



*„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.*

**Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der Philosophie**

**Eingereicht von Stefanie Grote  
an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der  
Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)**

**November 2004**

**Gutachter:**

**Prof. Dr. Eckhard Höfner**

Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft und Medienforschung  
Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder)

**Prof. Dr. Hartmut Schröder**

Lehrstuhl für Sprachwissenschaft II: Linguistische Kommunikations- und  
Medienforschung  
Europa- Universität Viadrina, Frankfurt (Oder)

Mit finanzieller Unterstützung der Otto-Wolff-Stiftung und der Hanns-Seidel-  
Stiftung

## Dank

Mein Dank gilt zunächst meinem Betreuer, Prof. Dr. Eckhard Höfner von der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder), der die Arbeit kontinuierlich und umfassend unterstützte, so dass im Laufe der Zeit eine große Nähe entstanden ist. Die zahlreichen Gespräche auf intellektueller und persönlicher Ebene werden mir immer als bereichernder und konstruktiver Austausch in Erinnerung bleiben. Ich habe unseren Dialog stets als Ermutigung und Motivation empfunden und danke vor allem für das beständige Vertrauen in die Umsetzung meiner Ideen. Für diesen Zuspruch, die wertvollen Anregungen, das Interesse und die Unterstützung bin ich auch Dr. Marie-Luise Bernreuther als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft und Medienforschung sehr dankbar. Der Otto-Wolff-Stiftung verdanke ich eine Stipendienvergabe und meine Teilnahme an dem ihrerseits unterstützten internationalen Forschungsprojekt *Centre for Advanced Central European Studies (CACES)*. Meinen Kollegen aus Moldawien, Serbien, Kroatien, Albanien, Bulgarien, Polen, Rumänien und Italien danke ich für den bereichernden Dialog und die eindrücklichen kultur-politischen ‚Einblicke‘, die ich im Rahmen meiner Teilnahme am inneruniversitären, internationalen Medien- und Promotionskolleg – *Transformation der Bildschirm-Medien in West- und (Süd-) Osteuropa. Informationsvermittlung und öffentliche Meinungsbildung* - gewonnen habe. Für die Förderung desselben sei der Hanns-Seidel-Stiftung, insbesondere Prof. Hans-Peter Niedermeier als Leiter des Förderungswerks und Dr. Michael Czepalla als Leiter des Auslandsstipendienprogramms, gedankt. Die Realisierung der Dissertation wurde durch diese Stipendienvergaben erst möglich.

Ich danke Prof. Dr. Hartmut Schröder von der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder), für die wissenschaftliche Betreuung als Zweitgutachter.

Als Mitglied des Kulturwissenschaftlichen Zentrums für Doktoranden- und Postdoktorandenstudien der Europa-Universität Viadrina fand ich dankenswerterweise umfassende Unterstützung zur Umsetzung meines Forschungsvorhabens.

Ich bedanke mich auch bei allen ‚auswärtigen‘ Kollegen sowie den zahlreichen Mitarbeitern in Bibliotheken, Archiven, Museen, Institutionen, Unternehmen und Sendeanstalten für die große Hilfsbereitschaft und das Entgegenkommen, hier besonders bei Dr. Lutz Kinkel (Pressebüro, Hamburg), Dr. Jürgen Trimborn (Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Universität Köln), Dr. Rainer Rother (Deutsches Historisches

Museum/Zeughauskino Berlin), Rosel Kern (ROM e.V., Köln), Daniela Leopold (Gruner + Jahr), Angelika Rode (Der Spiegel), Christina Voigt (Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt a.M.), Frau Klawitter (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin), Florence Kluge und Cornelia Bess von der ARD, Jutta Louise Oechler, Alexander Bohr, Veit Scheller und Heidi Wisselmann-Wagner vom ZDF, Stefan Rothmund (SWR), Patricia Marquardt (RBB), Gerrit Angela Zemlin (NDR), Hans Müller-Jahns (MDR), Gabriele Wenger (BR), Irene Hermelink (BR), Dieter Weiss, Mark Grünthal (Transit-Film), Dr. Andrea Mork (Haus der Geschichte, Bonn).

Ich bin dankbar für die vielen Hinweise, Ratschläge und Anregungen von Freunden und Bekannten, für ihr Bestehen auf Denkpausen und die nötigen Momente der Entspannung. Mein herzlichster Dank gilt Jenny Tillmanns für die Kontinuität und Konstruktivität des Disputs, für ihren fortwährenden Zuspruch, die Aufmerksamkeit und Unermüdlichkeit ihres ‚Da-Seins‘ als Freundin und Wohltat für Geist und Seele, Aleksandar Ivkovac für seine große Hilfsbereitschaft und sein Engagement zur Problemlösung, Gabriela für ihre Geduld, ihre Ermutigung und unschätzbare seelische Unterstützung sowie meinen Eltern für das aufrichtige Interesse, ihren Zuspruch und vor allem für ihre Liebe.

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>FORSCHUNGSSTAND .....</b>	<b>12</b>
<b>3</b>	<b>NS-RASSISMUS UND DIE IDEOLOGIE VOM ‚PERFEKTEN‘ MENSCHEN.....</b>	<b>17</b>
3.1	Plädoyers für Züchtung und Vernichtung - Vordenker des NS-Rassismus seit Darwin .....	18
3.2	Hitlers rassistischer Dualismus .....	22
3.3	Der Idealtypus des faschistischen Mannes .....	24
3.4	‚Einzel-Körper‘ im Dienste des ‚Volks-Körpers‘ .....	27
<b>4</b>	<b>RIEFENSTAHL VOR 1933 – EINE SKIZZE .....</b>	<b>29</b>
	<b>„AUF AUSDRÜCKLICHEN WUNSCH DES FÜHRERS“ -</b>	
	<b>RIEFENSTAHL'S KARRIERE IM NATIONALSOZIALISMUS.....</b>	<b>33</b>
<b>5</b>	<b>DER AUFTRAG DES JAHRES 1933 .....</b>	<b>33</b>
5.1	1933: Reichsparteitag des Sieges .....	33
5.1.1	Reichsparteitag als Liturgie – Nationalsozialismus als Ersatzreligion .....	37
5.2	<i>Der Sieg des Glaubens</i> - der Film vom Reichsparteitag 1933.....	38
5.2.1	Auftraggeber und Vorbereitung.....	39
5.2.2	Engagement und Widerstände .....	44
5.2.3	Propagandistischer Nutzen des Mediums Film im Allgemeinen und im Besonderen.....	48
5.2.4	Propagandistischer ‚Unnutzen‘ .....	54
5.2.5	Der Mangel an Professionalität .....	55
<b>6</b>	<b>DER AUFTRAG DES JAHRES 1934 .....</b>	<b>57</b>
6.1	1934: Reichsparteitag der Einheit und Stärke. Die ‚zweite Realität‘ .....	57
6.1.1	Camouflage des Konflikts .....	57
6.1.2	Ästhetisierung des Real-Parteitags .....	58
6.1.3	Fazit.....	61
6.2	<i>Triumph des Willens</i> – „Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films 1934“ .....	62
6.2.1	Auftraggeber und Finanzierung .....	63
6.2.2	„Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung der NSDAP“ .....	66
6.2.3	Exklusivstatus als Führerbeauftragte .....	74
6.2.4	Urheber- und Verwertungsrechte nach 1945 .....	78
6.3	Ideologie und die Ikonografie vom ‚perfekten‘ Menschen - <i>Triumph des Willens</i> als ‚dritte‘ Realität.....	81
6.3.1	Untersuchungsgegenstand und Methodik.....	81
6.3.2	Reichswehrsequenz .....	84
6.3.3	Film-Parteitag als Kunstwerk – Inszenierung der Inszenierung .....	87
6.3.3.1	Filmchronologie – Sequenzliste und -auswahl.....	91
6.3.4	Hitlers Ankunft in Nürnberg – „Volksgemeinschaft“ als Fanggemeinschaft.....	92
6.3.5	Morgenstimmung und Zeltlager- Janusköpfigkeit des Kameradschaftsmotivs .....	97
6.3.6	Arbeitsdienst-Appell - “Wir sind der Arbeit Soldaten” .....	104
6.3.7	SA- und SS-Appell – Statuarik der Masse ohne Menschen.....	109
6.4	Das Dokument als Propaganda .....	119
6.4.1	Ideologiekonforme Selektivität .....	119
6.4.2	Dokumentarfilm und Propaganda - ein Problem der Definition.....	126
6.5	Zeitgenössische Rezeption und Wirkung .....	130
6.6	Brisanz des Filmerbes im 21. Jahrhundert .....	136

<b>7</b>	<b>DER AUFTRAG DES JAHRES 1935 .....</b>	<b>139</b>
7.1	1935: Reichsparteitag der Freiheit .....	139
7.1.1	Aufrüstung für den Frieden - Hitlers Täuschungs-, „Manöver“ .....	139
7.1.2	Reichsparteitag der Unfreiheit – Verkündung der „Nürnberger Gesetze“ .....	141
7.2	<i>Tag der Freiheit! - Unsere Wehrmacht! Nürnberg 1935</i> - Der Film vom Reichsparteitag 1935 .....	142
7.2.1	Lückenhafte Faktenlage und der wissenschaftliche Dissens .....	142
7.2.2	Die Re-/Konstruktion der Realität .....	145
7.2.2.1	Insistenz der Riefenstahl-Version .....	145
7.2.2.2	Der anders lautende Filmauftrag – Dokumentierung des Gesamtparteitags .....	146
7.2.2.3	Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte - ein Versuch .....	150
7.2.2.4	Militärpräsenz als innen- und außenpolitische Botschaft des Jahres 1935 .....	154
7.2.3	Dramaturgie der Mobilisierung .....	155
7.3	Profilierung versus Marginalisierung	
	- Riefenstahl im Konflikt zwischen Kunst und Auftragskunst .....	157
7.3.1	Die Funktion der Legende .....	157
7.3.2	Ambivalenz der Eigenbewertung .....	158
<b>8</b>	<b>DER AUFTRAG DES JAHRES 1936 .....</b>	<b>162</b>
8.1	1936: Die XI. Olympischen Spiele auf deutschem Boden - der Gastgeber als Aggressor .....	162
8.1.1	Außenpolitische Offensiven .....	162
8.1.2	Nationalismus und Olympismus – Zwangsvereinigung der Antipoden .....	163
8.1.3	Antisemitismus und Weltspiele – die innenpolitische Offensive .....	166
8.1.4	Reaktionen der Weltöffentlichkeit	
	- internationale Instanzen zwischen Opportunismus und Opposition .....	168
8.1.4.1	Die amerikanische Boykottbewegung und ihre Gegner .....	168
8.1.4.2	Die Rolle des IOC .....	170
8.2	<i>Olympia</i> - Hinter den Kulissen der Wettkampffilmung .....	172
8.2.1	Auftraggeber .....	173
8.2.2	„Olympia-Film GmbH“ als Tarnfirma des Propagandaministeriums .....	175
8.2.3	Vertragsvereinbarungen zur Finanzierung .....	177
8.2.4	Misswirtschaft der „Olympia-Film GmbH“ .....	180
8.2.5	Abwicklungsschlussbilanz .....	182
8.2.6	“... im Interesse der Propaganda” – Aufwand ohne Nutzen in Amerika .....	185
8.2.7	“Riefenstahl-Film GmbH” - Firmengründung “unter besonderer Förderung des Führers” .....	188
8.2.8	Urheber- und Verwertungsrechte nach 1945 .....	190
8.3	<i>Olympia</i> und die Hypokrisie des Antirassismus .....	191
8.3.1	Untersuchungsgegenstand und Methodik .....	191
<b>A</b>	<b>„FEST DER VÖLKER“ - DER PROLOG .....</b>	<b>194</b>
8.3.2	Antikenadaption im Kontext der NS-Ideologie .....	194
8.3.2.1	Der Myron-Diskobol und die griechisch-germanische Rassengemeinschaft .....	194
8.3.2.2	Sakralisierung des „Arisch“- Männlichen .....	197
8.3.2.3	Der Fackellauf von der Antike in die Gegenwart .....	198
8.3.3	Das Eröffnungszeremoniell und die Verortung des Geschehens im Dritten Reich .....	200
8.3.3.1	Defilee der Nationen auf Zelluloid .....	201
8.3.3.2	„Ein Volk, ein Reich, ein Führer“ – deutsche Dominanz per Montagetechnik .....	204
8.3.4	Epochale Verschmelzung .....	206
8.3.5	Fazit .....	207

<b>B</b>	<b>DAS WETTKAMPFGESCHEHEN .....</b>	<b>209</b>
8.3.6	Apotheose maskuliner Schönheit .....	209
8.3.7	Kinematografische Verehrung des >Antitypus< Jesse Owens - ‚Stolperstein‘ der Wissenschaftsliteratur.....	211
8.3.7.1	Riefenstahls Motiv .....	213
8.3.7.2	Sportwettkampf als Rassenkampf .....	217
8.3.7.3	Reaktionen der Machthaber.....	218
8.3.8	Der subtile Rassismus .....	220
8.3.8.1	Verschwiegene Erfolge des Rassenfeinds .....	221
8.3.8.2	Pointierte Inferiorität und die Verifizierung des Dogmas .....	224
8.3.9	Sport und Militarismus .....	230
8.3.9.1	Wille, Opfer, Kampf - der Marathonlauf.....	230
8.3.9.2	Soldaten-Sportler und deutsches Heldentum.....	233
8.3.9.3	Sportreportage und Kriegsberichterstattung .....	235
8.3.10	Fazit.....	236
<b>9</b>	<b>RIEFENSTAHL NACH 1939 – EINE SKIZZE .....</b>	<b>240</b>
9.1	Nicht realisierte (Auftrags-)Arbeiten einer Höchstprivilegierten in Kriegszeiten.....	240
9.1.1	Ein Filmgelände für Riefenstahl – ‚Auf Wunsch des Führers‘ .....	240
9.1.2	Propaganda für den Krieg .....	241
9.1.3	‚Tiefeland‘ – ein Drama .....	243
9.2	Entnazifizierung .....	248
<b>10</b>	<b>GENIALITÄT ALS SYNERGISMUS .....</b>	<b>253</b>
<b>11</b>	<b>SCHLUSS.....</b>	<b>259</b>
	Abkürzungen.....	264
	Quellen und Literatur .....	265

