/Weimar 1993.
Kahlenberg 1989: Kahlenberg, F. P. (Hrsg.), Aus der Arbeit der Archive. Festschrift für Hans Booms. Boppard 1989.
Kähler 2000: Kähler, G., Luftschutzbunker, Behelfsheim, Hamburg. In: G. Kähler, Ein JahrHundert Bauten in Deutschland. Stuttgart 2000, S. 104 f.
Van Kampen 1992: Kampen, W. van., Die Entwicklung der Kriegswochenschauen. In: Rother, R. (Hrsg.): Die Ufa 1917-1945. (Ufa-Magazin Nr. 18; *Die große Liebe*). Berlin 1992.
Kamper 1972: Kamper, E., Enzyklopädie der olympischen Spiele. Dortmund 1972.
Kamper/Mallon 1992: Kamper, E./ Mallon, B., Who's who der Olympischen Spiele 1896 - 1992. Milan 1992.
Kante 1999: Kante, G., Das Inferno von Breslau. Erinnerungen. Duderstadt 1999.
Karschkes 2002: Karschkes, H., Wie das Gesetz es befahl. 6 Berichte von der äußersten Grenze des Krieges. Ostfront 1941 bis 1945. Preussisch Oldendorf 2002.
Kathmann 2002: Kathmann, I., Stumme Schreie. Flucht- & Vertreibung 1944/45. Lohne 2002.
Keim 1995: Keim, W., Erziehung unter der Nazi-Diktatur. 2.Bde. Darmstadt 1995.
Von Keitz 2009: Keitz, U. von, Blickmacht und Begehren: Zur Körperdarstellung und ihren paradoxen Effekten in den Olympiafilmen. In: Glasenapp, M./Schütz, J. (Hrsg.), Riefenstahl revisted. München 2009, S. 101-114.
Keller/Schmid 1995: Keller, K./Schmid, H.-D. (Hrsg), Vom Kult zur Kulisse. Das Völkerschlachtdenkmal als Gegenstand der Geschichtskultur. Leipzig 1995.
Kemper 2002: Kemper, W.-R., Pervitin – Die Endsieg-Droge? Wach und leistungsstark durch Methamphetamin. In: Pieper, W. (Hrsg.), Nazis on Speed. Vol. 1. Löhrbach 2002, S. 122–133.
Kern 1999: Kern, E., Soldat an der Ostfront. 1941–1945. Zollikon-Zürich 1999.
Keßler 1994: Keßler, F., Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann. Basel 1994.
Ketter 2002: Ketter, H., Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus. Münster 2002.
Kinder/Hilgemann 1991: Kinder, H./Hilgemann, W., dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Bd. 2: Von der

französischen Revolution bis zur Gegenwart. 25. Aufl. München 1991.
Kinkel 2002: Kinkel, L., Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das „Dritte Reich“. Hamburg 2002.
Kirchner 1982: Kirchner, K., Flugblattpropaganda im 2. Weltkrieg. Flugblätter aus Deutschland 1939/1940, Bd. 2. Erlangen 1982.
Kirchner 1987: Kirchner, K., Flugblattpropaganda im 2. Weltkrieg. Flugblätter aus Deutschland 1941, Bd. 10. Erlangen 1987.
Kissel 1962: Kissel, H., Der Deutsche Volkssturm 1944/45. Eine territoriale Miliz im Rahmen der Landesverteidigung. Berlin 1962.
Kivelitz 1999: Kivelitz, C., Die Propagandaausstellung in europäischen Diktaturen. Konfrontation und Vergleich. Nationalsozialismus in Deutschland, Faschismus in Italien und die UdSSR der Stalinzeit. Bochum 1999.
Klaus 1983: Klaus, M., Mädchen im Dritten Reich. Köln 1983.
Kleinhans 2003: Kleinhans, B., Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz. Köln 2003.
Klemperer/Petrovic-Wriedt 2010: Klemperer, V./Petrovic-Wriedt, A., Zur Bedeutungs- und Gebrauchsgeschichte des Begriffs „Arier/arisch“ und zur Stellung des Begriffspaares „Arier/arisch“ in der LTI. München 2010.
Klönne 1960: Klönne, A., Hitlerjugend. Die Jugend und ihre Organisation im Dritten Reich. Hannover/Frankfurt a.M. 1960.
Klönne 1982: Klönne, A., Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner. Düsseldorf/Köln 1982.
Klose 1964: Klose, W., Generation im Gleichschritt. Hamburg 1964.
Kluge 1997: Kluge, V., Olympische Sommerspiele. Die Chronik 1. Athen 1896 – Berlin 1936. Berlin 1997.
Kluge 1999: Kluge , V., Olympiastadion Berlin. Steine beginnen zu reden. Berlin 1999.
Kluge 2000: Kluge, V., Olympiastadion Berlin. Rundgang durch das ehemalige Reichssportfeld. Berlin 2000.
Knigge-Tesche 1999: Knigge-Tesche, R. (Hrsg.), Berater der braunen Macht. Wissenschaft und Wissenschaftler im NS-Staat. Frankfurt a.M. 1999.
Knopp 1993: Knopp, G., Entscheidung Stalingrad. Der verdammte Krieg. Gütersloh 1993.
Knopp 2001a: Knopp, G., Hitlers Frauen und Marlene. München 2001.
Knopp 2001b: Knopp, G., Holocaust. München 2001.
Koch 1975: Koch, H.W., Geschichte der Hitlerjugend. Ihre Ursprünge und ihre Entwicklung 1922–1945. München 1975.
Köhler 1985a: Köhler, M., Jeder sein Michelangelo oder: Der Körper als Kunstwerk. In: Köhler, M./Barche, G., Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München 1985, S. 283 ff.
Köhler 1985b: Köhler, M., Lebensreform durch Körperkultur. In: Köhler, M./Barche, G., Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München 1985, S. 292–298.
Köhler/Barche 1985: Köhler, M./Barche, G., Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München 1985.
Kohlmann-Viand 1991: Kohlmann-Viand, D., NS-Pressepolitik im Zweiten Weltkrieg. München 1991.
Köppen 2008: Köppen, M., Mit dem ´Dritten Reich´um die Welt. Kodierungen der Fremde im fiktionalen Film. In: Köppen, M./Schütz, E. (Hrsg.), Kunst und Propaganda. Der Film im Dritten Reich. 2. Aufl. Bern 2008, S. 247-282.
Köppen/Schütz 2008: Köppen, M./Schütz, E. (Hrsg.), Kunst und Propaganda. Der Film im Dritten Reich. 2. Aufl. Bern 2008.
Köris 1984: Köris, S., Moderner Fünfkampf. Ahrensburg 1984.
Körner 1981: Körner, G., Einsatz des Selbstschutzes in Oberschlesien 1921. Dülmen 1981.
Korotin 1992: Korotin, I.E., „Am Muttergeist soll die Welt genesen“. Philosophische Dispositionen zum Frauenbild im Nationalsozialismus. Wien 1992.
Korte 1999: Korte, H., Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin 1999.
Kracauer [1974]: Kracauer, S., Kino. Frankfurt a.M.1974.
Kracauer [1977:] Kracauer, S., Das Ornament der Masse. Frankfurt a.M. 1977.
Kracauer [1999]: Kracauer, S., Von Caligari zu Hitler. 4. Aufl. Frankfurt a.M. 1999.

Kramp 1953: Kramp, G., Zehnkampf. Berlin 1953.
Krapf/Weber 1987: Krapf, S./Weber, T. (Hrsg.), Der moderne Fünfkampf. Neuhausen 1987.
Kreimeier 2002: Kreimeier, K., Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. Frankfurt a.M. 2002.
Kresser/Horvath 1994: Kresser, D./ Horvath, M., Nur ein Komödiant? Hans Moser in den Jahren 1938-1945. Wien 1994.
Kroll 1999: Kroll, F.-L., Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politischen Handeln im Dritten Reich. 2. Aufl. Paderborn 1999.
Kröner 1999: Kröner, H.-P., Von der Eugenik zur NS-Rassenhygiene. Zur politischen Schuld der Medizin im Dritten Reich. In: Knigge-Tesche, R. (Hrsg.), Berater der braunen Macht. Wissenschaft und Wissenschaftler im NS-Staat. Frankfurt a.M. 1999, S. 111-132.
Krüger 1993: Krüger, M., Einführung in die Geschichte der Leibesübungen und des Sports. 3 Bde. Schorndorf 1993.
Krützen 1995: Krützen, M., Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Berlin 1995.
Kuchenbuch 2005: Kuchenbuch, T., Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik. Wien 2005.
Kühn 1987: Kühn, V., Mit Rommel in der Wüste. Kampf und Untergang des Deutschen Afrika-Korps 1941–1943. 7. Aufl. Stuttgart 1987.
Kühnel 2004: Kühnel, J., Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films. Siegen 2004.
Kühnel 2004: Kühnel, J., Einführung in die Filmanalyse Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms. Siegen 2004.
Kurowski 1995: Kurowski, F., Das Massaker von Dresden und der anglo-amerikanische Bombenterror 1944–1945. 1. Aufl. Berg 1995.
Lampugnani 1986: Lampugnani, V.M., Architektur als Kultur. Die Idee und die Formen. Köln 1986.
Landschoof/Hüls1985: Landschoof, R./Hüls, K., Frauensport im Faschismus. Hamburg 1985.
Laplanche/Pontalis 1994: Laplanche, J./Pontalis, J.-B., Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 1994, S. 147–150.
Latzel 1997: Latzel, K., Tourismus und Gewalt. Kriegswahrnehmungen in Feldpostbriefen. In: Heer, H./Naumann, K. (Hrsg.), Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944. Hamburg 1997, S. 447–459.
Laugstien 1980: Laugstien, T., Die Organisation des Ideologischen im Reichsparteitagsfilm. In: Projekt Ideologie-Theorie. Faschismus und Ideologie. 2. Aufl. Berlin 1980, S. 307-336.
Lavrenev 1960: Lavrenev, B. A., Der russische Revolutionsfilm. Eine Bildchronik mit Texten von Eisenstein, Pudowkin, Dowjenko u.a. Zürich 1960.
Leis 2009: Leis, M.: Leni Riefenstahl. Reinbek 2009.
Lemcke 1989: Lemcke, J., Chronik 1944. Dortmund 1989.
Lenssen 1999: Lenssen, C., Leben und Werk. In: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.), Leni Riefenstahl. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Filmmuseum Potsdam vom 04.12.1998–14.03.1999. Berlin 1999, S. 12–117.
Lindenblatt 1993: Lindenblatt, H., Pommern 1945. Leer 1993.
Lingelbach 1970: Lingelbach, K.-C., Erziehung und Erziehungstheorien im nationalsozialistischen Deutschland. Weinheim 1970.
Van Linthout 2012: Linthout, I. van, Das Buch in der nationalsozialistischen Propagandapolitik. Göttingen 2012.
Lipinski 1996: Lipinski, R., Leben und Überleben. Zeitzeugenberichte aus dem Kreis Neumark in Schlesien. Hameln 1996.
Lipp 2003: Lipp, A., Meinungslenkung im Krieg. Kriegserfahrungen deutscher Soldaten und ihre Deutung 1914-1918. (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; Bd. 39). Göttingen 2003.
Lissa 1965: Lissa, Z., Ästhetik der Filmmusik. Berlin 1965.
Loiperdinger 1987: Loiperdinger, M., Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften 22. Opladen 1987.
Loiperdinger 1994: Loiperdinger, M., Oskar Meßter, Filmpionier der Kaiserzeit. Eine Ausstellung des Filmmuseums Potsdam und des Deutschen Museums München. Basel 1994.
Loiperdinger 2001: Loiperdinger, M., Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Hoffmann, K./Keitz, U. von (Hrsg.), Die Einübung des dokumentarischen Blicks.

Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft 7. Marburg 2001, S. 71–79.

Lorenzen/Probst 2010: Lorenzen, H./Probst, V. (Hrsg.), Bildende Kunst in Mecklenburg 1900 bis 1945. Zwischen Regionalität und Internationalität. Rostock 2010.

Von Loringhoven 1965: Loringhoven, H. F. von, Das letzte Aufgebot des Teufels. Einsatz des Volkssturmbataillons 7/108 Franken mit den Kompanien Rothenburg o.d.T., Ansbach, Weißenburg, Dinkelsbühl. Nürnberg 1965.

Von Luck 2001: Luck, H. von, Mit Rommel an der Front. 2. Aufl. Hamburg 2001.

Lüdde-Neurath 1981: Lüdde-Neurath, W., Regierung Dönitz – Die letzten Tage des Dritten Reiches. 5. Aufl. Leoni 1981.

Lyberg 1996: Lyberg, W., Fabulous 100 Years of the IOC. Facts – Figures – and much, much more. Lausanne 1996.

Macksey 1992: Macksey, K. J., Das Afrikakorps. Rastatt 1992.

Mammach 1981: Mammach, K., Der Volkssturm. Das letzte Aufgebot 1944/45. Köln 1981.

Mandell 1980: Mandell, R., Hitlers Olympiade. Berlin 1936. München 1980.

Mandell 1987: Mandell, R., The Nazi Olympics. 2. Aufl. Urbana/Chicago 1987.

Mann 2002: Mann, E.. Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich 4. Aufl. Reinbek 2002.

Mann 1960: Mann, G. (Hrsg.), Propyläen Weltgeschichte. Bd. 9: Das zwanzigste Jahrhundert. Franfurt a.M./Berlin 1960.

Mansoor 1999: Mansoor, P.R., The GI offensive in Europe. The triumph of American infantry divisions 1941–1945. Lawrence 1999.

Marks 2003: Marks, S., War der Nationalsozialismus ein Phänomen der Hypnose? In: Schwendemann, W./ Marks, S. (Hrsg.), Aus der Geschichte Lernen? Nationalsozialismus und Antisemitismus als Unterrichtsthema. Band 1. Grundsätzliche Überlegungen. Münster 2003, S. 211-230.

Martin 1973: Martin, H.-L., Unser Mann bei Goebbels. Verbindungsoffizier des Oberkommandos der Wehrmacht beim Reichspropagandaminister 1940–1944. Neckargemünd 1973.

Maskus 2000: Maskus, R. (Hrsg.), Auch das geschah damals. Hundert Zeitzeugen über Flucht und Vertreibung. 4. Aufl. Gießen 2000.

Maskus 2001: Maskus, R. (Hrsg.), Brutale Übergriffe. Gewalt an deutschen Heimatvertriebenen. 2. Aufl. Gießen 2001.

Mason 1997: Mason, T. W., Social policy in the Third Reich. The working class and the 'National Community'. Berg 1997.

Matern 1986: Matern, N., Ostpreußen als die Bomben fielen. Königsberg, Allenstein, Braunsberg, Gumbinnen, Insterburg, Memel, Tilsit. Düsseldorf 1986.

Matussek/Gehner 1986: Matussek, M./Gehner, C., Der Traum vom Sieg. Kampf und Kult in der Sportfotografie. Hamburg 1986.

McGuirl 2001: McGuirl, T., Geschichte der Panzergrenadierdivision „Großdeutschland“. An der Ostfront 1942–1944. Utting 2001.

Meckel 1993: Meckel, A., Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München 1937–1944. Weinheim 1993.

Meier-Welcker 1963: Meier-Welcker, H., Abwehrkämpfe am Nordflügel der Ostfront. Stuttgart 1963.

Meißner 2001: Meißner, J. C., Leipzig 1813. Tagebuch und Erinnerungen an die Völkerschlacht. Kassel 2001.

Merker 1983: Merker, R., Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion. Köln 1983.

Mertens 1977: Mertens, E. (Hrsg.), Filmprogramme. Ein Querschnitt durch das deutsche Filmschaffen, Bd.1 1930–1939. Hildesheim 1977, o.S.

Messenger 2000: Messenger, C., Blitzkrieg. Eine Strategie macht Geschichte. Augsburg 2000.

Meuli 1968: Meuli, K., Der griechische Agon. Kampf und Kampfspiel im Totenbrauch, Totentanz, Totenklage und Totenlob. Köln 1968.

Meyer 1999: Meyer, A. (Hrsg.), Der Blick des Besatzers. Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942–1944. Bremen 1999.

Meyerhoff 1949: Meyerhoff, H., Tonfilm und Wirklichkeit. Grundlagen zur Psychologie des Films. Berlin 1949.

Meyerhoff 2010: Meyerhoff, I., Codierte Körper. Geschlechterkonstruktion und Körperbildern im filmischen Werk Leni Riefenstahls aus den 1930er Jahren. Eine Analyse von “Triumph des Willens” und “Olympia”. Lüneburg 2010.

Michael 2002: Michael, R., Nazi-Deutsch: an English lexicon of the language of the Third Reich. Westport 2002.

Mittig 1991: Mittig, H.E., Kunst und Propaganda im NS-System. In: Wagner, M., Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst 2. Reinbek 1991.

Möller 1983: Möller, M., Der Kriegsalltag im Nationalsozialismus aus der Sicht von Harburger Frauen. Hamburg 1983.

Moeller 1998: Moeller, F., Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich. Berlin 1998.

Moltmann/Reimers 1970: Moltmann, G./Reimers, K.F. (Hrsg.), Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. Göttingen u.a. 1970.

Monaco 2000: Monaco, J., Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Reinbek 2000.

Mosel 1997: Mosel, W., Wegweiser zu ehemaligen jüdischen Leidensstätten der Deportation von Hamburg nach Riga. 1. Aufl. Hamburg 1997.

Mosse 1987: Mosse, G., Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen. Hamburg 1987.

Mühl-Benninghaus 1994: Mühl-Benninghaus, W., Oskar Meßters Beitrag zum Ersten Weltkrieg. In: Keßler, F. (Hrsg.), KINtop. Jahrbuch für Erforschung des frühen Films. Oskar Meßter. Erfinder und Geschäftsmann. Basel 1994, S. 103-116.

Mühl-Benninghaus 1996: Mühl-Benninghaus, W., Newsreel Images of the Military and War. 1914-1918. In: Elsaesser, T. (Hrsg.), A Second Life. German Cinema´s First Decades. Amsterdam 1996, S. 175-184.

Mühlberger 1991: Mühlberger, D., Hitler's followers. Studies in the sociology of the Nazi movement London 1991.

Mühlenberg 2011: Mühlenberg, J., Das SS-Helferinnenkorps. Ausbildung, Einsatz und Entnazifizierung der weiblichen Angehörigen der Waffen-SS. 1942 – 1949. Hamburg 2011.

Müller 1985: Müller, R.-D., Wer zurückweicht wird erschossen. Kriegsalltag und Kriegsende in Südwestdeutschland 1944/45. Freiburg 1985.

Müller 1986: Müller, U., Die Politisierung der Körper. Der Zusammenhang von Körperübung und Herrschaft. Hannover 1986.

Müller 2002: Müller, H.M. (Hrsg.), Schlaglichter der deutschen Geschichte. Bonn 2002.

Müller/Pottmeier 1996: Müller, A./Pottmeier, G., Faschismus und Avantgarde. Leni Riefenstahls Triumph des Willens. In: Giesenfeld, G. (Hrsg.), Das kalte Bild. Neue Studien zum NS-Propagandafilm. Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 22. Marburg 1996, S. 39–58.

Müller/Segeberg 1998: Müller, C./ Segeberg, H. (Hrsg.), Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 – 1918. München 1998.

Von Münch 1994: Münch, I. von, Gesetze des NS-Staates. Paderborn 1994.

Münk 1993: Münk, D., Die Organisation des Raumes im Nationalsozialismus. Bonn 1993.

Narath 1966: Narath, A., Oskar Meßter. Der Begründer der deutschen Kino- und Filmindustrie. Berlin 1966.

Neander 1999: Neander, J., Das Konzentrationslager „Mittelbau“ in der Endphase der nationalsozialistischen Diktatur. Zur Geschichte des letzten im Dritten Reich gegründeten selbständigen Konzentrationslagers unter besonderer Berücksichtigung seiner Auflösungsphase. 3. Aufl. Clausthal-Zellerfeld 1999.

Nesbet: Nesbet, A., Savage junctures. Sergei Eisenstein and the shape of thinking. London 2003.

Nöldeke 2002: Nöldeke, H., Einsatz von leistungssteigernden Medikamenten. Einführung – Erste Erfahrungen bei Heer und Kriegsmarine. In: Pieper, W. (Hrsg.), Nazis on Speed. Vol. 1. Löhrbach 2002, S. 134–142.

Nowotny 1981: Nowotny, P., Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus. Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis 3. Dortmund 1981.

Nyssen 1979: Nyssen, E., Schule im Nationalsozialismus. Heidelberg 1979.

Oberwinter 2007: Oberwinter, K., Bewegende Bilder – Repräsentation und Produktion von Emotionen in Leni Riefenstahls Triumph des Willens. München/Berlin 2007.

Olilová 1985: Olilová, V., Sport und Spiele im Altertum. Eine Kulturgeschichte. München 1985.

Von Opel 1988: Opel, Heinz von, Military-Praxis. Ratschläge für das Vielseitigkeitsreiten. Stuttgart 1988.
Oppenheimer 2002: Oppenheimer, L., „... und eigentlich wissen wir selbst nicht, warum wir leben..." Aus dem Tagebuch von Lore Oppenheimer, geb. Pels. Hannover 2002.
Von der Osten 1998: Osten, U. von der, NS-Filme im Kontext sehen! „Staatspolitisch besonders wertvolle“ Filme der Jahre 1934–1938. München 1998.
Otto/Sünker 1991: Otto, H.-U./Sünker, H. (Hrsg.), Politische Formierung und soziale Erziehung im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 1991.
Paech 1985: Paech, A., Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück. Marburg 1985.
Pantenius 2002: Pantenius, H.J., Letzte Schlacht an der Ostfront. Von Döberitz bis Danzig 1944/1945. Erinnerung und Erfahrung eines jungen Regimentskommandeurs. Hamburg 2002.
Paris 1999: Paris, M. (Hrsg.), The First World War ans Popular Cinema. 1914 to the Present. Edinburgh 1999.
Paul 2000: Paul, G., „‘… die Augen wurden nicht verbunden‘. Spuren der NS-Zeit in Flensburg und Umgebung.“ Flensburg 2000.
Paul 2001: Paul, G., Landunter. Schleswig-Holstein und das Hakenkreuz. Münster 2001.
Paul 2004: Paul, G., Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004.
Paul 2009: Paul, G. (Hrsg.), Bilderatlas des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Bd.1. Göttingen/Bonn 2009.
Paul 2009: Paul, G. (Hrsg.), Das Jahrhundert der Bilder. 1900-1949. Bilderatlas. Bd.1. Göttingen 2009.
Paul u.a. 1996: Paul, G./Danker, U./Wulf, P. (Hrsg.), Geschichtsumschulungen. Sozial- und kulturgeschichtliches Lesebuch Schleswig Holstein 1848–1948. Bonn 1996.
Paulus [1979]: Paulus, A. (Hrsg.), Der I. Weltkrieg im Bild. Eine Bilddokumentation. o.O. [ca. 1979].
Pennick 2001: Pennick, N., Runen. Köln 2001.
Perchining 1996: Perchinig, E., Zur Einübung von Weiblichkeit im Terrorzusammenhang. Mädchenadoleszenz in der NS-Gesellschaft. München 1996.
Petsch 1994: Petsch, J., Kunst im Dritten Reich. Architektur – Plastik – Malerei – Alltagsästhetik. 3. Aufl. Köln 1994.
Petzina 1986: Petzina, D., Autarkiepolitik im Dritten Reich. Der nationalsozialistische Vierjahresplan. Stuttgart 1986.
Petzoldt 2002: Petzoldt, V., Nationalsozialistische Minderwertigkeitslehren und ihre organisatorische Umsetzung. Regensburg 2002.
Peucker 1999: Peucker, B., Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste. Berlin 1999.
Pfeiffer 1987: Pfeiffer, L., Turnunterricht im Dritten Reich. Erziehung für den Krieg? Köln 1987.
Pfister 1988: Pfister, G., Vom Männerbund zur Freimaurerei. In: Lämmer, M. (Hrsg.), 175 Jahre Hasenheide. Stationen der deutschen Turnbewegung. Sankt Augustin 1988.
Pfister 1992: Pfister, G., Biologie als Schicksal. Zur Frauen-, Gesundheits- und Sportpolitik im Nationalsozialismus. In: Kröner, S./Pfister, G. (Hrsg.), Frauen-Räume. Körper und Identität im Sport. Pfaffenweiler 1992, S. 41–60.
Pfister 2000: Pfister, G., Women and the Olympic Games 1900-97. In: Drinwater, B. L. (Hrsg.), Women in sport. Oxford 2000, S. 3-23.
Pfister 2002: Pfister, G., Her Story In Sport. Towards The Emancipation Of Women? Montreal 2002.
Pfister/Langenfeld 1980a: Pfister, G./Langenfeld, H., Die Leibesübungen für das weibliche Geschlecht – ein Mittel zur Emanzipation der Frau? In: Ueberhorst, H., Geschichte der Leibesübungen 3,1. Berlin 1980.
Pfister/Langenfeld 1980b: Pfister, G./Langenfeld, H., Vom Frauenturnen zum modernen Sport. Die Entwicklung der Leibesübungen der Frauen und Mädchen seit dem I. Weltkrieg. In: Ueberhorst, H., Geschichte der Leibesübungen 3,1. Berlin 1980, S. 977–1007.
Phillips 1974: Phillips, M. S., The German Film Industry and the Third Reich. East Anglia 1974.
Pieczka 1995: Pieczka, K., St. Annaberg in Schlesien. Dülmen 1995.
Piekalkiewicz 1990: Piekalkiewicz, J., Stalingrad. Anatomie einer Schlacht. München 1990.
Piekalkiewicz 1993: Piekalkiewicz, J., Der Zweite Weltkrieg. Augsburg 1993.
Pietrow-Ennker 1995: Pietrow-Ennker, B., Die Sowjetunion in NS-Wochenschauen 1935–

1941. Zusammenstellung von Einzelberichten. Göttingen 1995.
Piper 2001: Piper, E., Gibt es wirklich eine Holocaust-Industrie? Zur Auseinandersetzung um Norman Finkelstein. 2. Aufl. Zürich 2001.

Pocher 2011: Pocher, D., Anmerkungen zum Schaffen des Bildhauers Wilhelm Wandschneider (1866-1942). In: Lichtnau, B. (Hrsg.), Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950: Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie. Publikation der Beiträge der Kunsthistorischen Tagung. Veranstaltet vom Caspar-David-Friedrich-Institut, Bereich Kunstgeschichte, der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. 20. - 22. November 2008. Berlin 2011, S. 251-263.
Poliakov 1993: Poliakov, L., Der arische Mythos. Zu den Quellen von Rassismus und Nationalismus. Hamburg 1993.
Poppe 1991 Poppe, M., Leipzigs Völkerschlacht. Chronologische Uebersicht der wichtigsten Begebenheiten aus den Kriegsjahren 1806–1815 – mit besonderer Beziehung auf Leipzigs Völkerschlacht. Nachdr. der 2. Aufl. Leipzig 1848 – Leipzig 1991.
Preiser 1994: Preiser, S., Weltanschauliche, religiöse und politische Glaubenssysteme. In: Schneewind, K.A., Psychologie der Erziehung und der Sozialisation. Göttingen 1994, S. 345–375.
Price 2002: Price, A.P., The last kilometre. Marching to victory in Europe with the Big Red One 1944–1945. Annapolis 2002.
Prinz/Zitelmann 1991: Prinz, M./Zitelmann, R., Nationalsozialismus und Modernisierung. Darmstadt 1991.
Prokop 1971: Prokop, U., Soziologie der Olympischen Spiele. Sport und Kapitalismus. München 1971.
Prümm 2003: Prümm, K., Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Propaganda im Film und ihre Grenzen. In: Zimmermann, P./Hoffmann, K. (Hrsg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Konstanz 2003, S. 319–333.
Pust 1990: Pust, D., Flensburgs Straßennamen. Flensburg 1990.
Raß 2003: Raß, C., Menschenmaterial. Deutsche Soldaten an der Ostfront. Innenansichten einer Infanteriedivision 1939–1945. Paderborn 2003.
Rauball 1972: Rauball, R., Olympische Statuten. Berlin/New York 1972.
Rauschning 1940: Rauschning, H., Gespräche mit Hitler. Zürich/Wien/New York 1940.
Recker 1990: Recker, M.-L., Die Außenpolitik des Dritten Reichs. Enzyklopädie deutscher Geschichte 8. Oldenbourg 1990.
Reese 1981: Reese, D., Bund Deutscher Mädel – Zur Geschichte der weiblichen Jugend im Deutschen Reich. In: Frauengruppe Faschismusforschung (Hrsg.), Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 1981, S. 163–187.
Reichel 1993: Reichel, P., Der Schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt a.M. 1993.
Reinoß 2002: Reinoß, H., Letzte Tage in Ostpreußen. Erinnerungen an Flucht und Vertreibung. Augsburg 2002.
Remus 2012: Remus, T., Die ambivalente Faszination von Riefenstahls “Olympia”. München 2012.
Remy 2002: Remy, M. P., Mythos Rommel. 3. Aufl. München 2002.
Rentschler 1996: Rentschler, E., The Ministry of illusion. Nazi Cinema and its afterlife. Cambridge/London 1996.
Reuth 1995: Reuth, R. G., Erwin Rommel – Die Propagandaschöpfung. In: Smelser, R./Syring, E. (Hrsg.), Die Militärelite des Dritten Reiches. 27 biographische Skizzen. Berlin 1995, S. 468 f.
Reuth 2003: Reuth, R. G. (Hrsg.), Goebbels-Tagebücher. 5 Bde. München 2003.
Reuth 2005: Reuth, R.G., Rommel. Das Ende einer Legende. München 2005.
Ridder 1996: Ridder, P., Schön und Gesund. Das Bild des Körpers in der Geschichte. Kassel 1996.
Riefenstahl 2000: Riefenstahl, L., Memoiren. Köln 2000.
Riess 1956: Riess, C., Das gab’s nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films. Hamburg 1956.
Ritgen 1998: Ritgen, H., Westfront 1944. Stuttgart 1998.
Rodekamp 1999: Rodekamp, V., Völkerschlacht. Leipzig 1999.
Rodekamp 2003: Rodekamp, V., Völkerschlachtdenkmal. Altenburg 2003.
Rommel 2001: Rommel, M., Trotz allem heiter. Erinnerungen. 10. Aufl. Stuttgart 2001.

Rother 1994a: Rother, R., Bilder des Ersten Weltkriegs. Berlin 1994.
Rother 1994b: Rother, R., Vom Kriegssofa zum Flug an die Front. Anmerkungen zum deutschen Film im Ersten Weltkrieg. In: Rother, R. (Hrsg.), Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkriegs. Berlin 1994, S. 197-206.
Rother 1996: Rother, R., Learning From the Enemy. German Film Propaganda in World War I. In: Elsaesser, T. (Hrsg.), A Second Life. German Cinema´s First Decades. Amsterdam 1996, S. 185-191.
Rother 1999: Rother, R., The Experience of the First World War and the German Film. In: Paris, M. (Hrsg.), The First World War ans Popular Cinema. 1914 to the Present. Edinburgh 1999, S.217-246.
Rother 2000: Rother, R., Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents. Berlin 2000.
Rother 2009: Rother, R., Riefenstahls Olympia. Die Olympischen Sommerspiele 1936 als filmisches Event. In: Paul, G. (Hrsg.), Das Jahrhundert der Bilder. 1900-1949. Bilderatlas. Bd.1. Göttingen 2009, S. 506-513.
Ruchhöft 1992: Ruchhöft, B., Wilhelm Wandschneider. Leben und Werk eines Mecklenburger Bildhauers. Plau am See 1992.
Ruck 2000: Ruck, M., Bibliographie zum Nationalsozialismus. 2 Bde. m. CD-ROM. Darmstadt 2000.
Rupieper 2004: Rupieper, H.-J.,Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit. Halle 2004.
Rürup 1996: Rürup, R. (Hrsg.), 1936. Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus. Berlin 1996.
Sachsse 1995: Sachsse, R., „Es wird nochmals ausdrücklichst darauf hingewiesen...". Aspekte der Bildzensur im NS-Staat und im Zweiten Weltkrieg. In: Deres, T./ Martin Rüther, M. (Hrsg.), Fotografieren verboten! Heimliche Aufnahmen von der Zerstörung Kölns. Köln 1995.
Sachsse 2003: Sachsse, R., Die Erziehung zum Wegsehen. Dresden 2003.
Von Saldern 1993: Saldern, A. von, Sozialmilieus und der Aufstieg des Nationalsozialismus in Norddeutschland (1930 - 1933). In: Bajohr, F. (Hrsg.), Norddeutschland im Nationalsozialismus. Hamburg 1993, S. 20-52.
Salkeld 1997: Salkeld, A., A Portrait of Leni Riefenstahl. London 1997.
Sarrazin 2002: Sarrazin, A., Das Bild der Sowjetunion in der nationalsozialistischen Wochenschau (1935–1945). Göttingen 2002.
Sarris 1967: Sarris, A., Leni Riefenstahl. In: Sarris, A. (Hrsg.), Interviews with Film Directors. Aus dem Französischen von Rose Kaplin. New York 1967, S. 453–473.
Sauer/Werth 1971: Sauer, K./Werth, G., Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen. München 1971.
Sawko von Massow 2001: Sawko von Massow, A. M., Breslau. Geschichte und Geschichten einer Stadt in der Flucht- und Vertreibungsliteratur nach 1945. Berlin 2001.
Schaake 2000: Schaake, E., Hitlers Frauen. Augsburg 2000.
Schade 1988: Schade, S., Ist Nationalsozialismus darstellbar? Ein Streifzug durch die Kritiken an der Ausstellung „Inszenierung der Macht". In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin (Hrsg.), Erbeutete Sinne. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin 1988, S. 56 f.
Schaller-Britze 1994: Schaller-Britze, F., Es wurde Nacht über Schlesien. Kriegsjahre 1944/45. Cloppenburg 1994.
Scharnagl 2004: Scharnagl, H., Kurze Geschichte der Konzentrationslager. Wiesbaden 2004.
Schaub 2003: Schaub, B.H., Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers? München 2003.
Scheel 1969: Scheel, K., Zur Rolle des Senders Flensburg im Mai 1945. In: Staatliches Komitee für Rundfunk beim Ministerrat der DDR (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte des Rundfunks 3. Berlin 1969, S. 45.
Scherer 1997: Scherer, H., Meine Feldpostbriefe 1944. Staffelstein 1997.
Schiedeck/Stahlmann 1991: Schiedeck, J./Stahlmann, M., Die Inszenierung des „totalen Erlebens": Lagererziehung im Nationalsozialismus. In: Otto, H.-U./Sünker, H. (Hrsg.), Politische Formierung und soziale Erziehung im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 1991, S. 167–202.
Schirra 2001: Schirra, J. T., „Wenn nur der Krieg bald zu Ende ist ..." : die Feldpostbriefe des Johann Theodor Schirra aus Illingen/Saar (1944 - 1945). Illingen 2001.
Schlage 2000: Schlage, M., Die propagandistische Inszenierung der

Olympischen Spiele 1936 in Berlin durch das NS-Regime. Unveröffentl. Staatsexamensarbeit Univ. Flensburg 2000.
Schlenzka 1997: Schlenzka, O., 100 Jahre Kieler Yacht-Club. Neumünster 1997.
Schlüpmann 1993: Schlüpmann, H., Trugbilder weiblicher Autonomie im nationalsozialistischen Film. Leni Riefenstahl: Triumph des weiblichen Willens. In: Cine Marketing GmbH (Hrsg.), Sport und Film. Bewegte Körper – bewegte Bilder. Berlin 1993.
Schmidt 1992: Schmidt, T., Werner March. Architekt des Olympiastadions 1894–1976. Basel/Berlin/Boston 1992.
Schmidt 1999: Schmidt, W., „Maler an die Front“. Zu Rolle der Kriegsmaler und Pressezeichner der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg. In: Müller, R.-D./Volkmann, H.-E. (Hrsg.), Die Wehrmacht – Mythos und Realität. München 1999, S. 635–684.
Schmidt-Scheeder 2003: Schmidt-Scheeder, G., Reporter der Hölle. Kriegsberichterstatter im 2. Weltkrieg. Stuttgart 2003.
Schmitz 2001: Schmitz, F., Zur Ideologisierbarkeit des Sports. Eine vergleichende Untersuchung zum Zusammenhang von politischer Ideologie und Sport im Nationalsozialismus und in der DDR. o.O. 2001.
Schnabel 1967: Schnabel, R., Mißbrauchte Mikrophone. Deutsche Rundfunkpropaganda im Zweiten Weltkrieg. Eine Dokumentation. Wien 1967.
Schneewind: Schneewind, K. A., Psychologie der Erziehung und der Sozialisation. Göttingen 1994.
Schneider 2001: Schneider, W., Frauen unterm Hakenkreuz. Hamburg 2001.
Schöbel 1964: Schöbel, H., Olympia und seine Spiele. 2. Aufl. Leipzig 1964.
Schoeps 2004: Schoeps, K.-H., Literature and film in the Third Reich. Rochester 2004.
Scholtz 1973: Scholtz, H., Nationalsozialistische Ausleseschulen. Göttingen 1973.
Scholtz 1985: Scholtz, H., Erziehung und Unterricht unterm Hakenkreuz. Göttingen 1985.
Scholz 1977: Scholz, R., Architektur und bildende Kunst 1933–1945. Preußisch Oldendorf 1977.
Schrader 2002: Schrader, S., Von der „Deutschen Stunde in Bayern“ zum „Reichssender München“: der Zugriff der Nationalsozialisten auf den Rundfunk. Frankfurt a.M. 2002.
Schramm 1979: Schramm, P.E. (Hrsg.), Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht (Wehrmachtsführungsstab) 1940–1945. 4 Bde. Frankfurt 1979.
Schreckenberg 2003: Schreckenberg, H., Ideologie und Alltag im Dritten Reich. Frankfurt a.M. 2003.
Schubert-Weller 1993: Schubert-Weller, C., Hitlerjugend: Vom „Jungsturm Adolf Hitler“ zur Staatsjugend des Dritten Reiches. Weinheim/München 1993.
Schuler 2004: Schuler, H., Die Völkerschlacht bei Leipzig. Europa im Krieg. 2004.
Schulte-Rummel 2002: Schulte-Rummel, S., Die große Herausforderung. Alliierter Bombenkrieg und NS-Propaganda: Das Beispiel Berlin. Hamburg 2002.
Schulz 2003: Schulz, E., Kindheit in Nord-Ostpreußen und Flucht 1944/45. Erinnerungen. Hannover 2003.
Schumm 2007: Schumm, F., Faschistische Ästhetik: Analyse propagandistischer Film- und Werbekultur anhand Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ und „Olympia 1938 – Fest der Völker, Fest der Schönheit“. Norderstedt 2007.
Schuster 1988: Schuster, K.P. (Hrsg.), Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“. München 1988.
Schwendemann/Marks 2003: Schwendemann, W./ Marks, S. (Hrsg.), Aus der Geschichte Lernen? Nationalsozialismus und Antisemitismus als Unterrichtsthema. Band 1. Grundsätzliche Überlegungen. Münster 2003.
Schwiering 2002: Schwiering, K., (Über)leben im Ausnahmezustand. Kriegsalltag, Massenvergewaltigungen, Nachkriegsnot im Spiegel autobiographischer Zeugnisse Berliner Frauen. Hamburg 2002.
Seeßlen 1978: Seeßlen, G./Weil, C., Ästhetik des erotischen Kinos. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films. München 1978.
Segler-Vereinigung Altona-Oevelgönne 2005: Segler-Vereinigung Altona-Oevelgönne (Hrsg.), Ein Jahrhundert am Wind. Hamburg 2005.
Seidler 1998: Seidler, F. W., Frauen zu den Waffen? Marketenderinnen, Helferinnen, Soldatinnen. Geschichte und Bestandsaufnahme. Bonn 1998.