## 1 EINLEITUNG

Eine Auseinandersetzung mit Leni Riefenstahl im Heute ist immer auch eine Auseinandersetzung mit Leni Riefenstahl im Gestern. Der *Ruhm* als privilegierte und von Hitler protegierte Starregisseurin des Dritten Reiches, begründete die *Schande* der Nachkriegszeit, die ihrerseits wiederum den *Ruhm* von heute begründet – oder zumindest einen nennenswerten Beitrag dazu leistet. Die Diskussion bleibt lebendig – nicht *trotz*, sondern *wegen* dieser Karriere. Die Reputation als Berüchtigte und der Hauch von Musealität verliehen der hochbetagten Einhunderteinjährigen die Attraktivität einer noch leibhaftigen Prominenz aus dem Zirkel der mit Schauern erinnerten NS-Elite – bis zu ihrem Tod im Jahr 2003. Riefenstahl befriedigte ein Sensationsbedürfnis. Ein langlebiges Medieninteresse reflektiert die Popularität der Auseinandersetzung mit Person und Werk, die immer neue Aktualität des Altbekannten, aber auch die qualitative Veränderung der Argumentation und Kontroverse um die unpolitische Künstlerin oder die ambitionierte NS-Propagandistin. In ihrer Eigenschaft als Auftragsfilmerin Hitlers, steht sie gleichermaßen für das dunkelste Kapitel deutscher Geschichte, wie sie als Kultfigur dem Bedürfnis nach Enttabuisierung und ‚Relativierung‘ von Vergangenheit entspricht. Die Rezeptionsgeschichte Leni Riefenstahls ist auch und vor allem die Geschichte der Deutschen im Umgang mit ihrer eigenen Vergangenheit, mit jenen Schrecknissen, die das ‚verführte‘ Volk der allzu gern Unwissenden *post festum* so eifrig zu den Taten der wenigen Wissenden und des einzigen ‚Verführers‘ stilisierte. Die Paradoxie des Entlastungsreflexes will es nun aber, dass sich ausgerechnet in dieser Hinsicht die *anklagende* deutsche Nachkriegsgesellschaft von der durch sie *beklagten* Regisseurin keinesfalls unterschied. In der postfaschistischen Ära bot die gleichfalls selbst ernannte ‚Verführte‘ als Nazi-Kollaborateurin eine höchst willkommene Projektionsfläche zur Rehabilitation eines allenfalls schöngeredeten Gewissens der anderen ‚Verführten‘.

Die öffentliche Wahrnehmung von Künstlerin und Produkt ist kontextabhängig different und von jeher extrem polarisiert; sie ist eine Rezeptions-*Geschichte* der Verehrung, Verachtung, Versöhnung und des Vergessen-Wollens – so die zu Grunde liegende These. Von 1933-45 ist sie die der Verehrung *für* die systemtreue Regisseurin. Im Nachkriegsdeutschland ist sie die der Verachtung *wegen* der Systemtreue - der eigenen und der ihrigen. Zum ausgehenden Jahrhundert ist sie die der Versöhnung *trotz* der Systemtreue und des Bedürfnisses nach ‚Beendigung‘ von Vergangenheit - der eigenen und der ihrigen. Leni Riefenstahl hat sich zeit ihres Lebens der eigenen ‚Entnazifizierung‘ verschrieben und von der



Schönfärbung brauner Flecken die Katharsis erhofft. Mit der hartnäckigen Verweigerung von Zugeständnissen und Selbstkritik schöpfte sie aus dem Depot der Exkulpationsstrategien und kreierte in sich die Symbolfigur deutscher Vergangenheitsverdrängung. Sie provozierte die Replik und sicherte somit die Fortdauer einer Diskussion, die die deutsche Nachkriegsgesellschaft vorzugsweise über Leni Riefenstahl, nicht über sich selber führte. In Anspielung auf die Streitbarkeit der Person, „die immer wieder ihre alte, zerkratzte Platte herauskramt, ihre Lippenbekenntnisse ablegt, ohne sich wirklich zu entschuldigen“,<sup>1</sup> wagt Elisabeth Bronfen den Gedanken, die seinerzeit Hundertjährige als „das beste aller denkbaren Holocaust-Mahnmale“ (ebd.) zu erwägen – mag man ihr in dieser Überlegung folgen oder nicht.

Kontroverse, Ambivalenz und Popularität begründen sich nicht primär in der *Kunst* als solcher, sondern in der *Kunst im Auftrag*, in *diesem* Auftrag - in der Politisierung der Kunst, in ihrer ‚Nazifizierung‘ und in der Person, die *diesen* Auftrag in Kooperation mit *diesen* Machthabern übernahm. Gewiss ist es ein Konstrukt, die ‚gleiche‘ Kunst unter gleichen Produktionsbedingungen zur gleichen Zeit in einem demokratischen System zu denken, aber es pointiert die Aussage, dass Streitbarkeit und Popularität im Kontext gedeihen. Riefenstahls Nuba-Fotografien aus den Sechziger- und Siebzigerjahren hätten vermutlich so viel und so wenig Aufmerksamkeit erregt, wie die Bilder anderer Künstler aus der unbekannteren Welt alter Stammeskulturen. Es waren aber nicht die Bilder anderer Künstler, sondern die Bilder der Starregisseurin Hitlers. Es schien/scheint unmöglich, die Fotografien aus diesem Kontext zu lösen, die Kunst eben ‚als solche‘ zu betrachten, und so kursiert/e die Körperbildästhetik der Afrikaner als Remake der (zumeist nicht definierten) „faschistischen Ästhetik“ und erinnert/e an den schwarzen *Olympia*-Star Jesse Owens oder an die SS – je nach Geschmack und persönlichem Empfinden. So unterliegt die Kritik an dem *Werk* dem Einfluss des Wissens um die *Person* und ihre *Geschichte* - und ist kontrovers, ambivalent, populär.

„Auf ausdrücklichen Wunsch des Führers“<sup>2</sup> verfilmte sie die Nürnberger NSDAP-Reichsparteitage (RPT) der Jahre 1933-1935 in Folge sowie die XI. Olympischen Spiele in Berlin 1936. Sie verewigte und ästhetisierte damit insgesamt vier Großveranstaltungen des nationalsozialistischen Deutschland auf Zelluloid. Auf die Frage, was „das Gegenteil von Politik“ sei, antwortete sie 1980 schlicht mit „Kunst“.<sup>3</sup> Damit erklärte sie Kunst und Politik zum Gegensatzpaar ohne Wechselwirkung, ihr Artefakt zum ‚Gegenteil‘ eines Propagandamediums und löste ihre Profession aus dem Kontext von Machtstabilisierung

---

<sup>1</sup> Bronfen, Elisabeth: „Die zerkratzte Schallplatte“, in: *Die Zeit*, 15. Aug. 2002.

<sup>2</sup> o.V.: „Auf ausdrücklichen Wunsch des Führers. ...“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 200, 25. Aug. 1933.

<sup>3</sup> Riefenstahl im Gespräch mit Hermann Schreiber 1982, 65. Das Interview fand bereits 1980 statt.

durch Auftrags Erfüllung. Neben nationalen Filmpreisverleihungen, überschwänglichen Presseechos und aufwändigen Werbekampagnen, spricht vor allem die umfassende Unterstützung von staatlicher Seite für die These, dass Riefenstahls Monumentalwerke eben nicht als „*Gegenteil*“, sondern als *Instrument* für NS-Politikvermittlung, als Kunst im Dienst von Politik bedeutsam wurden.<sup>4</sup>

Im Interesse einer Sichtbarmachung der Arrangements zwischen Regierungsspitze und Filmproduzentin, werden produktionsgeschichtliche Zusammenhänge den filmanalytischen Ausführungen zu den beiden Hauptwerken *Triumph des Willens* und *Olympia* vorangestellt. Der Verweis auf aktuellpolitische Entwicklungen und ereignisbedingte Begleitumstände verhilft darüber hinaus zur ‚Verortung‘ des Filmgeschehens im Kontext seiner Zeit und ist für die Beurteilung des dokumentarischen Quellenwertes unerlässlich. Das vordergründige Erkenntnisinteresse der Untersuchung gilt der Ermittlung von Korrespondenzen zwischen NS-Ideologie und Film-Ikonografie, die ihrerseits dezidiert auf die Frage nach den Formen der Menschen- und Körperbildpräsentation fokussiert. Der gegen Riefenstahl erhobene Vorwurf einer schönheitsfetischistischen Gestaltungsmaxime scheint mit Blick auf die werbewirksam-plakativen Imitate der Gegenwart zunächst zu Unrecht erhoben. Die Brisanz ihrer Bilder resultiert jedoch aus dem ideologischen Kontext eines allgegenwärtig propagierten und praktizierten Rassismus und seines misanthroph-dualistischen Dogmas. Die Berechtigung zur Kritik ergibt sich wiederum erst im Ergebnis der filmanalytischen Eruierung eines diesbezüglich propagandistischen Nutzens für die Machthaber.

Aufgrund der Tatsache, dass der zweite Reichsparteitagfilm *Triumph des Willens* (1934) sowohl formal als auch inhaltlich als perfektionierter „Nachbau“ (Loiperdinger 1993, 46) des Erstlings *Sieg des Glaubens* (1933) gilt, wird die Analyse lediglich am Beispiel des vervollkommenen Folgewerkes erstellt und auf Einzelsequenzen beschränkt. Der fortwährende Disput um die genrespezifische Zuordnung dieses umstrittensten Kunstprodukts erfordert eine definitorische Präzisierung von Dokumentar- und Propagandafilmkriterien, um sich im Ergebnis dessen der Wirkungsmacht im Gestern und Heute anzunähern.

Den Abschluss der Reichsparteitagstrilogie bildet der 28-minütige Kurzfilm *Tag der Freiheit! - Unsere Wehrmacht! Nürnberg 1935*, ein auf Militärübungen reduzierter Ausschnitt vom Reichsparteitag 1935. Das lange verschollen geglaubte Werk hat als Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung bisher kaum Beachtung gefunden.<sup>5</sup> Um die

---

<sup>4</sup> Ausführungen zur Erfolgs-, respektive Misserfolgsgeschichte der Filme auf *internationaler* Ebene finden in dieser Untersuchung keine Berücksichtigung. Die Analyse beschränkt sich auf die Auseinandersetzung mit der Wirkungsmacht im innerdeutschen Kontext und mit den nutzbringenden Resultaten für die Machthaber des NS-Regimes.

<sup>5</sup> Die genannten Filmtitel werden im weiteren Text mit *SdG*, *TdW* und *TdF* abgekürzt.

Bedeutung dieser marginalisierten Arbeit in Bezug auf ihre politische Relevanz herauszustellen und an ihr ein Exempel für Riefenstahls Geschichtsklitterung im Interesse der Selbstentlastung zu statuieren, gilt das primäre Interesse der detaillierten Rekonstruktion entstehungsgeschichtlicher Hintergründe.

Mit der Verfilmung der Olympiade 1936 erreichte Riefenstahl zugleich den Höhepunkt und das Ende ihrer Karriere als Starregisseurin des Dritten Reiches. Ihre Verantwortung als Auftragsfilmerin erschließt sich erst im Wissen um die Intention der Machthaber, die Veranstaltung für politische Zwecke zu instrumentalisieren. Das aufgrund seiner enormen Materialfülle in das *Fest der Völker* (I) und das *Fest der Schönheit* (II) zweigeteilte Monumentalwerk *Olympia*<sup>6</sup> ist insofern seit jeher Anlass für eine höchst kontroverse Diskussion um die Klassifizierung und Qualifizierung des unpolitischen Sportberichtes oder der ideologiekonformen Propagandaarbeit. Von den einen als bester Dokumentarfilm aller Zeiten erwogen (vgl. Sontag 1974, 115f) und von den anderen als unpolitisches Kunstwerk hoch gelobt, verachten ihn die Dritten als Propagandawerk und „Manifest nationalsozialistischer Ideologie und Ästhetik“ (Rürup 1996, 189).

Eine Dämonisierung der Arbeiten ist für die Beantwortung der Frage nach der Reziprozität von Auftragskunst und Politik ebenso wenig hilfreich wie die Glorifizierung. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Spezifik der Riefenstahl-Ästhetik im Allgemeinen und ihrer Körperbildästhetik im Besonderen soll verhelfen, die Subtilität kinematografischer Ideologie- und Politikvermittlung zu dekuvirieren und die Gründe sowohl für die Faszination als auch für die Ablehnung zu erschließen. Ungeachtet der Tatsache, dass eine Betrachtung des jeweiligen Gesamtwerkes aufgrund formaler und inhaltlicher Interferenzen und Redundanzen den Erkenntnisgewinn nicht erhöhte, zwingt die Komplexität des Gegenstands zur Reduktion und Exemplifikation.<sup>7</sup> Die Kriterien für die Sequenzauswahl der Mikroanalyse begründen sich in dem Anliegen, die konstitutiven Elemente, die ‚Gestaltungstypik‘ und themenspezifisch relevanten Botschaften zu ermitteln und sich der propagandistischen Effizienz der verwendeten filmsprachlichen Mittel zu vergewissern. Unter Bezugnahme auf filmtheoretische und filmsemiotische Modelle wird die Zeichenstruktur der Texte beschrieben, um auf Basis einer interpretativen Methode eine differenzierte Argumentation über die Brisanz der Bilder und die Streitbarkeit der Person zu etablieren.