Seidler 1999: Seidler, F. W., Deutscher Volkssturm. Das letzte Aufgebot 1944/45. Augsburg 1999.
Seidler 2003: Seidler, F. W., Blitzmädchen. Helferinnen der Wehrmacht. Augsburg 2003.
Semrad 2009: Semrad, S., Die Olympischen Spiele 1936 in Berlin und ihre theatralen Aspekte. Wien 2009.
Shandley 2001: Shandley, R.S., Rubble films: German cinema in the shadow of the Third Reich. Philadelphis 2001.
Sigmund 2000: Sigmund, A. M., Die Frauen der Nazis. 9. Aufl. München 2000.
Simon/Hinschig/Schafrik 1969: Simon, H./ Hinschig, J./ Schafrik, J. (u.a.), Geschichte der Körperkultur in Deutschland. Band 3. Die Körperkultur in Deutschland von 1917-1945. Berlin 1969.
Sinn 1996: Sinn, U. (Hrsg.), Sport in der Antike. Wettkampf, Spiel und Erziehung im Altertum. Würzburg 1996.
Smith 2001: Smith, D. G., Leipzig 1813. Napoleon and the Battle of the Nations. London 2001.
Smith 1976: Smith, P., The Historian and Film. Cambridge 1976.
Sohl 1993: Sohl, K., Das Völkerschlachtdenkmal. Leipzig 1993.
Sontag 1983: Sontag, S., Im Zeichen des Saturns. Essays. Frankfurt a.M. 1983.
Spickernagel 1987: Spickernagel, E., Vom Aufbau des großen Unterschieds. Der weibliche und männliche Körper und seine symbolischen Formen. In: Barta, I. u.a. (Hrsg.), Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin 1987, S. 107–114.
Spieler 1989: Spieler, S., Vertreibung und Vertreibungsverbrechen. Bericht des Bundesarchivs vom 28. Mai 1974. Bonn 1989.
Spiker 1975: Spiker, J., Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern. Zur politischen Ökonomie des NS-Films 2. Berlin 1975.
Sprenger 1985: Sprenger, R. K., Die Jahnrezeption in Deutschland 1871–1933. Schorndorf 1985.
Stachura 1975: Stachura, P. D., Nazi Youth in the Weimar Republic. Studies in comparative politics 5. Santa Barbara 1975, bes. S. 20–40.
Stadelmann/Wonisch 2003: Stadelmann, C./Wonisch, R. (Hrsg.), Brutale Neugier. Walter Henisch – Kriegsfotograf und Bildreporter. Wien 2003.
Stahlecker 1999: Stahlecker, M.F., Steven Spielbergs „Schindlers Liste“. Eine Filmanalyse. Aachen 1999.
Stahlmann/Schiedeck 1991: Stahlmann, M./Schiedeck, J., „Erziehung zur Gemeinschaft – Auslese durch Gemeinschaft“. Zur Zurichtung des Menschen im Nationalsozialismus. Bielefeld 1991.
Stahr 2001: Stahr, G., Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum. Berlin 2001.
Stamm 1979: Stamm, K., Das „Erlebnis“ des Krieges in der Deutschen Wochenschau. Zur Ästhetisierung der Politik im Dritten Reich. In: Hinz, B. u.a. (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979, S. 118 ff.
Stamm 2005: Stamm, K., Kleine Beiträge zur deutschen Wochenschau-Geschichte. Kromsdorf 2005.
Staudinger 1999: Staudinger, R., Rassenrecht und Rassenstaat. Die nationalsozialistische Vision eines „biologischen totalen Staates“. Hall 1999.
Steiner 1996: Steiner, M., Paula Wessely. Die verdrängten Jahre. Wien 1996.
Steinert 1978: Steinert, M. G., Die 23 Tage der Regierung Dönitz. Die Agonie des Dritten Reiches. München 1978.
Stimpel 2003: Stimpel, H.-M., Widersinn 1945. Aufstellung, Einsatz und Untergang einer Fallschirmjägerdivison. 4. Aufl. Göttingen 2003.
Strzelecki 1995: Strzelecki, A., Endphase des KL Auschwitz: Evakuierung, Liquidierung und Befreiung des Lagers. Auschwitz 1995.
Stumpf 1995: Stumpf, R., „Ich werde die Konsequenzen ziehen“. Generalfeldmarschall Erwin Rommel und der Widerstand. Tod eines Feldmarschalls. In: Mühlen, B. von zur/Bauer, F. (Hrsg.), Der 20. Juli 1944 in Paris. Verlauf-Hauptbeteiligte-Zeugen. Berlin 1995, S. 133-147.
Sünner 2009: Sünner, R., Schwarze Sonne. Die Macht der Mythen und ihr Missbrauch im Nationalsozialismus und rechter Esoterik. Klein Jasedow 2009.
Suter 1983: Suter, D., Rechtsauflösung durch Angst und Schrecken. Zur Dynamik des Terrors im totalitären System. Freiburg 1983.

Szita 1999: Szita, S., Verschleppt, verhungert, vernichtet. Die Deportation von ungarischen Juden auf das Gebiet des annektierten Österreich 1944–1945. Wien 1999.
Taylor 1998: Taylor, R., Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany. London 1998.
Teichler 1991: Teichler, H. J., Internationale Sportpolitik im Dritten Reich. Band 23. Schorndorf 1991.
Teichler/Meyer-Ticheloven 1981: Teichler, H. J./Meyer-Ticheloven, W., Filme und Rundfunkreportagen als Dokumente der deutschen Sportgeschichte von 1907–1945. Verzeichnis archivierter Film- und Tondokumente und einer Filmographie des Sports in Deutschland mit Studien zum Verhältnis von Film, Sport und Gesellschaft. Schriftenreihe des Bundesinstituts für Sportwissenschaft 39. Schorndorf 1981.
Tessin 1979: Tessin, G., Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939–1945. Bd. 1: Die Landstreitkräfte – Waffengattungen – Gesamtübersicht. Osnabrück 1979.
Tessin 2002: Tessin, G., Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939–1945. Bd. 17: Register der Namensverbände, Volkssturm/Hitlerjugend/Verbündete. Osnabrück 2002.
Teut 1967: Teut, A., Architektur im Dritten Reich 1933-1945. Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1967.
Theweleit 1989: Theweleit, K., Männerphantasien. 2 Bde. Hamburg 1989.
Thode o.J: Thode, E., Die letzten 3 Kilowatt des Großdeutschen Rundfunks. Kurze Übersicht über die Tätigkeit des Rundfunksenders Flensburgs im Kriege bis zur Außerbetriebsetzung durch die Besatzungsmacht im Mai 1945. Stadtarchiv Flensburg, XII HS 2152.
Thomae 1978: Thomae, O., Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich. Berlin 1978.
Thomas 1992: Thomas, A., Grundriß der Sozialpsychologie. Bd. 2: Individuum – Gruppe – Gesellschaft. Göttingen 1992.
Thoms 2001: Thoms, R., Der Sturm auf Annaberg 1921 in historischen Dokumenten. Norderstedt 2001.
Tieke/Rebstock 2000: Tieke, W./Rebstock, F., Im letzten Aufgebot 1944–1945. Die 18. SS-Freiwilligen-Panzergrenadier-Division „Horst Wessel“. 2. Aufl. Coburg 2000.
Timm 1993: Timm, W., Freikorps Sauerland im Deutschen Volkssturm. Südwestfalens letztes Aufgebot 1944/45. Schriftenreihe zur Geschichte Unnas und der Grafschaft Mark 12. Unna 1993.
Timmermann 1973: Timmermann, H., Geschichte und Struktur der Arbeitersportbewegung. Ahrensburg 1973.
Todd 1997: Todd, M., Schritt für Schritt zur ersten Military. Stuttgart 1997.
Toeplitz 1987: Toeplitz, J., Geschichte des Films. 1895-1933. Bd.1. München 1987.
Trimborn 2002: Trimborn, J., Riefenstahl. Eine deutsche Karriere. Biographie. Berlin 2002.
Tröger 1981: Tröger, A., Die Frau im wesensgemäßen Einsatz. In: Frauengruppe Faschismusforschung (Hrsg.), Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. 1981, S. 246 ff.
Ueberhorst 1969: Ueberhorst, H. (Hrsg.), Elite für die Diktatur. Die Nationalpolitischen Erziehungsanstalten 1933–1945. Düsseldorf 1969.
Ueberhorst 1982: Ueberhorst, H.(Hrsg.), Geschichte der Leibesübungen. 3 Bde. Berlin 1982.
Üner 2000: Üner, E., Soziologie der Volksgemeinschaft – Hans Freyer. In: Streck B. (Hrsg.), Ethnologie und Nationalsozialismus. Veröffentlichungen des Instituts für Ethnologie der Universität Leipzig. Reihe Fachgeschichte. Bd. 1. Gehren 2000, S. 25–50.
Verlag Gesch. Dokumentation 1989: Verlag für Geschichtliche Dokumentation (Hrsg.), Der II. Weltkrieg. 4 Bde. Herrsching 1989.
Verspohl 1976: Verspohl, F.-J., Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Selbsterfahrung der Masse. Gießen 1976.
Vetter 1996: Vetter, M. (Hrsg.), Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert. Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft. Wiesbaden 1996.
Virilio 1989: Virilio, P., Krieg und Kino. Logistik und Wahrnehmung. Frankfurt a.M. 1989.
Vogelsang 1990: Vogelsang, K., Filmmusik im Dritten Reich. Die Dokumentation. Hamburg 1990.

Voigt 2004: Voigt, H., Der letzte Sommer von Mauritten. Eine Erzählung aus Ostpreußens heißem Kriegssommer 1944. Oldenburg 2004.

Volker 2003. Volker, R., Von oben sehr erwünscht. Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm. Trier 2003.

Vormeier 1980: Vormeier, B., Die Deportierung deutscher und österreichischer Juden aus Frankreich 1942–1944. Paris 1980.

Wagensommer 2003: Wagensommer, G., Die Psychodynamik von Nationalsozialismus, Antisemitismus und Holocaust in der vierten Generation nichtjüdischer Deutscher. Eine qualitative Untersuchung. In: Schwendemann, W./ Marks, S. (Hrsg.): Aus der Geschichte Lernen? Nationalsozialismus und Antisemitismus als Unterrichtsthema. Band 1. Grundsätzliche Überlegungen. Münster 2003, S. 43-171.

Wagner/Linke 1987: Wagner, F./Linke, G., Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.), Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in Berlin vom 01.04.-17.05.1987. Berlin 1987, S. 63–78.

Wagner 1991: Wagner, M., Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst 2. Reinbek 1991.

Wäntig 1988: Wäntig, Andreas, Die psychologische Kriegführung der faschistischen deutschen Wehrmacht in Vorbereitung und während des Überfalls auf die UdSSR – dargestellt anhand der Entwicklung und Aktivitäten der Abteilung Wehrmachtpropaganda im Oberkommando der Wehrmacht 1941–1945. 2 Bde. Dissertation Berlin 1988.

Warneken 1989: Warneken, J., Aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Körperprinzips. In: Balistier, T., Gewalt und Ordnung. Kalkül und Faszination der SA. Münster 1989, S. 7–14.

Wasmund 1982: Wasmund, K., Was wird wie im Prozeß der politischen Sozialisation gelernt. In: Claußen, B./Wasmund, K. (Hrsg.), Handbuch der politischen Sozialisation. Braunschweig 1982, S. 143–154.

Von Wedel 1962: Wedel, H. von, Die Propagandatruppen der deutschen Wehrmacht. Neckargemünd 1962.

Wehrmachtberichte [1989]: Gesellschaft für Kultur und Bildung (Hrsg.), Die Wehrmachtberichte 1939–1945. 3 Bde. Köln 1989.

Weiermair 1985: Weiermair, P., Männerakte. Notizen zur Kunstfotografie des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Köhler, M./Barche, G., Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München 1985.

Weigel 1995: Weigel, S., Shylocks Wiederkehr. Die Verwandlung von Schuld in Schulden. Zum symbolischen Tausch der Wiedergutmachung. In: Weigel, S./ Erdle, B. (Hrsg.): Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus. Zürich 1995, S. 165-192.

Weigel/Erdle 1995: Weigel, S./ Erdle, B. (Hrsg.), Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus. Zürich 1995.

Weiß 1993: Weiß, H., Ideologie und Freizeit im Dritten Reich. Die NS-Gemeinschaft “Kraft durch Freude”. Bonn 1993.

Welch 1983: Welch, D., Propaganda and the German Cinema 1933–1945. 2. Aufl. Oxford/New York. 1983.

Welch 1993: Welch, D., The Third Reich. Politics and Propaganda. London/New York 1993.

Welder 1988: Welder, M., Reise nach Schlesien. Spurensuche zwischen Annaberg und Zobten. Leer 1988.

Welzer 1995: Welzer, H. (Hrsg.), Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen 1995.

Welzter 1999: Welzter, H., Auf den Trümmern der Geschichte. Im Gespräch mit Raul Hilberg, Hans Mommsen, Zygmunt Baumann. Reihe: Studien zum Nationalsozialismus. Bd. 3. Tübingen 1999.

Wenk 1980: Wenk, S., Gebauter Nationalsozialismus. In: Projekt Ideologie-Theorie, Faschismus und Ideologie 2. Berlin 1980.

Wenk 1987: Wenk, S., Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.), Inszenierung der Macht – Ästhetische Faszination im Faschismus. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in Berlin vom 01.04.-17.05.1987. Berlin 1987, S. 103–118.

Wenk 1996: Wenk, S. Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln 1996.

Wesp 1998: Wesp, G., Frisch, fromm, fröhlich, frei, Frau. Frauen und Sport in der Weimarer Republik. Königstein 1998.
Wetzel/Wolf 1994: Wetzel, M./Wolf, H. (Hrsg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994.
Whitaker 1994: Whitaker, D./Whitaker, S., Endkampf am Rhein. Der Vormarsch der Westalliierten 1944/45. Frankfurt a.M. 1994.
Wiesehöfer 1990: Wiesehöfer, J., Zur Geschichte der Begriffe „Arier“ und „arisch“ in der deutschen Sprachwissenschaft und Althistorie des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In: Sancisi-Weerdenburg, H./Drijvers, J. W. (Hrsg.), Achaemenid History V – The Roots of the European Tradition. Leiden 1990, S. 149–167.
Wiggen-Jux 1998: Wiggen-Jux, G., Die Versorgung der Kölner Zivilbevölkerung mit Lebensmitteln und Gebrauchsgegenständen im Zweiten Weltkrieg. Die Auswirkungen nationalsozialistischer Versorgungspolitik auf städtischer Ebene, dargestellt anhand ausgewählter Beispiele. Köln 1998.
Wildmann 1998: Wildmann, D., Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“. Würzburg 1998.
Williamson 2002: Williamson, G., World War II German battle insignia. Oxford 2002.
Von Wilpert 1989: Wilpert, G. von, Sachwörterbuch der Literatur. 7. Aufl. Stuttgart 1989.
Winde 2002: Winde, M. A., Bürgerliches Wissen - nationalsozialistische Herrschaft. Sprache in Goebbels' Zeitung „Das Reich“. Frankfurt a. .M. 2002.
Wistrich 1983: Wistrich, R., Wer war wer im Dritten Reich. München 1983.
Witt 1982: Witt, G., Ästhetik des Sports. Versuch einer Bestandsaufnahme und Grundlegung. Berlin 1982.
Witte 1993: Witte, K., Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Jacobsen, W./Kaes, A./Prinzler, H.H. (Hrsg.), Die Geschichte des deutschen Films. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Stuttgart/Weimar 1993, S. 119–170.
Wippermann, 1970: Wippermann, K. W., Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland. In: Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen. Sektion Geschichte/Pädagogik/Publizistik 2,1. Göttingen 1970, S. 3-157.
Wolbert 1982: Wolbert, K., Die Nackten und die Toten des Dritten Reichs. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Gießen 1982.
Wolf 2004: Wolf, G. M., Anregungen für eine Regionalgeschichte zur Thematik Nationalsozialismus vor 1938 am Beispiel des Bezirks Deutschlandsberg. 2004. In: http://www.eforum-zeitgeschichte.at. a.a.O.
Wolfram 2000: Wolfram, H., Die Germanen. München 2000.
Wollen 1974: Wollen, P., Sign and Meaning in the Cinema. London 1974.
Wright 1989: Wright, B., Army of dispair. The German Volkssturm 1944–1945. Michigan 1989.
Wuss 1993: Wuss, P., Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin 1993.
Wysokinski 1976: Wysokinski, J., Auf den Pfaden vom Wal Pomorski. Warszawa 1976.
Yelton 1990: Yelton, D. K., The last reserves – political-military aspects of the structure, function and composition of the German Volkssturm, 1944–1945. Michigan 1990.
Yelton 2002: Yelton, D. K., Hitlers Volkssturm. The Nazi Militia and the fall of Germany 1944–1945. Kansas 2002.
Yerushalmi 1996: Yerushalmi, Y. H., Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Heuß. Berlin 1996.
Young 1985: Young, D., Rommel. Wiesbaden 1985.
Zeidler 1996: Zeidler, M., Kriegsende im Osten. Die Rote Armee und die Besetzung Deutschlands östlich von Oder und Neiße 1944/45. Oldenbourg 1996.
Zentner 1989a: Zentner, C. (Hrsg.), Der große Bildatlas zur Weltgeschichte. Stuttgart 1989.
Zentner 1989b: Zentner, C. (Hrsg.), Große Geschichte des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkriegs. 10. Bde. München/Köln 1989.
Zeutschner 1995: Zeutschner, H., Die braune Mattscheibe. Fernsehen im Nationalsozialismus. Hamburg 1995.
Zimmer 1996: Zimmer, B., „Und ob ich schon wanderte im finsteren Tal…“. Eine Diakonisse aus Ostpreußen erinnert sich. Bad Wildungen 1996.
Zimmermann/Hoffmann 2003: Zimmermann, P./Hoffmann, K. (Hrsg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor

1945 im internationalen Vergleich. Konstanz 2003.
Zimmermann/Hoffmann 2005: Zimmermann, P./Hoffmann, K. (Hrsg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. ´Drittes Reich´ 1933-1945. Stuttgart 2005.
Zorn 1985: Zorn, G., Bombenalltag. München 1985.
Zschietzschmann 1961: Zschietzschmann, W., Wettkampf- und Übungsstätten in Griechenland. Schorndorf 1961.

Internetadressen

ftp://nok.de/nok/statistik_ol-spiele.pdf
ftp://nok.de/nok/teilnahme_frauen_oly_II.pdf

http://de.wikipedia.org/wiki/Eventing
http://de.wikipedia.org/wiki/Vielseitigkeitsreiten# Geschichte_der_Sportart
http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2367
http://realfictionfilme.de/filme/von-werra/index.php

http://www.axhistory.com/index.php?id=2008
http://www.berlin-chronik.de/bms/bmstxt00/0004prok.htm
http://www.bundesarchiv.de/aktuelles/veranstaltungen/00147
http://www.cityinfonetz.de/tagblatt/kino.old/tip/film0305.html
http://www.deutsches-filminstitut.de/dt2tp0117b.htm
http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/kino
http://www.dhm.de/lemo/html/wk1/propaganda/
http://www.dradio.de/dlf/sendungen/politischeliteratur/445201
http://www.eforum-zeitgeschichte.at/set3_01a2.htm
http://www.feldgrau.com/wsskb.html
http://www.feldpost-archiv.de
http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=27466
http://www.infobitte.de/free/lex/ww2_Lex0/k/kurtEggers.htm
http://www.journalistik-journal.de/archiv/2004-1/texte/halen.htm
http://www.kreimeier-online.de/Mediengeschichte_16.htm
http://www.kurland-kessel.de/feldpostbriefe/feldpostbriefe.html
http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Gliederungen/Propaganda/Propaganda-R.htm
http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/02/15a.htm
http://www.nok.de/page.php?art_id=2080
http://www.ns-propaganda.de/wochenschau.html
http://www.pferd-aktuell.de/Disziplinen/Vielseitigkeit/.81/Vielseitigkeit.htm
http://www.public.rz.uni-duesseldorf.de/~knuth/rezens.htm
http://www.shoa.de/content/view/112/127
http://www.shoa.de/content/view/112/282
http://www.wssob.com/000sndegg.html

Filmquellen

Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 599) vom 25.2.1942.
Die *Deutsche Wochenschau* (Nr. 738) vom 25.10.1944.
Hartl, P., Hitlers Kinder. Teil 1: Verführung. ZDF/ARTE Video (1999).
Lammert, O./Dewald, M., Das Erbe der Bilder. Svend Noldan – Eine Spurensuche (1995).
Riefenstahl, L., Olympia. Teil I – Fest der Völker (1936) – Taurus Video (1992).
Riefenstahl, L., Olympia. Teil II – Fest der Schönheit (1936) – Taurus Video (1992).
Schuler 2004: Schuler, H., Die Völkerschlacht bei Leipzig. Europa im Krieg (2004).

8. Anhang

8.1. Einstellungsprotokoll zum *Olympiafilm Teil I (349 – 404)* und Einstellungsprotokoll zum *Olympiafilm Teil II (Seite 405 – 445)*

Sequenz	Zeit	Bildinhalt	Kamera			Ausstattung, Belichtung, Geräusche, Musik	Textinhalt bzw. Textwortlaut
			Einstellungsgröße	Bewegung	Perspektive		
1. Vorspann	00´00	1. Stein mit Olympia Aufschrift	HT	S	N	Fanfaren	
	00´09	2. Stein mit Aufschrift: Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936	HT	S	N		
	00´13	3. Stein mit Aufschrift: Gewidmet dem Wiederbe-gründer der Olympischen Spiele Baron Pierre de Coubertin	HT	S	N		
	00´22	4. Stein mit Aufschrift: Zur Ehre und zum Ruhme der Jugend der Welt	HT	S	N		
	00´29	5. Stein mit Aufschrift: Gestaltet von Leni Riefenstahl	HT	S	N		
	00´37	6. Stein mit Aufschrift: Musik Herbert Windt	HT	S	N		
	00´42	7. Stein mit Olympischen Ringen	HT	S	N		
	00´53	8. Stein mit Figurenrelieffs	HT	S	N		
2. Griechenland	01´02	1. Blick in wolkenverhangenen Himmel; Nebel	ST	S	N		
	01´16	2. Vorbei an Ruinen	T	PFR	N		
	01´35	3. Säulen	T	S	N		
	01´46	4. Ruinen	T	PFR	N		
	02´05	5. Akropolis	T	PFR	N		
	02´15	6. Säulen mit Gesims	N	PFL	FR		
	02´17	7. Ruinen mit Säulen	T	PFR	N		
	02´27	8. Ruinen mit Säulenbau	T	PFR/SL	N		
	02´41	9. An Säulen vorbei	T	PFR	N		
	02´54	10. Durch Mauerreste auf	T	RZ/SO	N		

		Säulenreihe zu					
	03´06	11. Innerhalb einer Säulenanlage	T	PFR/SL	N		
	03´22	12. Vorbei an Säulen	T	PFL/SR	N		
	03´39	13. Akropolis	T	S	N		
	03´45	14. Innerhalb der Ruinen; Säulen im Hintergrund	T	PFR	N		
3. Skulpturen	03´56	1. Antike Büste innerhalb des Säulenkomplexes	G	PFL/SR	N		
	04´05	2. Gesims auf Säulen	T	PF	FR		
	04´18	3. Ruhende Skulptur	G	PFL/SR	FR		
	04´31	4. Frauenbüste	G	S	N		
	04´37	5. Kopf einer Statue	G	PFR	N		
	04´56	6. Statue	N	PFR/SL	FR		
	05´05	7. Frauenstatue	N	SO	FR		
	05´15	8. Büste	G	S	N		
	05´24	9. Frauenskulptur; im Vordergrund ruhende Männerskulptur	AM/N	PFL	N		
	05´40	10. Büste	G	PFR	N		
	05´47	11. Ruhende Männerskulptur	HT	RZ	N		
	06´01	12. Zwei Frauenskulpturen, eine schattig im Vordergrund, die andere beleuchtet im Hintergrund	N	PFR	N		
	06´14	13. Büste mit Helm	G	PFL	N		
	06´25	14. Frauenskulptur gehüllt in aufsteigenden Rauch	AM	S	N		
	06´34	15. Zwei Frauenbüsten	G	PFL	N		
	06´46	16. Skulptur des Diskuswerfer des Myron	AM	PFL	N		
4. Gymnastik	06´58	1. Diskuswerfer, der mit Schwungbewegung beginnt	HT	S	N		
	07´21	2. Diskuswerfer in der Ausholbewegung	N	MF	N		
	07´27	3. Kugelstoßer beim Stoß	N	SR	FR		
	07´31	4. Diskuswerfer	N	SU/SO	FR		
	07´37	5. Kugelstoßer	N	SR	FR		
	07´39	6. Speerwerfer	N	SR	FR		
	07´41	7. Diskuswerfer	N	SO	FR		

	07´44	8. Kugelstoßer	N	SO	FR		
	07´47	9. Speerwerfer im Anlauf	N	PF	FR		
	07´51	10. Speerwerfer im Anlauf und Wurf	N	PF	N		
	08´00	11. Speerwerfer im Anlauf und Wurf	HT	PF	FR		
	08´10	12. Athlet mit Fangübungen für die Kugel	N	MF	N		
	08´18	13. Athlet mit Fangübungen für die Kugel	D	MF	N		
	08´22	14. Athlet mit Fangübungen für die Kugel	N	MF	N		
	08´28	15. Rhythmische Armbewegungen	G	S	N	Sanfte Geigenmusik	
	08´41	16. Hände, die sich Ball zuwerfen	G	S	N		
	08´49	17. Beine einer Seil springenden Frau	N	S	FR		
	08´58	18. Frau mit Gymnastikreifen	N	S	N		
	09´04	19. Frau mit gymnastischen Übungen	N	S	N		
	09´13	20. Frau mit Gymnastikreifen	N	S	V		
	09´23	21. Frau mit Gymnastikreifen	N	S	N		
	09´29	22. Frau mit gymnastischen Übungen	N	MF	V		
	09´42	23. Zwei Frauen mit gymnastischen Übungen	N	S	N		
	09´52	24. Vier Frauen mit gymnastischen Übungen	N	S	N		
	10´04	25. Drei Frauen mit gymnastischen Übungen zum Dreieck formiert	N	S	N		
	10´17	26. Drei Frauen mit gymnastischen Übungen zum Dreieck formiert	N	MF	FR		
	10´31	27. Drei Frauen mit gymnastischen Übungen hintereinander	N	S	N		
5. Entzündung des Feuers/	10´40	1. Feuer	N	RZ	N		
	11´01	2. Jugendlicher Athlet mit	N	S	N		

Fackellauf		Fackel in der Hand; Entzündung					
	11´26	3. Läufer verläßt Säulenpodest mit der Flamme	T	SR	N		
	11´34	4. Läufer durchläuft Ruinen	ST	S/SL	N		
	11´48	5. Fackelträger läuft vorbei an gewaltigen Treppenresten	ST	SL	N		
	12´01	6. Weitergabe des Feuers von Läufer zu Läufer innerhalb einer antiken Anlage	T	S	N		
	12´10	7. Gespiegelte Sonne im Wasser	ST	S	N		
	12´17	8. Läufer am Strand	ST	SR	N		
	12´30	9. Schäumende Brandung am Strand; eingeblendet der Läufer	ST	SR	N		
	12´40	10. Lauf Richtung Dorf	ST	S	N		
	12´51	11. Fackelweitergabe; Weg gesäumt von Menschen	T	S/SL	N		
	13´00	12. Läufer durchläuft Spalier von Menschen am Straßenrand	ST	MF	V		
	13´06	13. Läufer durchläuft Spalier von Menschen am Straßenrand	HT	PF	N		
	13´09	14. Blick auf europäische Landkarte; Aufschrift Griechenland	ST	RZ	V		
	13´16	15. Schriftzug „Bulgarien“; eingeblendete Fahne	ST	PF	V		
	13´22	16. Übergabe der Fackel von Läufer zu Läufer	T	PF	N		
	13´24	17. Schriftzug „Sofia“; Einblendung wichtiger Bauten der Stadt	ST	PF	V		
	13´31	18. Schriftzug „Jugoslawien“; eingeblendete Fahne	ST	PF	V		
	13´38	19. Schriftzug „Belgrad“; Luftbild	ST	PF	V		
	13´44	20. Blick auf die Stadt;	ST	PF	V		

		wichtige Bauwerke					
	13´49	21. Schriftzug „Ungarn“; eingeblendete Fahne	ST	PF	V		
	13´56	22. Schriftzug „Budapest“; Luftbild	ST	PF	V		
	14´00	23. Einblendung wichtiger Bauten der Stadt	ST	PF	V		
	14´06	24. Schriftzug „Österreich“; eingeblendete Fahne; Schriftzug „Wien“	ST	PF	V		
	14´13	25. Einblendung wichtiger Bauten der Stadt	ST	PF	V		
	14´22	26. Schriftzug „Tschechoslowakei“; eingeblendete Fahne	ST	PF	V		
	14´27	27. Schriftzug „Prag“; Einblendung wichtiger Bauten der Stadt	ST	PF	V		
	14´35	28. Blick auf die Alpen	ST	PF	V		
	14´40	29. Schriftzug „Deutschland“	ST	PF	V		
	14´43	30. Durch Wolken hindurch	ST	PF	V		
	14´52	31. Blick auf Deutschland	ST	PF/RZ	V		
	14´58	32. Olympiastadion	ST	PF	V		
	15´05	33. Olympiastadion; Olympiaglocke	ST/HT	PF/S	V		
	15´26	34. Olympiastadion; Olympiaglocke	ST	PF	V		
	15´31	35. Blick auf Zuschauerränge	ST	SL	V		
	15´38	36. Blick auf Zuschauerränge	ST	S	N		
6. Einmarsch/ Eröffnung	15´39	1. Aufziehende Fahnen der teilnehmenden Nationen	T	S	N		
	15´43	2. Aufziehende Fahnen der teilnehmenden Nationen	T	S	N		
	15´46	3. Einzelne Fahnen beim Aufziehen	HT	S	FR		
	15´50	4. Blick auf verschiedene nationale Fahnen sowie Olympiafahnen	HT	SR	N		
	16´08	5. Zuschauertribüne; Hitlergruß	ST	S	N		

	16′13	6. Einmarsch der griechischen Mannschaft mit Hitlergruß	T	S	N		
	16′22	7. Hitler mit Gruß auf der Führertribüne	T	S	N		
	16′24	8. Griechen beim Einmarsch	T	SR	N		
	16′29	9. Schweden beim Einmarsch	ST	S	N		
	16′39	10. Zuschauertribüne mit Hitlergruß	ST	S	N		
	16′41	11. Dänischer Fahnenträger	T	SR	N		
	16′44	12. Dänen beim Einmarsch	ST	S	N		
	16′49	13. Britischer Standartenträger	T	SR	N		
	16′50	14. Britischer Fahnenträger	T	SR	N		
	16′52	15. Briten beim Einmarsch	T	SR	N		
	16′55	16. Britische Frauen beim Einmarsch	T	SR	N		
	16′59	17. Indischer Fahnenträger	T	SR	N		
	17′00	18. Indische Mannschaft	T	SR	N		
	17′05	19. Japanischer Fahnenträger	T	SR	N		
	17′09	20. Japanische Mannschaft	T	SR	N		
	17′13	21. Amerikanische Mannschaft	ST	S	N		
	17′16	22. Amerikanische Zuschauer mit Fähnchen	ST	S	N		
	17′18	23. Amerikanische Mannschaft nimmt Hut ab	ST	S	N		
	17′22	24. Amerikanische Frauen	T	S	N		
	17′24	25. Österreichischer Standartenträger	N	SR	N		
	17′28	26. Applaudierende Zuschauer	N	S	N		
	17′30	27. Österreichische Frauen mit Hitlergruß	T	SR	N		
	17′34	28. Hitler	N	S	N		
	17′37	29. Österreichische Herren	T	SR	N		
	17′40	30. Einmarsch der Italiener; Standartenträger und Fahnenträger	T	SL	N		
	17′45	31. Jubelnde italienische Zuschauer	N	S	N		
	17′47	32. Italienische Herren mit Hitlergruß	T	SR	N		
	17′50	33. Lewald sowie ein weiteres	N	S	FR		

		IOC-Mitglied					
	17′53	34. Einmarsch der Ungarn	T	SR	N		
	17′56	35. Französischer Fahnen- und Standartenträger	T	SL/SR	N		
	18′05	36. Hitler und der IOC-Präsident	N	S	N		
	18′07	37. Französische Mannschaft	T	SR	N		
	18′16	38. Jubelnde Zuschauer	ST	S	N		
	18′18	39. Einmarschierende Franzosen	ST	S	V		
	18′23	40. Einmarschierende Franzosen	ST	S	V		
	18′28	41. Zuschauermenge mit Hitlergruß	ST	S	N		
	18′31	42. Einmarsch der Schweiz	T	S	N		
	18′36	43. Einmarsch der Schweiz	ST	S	V		
	18′41	44. Einmarsch der Schweiz	ST	S	V		
	18′44	45. Sich erhebende Zuschauermenge mit Hitlergruß	ST	S	N		
	18′47	46. Einmarsch des deutschen Fahnenträgers	AM	SR	N		
	18′50	47. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	18′52	48. Einmarsch der deutschen Frauen	ST	S	N		
	18′59	49. Hitler	N	S	N		
	19′01	50. Deutsche Offiziere beim Einmarsch	T	SR	N		
	19′04	51. Hitler	N	S	N		
	19′08	52. Deutsche Herrenmannschaft beim Einmarsch	AM	SR	N		
	19′13	53. Führertribüne; Hitler, der IOC-Präsident u.a.	N	S	FR		
	19′15	54. Angetretene Nationen im Stadion	ST	S	V		
	19′19	55. Hitler tritt ans Mikrophon und eröffnet die Spiele	G	S	N		
	19′21						Ich verkünde, die Spiele von Berlin, zur Feier der XI. Olympiade neuer

							Zeitrechnung als eröffnet.
	19´38	56.Olympiafahne wird aufgezogen	HT	SO	N		
	19´47	57. Abflug der Friedenstauben; Fahne im Vordergrund	ST	S	V		
	19´51	58. Taubenflug	ST	SL	V	Kanonenschüsse	
	19´58	59. Taubenflug	ST	MF	FR		
	20´03	60. Taubenflug	ST	MF	FR		
	20´10	61. Fackelläufer vor dem Brandenburger-Tor in Begleitung von weiteren Läufern	T	PF	N		
	20´18	62. Fackelläufer auf geschmückter Straße in Begleitung weiterer Läufer	T	PF	N		
	20´25	63. Fackelläufer auf geschmückter Straße in Begleitung weiterer Läufer	HT	PF	N		
	20´30	64. Fackelträger läuft ins Stadion	AM	MF	N/V		
	21´01	65. Läufer auf halber Stadionrunde	T	SL	N		
	21´15	66. Läufer auf halber Stadionrunde läuft Stufen empor	T	SL	N	Fanfaren	
	21´22	67. Fackelträger läuft Stufen empor und verweilt vor dem Dreifußkessel	T	SL	N		
	21´33	68. Läufer verweilend vor dem Dreifußkessel	T	S	FR		
	21´35	69. Läufer entzündet das Olympische Feuer	T	SL	N		
	21´40	70. Feuer lodert im Dreifußkessel	N	S	N		
	21´46	71. Feuer lodert im Dreifußkessel	T	S	FR		
	21´57	72. Zuschauertribüne mit Hitlergruß und Olympischer Flamme	ST	SO	V		

	22´09	73. Zuschauer mit Hitlergruß; im Hintergrund der Glockenturm	ST	SR	N	Olympia-Lied	
	22´18	74. Blick auf das Stadion	ST	S	V		
	22´27	75. Zuschauertribüne	ST	S	V		
	22´36	76. Sonne über dem Kessel	ST	S	N		
	22´46	77. Sonne über dem Kessel	T	S	N		
	22´50	78. Sonne über dem Kessel	HT	S	N		
	22´59	79. Olympisches Feuer; im Hintergrund andere Stadionseite mit Olympischen Ringen	ST	S	N		
7. Diskus H	23´14					Fanfaren	
	23´19	1. Blick auf Olympische Ringe im Tor am Olympischen Platz	T	PF/SO/RZ	FR		
	23´28	2. Blick vom Olympischen Platz ins Stadion auf die Anzeigetafel	ST	RZ	N		
	23´35	3. Zuschauerränge	ST	SR	V		
	23´41						Die Olympischen Spiele haben begonnen.
	23´43	4. Sprecher	N	S	N		Die besten der Welt sind in Berlin angetreten. Rund 51 Nationen kämpfen um den Sieg.
	23´50	5. Italienischer Sprecher	N	S	N	Italienische Sprache	
	24´01	6. Französischer Sprecher	N	S	N	Französische Sprache	
	24´08	7. Japanischer Sprecher	N	S	N	Japanische Sprache	
	24´17	8. Lateinamerikanischer Sprecher	N	S	N	Portugisische Sprache	
	24´28	9. US-Amerikanischer Sprecher	N	S	N		Over 50 nations are represented here today to be quit exact 51. Competition will be key. For each country has choosen his best to complete against the rest of the world. The first event of the day will be the diskus throwing.
	24´42	10. Diskuswerfer in der Vorbereitung; Wurf	N	SR	N		Carpenter-USA will beginn. Im Diskuswurf, der klassischen Disziplin, beginnt Carpenter-USA.

	24´59						Übergetreten.
	25´00	11. Kampfrichter im Sektor beim gelandeten Diskus	T	SL	V		
	25´02	12. Diskuswerfer mit Wurf	HT	SL	N		
	25´03						Schröder, der deutsche Weltrekordmann.
	25´12						47,22 m
	25´16	13. Diskuswerfer mit Wurf	HT	SL	N		
	25´22						
	25´26	14. Diskuswerfer mit Wurf	HT	SR	N (Zeitl.)		
8. Diskus D	27´46	1. Sprecher	HT	S	N		Diskuswurf der Frauen. Die Polin Wajsowna ist die Hauptgegnerin der deutschen
	27´50	2. Werferin mit Drehung und Wurf	AM	SR	N		Weltrekordinhaberin Gisela Mauermayer.
	27´59						43,
	28´00	3. Applaudierende Frauen	N	S	N		54m.
	28´03	4. Werferin in der Vorbereitung	AM	S	N		Kotima - Japan.
	28´05	5. Männliche Athleten beim Zuschauen	T	S	N		
	28´08	6. Werferin mit Drehung und Wurf	AM	SR	N		
	28´20	7. Kampfrichter beim Messen des gelandeten Diskus	T	S	V		33,50m.
	28´23	8. Werferin beim Aufnehmen des Diskus und Betreten des Ringes; Wurf	T	SL/SR	N		Die Polin Wajsowna.
	28´39	9. Kampfrichter	ST	S	V		44,69m. Über
	28´42	10. Respekt gestikulierende Zuschauer	N	S	N		ein Meter weiter als Gisela Mauermayer.
	28´45	11. Werferin mit Drehung und Wurf	N	SR	N		Schievarova-Tschechoslowakei.
	28´54	12. Beobachtende weibliche Athleten	V	S	N		34,03m.
	28´58	13. Werferin mit Drehung und Wurf	T	S	N		Mineshima-Japan.
	29´04	14. Beobachtende weibliche Athletin	N	S	N		37,35m.

	29´07	15. Werferin mit Drehung und Wurf	T	SR	N		Paula Mollenhauer-Deutschland.
	29´09	16. Kampfrichter messen landenden Diskus	ST	S	V		39,18m.
	29´13	17. Beobachtende weibliche asiatische Athleten	N	S	N		
	29´15	18. Athletin mit Drehung und Wurf	N	SR	N		Gisela Mauermayer.
	29´22	19. Fliegender Diskus	T	SR	N		
	29´23	20. Landender Diskus	T	SR	N		Nur 41,
	29´24	21. Abwinkende Zuschauer	N	S	N		64m.
	29´28	22. Athletin mit Drehung und Wurf	T	SR	N		Wajsowna-Polen.
	29´39	23. Kampfrichter messen landenden Diskus	ST	SR	V		46,22m. Immer noch liegt die Polin an der Spitze.
	29´46	24. Begeisterte Zuschauerin	N	S	N		
	29´49	25. Fröhliche polnische Werferin	N	S	N		
	29´51	26. Werferin mit Drehung und Wurf	HT	SR	N		Der letzte Wurf von Gisela Mauermayer.
	30´04	27. Kampfrichter messen landenden Diskus	ST	SR	V		
	30´07						47,
	30´08	28. Applaudierende Zuschauer	N	S	N		63m. Neuer Olympischer Rekord.
	30´11	29. Strahlende Siegerin	N	S	N		Goldmedaille für Deutschland.
	30´14	30. Applaudierende Zuschauer	N	SR	N		
9. Speer D	30´18	1. Sprecher	N	S	N		Im Speerwerfen der Frauen liegt die Entscheidung zwischen Luise Krüger-Deutschland, Maria Kwasniewska-Polen und Tilly Fleischer-Deutschland. Im letzten
	30´29	2. Athletin bereitet sich vor; Anlauf	N	S	N		Durchgang wirft Krüger.
	30´40	3. Anlauf und Wurf	HT	SL	V		
	30´55						43,29m.
	30´57	4. Athletin setzt Speer zum Anlauf an; Anlauf	N	S	N		Die Polin.
	31´06	5. Anlauf und Wurf	HT	SL	N		
	31´15						

	31´20	6. Konzentration und Anlauf der Athletin	N	S	N		
	31´32	7. Anlauf und Wurf	HT	SL	N		
	31´37	8. Speerflug	T	MF	FR		
	31´42	9. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		45,18m. Gold- und Silber-
	31´45	10. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		medaille für Deutschland, die Polin auf dem dritten Platz.
	31´51	11. Blick über die olympische Flamme hinweg ins Stadionrund	ST	S	N		
10. 80-m-Hürdenlauf D	31´55	1. Frauen in den Startlöchern; Lauf; Blick auf die Führertribüne	T/ST	SO/SR	N		
	32´01					Fertig	
	32´02					Startschuß	80-m-Hürden Frauen.
	32´30	2. Blick über das olympische Feuer hinweg zum Hürdenlauf	ST	SL	V		
	32´42	3. Sprecher	N	S	N		Im 80-m-Hürdenlauf der Frauen sind in die Entschei-
	32´45	4. Frauen begeben sich in die Startlöcher	T	S	N		dung gekommen: Valla und Testoni -Italien, Taylor - Kanada, Braaketer -Holland, Steuer und Eckert - Deutschland.
	32´53	5. Zuschauer erheben sich	T	S	N		
	32´59	6. Läuferinnen in den Startlöchern; Lauf	T	SR	V		
	33´06					Fertig	
	33´08					Startschuß	Testoni ist vorn, geht als erste über die Hürden. Die starke Kanadierin Taylor kommt auf. Valla-Italien und Steuer-Deutschland auf gleicher Höhe. Aber Valla wirft sich als erste durchs Ziel.
	33´27	7. Jubelnde Zuschauer	T	SR/SL	N		
	33´32	8. Lächelnde Läuferin winkt ins Publikum	G	S	FR		
	33´33	9. Winkendes Publikum	ST	SL	N		
	33´37	10. Italienischer Athlet und Athletin freuen sich	N	S	N		

	33´41	11. Jubelnde Zuschauer	N	S	N		
	33´47	12. Anzeigetafel, darüber aufgezogene Fahnen	ST	S	N		
	33´50	13. Athletinnen bei der Siegerehrung	T	S	N		
	33´53	14. Deutsche Olympiahelferin überreicht kleines Bäumchen und Eichenkranz	N	SR	N		
	33´56					Italienische Nationalhymne	Erste: Valla-Italien. Zweite: Steuer-Deutschland. Dritte: Taylor-Kanada.
	34´01	15. Anzeigetafel	HT	S	N		
	34´03	16. Athletin mit Hitlergruß	N	S	N		
11. Hammerwurf H	34´13	1. Werfer im Ring mit Drehung und Wurf	HT	PFL	V		
	34´21						Im Hammerwerfen stehen zwei Deutsche im Endkampf. Ihr Hauptgegner ist der Schwede Warngard.
	34´32	2. Werfer mit Drehung und Wurf	AM	MF/SR	N		Es wirft Rowe-USA.
	34´43						51,66 m
	34´46	3. Zuschauer	AM	S	N	Sprechchöre für Hein	
	34´52	4. Kugel des Hammers; Werfer mit Drehung und Wurf	N	DSO/SU	N		Hein - Deutschland.
	35´01	5. Landender Hammer bei den Kampfrichtern	ST	SR	V		
	35´03						54,70 - Hein führt.
	35´06	6. Werfer steht im Ring	AM	S	N	Sprechchöre	
	35´08	7. Zuschauer	N	S	N		
	35´14	8. Werfer mit Drehung und Wurf	AM	SL	N		Warngard - Schweden.
	35´23	9. Landender Hammer	G	S	N		54,
	35´24	10. Applaudierende Zuschauer	T	SR	N		83. 13 cm mehr als Hein.
	35´29	11. Zuschauer mit Fernglas	N	S	N		
	35´30						Blask -
	35´31	12. Werfer mit Drehung und Wurf	AM	PFL/SO	V		Deutschland.
	35´45						54,
	35´46	13. SA-Mann, SS-Mann sowie	N	S	N		10.

		deutscher Olympiateilnehmer mit Hitler beim Zuschauen					
	35´47	14. Werfer läuft über das Feld und zieht Hammer hinter sich her	T	SL	N		
	35´50	15. Junge Frau beim Zuschauen	N	S	N		
	35´51	16. Werfer mit Drehung und Wurf	T	SR	N (Zeitl.)	Sprechchöre	Koutonen - Finnland.
	36´12	17. Zuschauer	N	S	N		51,90.
	36´16	18. Zuschauer am anfeuern	N	S	N		
	36´19	19. Werfer mit Drehung und Wurf	N	SL/SR	N		Hein - Deutschland.
	36´29	20. Göring und Goebbels applaudieren	N	S	N		54,85. 2cm mehr
	36´33	21. Hitler erfreut	N	S	N	Sprechchöre	als Warngard. Wieder führt Hein.
	36´37	22. Werfer im Ring	HT	S	N		
	36´41	23. Anfeuernde Zuschauer	N	S	N		
	36´44	24. Werfer mit Drehung und Wurf	AM	SL	N		Letzter Wurf des Schweden.
	36´55						Nur
	36´56	25. Zuschauerin beim Mitfiebern	N	S	N		53,30.
	36´59	26. Kugel des Hammers; Werfer mit Wurf	N	DSR/SO	N		Blask - Deutschland.
	37´13	27. Landender Hammer	G	S	N		
	37´14	28. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		Fünfundfünfzig Null Vier. Ein gewaltiger Wurf.
	37´18	29.Werfer verläßt den Ring mit Hitlergruß	AM	SL	N		Neuer olympischer Rekord.
	37´20	30. Hitler mit Gefolge beim Applaudieren	N	S	N		Deutschlands Hammerwerfer führen.
	37´25	31. Helfer klappen Startnummern und Weiten der Tafeln ein	HT	S	N	Sprechchöre	
	37´29	32. Die Masse dirigierender Zuschauer	AM	S	N		
	37´34	33. Werfer mit Drehung und Wurf	HT	SR	N		Heins letzter Wurf.

	37´40	34. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	37´43	35. Jubelnde Zuschauer	ST	SO	N		Noch weiter. 56,49.
	37´48	Werfer	N	SO	N		
	37´50	37. Hitler u.a. applaudieren	N	S	N	Sprechchöre	
	37´52						Deutscher Doppelsieg
	37´53	38. Die ersten beiden	N	S	N	Deutsche Nationalhymne	im Hammerwerfen
	37´55	39. Aufziehen der Fahnen über der Anzeigetafel	ST	SO	N		Dritter Warngard - Schweden.
	38´00						
12. 100-m-Lauf H	38´12	1. Läufer lockert die Beine	HT	S	N		100-m Ausscheidungsläufe.
	38´16	2. Owens beim lockeren Laufen	HT	SL	N	USA-Sprechchöre	Amerikas schnellster Läufer, Jesse Owens ist am Start.
	38´24	3. Läufer zieht sich die Hose aus und geht an den Start	AM	S	N		
	38´31					Auf die Plätze	
	38´32	4. Starter mit Pistole	AM	S	N		
	38´37	5. Läufer an der Startlinie von hinten	T	S	N		
	38´46	6. Owens in den Startlöchern	HT	S	N		
	38´48	7. Läufer in den Startlöchern	N	S	N		
	38´50	8. Läufer in den Startlöchern	N	S	N		
	38´52	9. Owens in „Fertig“-Position	HT	S	N	Fertig	
	38´54	10. 100-m-Lauf	T	SR	V	Startschuß	
	39´07	11. Jubelnde Zuschauer	T	SL	N		Owens
	39´10	12. Owens und weiterer Läufer	N	S	N		siegt in der Zeit von 10,4 Sekunden.
	39´14	13. Läufer beim Schaufeln der Startlöcher	T	SR	N		In der weiteren Ausscheidung
	39´18	14. Läufer zieht Hose aus	AM	S	N		sind die stärksten Läufer:
	39´20	15. Läufer putzt Spikes	HT	S	FR		Borchmeyer-Deutschland,
	39´21	16. Läufer gehen an den Start	HT	SR	FR	Auf die Plätze	McPhee-Kanada, Berger-Holland und Sweeney-England.
	39´28	17. Deutscher Läufer in den Startlöchern	HT	S	N		
	39´32	18. Starter mit Pistole	N	DS/SL	N	Fertig	
	39´36	19. Fehlstart; Läufer fällt nach vorn	HT	S	FR		
	39´37	20. Starter blickt entnervt zur Seite	HT	S	N		
	39´41	21. Läufer putzen Spikes und gehen an den Start	AM	SR	N		

	39´55					Fertig	
	39´57	22. 100-m-Lauf	T	SR	V		
	39´58					Startschuß;Deutschland Rufe	Borchmeyer siegt in 10,5.
	40´08						
	40´10	23. Jubelnde Zuschauer	ST	SR/RZ	N		
	40´14	24. Owens beim Schuhe	HT	SO	N	USA-Rufe	
		binden	T	S	N		
	40´19	25. Starter mit Pistole	N	SR	N		
	40´22	26. Vor- und zurückgehender					
		Owens				Auf die Plätze	
	40´29						
	40´30	27. Athlet begibt sich in die	AM	SL	N		
		Startlöcher					
	40´32	28. Owens begibt sich in die	AM	SU/SR	N		
		Startlöcher					
	40´42	29. Läufer in den Startlöchern	AM	S	N		
	40´44	30. Owens in den Startlöchern	AM	SU	N		
		und in „Fertig“-Position				Fertig	
	40´48					Startschuß	
	40´49	31. Starter gibt Startschuß	HT	S	N		
	40´51	32. 100-m-Lauf	T	SR/RZ	V		10,2 - Weltrekord.
	41´01						
	41´04	33. Windrad	G	S	N		Wegen Rückenwind nicht
	41´06						anerkannt.
	41´08	34. Athleten beim schaufeln der	HT	SR	N		
		Startlöcher					Die Entscheidung im 100-m-Lauf.
	41´11	35. Beine in den Startlöchern;	N	S	N		
		Läufer übt Start					
	41´13	36. Athleten in Sportanzügen	AM	SL	N		Die sechs
	41´15						schnellsten Läufer der Welt sind
	41´16	37. Athlet will sich die Jacke	AM	SL	N		angetreten: Borchmeyer,
		ausziehen					Wykoff,
	41´20	38. Läufer zieht Pullover aus	HT	S	N		Owens, Strandberg, Osendarp und
	41´24	39. Jesse Owens vor dem Start	AM	S	N		Metcalfe.
	41´29	40. Aufstehende Zuschauer	T	S	N		
	41´32	41. Läufer in den Startlöchern	AM	S	N		
	41´34	42. Läufer in den Startlöchern	AM	S	N		
	41´37	43. Owens in den Startlöchern	N	S	N		

	41´41	44. Deutscher Läufer in den Startlöchern	AM	S	N		
	41´44 41´48	45. Owens	G	S	N	Fertig Startschuß	
	41´50	46. Starter gibt Startschuß	N	S	N		Owens liegt schon vorn, Strandberg
	41´51	47. 100-m-Lauf	T	SR/RZ	V		hinter ihm. Osendarp kämpft sich heran - Metcalfe kommt, Ziel. Sieger im 100-m-Lauf Jesse Owens.
	42´05	48. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	42´07 42´09	49. Lachender Sieger	N	S	N	USA-Hymne	
	42´10	50. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	42´11	51. Plazierungstafel	HT	S	N		
13. Hochsprung D	42´20 42´22	1. Höhenanzeige: 140 m	N	SU	N		Hochsprung der Frauen. Auf 1,40 m liegt die Latte.
	42´28	2. Springerin bei Dehnübungen	AM	SR	N		
	42´38	3. Kanadierin zieht Pullover aus	N	S	N		
	42´45	4. Deutsche zieht Hose aus	AM	S	N		
	42´51	5. Springerin geht in die Hocke	N	SU	N		
	42´55	6. Springerin läuft los	AM	SO/SL	N		Es springt die Kanadierin Bell.
	42´59	7. Anlauf und Sprung	T	SL/SR	FR (Zeitl.)		
	43´05	8. Anlauf und Sprung	T	SO/SU	FR (Zeitl.)		Carter - Australien.
	43´16	9. Anlauf und Sprung	T	SO/SU	N		Dorothy Odam - England.
	43´22	10. Athletin konzentriert sich vor dem Sprung	N	S	N		Elfriede Kaun - Deutschland
	43´23	11. Anlauf und Sprung	HT	SR	N		
	43´27	12. Zuschauende Sportlerin	N	S	N		
	43´29	13. Anlauf und Sprung	T	SR	N		Csak - Ungarn
	43´33	14. Wettkampfhelfer legt neue Sprunghöhe in die Höhenanzeige ein	N	SO	N		Sprunghöhe 1,55 m
	43´40	15. Springerin konzentriert sich	N	SU	N		Arden -
	43´41	16. Anlauf und Sprung	AM	MF	N		USA. Schon der dritte Versuch; reist und scheidet aus.

	43´55	17. Athletin ruht sich am Boden liegend aus	N	S	V		
	43´56	18. Springerin mit Anlauf und Sprung	T	MF	FR		Koen - Holland
	44´04	19. Springerin mit Anlauf und Sprung	T	MF	FR		Dora Ratjen - Deutschland
	44´10	20. Springerin konzentriert sich	N	S	N		Wieder Bell - Kanada. Auch sie hat schon zweimal gerissen.
	44´19	21. Zuschauende Athletinnen	N	S	N		
	44´20	22. Anlauf und Sprung	AM	SL	FR		
	44´25						Gerissen und ausgeschieden.
	44´28	23. Höhenanzeige: 160 m	N	S	N		Die Latte liegt auf 1,60 m.
	44´36	24. Anlauf	AM	SR	N		Der erste Versuch von Elfriede Kaun.
	44´40	25. Sprung	HT	SR	N		
	44´42	26. Mitfiebernde deutsche Sportlerinnen auf der Tribüne	N	S	FR		Gerissen
	44´44	27. Springerin in Vorbereitung vor dem Sprung	AM	SL	N	Sprechchöre	Csak - Ungarn
	44´50	28. Die Zuschauer anfeuernde Zuschauer	N	S	N		
	44´53	29. Anlauf und Sprung	AM	SR	N		
	44´59						Auch gerissen.
	45´01	30. Enttäuscht wirkende Zuschauer	N	S	N		
	45´04	31. Springerin in Vorbereitung zum Sprung	N	S	N	We want you to win - Rufe	Die sechzehnjährige Dorothy Odam.
	45´09	32. Englische Pfadfinder beim Anfeuern	N	S	N		
	45´12	33. Anlauf und Sprung	AM	SO/SU	N		
	45´19	34. Applaudierende Zuschauer	N	S	N		
	45´22	35. Springerin in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	T	S	N		Elfriede Kaun versucht es zum zweiten Mal.
	45´32	36. Anlauf und Sprung	AM	SR	N		
	45´38						Wieder gerissen.
	45´39	37. Mitfiebernde Zuschauer	N	S	N		
	45´42	38. Springerin in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	SU	N (Zeitl.)		Und jetzt die Ungarin.
	45´51	39. Anlauf und Sprung	HT	SR	FR		

	45´59	40. Applaudierende Zuschauerinnen	N	S	N	Ja	
	46´03	41. Springerin in der Vorbereitung zum Sprung	AM	SL/SU/SO	N		Der letzte Versuch der Deutschen.
	46´12					Elfriede Kaun - Rufe	
	46´16	42. Zuschauer	T	S	N		
	46´18	43. Anlauf und Sprung; Athletin läuft zu anderer Athletin und freut sich	T	MF	N		
	46´32	44. Athletinnen umarmen einander	N	S	N		
	46´35	45. Jubelnde Zuschauer	T	S	N	Sprechchöre	
	46´37	46. Am Boden sitzende Athletin reißt Arme nach oben	HT	S	N		
	46´39	47. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	46´42	48. Athletin liegend, durch Wolldecke bedeckt; Gratulantin	N	SL	N		
	46´44						Stich-
	46´45	49. Höhenanzeige wird auf 162 erweitert	N	S	FR		kampf über 1,62 m. Kaun, Odam und Csak liegen noch im Wettbewerb. Als erste
	46´54	50. Athletin in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	N	SR	N		die Engländerin.
	47´01	51. Sprung	T	SR	N	Zuschauerraunen	Reißt, und scheidet aus.
	47´06	52. Deutsche Athletin in Vorbereitung zum Sprung	AM	S	N		Und nun unsere Elfriede Kaun.
	47´12	53. Zuschauer mit Fernglas	N	S	N		
	47´14	54. Anlauf und Sprung	HT	S	N		
	47´17						Ausgeschieden
	47´19	55. Athletin zieht Pullover an	N	S	N		
	47´23	56. Athletin begibt sich zum Anlaufpunkt	N	SR	FR		
	47´27	57. Anfeuernde Zuschauer	T	S	N		
	47´30	58. Athletin in Vorbereitung zum Sprung	AM	SU/SO	N		Letzte, die Ungarin.
	47´44	59. Anlauf und Sprung; Athletin verläßt jubelnd die Sprunganlage	HT	MF	N		

	47´48					Ungarische Hymne	Siegerin Ibolya Csak. Erste Goldmedaille für Ungarn.
	47´55	60. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	47´59	61. Den Zuschauern zuwinkende Athletin	N	S	N		
	48´01	62. Applaudierende Offiziere	N	S	N		
	48´03	63. Winkende Athletin	G	S	N		
	48´07	64. Der Athletin am Boden wird gratuliert	N	S	N		
	48´09	65. Applaudierende Zuschauer	G	S	N		
	48´11	66. Sich unterhaltende Zuschauer	N	SL	N		
14. Kugelstoßen H	48´17	1. Kampfrichter rollen Kugel über das Feld	T	SL	N		
	48´19						Im Kugelstoßen sind die großen Gegener: Torrance - USA, Bärlund-Finnland und Woellke-Deutschland. Es stößt der deutsche Zehnkämpfer Sieverts.
	48´24	2. Deutscher Kugelstoßer nimmt Kugel auf; bereitet sich zum Stoß vor	N	SO	N		
	48´29	3. Hitler und Göring beim Beobachten mit Ferngläsern	N	S	N		
	48´32	4. Athlet stößt; Kampfrichter messen die Weite	N	SR/DSRU/SO	N		
	48´45						14,79 m
	48´48	5. Kugelstoßer bereitet sich vor und stößt	N	SR	N		Kuntsi - Finnland
	48´58	6. Kugel landet und wird von Kampfrichtern gemessen	T	MF	N		
	49´00						14,61 m
	49´01	7. Amerikanischer Kugelstoßer bereitet sich vor und stößt	N	SR	N		Torrance, der amerikanische Weltrekordmann.
	49´18	8. Weibliche Zuschauerinnen beim Notieren	N	S	N		15,38 m
	49´23	9. Kampfrichter machen sich Notizen	N	SO	N		

	49′26	10. Kugelstoßer in der Vorbereitung; Stoß	AM	SR	N		Der Schwede Berg.
	49′38						Fünfzehn-
	49′39	11.Kugelstoßer beim Stoß	N		N		Null-Eins. Francis - USA.
	49′42			SL			15,
	49′43	12. Zuschauer; in der Mitte gebannt schauende Frau mit Gestik einer schweren Kugel	N	S	N		45 m
	49′46	13. Kugelstoßer in der Vorbereitung; Stoß	AM	SR	N		Stöck - Deutschland
	49′55	14. Kugelflug/-landung; Kampfrichter messen die Weite	T	MF	N		
	49′57					Sprechchöre	15,66 m
	49′59	15. Applaudierende Zuschauer; im Vordergrund eine Frau	N	S	N		
	50′02	16. Aufspringende Zuschauer	T		N		
	50′05	17. Kugelstoßer in der Vorbereitung; Stoß	AM	SR SR	N		Der finnische Meister Bärlund, Woellkes stärkster Gegner.
	50′14	18. Kugellandung; Kampfrichter messen die Weite	T	S	N		16 Meter Null-Drei.
	50′16	19. Zuschauertribüne	ST		N		Neuer olympischer Rekord.
	50′19	20. Deutscher Kugelstoßer in der Vorbereitung; Stoß	N	S SR	N		
	50′20						Woellke - Deutschland
	50′32	21. Zuschauer	N		N		15,96 m
	50′35	22. Notierender Kampfrichter	N	S	N		7 cm weniger als der Finne.
	50′37	23. Zuschauer beim Rufen	N	S	N		
	50′40	24. Finnischer Kugelstoßer beim Stoß	N	S S	N		Der letzte Stoß von Bärlund.
	50′45						Noch weiter.
	50′46						16,
	50′47	25. Applaudierende weibliche Zuschauer	N	S	N		12 m
	50′51	26. Zuschauer mit finnischen Fahnen	T	S	N		
	50′55	27. Zuschauer mit Flüstertüte	N		N		

	50´58	28. Zuschauer mit Flüstertüte	N	S	N		
	51´00	29. Hitler im Gespräch beim Beobachten	G	S S	N		
	51´05	30. Deutscher Kugelstoßer in der Vorbereitung	G	S	N		Woellke, letzter Versuch.
	51´13	31. Hitler gespannt beim Beobachten	G	S	N		
	51´15	32. Stoß	G		N		
	51´19	33. Landende Kugel	T	S	V		16,20 m
	51´21	34. Hitler beim Applaudieren	N	SR	V		
	51´23			S		Horst Wessel Lied	Sieg des Deutschen.
	51´26	35. Kugelstoßer mit Hitlergruß; Gratulanten	T	SR/SL	N		
	51´33	36. Jubelnde Zuschauer	T		N		
	51´35	37. Lächelnder Sieger	N	S	N		Erster Woellke,
	51´38	38. Bärlund und Stöck	G	S	N		zweiter Bärlund, dritter Stöck.
	51´43	39. Aufgezogene Fahnen über der Plazierungstafel	ST	SR S	N		
15. 800-m-Lauf H	51´52	1. Athleten beim Ausheben der Startlöcher	T	SL	N		800-m-Lauf. Die besten Mittelstreckler der Welt am
	51´56	2. Beobachtende Zuschauer	T	S	N	Auf die Plätze	Start.
	51´58	3. Athleten gehen in die Startlöcher	T	S	V		Zwei schwarze Läufer, gegen die Stärksten der weißen
	52´00	4. Aufstehende Zuschauer	T	S	N		Rasse. Innen
	52´04	5. Athleten in den Startlöchern	T	S	N		Edwards-Canada, daneben Mac Cabe
	52´06	6. Starter mit Pistole	AM	S	N		England. Der Favorit des Rennens ist der
	52´11	7. Athleten in den Startlöchern	T	S	N		riesengroße Schwarze Woodruff.
	52´14	8. Italienische Zuschauerin schaut gespannt im Stehen	N	S	N		Lanzi-Italien aber
	52´16	9. Athleten in den Startlöchern	T	S	N		ist die Hoffnung Europas.
	52´19	10. Starter gibt „Fertig“-Kommando und hebt die Pistole	N	S	N	Fertig	
	52´20	11. Athleten gehen in „Fertig“-Position	T	S	N		
	52´21	12. Start	T	S	N	Startschuß	

	52´23	13. Gebannt blickende italienische Zuschauerin	N	S	N		
	52´24	14. Die Spitzenläufer beim Lauf	T	SR	V		
	52´26						Edwards geht in Führung, vor
	52´32	15. Italienische Zuschauer beim Anfeuern	T	S	N	Viva Italia - Rufe	Anderson-Argentinien und Lanzi-Italien.
	52´35	16. Läufergruppe in der Kurve	ST	SL	N		
	52´41						Edwards führt noch immer, aber Woodruff kommt auf.
	52´45	17. Blick auf die Uhr	HT	S	FR		
	52´49	18. Spitzengruppe der Läufer	T	SL	V		
	52´51						Kucharski-Polen kommt vor, legt sich neben den Kanadier, hat die Spitze -
	52´58						aber Edwards geht wieder nach vorn.
	53´03					USA-Rufe	
	53´12						Woodruff greift an, übernimmt die Führung.
	53´20	19. Aufstehende Zuschauer	N	S	N		
	53´22	20. Spitzengruppe der Läufer	T	SL	N		Lanzi im dunklen Hemd auf dem 5. Platz.
	53´25						Edwards ist vorn. Einmal will er der erste sein im 800-m-Lauf. Einmal will er gewinnen auf seiner 3. Olympiade.
	53´36						Wo bleibt Lanzi?
	53´37	21. Aufspringende italienische Zuschauerin beim Rufen	N	S	N	Lanzi	
	53´47	22. Blick auf das Läuferfeld	T	SL	V		
	54´02	23. Italienische Zuschauer beim Anfeuern	N	S	N	Italia-Rufe	
	54´06	24. Einbiegen des Feldes auf die Zielgerade	T	SR	V		
	54´21	25. Schimpfende Italienerin	N	S	N		
	54´22	26. Zuschauer mit hochgerissenen Armen	N	S	N		

	54´24	27. Amerikanische Zuschauer mit US-Fähnlein	T	SR	N	USA-Hymne	
	54´29	28. Anzeigetafel mit aufgezogenen Fahnen	T	S	N		Erster Woodruff-USA, zweiter Lanzi-Italien, dritter Edwards-Kanada.
16. Dreisprung H	54´38	1. Dreispringer beim Anlauf und Sprung	ST	S	V		
	54´45						Im
	54´46	2. Helfer beim Bedienen der Anzeigetafel	T	S	N		Dreisprung stehen Japans Athleten im Kampf gegen den Weltrekordmann Metcalfe-Australien.
	54´51	3. Athlet beim Anlauf und Sprung	ST	SR	N		
	55´02	4. Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	S	N		Romero-USA.
	55´06	5. Anlauf	T	SR	V		
	55´14						15,08m.
	55´17	6. Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	S	N		Europameister Rajasari-Finnland.
	55´23	7. Anlauf und Sprung	T	SL	FR		
	55´25						14,59m.
	55´26	8. Beobachtender Athlet	N	S	N		
	55´27	9. Athlet bei Anlauf und Sprung	T	S/SR	N		Richardson-Kanada. Ungültig.
	55´34	10. Japanischer Athlet beim Obst schälen	N	S	N		
	55´37						Wöllner-
	55´38	11. Deutscher Athlet bei Anlauf und Sprung	T	SR	FR		Deutschland.
	55´45						15,27m. Neuer deutscher Rekord.
	55´50	12. Japanischer Athlet bei Anlauf und Sprung	T	SR	N		Oshima-Japan.
	56´02						15,07.
	56´04	13. Japanischer Zuschauer mit Fahne	N	S	N		
	56´06	14. Japanischer Athlet bei Anlauf und Sprung	T	SR	N		Tajima-Japan.
	56´17						15,76m.
	56´18	15. Japanische	G	SR	N		Neuer Olympischer Rekord.