---

<sup>6</sup> Aus diesem Grund ist von dem Film vielfach im Plural die Rede.

<sup>7</sup> Die Filmmusik von Herbert Windt bleibt im Interesse der Eingrenzung unberücksichtigt. Vgl. dazu die Dissertation von Volker, Reimar (2003): „*Von oben sehr erwünscht*“ – *Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm*. WVT/Wissenschaftlicher Verlag Trier.

## 2 FORSCHUNGSSTAND

Die Liste der Forschungsbeiträge zu Person und Werk ist lang und unter Einbeziehung internationaler Publikationen kaum überschaubar. Der Umgang mit Künstlerin und Kunstprodukt gestaltet sich im Ausland unvergleichlich entspannter als hier zu Lande, so dass die Rezeptionshistorien erheblich divergieren. Während „dort“ das Multitalent der Tänzerin, Schauspielerin, Filmemacherin und Fotografin seit langem vornehmlich gefeiert wird, bleibt Riefenstahl „hier“ primär (noch) NS-Regisseurin und damit ‚Denkmal‘, Teil von Erinnerungskultur, ‚Gewissensinstanz‘ - und umstritten. Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass sich das Bedürfnis nach Auseinandersetzung gerade zu diesem Zeitpunkt in gerade diesem innerdeutschen Kontext erstmals lautstark artikuliert und die aktuellsten Beiträge zur Riefenstahl-Forschung generiert. Der Diskurs markiert einen Wendepunkt und bezeugt den Mut zum kritischen, aber auch zum unkritischen Umgang mit Künstlerin und Kunstprodukt. So ist die jüngste Anerkennung in Deutschland tatsächlich ein neues und deshalb bemerkenswertes Phänomen, weil es die längste Zeit einem Tabubruch gleichkam, dem Konsens der Verachtung zu widersprechen und damit Gefahr zu laufen, sich als Apologet von NS-Prominenz zugleich auch als Sympathisant von braunem Ideengut zu diskreditieren. Dennoch: wer sympathisiert, trägt auch gegenwärtig noch das Risiko der Ächtung - nicht nur von Seiten derer, die von „ondulierten Kitschfilmen der Nazifrisöse“<sup>8</sup> sprechen, wenn von Werk und Person die Rede ist. So muss sich der Taschen-Verlag die Kritik gefallen lassen, mit den Hochglanzpapierversionen und ‚Bilderbüchern‘<sup>9</sup> aus dem bunten, nicht braunen Leben der Leni Riefenstahl „klassische deutsche Bewältigungsermüdung“<sup>10</sup> zu exemplifizieren und als Wissenschaftsbeitrag zur Aufarbeitung ihrer Biografie nicht ernst genommen zu werden. Folgerichtig vertreibt ausgerechnet dieser Verlag die präventösen, selbstgefälligen und geschönten *Memoiren* der Mehrfachkarrieristin. Taschen möchte Riefenstahls Werk unter künstlerischen, nicht politischen Aspekten rezipiert wissen (vgl. Anm. 10) und etabliert mit diesem Konzept einen Ansatz, den Thomas Roth als „politisch-ästhetische Zweiweltenlehre“<sup>11</sup> definiert. Die deutsche Forschungslandschaft setzt

---

<sup>8</sup> Erenz, Benedikt: „Im Bauche des Wahns“, in: *Die Zeit*, 46/2001, URL: [http://www.zeit.de/2001/46/Kultur/print\\_200146\\_dokunuernberg.html](http://www.zeit.de/2001/46/Kultur/print_200146_dokunuernberg.html)

<sup>9</sup> Der im Taschen-Verlag erschienene Bildband *Leni Riefenstahl - Fünf Leben*, wird im Phoenix-Beitrag „Die umstrittene Jahrhundertfrau – Begegnung mit Leni Riefenstahl“ (Dokumentation von Susanne Fiedler und Birgit Meissner, 22. Aug. 2002) beschrieben als „ein Bilderbuch, das jegliche kritische Distanz vermissen lässt.“

<sup>10</sup> Brauer, Wiebke: „Leni sells!“, in: *Spiegel-Online*, 06. Dez. 2000, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,106469,00.html>

<sup>11</sup> Roth, Thomas: „Bonner Ausstellung zu Hitlers Lieblingsregisseurin Leni Riefenstahl“, in: *Junge Welt*, 18. Dez. 2002, URL: <http://www.klick-nach-rechts.de/gegen-rechts/2002/12/riefenstahl-1.htm>

derlei unkritischen Rehabilitierungsbemühungen, dieser Tendenz zur Trennung zwischen „ideologischem Fundus und künstlerischem Wert“<sup>12</sup> begründete Einwände entgegen. Mit Kontinuität erscheinen zum ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert Arbeiten zur Sichtbarmachung politischer Verflechtungen des Regietalents im Dritten Reich.

1998 veröffentlicht der Historiker Daniel Wildmann eine Studie über den Olympia-Film, um konkrete politische Aussagen und ideologiekonforme Inszenierungstechniken am Beispiel der Konstruktion des „arischen“ Männerkörpers nachzuweisen.<sup>13</sup> Provokante Thesen und gewagte Interpretationen lassen allerdings einen Mangel an Distanz zum Untersuchungsgegenstand erkennen. Die Konkordanz zwischen Filmsprache und „«Judenpolitik»“ (Wildmann 1998, 140), zwischen *Olympia* und dem „Horizont Auschwitz“ (ebd.) scheint von vornherein festzustehen. Das Fazit überzeugt nicht als *Ergebnis*, sondern als *Ziel* der Analyse, so dass sich die Kritik eines viel versprechenden und erstmaligen Vorhabens in der Voreingenommenheit des Autors begründet.

1999 gibt das Filmmuseum Potsdam den Katalog zur Ausstellung *Leni Riefenstahl* heraus.<sup>14</sup> Namhafte Wissenschaftler verwehren sich gegen eine Hommage und beleuchten die Stationen dieses langen Lebens kenntnisreich und vielperspektivisch. Gleichfalls differenziert untersucht der Filmwissenschaftler Rainer Rother im Jahr 2000 das Gesamtwerk Riefenstahls, arbeitet akribisch quellenbezogen und argumentiert mit filmtheoretischer Kompetenz.<sup>15</sup> Er belegt seine Aussagen direkt am Bildmaterial, ermittelt und erläutert stilistische und filmtechnische Besonderheiten, integriert historische und rezeptionsgeschichtliche Kontexte und resümiert mit kritischer Distanz. Rother's Monografie wird zum hundertjährigen Geburtstag Leni Riefenstahls im Jahr 2002 um zwei Biografien ergänzt. Der Historiker und Journalist Lutz Kinkel setzt den Jubelbeiträgen eine kritische und präzise recherchierte Betrachtung entgegen und demontiert das von Riefenstahl publikumswirksam ‚retouchierte‘ Selbstbild von der ‚naiven‘ und unwissenden Künstlerin.<sup>16</sup> Überzeugend weist er ihre Version von der zwangsverpflichteten Auftragsregisseurin zurück und konzentriert sich schwerpunktmäßig auf die Details ihrer Verstrickungen mit dem NS-System. In einem letzten Kapitel wendet er sich explizit den *Memoiren* zu und argumentiert dokumentenbezogen gegen ihre geschönten Erinnerungen. Im Ergebnis einer gleichfalls sorgsam Quellenarbeit zeichnet auch der Filmwissenschaftler Jürgen Trimborn den Lebensweg nach und untersucht

---

<sup>12</sup> Förster, Jochen: „Späte Ehre für Hitlers Primadonna“, in: *Die Welt*, 03. Dez. 1999, URL: <http://www.welt.de/daten/1999/12/03/1203vm140765.htx?print=1>

<sup>13</sup> Wildmann, Daniel (1998): *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des «arischen» Männerkörpers im «Dritten Reich»*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

<sup>14</sup> Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*. Berlin: Henschel Verlag.

<sup>15</sup> Rother, Rainer (2000): *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. Berlin: Henschel Verlag.

<sup>16</sup> Kinkel, Lutz (2002): *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das »Dritte Reich«*. Hamburg/Wien: Europa Verlag.

vor allem ihre Sonderstellung als Hitler-Protegé, ihre Kontakte und Arrangements mit den Spitzen der NS-Elite.<sup>17</sup> Mit seinen Ergebnissen zu den Hintergründen des von Riefenstahl verschwiegenen Filmprojekts an der polnischen Front 1939, leistet er einen wertvollen Forschungsbeitrag. Im Rahmen einer insgesamt umfassenden Darstellung berücksichtigt Trimborn den Ruhm und den Abstieg der Karrieristin im Dritten Reich und führt auf über hundert Seiten die Stationen ihres Neubeginns im Postfaschismus aus. Historische Fakten konterkarieren die Legenden und begegnen dem ‚Mythos Riefenstahl‘ mit dankenswertem Realismus. Unter Verzicht auf Polarisierung oder Moralisierung führen alle drei Autoren eine sachliche Diskussion, evaluieren mit Bedacht und antworten mit angemessener Kritik auf die bevorstehende „Generalabsolution“ (Trimborn 2002, 469) zur Jahrtausendwende. Im Unterschied zu der Vielzahl der Websites, die mit hagiografischem Unterton Riefenstahls Glorifizierung betreiben, schalten Filmwissenschaftler der Ruhr-Universität Bochum exakt zum hundertjährigen Geburtstag am 22. August 2002 eine wissenschaftlich-verlässlich recherchierte Website zur Rezeptionsgeschichte nach 1945 frei. Autoren, Studierende und Lehrende des Instituts für Film- und Fernsehwissenschaft/Institut für Medienwissenschaft verfolgen mit diesem Projekt das Ziel, „eine Grundlage für die weitere Auseinandersetzung mit einer der umstrittensten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts zu geben.“<sup>18</sup> Mit Bedauern ist allerdings festzustellen, dass die Site bereits am nächsten Tag letztmals geändert wurde und nachfolgende Entwicklungen nicht mehr berücksichtigte. Da die Website-Besucher somit auch im zweiten Todesjahr der Regisseurin noch immer um Verständnis gebeten werden, „daß wir Ihnen keinen Kontakt zu Frau Riefenstahl herstellen können“, erweist sich der Aktualitätsverlust diesbezüglich doch als beklagenswertes Versäumnis.

2003 publiziert Hannah B. Schaub *Riefenstahls Olympia* und konzentriert sich auf die Frage nach der ethischen Verantwortung von Körperdarstellung im rassenideologischen Kontext des Dritten Reiches.<sup>19</sup> Die Autorin verfasst eine 160-seitige Überblicksdarstellung, die über eine Zusammenfassung von bekannten Forschungsergebnissen allerdings nur unwesentlich hinausgeht. Sie lässt ein Interesse am Detail und den Mut zu eigenen Thesen und Schlüssen vermissen, so dass die Darstellung vielfach verkürzt ausfällt. Schaub integriert jedoch einige zentrale Aspekte zur kontextbezogenen Problematik idealtypischer Abbildungsweisen und verfasst eine insgesamt komprimierte Arbeit, die sich als Einführungsliteratur für kritische Leser und zur ersten Annäherung an die Materie durchaus empfiehlt. In Ergänzung zu

---

<sup>17</sup> Trimborn, Jürgen (2002): *Leni Riefenstahl. Eine deutsche Karriere*. Berlin: Aufbau-Verlag.

<sup>18</sup> URL: [http://www.ruhr-uni-bochum.de/riefenstahl/n\\_ueber\\_das\\_projekt.shtml](http://www.ruhr-uni-bochum.de/riefenstahl/n_ueber_das_projekt.shtml)

<sup>19</sup> Schaub, Hanna B (2003): *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag.

Wildmanns Studie liegen damit erstmals zwei deutschsprachige Monografien vor, die ausschließlich den Olympia-Film zum Gegenstand haben und das Augenmerk auf den Aspekt der Körperdarstellung richten. Bislang standen ausschließlich angloamerikanische *Olympia*-Analysen von Cooper C. Graham (1986)<sup>20</sup> und Taylor Downing (1992)<sup>21</sup> zur Verfügung. Während erster seine produktionsgeschichtliche und filmästhetische Analyse mit hohem wissenschaftlichem Anspruch verfolgt und im Ergebnis akribischer Quellenarbeit und zahlreicher Zeitzeugeninterviews ein vielfach zitiertes Standard- und Grundlagenwerk schafft, erstellt Downing eine kurze und zwangsläufig legere filmkünstlerische Abhandlung, die die technischen Innovationen jedoch ausführlich berücksichtigt. Argumentationsstrukturen, Fehlerhaftigkeit und der Mangel an Quellennachweisen deuten auf *Memoirengläubigkeit* und die Nachlässigkeit seiner Recherche. Dieses Defizit lässt sich auch für die Arbeiten David B. Hintons (Zweite Ausgabe 1991)<sup>22</sup> und Audrey Salkelds (1997)<sup>23</sup> konstatieren. In Anlehnung an Riefenstahls Retrospektive geben beide Autoren einen unkritischen Gesamtüberblick über biografische und filmografische Eckdaten, reproduzieren ihre Lebenslügen und favorisieren das Prinzip der Entkontextualisierung durch ‚Entpolitisierung‘ ihrer Kunst. Widersprüchliche Aussagen, un schlüssige Argumentationen und/oder voreilige Schlüsse kennzeichnen die Porträts als Apologien und genügen als solche nicht dem Anspruch an ein gehobenes wissenschaftliches Niveau. Mit Bezug auf die Publikationsdaten der Erstausgabe 1950 und der Erstauflage der „second edition“ 1978, wäre Hintons Betrachtung mit Bezug auf den seinerzeit lückenhaften Kenntnisstand unter der Voraussetzung entschuldbar, dass er die Forschungsergebnisse in der Zweitaufgabe der „second edition“ 1991 berücksichtigt hätte. In den Achtzigerjahren hatten vor allem Peter Nowotny, Martin Loiperdinger und David Culbert nach detaillierter Recherche und im Ergebnis der Archivfunde verloren geglaubten Filmmaterials grundlegend neue Erkenntnisse publiziert. Ungeachtet dessen bemerkt Hinton im Vorwort der Ausgabe von 1991: „the analysis that follows remains essentially unchanged“. Mit gleichfalls kühner Ignoranz begegnet Salkeld den Resultaten der 1997 hinreichend verfügbaren und fundamentierte-kritischen Wissenschaftsliteratur. Im Interesse einer Glorifizierung legt sie Riefenstahls Lebensentwurf zu Grunde und genügt in keiner Weise den Ansprüchen an eine seriöse Biografie. - Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der Untersuchung Glenn B. Infields aus dem Jahr 1976 um ein unverwandt viel zitiertes Werk.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Graham, Cooper C. (1986): *Leni Riefenstahl and Olympia*. Metuchen/ New York/ London: The Scarecrow Press.

<sup>21</sup> Downing, Taylor (1992): *Olympia*. Worcester: The Trinity Press.

<sup>22</sup> Hinton, David B. (1991): *The films of Leni Riefenstahl*. New York/ London: The Scarecrow Press (= Filmmakers series, No. 29).

<sup>23</sup> Salkeld, Audrey (1997): *A portrait of Leni Riefenstahl*. London: Pimlico.

<sup>24</sup> Infield, Glenn B. (1976): *Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess*. New York: Thomas Y. Crowell Company.

Wenngleich die beiden Reichsparteitagsfilme *Sieg des Glaubens* und *Tag der Freiheit* seinerzeit noch als verschollen galten und sich die Analyse des ‚Gesamtwerkes‘ folgerichtig auf *Triumph des Willens* und *Olympia* beschränkt, mindert das ihren Wert als früher Forschungsbeitrag nicht. Ungeachtet des Aktualitätsverlustes, handelt es sich nach wie vor um eine bereichernde Quelle der Sekundärliteratur.

Abschließend sei auf die schon erwähnten Arbeiten der Achtzigerjahre zurückgekommen. Peter Nowotny versteht seine wissenschaftlich begründete Untersuchung (1981) über *Triumph des Willens* als Teil der Faschismusanalyse.<sup>25</sup> Er macht es sich zur Aufgabe, Riefenstahls Rolle im Kontext des Nationalsozialismus zu definieren und damit einen Beitrag zur Aufarbeitung deutscher (Film-)Geschichte zu leisten. Unter Einbeziehung filmtheoretischer, massenpsychologischer, wirkungstheoretischer und rezeptionsgeschichtlicher Fragestellungen erarbeitet er am Beispiel der Reichsparteitagsfilmanalyse verallgemeinerbare Aussagen zur NS-Filmforschung, zu der Beziehung Masse und Öffentlichkeit, Absicht und Wirkung von Propaganda und zu dem Begriff der faschistischen Ästhetik. 1987 veröffentlicht der Medienwissenschaftler Martin Loiperdinger seine empirisch orientierte und auf den Ebenen von Intention, Manifestation und Latenz durchgeführte Produktanalyse des Parteitagfilms von 1934.<sup>26</sup> Er weist für alle drei Ebenen nach, dass *Triumph des Willens* im Kontext der geistigen Mobilmachung politische Funktionen wahrnimmt und untersucht die Verbindungen zwischen ästhetisch gebündelten Darstellungsformen von Kriegsbereitschaft und dem realpolitischen Kontext der Kriegsplanung im Dritten Reich. Darüber hinaus publiziert er auch in Zusammenarbeit mit David Culbert diverse, höchst anspruchsvolle Aufsätze zu diesem Hauptwerk der Parteitagstrilogie, aber dankenswerterweise auch zu den lange verschwunden geglaubten ‚Stiefkindern‘ der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung *Sieg des Glaubens* und *Tag der Freiheit*.<sup>27</sup> Die Autoren haben politische Inhalte ermittelt und die Signifikanz der Auftragswerke für den politischen Meinungsbildungsprozess herausgestellt.

---

<sup>25</sup> Nowotny, Peter (1981): *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus. Dortmund. (=Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis, Bd. 3).

<sup>26</sup> Loiperdinger (1987): *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl*. Hemsbach: Leske + Budrich, Opladen.

<sup>27</sup>

- Loiperdinger, Martin: „Nationalsozialistische Gelöbnisrituale im Parteitagfilm »Triumph des Willens«“, in: *PVS (Politische Vierteljahresschrift)*, Sonderheft 18/1987, S. 138-144.
- Loiperdinger, Martin/Culbert, David: „Leni Riefenstahl, the SA, and the Nazi Party Rally Films, Nuremberg 1933-1934: *Sieg des Glaubens* and *Triumph des Willens*“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8. Jg., Nr. 8, 1988, S. 3-38.
- Loiperdinger, Martin: „‘Triumph des Willens’ – VI. Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg, 4.-10. September 1934.“ Film G 138 des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1975; Beratung: J.Leuschner. Publikation von M. Loiperdinger, Publ. Wiss. Film.; Sekt. Gesch./Publiz., Ser. 6, Nr. 4/G 138 (1989), S. 1-16.
- Ders: „Die XI. Olympischen Spiele in Berlin als internationaler Reichsparteitag. Zur Inszenierung der Eröffnungsfeier in Leni Riefenstahls Olympiafilm >Fest der Völker<“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/ König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 167-189.



### 3 NS-RASSISMUS UND DIE IDEOLOGIE VOM ‚PERFEKTEN‘ MENSCHEN

„Alle rassistischen Ideologien, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden, konstatierten nicht nur die Existenz verschiedener Menschenrassen, sondern beurteilten sie auch in ihrem Wert“ (Mathieu 1997, 18). Rassentheoretiker hatten lange vorgedacht, was die Nationalsozialisten schließlich *in praxi* radikalisierten. Es bedurfte vieler Jahrzehnte und eben *dieser* Bereitschaft zur Skrupellosigkeit, bis Darwins Lehre vom Kampf ums Dasein als pervertierte Argumentations- und ‚Legitimations‘-Grundlage der Vernichtungspolitik im Dritten Reich Anwendung fand. An dieser Stelle sollen lediglich einige Stichwörter des Ideenguts in kurz skizzierten Ansätzen auf das Potenzial antihumanistischer wie – demokratischer Dogmen und Dualismen verweisen, derer sich der deutsche Faschismus zur Etablierung seiner „Herrenmenschenideologie“ erfolgreich bediente und die Riefenstahl schließlich so eindrucksvoll visualisierte. Detaillierte Ausführungen zu den Theorien der Vordenker sind für die vorliegende Arbeit themenspezifisch irrelevant und bedürften aufgrund der Komplexität einer eigenständigen Untersuchung.

Im weiteren Verlauf wird zu diskutieren sein, ob und inwiefern Riefenstahl die Erwartungshaltung der Machthaber explizit auch in Bezug auf die Rassenfrage erfüllte und ob sich ihr Schönheitsfetischismus als Anpassungsprozess an Hitlers apodiktische Forderung nach der Visualisierung von „Schönheit“ und „Gesundheit“, als Akt der Devotion unter Preisgabe eines autonomen künstlerischen Stils darstellt oder nicht. Ist Riefenstahl zu den Künstlern zu zählen, die sich „aus psychischem Krampf und ideologischem Zwang“<sup>28</sup> einem kompromisslosen Postulat unterwarfen oder korrespondierten die Gestaltungsvorgaben Hitlers mit den -absichten der Regisseurin?

---

➤ Culbert, David/Loiperdinger, Martin: „Leni Riefenstahl’s ‘Tag der Freiheit’: the 1935 Nazi Party Rally film”, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 12. Jg., Nr. 1, 1992, S. 3-40.

<sup>28</sup> Mathieu 1997, 50.

### 3.1 Plädoyers für Züchtung und Vernichtung - Vordenker des NS-Rassismus seit Darwin

*Die Entstehung der Arten oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampf ums Dasein*, so lautet der Titel des 1859 von Charles Darwin verfassten Werkes.<sup>29</sup> Seine Evolutionslehre sollte die Naturwissenschaft revolutionieren. Er definiert diesen „Kampf ums Dasein“ als Ausmusterung der schlecht Angepassten durch „natürliche Auslese“. Die Selektion ermögliche Fortpflanzung nur für besser Angepasste und bewirke in der Konsequenz die Durchsetzung der „Tüchtigen“. Gemäß seiner Abstammungslehre, der Deszendenztheorie, waren die höheren Lebewesen aus den niederen hervorgegangen. Dieser Ansatz wurde 1900 zum Gegenstand eines von Friedrich Krupp initiierten Preisausschreibens, das sich der folgenden Frage widmete: „Was lernen wir aus den Prinzipien der Descendenztheorie in Beziehung auf die innerpolitische Entwicklung und Gesetzgebung der Staaten?“<sup>30</sup> Wilhelm Schallmayer (1857-1919) antwortete mit seiner preisgekrönten Arbeit unter dem Titel: *Vererbung und Auslese im Lebenslauf der Völker*. In Anlehnung an Darwins streng empirischen und auf *Tier- und Pflanzenstudien* (!) basierenden Forschungsergebnisse, konstituierte sich der Sozialdarwinismus als eine auf den *Menschen* übertragene Gesellschaftslehre. So beschreibt auch Schallmayer die Notwendigkeit der biologischen Vitalität für die Machtposition des Staates und prophezeit dessen Untergang im Falle mangelnder Berücksichtigung der erblich „Tüchtigen“. Eine solche Auslegung widersprach durchaus dem Ansinnen des Evolutionsbiologen. Ungeachtet dessen begann unmittelbar nach der Veröffentlichung seines Buches eine ungehemmte und vor allem im Dienste rassenideologischer Interessen stehende Transformation und Modifikation seiner Ideen. Das Prinzip der Auslese im Kampf ums Dasein bildete den Ausgangspunkt der Überlegungen. Viele Vertreter dieser neuen Denkströmung setzten Ungleichheit als naturgegeben voraus und verstanden sozialstrukturelle und -geschichtliche Vorgänge als einen Selektions- und Anpassungsprozess, an dessen Ende die Dominanz der „Tüchtigsten“ stehen würde. Diese elitäre, dualistische Lehre bildete den Gegensatz zu den erklärten Zielen der Aufklärung und bedeutete die Preisgabe der in ihrer Tradition stehenden Werte Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit.

Die Angst vor „Entartung“ und dem Niedergang der Völker beschäftigte zahlreiche Gemüter des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Der Rassentheoretiker und

---

<sup>29</sup> Titel des englischen Originals: *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life*.

<sup>30</sup> Klee 1991, 18. Es handelt sich bei Friedrich Krupp um den Sohn des Rüstungsbarons Alfred Krupp.

militante Antisemit Joseph Arthur de Gobineau erklärte den Untergang der Völker in der Geschichte mit der Vermischung des Blutes und stellte die „Arier“ als weiße Eliterasse den Dunkelhäutigen und Schwachen gegenüber, um aus dieser Überlegenheit das Vorrecht auf Beherrschung der niederen Rassen abzuleiten. „Die Geschichte zeige, so Gobineau, daß Völker durch Rassenreinheit die Macht erlangt hätten und durch Rassenmischung gestürzt worden seien.“<sup>31</sup> (Mosse 1991, 101). Er prophezeite den unvermeidbaren Niedergang der Zivilisation und die Vernichtung der Rassen durch einen fortschreitenden Prozess der Bastardisierung und nährte Kulturpessimismus und Germanenkult. Die Nationalsozialisten teilten sehr wohl die Angst vor der Bedrohung durch Rassenvermischung, setzten Gobineaus eschatologischer Konsequenz jedoch das Programm von Selektion und „Aufnordung“ zur Errettung des deutschen Volkes entgegen. Wenige Jahre vor der Veröffentlichung von Darwins richtungweisendem Werk über die *Entstehung der Arten*, erschien 1853/1855 in Frankreich der von Gobineau verfasste, zunächst jedoch noch wenig beachtete Text *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Im Verlauf des Jahrhunderts gewannen seine Ideen, nicht zuletzt infolge der 1898/1901 erschienenen Übersetzung mit dem Titel *Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen*, auch in Deutschland zusehends an Attraktivität. „Gegen ‚Gleichmacherei‘ und ‚egalitäre Vermassung‘ setzte er das aristokratische Ungleichheitsprinzip auf rassischer Grundlage, ... und an die Stelle Gottes den Prozeß rassischer Höherentwicklung“ (Opielka 1982, 132).