		Zuschauerinnen beim Applaudieren					
	56´23	16. Australischer Athlet beim Anlauf	HT	SR	N		Metcalfe-Australien.
	56´27	17. Anlauf und Sprung	T	SR	N		
	56´36						15,50m.
	56´39	18. Beobachtende Japanerin	G	S	N		
	56´42						Harada-
	56´43	19. Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	SR	N		Japan.
	56´49	20. Anlauf und Sprung	T	SR	N		
	56´57						15,66m.
	56´58	21. Applaudierende japanische Zuschauer	N	S	N		
	57´01	22. Applaudierende japanische Zuschauer	N	S	N		
	57´04	23. Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	T	SR	V		
	57´09					Tajima - Rufe	Tajima-Japan.
	57´16	24. Japanischer Zuschauer erhebt sich	G	SO	N		
	57´17	25. Sprung des Athleten	T	SR	N		
	57´26						16,00m.
	57´29	26. Applaudierender japanischer Zuschauer	N	SL	N		
	57´35	27. Mit Fächern winkende japanische Zuschauerinnen	N	S	N		
	57´38					Japanische Hymne	
	57´41	28. Aufgezogene japanische Fahne	T	S	FR		
	57´44						Weltrekord
	57´45	29. Japaner bekommt Eichenkranz aufgesetzt	G	S	N		und Goldmedaille für Japan.
	57´51	30. Japanische Fahne	T	S	FR		
	57´54	31. Internationale Fahnen	ST	S	FR		
	58´00	32. Olympisches Feuer	T	S	FR		
17. Weitsprung H	58´03	1. Sich erhebende amerikanische Zuschauer	N	S	N		Im Weitsprung hat sich der Kampf zu einer Entscheidung
	58´08	2. Sich erhebende amerikanische Zuschauer	N	S	N		zwischen dem Deutschen

	58´09	3. Long in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	HT	SR	N		Lutz Long und dem schnellsten Läufer der Welt Jesse Owens zugespitzt.
	58´14	4. Hitler und Speer	G	S	N		
	58´15	5. Anlauf und Sprung	HT	SR	FR		
	58´19						7,54m.
	58´22	6. Owens beim Anlauf und Sprung	T	SR	V		Jesse Owens.
	58´29						7,
	58´30	7. Begeisterte Zuschauer	N	S	N		74m.
	58´32	8. Hand mit Maßband	G	S	N		20 cm weiter als Long.
	58´34	9. Long in der Vorbereitung; Anlauf	T	S	V		
	58´36						Und nun wieder Long.
	58´44	10. Applaudierende Olympiahelfer	N	S	N		7,84m. Der Deutsche führt.
	58´47	11. Owens beim Richten seiner Kleidung	AM	S	N		
	58´49					USA - Rufe	Owens.
	58´52	12. Zuschauer erheben sich teilweise	N	SL	N		
	58´57	13. Anlauf und Sprung	HT	SR	FR		
	58´59						7,
	59´01	14. Zuschauer mit Fernglas	N	S	N		87m.
	59´02	15. Zuschauer mit Kamera	N	S	N		
	59´03	16. Zuschauer mit Hut in der Hand	N	S	N		Wieder 3 cm weiter.
	59´04	17. Long in Vorbereitung zum Sprung	AM	S	N		
	59´05						Lutz Long.
	59´08	18. Gebannt schauendes Pärchen	N	S	N		
	59´11	19. Anlauf und Sprung	T	SR	FR		
	59´18						7,
	59´19	20. Aufspringende und applaudierende Zuschauer	N	DSL	N		87m, so weit wie Owens, neuer Europarekord.
	59´26	21. Long wird von anderen Athleten umarmt	T	SL	N		
	59´28	22. Hitler erfreut in Gegenwart weiterer	N	S	N		

		Parteiprominenz					
	59´33	23. Zwei Frauen aus dem Publikum stehen erhoben und schauen gespannt	N	S	N		
	59´37	24. Owens in Vorbereitung zum Sprung	AM	S	N		
	59´39	25. Gespannt wirkende Frau aus dem Publikum	G	S	N		
	59´42	26. Zwei Zuschauer bei Zurufen	G	S	N		
	59´43	27. Owens in Vorbereitung zum Sprung	HT	S	N		Und nun noch einmal Jesse Owens.
	59´56	28. Beobachtender Athlet	G	S	N		
	59´59	29. Anlauf und Sprung	T	SR	FR		
	1´00´03						8,06m.
	1´00´06	30. Aufspringende und jubelnde Zuschauer; in der Mitte eine Frau	N	SL	N		
	1´00´12	31. Lächelnder Jesse Owens	N	S	N	USA-Hymne	Neuer Weltrekord. Goldmedaille für Amerika.
	1´00´19	32. Marinesoldaten beim Aufziehen der Fahnen über der Anzeigetafel	ST	S	N		
18. 1500-m-Lauf H	1´00´28	1. Lautsprecher	T	S	FR		
	1´00´33	2. Läufer an der Startlinie	HT	S	N		
	1´00´38	3. Starter	N	S	N		
	1´00´42					Fertig	
	1´00´43					Startschuß	
	1´00´45	4. Start des Feldes	HT	SL	N		
	1´00´46	5. Läufer in der ersten Kurve; 1500-m-Lauf	T	MF	V		
	1´00´49						Der Engländer Cornes führt, zweiter Beccali-Italien, dritter Böttcher-Deutschland. Ny-Schweden und der Schwarze Edwards-Kanada auf gleicher Höhe. Dahinter der deutsche Meister Schaumburg.
	1´01´10						Cornes führt immer noch. Aber jetzt geht Böttcher vor, geht vorbei an

							Beccali, vorbei an Cornes; führt. Schaumburg rückt auf den vierten Platz hinter Beccali.
	1´01´27						Die zweite Runde. Cornes ist wieder vorn.
	1´01´35						Aus der Mitte stößt der Amerikaner Cunningham vor, geht am Schweden Ny vorbei, greift die Spitzengruppe an; auf gleicher Höhe mit Böttcher und Beccali, gefolgt von Lovelock ganz in Schwarz. Cunningham liegt neben Cornes -
	1´01´52					USA-Rufe	jetzt an der Spitze. Außen kommt Schaumburg, legt sich auf den zweiten Platz vor Lovelock.
	1´02´05						Cunningham, Schaumburg, Lovelock, Beccali.
	1´02´17						Da kommt der Schwede Ny, passiert Cornes und Böttcher, vorbei an Beccali, auf gleicher Höhe mit Lovelock und Schaumburg auf dem zweiten Platz.
	1´02´39					USA-Rufe	Noch zwei Runden.
	1´02´44						Cunningham, Ny, Lovelock, Beccali, Schaumburg
	1´02´55						Ny greift den Amerikaner an. Gleich folgt Lovelock. Ny steigert,
	1´03´10						aber der Amerikaner hält stand. Cunningham und Ny auf gleicher
	1´03´16						Höhe. Der Schwede erkämpft sich die Spitze, dicht gefolgt von
	1´03´24						Cunningham und Lovelock.
	1´03´25					Glocke	Die letzte Runde wird eingeläutet. Ny führt vor Cunningham und Lovelock.
	1´03´32						Lovelock beginnt mit dem Spurt,

							schon vorbei am Amerikaner. Er greift den Schweden an - vorbei.
	1´03´37						Cunningham folgt.
	1´03´40						Auch Cunningham passiert den abgekämpften Ny.
	1´03´44						Lovelock, Cunningham, Beccali.
	1´03´54						In der Kurve holt der Amerikaner auf. Aber Lovelock steigert. Beccali kämpft und kämpft. Aber Lovelock ist in der Form seines Lebens unaufhaltbar.
	1´04´11						
	1´04´13	6. Von den Sitzen aufgesprungene, jubelnde Zuschauer	T	S	N		Weltrekord.
	1´04´16	7. Sieger zieht sich Pullover an	N	S	N		
	1´04´20	8. Jubelnde Zuschauer	T	SL	N		
	1´04´22	9. Lächelnder Sieger	G	S	N		
	1´04´23					Englische Hymne	
	1´04´25	10. Zuschauer	T	S	N		
	1´04´28						Erster
	1´04´29	11. Siegerehrung des Erstplazierten	AM	SO	N		Lovelock-Neuseeland, in der Weltrekordzeit von 3:48,8.
	1´04´33	12. Ehrung des Zweiten	N	S	N		Zweiter Cunningham - USA.
	1´04´36	13. Ehrung des Dritten	N	S	N		Dritter Beccali - Italien.
	1´04´39	14. Blick ins Stadionrund auf die Masse mit Hitlergruß	ST	S	N		
	1´04´44	15. Marinesoldaten beim Aufziehen der Fahnen über der Anzeigetafel	ST	S	N		
19. Hochsprung H	1´04´53	1. Schatten eines Athleten; Blick auf dessen Beine	N	SL/SO	N		
	1´05´00	2. Ruhender Athlet am Boden	N	S	N		
	1´05´01	3. Blick auf Beine des Athleten, während er seine Schuhe zurecht rückt	N	S	N		
	1´05´05	4. Am Boden liegender Athlet bekommt eine leichte Massage	HT	S	N		
	1´05´08	5. Zwei sitzende schwarze	AM	SL	N		

		Athleten; einer beim lockern der Beine					
	1´05´11	6. Sitzender Athlet beim Schuhe anziehen	G	S	N		
	1´05´14	7. Schwarzer Athlet beim Kaugummi kauen	G	S	N		
	1´05´15	8. Asiate beim Schuhe binden	G	S	N		
	1´05´18	9. Athlet beim Abmessen des Anlaufs durch Abzählen der Schritte; Blick auf dessen Beine	N	SR	N		
	1´05´22	10. Kampfrichter beim Harken der Sprunggrube; Blick vorbei an den Beinen	N	S	FR		
	1´05´24	11. Athlet beim Schnüren seiner Schuhe	HT	S	N		
	1´05´26	12. Zwei Athleten liegend im Gespräch	N	S	N		
	1´05´29	13. Kampfrichter beim Auflegen der Hochsprunglatte	N	S	N		Hochsprung der Männer.
	1´05´33	14. Höhenanzeige 185 wird eingelegt	HT	S	N		Auf 1,85m liegt die Latte.
	1´05´38						Es
	1´05´39	15. Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	N	SR	N		beginnt Thurber-USA.
	1´05´47	16. Anlauf und Sprung	HT	MF	FR		
	1´05´52	17. Brasilianer bei Anlauf und Sprung	T	MF	N		Castronello-Brasilien.
	1´05´58	18. Asiate bei Anlauf und Sprung	AM	MF	N		Asakuma-Japan.
	1´06´05	19. Phillipine bei Anlauf und Sprung	HT	MF	N		Pauribio-Phillipinen.
	1´06´16	20. Höhenanzeige: 190	T	S	N		Sprunghöhe: 1,90m.
	1´06´19	21. Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	S	N		Yata-Japan.
	1´06´32	22. Anlauf und Sprung	HT	SO/SU	FR		
	1´06´38	23. Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	HT	S	N		Kotkas-Finnland.
	1´06´45	24. Sprung	HT	MF	FR		

	1´06´50	25. Deutscher Athlet in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	S	N		Weinkötz-Deutschland.
	1´06´57	26. Anlauf und Sprung	HT	MF	FR		
	1´07´04	27. Asiate beim Richten der Kleidung; Anlauf	N	MF	N		Tanaka-Japan.
	1´07´11	28. Anlauf und Sprung	T	MF	FR		
	1´07´21	29. Japaner bei Anlauf und Sprung	T	SO/SU	FR		Asakuma-Japan.
	1´07´28	30. Schwarzer Athlet bei Anlauf und Sprung	T	MF	FR		Albritton-USA.
	1´07´34	31. Athlet beginnt Anlauf; Sprung	HT	SR	N		Johnson-USA.
	1´07´38	32. Sprung	HT	MF	FR		
	1´07´43	33. Höhenanzeige: 197	HT	S	N		Sprunghöhe: 1,97m.
	1´07´45	34. Japaner in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	SR	N		Asakuma-Japan.
	1´07´58	35. Anlauf und Sprung	T	SO/SU	FR		
	1´08´04	36. Finne beginnt mit Anlauf	N	S	N		Kanima-Finnland.
	1´08´08	37. Anlauf und Sprung	T	MF	FR		
	1´08´12	38. Deutscher in der Vorbereitung; Anlauf	T	SR	N		Weinkötz-Deutschland.
	1´08´21	39. Anlauf und Sprung	T	MF	FR		
	1´08´26	40. Japaner beginnt mit Anlauf	N	S	N		Tanaka-Japan.
	1´08´31	41. Anlauf und Sprung	T	MF	FR		
	1´08´36	42. Japaner in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	T	S	N		
	1´08´38						Yata-Japan.
	1´08´54	43. Anlauf und Sprung	T	MF	FR		
	1´09´04	44. Athlet beim Anlauf	N	SR	N		Thurber-USA.
	1´09´08	45. Sprung	HT	S	FR		
	1´09´12	46. Athlet mit Anlauf und Sprung	T	MF	FR		Albritton-USA.
	1´09´22	47. Athlet mit Anlauf und Sprung	T	MF	FR		Johnson-USA.
	1´09´34	48. Höhenanzeige wird auf 2,03 m gesteckt	T	S	N		Auf 2,03 m liegt die Latte.
	1´09´38						Nur noch vier Männer kämpfen um den Sieg.
	1´09´41	49. Springer in Vorbereitung	T	SR	N		Kotkas-Finnland, der beste Springer

		zum Sprung; Anlauf					Europas beginnt.
	1´09´49	50. Sprung	HT	MF	FR		
	1´09´53						Scheidet aus.
	1´09´55	51. Amerikaner in Vorbereitung zum Sprung; Anlauf	AM	SO/SR	N		Thurber-USA.
	1´10´07	52. Sprung	HT	S	FR		
	1´10´11	53. Athlet beginnt mit Anlauf; Sprung	T	SL	N		
	1´10´13						Albritton-USA.
	1´10´14	54. Sprung	HT	MF	FR		
	1´10´19	55. Athlet mit Skippings	T	MF	N		Johnson-USA.
	1´10´24	56. Athlet mit Skippings und Dehnungsübungen	AM	MF	N		
	1´10´36	57. Zuschauende Athleten	N	SR	N		
	1´10´38	58. Athlet in Vorbereitung auf den Sprung; Anlauf und Sprung	HT	SO/SR	N		
	1´10´49	59. Sprung	T	MF	FR		
	1´10´50						Olympischer Rekord.
	1´10´51	60. Jubelnde Zuschauermenge	ST	S	N		
	1´10´53					USA - Hymne	
	1´10´54	61. Zuschauer mit Fahne	N	S	N		
	1´10´55	62. Springer zieht sich an; sitzender Athlet gibt ihm die Hand	AM	S	N		Erster Johnson,
	1´10´57	63. Marinesoldaten beim Aufziehen der Fahnen	ST	DSLO	N		zweiter Albritton, dritter Thurber. Amerikas Springer auf den ersten drei Plätzen.
	1´11´04	64. Olympische Flamme im Dreifußkessel	T	S	FR		
20. 110-m-Hürdenlauf H	1´11´08	1. Athleten in den Startlöchern	T	SO	V		
	1´11´11					Fertig	
	1´11´13					Startschuß	110-m-Hürden. Zwischenläufe.
	1´11´28	2. Blick auf die Zuschauertribüne	ST	S	N		
	1´11´36					Startschuß	
	1´11´37	3. Läufer beim Hürdenlauf	T	SL	V		Der zweite Zwischenlauf. Von links nach rechts: Lavery-Südafrika,

							Finlay-England, der Schwarze Pollard-Amerika, Ivanovic-Jugoslawien, O´Connor-Kanada, Wegner-Deutschland. Im ersten Zwischenlauf siegte Forrest Towns-Amerika in der Weltrekordzeit von 14,1. Seine großen Gegner sind der schwarze Amerikaner Pollard und der Engländer Finlay. Nebeneinander gehen Finley und Pollard über die Hürden. Finlay fällt zurück. Pollard schießt vor, reißt. Jetzt kommt Finlay wieder. Im dramatischen Endkampf wird er schneller. Im gestreckten Sprung nehmen beide zugleich die letzte Hürde und jetzt wirft sich Finlay vor ins Ziel. Zweiter Pollard-Amerika. Dritter O´Connor-Kanada. Forrest Towns vor dem Entscheidungslauf. Seine gefährlichsten Gegner sind Finlay und der schwarze Amerikaner Pollard.
	1´12´27	4. Athleten beim Anziehen der Spikes	HT	S	N		
	1´12´35	5. Athlet geht im Startbereich auf und ab	AM	MF	N		
	1´12´51	6. Beobachtende schwarze Zuschauer	N	S	N		
	1´12´52					Auf die Plätze	Es starten: Pollard-Amerika, O´Connor-Kanada, Thornton-England, Lidman-Schweden, Forrest Towns-Amerika, Finlay-England.
	1´12´53	7. Athleten begeben sich in die Startlöcher	T	SR	N		
	1´13´06					Fertig	
	1´13´07	8. Start und Lauf; im Ziel wird dem Sieger gratuliert	T	SR/RZ	V	Startschuß	
	1´13´09						Finlay und Towns gehen zusammen über die ersten Hürden. Aber Towns wird schneller, löst sich von Finlay.

	1´13´24						Pollard stößt vor, greift Towns an, aber Towns fliegt über die letzte Hürde durchs Ziel. Towns siegt in der großartigen Zeit von 14,2 sek. vor Finlay-England und Pollard-Amerika.
	1´13´34	9. Applaudierende Zuschauer	AM	S	N		
	1´13´38	10. Siegerehrung mit Eichenkranz des Ersten und Zweiten	N	S	N	USA - Hymne	
	1´13´47	11. Ergebnistafel; darüber Marinesoldaten beim Aufziehen der Fahnen	ST	SO	N		
	1´13´52	12. Alle drei Sieger beim Salutieren gegenüber den Fahnen	AM	S	N		
	1´13´56	13. Der Sieger beim Salutieren	N	S	N		
21. Speer H	1´14´05	1. Fliegender Speer und dessen Landung	T	MF	N		
	1´14´08	2. Fliegender Speer und dessen Landung	T	MF	N		
	1´14´11	3. Fliegender Speer und dessen Landung	T	MF	N		
	1´14´15	4. Anlaufender Werfer und Speerwurf	T	SR/MF	V		
	1´14´22	5. Anlaufender Werfer und Speerwurf	T	SR	N		Nikkanen-Finnland.
	1´14´30	6. Anlaufender Werfer und Speerwurf	T	SR	N		Toivonen-Finnland.
	1´14´38	7. Werfer beim Drehen des Speers in der Konzentrationsphase; Anlauf	N	S	N		Klein-Tschechoslowakei.
	1´14´45	8. Anlauf und Wurf	T	MF	V		
	1´14´51	9. Werfer beim Suchen der optimalen Griffhaltung; Anlauf	N	S	N		Magnus-Island.
	1´14´56	10. Anlauf und Wurf	T	SR	N		
	1´15´03	11. Athlet in Vorbereitung	AM	S	N		Terry-USA.

		zum Wurf; Anlauf					
	1′15′14	12. Anlauf und Wurf	AM	SR	N		
	1′15′19	13. Athlet in Vorbereitung zum Wurf; Anlauf	AM	SR	N		Oeno-Japan.
	1′15′32	14. Anlauf und Wurf	T	SR	N		
	1′15′36	15. Athlet in Vorbereitung zum Wurf; Anlauf	AM	S	N		Toivonen-Finnland.
	1′15′43	16. Anlauf und Wurf	AM	SR	N		
	1′15′50	17. Anlauf und Wurf	T	SR	N		Mette Järvinen, der Weltrekordmann und Sieger von Los Angeles.
	1′16′01	18. Speerflug	T	MF	N		
	1′16′05	19. Anlauf und Wurf	T	SR	N		Der Ungar Borseti.
	1′16′17	20. Anlauf und Wurf	AM	SR	N		Wieder Järvinen.
	1′16′24	21. Anlauf und Wurf	AM	SR	N		Der Schwede Attervall.
	1′16′29	22. Anlauf und Wurf	AM	SR	N		Nun wieder unser Deutscher Stöck. Noch einmal Toivonen.
	1′16′36	23. Anlauf und Wurf	AM	SR	N		Nikkanen-Finnland.
	1′16′43	24. Anlauf und Wurf	T	SR	N		
	1′16′49	25. Speerflug	T	MF	N		70,77m.
	1′16′52						Der letzte Wurf von Stöck.
	1′16′56	26. Athlet in Vorbereitung zum Wurf; Anlauf	N	S/SR	N		
	1′17′06	27. Anlauf und Wurf	T	SR	N		
	1′17′11	28. Speerflug	T	MF	N		71m.
	1′17′17	29. Goebbels und Parteiprominenz auf der Führertribüne am Applaudieren	T	S	FR		Vierundachtzigster deutscher Sieg
	1′17′18	30. Kampfrichter beim Messen; Athlet eilt zum Speer und macht den Hitlergruß Hitler applaudiert	T	S	V		im Speerwerfen. Finnlands Vorherrschaft ist zum ersten Mal ge-
	1′17′23	31. Lächelnder Sieger	N	S	V		brochen.
	1′17′25	32. Blick auf Platzierungstafel	N	S	N		
	1′17′28		ST	S	N		
22. 10000-m-Lauf H	1′17′31	1. Blick auf Pistole des Starters, der den Signalschuß gibt	G	DSLO	N		
	1′17′33					Startschuß	

	1´17´34 1´17´40 1´17´58	2. Start des Feldes	T	MF	N		Der 10000-m-Lauf. Die Engländer gehen gleich nach vorn. Hots führt vor Eaton. Jetzt kommt der größte der Engländer Burns auf. Neben ihm Askola im blauen Hemd der Finnen. Hots führt vor Burns und Eaton. Aber Murakoso der japanische Meister stößt vor.
	1´18´01	3. Amerikanische Zuschauer erheben sich	N	S	N		
	1´18´05	4. Läufer der Spitzengruppe	T	MF	N	Murakoso-Rufe	Murakoso, Japans Meister führt.
	1´18´15	5. Japanische Zuschauer	G	S	N		
	1´18´16	6. Japanische Zuschauer	N	S	N		
	1´18´18	7. Blick auf den Führenden 8. Murakoso	AM	MF	N		
	1´18´22	8. Japanische Zuschauer; Zuschauerin klatscht	N	SL	N		
	1´18´24	9. Murakoso	AM	MF	N		
	1´18´29	10. Sich erhebende Zuschauer	T	S	N		
	1´18´32	11. Indische Zuschauerin	G	S	N		
	1´18´33	12. Indische Zuschauerinnen	G	S	N		
	1´18´35	13. Spitzengruppe bei der ersten Überrundung	T	MF	N		Weit auseinandergerissen ist das Feld der 10000-m-Läufer. Der Inder Sing wird von der Spitzengruppe überrundet. Erster Murakoso, zweiter Salminen-Finnland, dritter der Pole Noji, dahinter Askola und Iso-Hollo-Finnland. Der Engländer Burns an 6. Stelle.
	1´18´50	14. Inder	HT	SR	N	Sing-Rufe	
	1´18´52	15. Anfeuernde Zuschauer	G	S	N		
	1´18´53	16. Anfeuernde Zuschauer	N	S	N		
	1´18´55	17. Spitzengruppe	T	MF	N		Noch immer führt der Japaner die Spitzengruppe an. Noch immer hat sich an der Reihenfolge der Sechs nicht geändert. Askola stößt vor, überholt den Polen, liegt an dritter Stelle, geht noch weiter vor bis zu Salminen, hält sich neben ihm, aber es ist noch zu früh für den

							finnischen Angriff. Er wird wieder zurückgeschickt auf den dritten Platz. Iso-Hollo stößt vor, ist an dem Polen vorbei, hat den vierten Platz. Jetzt liegen die Finnen geschlossen hinter dem Japaner.
	1´19´20	18. Japanische Zuschauerinnen	N	S	N		
	1´19´22	19. Spitzengruppe	T	MF	N		Der Engländer Burns ist zurückgefallen. Er kann das Tempo der Spitze nicht halten.
	1´19´27						Askola geht wieder vor zu Salminen, sie beraten, jetzt nimmt Askola den zweiten Platz.
	1´19´35						Der zweite Japaner wird überrundet, Salminen ist dritter, Iso-Hollo vierter. Der Pole Noji behauptet seinen Anschluß an die Spitzengruppe als fünfter.
	1´19´52	20. Hitler gespannt hin- und herwippend	HT	S	FR		
	1´19´59	21. Spitzengruppe	T	MF	N		Die Finnen steigern das Tempo. Sie rücken geschlossen an Murakoso heran. Die Finnen greifen den Japaner an.
	1´20´08	22. Aufspringende Zuschauerinnen	N	S	N		
	1´20´11	23. Anfeuernde Zuschauerin	N	S	N		
	1´20´12	24. Aufspringende Zuschauerinnen	N	S	N		
	1´20´14	25. Männliche Zuschauer	N	S	N		Die Finnen sind vorn. Der lange erwartete Angriff auf den zähen Japaner hat angesetzt. Iso-Hollo und Askola haben Murakoso überholt. Der Japaner liegt auf dem dritten Platz.
	1´20´17	26. Spitzengruppe	T	MF	N		
	1´20´34						Jetzt ist auch Salminen an ihm vorbei. Die finnische Streitmacht liegt geschlossen in Front. Erster Iso-Hollo, zweiter Askola, dritter

							Salminen.
	1´20´51					Askola-Rufe	
	1´20´59	27. Finnischer Zuschauer beim Anfeuern seiner Landsleute mit Fahnen	N	S	N		
	1´21´02	28. Finnische Zuschauer mit Fahnen	ST	S	N		
	1´21´04	29. Spitzengruppe	T	MF/RZ	N		
	1´21´11	30. Zuschauertribüne	T	S	N		
	1´21´13	31. Mitfiebernder Göring	N	S	N		Die Finnen werden schneller. Aber
	1´21´16	32. Spitzengruppe	T	MF	N		der kleine Japaner bricht noch einmal in ihre Front. Neben Salminen liegt er, geht an ihm vorbei, hat den dritten Platz erkämpft.
	1´21´25	33. Anfeuernde Zuschauer	G	S	N	Suomi-Rufe	
	1´21´30	34. Anfeuernde Zuschauer	ST	S	N		
	1´21´33	35. Anfeuernde Zuschauer	ST	S	N		
	1´21´35	36. Spitzengruppe; Zieleinlauf	T	MF	V		Salminen geht nach vorn. Askola
	1´21´40						und Iso-Hollo folgen. Die letzte Runde, der große Endspurt der Finnen beginnt.
						Glocke	
	1´21´51					Suomi, Suomi, hey, hey, hey	Der Pole Noji wird überrundet.
	1´22´05						Noch 200 m bis zum Ziel. Askola beginnt mit den Spurt, geht an Salminen vorbei.
	1´22´16					Salminen-Rufe	
	1´22´24					Suomi-Rufe	Die Zielgerade. Noch mehr steigert
	1´22´37						Salminen. Askola kämpft verbissen, er wird schneller, er rückt auf, aber Salminen siegt.
	1´22´54	37. Blick über die Zuschauer in die Kurve	ST	S	V		
	1´22´57	38. Finnische Zuschauer mit Fähnlein	ST	S	N		Erster Salminen, zweiter Askola,

	1´23´00	39. Die ersten Drei nebeneinander	AM	SL/SR	N		dritter Iso-Hollo. Finnlands Läufer auf den ersten drei Plätzen.
	1´23´10					Hymne	
	1´23´13	40. Marinesoldaten beim Aufziehen der Fahnen über der Anzeigetafel	ST	S	N		
	1´23´23	41. Blick über die Flamme ins Stadionrund	ST	S	N		
23. Stabhoch-sprung H	1´23´33	1. Helfer beim Auflegen der Latte	T	SO	FR		
	1´23´36						Die Entscheidungskämpfe im Stabhochsprung. 25
	1´23´41	2. Athlet mit Stab begibt sich zur Ablaufmarke	HT	SL	N		Springer haben die Höhe von 3,80m übersprungen.
	1´23´55	3. Sich ausruhende US-Athleten	N	S	V		
	1´23´57	4. Anlauf und Sprung	HT	SL	N		
	1´24´06	5. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	SO/SU	FR		
	1´24´13	6. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	V		
	1´24´21	7. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	FR		
	1´24´27	8. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	FR		
	1´24´35	9. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	S	FR		
	1´24´46	10. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	V		
	1´24´55	11. Einstechender Stab; im Hintergrund Schatten des Springers	D	MF	N		
	1´24´58	12. Athlet bei Sprung und Landung	T	MF	N		
	1´24´59	13. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	FR		
	1´25´06	14. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	FR		
	1´25´13	15. Anlauf und Sprung eines	T	MF	FR		

		Athleten					
	1´25´24	16. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	FR		
	1´25´37	17. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	MF	FR		
	1´25´46	18. Anlauf und Sprung eines Athleten	T	S	N		
	1´25´55	19. Sprung und Landung eines Athleten	T	S	FR		
	1´26´02	20. Blick über das Stadion in den Himmel	ST	S	N		
	1´26´06	21. Dreifußkessel mit Feuer	T	S	FR		
	1´26´09	22. Wolken bedecken die Sonne	ST	S	N		
	1´26´15	23. Zuschauertribüne am Abend	ST	S	N		
	1´26´19	24. Helfer beim Auflegen der Latte; Athleten beim Messen der Höhe und des Anlaufs	T	S	N		Noch ist der Kampf um den Sieg im Stabhochsprung nicht entschieden. Fünf Stunden schon stehen die Letzten in diesem dramatischen Ring, drei Amerikaner und zwei Japaner. Die große Schlacht ist wieder entbrannt wie 1932 in Los Angeles.
	1´26´39	25. Höhenanzeige wird auf 425 gesteckt	HT	S	N		Die Latte liegt auf 4,25m. Als erster springt Oe-Japan.
	1´26´45	26. Japaner in Konzentration auf den Sprung; Anlauf	AM	S	N		
	1´26´52	27. Anlauf und Sprung; Verlassen der Grube	T	MF	FR		Gerissen
	1´26´56						
	1´27´04	28. Am Boden sitzende Athleten	N	SL/SR	N		Der zweite Versuch.
	1´27´11	29. Japaner in Konzentration auf den Sprung; Anlauf	N	S	N	Oe - Rufe	
	1´27´28	30. Anlauf und Sprung	T	SO/SU	FR		
	1´27´36	31. Jubelnde japanische Zuschauer	T	S	N		
	1´27´44	32. Amerikanische Zuschauer	N	S	N		

		beim Anfeuern					
	1´27´48	33. Amerikaner in Konzentration auf den Sprung; Anlauf	AM	S	N		Graber, der starke Amerikaner tritt an.
	1´27´53	34. Aufspringende amerikanische Zuschauer	N	S	N		
	1´27´56	35. Sprung	T	S	FR		
	1´27´59						Gerissen
	1´28´00	36. Zuschauer nehmen wieder Platz	N	S	N		
	1´28´04						Sein
	1´28´05	37. Wettkampfrichter beim Notieren	N	DSLO	N		Weltrekord steht auf 4,
	1´28´06	38. Latte wird aufgelegt	T	S	FR		37m.
	1´28´08	39. Athlet beim Abpassen seiner Stabhöhe	N	SO	N		Er ist Amerikas größte Hoffnung.
	1´28´15	40. Beobachtende Zuschauer, dazwischen ein Luftwaffensoldat	HT	S	N		
	1´28´17	41. Athlet in Vorbereitung auf den Sprung; Anlauf	N	S	N	USA-Rufe	Grabers zweiter Versuch.
	1´28´24	42. Anlauf und Sprung	T	S	FR		
	1´28´27						Wieder gerissen.
	1´28´30	43. Ein in eine Wolldecke gehüllter, am Boden s sitzender japanischer Athlet	AM	SU	V		
	1´28´32	44. Anfeuernde Zuschauer	T	S	N		
	1´28´36	45. Athlet in Vorbereitung auf den Sprung; ein zweiter spricht ihm noch Mut zu; Anlauf.	G	S	FR		
	1´28´41						
	1´28´47	46. Zwei Beobachter	G	S	N		Sein letzter Sprung.
	1´28´49	47. Sprung	HT	S	FR		
	1´28´51	48. Kampfrichter beim Notieren	N	S	FR		Ausgeschieden.
	1´28´53	49. Sich hinsetzender amerikanischer Zuschauer	T	S	N		
	1´28´56	50. Athlet in Vorbereitung auf	N	S	FR		

		den Sprung					Nishida, Japans Meister.
	1´29´00	51. Ein die Zuschauer anfeuernder Zuschauer	N	S	N	Nishida - Rufe	
	1´29´06	52. Athlet in Konzentration; Anlauf	G	S	N		
	1´29´12	53. Anlauf und Sprung	T	SR	FR		
	1´29´16	54. Sprung	T	S	FR		
	1´29´20	55. Aufspringende japanische Zuschauer	T	S	N		
	1´29´26	56. Athlet steckt Trikot in die Hose	T	S	N		
	1´29´28						Sefton-Amerika.
	1´29´30	57. Japaner hüllt sich Wolldecke	N	S	N		
	1´29´37	58. Amerikaner in Konzentration; Anlauf	G	S	N		
	1´29´42	59. Beobachtender amerikanischer Athlet	G	S	N		
	1´29´44	60. Sprung	T	S	FR		
	1´29´49	61. Applaudierende Zuschauer	N	S	N		
	1´29´53	62. Athlet in Vorbereitung auf den Sprung	T	S	N		Amerikas junger Athlet Meadows.
	1´29´58	63. Sich erhebende Zuschauer	T	S	N		
	1´30´01	64. Anlauf und Sprung	T	SR	FR		
	1´30´05	65. Sprung	T	S	FR		
	1´30´08						Gerissen.
	1´30´10	66. Notierender Kampfrichter	G	SU	FR		
	1´30´16	67. Aufgelegte Latte	T	S	FR		
	1´30´19	68. Mit Flüstertüte die Zuschauer anfeuernder Zuschauer	AM	S	N	USA - Rufe	
	1´30´23	69. Athlet in Vorbereitung auf den Sprung	AM	S	N		
	1´30´27	70. Zwei beobachtende Jungen	G	S	N		
	1´30´30	71. Athlet in der Konzentration; Anlauf	N	S	N		
	1´30´32						Meadows zweiter Versuch.
	1´30´38	72. Sprung	HT	S	FR		
	1´30´42	73. Aufspringende	T	S	N		

		amerikanische Zuschauer					
	1´30´48	74. Kampfrichter steckt Höhenanzeige auf 435	T	S	N		Sprunghöhe: 4,35m. Zwei Amerikaner
	1´30´54	75. Japaner in Konzentration auf den Sprung	N	S	FR		gegen zwei Japaner im letzten Gang. Oe beginnt.
	1´31´00	76. Japanischer Zuschauer beim Anfeuern	G	S	N	Oe - Rufe	
	1´31´03	77. Japaner in Konzentration auf den Sprung; Anlauf	N	S	N		
	1´31´11	78. Beobachtende Athleten	G	SL	N		
	1´31´14	79. Sprung	HT	S	FR		
	1´31´18	80. Zuschauertribüne	ST	SL	N		Scheidet aus.
	1´31´21	81. Zuschauertribüne am Anfeuern	T	S	N	USA - Rufe	
	1´31´24	82. Athlet in Konzentration auf den Sprung	N	S	FR		Sefton.
	1´31´32	83. Beobachtende Zuschauer	T	SL	N		
	1´31´35	84. Anlauf und Sprung	T	MF	FR		
	1´31´39	85. Sprung	HT	S	FR		
	1´31´40						Auch ausgeschieden.
	1´31´42	86. Kampfrichter	N	S	FR		
	1´31´43						Nishida
	1´31´44	87. Japanischer Athlet erhebt sich vom Boden	N	S	N		und Meadows kämpfen jetzt um den Sieg.
	1´31´46	88. Die Zuschauer anfeuernder Zuschauer	N	SL	N	Nishida - Rufe	
	1´31´55	89. Konzentration; Anlauf	N	S	N		Nishida.
	1´32´02	90. Anlauf und Sprung	T	MF	FR		
	1´32´07						Verloren.
	1´32´09	91. Herabblickende Zuschauer	T	S	N		Der stundenlange Kampf ging über seine Kraft.
	1´32´13	92. Zuschauertribüne	ST	S	N		
	1´32´16	93. Zuschauer bei Anfeuerungsrufen	T	S	N	USA - Rufe	
	1´32´23	94. Athlet beim Richten seines Trikots; Anlauf	AM	S	N		
	1´32´32	95. Sprung	T	S	FR		
	1´32´36						Sieg für
	1´32´37	96. Aufspringende und jubelnde Zuschauer	T	S	N		Amerika.