Als Vereinfacher des Darwinismus gilt auch der Zoologe und Naturphilosoph Ernst Haeckel (1834-1919), der auf Basis der Selektionstheorie eine gleichfalls aristokratische Weltanschauung zu rechtfertigen wusste. Seine Auffassungen von der natürlichen Züchtung durch den Kampf ums Dasein und der daraus resultierenden Unterlegenheit der Schwächeren, sind keineswegs untypisch für die Frühphase des Sozialdarwinismus. Für Haeckel bedeutete der Darwinismus im Wesentlichen die Gleichsetzung mit Selektion, die als unabdingbare Voraussetzung den menschlichen und gesellschaftlichen Fortschritt garantiere. Eine ähnliche Argumentation wird sich später in *Mein Kampf* finden. Hitler versteht das aristokratische Hierarchieprinzip der Natur, den „Sieg des Stärkeren und die Vernichtung des Schwachen oder seine bedingungslose Unterwerfung“<sup>32</sup> als Vorbedingung für menschliche Entwicklung. Haeckel erweiterte den Gedanken der „natürlichen“ um den der „künstlichen Auslese“ und verwies auf die Praxis der Spartaner, schwächliche Kinder nach der Geburt zu töten. Er übte massive Kritik an der fortpflanzungsbedingten Übertragung physischer und psychischer

---

<sup>31</sup> Die nach der alten Rechtschreibregelung verfassten Zitate werden unter Verzicht auf eine gesonderte Kenntlichmachung genau so übernommen.

<sup>32</sup> Hitler (1930): *Mein Kampf*, S. 372, zit. nach Jäckel 1969, 121.

Schwächen auf die Nachkommenschaft und bereitete mit seinem Züchtungsgedanken auf Basis einer sozialdarwinistischen Argumentation den geistigen Boden für die im Nationalsozialismus praktizierte „Vernichtung lebensunwerten Lebens“.<sup>33</sup>

Einer der bedeutendsten deutschen Sozialdarwinisten, Alfred Ploetz (1860-1940), gilt zugleich als bestimmende Figur der neuen Rassenhygiene. Beeinflusst von der Lektüre Darwins und Haeckels und besorgt um die Zukunft der menschlichen Rasse, positionierte sich auch Ploetz entschieden gegen aufklärerisches Egalisierungsbestreben:

... die Beschränkung des Kampfes ums Dasein und das Anwachsen der Kontrasektion [gewöhnlich wurde v.a. der Krieg als „kontraselektorisches Element“ verstanden, Vf] erscheinen hauptsächlich im Gefolge des Siegeszuges, die der humanitäre Gleichberechtigungsgedanke durch unsere moderne Kulturwelt angetreten hat.<sup>34</sup>

Daraus ergebe sich die Notwendigkeit zur rücksichtslosen Realisierung der Rassenhygiene, ein von ihm geprägter Terminus, die er als „»die Lehre von den Bedingungen der optimalen Erhaltung und Vervollkommnung« der menschlichen Rasse“ definierte.<sup>35</sup> Ploetz forderte die Stärkung von Familiensinn und Mutterideal, die Bekämpfung von Vergnügungssucht und Alkoholismus, die Erhaltung der Wehrhaftigkeit höchstentwickelter Völker und vor allem die praktische Umsetzung dessen, was als „positive“ und „negative Eugenik“ Eingang in den Sprachgebrauch fand. Erstere meinte die Fortpflanzungsförderung erbgesunder Paare, Letztere die Fortpflanzungsverhinderung Erbkranker, die ihre Umsetzung in wirtschaftlichen Begünstigungen der „Tüchtigen“ respektive in Eheverböten und Isolierungsmaßnahmen gegen „Minderwertige“ fand. Die Popularität rassenhygienischer Vorstellungen von „künstlicher Zuchtauswahl“ bis hin zur „Ausmerze Minderwertiger“ ist auch als Antwort auf die Probleme der Zeit zu verstehen, die unter dem Terminus der „Sozialen Frage“ zu subsumieren sind. Seit der Industrialisierung vollzog sich auch in Deutschland ein sozialer Wandel, der zu gesellschaftlichen Spannungen führte und Kriminalität, Prostitution, Alkoholismus, Suizide, etc. massiv verstärkte. Die mehrheitlich dem Bildungsbürgertum zugehörigen frühen Eugeniker, sahen die Funktionsfähigkeit des Staates durch diese

---

<sup>33</sup> 1920 publizierten der Rechtsgelehrte Karl Binding und der Neuropathologe Alfred E. Hoche eine Schrift mit dem Titel: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form*. Die Euthanasie-Diskussion setzte nicht erst zu diesem Zeitpunkt und auch nicht erst mit dieser Schrift ein. Dennoch erregte dieses Werk durch die unvergleichliche Radikalität der Forderungen starkes Aufsehen, intensivierte die Euthanasie-Diskussion in der Weimarer Republik und hat richtungweisenden Charakter für die Vernichtungspolitik gegen „Lebensunwerte“ im Dritten Reich.

<sup>34</sup> Ploetz, Alfred (1895): *Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen*, Berlin, S. 116, zit. nach Baader <sup>2</sup>1993, 40.

<sup>35</sup> Ploetz (wie Anm. 34), zit. nach Mann, Gunter: „Rassenhygiene – Sozialdarwinismus“, S. 84 f, in: Ders. (Hg.): *Biologismus im 19. Jahrhundert*. (Vorträge eines Symposiums vom 30.-31. Oktober 1970 in Frankfurt am Main) (=„Neunzehntes Jahrhundert“ Forschungs-Unternehmen der Fritz Thyssen-Stiftung Arbeitskreis Medizingeschichte: Studien zur Medizingeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Redaktion: Walter Artelt, Edith Heischkel und Gunter Mann, Bd. 5), Stuttgart 1973.

Entwicklung bedroht. Die Rassenhygiene konnte als Mittel zur Problembewältigung im Umgang mit der wachsenden Zahl von Randgruppen und so genannten „asozialen“, unproduktiven Elementen der Gesellschaft einen erheblichen Attraktivitätszuwachs verzeichnen.

Im Zusammenhang mit der wirtschaftlich problematischen Situation zum Ende des 19. Jahrhunderts, gewann auch der *Alldeutsche Verband*, als „nationalistische Opposition von rechts“ (Baader <sup>2</sup>1983, 42) zu verstehende Gruppierung, an Popularität und politischem Einfluss. Dieser Verband zählte den nationalistischen Schriftsteller, Rassentheoretiker und wahldeutschen Engländer Houston Stewart Chamberlain zu seinen Anhängern. Er nahm den Evolutionsgedanken Darwins auf und setzte einen Entwicklungsprozess zur Entstehung edler Rasse voraus, statt von der Existenz einer reinen Rasse *a priori* auszugehen. Chamberlain vertrat einen militanten Antisemitismus und etablierte Theorien von der Überlegenheit der nordischen Rasse. Er propagierte die deutsche Weltherrschaft und konstatierte einen durch den biologischen Ruin bedingten Verfallsprozess der menschlichen Gesellschaft als Resultat der modernen zivilisatorischen Entwicklung. Zur Heilung der Menschheit riet er zur Höherzüchtung der germanischen Rasse mittels rassenhygienischer Maßnahmen. Mit dem Begriff der Individualität assoziierte er die „individuelle Rasse, die individuelle Nation, ... die individuelle Kultur“, nicht jedoch die einzelne Person.<sup>36</sup> Mit der Marginalisierung des Individuums und der Unwissenschaftlichkeit seiner Ausführungen vollzieht er, wie viele seiner Zeitgenossen, einen radikalen Bruch mit den Traditionen der Aufklärung. Opielka (1982, 135) verwendet in seinem Aufsatz gar den Begriff der „Gegen-Aufklärung“ und beschreibt damit eine ideologische „Entwicklung, die Individualität, Freiheit und Gleichheit einem rassistischen, nationalistischen Volksbegriff opferte, Rationalität und Empirie einer angeblich ursprünglichen Innerlichkeit hingab und damit soziale Prozesse nicht mehr analysierte, geschweige denn demokratischen Kontrollen unterwerfen wollte.“

Trotz der Popularität rassenhygienischer Forderungen und der Vielfalt diesbezüglichen Engagements, kam es im Kaiserreich nicht zur Verabschiedung eines Eugenik-Gesetzes, was weniger auf einen Mangel an Befürwortern, als auf eine Scheu vor der Durchsetzung zurückgehen dürfte. Die von Versailler ‚Diktatfrieden‘, politischer Instabilität, Massenarbeitslosigkeit und Weltwirtschaftskrise gekennzeichnete Nachkriegssituation erzeugte dann allerdings ein Klima der Unzufriedenheit, in dem sich die Angst vor dem Niedergang des fremdbeherrschten deutschen Volkes radikalisierte und konkretisierte. Die Eugenik-Bewegung konnte in dieser Zeit einen starken Zuspruch verzeichnen und sich zu

---

<sup>36</sup> Chamberlain, zit. nach Opielka 1982, 133.

kühneren Erwägungen ermutigt fühlen. Auf der Grundlage des Kosten-Nutzen-Prinzips betonen die ‚Gegen-Aufklärer‘ das Ungleichverhältnis sozialstaatlicher Investitionen für „nichtproduktive Elemente“ und gesunde Menschen. Dass Darwins Selektionstheorie an Aktualität nicht eingebüßt hatte, bestätigt der Text des 1930 in der Zeitschrift *Eugenik* abgedruckten Geleitwortes:

Die Zivilisation hat die natürliche Auslese ausgeschaltet. Öffentliche Wohlfahrtspflege und Fürsorge tragen - ... - dazu bei, Erbkrankte zu erhalten und zur weiteren Fortpflanzung zu bringen. Ein eindruckender und ständig wachsender Ballast von untauglichen, lebensunwerten Menschen wird unterhalten und in Anstalten verpflegt – auf Kosten der Gesunden, von denen heute Hunderttausende ohne eigene Wohnung sind und Millionen ohne Arbeit dastehen. Mahnt die Not unserer Zeit nicht laut genug, >Planwirtschaft<, d.h. Eugenik auch in der Gesundheitspolitik zu treiben?<sup>37</sup>

Die krisenbedingt für notwendig erachtete Reduzierung der Sozialausgaben belebte die Diskussion und zwang zum Handeln. 1932 legte der preußische Landesgesundheitsrat einen Gesetzentwurf vor, der die freiwillige Sterilisierung Erbkrankter legitimierte. Die Angst vor dem kulturellen Untergang und der Wunsch nach dem Wiedererstarken Deutschlands fanden in Maßnahmen wie dieser ihren Ausdruck und erst ihren Anfang.

### 3.2 Hitlers rassistischer Dualismus

Auch an dieser Stelle soll ein kurzer Verweis auf einige ‚Argumentationsmuster‘ genügen, derer sich Hitler bediente, um die Zweiteilung der Welt in „Erwünschte“ und „Unerwünschte“, in „Schöne“ und „Hässliche“, in das „Gute“ und das „Böse“ zu ‚rechtfertigen‘.

Wir lieben das Gesunde. Der beste Kern unseres Volkes, an Leib und Seele gemessen, soll den bestimmenden Maßstab geben. ... Das Gebot unserer Schönheit soll immer heißen: Gesundheit.<sup>38</sup>

Hier wird die Gleichsetzung von Schönheit und Gesundheit auf exemplarische Weise verdeutlicht und die Orientierungsrichtlinie des „Erwünschten“, der „bestimmende Maßstab“ vorgegeben. Hitlers Schönheitsbegriff implizierte neben physischer und psychischer Gesundheit die Attribute Kraft, Wehrhaftigkeit, Anmut, Reinheit, Natürlichkeit, Zweckmäßigkeit und Leistungsfähigkeit. Er wies dem Schönheitsbegriff eine signifikante, am Vorbild der klassischen Ästhetik orientierte Rolle zu und beklagte die durch jahrhundertelange Rassenmischung entstandene Entfernung vom griechischen Ideal als der

---

<sup>37</sup> Geleitwort, in: *Eugenik*, 1. Jg., 1930, zit. nach Weiss 1989, 170 f.

<sup>38</sup> Hitler: „Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1936 in Nürnberg“, in: *Reden des Führers am Parteitag der Ehre 1936*, 6. Aufl., München 1936, S. 38, zit. nach Mathieu 1997, 51.

Reinform der „arischen“ Grundrasse. Er fordert eine Wiederannäherung an dieses schöne, starke, gesunde und kämpferische Vorbild mit nordischer Merkmalsausprägung als Inbegriff rassischer Überlegenheit - ein Körperideal, wie es NS-Bildhauer in Gestalt der anatomisch perfektionierten Aktskulptur präsentieren sollten.<sup>39</sup> Leibesertüchtigung diente der Angleichung des gegenwärtigen an das zu erreichende Körperbild, der Ausprägung idealtypischer Züge und wurde zur staatlichen Aufgabe und Pflichtübung eines *jeden* und erwartungsgemäß *ausschließlich* des „Ariers“ im Dienst der Gemeinschaft. Hitler supponierte einen rassistischen Dualismus von Juden/„Nicht-Ariern“ und „Ariern“ und setzte sie in Opposition zueinander. Schönheit und Gesundheit kontrastierten Hässlichkeit und Krankheit und wurden zu Kriterien der Beurteilung menschlichen Lebenswertes. Die auffallend häufige Verwendung eines der Parasitologie entnommenen Vokabulars zur Beschreibung des „hässlichen“ Feindes in *Mein Kampf* ist bezeichnend:

Der Jude ist die Made im faulenden Leib, Pestilenz ..., der Parasit im Körper anderer Völker, ..., ein Schmarotzer, der wie ein schädlicher Bazillus sich immer mehr ausbreitet, der ewige Blutegel, der Völkerparasit, der Völkervampyr.<sup>40</sup>

Aus der Darwinschen Formel vom Kampf ums Dasein leitete Hitler den Kampf der Rassen untereinander ab. Das deutsche Volk müsse sich als Herrenrasse forterhalten, zur Erlangung der Weltherrschaft expandieren und andere Völker unterwerfen.<sup>41</sup> Überzeugt von der natürlichen Auslese der Stärksten, „argumentierte“ er aus sozialdarwinistischer Perspektive und favorisierte, anders als Darwin, das Selektionsprinzip deutlich vor dem Evolutionsgedanken (vgl. Mathieu 1997, 18). Der Rückgriff auf ideologische Vorläufer ist im Zusammenhang mit der Etablierung des nationalsozialistischen Körperkultes und der Ausgrenzung „Entarteter“ unschwer erkennbar.