	1´32´42	97. Jubelnde Zuschauer	AM	S	N		
	1´32´50	98. Japaner und Amerikaner reichen sich die Hand	N	S	N		Neuer Olympischer Rekord. Goldmedaille für Meadows.
	1´32´55	99. Dreifußkessel mit Flamme; darum die Massen mit Hitlergruß	ST	S	V	Amerikanische Hymne	
	1´32´59	100. Militärisch grüßender Olympiasieger	G	S	N		
	1´33´03	101. Eingeblendete US-Fahne mit Sieger davor, der dann ausgeblendet wird	HT	S	N		
24. 4x100-m-Staffel D	1´33´16	1. Blick auf die internationalen Fahnen	T	SR/RZ	N		
	1´33´30	2. Zuschauer mit Flüstertüte	N	S	N		
	1´33´32	3. Zuschauertribüne	ST	S	N		
	1´33´34	4. Zuschauertribüne	ST	S	N		
	1´33´36	5. Athletin überquert die Bahn und geht mit weiteren Läuferinnen über den Platz	T	SL	N		4x100-m-Frauenstaffel: Deutschland, England, Amerika, Kanada, Holland und Italien stehen in der Entscheidung. Die deutsche Staffel lief im Vorlauf Weltrekord.
	1´33´50	6. Hitler und Göring im Gespräch	N	S	N		
	1´33´56	7. Läuferin in den Startlöchern	T	S	V		
	1´33´59	8. Blick auf die Zeitnehmer	HT	DSLO	FR		
	1´34´04	9. Athletinnen in den Startlöchern; Fehlstart	T	S	N		
	1´34´08					Fertig	
	1´34´10	10. Beobachtender Hitler	HT	S	FR		
	1´34´16	11. Starter hebt Arm mit Pistole	AM	S	N	Fertig	
	1´34´18					Startschuß	
	1´34´19	12. Aufspringende Zuschauer	N	S	N		
	1´34´20	13. Aufspringender Hitler; davor Goebbels	N	SL	N		
	1´34´26	14. Staffellauf	T	MF	V		Meter um Meter rückt Deutschlands erste Läuferin Emmy Albus an die auf den Außenbahnen gestarteten Läuferinnen von Holland und

							Kanada heran, bringt Deutschland in Führung; erster Wechsel. Käthe Krauß hat den Stab. Sie überspurtet die kanadische Läuferin Dalson, überholt die Holländerin Kohn, bringt Deutschland noch weiter in Führung; zweiter Wechsel. Die Dollinger fliegt davon, vergrößert den Abstand, sechs, acht, zehn Meter Voraus. Der Sieg ist der deutschen Staffel nicht mehr zu nehmen. Der letzte Wechsel kommt. Wechsel, die Dörffeldt - Deutschland verliert den Stab.
	1´34´57 1´34´59 1´35´01 1´35´08 1´35´12	15. Sich ärgernde Zuschauerin 16. Das Feld läuft an der verärgerten Athletin vorbei 17. Hitler und seine Ehrengäste nehmen wieder Platz	N T T	S MF/RZ S	N V FR		 Der Weg ist frei für Amerika. Helen Stephens stürmt als erste durchs Ziel. Erster Amerika, zweiter England, dritter Kanada.
25. 4x100-m-Staffel H	1´35´23 1´35´33	1. Sprecher 2. Staffellauf; Kamera blickt im Ziel auf Kampfrichter	N T	S MF/S	N V	 Startschuß	4x100-m-Staffel Männer. In die Entscheidung sind gekommen: Argentinien, Deutschland, Holland, Amerika, Italien, Kanada. Owens, der schnellste Mann der Welt, der erste in amerikas Staffel, geht spielend in Führung, vorbei am Italiener Mariani; erster Wechsel. Metcalfe hat den Stab, steigert vorbei an Humber-Kanada, gibt im zweiten Wechsel an Draper, und Draper fliegt davon. Schon ist er weit Voraus. Seine gewaltige Kurvenfahrt vergrößert den

							Abstand; dritter Wechsel. Letzter Wechsel mit Franki Wykoff. Er rast dem Sieg entgegen. Erster Amerika in neuer Weltrekordzeit von 39,8.
	1´36´07						
	1´36´11	3. Jubelnde Zuschauer	N	SL	N		
	1´36´13	4. Jubelnde Zuschauer	N	S	N		
	1´36´17	5. Im Ziel eingelaufener Amerikaner geht in Richtung Innenfeld	T	MF	V		
	1´36´19						Zweiter Italien, dritter Deutschland. Der Holländer Osendarp hat an dritter Stelle liegend den Stab verloren.
	1´36´28	6. Weibliche Zuschauer im Gespräch	N	S	N		
26. 4x400-m-Staffel H	1´36´34	1. Sprecher	N	S	N		4x400-m-Staffel. Im Entscheidungslauf startet: Deutschland, Amerika, Kanada, Schweden, Ungarn und England.
	1´36´45					Fertig	
	1´36´46	2. Erster Läufer in den Startlöchern; Staffellauf	T	MF	V		
	1´36´47					Startschuß	Auf der Außenbahn läuft als erster in der Staffelmannschaft Großbritanniens Wolff. Er versucht sofort sich spurtschnell vom Felde zu lösen. Aber schon legt sich an die zweite Stelle Fris, der schnellste Mann der Kanadier. Er rückt in der Gegengerade an den führenden Engländer heran. Vier Meter nur noch, drei Meter; kürzer und kürzer wird der Schritt des Engländers und schneller und schneller wird hinter ihm der Kanadier Fris. Die nächste Kurve kommt, verbissen kämpfen sie jetzt in der Führung. Nur noch

	1´37´32					Neue Sprecherstimme	zwei Meter liegt der Kanadier hinter dem Engländer. Wolff hat dem Angriff des Kanadiers nichts mehr entgegenzusetzen. Wolff läßt nach. Der Eingang zur Zielgeraden kommt. Frist liegt Schulter an Schulter mit Wolff. Da taucht der amerikanische Läufer auf, neben ihm der Deutsche Hamann. In der Zielgeraden ist der Kanadier klar in Führung. Wechsel. Edwards hat gewechselt. Sieben Mal ist er in dieser Woche schon gestartet. Sieben große Rennen. Diesmal will er wirklich die Staffel für Kanada gewinnen. Amerika rückt an. Vollständig ausgeruht stürmt der Amerikaner Young ihm nach, liegt hinter ihm, liegt dicht bei ihm. Im gleichen Augenblick aber kommt der Engländer, kommt Rampling. In einem einzigen Ansturm geht er an beiden vorbei. Wechsel. Roberts fliegt mit dem Stab davon. Zäh und schnell ist der kleine Brite. Er trägt jetzt Englands Sieg in den Händen. Hinter ihm jagt der breitschultrige O´Brien. Sein langer Schritt trägt ihn näher und näher an den Führenden heran. Noch aber liegt England in Front. O´Brien wird schneller, rückt mehr und mehr auf, ist an Roberts heran. Schulter an Schulter liegen sie jetzt in der Gegengeraden. Aber Roberts ist der Schnellere, Roberts geht wieder vor. Er macht sich frei von dem Amerikaner, ein Meter, zwei Meter, drei Meter ist er jetzt vorn. England
	1´37´37	3. Anfeuerndes Publikum	N	S	N		
	1´37´41	4. Staffellauf	T	MF	V		

							führt in die Zielgerade und führt zum lez- ten Wechsel.
	1´38´34	5. Die letzten Staffelläufer warten auf den Wechsel; Stabübergabe	HT	SR	N		
	1´38´36					Neue Sprecherstimme	Das ist der stärkste Mann der Engländer, das ist Brown. Das ist der Welt schnellster weißer 400-m-Mann.
	1´38´41	6. Zuschauer erheben sich	T	S	N		Sechs mal startete er schon in dieser Woche.
	1´38´42	7. Applaudierende weibliche Zuschauer	N	S	N		Wird er Stand halten,
	1´38´44	8. Italienische Zuschauer	N	S	N		dem besten Amerikaner Fitch?
	1´38´47	9. Läufer auf der letzten Runde; Zieleinlauf	T	MF	V		Der Amerikaner kommt, er ist ganz ausgeruht. Zentimeter um Zentimeter rückt er heran. Alles gibt der Engländer her. Die Entscheidung liegt zwischen Amerika und England, zwischen Fitch und Brown. Noch zweihundert Meter bis zum Ziel. Immer mehr holt der Amerikaner auf. Brown muß kämpfen. Der Kurvenangriff des Amerikaners kommt. Nur noch zwei Meter liegt er hinter dem Engländer. Aber Brown hält seinen Platz, er steht durch, löst mit Einsatz seiner letzten Reserven von dem Amerikaner und erkämpft für England den Sieg in der 4x400-m-Staffel.
	1´39´31	10. Einlauf des Hauptfeldes	T	S	V		
	1´39´35	11. Jubelnde Zuschauerin	N	S	N		
	1´39´39					Englische Nationalhymne	
	1´39´41	12. Siegerehrung	N	S	N		Erster
	1´39´43						England, zweiter Amerika, dritter
	1´39´44	13. Athleten bekommen	AM	S	N		Deutsch-

		Eichenkranz					land.
	1´39´49	14. Applaudierende Zuschauerin	HT	S	FR		
	1´39´52	15. Siegerehrung	T	S	V		
	1´39´54	16. Fahnenaufzug über der Anzeigetafel	ST	S	FR		
27. Marathon-lauf H	1´40´06	1. Anzeigetafel mit der Aufschrift: Marathonlauf Entscheidung	T	S	N	Fanfaren	
	1´40´14	2. Läuferfeld an der Startlinie; Start	T	SR/SL/SR	N		
	1´40´32					Startschuß	
	1´40´35	3. Läuferfeld im Vorbeilauf	T	SR	N		
	1´40´36	4. Läuferfeld im Vorbeilauf	T	SR	FR		
	1´40´39	5. Läuferfeld im Vorbeilauf	ST	MF/WZ	V		
	1´40´48						Marathonlauf, die gigantischste Probe der Athleten. 42 km bis zum Ziel. 56 Läufer, die härtesten und zähesten Kämpfer aller Erdteile, setzen ihr letztes ein für den Sieg ihres Landes. Zabala-Argentinien, der Sieger von Los Angeles, will ein zweites Mal gewinnen. Aber Japan, stärker denn je, ist ein gefährlicher Gegner. Nan ist der Favourit, aber auch Son ist stark. Oder die Finnen, wird ihre Mannschaft stärker als die der Japaner sein?
	1´41´15	6. Läufer verlassen das Stadion durch das Marathontor; Blick über den Dreifußkessel	ST	S	V		Die Läufer verlassen das Stadion. Es führt Zabala.
	1´41´27	7. Läufer beim Überqueren des Maifeldes vor dem Stadion; der Weg ist gesäumt von Zuschauern	ST	S	V		
	1´41´43	8. Läufer auf der Straße	T	PF	V		
	1´41´50	9. Läufergruppe	T	PF	V		
	1´41´56	10. Einzelner Läufer	AM	PF/SL	V		

	1´42´01	11. Einzelner Läufer	HT	PF	V		
	1´42´05	12. Japanischer Läufer	AM	PF/SL	V		
	1´42´11	13. Applaudierende Zuschauer	AM	S	N		
	1´42´15						Hier ist
	1´42´16	14. Sprecher vor dem Mikrophon	AM	S	N		der Deutsche Rundfunk. Wir befinden uns auf der Marathonstrecke - km 8. Es führt
	1´42´24	15. Führender im Lauf	T	SR	V		der Sieger von Los Angeles 1932 Zabala-Argentinien
	1´42´30	16. Zweiter im Lauf	T	SR	V		Zweiter ist der Portugiese Dias.
	1´42´35	17. Dritter und Vierter	T	SR	V		Son-Japan und Harper-Großbritannien an dritter Stelle.
	1´42´40	18. Der Führende	HT	PF	V		
	1´42´44	19. Son und Harper	AM	PF	V		
	1´42´58	20. Dias	AM	PF	V		
	1´43´01	21. Finnisches Läufertrio	T	PF	V		
	1´43´05	22. Dias umläuft die Wendemarke	T	MF	V		Achtung Achtung! Hier ist der Wendepunkt auf der Avus. Noch immer führt Zabala. Weit auseinandergerissen ist jetzt das große Feld der Marathonläufer. Endlos zieht es sich über den glühenden Asphalt der Avus.
	1´43´19	23. Son und Harper umlaufen die Wendemarke	T	MF	V		Hinter Zabala liegen der Japaner Kitei Son und der Engländer Harper Schulter an Schulter auf dem zweiten Platz.
	1´43´26	24. Dias umläuft die Wendemarke	T	MF	FR		Der Portugiese Dias ist dritter.
	1´43´29	25. Enochsson und Coleman umlaufen die Wendemarke	T	MF	V		Der Schwede Enochsson und der Südafrikaner Coleman folgen ihnen.
	1´43´34	26. Das finnische Trio umläuft die Wendemarke	T	MF	V		Geschlossen kämpft Finnlands Streitmacht um den Anschluß zur Spitze. Drei Läufer, ein Land, ein Wille.
	1´43´40	27. US-Amerikaner umläuft die Wendemarke und bekreuzigt sich	AM	SR	N		21 km liegen noch vor ihnen.
	1´43´44	28. Deutscher Funkersoldat	N	SR	N		

		beim Nachrichten senden					
	1´43´47	29. Zabala im Lauf	T	PF	N		
	1´43´50	30. Son und Harper im Lauf nebeneinander	HT	PF	N		
	1´43´53	31. Das finnische Trio im Lauf	AM	PF/SL	N		
	1´43´58	32. Läufer wirft Schwamm auf die Straße	T	SL	N		
	1´44´01	33. Finnisches Trio überholt Japaner	T	PF	N		
	1´44´11	34. Erschöpfter Läufer mit langsamem Schritt	T	SL	N		
	1´44´17	35. Son, der vor Harper läuft	T	SL	N		
	1´44´28	36. Streckenhelfer bei einem Läufer	T	SL	V		
	1´44´36	37. Läufer erfrischt sich an einer Verpflegungsstelle	HT	SL	N		
	1´44´39	38. Zwei Helfer schicken einen Läufer mit nassem Tuch über dem Gesicht wieder auf die Strecke	T	SL	N		
	1´44´44	39. Läufer mit Getränk; neben ihm ein Helfer mit einer Schüssel	AM	SL	N		
	1´44´48	40. Langsamer Läufer wischt sich die Stirn	T	SL	N		
	1´44´57	41. US-Läufer an der Verpflegungsstelle; Weiterlauf	AM	SL	N		
	1´45´06	42. Asiatischer Läufer kühlt sein Gesicht durch Hilfe eines Streckenpostens	T	SL	N		
	1´45´11	43. Zwei Läufer mit langsamem Schritt	T	SR	N		
	1´45´24	44. Läufer, der geht	T	SR	N		
	1´45´38	45. Gehender Japaner in Begleitung von Streckenposten	T	SL	N		
	1´45´44	46. Sein Gesicht mit Wasser abspritzender Läufer	AM	SL	N		
	1´45´50	47. Stehendem Läufer wird das	AM	S	N		

		Gesicht abgewischt					
	1´45´55	48. Sprecher am Mikrophon; daneben Telephonist	AM	S	N		Hier ist der Sprecher am Kaiser-Wilhelm-Turm. Die Läufer haben schon 35 km hinter sich. Zabala, der Sieger von Los Angeles ist zusammengebrochen.
	1´46´03	49. Son beim Laufen	T	PF/SL	N (Zeit.)		Das schnelle Anfangstempo hat ihn zermürbt. Son-Japan führt.
	1´46´10	50. Zuschauer mit japanischer Fahne	T	PF/SR	V		
	1´46´16	51. Harper	HT	PF	V (Zeitl.)		
	1´46´21	52. Japaner	T	PF	V		
	1´46´26	53. Läufer	AM	PF/SO	N		
	1´46´30	54. Amerikanischer Läufer	N	PF/SU	V		
	1´46´35	55. Japanischer Läufer	N	PF	N		
	1´46´41	56. Blick auf Büsche am Straßenrand	T	SK	N		
	1´46´44	57. Japanischer Läufer	N	PF	N		
	1´46´47	58. Blick auf den Schatten eines Läufers	AM	SK	N		
	1´46´49	59. Japanischer Läufer	G	PF	FR		
	1´46´51	60. Vorbei an Kornfeldern	T	SK	N		
	1´46´55	61. Läufer mit freiem Oberkörper	N	PF	V		
	1´46´59	62. Blick auf den Schatten eines Läufers	N	SK	N		
	1´47´03	63. Blick auf den Rumpf des mit freiem Oberkörper laufenden Athleten sowie dessen Kopf	G	PF/SO	N		
	1´47´09	64. Blick auf den Schatten eines Läufers	AM	SK	V		
	1´47´11	65. Beine und Rumpf zweier Athleten	AM	PF	N		
	1´47´14	66. Schatten zweier Läufer	AM	SK	V		
	1´47´17	67. Japanischer Läufer	N	PF	V		
	1´47´20	68. Schatten	N	SK	V		
	1´47´22	69. Japanischer Läufer	G	PF	N		
	1´47´27	70. Blick auf Bäume am Wegesrand	N	SK	FR		

	1´47´29	71. Kopf eines japanischen Läufers	G	PF	FR		
	1´47´33	72. Bäume	N	SK	FR		
	1´47´34	73. Kopf des japanischen Läufers	G	SK	FR		
	1´47´39	74. Arm eines Läufers in der Bewegung	G	PF	V		
	1´47´45	75. Beine eines Läufers	N	SK	V		
	1´47´53	76. Hand eines Läufers	D	SK/RZ	V		
	1´48´00	77. Beine eines Läufers	N	SK	V		
	1´48´12	78. Einblendung des Olympiastadions	ST	S/RZ	V	Fanfaren	
	1´48´22	79. Fanfarenbläser auf einer Empore	T	S	FR		
	1´48´32	80. Ins Stadion einlaufender Japaner	T	MF	V		
	1´48´46	81. Japaner auf der Zielgeraden; Zieleinlauf	T	MF	V		
	1´48´52	82. Jubelnde japanische Zuschauer	AM	S	N		
	1´48´56	83. Jubelnde japanische Zuschauer mit Fahnen	T	S	N		
	1´49´00	84. Helfer legen dem ins Ziel einlaufenden Japaner eine Wolldecke um	T	SO	V		
	1´49´08						Sieger im Marathonlauf,
	1´49´10	85. In eine Decke gehüllter, sitzender Sieger	N	S	N		Kitei Son-Japan.
	1´49´14	86. Harper läuft ins Stadion	T	SL	N		
	1´49´18	87. Jubelnde britische Zuschauer	HT	SR	N		
	1´49´21	88. Harper auf der Zielgeraden	T	SR/RZ	N		
	1´49´24						Zweiter Harper-England.
	1´49´30	89. Jubelnde britische Zuschauer	HT	S	N		
	1´49´32	90. Japanischer Läufer auf der Zielgeraden	AM	SR	N		Dritter, wieder ein Japaner-Nan.
	1´49´38	91. Erschöpft am Boden liegender, in eine Decke	N	S	V		

		gehüllter Harper					
	1´49´42	92. Japaner in Begleitung eines Helfers	T	SL	N		
	1´49´47	93. Erschöpfter Harper am Boden; Blick auf dessen linken Oberarm	G	SR	V		
	1´49´49	94. Fuß wird verbunden	G	S	N		
	1´49´52	95. Finne beim Zieleinlauf	HT	SR	N		Vierter, Tamila-Finnland.
	1´49´56	96. Jubelnde Zuschauer	AM	S	N		
	1´49´58	97. Finne beim Zieleinlauf	T	SR	N		Fünfter, Muinonen-Finnland.
	1´50´03	98. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	1´50´05	99. Colemann beim Zieleinlauf	T	SU	V		Sechster, Coleman-Südafrika.
	1´50´18	100. Langsam einlaufender Athlet	HT	SR/RZ	N		
	1´50´31	101. Helfer hält erschöpften Läufer in eine Decke gehüllt	AM	SL	N		
	1´50´32	102. Einlaufender Athlet	T	SL	N		
	1´50´37	103. Einlaufender Athlet; Blick auf dessen Beine	HT	SR/SU/RZ	N		
	1´50´44	104. Helfer umschließt Läufer mit einer Decke	N	S	N		
	1´50´48	105. Helfer legt ins Ziel Kommendem eine Decke um	N	SL	N		
	1´50´58	106. Läufer trudelt ins Ziel; Helfer legt Decke um ihn	AM	SL	N (Zeitl.)		
	1´51´10	107. Peruaner beim Zieleinlauf	AM	SL	N (Zeitl.)		
	1´51´16	108. In Decke gehüllter, erschöpfter Athlet	G	S	N		
	1´51´21	109. Läufer trudelt ins Ziel	T	SL	N (Zeitl.)		
	1´51´27	110. Athlet bricht in den Armen eines Helfers zusammen und wird weggetragen	HT	SL	N		
	1´51´37	111. Anzeigetafel mit den Platzierten	HT	S	N		
	1´51´48	112. Siegerehrung des Siegers durch Olympiahelferin; Eichenkranz wird	AM	SR/SL	N	Japanische Nationalhymne	

		überreicht					
	1´51´56	113. Siegerehrung des Zweiten					
	1´52´02	114. Aufziehen der Fahnen	N	S	N		
		durch Marinesoldaten	ST	SO	N		
	1´52´07	115. Der Sieger mit gesenktem					
		Haupt	AM	S	N		
	1´52´11	116. Aufziehende Fahnen					
	1´52´13	117. Sieger mit gesenktem	ST	SO	N		
		Haupt	AM	S	N		
	1´52´16	118. Aufgezogene Fahnen über					
		der Anzeigetafel; im Hintergrund Olympische Ringe	ST	S	N		
28. Schlußfeier	1´52´33	1. Olympische Fahnen vor der Flamme	HT	S	N	Fanfaren	
	1´52´40	2. Einmarsch der Fahnenträger in das Stadion	ST	SR	V		
	1´53´12	3. Fahnenträger versammelt um die Flamme	T	S	N		
	1´53´21	4. Fahnenträger schwenken die Fahnen auf der Stadionbahn	ST	S	V		
	1´53´25	5. Fahnenträger schwenken die Fahnen auf der Stadionbahn	ST	S	V		
	1´53´29	6. Fahnenträger schwenken die Fahnen auf der Stadionbahn	T	S	N		
	1´53´32	7. Fahnenträger schwenken die Fahnen auf der Stadionbahn	T	S	N		
	1´53´34	8. Fahnenträger schwenken die Fahnen auf der Stadionbahn	T	S	N		
	1´53´37	9. Einblendung der Olympischen Ringe sowie der Olympischen Glocke; Olympiastadion	HT/ST	S/WZ	N/V		
	1´53´59	10. Ausblendung der Glocke; Olympiastadion	ST	S	V		
	1´54´03	11. Einblendung der Olympiafahnen; Olympiastadion	T/ST	S	V/N		
	1´54´13	12. Einblendung einer Fahne;	HT/ST	S/RZ	V/N		

		Olympiastadion					
	1´54´27	13. Ausblendung Stadion; Fahne	N	RZ	N		
	1´54´38	14. Stein mit Inschrift: C Leni Riefenstahl	HT	S	N		

Sequenzen	Zeit	Bildinhalt	Kamera			Ausstattung, Belichtung, Geräusche, Musik	Textinhalt bzw. Textwortlaut
			Einstellungsgröße	Bewegung	Perspektive		
1. Vorspann	00´00	Wehende Olympia-Fahnen, Titel, Regisseurin, Musik	T	S	N	Olympia-Fanfaren	
2. Waldlauf	00´40	1. Olympisches Dorf mit Teich	T N	SU S	N N		
	00´55	2. Teich mit Eichenzweig	G	S	N		
	00´58	3. Eichenzweige	N	S	N		
	01´04	4. Teich mit Gras	N	S	N		
	01´09	5. Mit Entenflott bedeckter Teich	N	SR	N		
	01´15	6. Spinne	G	S	N		
	01´19	7. Käfer	N	S	N		
	01´24	8. Singvogel	T	SO/DS	N		
	01´28	9. Storch	T	PF/SO	N		
	01´35	10. Teich mit Olympischem Haus	T	SL/RZ	N		
	01´45	11. Morgennebel; Läufer im Gleichschritt	N T	MF SL	N N		
	01´58	12. Läufer	N	PF	FR		
	02´11	13. Läufer gespiegelt im Wasser, von oben in das Bild laufend	T	S	V		
	02´20	14. Läufer auf der Brücke	T	SL	FR		
	02´24	15. Läufer verlassen die Brücke in den Wald	T	SL	N		
3. Sauna	02´38	1. Nackte Männer verlassen laufend den Badesee	T	SR	V		
	02´51	2. Männer betreten die Sauna	AM	S	N		
	02´56	3. Ofen in der Sauna wird begossen	N	S	V		
	02´59	4. Männer übergießen sich gegenseitig mit Wasser	N	S	FR		
	03´05	5. Mann wäscht sich das	N	S	N		

		Gesicht					
	03′09	6. Ofen wird begossen	N	S	V		
	03′12	7. Männer setzen sich, um mit Zweigen abgeklopft zu werde	N	S	V		
	03′16	8. Waschen im Sitzen	N	S	FR		
	03′19	9. Abklopfen mit Zweigen	AM	S	N		
	03′23	10. Armmassage	N	S	N		
	03′28	11. Wadenmassage	N	S	N		
	03′31	12. Lächelndes Männergesicht	G	S	N		
	03′34	13. Abklopfen mit Zweigen	N	SO/SR	FR		
	03′37	14. Lächelndes Männergesicht	G	S	N		
	03′39	15. Mann legt sich hin	N	MF	V		
	03′46	16. Mit Wasser übergossener Kopf	G	S	N		
	03′48	17. Mit Wasser übergossener Kopf	G	S	N		
	03′51	18. Mit Wasser übergossener Kopf	G	S	N		
	03′53	19. Sprung in den See, im Vordergrund Männerbeine	N	SL	N		
	03′56	20. Sprung im See gespiegelt	T	SR	N		
	04′01	21. Sprünge in den See	T	SR	N		
	04′03	22. Sprünge in den See, Männer im Wasser	T	SR	N		
	04′06	23. Männer sitzen vor der Sauna	T	SL	N		
4. Gymnastik	04′17	1. Sportler marschieren im Gleichschritt	T	S	N		
	04′21	2. Peruanische Sportler verlassen eine Unterkunft	T	SR	FR		
	04′24	3. Italiener beim Gang durchs Olympische Dorf	N	MF	N		
	04′28	4. Eichhörnchen sitzt auf einer Birke	N	S	N		
	04′30	5. Japaner beim Schlendern durch das Olympische Dorf	N	RZ	N		
	04′35	6. In Reihen angetretene Männer bei gymnastischen	T	SR	N		

		Übungen					
	04´40	7. Italiener beim Schattenboxen	HT	S	N		
	04´42	8. Sportler am Boden im Kerzenstand	HT	S	V		
	04´44	9. Kolumbianer bei gymnastischen Bodenübungen	N	S	V		
	04´46	10. Sportler bei Saltosprung	AM	S	N		
	04´49	11. Kanadier beim Ringen	HT	S	V		
	04´54	12. Sportler erhält Armmassage	N	S	N		
	04´56	13. Inder beim Hüpfen	N	SO	V		
	04´58	14. Inder beim Hüpfen	G	S	N		
	05´01	15. Kängeruh überquert die Straße	T	SR	N		
	05´06	16. Boxer beim Schattenboxen	T	SR/SL	N		
	05´10	17. Feldhockeyspieler bei der Ballführung	N	S	FR		
	05´17	18. Basketballspieler läßt Ball auf Finger kreisen	N	SO	FR		
	05´20	19. Kolumbianer beim Heben und Senken des Kopfes	N	S	N		
	05´23	20. Asiate beim Zuschauen	N	S	N		
	05´25	21. Schwarzer beim Ballköpfen	N	S	N		
	05´27	22. Italiener wirft Ball zurück; ein zweiter köpft	N	SL	N		
	05´31	23. Schwarzer köpft Ball	G	S	N		
	05´33	24 Italiener köpft zurück	N	S	N		
	05´35	25. Schwarzer köpft Ball	G	S	N		
	05´37	26. Italiener köpft zurück	N	S	N		
	05´39	27. Basketballspieler beim Unterhand-Korbleger; Spielsituation	N/G	MF	FR		
	05´42	28. Spielsituation	G	MF	FR		
	05´45	29. Spielsituation	G	MF	FR		
	05´46	30. Spieler beim ducken	G	S	N		
	05´47	31. Spielsituation	G	MF	FR		
	05´53	32. Spielsituation	N	MF	FR		

	06´04	33. Schwarzer beim Zuschauen	G	S	N		
	06´05	34. Hochspringender Japaner	HT	MF	N		
	06´09	35. US-Sprinter beim Überlaufen der Hürden	AM	SR	FR		
	06´12	36. US-Sprinter beim Überlaufen der Hürden	HT	SR	FR		
	06´16	37. Läufer auf Sportplatz	T	PF/SR	N		
	06´22	38. Sportler begegnen sich freundlich im Hauseingang	AM	SL	N		
	06´34	39. Blumen; im Hintergrund ein Mann auf der Liege beim Sonnen und Zeitung lesen	T	DS	N		
	06´45	40. Fahnenmasten im Olympiastadion	T	S	FR		
5. Einmarsch der Nationen	06´52	1. Blick auf vollbesetzte Zuschauertribüne	ST	SR	FR	Fanfarenklänge; milit. Trommelschlag	
	07´06	2. Einmarsch weiblicher Sportler	T	S	N		
	07´17	3. Einmarsch weiblicher Sportler	T	SL	N		
	07´22	4. Trompetenspieler	AM	SU	FR		
	07´23	5. Einmarsch männlicher Turner	T	SL	N		
	07´43	6. Trompetenspieler	AM	SU	FR		
6. Turnen M:	07´48	1. Asiatische Turner auf der Bank	HT	DSL	N		
	07´53	2. Turnerinnen auf der Bank	HT	SR	N		
6.1 Bodenturnen	07´55	3. Turner beim Bodenturnen	T	S/SR	V		
	08´20	4. Turner beim Bodenturnen	T	S	V		
	08´48	5. Turner beim Bodenturnen	T	MF	V		
6.2 Pferd	09´15	6. Finnischer Turner am Pauschpferd	HT	MF	N		
	09´25	7. Deutscher Turnen am Pauschpferd	HT	MF	N		
6.3 Ringe	09´39	8. Turnen am Pauschpferd	HT	S	N		
	10´02	9. Ringeturner	HT	S	FR		
	10´10	10. Japanische Zuschauer	N	SL	N		
	10´14	11. Turner im Kreuzhang	HT	S	FR		

		zwischen den Ringen					
	10´26	12. Turnen im Handstand zwischen den Ringen	HT	MF	FR		
	10´45	13. Turner an den Ringen vor dem Publikum im Stadion	HT	MF	N		
	11´04	14. Turner an den Ringen vor dem Publikum im Stadion	HT	MF	N		
6.4 Barren	12´29	15. Turner am Parallelbarren	HT	MF	FR		
	12´43	16. Turner am Parallelbarren	AM	MF	FR		
	12´57	17. Turner am Parallelbarren	AM	MF	FR		
	13´13	18. Turner am Parallelbarren	AM	MF	FR		
	13´39	19. Turner am Parallelbarren	HT	MF	FR		
	13´45	20. Turner am Hochreck	HT	MF	FR		
6.5 Reck	14´03	21. Turner am Hochreck	T	MF	FR		
	14´14	22. Turner am Hochreck	HT	MF	FR		
	14´24	23. Turner am Hochreck	HT	S	FR		
7. Olympia-Regatta in Kiel:	14´49 14´56	1. Eingangsschild	N	S	FR		Olympia-Regatta in Kiel.
7.1 Olympia-Einheitsjollen	14´59	2. Fahrt durch den Seglerhafen	ST	SL	N		25 Nationen nehmen teil.
	15´06	3. Blick auf die Fahnenmasten der Nationen	T	SL	N		
	15´10	4. Blick auf die Fahnenmasten der Nationen	T	SU	N		
	15´18	5. Marinesoldat als Wache	T	S	N		
	15´22	6. Fahrt durch den Hafen	N	SL	N		
	15´26	7. Olympia-Einheitsjollen	ST	SL	V		
	15´36	8. Fahrt vorbei an einem Kriegsschiff	T	SK	N		
	15´41	9. Aufziehen von Fahnen	HT	S	FR		
	15´42	10. Fahrt vorbei an einem Zuschauerschiff	T	SK	N		
	15´44 15´46	11. Signalgast	HT	S	FR		Es starten die Olympia-Einheitsjollen.
	15´47	12. Disziplinschild mit 2 Marinesoldaten	N	S	N		
	15´49	13. Marinesoldaten beim Aufziehen der Bahnnummern	T	S	N		

	15´55	14. Soldat im Profil beim Fahnen-Aufziehen	N	S	N		
	15´57	15. Aufgezogene Fahne	HT	S	FR		
	15´58	16. Aufblickender Soldat	G	S	N		
	15´59	17. 2 Soldaten beim Aufziehen	N	S	N		
	16´01	18. Soldat beim Einlegen einer Granate in ein Geschütz	N	S	N		
	16´03	19. Sich umschauender Soldat, der	G	S	N		
	16´05	20. einen Korb aufzieht.	G	SO	FR		
	16´05	21. Soldat	G	S	N		
	16´06	22. Uhr	G	S	N		
	16´07	23. Soldat	G	S	N		
	16´08	24. Korb beim Aufziehen	G	SO	FR		
	16´11	25. Startschuß durch Kanone	AM	S	N		
	16´12	26. Herabfallender Korb als opt. Startsignal	G	SU	FR		
	16´13	27. Beobachter mit Fernglas	G	S	N		
	16´14	28. Jollen beim Segeln	T	SL	N		
	16´18	29. Boje	HT	SK	N		
	16´20	30. Jollen	ST	S	N		
	16´26	31. Jollen	ST	S	N		
	16´33	32. Jollen	ST	SR	N		
	16´35	33. Wende der Jollen	T	SK	N		
	16´39	34. Wende um die Boje	T	SK	N		
	16´51	35. Segler an der Schot	N	S	FR		
	16´54	36. Segel während eines Manövers	N	SL	N		
	16´55	37. Segler im Überhang	T	SK	N		
	16´58	38. Bug einer Jolle	N	PF	V		
	17´01	39. Segler beim Festziehen	AM	S	N		
	17´02	40. Jolle	N	PF/SR	N		
	17´04	41. Segler auf der Jolle	T	PF	N		
	17´06	42. Segel verschiedener Jollen	N	PF	N		
	17´08	43. Blick auf Jolle und Segel	N	PF/SR	N		
	17´12	44. Blick auf Jolle und Segel	N	PF/SL	N		
	17´15	45. Zwei Jollen hintereinander	T	SK	N		
	17´17	46. Blick auf zurückliegende Jollen	ST	SK	N		Sieger, Daniel Kagchelland.