Welche Gestaltungsvorgaben und Ansprüche an die Umsetzung leiteten sich aus diesem Dogma nun für den Kunstbetrieb ab? Ein Artikel in der *LichtBildBühne* gibt bereits im September 1933 Aufschluss:

Die Zielsetzung für die kulturelle Arbeit und somit auch für die Kunst gibt Adolf Hitler durch seine eindeutigen Erklärungen zur Rassenfrage. In den Werten, die im Laufe von Jahrhunderten in einem rassemäßig ausgeglichenen Volk gesammelt sind, liegt der Weg, kulturell und künstlerisch Großes oder Geringes zu leisten. Das deutsche Volk hat, ... in sich die wesentlichen Charakter-Merkmale der nordischen, heldischen Rasse aufgenommen. Und somit wird die Lebens-Auffassung und damit die Kunst-Auffassung dieses deutschen Volkes, ..., auch in Zukunft eine heroische, eine heldische, wie der Führer sagt, sein müssen. Für den Film bedeuten diese Gedanken Adolf Hitlers, die er stets

---

<sup>39</sup> Vor allem Arno Breker und Joseph Thorak schufen mit ihren monumentalen, oberflächengeglätteten Aktskulpturen das Abbild des „Erwünschten“.

<sup>40</sup> Hitler: *Mein Kampf*, 1925 (Seitenangabe bei Jäckels höchst unpräzise), zit. nach Jäckel 1969, 75.

<sup>41</sup> „Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhält der Begriff *Volk* in Deutschland eine Fundierung, die er vorher nicht kannte; sie ist (halb) biologisch; sie ist des weiteren extrem ein-/ausgrenzend: unter weitgehendem Verzicht der (aufklärerischen) Größe *Menschheit*, *Menschengeschlecht*; auch, in der Konsequenz, *Menschenrechte*, setzte sie auf die Opposition (x), etwa die *Deutschen* vs. (y), die Non-Deutschen; sie baut auf die (unveränderlichen) *Ursprünge* als *Unsterbliches* und *Ewiges*, das sich freilich nicht religiös/göttlich, sondern innerweltlich bestimmt“ (Höfner 2002, 130f).

betont hat und denen er auf dem großen Reichsparteitag eine eindeutige Manifestation gegeben hat, ..., daß die Wege, die im deutschen Filmschaffen auf Initiative von Goebbels eingeschlagen sind, ..., weiter verfolgt werden müssen. Sie bedeuten aber vor allem, daß auch bei allen Filmschaffenden eine ernste innerliche Abrechnung erfolgen muß, ob nicht doch noch immer wieder der alte überlebte Geist zu stark in den Vordergrund tritt. Auch für den Film gibt der Reichsparteitag in seinen ernstesten Worten zum Volk die Richtlinien für die Zukunft.<sup>42</sup>

Kunst diene der Vermittlung eines positiven, lebensbejahenden Grundgefühls und habe nicht die Aufgabe „im Unrat um des Unrats willen zu wühlen, den Menschen nur im Zustand der Verwesung zu malen, ... und krumme Idioten als Repräsentanten der männlichen Kraft hinzustellen.“<sup>43</sup>

### 3.3 Der Idealtypus des faschistischen Mannes

Die Verherrlichung von Maskulinität erreichte im deutschen Faschismus ihren Höhepunkt. Virilität war rassistisch und politisch definiert und bediente die gesamte Klaviatur basisideologischer Schlüsselbegriffe wie Schönheit, Stärke, Gesundheit, Dynamik, Harmonie, Vaterland, Ehre, Treue, Aufopferung, Kameradschaft, Gehorsam, Kampf, Sieg, Mut. Männlichkeit avancierte zum Synonym für „Ariertum“ und Nationalsozialismus, Unmännlichkeit zum Synonym für das Gegenteil, wie der SA-Sportreferent Bruno Malitz zu verstehen gibt:

Jüdische Lehre zersetzt die Volkskraft. Manneskraft ist ihr ein Dorn im Auge, weil sie sie fürchtet, denn sie allein ist hinderlich auf dem Wege zur Weltvernichtung. Der Nationalsozialismus nimmt den Kampf gegen das weibliche, zersetzende Judentum auf und wirft sich ihm entgegen.<sup>44</sup>

Die Nationalsozialisten instrumentalisierten den idealtypischen, am unsterblichen klassischen Vorbild orientierten Körper des mit gleichfalls edlen, geistigen Zügen ausgestatteten ‚neuen Mannes‘ als Symbol für das dynamische, wiedererstarke Deutschland. „Das wichtigste Symbol des Rassismus war der Mensch selbst, der »ideale Arier«...“ (Mosse 1997, 218), der nach den Vorstellungen des einflussreichsten NS-Rassenideologen Hans F. K. Guenther,<sup>45</sup> dem folgenden Erscheinungsbild entsprach:

---

<sup>42</sup> o.V.: „Deutscher Film – Deutsche Kunst“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 208, 04. Sept. 1933.

<sup>43</sup> Hitler: *Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1935 in Nürnberg*, in: „Die Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit 1935“, München 1935, S. 37, zit. nach Mathieu 1997, 48.

<sup>44</sup> Malitz, Bruno (1934): *Die Leibeserziehung in der nationalsozialistischen Idee*, München, S. 43, zit. nach Krüger 1972, 32f.

<sup>45</sup> Guenther radikalisierte Chamberlains unwissenschaftliche Ansätze und erhob sie zu einer ‚wissenschaftlichen‘ Theorie (vgl. Mathieu 1997, 24).



Nicht nur der begabteste, auch der schönste Mensch ist der Mensch der nordischen Rasse. Da steht die schlanke Gestalt des Mannes aufgerichtet zu siegreichem Ausdruck des Knochen- und Muskelbaus, zu herrlichem Ausmaß der breiten, kräftigen Schultern, der weiten Brust und der schmalgefestigten Hüften. Da blüht der Wuchs des Weibes auf mit schmaler gerundeten Schultern und breiter geschwungenen Hüften, aber immer in Schlankheit zu holdester Anmut. Beim Manne das härter geschnittene Gesicht, beim Weibe das zarte Gesicht, bei beiden die leuchtend durchblutete Haut, die blonden Haare, die hellen siegreichen Augen, bei beiden die vollendete Bewegung eines vollendeten Leibes! - ein königliches Geschlecht unter den Menschen!<sup>46</sup>

Das immer wiederkehrende Kampf-Motiv findet in diesem Fall über ästhetische Kategorien der „siegreichen Augen“ und des „siegreichen Ausdrucks von Knochen- und Muskelbau“ Eingang in das Bewusstsein der Menschen.

Der Faschismus betrachtete ein solches Heldentum [Kriegerheldentum] als Ausdruck von Männlichkeit, definierte Maskulinität nicht so sehr über Tugenden, die im Alltagsleben von Belang waren, sondern über Kampf- und Opferbereitschaft (Mosse 1997, 218).

NS-Bildhauer verliehen diesem Motiv über die hypertrophen Ausformungen ihrer Monumentalskulpturen ebenso Ausdruck wie Riefenstahl über die Fokussierung auf den heroischen Mann. So kann es kaum erstaunen, dass sich Arno Breker für Gustav Stührk, einen Sportler aus der deutschen Olympiamannschaft als Modell entschied, um nach seinem Ebenbild „den Körper des faschistischen Subjekts »Mann«“ abzubilden (Haug 1987, 96). Stührk wurde dem Bildhauer jahrelang zur Seite gestellt.

Der Muskel kann als Konzentrat und Essenz, geradezu als visuelle Metapher des männlichen Körpers begriffen werden. Er wird immer angespannt inszeniert, denn nur so sind er und die Absicht seiner Inszenierung, der Verweis auf Kraft und Vitalität, deutlich sichtbar. Seine Stofflichkeit, seine pulsierende Fleischlichkeit, setzt ihn in eine unmittelbare Beziehung zur Natur und schreibt ihm geradezu eine naturgesetzliche Wirkung ein (Wildmann 1998, 76 f).

Abseits der paradigmatischen oder utopischen Entwürfe idealtypischer Physiognomien, genügte im ‚realen‘ Leben die Schutzstaffel (SS) den höchsten Anforderungen an physische und rassische Vollkommenheit. Orientiert am Idealbild des nordischen „Herrenmenschen“, erfolgte die sorgsame Auswahl der „arischen“ SS-Elite. „Seit Jahrhunderten, ja Jahrtausenden, waren die Deutschen ein Männerstaat“ - Heinrich Himmler, Reichsführer-SS, glorifizierte die Vergangenheit und schwärmte für die männerbündischen Strukturen dieser ordensähnlichen, militärisch-rassistischen Elitegemeinschaft der Gegenwart.<sup>47</sup> Die SS leitete aus ihrem Sonderstatus das Recht auf unbegrenzte Machtausübung zur Unterdrückung „Minderwertiger“ ab und avancierte zur mächtigsten Organisation im NS-Staat. Körperliche und rassische Perfektion gewährten den Zugang zu den Schaltstellen der Macht vom

---

<sup>46</sup> Wolbert 1982, 226, zit. nach H. F. K. Guenther: *Ritter, Tod und Teufel – Der heldische Gedanke*, 4. Auflage, München 1935, S. 181.

<sup>47</sup> *Rede des Reichsführers-SS anlässlich der Gruppenführer-Besprechung in Tölz am 18. 11. 1937*, Institut für Zeitgeschichte, München, Archiv MA 311 BL 818, 45, zit. nach Mosse 1997, 227.

Sicherheitsdienst (SD) über die Geheime Staatspolizei (Gestapo), zum Reichssicherheitshauptamt (RSHA), zu großen Wirtschaftsunternehmen und anderen NS-Behörden (vgl. Reichel 1991, 223). Orientiert am Leitbild des harten, kämpferischen und des Mitleids unfähigen „politischen Soldaten“, fiel die Umsetzung der nationalsozialistischen Weltanschauung in ihren schreckensreichen Zuständigkeitsbereich.

Der Faschismus überhöhte die kriegerischen Elemente der Maskulinität; der Rassismus brutalisierte sie und verwandelte Theorie und Rhetorik in schreckliche Realität (Mosse 1997, 233).

In der Pflichterfüllung der SS verschmolzen Opferbereitschaft mit rücksichtsloser Gewaltherrschaft, die eine grundsätzliche Geringschätzung sowohl des eigenen als auch des fremden Lebens voraussetzte. Diese heroische Elite entsprach dem Bild des von Hitler beschworenen ‚neuen Menschen‘, den er wie folgt beschrieb:

In meinen Ordensburgen wird eine Jugend heranwachsen, vor der sich die Welt erschrecken wird. Eine gewalttätige, herrische, unerschrockene, grausame Jugend will ich ... Es darf nichts Schwaches und Zärtliches an ihr sein ... In meinen Ordensburgen wird der schöne, sich selbst gebietende Gottmensch als kultisches Bild stehen und die Jugend auf die kommende Stufe der männlichen Reife vorbereiten.<sup>48</sup>

In seiner Reichsparteitagsrede an die Wehrmachtsoldaten 1935 formulierte er ein identisches Anliegen und forderte „ein Opfer an persönlicher Freiheit. ... Gehorsam, Unterordnung, aber auch Härte, Ausdauer, und über allem, höchstes Pflichtbewußtsein.“<sup>49</sup>

Denn Ihr [Soldaten] seid Männer geworden, und wir wollen, daß die ganze deutsche Jugend durch die härteste letzte Schule geht und genau so Mann wird, wie Ihr es seid. Wir wollen ein hartes Geschlecht heranziehen, das stark ist, treu, gehorsam, anständig, so daß wir uns unseres Volkes vor der Geschichte nicht zu schämen brauchen.<sup>50</sup>

Der schöne, starke und unerschrockene Idealtypus kontrastierte die „verfluchte Rasse“ des Anti-Typus.<sup>51</sup> Klare ästhetische Vorgaben definierten die Grenze zwischen Idealtypus und Abweichung:

Der Rassismus verleibte sich stets vertraute Vorstellungen von normativer Schönheit und ihrem Gegenstück ein und zementierte sie, bot also feste Orientierungspunkte in einer sich wandelnden Welt - ...: er postulierte so etwas wie Unveränderlichkeit und schien auf einem allgemeinen Konsens, was die Definition von Schönheit bzw. Häßlichkeit oder Gesundheit bzw. Krankheit betraf, zu gründen. Auf diese Art und Weise trug er dazu bei, die extremen Seiten der Maskulinität zu befördern (Mosse 1997, 220).

Die Gleichsetzung eines schönen mit einem gesunden und eines hässlichen mit einem kranken Körper steht für die Simplifizierung eines Denkens, das weder einen schönen mit einem kranken noch einen gesunden mit einem hässlichen Körper assoziieren konnte und wollte.

<sup>48</sup> Hitler, zit. nach Rauschnig, Hermann (1940): *Gespräche mit Hitler*, Zürich, S. 233ff, zit. nach Reichel 1991, 229.

<sup>49</sup> BArch/FArch, Zensurkarte (Prüf-Nr. 44096): „Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht!“, 16-mm-Schmaltonfilm, 26. Nov. 1936, „Führerrede vor der Wehrmacht“.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Mosse 1985, 171. Marcel Proust spricht von der „verfluchten Rasse“ und meint verfemte Minderheiten.