	17´18	47. Blick auf zurückliegende Jollen	ST	SK	N		
7.2 Internationale Starterklasse	17´26	48. Einholen der Fahne	HT	S	FR		
	17´30	49. Startschuß durch Kanone	T	S	N		
	17´31	50. Herabfallender Korb als optisches Startzeichen	G	SU	FR		
	17´32	51. Blick auf die Boote	T	S	N		Die internationale Starklasse.
	17´33	52. Blick auf die Boote	T	S	N		
	17´37	53. Boote vor dem Wind		SL	N		
	17´47	54. Segler liegend auf dem Boot	T	PF	N		
	17´49	55. Segler	N	S	N		
	17´52	56. Segler liegend auf dem Boot	T	PF	FR		
	17´55	57. Segler liegend auf dem Boot	T	PF	N		
	17´58	58. Schäumende Gischt vor dem Bug	N	PF	N		
	18´01	59. Segler liegend auf dem Boot	HT		N		
	18´03	60. Segler liegend auf dem Boot	N	SL	FR		
	18´05	61. Starklasse-Segel und Boot	G	SU	N		
	18´10	62. Schäumende Gischt vor dem Bug	HT	PF	FR		
	18´12	63. Segler außenbords hängend	T	PF	N		
	18´16	64. Blick auf Deck	G	SL	N		
	18´18	65. Blick auf Backbord	N	PF	N		
	18´21	66. Segler an Backbord hängend	N	PF/SR	N		Sieger
	18´23	67. Schäumende Gischt vor dem Bug	T	PF/SL	N		Peter Bischoff - Deutschland.
	18´25	68. Zwei Segler an Backbord hängend	HT	PF	N		
7.3 6m-R-Klasse	18´28	69. Zwei Segler an Steuerbord	T	PF	N		
	18´32	70. Zwei Segler an Steuerbord	T	PF	N		
	18´33	71. Beobachter mit Fernglas	G	S	N		Die 6m-R-Klasse.
	18´34	72. Beobachter mit Fernglas	G	S	N		
	18´35	73. Schiffsausrüstung	G	S	N		

	18´37	74. Einholen der Fahne	HT	S	FR		
	18´42	75. Startschuß durch Kanone	T	S	N		
	18´44	76. Segelboote	T	SR	N		
	18´45	77. Segelboote	T	SR	N		
	18´54	78. Blick auf Segel	N	SU	N		
	18´59	79. Segelboote an der Boje	ST	S	N		
	19´11	80. Segelboote an der Boje	ST	SL	V		
	19´17	81. Zwei Boote im „Kopf an Kopf“ Rennen	ST	S	V		
	19´22	82. Boote vor Gewitterwolken	T	S	N		
	19´26	83. Boote an der Boje	ST	S	N		
	19´34	84. Boje mit der Aufschrift „Kiel“, die von Booten passiert wird	T	PF	N		
	19´45	85. Blick auf Segler und Segel bei der Wende	N	SL	FR		
	19´47	86. Segler bei Einholen der Leine	N	SL	N		
	19´49	87. Segler an der Schot	N	S	N		
	19´50	88. Kopf eines Segler; hinter ihm Segelboote hart am Wind	T	S	N		
	19´52	89. Boot bei der Wende	T	SL	N		
	19´55	90. Boote „Kopf an Kopf“; Blick auf die Segel	HT	PF	N		
	19´57	91. Boote „Kopf an Kopf“; Blick auf die Segel	HT	PF	N		
	19´59	92. Boote „Kopf an Kopf“; Blick auf die Segel	HT	PF	N		
	20´02	93. Schnelle Betätigung an den Leinen	N	S	N		
	20´05	94. Schäumende Gischt vor dem Bug	HT	PF	N		
	20´06	95. Einholen der Leinen	N	S	N		
	20´07	96. Einholen der Leinen	N	S	N		
	20´10	97. Aufschäumendes Wasser an Backbord	AM	S	N		
	20´12	98. Einholen des Segels	HT	S	N		Sieger
	20´13	99. Bug mit Gischt	AM	PF	N		

	20′16	100. Segler bei der Bordarbeit	N	S	N		England.
	20′17	101. Gischt am Bug	N	PF	FR		
	20′19	102. Segelboot hinter dem Wellenkamm	T	PF	FR		
	20′22	103. Segelboot hinter dem Wellenkamm	T	PF	FR		
	20′23	104. Segelboot hinter dem Wellenkamm	T	PF	FR		
8. Fechten	20′28	1. Schatten kämpfender Fechter; am unteren Bildrand deren Füße	HT	S	V		
	20′36	2. Schatten eines Fechters	HT	S	V	Säbelrasseln	
	20′38	3. Schatten eines Fechters	HT	S	V		
	20′39	4. Schatten eines Fechters	HT	S	V		
	20′40	5. Schatten zweier Fechter	HT	S	V		
	20′41	6. Schatten eines Fechters	HT	S	V		
	20′42	7. Schatten eines Fechters sowie dessen Beine	AM	S	V		
	20′45	8. Schatten eines Fechters sowie dessen Füße	HT	S	FR		
	20′51	9. Schatten beobachtender Zuschauer	N	SL	N		
	20′52	10. Grüßender Fechter	N	S	N		
	20′53	11. Grüßender Fechter beim Aufsetzen der Maske	N	S	N		
	20′56	12. Fechter beim Aufsetzen der Maske	N	S	N		
	20′58	13. Kampf zweier Fechter	N	S	N		
	21′01	14. Blick auf den rechten Fechter	N	S	N		
	21′07	15. Blick auf den rechten Fechter; linker im Vordergrund	N	S	N		
	21′13	16. Blick auf den linken Fechter; rechter im Vordergrund	N	S	N		
	21′20	17. Blick auf den rechten Fechter	N	S	N		
	21′27	18. Blick auf den rechten	N	S	N		

		Fechter, der seine Maske abnimmt					
	21´32	19. Fechter schütteln sich die Hände	AM	S	N		
9. Boxen	21´33	1. Zwei Boxer und ein Richter im Ring	T	SR	N		
	21´39	2. Zwei Boxer und ein Richter im Ring	HT	SR	N		
	21´42	3. Ringrichter bringt Boxer auseinander	HT	MF	N		
	21´54	4. Boxer im Kampf; Pause; Blick in die deutsche Ecke; Boxer steht	N	MF	N		
	22´18	5. Argentinischer Boxer sitzt	N	S	N		
	22´20	6. Deutsche Ecke: Boxer im Gespräch mit dem Trainer	N	S	N		
	22´25	7. Argentinischem Boxer wird das Gesicht abgewischt; er setzt Mundstück ein und stürzt erneut in den Ring; Fortsetzung des Kampfes	N	MF	N		
	22´30	8. Kampf	AM	MF	FR		
	22´42	9. Kampf; Deutscher boxt Argentinier k.o.	HT	MF	N		
	22´48	10. Am Boden liegender Argentinier steht auf und der Kampf geht weiter	HT	SO	N		
	22´54	11. Boxer am Klammern	AM	MF	N		
	22´55	12. Deutscher stehend in der Ecke	N	S	N		
	22´58	13. Argentinier sitzend in der Ecke; er springt auf und kämpft weiter	N N	MF	N		
	23´03	14. Kampf	N	MF	N		
	23´27	15. Klammerung wird durch Ringrichter aufgelöst;	N	MF	N		
	23´37	Kampf - Ende; Argentinischer Boxer lächelt den Deutschen an					

	23´40	16. Deutscher mit Hitlergruß und Eichenkranz	N	S	N		
10. Moderner Fünfkampf:	23´42	1. In Linie angetreten Trompeter	N	SL	N		
10.1 5-km-Ritt	23´48	2. Start - Plakat	HT	S	FR		
	23´50	3. Amerikanischer Reiter auf dem Pferd	N	S	FR		
	23´53	4. Deutscher neben seinem Pferd	N	S	N		
	23´56	5. Soldat an der Waage	N	S	N		
	23´59	6. Soldaten im Gespräch	N	S	N		
	24´01	7. Deutscher Soldat beim Listen schreiben	N	S	FR		
	24´04	8. Technisches Kampfrichter-Zubehör auf dem Tisch	G	S	N		
	24´06	9. Technisches Kampfrichter-Zubehör auf dem Tisch; dahinter ein deutscher Offizier	N	S	N		
	24´08	10. Internationale Offiziere bei den Pferden	N	SL	N		
	24´13	11. Internationale Offiziere bei den Pferden	G	S	N		
	24´16	12. Deutscher General beim Beobachten des Geschehens	N	SR	N		
	24´20	13. Listenschreiber mit Fernglas	AM	SO	N		
	24´22	14. Start des ersten Reiters	T	SL	N		
	24´27	15. Start des zweiten Reiters	T	SL	N		
	24´32	16. Start des dritten Reiters, der abgeworfen wird	T	SL/SR	N		
	24´40	17. Startender Reiter	T	SL	N		
	24´45	18. Startender Reiter	T	SL	N		
	24´48	19. Startender Reiter	T	SL	N		
	24´56	20. Ritt durch das Gelände	ST	SL/PF	V		
	25´04	21. Überspringen eines Hindernis	T	SL/DS/PF	N		
	25´10	22. Überspringen eines Hindernis	T	SL	N		

	25´13	23. Reiter beim Hinunterreiten einer Böschung	T	SL	FR		
	25´15	24. Reiter beim Hinunterreiten eines Berges sowie Überspringen eines Hindernis	HT/T	SL	N		
	25´26	25. Überspringen eines Zaunes vor einem Abhang; danach erneutes Hindernis	T	SL	FR		
	25´32	26. Ritt einen Waldweg entlang	T	SL	N		
	25´36	27. Fast stürzender Reiter überspringt Hindernis	HT/T	RZ/SL	N		
	25´40	28. Ritt einen Waldweg entlang	T/N	SL	N		
	25´44	29. Ritt über freies Feld	T	SL	N		
	25´48	30. Ritt über freies Feld und Hindernis	T	SL	N		
	25´55	31. Ritt über freies Feld und Hindernis	AM/T	SL	N		
	26´01	32. Ritt auf freiem Feld durch das Ziel; Pferd anfeuernd	ST	SL	N		Die ersten Reiter haben die Strecke bewältigt. Sie treffen ein am Ziel.
	26´08					Jubel	Lenhart - USA. Andrick - Deutschland. Abra - Italien.
	26´19	33. Ritt durch das Ziel	ST	SL	N		Lemm - Deutschland.
	26´31	34. Ritt durch das Ziel	T	SL	N		
	26´34	35. Ritt über freies Feld durch das Ziel	T	SL	N		Mollet - Belgien.
	26´37	36. Ritt über freies Feld durch das Ziel	T	SL	N		
	26´41	37. Deutscher Reiter beim Abwischen seines Schweiß im Ziel	N	MF	N		
	26´46	38. Reiter beim Haare kämmen im Ziel	N	S	FR		
	26´48	39. Reiter im Sattel, der mit seinem Pferd beschäftigt ist	N	S	N		
	26´53	40. Deutscher Soldat auf der Leiter beim Beschriften der Punktetafeln	AM	S	FR		

	26´57	41. Blick auf die ersten fünf Plazierten Namen	N	S	N		Dritte Übung im modernen Fünkampf - Schießen.
10.2 Schießen	27´09	42. Schießbahn für Pistolenschießen	T	S	V		
	27´15	43. Schütze, daneben deutscher Soldat	T	S	N		Bouzzat - Frankreich.
	27´19	44. Schütze beim Schießen	T	S	N		Legard - Großbritanien.
	27´23	45. Schütze beim Schießen	T	S	N		Thofelt - Schweden.
	27´28	46. Schütze beim Schießen	N	S	N		Leban - Österreich.
	27´33	47. Schütze beim Schießen	N	SO/SU	FR		Lemp - Deutschland
	27´38	48. Schütze beim Schießen	G	S	N		Mollet - Belgien.
	27´42	49. Schütze beim Schießen	G	S	N		Catambri - Brasilien.
	27´46	50. Schütze beim Schießen	G	S	N		Kettunen - Finnland.
	27´53	51. Schütze beim Schießen	N	S	N		Handrick - Deutschland.
	28´02	52. Schütze beim Schießen	N	S	N		Leonard - USA.
	28´08	53. Zielscheiben; Schuß, der daneben geht	N	S	N	Gejubel; Applaus	
	28´10	54. Schütze beim Schießen	N	S	N	Fanfaren - Trompeten	
	28´12	55. Auswerter bei den Scheiben	T	S	V		
	28´16	56. Soldat vor der Punktetafel	T	DS	FR		
	28´20	57. Blick auf die ersten fünf platzierten Namen	N	S	N		
10.3 Geländelauf (4000 m)	28´40	58. Sortierung der Startnummern	G	S	N		
	28´41						Die letzte Übung im Fünfkampf - der Geländelauf über 4000 m.
	28´48	59. Befestigung einer Startnummer an einem Läufer	G	DS	N		Lemp - Deutschland.
	28´53	60. An der Startlinie; Start	T	SL	N		
	29´03	61. Läufer beim Start	T	S	N		Thofelt - Schweden.
	29´10	62. Läufer beim Start	T	S	N		Abba - Italien.
	29´25	63. Läufer beim Start	T	S/RZ/SL	N		Leonard - USA.
	29´38	64. Läufer beim Start	N	S/RZ/SL	N		Handrick - Deutschland.
	29´52	65. Läufer beim Hinunterlaufen eines Abhangs	T	SL	N		
	29´59	66. Deutscher Läufer im	T	SL	N		

		Gelände					
	30´09	67. Amerikanischer Läufer im Waldstück	T	SL	N	Gejubel	
	30´17	68. Läufer im Waldstück	T	SL	N		
	30´23	69. Läufer auf der Zielgeraden	T	SL	N		
	30´28						Am Ziel, Lemp - Deutschland.
	30´33	70. Läufer gestützt von zwei Helfern	N	SL	N		
	30´35	71. Läufer auf der Zielgeraden	T	SL	N		v. Orbarn - Ungarn.
	30´42	72. Blick auf das Ziel-Plakat	T	SO	N		
	30´43	73. Läufer auf der Zielgeraden	T	SL	N		Thofelt - Schweden.
	30´51	74. Läufer auf der Zielgeraden	T	SR	N		Abba - Italien.
	31´03	75. Läufer auf der Zielgeraden	T	SL/SR	N		Leonard - USA.
	31´11	76. Läufer auf der Zielgeraden	T	SL/SR	N		Handrick - Deutschland.
	31´20	77. Jubelnde Kinder	T	S	N		
	31´24	78. In Linie angetretene Sportler; Siegerehrung	T	S/SL	N		Sieger im modernen Fünfkampf Oberleutnant Handrick - Deutschland.
	31´28	79. Vorschreiten des Siegers mit militärischem Gruß	T	SL	N	Deutsche Nationalhymne	
	31´37	80. Der Sieger bei der Ehrung	N	S	N		
	31´41	81. Der zweite bei der Ehrung	N	SL	N		Zweiter Leutnant Leonard - USA.
	31´49	82. Der zweite bei der Ehrung	N	S/RZ	N		
	31´55	83. Der dritte bei der Ehrung	N	S	N		Dritter Oberleutnat Abba - Italien.
	32´05	84. Zweiter im Profil	G	S	N		
11. Gymnast-ische Vorführung	32´13	1. Frau bei gymnastischer Übung	G	MF	V		
	32´22	2. Vier Frauen versetzt bei gymnastischer Übung	N	MF	V		
	32´29	3. Vier Frauen in Linie bei gymnastischer Übung	AM	MF/SR MF	FR FR		
	32´39	4. Gymnastik	AM	MF	FR		
	32´42	5. Gymnastik mit Keulen	AM	MF/SL	V		
	32´47	6. Gymnastik mit Keulen	N	S	V		
	32´56	7. Gymnastik mit Keulen	T	SR	V		
	33´06	8. Gymnastik mit Keulen	ST	SR	V		
	33´10	9. Gymnastik mit Keulen in der Masse	ST	SR	V		
12. Zehnkampf:	33´31	1. Olympiastadion	ST	SR	V	Fanfaren - Trompeten	

12.1 100-m-Lauf	33´46	2. Zuschauertribüne	ST	SL	V		
	33´57	3. Sprecher	N	S	N		Im weiten Rund des Olympia-stadions erwarten 10000 dicht gedrängt in unheimlicher Spannung den Zehnkampf, den Kampf der Kämpfe. Bis 1936 hielt der Deutsche Sieverts den Weltrekord. Er ist verletzt und kann nicht starten. Ein unbekannter Amerikaner
	34´13	4. Athlet halb liegend auf dem Sportplatz	N	SL	N		hat kurz vor den Olympischen Spielen diesen Rekord überboten. Glenn Morris aus Colorado.
	34´20	5. Sprecher	N	S	N		Doch mit ihm sind aus der schier unerschöpflichen Kraftquelle Amerikas andere gekommen. Könner und Meister wie er. Die
	34´33					Auf die Plätze	erste Übung des Zehnkampfs beginnt, der 100-m-Lauf. Es starten Clark-USA, der Deutsche Bonnet
	34´37					Fertig	und Reimer-Chile.
	34´38	6. Drei Läufer in den Startlöchern; Läufer starten zum 100-m-Lauf	T	SL	V		
	34´40					Startschuß	Clark ist in der Mitte, ist beim Start
	34´41						schon vorne. Eine Zeit lang kann der Chilene noch folgen. Dann steigert aber der Amerikaner mit weiten zügigen Schritten, wird immer schneller und wirft sich durchs Ziel. Clark lief die hervorragende Zeit von 10,9.
	34´52	7. Sprecher	N	S	N		Im nächsten Lauf starten, der Amerikaner Parker, Tscharni-Ungarn und der Chinese Chao.
	35´01	8. Läufer starten zum 100-m-Lauf	T	SL	V	Startschuß	Der Amerikaner rechts Außen, der Ungar ist in der Mitte. Beide liegen auf gleicher Höhe. Der Amerikaner muß kämpfen; geht mit knappem Vorsprung durchs Ziel. Zeit 11,4.

							Im letzten Lauf starten, von innen nach außen, Klein-Tschechoslowakei, Morris-USA, Huber-Deutschland.
	35´16	9. Athleten gehen in die Startblöcke	T	S	FR		
	35´31					Fertig	Morris liegt in der Mitte, Huber
	35´33	10. Läufer starten zum 100-m-Lauf	T	SL	V	Startschuß	neben ihm. Morris steigert jetzt sein Tempo. Huber versucht aufzuholen, aber es gelingt ihm nicht. Immer schneller wird Morris, löst sich von den anderen und geht durchs Ziel.
	35´46	11. Sprecher	N	S	N		Seine Zeit 11,1. Stand nach der ersten Übung; es führen die drei Amerikaner. Clark vor Morris und Parker.
	35´54	12. Sportler beim Anziehen	G	S	N		Der Deutsche Huber liegt an neunter Stelle.
12.2 Weitsprung	35´59	13. Sprecher	N	S	N		Weitsprung. Die zweite Übung des Zehnkampfes hat begonnen. Es springt Parker-USA.
	36´06	14. Athlet beim Anlauf und Weitsprung	T	SL	V (Zeitl.)		7,35 m Huber-Deutschland
	36´16						
	36´19	15. Athlet beim Anlauf und Weitsprung	ST	SL	FR (Zeitl.)	Applaus	6,89 m Morris-USA
	36´30						
	36´32	16. Athlet stützt sich auf Oberschenkel und beginnt mit dem Anlauf	AM	S	N		
	36´39	17. Anlauf und Sprung	ST	SL	FR (Zeitl.)	Applaus	6,97 m
	36´45						Und jetzt Clark, der gefährlichste Gegner von Morris.
	36´47						
	36´50	18. Athlet mit Anlauf und Weitsprung	ST	SL	FR (Zeitl.)	Applaus	
	36´57						7,62 m. Clark führt jetzt mit über 200 Punkten.

	36´58						Dritte Übung-Kugelstoßen. Gruper-Deutschland.
12.3 Kugelstoßen	37´04	19. Deutscher Athlet beim Angleiten und Kugelstoßen	T	SR	N		12,70 m
	37´14					Applaus	Clark-USA
	37´15						
	37´19	20. Amerikanischer Athlet beim	T	SR	N		12,68 m.
	37´26	Angleiten und Kugelstoßen				Applaus	Glenn Morris
	37´28						Er muß versuchen seinen
	37´30	21. Athlet beim Einlegen der Kugel in die Hand	N	S	N		Punkteverlust aufzuholen.
	37´32					USA-Rufe	
	37´35						
	37´54	22. Angleiten und Stoß	N	S	N		
	37´56	23. Flug und Landung der Kugel	G	SR	N		14,10 m
	37´57					Applaus	Im Hochsprung, der vierten Übung, liegt die Latte auf 1,85 m.
12.4 Hochsprung	38´01	24. Helfer beim Verstellen der Anzeigetafel	G	S	FR		Clark springt.
	38´07	25. Athlet beim Anlauf und Hochsprung	T	SL	FR (Zeitl.)		Parker
	38´11	26. Athlet beim Anlauf und Hochsprung	T	SR	FR (Zeitl.)		Morris
	38´22	27. Athlet gestützt auf Oberschenkel; richtet sich auf und beginnt mit Anlauf	AM	SU	N		Morris schafft es. Nur noch 38
	38´36	28. Anlauf und Hochsprung	ST	SL	FR		Punkte trennen ihn vom ersten.
	38´39						Und jetzt die zermürbenste Übung des gewaltigen Kampfes, der 400-
12.5 400-m-Lauf	38´44	29. Sprecher	N	S	N		m-Lauf.
	38´49	30. Läufer auf der	T	MF	V	Startschuß	Sterzel Österreich ist vorn, an Huber Deutschland, Klein
	38´51	Stadionrunde					Tschechoslowakei; auf Innenbahn Morris. Er geht gleich in schärfstem Tempo los, geht die Gegner an, rast an ihnen vorbei, läßt

							sie stehen, mit überwältigender Überlegenheit. Jetzt ist Morris an der Spitze. Im Sprintertempo geht er durch die Kurve, immer schneller werdend, gegen die Zeit kämpft er. Rund 300 Meter, sie haben ihn mitgenommen. Jetzt muß er die letzten 100 Meter noch durchstehen. Verbissen und zäh und jagend, alles zusammenreißend an Kräften jetzt durchs Ziel. Zeit 49,4. Bis auf zwei Punkte ist Morris an Clark herangekommen.
	39′45	Platzierungstafel	HT	S	N	Sprechchöre für USA	
12.6 110-m-Hürdenlauf	40′03 40′04	Drei Athleten in den Startlöchern	T	S	N		Sechste Übung, 110-m-Hürden. Es starten Parker-USA, Tschrani-Ungarn und Guhl-Schweiz.
	40′13 40′15 40′31	29. 110-m-Hürdenlauf	T	SR	V	Fertig Startschuß	Parker lief die hervorragende Zeit von 15 Sekunden.
	40′37 40′39	30. Drei Athleten in den Startlöchern	T	S	N		Am Start Boulanger-Belgien, Clark-USA und Bonnet-Deutschland.
	40′48 40′50 41′06	31. 110-m-Hürdenlauf	T	SR	V	Fertig	Erster Clark in der Zeit von 15,7. 7/10 Sekunden schlechter als Parker.
	41′15 41′18	32. Drei Athleten in den Startlöchern	T	S	N		Am Start, Huber-Deutschland, Klein-Tschechoslowakei, Morris-USA.

	41´30					Fertig	Eine phantastische Zeit ist Morris
	41´32	33. 110-m-Hürdenlauf	T	SR	N	Startschuß; Heil-Rufe	gelaufen, 14,9 Sekunden. Mit über
	41´35	34. 110-m-Hürdenlauf	T	SR	N		100 Punkten hat er jetzt die Führung
	41´51						an sich gerissen vor deinem Landsmann Clark.
							Siebente Übung, Diskuswerfen.
							Parker 39,11 m
							Clark 39,39 m
12.7 Diskus	42´08	35. Diskuswerfer	HT	S	V		Morris
							43,02 m
	42´15	36. Diskuswerfer	HT	S	V		Stabhochsprung-Parker
	42´22	37. Diskuswerfer	N	SL	N		Morris; Die Latte liegt bei 3,60 m.
	42´35						
12.8 Stabhoch-	42´37	38. Stabhochspringer	HT	SR/DS	N		
sprung	42´46	39. Stabhochspringer in der Vorbereitung; Anlauf	AM	SU/SO/SL	N		Clark 3,70 m
	42´57	40. Anlauf und Sprung	T	SL/DS	FR (Zeitl.)		
	43´05	41. Stabhochspringer beim Anlauf und Sprung	T	SR	V (Zeitl.)		Und nun der Deutsche Huber, 3,80 m.
	43´13					Applaus	Ein herrlicher Sprung. Damit
	43´18	42. Stabhochspringer beim Anlauf und Sprung	T	SR	N (Zeitl.)		rückt er wieder an die Spitzengruppe heran.
	43´23					Applaus	Im Speerwerfen, der vorletzten Übung, wirft Parker.
						Sprechchöre	
12.9 Speer	43´31	43. Speerwerfer beim Anlauf und Wurf	T	SR	N (Zeitl.)		56,46 m
							Clark
	43´40					Applaus	
	43´42						
	43´45	44. Speerwerfer beim Anlauf und Wurf	T	SR	N (Zeitl.)		51,12 m
							Huber-Deutschland
	43´52					Verhaltener Beifall	
	43´53						
	43´55	45. Speerwerfer beim Anlauf und Wurf	T	SR	N (Zeitl.)		56,45 m
							Morris
	44´05					Applaus	
	44´06						

	44´10	46. Speerwerfer in der Vorbereitung; Anlauf	N	SL	N		54,52 m
	44´15	47. Anlauf und Wurf	T	SL/SR	N		
	44´22					Applaus	Die letzte Entscheidung des Zehnkampfes, der 1500-m-Lauf.
	44´23						
	44´28	48. Platzierungstafel	HT	S	N		
12.10 1500-m-Lauf	44´44	49. Läufer am Start	AM	SU	N		
	44´50					Fertig	Nach den großen
	44´51					Startschuß	Anstrengungen dieses Tages
	44´52	50. Jubelnde Zuschauermassen	ST	S	N		nehmen die Kämpfer noch einmal
	44´53						alle Kräfte zusammen. Huber
	44´54	51. Läufer beim Lauf	AM	MF	V		versucht sich vor Morris zu legen. Der Amerikaner aber steigert das Tempo, zieht vorbei an Klein, Tschechoslowakei. Vier Jahre hat er 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
	45´12	52. Läufer beim Lauf	N	MF/SL	V		vorn. Sein Gegner ist nur noch die Zeit. Der Sieg ist ihm sicher. Aber er will mehr. Er will den Rekord.
	45´20	53. Blick von den Beinen des Läufers hin zum Oberkörper	G	MF/SO	N		Den Rekord im Zehnkampf. Der beste der Welt will er sein, der Athlet
	45´27	54. Morris beim Lauf	N	MF	V		der Athleten.
	45´34	55. Zieleinlauf	T	S	N		
	45´36	56. Jubelnde Zuschauermassen	T	S	N		
	45´43	57. Morris bekommt Decke umgehängt; umarmt Gegner	HT	S	N		Drei Amerikaner auf den ersten drei Plätzen. Auf dem 4. Platz Huber-
	45´50	58. Platzierungstafel	HT	S	N	Amerikanische Hymne	Deutschland, der beste Zehnkämpfer
	45´51						Europas.

	46´09	59. Wehende US-Fahne	G	S	N		
	46´13	60. Olympiasieger mit Eichen-kranz vor der USA-Fahne	G	S	N		
13. Hockey-Endspiel Deutschland-Indien	46´23	1. Bulli; Spiel	HT	SL	N		Endspiel Deutschland-Indien im Hockey. Die Inder in den weißen Hosen greifen an.
	46´32	2. Zweikampf	HT	SR/SL	N		
	46´38						In wenigen Zügen vor dem deutschen Tor. Von Rechts der Angriff.
	46´40	3. Torwart in der	T	MF	N		
	46´42	Verteidigung					Schuß
	46´44						Vorbei
	46´47						Bulli
	46´50	4. Bulli; Spiel	T	SL/SR	N		Die Deutschen greifen an.
	46´53	5. Spielzweikampf	ST	MF	V		
	46´54						Abgestoppt, und Indien kommt.
	47´00	6. Spiel	ST	MF	V		Im Zweikampf bleibt der indische Stürmer Sieger.
	47´02						Zum Halb-Linken.
	47´04	7. Spiel vor dem Tor	T	MF	N		Zum Halb-Rechten.
	47´07						Schuß
	47´08	8. Jubelnde indische Zuschauer	T	S	N		
	47´13	9. Torwart	T	S	N		
	47´14	10. Jubelnde indische Zuschauer	T	S	N		
	47´21	11. Deutscher schlägt Paß	HT	SR	V		Deutschland greift an,
	47´24	12. Deutscher im Sturm; Paßspiel	HT	SR	V		von Links.
	47´28	13. Deutscher im Sturm auf das indische Tor	T	MF	V		Steil nach vorn
	47´30						zum Mittelstürmer
	47´36						L...- Schuß
	47´43	14. Neuer Angriff der Deutschen; Deutscher					Wiederum die Deutschen.

		verschlägt den Ball					
	47´47						Freischlag für Indien.
	47´55						Die Inder greifen an.
	47´57						Zum Halb-Linken.
	47´58						Zum Links-Außen.
	47´59	15. Deutscher Torwart in der Verteidigung	T	MF	N		
	48´00	16. Deutscher Torwart in der Verteidigung					Schuß
	48´03	17. Blick auf das Spielfeld; Spiel	T	MF	V		Wiederum die Inder.
	48´04						Der deutsche Verteidiger stoppt ab, die Deutschen greifen an, von links.
	48´10	18. Spiel auf das indische Tor	T	MF	V		
	48´11						Der Mittelläufer steht frei.
	48´15						Nach Halb-Rechts.
	48´17						Flanke herein
	48´20						Mittelstürmer
	48´21	19. Torwart	AM	S	N	Gejubel, Geschrei	schießt.
	48´22	20. Angriffs-Spielsituation	HT	SR	N		
	48´24	21. Deutscher Torschuß	T	SR	N		Schuß
	48´27						Schuß - Tor für Deutschland
	48´29	22. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	48´35	23. Bulli	HT	S	N		
	48´36	24. Spielsituation	HT	MF	N		Bulli. Der indische Mittelspieler führt den Ball, gibt nach Halb-Links.
	48´43	25. Spiel	HT	MF	N		
	48´49						Die Inder stehen
	48´50	26. Spiel; indischer Angriff					vor dem deutschen Tor.
	48´54	27. Deutscher Torwart in der Verteidigung; Kampf vor dem deutschen Tor	T	S	V (Zeitl)	Pfiff	Schuß
	49´04						
14. Polo	49´04	1. Polo-Spiel	T	MF	V	Tuba-/Geigenmusik	
	49´25						
	49´35						
	49´38	2. Reiter	T				
	49´41						

	49´49	3. Galopp über das Spielfeld	T	SL	V		
	49´54	4. Galopp über das Spielfeld; im Hintergrund Skulpturen und das Olympiastadion	ST	SL	N		
	50´01	5. Reiter im Vorbeiritt	HT	SR	N		
	50´04	6. Reiter im Vorbeiritt	HT	SR	N		
	50´07	7. Im Galopp über das Spielfeld um den Ball kämpfend	T	SR/SL	N		
	50´14	8. Im Galopp über das Spielfeld vorbei am Olympiastadion und den Toren	ST	SL	N		
	50´17	9. Galopp über das Spielfeld	T	SR	N		
	50´23	10. Reiter schlägt Ball	T	SR	V		
	50´26	11. Reiter	HT	SR	N		
	50´33	12. Reiter schlägt Ball	T	SR	V		
	50´36	13. Reiter	HT	SR	N		
	50´44	14. Reiter im Spiel	T	SL	N		
	50´48	15. Reiter schlägt Ball	AM	SL	N		
	50´50	16. Reiter schlägt Ball in das Tor	T	S	N		
15. Fußball-Endspiel Italien-Österreich	50´51	1. Einlauf der Fußballmannschaft in das Olympiastadion	ST	S	N		
	50´54						Endspiel im olympischen Fußball-Turnier
	50´56	2. Jubelnde Zuschauer	ST	SL	N		
	50´57	3. Jubelnde Zuschauer	ST	SL	N		
	50´59	4. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	51´00	5. Anstoß auf dem Spielfeld; Spiel	T	MF	V		
	51´01						Österreich hat den Anstoß.
	51´09						Zum linken Flügel herüber fliegt der Ball, wird abgefangen von der italienischen Läuferreihe. Der italienische Angriff kommt.
	51´33	6. Spieler im Lauf	HT	SL	N		Österreich greift an. Der Ball wird weit nach vorn gegeben
	51´36	7. Angriff auf das italienische	T	SL	V		in die Mitte herein, verlängert mit

		Tor, wobei der Torwart verletzt wird					flachem Paß. Schuß Bentini??hält.
	51´48	8. Schimpfende italienischer Zuschauer in Uniform	N	S	N		
	51´53	9. Betreuer kümmert sich um den verletzten Torwart	ST	SL	N		
	52´00	10. Fortsetzung des Spiels	T	SR	V		
	52´02						Die Azuris drängen wieder nach vorn.
	52´05	11. Zweikampf an der	T	MF	V		
	52´07	Mittellinie					Vom rechten Flügel her kommt der Angriff.
	52´14						Der Rechts-Außen dribbelt an der Linie vor, stößt nach innen - flankt.
	52´17	12. Spieler im Lauf	T	SL	N		
	52´18	13. Torschuß; Torwart in der Verteidigung	T	MF	N		Schuß - Tor
	52´25	14. Jubelnde Zuschauer	N	S	N		
	52´28	15. Sich umarmende italienische Spieler	T	S	N		
	52´30	16. Jubelnde Zuschauer	N	S	N		
	52´33	17. Anzeigetafel	T	SU	FR		
	52´35	18. 1 Spiel	T	SL	V		1:0 für Italien
	52´38	19. 2 Spiel	T	SR	N		
	52´42	20. Paß eines Spielers	T	SL	N		Die Österreicher
	52´44						im Gegenangriff.
	52´48	21. Spiel vor dem Tor	T	MF	N		
	52´52	22. Zweikampf	HT	SR	N		Durchbruch der Österreicher.
	52´54						Der Ball fliegt zum linken Flügel.
	52´55	23. Torwart in der	T	MF	N		
	52´57	Verteidigung					Flanke
	52´59	24. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		Italiens Tor ist leer. Schuß - Tor.
	53´00	25. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	53´02	26. Jubelnde Zuschauer	N	S	N		
	53´03					Pfiff	
	53´04	27. Spiel ab dem Mittelkreis	T	MF	V		Das Spiel zwischen Österreich und Italien steht 1:1. Der Kampf wird verlängert.