### 3.4 ‚Einzel-Körper‘ im Dienste des ‚Volks-Körpers‘

Die Nazis erhoben pseudowissenschaftliche Rassentheorien und „vulgärdarwinistisch gefärbtes« Denken<sup>52</sup> zur Staatsreligion und funktionalisierten das Dogma teleologisch zur Entindividualisierung des ‚Einzel-Körpers‘ als Objekt staatlicher Verfügbarkeit.

Jeder Deutsche hat die Pflicht, so zu leben, daß er gesund und leistungsfähig bleibt. Krankheit ist ein Versagen.<sup>53</sup>

Ein Grundsatz, der Krankheit zum persönlichen Verschulden erklärt und die Formen persönlicher Lebensführung imperativisch vorschreibt, impliziert nicht nur die Botschaft von der rigorosen Ausgrenzung aller Nicht-Gesunden und Leistungsunfähigen, sondern reflektiert einen Herrschaftsanspruch, der individuelle Freiheit kollektiven Verpflichtungen geopfert wissen will und sowohl den Körper als auch das Bewusstsein für den Körper zur Staatssache erklärt. Obiges Postulat statuiert ein Exempel für die Massivität nationalsozialistischer Indoktrination bis in die kleinsten Winkel des alltäglichen Lebens durch die rücksichtslose Eroberung des privaten Raumes. Das Interesse an Körpererziehung und Vitalität galt dabei nicht der jeweils einzelnen Person, nicht der Erhöhung ihres subjektiven Wohlbefindens, sondern dem Erhalt der ‚Volksgeundheit‘ zum Zweck der Maximierung von Leistung zu Gunsten staatlicher Funktionalisierbarkeit.

Was der Nationalsozialismus will und was er verlangt, das ist das Opfer des Individuums ..., die Hingabe der individuellen Kräfte in den Dienst an den großen gewaltigen Aufgaben, die gegeben sind durch die Idee des Volkes und der Rasse.<sup>54</sup>

Hans Hoske, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Hauptamtes für Volksgeundheit der Reichsleitung der NSDAP, formulierte dieses Interesse wie folgt:

Gesundheit und Leistung (sind) ein überindividuelles Gut ..., das als ein Teil der Volksgemeinschaft dem einzelnen nur zu treuen Händen überantwortet ist, um es im Dienste des Volkes pfleglich zu behandeln und zu nützen.<sup>55</sup>

Der so definierte Dienst am Volke implizierte den Anspruch und das Recht auf Vereinnahmung und Verfügbarkeit über den Körper des Einzelnen durch den nationalsozialistischen Staat:

---

<sup>52</sup> Mathieu 1997, 18, Anm. 3. Der Autor bezieht sich auf Zmarzlik, Hans-Günter (1963): „Der Sozialdarwinismus in Deutschland als geschichtliches Problem“, in: *VfZ* 11, 1963, S. 246-273.

<sup>53</sup> Wuttke-Groneberg 1980, Dokument 28: „Jugenderziehung und Arzt“, S. 62 f. Auszug aus: Kitzing, E. (1941): *Erziehung zur Gesundheit. Ein Handbuch für Jugenderzieher und Eltern*. Hrsg. von Robert Hördemann. Berlin-Wien, S. 326-328.

<sup>54</sup> Wuttke-Groneberg 1982, 27, zit. nach Deforth, Ph.: „Die Erbgesundheitsgesetze als Ausfluß nationalsozialistischer Weltanschauung“, in: *Ziel und Weg* 5, 1935, S. 343.

<sup>55</sup> Hoske, Hans (1936): *Die menschliche Leistung als Grundlage des totalen Staates*, Leipzig, S. 29 f, zit. nach Beutelspacher 1982, 82.

Gesund sein und gesund bleiben ist nicht Deine Privatsache, sondern gesund sein ist Deine Pflicht! Jeder Schaden an Leben und Gesundheit, den Du erleidest oder anrichtest, ist ein Schaden für Deutschland! Einen großen Teil aller Schäden kannst Du durch Verantwortungsgefühl und Pflichtbewußtsein vermeiden! Schadenverhütung ist wirklicher Nationalsozialismus Deines täglichen Lebens!<sup>56</sup>

So lautete die Anweisung des Organs der Reichsstelle gegen Alkoholmissbrauch *Auf der Wacht*. Eine dort veröffentlichte, nach dem üblichen Muster oppositioneller Darstellung angefertigte Skizze, zeigt das Ungleichverhältnis zwischen einem Gesunden und einem Kranken. Die auf „Geschlechtskrankheiten“, „Genussgifte“, „Erb- und Infektionskrankheiten“ zurückgehenden Gebrechen des gesellschaftlich „Unbrauchbaren“, finden sich durch die Abbildung des „tauglichen“, idealtypischen „Ariers“ kontrastiert, der seine Vitalität einer „vernünftigen Lebensführung“, „körperlicher Abhärtung“ und der „richtigen Gattenwahl“ verdankt (wie Anm. 56). Im *Nationalsozialistischen Monatsheft* plädierte der Autor Schnauk einzig im Interesse einer „Stärkung des Gesamtwillens der Nation“ [Hervorhebung nicht im Original!], für die Erhöhung der persönlichen Leistungsfähigkeit und die Stärkung des Selbstbewusstseins und erklärte den individuellen Willen für inexistent.<sup>57</sup> Hitler hatte die Absorption des ‚Einzel-Körpers‘ durch den ‚Kollektiv-Körper‘ bereits in *Mein Kampf* postuliert:

Der völkische Staat hat (...) seine gesamte Erziehungsarbeit in erster Linie ... einzustellen, ... auf das Heranzüchten kerngesunder Körper. (...) Die körperliche Ertüchtigung ist daher im völkischen Staat nicht eine Sache des einzelnen, ..., sondern eine Forderung der Selbsterhaltung des durch den Staat vertretenen und geschützten Volkstums.<sup>58</sup>

Leibesertüchtigung diente als Erziehungs- und Disziplinierungsmittel zur Realisierung einer politisch-ideologischen Zielsetzung. Zudem ging von der Ästhetik der Körperdarstellung eine mögliche Faszination und Suggestivkraft aus, die die deutsche „Volksgemeinschaft“ von der eigenen rassischen Überlegenheit und der ‚Rechtmäßigkeit‘ einer zukünftig geplanten Unterwerfung Volksfremder überzeugen und für Hitlers Eroberungskriege mental mobilisieren sollte. Der gesunde „arische“ Mensch verkam zum vermeintlich verehrten und tatsächlich verachteten Objekt einer Ideenlehre, die das Individuum benutzte, um es der Gemeinschaft zu opfern.

---

<sup>56</sup> Wuttke-Groneberg 1980, Dokument 24: „Nationalsozialistische Gesundheitsführung“, 52, zit. aus: *Auf der Wacht* 55, 1938, 85.

<sup>57</sup> Schnauk, W. (1939), „Sechs Jahre nationalsozialistische Leibesübungen“, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 10, S. 264, zit. nach Beutelspacher 1982, 79.

<sup>58</sup> Hitler (1934): *Mein Kampf*, München, S. 452 f., zit. nach Wildmann 1998, 19, Anm. 1.

#### 4 RIEFENSTAHL VOR 1933 – EINE SKIZZE

Riefenstahl blickte 1924 auf eine mehr oder minder erfolgreiche Tanzkarriere zurück, die ihr jüdischer Verehrer, Harry Sokal, teilfinanziert hatte. Die Kritiken waren geteilt. Die einen prophezeiten eine große Zukunft, die anderen kritisierten die „billige Routine“ und fehlende Sinnlichkeit ihrer Darbietung (vgl. Trimborn 2002, 54). Eine Knieverletzung zwang 1924 zur Beendigung dieser Karriere. In diesem Jahr nahm Riefenstahl Kontakt zu dem Regisseur und Pionier des Bergfilms, Dr. Arnold Fanck auf, der sie stehenden Fußes für die Hauptrolle in seinem nächsten Film *Der heilige Berg* verpflichtet haben will - so jedenfalls lautet die Version in ihren *Memoiren* (vgl. Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 72f). Der Riefenstahl-Biograf Jürgen Trimborn vermutet den Grund für das Engagement allerdings weniger in ihrer Unwiderstehlichkeit und spontanen Überzeugungskraft, als in einer geschäftlichen Kooperation zwischen Arnold Fanck und Harry Sokal. Letzterer beteiligte sich mit 25% an den Produktionskosten des Films und kaufte Fancks vor dem Ruin stehende Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH (vgl. Trimborn 2002, 68f). Dank seiner Initiative spielte Riefenstahl in den folgenden Jahren unter Fancks Regie in den Filmen *Der heilige Berg* (1925/26), *Der große Sprung* (1927), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929), *Stürme über dem Montblanc* (1930), *Der weiße Rausch* (1931) und letztmals in *S.O.S. Eisberg* (1933) mit.

Im Gegensatz zu den von Riefenstahl ausnahmslos einseitig zitierten Positivkritiken, verfügte sie über ein allenfalls mäßiges schauspielerisches, aber ungewöhnlich sportives Talent und verschaffte sich so Respekt in der Männerwelt. Sie lernte Bergsteigen und Skifahren und empfand die körperlichen Extrembelastungen als Herausforderung. Da sie jedoch jahrelang auf diese Rollen festgelegt wurde, entwickelte sie eine zunehmende Unzufriedenheit. Zu Beginn der Dreißiger kam es schließlich zur Loslösung von Fanck, der sich im Laufe der Zeit als ihr Mentor erwiesen hatte. Ihm verdankte sie Einblicke in den Umgang mit der Kamera, in Schnitt- und Montagetechniken und die Sensibilisierung für Innovation. Sie gilt unzweifelhaft als Fanck-Schülerin, auch wenn es ihre Eitelkeit nicht zuließ, seinen Einfluss in vollem Umfang zuzugestehen.

1932 drehte sie ihren ersten eigenen Film *Das blaue Licht*. Ohne Sokals erneute Bereitschaft, die Postproduktion und den Vertrieb dieses Regie-Erstlings zu finanzieren, wäre der Film schwerlich realisierbar gewesen. Riefenstahls Budget reichte keinesfalls zur Gesamtfinanzierung dieser märchenhaften Berglegende, obgleich sich ihr Mitarbeiterstab bereit erklärte, bis zur erfolgreichen Vertreibung des Films auf Gehaltszahlungen zu

verzichten. Zu diesem unentgeltlich arbeitenden Team gehörte auch der jüdisch-ungarische Filmtheoretiker und Kommunist Béla Balázs, der als Koautor und Koregisseur direkt an der Produktion beteiligt war. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten sollte Riefenstahl mit Hilfe des antisemitischen Fanatikers und *Stürmer*-Herausgebers Julius Streicher gegen die Honorarforderungen des mittlerweile emigrierten Kollegen vorgehen und seinen, sowie Sokals Namen aus dem Vorspann streichen. Von einstigen jüdischen Kooperationen wollte Riefenstahl mit Beginn ihrer Dienstverpflichtung im Dritten Reich nichts mehr wissen. Die von Hitler engagierte Filmemacherin sollte ihre Anpassungsbereitschaft an die Politik der neuen Machthaber schnell unter Beweis stellen. Aus guten Gründen verschwieg sie Balázs' Zuständigkeit auch nach 1945 und unterstellte im Postfaschismus, aus finanziellen Gründen keinen Regisseur habe engagieren können.

Riefenstahl wirkte im *Blauen Licht* zugleich als weibliche Hauptdarstellerin, Regisseurin, Drehbuchautorin, Cutterin und Produzentin. Im Ergebnis einer beklagenswerten ersten Schnittfassung, stellten ihr Sokal und die Verleihfirma Aafa Arnold Fanck zur Seite. Diese unfreiwillig erfolgte Zusammenarbeit gestaltete sich problematisch, führte letztlich aber zur Perfektionierung des Materials. Die Reaktionen auf den im März 1932 uraufgeführten Film spiegeln eine deutliche Ambivalenz. Von den einen in den höchsten Tönen gelobt, kritisierten ihn die anderen als Kitsch, stillos und flach (vgl. Trimborn 115 f). Die Massivität der vielfach jüdischen Negativ-Kritiken führte zu einer baldigen Absetzung des in manchen Städten erst gar nicht angelaufenen Films (vgl. ebd.). Im Jahr 1976 erinnerte sich Sokal im *Spiegel* an Riefenstahls damalige Reaktion auf das Presseecho:

Wutenbrannt warf sie mir die Zeitungen auf den Tisch. "Wie komme ich dazu, mir von diesen Fremdlingen, die unsere Mentalität, unser Seelenleben nicht verstehen können, mein Werk zerstören zu lassen? Gott sei Dank wird das nicht mehr lange dauern! Sobald der Führer an die Macht kommt, werden diese Zeitungen nur noch für ihr eigenes Volk schreiben dürfen."<sup>59</sup>

Der Misserfolg dieser mystisch verklärten Berglegende brachte Riefenstahl in eine finanzielle Notlage, die sie zur Rückkehr zu Fanck und zur Schauspielerei zwang. Kinkel beschreibt, wie sie die Rolle in *S.O.S.-Eisberg* (1933) bei ihrem einstigen Mentor geradezu erflehte (vgl. Kinkel 2002, 38). Ihren *Memoiren* zufolge, habe sie zuvor, am 18. Mai 1932, brieflich Kontakt zu Hitler aufgenommen.<sup>60</sup> Nach mehr als einem halben Jahrhundert

---

<sup>59</sup> Aufgrund des gespannten Verhältnisses zwischen Sokal und Riefenstahl im Postfaschismus, lässt sich ein gewisser Vorbehalt in Bezug auf die Darstellung nicht ausräumen. Gesetzt den Fall, Sokal zitierte jedoch korrekt, leitete sich daraus eine gewisse Folgerichtigkeit in Bezug auf ihr ideologiekonformes Verhalten nach 1933 ab und bestätigte ihre hinlänglich bekannte Kritikunfähigkeit.