	53′14						Die Italiener greifen wieder an.
	53′19	28. Hereinstürmender Verteidiger vor dem Tor	T	SR	N		Hoch vor das Tor gegeben.
	53′25	29. Zweikampf und Schuß auf das Tor					
	53′27						Österreichs
	53′28	30. Torwart in der Verteidigung	T	SL/SR	N		Tor ist bedroht.
	53′32	31. Spieler im Dribbling	N	MF	N		
	53′38						Bertoni ist durchgebrochen,
	53′39	32. Torwart in der Verteidigung	T	MF	N		gibt nach außen, Schuß - Tor.
	53′42	33. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	53′46	34. Sich umarmende italienische Zuschauer	T	S	N		
	53′48	35. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		
	53′50	36. Sich umarmende italienische Zuschauer	T	S	N		
	53′53	37. Jubelnde Zuschauer	T	S	N		Italien ist Sieger im olympischen Fußballturnier.
16. Radsport: 100-km-Straßen-rennen	53′59	1. Startplakat zum 100-km-Straßenrennen	N	S	FR		
	54′01						100-km-Straßenrennen
	54′04						29 Nationen
	54′05	2. Hände an Schrauben des Hinterrades	G	S	N		nehmen teil. 100 Fahrer machen sich fertig zum Start.
	54′11	3. Person arbeitet am Rad	N	S	N		Zum ersten Mal bei den Olympischen Spielen geht es nicht im Einzelstart gegen die Zeit
	54′15	4. Rad wird eingesetzt	G	S	N		sondern in Mannschaften Mann gegen Mann.
	54′18	5. Rad wird gedreht	G	SU	N		Favorit des Rennens ist die französische Mannschaft.
	54′21	6. Italienischer Masseur beim Massieren eines Beines	N	S	N		Sie errang in der vorigen Woche im
	54′23	7. Masseur bei Massage	N	S	N		Verfolgungsrennen die Goldmedaille.
	54′25	8. Zwei Männer beim Studieren der Karte	N	S	V		Start und Ziel auf der Avus am Ausgang der Nordkurve. Erst 1½

		9. Finger zeigt					Runden
	54´30	Streckenverlauf auf der Karte	D	S	N		auf der Avus, dann auf der Havel-Chaussee mit Kurven und Steigungen nach Norden
		10. Zwei Männer beim					
	54´33	Studieren der Karte	N	S	FR		vorbei am Olympischen Dorf nach Westen, den langen Südbogen zurück, und die letzten 10-km wieder auf
		11. Starterfeld auf der Straße;					
	54´39	Feld fährt los	T	SL/SR	N		der glatten Bahn der Avus.
	54´42	12. Feld in der Vorbeifahrt				Startschuß	
	54´59	13. Feld in der Vorbeifahrt	T	SL	N		
	55´07	durch eine Allee	T	SR	N		
		14. Feld in der Vorbeifahrt					
	55´15	durch eine Allee	T	SL	N		
		15. Feld in der Vorbeifahrt					
	55´20	16. Feld in der Vorbeifahrt	T	SL	N		
	55´26		T	PF	N		
	55´27						Die letzten Kilometer auf der Avus. Die Fahrer plazieren sich zum Endspurt.
		17. Fahrerfeld					
	55´35	18. Fahrerfeld; einige fahren in	T	PF/SL	N		
	55´38	die Spitze	T	PF/SL	N		
		19. Fahrerfeld; einige fahren in					
	55´47	die Spitze	T	PF/SL	N		
	55´52						Holland greift an - stößt vor - nimmt die Spitze.
		20. Spitzengruppe					
	55´55	21. Fahrer fahren in die Spitze	T	PF	N		
	56´01	22. Fahrer fahren in die Spitze	T	PF	N		Die Deutschen ringen nach vorn.
	56´06		T	PF	N		Die Dänen machen einen Ausreißversuch.
		23. Hauptfeld					
	56´09		T	PF	N		Aber die Franzosen ziehen einen langen Spurt,
		24. Spitzengruppe					
	56´14	25. Blick auf Räder und Beine	T	PF	N		erkämpfen die Spitze.
	56´25	26. Fahrer	N	PF	FR		
	56´29	27. Rahmen, Rad und Beine	N	PF	N		
	56´32	28. Fahrer	N	PF	N		
	56´34	29. Räder	N	PF	N		
	56´36	30. Fahrer	G	PF	N		

	56´38	31. Räder	N	PF	N		
	56´39	32. Fahrer	G	PF	N		Die letzten
	56´40	33. Beine und Rad	N	PF	N		300 Meter.
	56´42	34. Fahrer	G	PF	N		
	56´43	35. Bäume und Sonne	N	PF	N		
	56´45	36. Beine und Rad	T	PF	N		
	56´46	37. Bäume	G	PF	N		
	56´48	38. Beine und Rad	HT	PF	N		
	56´49	39. Fahrer	G	PF	N		
	56´52	40. Auf der Zielgeraden;	G	S	N		
	56´55	Zieleinfahrt mit Sturz	T	SL	N	Gejubel	Das Ziel [...] Schneller.
	56´57	41. Zielgerade					
	57´06	42. Sprecher im Stadion	T	S	V		
	57´10		N	S	N	Französische Nationalhymne	Hunderttausend ehren die Sieger im 100-km-Radrennen. Zwei Goldmedaillen für Frankreich. In der Mannschaftswertung wurde Frankreich überlegener Sieger, zweiter die Schweiz, dritter Belgien. In der Einzelwertung: Erster - Charpontier - Frankreich, zweiter - La Pebie - Frankreich, dritter - Nievergeld - Schweiz.
	57´23	43. Siegerehrung auf Podest vor der Anzeigetafel	N	SL	N		
	57´29	44. Aufziehen der Fahnen	N	SR	N		
17. Military	58´01					Fanfaren	
	58´03	1. Pferdebeine	N	PF	N		
	58´07	2. Pferdekopf	G	PF	N	Trommeln	
	58´09	3. Pferdebeine	G	PF	N		Die Military,
	58´11	4. Deutscher Reiter auf seinem Pferd	N	PF	N		schwerste Prüfung für Reiter und Pferd.
	58´13	5. Überspringen eines Hindernis	HT	SR	N		
	58´17	6. Überspringen eines Hindernis	HT	SR	N		
	58´23	7. Überspringen eines Hindernis	HT	SR	N		
	58´26	8. Überspringen eines	HT	SR	N		

		Hindernis					
	58´29	9. Überspringen eines Hindernis	HT	SR	N		
	58´38	10. Überspringen eines Hindernis	HT	SR	N		
	58´43	11. Überspringen eines Hindernis	HT	SR	N		
	58´50	12. Überspringen eines Hindernis	HT	SR	N		
	59´01	13. Überspringen eines Hindernis	T	SR	N		
	59´02						Leutnant G. - Dänemark
	59´05	14. Überspringen eines Hindernis	T	SR	N		Kapitän Ichi - Japan, der Sieger im großen Jagdspringen von Los Angeles.
	59´12	15. Überspringen eines Hindernis	T	SR	N		Oberleutnant Freiherr von Wangenheim - Deutschland.
	59´28	16. Überspringen eines Grabens; Sturz	T	SR	N		
	59´31						
	59´39	17. Überspringen eines Grabens; Sturz	T	SR	N		Major Semoff - Bulgarien.
	59´40						Kapitän-Leutnant Lunding-Dänemark.
	59´46	18. Überspringen eines Grabens; Sturz	T	SR	N		Leutnant Campello - Italien.
	59´52	19. Überspringen eines Grabens; Sturz	T	SR	N		Kapitän Pavechi - Polen.
	1´00´01	20. Überspringen eines Grabens	T	SR	N		Hauptmann Endradi - Ungarn.
	1´00´05	21. Überspringen eines Grabens	T	SR	N		Wangenheim - Deutschland.
	1´00´11	22. Überspringen von Hindernissen in einem Waldstück	T	SR	N		
	1´00´16	23. Überspringen von Hindernissen in einem Waldstück	T	SR	V		
	1´00´22	24. Überspringen von	T	SR	V		

		Hindernissen in einem Waldstück					
	1´00´25	25. Zuschauer	T	S	N		
	1´00´26						Und jetzt ein sehr schwerer Sprung,
	1´00´28	26. Reiter springt über Graben; Sturz	T	SL	FR		der Dorfgraben
	1´00´38	27. Reiter springt über Graben	T	SL	N		Granjons - Dänemark
	1´00´49	28. Beobachtender Offizier	AM	S	N		
	1´00´52	29. Reiter und Pferd, welches den Sprung verweigert	T	MF	N		Oberleutnant Tonnet - Holland
	1´01´05	30. Beobachtende Offiziere	AM	S	N		
	1´01´07	31. Pferd verweigert Sprung	T	MF	N		
	1´01´20	32. Zuschauer	T	S	V		
	1´01´23	33. Pferd verweigert Sprung	T	MF	N		
	1´01´29						Das dritte Mal verweigert - ausgeschieden.
	1´01´32	34. Beobachtende Wettkampfrichter	T	S	N		
	1´01´34	35. Reiter überspringt Graben; Sturz	T	SL	N		Pavechi - Polen.
	1´01´40	36. Zuschauende Kinder	N	S	N		
	1´01´41	37. Reiter wird im Graben aufgeholfen	T	SR	V		
	1´01´46	38. Zuschauer	T	S	N		
	1´01´48	39. Reiter sitzt wieder auf	T	S	N		
	1´01´51	40. Zuschauer	T	S	N		
	1´01´53	41. Reiter überspringt Graben nach Zögern des Pferdes	T	SR/SL/SR	N		Thomson - USA.
	1´02´11	42. Reiter stürzt in den Graben, Helfer eilt herbei	T	SL/SR	N		
	1´02´13						Der türkische Reiter Erokei.
	1´02´22	43. Beobachtende Wettkampfrichter	T	S	N		
	1´02´25	44. Reiter sitzt wieder auf und überspringt Graben	T	SL	N		
	1´02´38	45. Reiter überspringt Graben	T	SL	N		Und jetzt kommt der erste Deutsche, Rittmeister Lippert.
	1´02´51	46. Reiter überspringt Graben	T	SL	N		Der zweite Deutsche, Hauptmann Stubbendorff.

	1´03´03	47. Blick zum Wald	T	SL	N		
	1´03´05	48. Blick zum Wald	T	SL	N		Freiherr von Wangenheim.
	1´03´13	49. Reiter reitet durch Wassergraben	T	SR	V		Major Semoff - Bulgarien.
	1´03´21	50. Ritt durch Wassergraben; Sturz	T	SR	N		Leutnant Gauser - Dänemark.
	1´03´34	51. Sturz in Wassergraben	T	SR/SL	N		Leutnant Campella - Italien.
	1´03´56	52. Ritt durch Wassergraben	T	SR	N		Kapitän [?] - Tschechoslowakei
	1´04´04	53. Ritt durch Wassergraben	T	SR	N		Leutnant de la Roussai - Frankreich Leutnant Margot - Frankreich
	1´04´12	54. Sturz in Wassergraben	T	SL/SR	N		Kapitän Zebre - Norwegen
	1´04´22	55. Ritt durch Wassergraben	T	SR	N		Kapitän Kapechi - Polen
	1´04´36	56. Ritt durch Wassergraben	T	SR	V		Kapitän Fenshaw – Großbritannien
	1´04´45	57. Sturz in Wassergraben	HT	SR	N		
	1´05´00	58. Ritt durch Wassergraben	HT	SR	N		Olt. Blementent - Holland, der zweimalige Olympiasieger im Geländeritt. Kapitän Feruzzi - Italien
	1´05´14	59. Ritt durch Wassergraben	HT	SR	N (Zeitl.)		Kapitän Inanani - Japan
	1´05´32	60. Sturz in Wassergraben; Aufsitzen und Weiterritt	HT	SR	N		Kapitän Thomson - USA
	1´05´58	61. Ritt durch Wassergraben	HT	SR	N		Rittmeister Lippert - Deutschland
	1´06´14	62. Ritt durch Wassergraben	HT	SR	N		Hptm. Stubbendorff - Deutschland
	1´06´24	63. Ritt durch Wassergraben	HT	SR	N		Olt. Freiherr von Wangenheim -
	1´06´33	64. Sturz in Wassergraben	T	SR	N		Deutschland
	1´06´58	65. Beobachtende Zuschauer	T	S	N		
	1´07´00	66. Aufsitzender Reiter	T	S	N		Hier ist das Ziel.
	1´07´15	67. Reiter auf dem Zielstück	T	SR	N		
	1´07´20	68. Reiter auf dem Zielstück	T	SR	N		
	1´07´26	69. Reiter auf dem Zielstück	T	SR	N		
	1´07´32	70. Zwei Reiter mit einem Offizier im Gespräch	AM	S	N		Kaum die Hälfte der gestarteten
	1´07´37	71. Reiter während des Erzählens	N	SO	N		Reiter ist über die schwere Strecke
	1´07´40	72. Am Kopf verletzter Reiter	N	S	N		gekommen. Wangenheim hat sich das
	1´07´43	73. Reiter mit verbundener Schulter	G	S	FR		Schlüsselbein gebrochen, ist aber trotzdem weitergeritten und rettete

							damit die goldene Mannschafts-medaille
	1´07´51	74. Reiter im Gespräch	G	S	N		für Deutschland. Überlegener Sieger in der Einzelbewertung wurde
	1´07´54	75. Lächelnder Sieger	G	SR	N		Hauptmann Stubbendorff - Deutschland.
	1´07´59	76. Lächelnder Zweiter	G	S	N		vor Kapitän Thomson - USA und Kapitänleutnant Lunding.
	1´08´02	77. Dritter im Gespräch	G	S	N		
18. Rudern:							
18.1 Vierer ohne	1´08´07	1. Signalkorb	N	S	FR		Vierer ohne Steuermann.
Steuermann	1´08´08	2. Start der Ruderboote	T	SL	N	Ruderkommandos	Italien, Österreich, Deutschland, Schweiz, England, Dänemark
	1´08´16	3. Zuschauer	ST	S	V		
	1´08´20	4. Boote im Wettkampf	ST	SL	V		Der deutsche Vierer liegt vorn, hat die Schweizer hinter sich gelassen.
	1´08´33						Mit schnellen Spurtschlägen greift
	1´08´35					„Deutschland“ - Rufe	England an. Die Deutschen halten den Vorsprung.
	1´08´47	5. Zuschauer auf der Tribüne	ST	S	N		
	1´08´50	6. Boote im Wettkampf auf den letzten Metern	T	SL	N		Der Schlußangriff der Engländer. Ihre Schläge werden schneller. Noch nie sind sie auf den Olympischen Spielen geschlagen worden. Auch diesmal wollen sie gewinnen. Aber Deutschland ist stärker, Deutschland siegt.
	1´09´02	7. Zuschauer auf der Tribüne	ST	PF	N		Der fünfte Sieg an diesem Tag für Deutschland. Fünf Goldmedaillen im
	1´09´07	8. Treibendes Boot; Ruderer mit Hitlergruß	T	SR	N	Jubel der Zuschauer	Rudern.
	1´09´11	9. Zuschauer auf der Tribüne	ST	S	N		
18.2 Achter	1´09´13	10. Blick auf den schweizerischen Achter	T	S	N		Die Entscheidung im Achter. Schweiz, Ungarn, England, Amerika, Italien und Deutschland Zum ersten Mal bei den Olympischen

	1´09´24	11. Blick auf den Deutschland-Achter	T	DSL	N	Startkommandos	Spielen hat sich ein deutscher Achter bis zur Entscheidung durchgekämpft.
	1´09´30	12. Schweizer-Achter	T				
	1´09´31	13. Starter gibt Signal mit Fahne	T	S	N		
	1´09´33	14. Das Feld startet	ST	SL	N		
	1´09´41	15. Aufstehende Zuschauer	ST	S	N		
	1´09´43	16. Achter im Wettkampf	T	SL	V		
	1´09´48	17. Beifall klatschende Zuschauer	T	S	N		
	1´09´50	18. Achter im Wettkampf	T	SL	V		Italien kommt auf.
	1´09´51						Deutschland greift an, Deutschland
	1´09´56						holt auf, zieht gleich. Die Wikinger gehen in Führung.
	1´10´04	19. Jubelnder Mann mit Hut in der Hand	N	S	N		
	1´10´06	20. Rudernde Athleten des Deutschland-Achters	N	PF/SR	N	„Halt durch, halt durch und Pack an“ - Kommandos	
	1´10´26	21. Rudernde Athleten	T	PF/SR	N	„Push, Pull“ - Kommandos	
	1´10´31	22. Rudernde Athleten des Schweizer-Achters	N	PF/SR	N	Ruderkommandos	
	1´10´35	23. Rudernde Athleten	T	PF/SL	N	Ruderkommandos	
	1´10´39	24. Ruderer	N	SK	N		
	1´10´42	25. Steuermann	N	SK	N		
	1´10´44	26. Ruderer	N	SK	N		
	1´10´47	27. Steuermann	N	SK	N		
	1´10´49	28. Ruderer	N	SK	FR		
	1´10´52	29. Steuermann	N	SK	N		
	1´10´54	30. Ruderer	N	SK	FR		
	1´10´56	31. Steuermann	N	SK	N		
	1´10´57	32. Ruderer	N	SK	FR		
	1´10´58	33. Steuermann	N	SK	N		
	1´10´59	34. Ruderer	N	SK	FR		
	1´11´00	35. Zuschauer	T	S	N	„Deutschland,Deutschland...“	
	1´11´06	36. Aufgesprungene Zuschauer	AM	S	N		
	1´11´08	37. Boote im Wettkampf auf den letzten Metern	ST	SL	V		Der Endkampf ist entbrannt, die letzten 100 Meter. Das deutsche Boot im Vordergrund. Daneben mit

							weißem Stirntuch die Italiener. Dahinter die Ungarn, neben diesen England. Auf der Außenbahn aber führt Amerika. Deutschland kommt auf, Meter um Meter; zu spät, zu spät.
	1´11´28	38. Treibender Deutschland-Achter mit erschöpften Ruderern	T	SL/SO	N		Amerika hat gesiegt.
	1´11´32						Erster Amerika, zweiter Italien, dritter Deutschland
	1´11´39	39. Jubelnde Zuschauer mit Fähnlein	ST	S	N		
	1´11´43	40. Erschöpfte Ruderer	T	S	N		
	1´11´44	41. Erschöpfte Ruderer des Deutschland-Achters	T	SR	N		
	1´11´48	42. Erschöpfte Italiener	HT	S	N		
	1´11´52	43. Erschöpfte Ruderer	HT	S	N		
	1´11´54	44. Lächelndem Steuermann wird gratuliert	N	S	N	Amerikanische Hymne	
	1´11´58	45. Ruderer wird gratuliert und ein Kranz umgehängt	N	S	N		
	1´12´02	46. Ruderer reichen Kranz nach hinten weiter	N	SR	N		
19. Schwimmen: 19.1Kunst-springen D	1´12´10	1. Blick über das Schwimmstadion	ST	PF/SL	N		
	1´12´30	2. Springerin geht auf dem Sprungbrett und positioniert sich; Sprung	T	SU	FR		
	1´12´35						Im Kunstspringen der Frauen kämpfen Deutschland, Amerika und Japan um den ersten Platz.
	1´12´42	3. Zuschauertribüne	ST	S	N		
	1´12´43						Es springt Olga Jensch-Jordan -
	1´12´46	4. Anlauf und Sprung	T	SU	FR		Deutschland.
	1´12´51	5. Sprung	HT	SU	FR		Dorothe Pointon-Hill - Amerika
	1´12´54	6. Springerin beim Erklimmen der Leiter	HT	S	N		
	1´12´56	7. Zuschauer	T	S	N		

	1´12´59	8. Sprung	HT	SU	FR (Zeitl.)		Die zweite Deutsche, Gerda Daumelang
	1´13´05	9. Sprung	T	SU	FR		Catherine Ross - Amerika
	1´13´14	10. Sprung	HT	SU	FR		Pointon-Hill
	1´13´19	11. Eintauchender Körper unter Wasser	HT	MF	N		
	1´13´21	12. Anlauf und Sprung	HT	SU	FR		Die 16-jährige Major Gestring - Amerika
	1´13´31	13. Sprung	HT	SU	V		Daumelang
	1´13´39	14. Japanerin während der Konzentration vor dem Sprung; Sprung	N	S	N		Osawa - Japan
	1´13´46	15. Sprung	HT	SU	V		
	1´13´48	16. Eintauchender Körper unter Wasser	N	MF	N		
	1´13´54	17. Athletin vor dem Sprung	N	S	N		Pointon-Hill
	1´13´59	18. Athletin in der Konzentration	N	S	N		
	1´14´02	19. Sprung	HT	SU	FR		
	1´14´07	20. Sprung	HT	SU	V		Noch einmal die Japanerin
	1´14´15	21. Eintauchender Körper unter Wasser	HT	MF	N		
	1´14´24	22. Lächelnde Athletin	N	S	N		
	1´14´25	23. Springerin verläßt lächelnd das Wasser	HT	SR	N		
	1´14´28	24. Lächelnde Asiatin	N	S	N		
	1´14´31	25. Springerin konzentriert sich, nimmt Anlauf und springt	N	S	N		
	1´14´36						Majori
	1´14´37						Gestring
	1´14´42	26. Jubelnde Frau	G	S	N		
	1´14´46	27. Springerin verläßt das Becken	N	SO/SL	N		
	1´14´50						Siegerin
	1´14´51	28. Zuschauerin	G	S	N		im Kunstspringen
	1´14´52	29. Trainer und Athletin umarmen sich	N	S	N		Majori Gestring, zweite Catherine Ross - Amerika, dritte
	1´14´58	30. Springerin wird Handtuch	T	S	N		Dorothe Pointon-Hill - Amerika.

		gereicht					
	1´15´01	31. Siegerin gibt Autogramme	N	S	N		
19.2200-m-Brust	1´15´03	32. Jubelnde Zuschauer	ST	S	N	Startschuß	
H	1´15´04	33. Männer auf den Startblöcken; Start	T	SR	N		200-m Brustschwimmen - Männer
	1´15´10	34. Zuschauer	T	SL	N		
	1´15´13	35. Schwimmer auf einer Höhe; 200-m-Brustschwimmen	T	PF	N		
	1´15´14						Der amerikanische Meister Higgins führt. Im Schmetterling-Stil erkämpft er sich einen Vorsprung vor Walke, Deutschland. Zieters -Deutschland- zwischen den beiden. Vorne die drei Japaner: Goike, Amoro, Ito. Amoro in der Mitte, er liegr
	1´15´32						vorne und wendet als erster. Amoro liegt jetzt vor Goike an der Spitze des Feldes. Darüber auf Bahn 2 kommt Zieters - Deutschland - auf, geht vorbei an Higgins - Amerika.
	1´15´44	36. Zwei Schwimmer bei der Wende	T	MF	V		Amoro hält die Spitze. Der Japaner führt.
	1´15´46						
	1´15´48	37. Zuschauer	T	S	N		Zieters aber kämpft den Kampf
	1´15´51	38. Deutscher Schwimmer vor zwei anderen	T	SL	N		seines Lebens.
	1´15´54	39. Anfeuernder Zuschauer	G	S	N		
	1´15´56	40. Aufgeregte Frau	N	S	N		
	1´15´58	41. Schwimmer mehrerer Bahnen	T	SL	N		
	1´16´02	42. Schwimmer	G	SL	N		Der Kampf Deutschland - Japan ist
	1´16´06	43. Schwimmer	G	SL	N		entbrannt.
	1´16´12	44. Schwimmer	G	SL	N		Higgins
	1´16´13						[?]
	1´16´16	45. Schwimmer aus „Unter-wasser“-Perspektive	N	MF	N		Goike Ito. Der Endkampf

	1´16´24	46. Eintauchender Kopf	G	MF	N		
	1´16´27	47. Anfeuernder Zuschauer	N	S	N		
	1´16´29	48. Zuschauertribüne; im Vordergrund anfeuernder Japaner	T	S	N		
	1´16´32	49. Schwimmer auf den Bahnen und Zielanschlag	ST	SL	V		
	1´16´43	50. Aufspringende Zuschauer	T	S	N		
	1´16´47	51. Im Ziel angekommene Japaner; Der Sieger freut sich und ihm wird	N	S	V		
	1´16´52	gratuliert					
	1´17´01						Die Uhren werden verglichen.
	1´17´10	52. Schwimmer wird im Wasser gratuliert	N	SR	V		Amoro hat gesiegt, in der Zeit von 2 Minuten 42,5.
	1´17´15	53. Applaudierende Zuschauer	T	SR	N		Der Deutsche Zieters auf dem 2. Platz. Goike -
	1´17´17	54. Aus dem Wasser winkender Deutscher, neben ihm erschöpfte Athleten	T	S	V		Japan - dritter.
	1´17´24	55. Deutscher wird aus dem Wasser gezogen	T	SL	V		
19.3100-m-Kraul H	1´17´31	56. Applaudierende Zuschauer	N	SL	N		
	1´17´36	57. Starter gibt Kommando mit Startschuß	N				
	1´17´37						
	1´17´41						
	1´17´42	58. Startsprung und Schwimmen der 1. Bahn	T	PF	N		
	1´17´45						Gegen die Front der Japaner kämpfen die schnellsten Schwimmer Europas und Amerikas. Drei Japaner, Arai, Jusa und Paguchi im Kampf gegen zwei Amerikaner und zwei Europäer.
	1´18´05	59. Abstoß nach der Wende; Schwimmen der Bahn; Zielanschlag	ST	SR	V		

	1´18´07						Drei Schwimmer gehen in Front. Auf der vorderen Bahn Fertztschick-Ungarn, in der Mitte der amerikanische Weltrekordmann Peter Pick und drüben auf der zweiten Bahn Jusa - Japan. Fischer-Deutschland- ist zurückgefallen. In der Mitte kommt der Amerikaner auf. Aber noch liegen Jusa-Japan und Fertzschick- Ungarn in Front. Der Ungar gibt sich noch nicht geschlagen; wird schneller noch im Endspurt, kämpft sich nach vorn und streckt die Hand aus ins Ziel vor Jusa und Harai.
	1´18´37	60. Aufspringende Zuschauer auf der Tribüne	T	S	N		
	1´18´40	61. Der Sieger auf Bahn 7; ihm wird gratuliert und er winkt	T	S	V		
	1´18´47	62. Der Sieger wird umarmt	N	S	V		
	1´18´55	63. Applaudierende Zuschauer	T	SR	V		
	1´18´57	64. Sieger von Menschen umringt	T	S	V		
	1´19´04	65. Zuschauertribüne	ST	S	N		
	1´19´06	66. Siegerehrung der ersten Drei mit Eichenkranz; Damen verlassen das Bild	T	S	N		
19.4100-m-Kraul D	1´19´34	67. Startsprung; Schwimmen der 2 Bahnen; Zielanschlag	ST	SR/SL	V		100 Meter Freistil Frauen Entscheidung.
	1´19´38					Startschuß	Auf der Außenbahn die deutsche Meisterschwimmerin Gisela Arndt knapp in Front. Neben ihr die argentinische Meisterin Tempel. Auf Bahn 5 Ria Mastenbrok und daneben die Weltrekord-schwimmerin [?] Die 4 schnellsten Schwimmerinnen der Welt kämpfen nebeneinander. Die Deutsche Gisela
	1´19´45						

							Arndt führt. Vergeblich versucht die Argentinierin aufzuschließen. Gisela Arndt, die Deutsche, schlägt als erste an vor der Kempel vor Wehendeaugen vor Mastenbrook. Vorn in Front brennt immer noch der Zweikampf zwischen unserer Deutschen und der Argentinierin. Die Argentinierin wird etwas schneller. Gisela Arndt läßt nach. Die Kempel kommt in Front. Auf der vierten Bahn rennt sie davon. Wehendeauge, die Weltrekordschwimmerin. In Front liegen die Kempel und Wehendeauge. Auf der fünften Bahn wird die Holländerin Ria Mastenbrook schneller. Sie peitscht durch das Wasser, sie kämpft sich nach vorn, hat die Augen überholt, überholt die Kempel, fällt ganz nach vorn als erste vor der Kempel und Gisela Arndt.
19.5 Kunst-springen H	1´20´39	68. Zuschauertribüne	ST	S	N	Trompeten	
	1´20´45	69. Springer nimmt Anlauf und springt	ST	SR	V		
	1´20´49	70. Springer nimmt Anlauf und springt	ST	SR	V		
	1´20´54	71. Springer nimmt Anlauf und springt	T	SL/SU	FR		
	1´20´59	72. Springer nimmt Anlauf und springt	N	SU	N		
	1´21´05	73. Springer kommt aus dem Wasser	N		N		

	1´21´09	74. Springer klettert die Leiter empor	N	SO	N		
	1´21´12	75. Asiatische Zuschauerin	N	S	N		
	1´21´14	76. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	N (Zeitl.)		
	1´21´20	77. Asiatische Zuschauerin	N	S	N		
	1´21´22	78. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	N		
	1´21´32	79. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	FR		
	1´21´38	80. Zuschauerin	N	S	N		
	1´21´40	81. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	FR		
	1´21´48	82. Springer federt ins Brett und springt	AM	SU	N		
	1´21´58	83. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	FR		
	1´22´04	84. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	FR		
	1´22´11	85. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	V		
	1´22´18	86. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	FR		
	1´22´23	87. Springer federt ins Brett und springt	HT	SU	V		
	1´22´29	88. Springer federt ins Brett und springt	T	SU	FR		
	1´22´41	89. Springer federt ins Brett und springt	T	SU	FR		
	1´22´53	90. Springer federt ins Brett und springt	T	SU	FR		
19.6 Turm-springen H	1´23´05	91. Sprung mit Eintauchen und Unterwasser-Perspektive	T	SU/MF	FR		
	1´23´10	92. Sprung	HT	SU	V		
	1´23´14	93. Anlauf und Sprung	HT	SU	V		
	1´23´19	94. Anlauf und Sprung	AM	SL/SU	V		
	1´23´25	95. Sprung	HT	SU	FR		
	1´23´30	96. Sprung	HT	SU	FR		

	1´23´35	97. Sprung	HT	SU	FR		
	1´23´39	98. Sprung mit Eintauchen und Unterwasser-Perspektive	T	SU/MF	FR		
	1´23´44	99. Rückwärts abgespielter Sprung	T	SU	FR		
	1´23´48	100. Sprung	T	SU	FR		
	1´23´54	101. Sprung	T	SU	FR		
	1´23´58	102. Kunstspringer springt vom Brett	HT	S	FR		
	1´23´59	103. Kunstspringer springt vom Brett	HT	S	FR		
	1´24´01	104. Kunstspringer springt vom Brett	HT	S	FR		
	1´24´04	105. Rückwärts abgespielter Sprung	HT	SO	FR		
	1´24´08	106. Kunstspringer springt vom Brett	HT	MF	FR		
	1´24´10	107. Kunstspringer springt vom Brett	HT	MF	FR		
	1´24´11	108. Kunstspringer springt vom Brett	HT	MF	FR		
	1´24´12	109. Rückwärts abgespielter Sprung vom Sprungbrett	HT	MF	FR		
	1´24´13	110. Sprung vom Turm	HT	MF	FR		
	1´24´15	111. Zwei Springer springen vom Turm	T	SU	FR		
	1´24´17	112. Sprung vom Turm	T	SU	FR		
	1´24´21	113. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
	1´24´24	114. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
	1´24´26	115. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
	1´24´29	116. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
	1´24´30	117. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
	1´24´33	118. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
	1´24´34	119. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
	1´24´36	120. Sprung vom Turm	T	S	FR		
	1´24´39	121. Sprung vom Turm	T	S	FR		
	1´24´41	122. Sprung vom Turm	T	MF	FR		
20. Schlußfeier	1´24´43	1. Blick in die Wolken und	ST	SU	V		

		auf das Olympiastadion am Abend; Lichterdom					
	1´25´06						
	1´25´16	2. Olympiastadion und Glocke	ST/N	S	V/N		
	1´25´26	3. Lichterdom					
	1´25´48	4. Olympiaglocke	N	S	N		
	1´25´54	5. Olympisches Feuer im Stadion	T	RZ	N		
	1´26´00	6. Olympisches Feuer	N	RZ	N		
	1´26´03	7. Absinkende Fahnenspitzen	N	S	N		
	1´26´15	8. Absinkende Fahnen	T	S	N		
	1´26´21	9. Absinkende Fahnen	T	S	N		
	1´26´25	10. Fahnenspitzen werden Kränze aufgesetzt	HT	S	N		
	1´26´33	11. Wehende Olympiafahnen vor Lichterdom	HT	S	N		
	1´26´48	12. Olympisches Feuer vor dem Lichterdom; Feuer erlischt; Rauch	T	S	N		
	1´27´04	13. Aufsteigender Rauch vor Stadion und Lichterdom; Blick ins gebündelte Licht	ST	SO	N		
	1´28´01	14. Stein mit der Inschrift: C Leni Riefenstahl	HT	S	N		

8.2 Sequenzprotokoll zur *Deutschen Wochenschau* vom 25.2.1942

Sequenzen	Zeit	Sequenzinhalt
0. Titelvorspann	00´00	Umriss des Deutschen Reichs, Reichsadler, Titel: *DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU*, Namen der beteiligten Kriegsberichter
1. Rede Hitlers in Berlin	00´19	Rede Hitlers im Berliner Sportpalast vor Soldaten und Junkern der Waffen-SS
2. Ausbildung an den Waffen-Schulen des Heeres	00´58	Theoretischer Unterricht, Ausbildung am Geschütz, Übungsplatz der Panzertruppen-Schule, Sportausbildung, Funkunterricht an der Heeresnachrichten-Schule, Pionierschule, Bunkerkampf mit Sprengmittel- und Flammenwerfereinsatz, Offizierausbildung
3. An der finnischen Front	04´14	Kartenübersicht, Nachschub auf Schlitten in Ostkarelien, Verpflegung im Biwak, Soldaten am Feuer
4. An der Ostfront	05´33	Kartenübersicht des Deutschen Reichs und der Sowjetunion, Pioniere beim Brückenbau, Nachschub auf Zügen, Fahrzeugen und Schlitten, Infanterie auf dem Weg zur Front, Bodenpersonal der Luftwaffe bei der Arbeit, Flugzeug wird startklar gemacht, Verpflegung im Feld, Verpflegungstransport auf Skiern an die Front, Ritterkreuz-Verleihung, Stellungswechsel und Einsatz der Artillerie, Polizeiregiment im Infanteriekampf, Kriegsberichter beim Photographieren, Orts- und Häuserkampf der Infanterie, Tote und gefangene russische Soldaten
5. An der Afrikafront	12´24	Karte Afrikas, Panzerverbände rücken von Tripolis aus an die Front, Generaloberst Rommel im Wagen, zerstörte Munitionslager der Briten, Jubelnde Bevölkerung in Bengasi, Vorrückende deutsche Soldaten in Fahrzeugkolonnen, Gefangene und verwundete

		britische Soldaten sowie deren Kolonial-truppen, Generaloberst Rommel auf dem Gefechtsstand, Deutsche und italienische Artillerie im Gefecht, zerstörtes englisches Material, Vorrückende Panzerverbände
6. Krieg im Atlantik	17´24	Einlaufende U-Boote von der amerikanischen Ostküste, Spielmannzug der Kriegsmarine, Dönitz verleiht Hardegen das Ritterkreuz, Ehrenformation der Kriegsmarine, Kapitänleutnant Topps U-Boot auf dem Weg zur amerikanischen Küste über den Atlantik, Alltag auf einem U-Boot, New Yorks Kulisse, Lichter der Küstenstraße, Beschuss eines Frachters mit der Bordkanone, Alarmtauchgang, Angriff durch Wasserbomben, Ausfall des Lichts, Wassereinbruch, Reparaturmaßnahmen der Mannschaft, Kaffeepause nach getaner Arbeit, Auftauchen des Boots, Heimreise durch den Nordatlantik
7. Seekrieg im Kanalgebiet	25´17	Soldat an der Küste, im Hintergrund auslaufendes Kriegsschiff, Verband von Kriegsschiffen vor dem Hafen von Brest mit Richtung Norden, Jagdschutz der Luftwaffe, Seegefecht mit englischen Kriegsschiffen und Jägern der RAF, Kanonen und Flak im Einsatz, Abschuss einer englischen Maschine, Weiterer Durchbruch in die Nordsee
8. Ende	29´17	Umriss des Deutschen Reichs, Reichsadler

8.3 Sequenzprotokoll zur *Deutschen Wochenschau* vom 25.10.1944

Sequenzen	Zeit	Sequenzinhalt
0. Titelvorspann	00´00	Umriss des Deutschen Reichs, Reichsadler, Titel: *DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU*, Namen der beteiligten Kriegsberichter
1. Staatsakt zum Tode Rommels	00´29	Meldung vom Tode Rommels, Bilder von dessen Wirken an früheren Kampfschauplätzen auf dem afrikanischen Kontinent, Trauerfeier zu Ehren Rommels, Vertreter von Staat und Partei an Rommels Sarg, Rundstedt bei der Kranzniederlegung im Namen Hitlers, angetretene Ehrenformationen sowie den Straßenrand säumende Bevölkerung, Rommels Sarg wird auf einer Lafette aufgebart in einer Fahrzeugkolonne durch eine Stadt gefahren
2. Absetzbewegungen deutscher Truppen in Finnland	02´13	Fahrzeugkolonnen deutscher Soldaten sowie flüchtender Bevölkerung auf Pferdewagen und Fuhrwerken, Eisenbahnwagons gefüllt mit persönlichen Gegenständen der flüchtenden Zivilbevölkerung, Abtransport der Wagons
3. Abwehrkämpfe im Kampfraum Großwardein	03´07	Übersichtskarte des illustrierten Kampfraums, Panzer- und Artilleriegefechte, aus Deckungen heraus beobachtende Soldaten, Vorrückende Panzerverbände, Schützenpanzer im Kampf gegen Infanterie, Gefangennahme von rumänischen Soldaten, deutsche Panzer und Infanterie beim Durchkämmen eines Maisfeldes, zerstörtes Material
4. Stoßtrupps an der Westfront	04´48	Übersichtskarte des illustrierten Kampfraums, Bilder des Westwalls, vorrückende Sturmgeschütze und Grenadiere, Kolonnen gepanzerter Fahrzeuge, Panzer- und Artilleriegefechte in einem Tal, in Deckung gegangene Infanterie, beobachtende Soldaten, Panzerkampf in einem Dorf und auf der Straße,

		Gefechtssituation eines Stoßtrupps, zerstörtes amerikanisches Gerät, brennende Panzerfahrzeuge, Panzerkolonnen und marschierende deutsche Infanterie
5. Bildung des Volkssturms	06´44	Aufmarsch des Volkssturms, Plakate und Zeitungsartikel zur Mobilisation des Volkssturms, Meldestellen des Volkssturms für 16 bis 60 jährige, 131. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig mit einer Rede Himmlers in Ostpreußen vor angetretenem Volkssturm, Aufmarsch in Annaberg zur Feierstunde, Aufmarsch mit Standarten und Fahnen, Großappell angetretener Volkssturmmassen in den Städten der Ostgaue, Abordnungen sämtlicher Parteiorganisationen, Uniformierte und Zivilisten Seite an Seite bei Reden von Parteiführern, mit Gewehren jubelnde Menschen, wehende Hakenkreuzfahne, den Hitlergruß gestikulierende Jugendliche, Prozession eines Gauleiters mit der Gefolgschaft des Volkssturms, jubelnde Bevölkerung, Abwechselnde Bilder von mit Standarten, Fahnen, Gewehren und Panzerfäusten bestückten Hitlerjungen, SA-Männern und Zivilisten
6. Ende	11´37	Umriss des Deutschen Reichs, Reichsadler

9. Abkürzungsverzeichnis

AOK	Armee-Oberkommando
BDM	Bund Deutscher Mädel
Bufa	Bild- und Filmamt
DFP	Deutscher Fußball-Bund
FHA	Führungshauptamt
HGr.	Heeresgruppe
HJ	Hitler-Jugend
HKL	Haupt-Kampflinie
KB	Kriegsberichter
KNN	Kieler Neueste Nachrichten
KStN	Kosten-Steuer-Nummer
MAA	Militärabteilung des Auswärtigen Amtes
NS	Nationalsozialistisch, (-e), (-er), (-es)
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSKK	Nationalsozialistisches Kraftfahrer-Korps
OKW	Oberkommando der Wehrmacht

PK	Propagandakompanien
RAD	Reichsarbeitsdienst
RDP	Reichsverband der deutschen Presse
RF	Rundfunk
RMVuP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
SA	Sturmabteilung
SD	Sicherheitsdienst
SS	Schutzstaffel
WPr	[Amtsgruppe] Wehrmacht-Propaganda
z.b.V.	zur besonderen Verwendung
ZfA	Zentrale für Auslandsdienst

10. Filmographie

Abkürzungen:

AUS: Auszeichnung
BCH: Buch
BER: Beratung
DAR: Darsteller
DRO: Drehort
DRZ: Drehzeit
KAM: Kamera
LNG: Länge
MLT: Musikalische Leitung
MUS: Musik
PRÄ: Prädikat
PRL: Produktionsleitung
TXT: Text
REF: Restaurierte Fassung
PRF: Produktionsfirma
PRO: Produzent
RAS: Regie-Assistenz
REG: Regie
SCH: Schnitt
SPE: Spezialeffekte
SPR: Sprecher
STF: Standphotos
URA: Uraufführung
VER: Verleih
ZEN: Zensur
SAS: Schnitt-Assistenz
WDA: Wiederaufführung

1925

Wege zu Kraft und Schönheit - Ein Film über moderne Körperkultur

REG: Wilhelm Prager. BCH: Wilhelm Prager, nach Friedrich Wolf. BER: Nicholas Kaufmann. KAM: Friedrich Weinmann, Eugen Hrich, Friedrich Paulmann. SPE: Jakob Schatzow, Erich Stöcker. MUS: Giuseppe Becce. PRF: Universum Film AG. (Ufa), Berlin (Kulturabteilung). PLT: Alfred Stern. DAR: La Jana, Eva Liebenberg, Leni Riefenstahl, Hertha von Walther. Unter Mitwirkung von Houben, Kobs, Huber, Holz, Westerhaus, Paddock, Murchison, Porrit, Carr und Helen Wills beim Sport; Bode, Laban, Hellerau und Mensendiek bei der Körperkultur und Niddy Impekoven, Tamara Karsavina, Wladimiroff, Haselquist, Bac Ishii, Konami Ishii, Mary Wigman und Carola de la Riva beim Tanz. LNG: 2567 m (6 Akte); Neufassung 1926: 2191 m (6 Akte). ZEN: 16.2.1925; Neufassung: 4.6.1926. URA: 16.3.1925 in Berlin (Ufa-Palast)

1926

Der heilige Berg - Ein Heldenlied aus ragender Höhenwelt

REG/SCH: Arnold Fanck. BCH: Arnold Fanck, Hans Schneeberger. KAM: Sepp Allgeier, Helmar Lerski, Hans Schneeberger, Arnold Fanck, Albert Benitz. MUS: Edmund Meisel. PRF: Universum Film AG (Ufa), Berlin (Kulturabteilung). VER: Parufamet, Berlin; Transit Film, München. DAR: Leni Riefenstahl (Diotima), Luis Trenker (Diotimas Freund), Ernst Petersen (Vigo), Frieda Richard (die Mutter), Friedrich Schneider (Skilehrer), Hannes Schneider (Bergführer), Edmund Meisel. DRO: Schweizer Alpen, Sils Maria, Zermatt, Berner Oberland, Aletschgletscher, Lenzerheide, Helgoland, Filmwerke Staaken Berlin. DRZ: Januar 1925 bis Juli 1926. LNG: 3100 m (9 Akte, 90 min.), 3024 m (8 Akte). ZEN: 7.10.1926 / 16.12.1926. URA: 17.12.1926 in Berlin (Ufa-Palast). PRÄ: volksbildend

1926

Wintermärchen / REG: Arnold Fanck (Hauptrolle). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1927

Der große Sprung - Eine unwahrscheinliche, aber bewegte Geschichte

REG/BCH/SCH: Arnold Fanck. KAM: Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Richard Angst, Albert Benitz. STF: Hans Casparius. MUS: Werner Richard Heymann. PRF: Universum Film AG (Ufa), Berlin. PRL: Ernst Krieger. VER: Parufamet, Berlin. DAR: Leni Riefenstahl (Ziegenhirtin Gita), Luis Trenker (Bauernbursche), Hans Schneberger (Millionär), Paul Graetz (Diener). DRO: Dolomiten, Arlberg, Zürs, Lech, St. Christoph, Ufa-Atelier Berlin-Neubabelsberg. DRZ: Mai bis November 1927. LNG: 2931 m (7 Akte), 112 min. ZEN: 10.12.1927. URA: 20.12.1927 in Berlin (Ufa-Palast). PRÄ: künstlerisch wertvoll

1928

Das Schicksal derer von Habsburg - Die Tragödie eines Kaiserreichs

REG: Rudolf Raffé. RAS: Rolf Eckbauer. BCH: Max Ferner. KAM: Marius Holdt. PRF: Essem-Film Produktion GmbH, Berlin. PLT: Leo Meyer. VER:Star-Film GmbH, Berlin. DAR: Erna Morena (Kaiserin Elisabeth), Fritz Spira (Kaiser Franz Joseph), Leni Riefenstahl (Mary Vetsera), Maly Delschaft (Kronprinzessin Stephanie), Alfons Fryland (Kronprinz Rudolf). DRO: Schloß Schönbrunn bei Wien. LNG: ca. 2400 m. ZEN: 22.10.1928. URA: 16.11.1928 in Hamburg (Waterloo-Theater). REF: Deutschland/Österreich 2001

1929

Die weiße Hölle vom Piz Palü

REG: Arnold Fanck, Gustav Wilhelm Pabst. BCH: Arnold Fanck, Ladislaus Vajda. SCH: Arnold Fanck, Hermann Haller. KAM: Sepp Allgeier, Richard Angst, Hans Schneeberger. STF: Hans Casparius. MUS: Willy Schmidt-Genter, Giuseppe Becce (1935, deutsche Tonfassung). PRF: H. R. Sokal-Film GmbH, Berlin. PRO/PLT: Harry R. Sokal. VER: Aafa-Film AG, Sonderverleih Berlin. DAR: Leni Riefenstahl (Maria Majoni), Gustav Diessl (Johannes Krafft), Ernst Petersen (Hans Brandt), Ernst Udet (Der Flieger), Mizzi Götzel (Maria Krafft), Otto Spring (Bergführer), Kurt Gerron. DRO: Schneeregionen des Bernina-Massivs, Grunewald-Atelier, Berlin. DRZ: Januar bis Juni 1929. LNG Stummfilm: 3330 m (7 Akte), 127 min. LNG Tonfilm: 2509 m, 92 min. ZEN: 18.10.1929. URA: 11.10.1929 in Wien. URA der Tonfilmfassung: 23.12.1935 Ufa Pavillon am Nollendorfplatz, Berlin. REF: Deutschland 1997 (Erstaufführung: Berlinale) PRÄ: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

1929

Die schwarze Katze / REG: Arnold Fanck (Hauptrolle). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1930

Stürme über dem Montblanc

REG/SCH: Arnold Fanck. BCH: Arnold Fanck, Carl Mayer. KAM: Hans Schneeberger, Sepp Allgeier, Richard Angst. MUS: Paul Dessau (MLT), Otto Firl, Edmund Meisel. PRF: Aafa-Film AG der Tobis, Berlin. PLT: Harry R. Sokal. VER: Aafa-Film AG, Berlin. DAR: Leni Riefenstahl (Hella Armstrong), Sepp Rist (Wetterwart), Ernst

Udet, Mathias Wieman (Organist), Friedrich Kayssler (Hellas Vater), Ernst Petersen. DRO: Montblanc (Observatorium Vallot), Chamonix, Bosson-Gletscher, Arosa, Berninapaß, Sternwarte Babelsberg, Ufa-Atelier, Berlin-Tempelhof. DRZ: 12.8. bis 30.8.1930. LNG: 2964 m (7 Akte), 110 min. ZEN: 24.12.1930. URA: 25.12.1930 in Dresden (Prinzeß-Theater); 2.2.1931 in Berlin (Ufa-Palast). PRÄ: künstlerisch wertvoll, Lehrfilm

1931

Der weiße Rausch - Neue Wunder des Schneeschuhs

REG/BCH/SCH: Arnold Fanck: KAM: Richard Angst, Kurt Neubert, Hans Karl Gottschalk, Bruno Leubner. MUS/MLT: Paul Dessau. PRF: H. R. Sokal-Film GmbH, Berlin. PLT: Harry R. Sokal. VER: Aafa-Film AG, Berlin. DAR: Leni Riefenstahl (Leni), Hannes Schneider (Hannes), Guzzi Lantschner, Walter Riml, Rudi Matt und 50 internationale Skiläufer. DRO: St. Anton und Zürs am Arlberg, Jofa-Ateliers, Berlin-Johannistal. DRZ: 8.10. bis 20.10.1931. LNG: 2565 m (5 Akte), 94 min. ZEN: 9.12.1931. URA: 10.12.1931 in Berlin (Ufa-Palast). PRÄ: künstlerisch wertvoll, Lehrfilm

1932

Das Blaue Licht. Eine Berglegende aus den Dolomiten

REG/SCH: Leni Riefenstahl. RAS: Béla Balázs. BCH: Leni Riefenstahl, Béla Balázs, Carl Mayer, Hans Schneeberger. KAM: Hans Schneeberger, Heinz von Jaworsky. STF: Walter Riml. Giuseppe Becce. PRF: Leni Riefenstahl Studio-Film GmbH/H.R.Sokal-Film GmbH, Berlin. PLT: Harry R. Sokal, Walter Traut. VER:Aafa-Film AG, Berlin, Sonderverleih (ab 1938: Degeto-Kulturfilm GmbH, Berlin). DAR: Leni Riefenstahl (Junta), Mathias Wieman (Vigo), Max Holzboer (Wirt), Beni Führer (Tonio), Martha Mair (Lucia), Franz Maldacea (Guzzi). DRO: Sarntaler Alpen, Sarentino, Burgruine Runkelstein, Crozzon (Dolomiten), Tessin-Tal. DRZ: Juli bis September 1931. LNG: 2344 m (9 Akte), 86 min. ZEN: 21.3.1932. URA:24.3.1932 in Berlin (Ufa-Palast). WDA: 27.9.1938 in Berlin (Kurbel). REF: Deutschland 2001. PRÄ: künstlerisch wertvoll, jugend- und feiertagsfrei. AUS: Silbermedaille der Internationalen Filmkunstausstellung 1932 in Venedig (Biennale), Goldmedaille der Pariser Weltausstellung 1937

1933

S.O.S. Eisberg

REG: Arnold Fanck, Hans Hinrich. BCH: Arnold Fanck, Friedrich Wolf, Friedrich Kohner, Fritz Löwe, Ernst Sorge. BER: Fritz Löwe, Ernst Sorge, Emmy Langberg. KAM: Hans Schneeberger, Richard Angst; Luftaufnahmen: Ernst Udet, Franz Schrieck. SCH: Arnold Fanck, Hermann Haller. MUS: Paul Dessau. PRF/VER: Deutsche Universal-Film AG (Ufa), Berlin (Paul Kohner-Produktion). PLT: Alfred Stern. DAR: Leni Riefenstahl (Hella Lorenz), Ernst Udet, Gustav Dießl (Karl Lorenz), Max Holzboer (Physiker), Sepp Rist (Johannes Brand), Walter Riml. DRO: Grönland, Berninapaß/Schweiz, Jofa-Ateliers, Berlin-Johannistal. DRZ: Juni bis November 1932 in Grönland, Januar bis Mai 1933 in der Schweiz. LNG: 2827 m (6 Akte), 103 min. ZEN: 28.8.1933. URA: 30.8.1933 in Berlin (Ufa-Palast). PRÄ: künstlerisch wertvoll. URA der amerikanischen Fassung (REG: Tay Garnett): 22.9.1933 New York (Criterion)

1933

Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der N.S.D.A.P.

REG: Leni Riefenstahl. KAM: Sepp Allgeier, Franz Weihmayr, Walter Frentz, Richard Quaas. MUS: Herbert Windt. SCH: Leni Riefenstahl, Waldemar Gaede, Erna Peters. PRO: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin (Hauptabteilung IV - Film). PLT: Arnold Raether. VER: Universum Film AG (Ufa), Berlin; Landesfilmstellen der NSDAP. DRO: Nürnberg. DRZ: 30.8. bis 3.9.1933. LNG: 1756 m, 64 min. URA: 1.12.1933 in Berlin (Ufa-Palast)

1933

Mademoiselle Docteur / REG: Georg Wilhelm Pabst (Hauptrolle). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1935

Triumph des Willens

REG/SCH: Leni Riefenstahl. RAS: Erna Peters, Guzzi Lantschner, Otto Lantschner, Walter Prager. BCH: Leni Riefenstahl. KAM: Sepp Allgeier, Karl Attenberger, Werner Bohne, Walter Frentz, Hans Gottschalk, Werner Hundhausen, Herbert Kebelmann, Albert Kling, Franz Koch, Herbert Kutschbach, Paul Lieberenz, Richard Nickel, Walter Riml, Arthur von Schwertfeger, Karl Vass, Franz Weihmayr, Siegrfried Weinmann, Karl Wellert, SPE: Arbeitsgemeinschaft Svend Noldan, Fritz Brunsch, Hans Noack. STF: Rolf Lantin. MUS: Herbert Windt (Nachsynchronisation der Märsche durch die Kapelle der SS-Leibstandarte Adolf Hitler unter der Leitung von Müller-John). PRF: Reichsparteitagsfilm der L.R.-Studio-Film, Berlin; NSDAP-Geschaftsstelle für den Reichsparteitagsfilm. PLT: Leni Riefenstahl, Walter Traut, Walter Groskopf. VER: Ufa-Filmverleih GmbH, Berlin. DRO: Nürnberg. DRZ: 4.9. bis 10.9.1934. LNG: 3109 m, 114 min. ZEN: 26.3.1935. URA: 28.3.1935 in Berlin (Ufa-Palast). PRÄ: staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll, volksbildend, Lehrfilm. AUS: Nationaler Filmpreis 1934/35, Auszeichnung als bester ausländischer Dokumentarfilm auf dem Internationalen Filmfestival Venedig (Biennale) 1935 mit der Coppa dell‘ Instituto Nazionale LUCE, Goldmedaille und großer Preis von Frankreich 1937 (Großer Preis der Pariser Weltausstellung)

1935

Tag der Freiheit! - Unserer Wehrmacht! - Nürnberg 1935

REG/SCH: Leni Riefenstahl. KAM: Hans Ertl, Walter Frentz, Albert Kling, Guzzi Lantschner, Kurt Neubert, Willy Zielke. MUS: Peter Kreuder. PRO: Reichsparteitagsfilm der L.R. Studio-Film GmbH, Berlin. PLT: Leni Riefenstahl. VER: Ufa-Filmverleih GmbH, Berlin. DRO: Nürnberg. LNG: 755 m, 28 min. ZEN: 26.11.1936. URA: 30.12.1935 in Berlin (Ufa-Palast). PRÄ: staatspolitisch und künstlerisch wertvoll, volksbildend (lief als Vorfilm zu Ufa-Spielfilmen)

1938

Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936

Teil 1: *Fest der Völker*

Teil 2: *Fest der Schönheit*

REG/SCH: Leni Riefenstahl. BER: Josef Schmücker. KAM: Hans Ertl, Walter Frentz, Guzzi Lantschner, Kurt Neubert, Hans Scheib, Andor von Barsy, Wilfried Basse, Josef Dietze, E. Epkens, von Friedl, Hans Gottschalk,

Richard Groschopp, W. Hameister, Wolf Hart, Hasso Hartnagel, Prof. Walter Hege, E. von der Heyden, Albert Höch, Paul Holzki, W. Hundhausen, H. von Jarowsky, Otto Lantschner, Dr. Ernst Sorge. KAM für den Prolog: Willy Zielke. SPE: Arbeitsgemeinschaft Svend Noldan. STF: Rolf Lantin. MUS: Herbert Windt, Walter Gronostay. SPR: Paul Laven, Rolf Wernicke, Henri Nannen, Johannes Pagels. PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). PLT: Walter Traut, Walter Groskopf. VER: Tobis-Filmkunst GmbH, Berlin (Deutschland), Tobis-Cinema-Film AG, Berlin (Weltverleih). DRO: Olympia-Stadion Berlin, Griechenland, Kieler Förde. DRZ: Juli/August 1936. LNG: Teil 1: 3429 m, 126 min.; Teil 2: 2722 m, 100 min. ZEN: 9.5.1938. URA: 20.4.1938 in Berlin (Ufa-Palast), Teil 2 ab dem 2.6.1938. PRÄ: staatspolitisch und künstlerisch wertvoll, kulturell wertvoll, volksbildend, Lehrfilm. AUS: Nationaler Filmpreis Berlin 1937/38, Mussolini-Pokal der Internationalen Film-Festspiele Venedig (Coppa Mussolini) für den besten ausländischen Film auf der Biennale in Venedig 1938, Schwedischer Polarpreis 1938, Griechischer Sportpreis 1938, Olympisches Diplom zur Olympischen Goldmedaille vom Comitée International Olympique (im Juni 1939 zuerkannt, jedoch erst 1948 in Lausanne überreicht)

1939

Osterskitour in Tirol

REG: Guzzi Lantschner, Harald Reinl. MUS: Otto Schubert. PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). VER: Bavaria, München. DAR: Heli Lantschner, Trude Lechle, Dori Neu. LNG: 578 m. ZEN: 20.12.1939. PRÄ: künstlerisch wertvoll, volksbildend

1939

Der Wurf im Sport - Betrachtungen für Freunde des Sports

REG/BCH: Joachim Bartsch. SCH: Joachim Bartsch (Restaufnahmen aus den Aufnahmen des Olympia-Films). SPR: Willi Dohm. PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). ZEN: 13.3.1939. PRÄ: volksbildend, Lehrfilm

1939

Penthesilea (BCH, REG, BCH, Hauptrolle). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1939

Dokumentarfilm über den Polenfeldzug (REG). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1939

Eleonore Duse (PRO, REG). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1940

Kraft und Schwung - Die Grundelemente des Turnens

SCH: Otto Lantschner (Restaufnahmen aus den Aufnahmen des Olympia-Films). PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). SPR: Rolf Wernicke. LNG: 317 m. ZEN: 1940

1940

Laufen

REG: Joachim Bartsch. PRF: Tobis-Filmkunst, Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl).

1940

Der Sprung

REG: Joachim Bartsch. PRF: Tobis-Filmkunst, Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). VER: Tobis. LNG: 363 m. ZEN: 16.8.1940. PRÄ: volksbildend, Lehrfilm

1940

Bergbauern

REG: Guzzi Lantschner. RAS: Harald Reinl, Otto Lantschner. MUS: Otto Schubert. PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). LNG: 464 m. ZEN: 27.3.1940. PRÄ: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

1942

Wildwasser. Dokumentarischer Spielfim

REG: Guzzi Lantschner. REG/SAS: Harald Reinl. BCH: Guzzi Lantschner. MUS: Herbert Windt. PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). LNG: 835 m. ZEN: 10.12.1942. PRÄ: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

1943

Schwimmen und Springen

REG: Joachim Bartsch. PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). LNG: 374 m. ZEN: 1.2.1943. PRÄ: volksbildend, Lehrfilm

1943

Höchstes Glück der Erde auf dem Rücken der Pferde

REG: Joachim Bartsch. PRF: Olympia-Film GmbH, Berlin (Leni Riefenstahl). LNG: 428 m. ZEN: 6.1.1943. PRÄ: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

1943

Joseph Thorak - Werkstatt und Werke

REG: Arnold Fanck, Hans Cürlis. KAM: Walter Riml, Otto Cürlis. MUS: Rudolf Perak. PRF: Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin; Riefenstahl-Film GmbH, Berlin (Riefenstahl-Film der Ufa). Pro: Hans Cürlis, Leni Riefenstahl. PLT: Walter Traut. VER: Universum-Film AG, Berlin. LNG: 388 m, 13 min. ZEN: 23.12.1943. URA: November 1943, München (Reichswoche des deutschen Kulturfilms) PRÄ: kulturell wertvoll, volksbildend, annerkennungswert

1943

Van Gogh (PRO, REG). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1944

Arno Breker

REG: Arnold Fanck. TXT/SPR: Hans Cürlis. KAM: Walter Riml. SCH: Hans Cürlis. MUS: Rudolf Perak. PRF: Riefenstahl-Film GmbH, Berlin (Riefenstahl-Film der Ufa); Kulturfilm-Institut GmbH, Berlin. PRO: Leni Riefenstahl, Hans Cürlis. PLT: Walter Traut. VER: Universum-Film AG, Berlin. LNG: 359 m, 13 min. ZEN: 18.10.1944. PRÄ: kulturell wertvoll, volksbildend

1944

Der Führer baut seine Hauptstadt (PRO). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1950

Die roten Teufel (PRO, REG, BCH). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1950

Der Tänzer von Florenz (REG). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1950

Ewige Gipfel (REG). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1952

Friedrich und Voltaire (REG, BCH). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1953

Die schwarze Fracht (REG, Hauptrolle). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1954

Tiefland

REG/SCH: Leni Riefenstahl. BER: Georg Wilhelm Pabst, Arthur Maria Rabenalt. RAS: Harald Reinl. BCH: Leni Riefenstahl, Harald Reinl, nach Eugene d'Albert und Angel Guimerá. KAM: Albert Benitz. STF: Rolf Lantin. MUS: Herbert Windt (unter Verwendung der Opernmelodien von Eugene d'Albert). PRF: Riefenstahl-Film GmbH, Berlin für Tobis Filmkunst GmbH, Berlin (bis 1945); Plesner-Film GmbH, Kufstein (PRO: Leni Riefenstahl, Josef Plesner). PLT: Walter Traut, Max Hüske. VER: Allianz Fiilm, Deutsche Cosmopol. DAR: Leni Riefenstahl (Martha), Franz Eichberger (Pedro), Bernhard Minetti (Don Sebastian), Aribert Wäscher (Camillo), Maria Koppenhöfer (Amelia), Luis Rainer (Nando), Frieda Richard (Josefa). DRO: Krün bei Mittenwald, Karwendelgebirge, Rosengarten in den Dolomiten, Spanien (bei Madrid). DRZ: 1940-1944. LNG: 2695 m, 99 min. URA: 11.2.1954 in Stuttgart (EM-Theater)

1954

Afrikanische Symphonie (BCH, REG). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1955

Der Stierkampf des Monsieur Chatalon / Tanz mit dem Tod (BCH). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1955

Sol y Sombra / Sonne und Schatten (BCH). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1955

Drei Sterne am Mantel der Madonna (REG, BCH). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1955

Kobalt 60 / Atomstrahlen (REG, BCH). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1960

The Blue Light / PRO: Adventure Ltd. (REG). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1961

Der Nil (REG, BCH). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1962

Afrikanisches Tagebuch (REG, KAM). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

1965

Allein unter den Nuba (PRO, REG, KAM). **Nicht realisiertes Filmprojekt**

2002

Korallengärten - Impressionen unter Wasser

REG: Leni Riefenstahl. SCH: Leni Riefenstahl. KAM: Horst Kettner, Leni Riefenstahl. MUS: Giorgio Moroder. PRF: Leni Riefenstahl-Produktion, Pöcking. URA: August 2002

Ich versichere, die vorliegende Dissertation selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwandt und wörtlich oder dem Sinne nach den Quellen entnommene Stellen als solche gekennzeichnet zu haben. Sie hat noch keiner anderen Stelle zur Prüfung vorgelegen. Die Kopie dieser Arbeit entspricht in allen Einzelheiten dem Original.

Flensburg, den 01.03.2013

_____

Marc Schlage

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank nachstehenden Personen entgegen bringen, ohne deren Mithilfe die Anfertigung dieser Promotionsschrift niemals zustande gekommen wäre:

Mein Dank gilt zunächst Herrn Prof. Dr. Paul, meinem Doktorvater, für die Betreuung dieser Arbeit, der freundlichen Hilfe und der mannigfachen Ideengebung, die mir einen kritischen Zugang zu dieser Thematik eröffnete. Die zahlreichen Gespräche auf intellektueller und persönlicher Ebene werden mir immer als bereichernder und konstruktiver Austausch in Erinnerung bleiben. Ich habe unsere Dialoge stets als Ermutigung und Motivation empfunden.

Ich danke Herrn Prof. Dr. Helmes für die hilfsbereite und wissenschaftliche Betreuung als Zweitgutachter.

Ferner danke ich Frau Prof. Dr. Lundt für ihren kritischen Diskurs und die Überlassung notwendiger Quellen und Dokumente.

Des Weiteren möchte ich mich bei Herrn Konrad Vogelsang für die Bereitstellung unentbehrlicher Dokumente, Printmedien sowie audiovisueller Quellen bedanken.
Daneben soll hier Frau Dr. Lorenzen und Dörte Steinert für die kritische Auseinandersetzung mit meinem Themenkomplex und für die Durchsicht meiner Arbeit gedankt werden.

Mein außerordentlicher Dank gilt Wibke Nothnagel, ohne deren mühevolle Geduld und liebevolles Verständnis in dieser beschwerlichen Zeit ein solcher Arbeitsumfang niemals hätte gelingen können. Die mehrfache Durchsicht dieser Abhandlung, ihre kritischen Betrachtungen, ihre differenzierten Anmerkungen sowie die mit ihr zweckdienlichen Diskussionen, vor allem aber ihr moralischer Beistand und der menschliche Halt, haben mir Kraft und Mut zur Anfertigung und Vollendung meiner Dissertation gegeben. Wegen ihrer persönlichen Bindung und Unterstützung gebührt ihr hier meine voller und besonders herauszustellender Dank.

Tief verbunden und dankbar bin ich meiner Freundin, Manuela Riedel, für ihre unglaublich hilfreiche Unterstützung und ihr Verständnis bei der Anfertigung dieser Doktorarbeit.

Mein ganz besonderer Dank aber gilt meinen Großeltern, Werner und Elisabeth Schlage, die mir meinen bisherigen Lebensweg ermöglichten und denen ich diese Arbeit widme.

http://www.youtube.com/watch?v=cc4-OdlMcgw

http://www.youtube.com/watch?v=-TDk77__yDQ

Die Deutsche Wochenschau vom 25.02.1942: http://www.youtube.com/watch?v=44iSV14cR_A

Die Deutsche Wochenschau vom 25.10.1944: http://www.youtube.com/watch?v=LFT4Ib-YCeg