<sup>60</sup> So zumindest lautet *eine* der beiden von ihr lancierten Versionen (zweite siehe Anm. 62).

[Erstpublikation 1987] will sich die Autorin ohne Vorlage des Originals an den genauen Wortlaut des Schreibens erinnern.<sup>61</sup>

Sehr geehrter Herr Hitler, vor kurzer Zeit habe ich zum ersten Mal in meinem Leben eine politische Versammlung besucht. Sie hielten eine Rede im Sportpalast. Ich muß gestehen, daß Sie und der Enthusiasmus der Zuhörer mich beeindruckt haben. Mein Wunsch wäre, Sie persönlich kennenzulernen. ... Eine Antwort von Ihnen würde mich freuen. Es grüßt Sie vielmals Ihre Leni Riefenstahl (Riefenstahl<sup>3</sup>1996, 154 f).

Dieser habe Ihrem Wunsch entsprochen und sich bereits am 22. und 23. Mai mit ihr in Horemersiel getroffen (vgl. ebd., 156; Trimborn 129ff).<sup>62</sup> Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Folgejahr änderte sich ihre Lebenssituation grundlegend. In Hitler fand sie ihren nächsten Gönner, der ihr zu lang ersehnter Anerkennung, zu Macht und Luxus verhelf und ihr zeitliche und finanzielle Freiräume verschaffte, die nur eine Diktatur bereitzustellen vermochte. Mit Bezug auf ihre durchaus verbesserungsbedürftige Lebenssituation, gleicht Riefenstahls Darstellung einer maßlosen Selbstüberschätzung, wenn sie in der Rosenbauer-Talkshow *Je später der Abend* 1976 behauptet, „lange“ vor Hitlers Machtübernahme ein „Weltstar“ gewesen zu sein. Zudem habe sie vor 1933 „viel mehr Filme“ gemacht als im Dritten Reich.<sup>63</sup> - Einen *einzig* Film hatte Riefenstahl vor dem Machtwechsel gemacht und von dem Ruhm eines Weltstars war sie weit entfernt. In Ermangelung anderweitiger Engagements, spielte sie 1933 – immerhin fast zehn Jahre nach ihrer Kontaktaufnahme zu Fanck - bei dem immer gleichen Regisseur die immer gleichen, undankbaren Rollen der kälteerprobten dynamischen Sportsfrau. Der Filmwissenschaftler Rainer Rother konstatiert treffend:

Verglichen mit den wirklichen Stars des Stummfilms am Ende der zwanziger Jahre, auch mit ihren deutschen Konkurrentinnen, war sie unter seiner [Fancks] Regie eine interessante Erscheinung geworden, mehr aber auch nicht. Geeignet für Hautcreme- und Skischuh-Werbung... (Rother 2000, 36).

Dieter Weiss bestätigt in seiner Dokumentation über die Künstlerin, dass sie als Schauspielerin niemand ernst nahm und die wirklichen Stars in Deutschland andere Namen trugen: Marlene Dietrich, Greta Garbo, Lilian Harvey.<sup>64</sup> Erst als Nutznießerin von

---

<sup>61</sup> In Vorbereitung auf die vom 13. Dez. 2002 bis 02. März 2003 im Bonner *Haus der Geschichte* laufende Ausstellung „Leni Riefenstahl“, habe die Filmemacherin auf Anfrage den Verlust des Schriftstücks angegeben (persönliche Auskunft der Kuratorin Dr. Andrea Mork vom 12. Febr. 2003).

<sup>62</sup> Der damalige Pressechef der NSDAP, Otto Dietrich, bezeugt das dortige Treffen in seinem 1955 verfassten Rückblick „Zwölf Jahre mit Hitler“ (S. 191). Davon abweichend behauptet Riefenstahl in einem Interview des Jahres 1946, Hitler 1932 erstmals in seiner Berliner Wohnung getroffen zu haben (vgl. Burden 1967, 136). Barkhausen (vgl. 1970, 153) wiederum bezieht sich auf die Angaben des im RMVP zuständigen Leiters der Hauptabteilung Film, Arnold Raether, auf dessen Initiative die Erstbegegnung angeblich zurückging. Er soll Hitler zu einem Treffen mit Riefenstahl gedrängt haben. Diese Version entbehrt allerdings jeder weiteren Erklärung und eines Quellenbezugs und liefert aus diesem Grund keine überzeugende Gegendarstellung. In Anbetracht der differierenden Aussagen, bleibt die Antwort auf die Frage nach den Umständen der Erstbegegnung zwar spekulativ, eine Initiative Riefenstahls jedoch durchaus wahrscheinlich.

<sup>63</sup> *Je später der Abend*, ARD, 30. Okt. 1976. Moderation: Hansjürgen Rosenbauer.

<sup>64</sup> „Hitler war ihr Schicksal – Leni Riefenstahl“, WDR, 21. Aug. 2002.

Sonderkonditionen im Rahmen einer Diktatur erlangte sie (zweifelhaften) Weltruhm. Diese Lesart hat sie jedoch ein Leben lang zu verhindern versucht.

Hitlers Aufmerksamkeit für die Künstlerin begründete sich nicht zuletzt in der Wahl ihrer ‘germanischen’ Laiendarsteller im *Blauen Licht*. Riefenstahl zufolge erkannte er in den strengen, herben, melodramatisch-telegenen Gesichtern der norditalienischen Sarntaler Bauern die „Nachfahren der Goten“.<sup>65</sup> Was Hitler als Volkstümlichkeit, Antimodernismus, Mystik und Verklärung faszinierte, missbilligten die Kritiker im Deutschland des Jahres 1932 als Präfaschismus. Im Ausland lief der Film hingegen mit großem Erfolg. Als *Das blaue Licht* 1938 erneut in die Kinos kam, waren mit den “Fremdlingen” auch die Negativ-Kritiken ‘emigriert’ oder verstummt. Eine vierzehnminütigen Kurzfassung aus dem Jahr 1952 erwähnt Balázs unter „Mitarbeit am Drehbuch“. „Erst die restaurierte Fassung des Jahres 2001, ..., nennt, wie die Premierenfassung des Jahres 1932, Riefenstahl, Schneeberger [Kameramann] und Balázs gleichberechtigt als die Schöpfer des Films“ (Trimborn 2002, 122).

Damit, dass die Namen der jüdischen Filmpartner 1938 aus dem Vorspann verschwanden, verschwanden sie auch aus dem Gedächtnis der Menschen - bis heute. Gegenwärtige Dokumentationen rühmen Riefenstahls Regiedebüt und unterstellen einen Alleingang, als habe es einen Sokal, einen Balázs oder einen Fanck als maßgebliche Protektoren des Projekts nie gegeben.

---

<sup>65</sup> „Ich wollte nie so alt werden – Eine persönliche Begegnung mit Leni Riefenstahl“. *MDR*, 20. Aug. 2002.



## „AUF AUSDRÜCKLICHEN WUNSCH DES FÜHRERS“ - RIEFENSTAHL'S KARRIERE IM NATIONALSOZIALISMUS

### 5 DER AUFTRAG DES JAHRES 1933

#### 5.1 1933: Reichsparteitag des Sieges

In Anspielung auf die Machtübernahme der Nationalsozialisten hatte Rudolf Hess die erste, vom 30. August bis 3. September 1933 stattfindende Nürnberger Großveranstaltung im Dritten Reich den *Reichsparteitag des Sieges* genannt. Von nunan sollten sich alljährlich etwa 500.000 aktive Teilnehmer und Hunderttausende von Zuschauern, insgesamt etwa eine Million Menschen<sup>66</sup> in der „deutschesten aller Städte“<sup>67</sup> zusammenfinden. Das dafür vorgesehene, insgesamt elf Quadratkilometer große Areal fand sich im traditionellen Naherholungsgebiet um den Dutzendteich und wurde bis zum endgültigen kriegsbedingten Baustopp im Winter 1942/43 zur größten Baustelle Deutschlands. Im Auftrag Hitlers entsprach Albert Speers beispiellose Monumentalarchitektur den totalitären Herrschaftsansprüchen des Diktators. So, wie der Chefarchitekt des Dritten Reiches das nationalsozialistische Führer-Gefolgschaftsprinzip zur Grundlage der baulichen Gestaltung machte, legte Riefenstahl dieses Verhältnis für ihre filmische Gestaltung zu Grunde. In beiden Fällen posiert der „Führer“ in exponierter Stellung. Luitpoldarena, Kongresshalle, Zeppelintribüne und -feld, Stadion und Märzfeld verwandelten das Gebiet in eine kultische Feierstätte und in ein Aufmarschgelände gigantischer Ausmaße. „Unsere gewaltige Zeit wird

---

<sup>66</sup> Riefenstahl (1935, 12) erwähnt 1½ Millionen Menschen. In *Der Deutsche* ist am 17. Jan. 1935 gar die Rede von 2 Millionen Reichsparteitags- (RPT-) Teilnehmern (vgl. Heinzelmann 1992, 163). Letzte Nennung übersteigt die Angaben in der Forschungsliteratur und die der Ausstellung „Faszination und Gewalt“ im Nürnberger *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände* etwa um die Hälfte und kann insofern nur als vager Richtwert gelten. Es bleibt zu vermuten, dass die Autoren der zeitgenössisch-pressezensierten Texte im Interesse einer propagandistisch motivierten Vergrößerung der Anhängerschaft mit der Angabe von 2 Millionen Teilnehmern übertrieben (vgl. u.a. BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 – Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 34). So widerspricht die Formulierung, dass „die Millionen aus Ost und Süd und West und Nord zusammenströmten“ in jedem Fall einer Realität, die sich etwa im Singular der *einen* Million erschöpfte (vgl. BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Wie der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg entstand“).

Die erwähnten Zitate sind den Feuilletons eines Ufa-Presseheftes zu *TdW* entnommen und im Bundesarchiv/Filmarchiv einsehbar. Das Material wurde seinerzeit mit der Bitte um „ausgiebigen Gebrauch“ von der Ufa kostenlos zur Weitergabe an die Feuilletonredaktionen der Zeitungen geliefert. Es enthält Teil I: „Leni Riefenstahl und ihre Mitarbeiter“, Teil II: „Aus der Dreharbeit“ und Teil III: „Allgemeines vom Reichsparteitagsfilm“. Die Ufa verzichtete allerdings zumeist auf die Nennung des Autors und durchgehend auf die Paginierung, so dass bzgl. der Zitierweise auf den Zusatz „ohne Seitenangabe“ konsequent verzichtet wird. Diese Artikel finden lediglich in den Fußnoten, nicht in der Bibliografie Erwähnung.

<sup>67</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens...“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 284, 02. Dez. 1933.

als Dokument das Monument fordern”,<sup>68</sup> das noch in Jahrtausenden “»von der großen gestaltenden Kraft unseres Volkes«”<sup>69</sup> Zeugnis ablegen sollte. Man muss es wohl als Ironie des Schicksals bezeichnen, dass ausgerechnet die in Stein verewigte Gigantomanie die Bombenangriffe einer ansonsten fast komplett zerstörten Stadt nahezu unbeschadet überstand und als eindruckliches Erbe der Vergangenheit – wenn auch nicht mehr in Jahrtausenden, aber zumindest noch heute - zu besichtigen ist.<sup>70</sup>

In Übereinstimmung mit dem nationalsozialistischen Menschenbild, stellten 60.000 Hitler-Jungen das im Vorfeld sorgfältig selegierte “Kontingent an ... besonders ausgesuchtem, erlesenem, tadellos angezogenem und zuverlässigem Material...”<sup>71</sup>, um das Stadion zur Kundgebung bis auf den letzten Platz zu füllen. Im Unterschied zu den Jahren 1927 und 1929, durfte die Jugendorganisation bezeichnenderweise nicht mehr an der “Herbstparade” durch die Stadt teilnehmen (vgl. Zelnhefer 1991, 70f).<sup>72</sup> Der Vorbeimarsch stand seit 1933 unter den Vorzeichen einer strengen, männlich-militärischen Disziplin. Vergleichbare Anforderungen an körperliche Idealtypik fanden sich für die vor Hitler defilierenden SS-Einheiten und andere NSDAP-Gliederungen:

Es wird darauf hingewiesen, daß nur körperlich und rassistisch einwandfreie Teilnehmer zur Parade gestellt werden dürfen. (...) Alle Teilnehmer haben mit militärisch kurz geschnittenem Haar und gut rasiert anzutreten.<sup>73</sup>

Treffend konstatiert der Filmwissenschaftler Martin Loiperdinger: “Mit der wachsenden Bedeutung der Ästhetisierung körperlicher Gewalt wuchsen auch die ästhetischen Ansprüche an die publizistische Darstellung des ‘Reichsparteitags des Sieges’. Dies galt vor allem für das Medium Film...” (Loiperdinger 1993, 36). Dass Leni Riefenstahl die Erwartungen zur Zufriedenheit der Machthaber erfüllte, erschließt sich neben der Kontinuität ihrer Zuständigkeit als Parteitagfilmerin auch über das Presseecho zu *Sieg des Glaubens*:

---

<sup>68</sup> Interview mit Benno von Arent im *Völkischen Beobachter (VB)*, 10./11. Nov. 1933, zit. nach Behrenbeck 1996, 366.

<sup>69</sup> Lotz, Wilhelm: „Ein Denkmal des Stolzes, Die Bauten auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg“, in: *Die Kunst im Dritten Reich (KiDR)* 1937, H.1, S. 86, zit. nach Behrenbeck 1996, 366.

<sup>70</sup> „Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände“ - Dauerausstellung „Faszination und Gewalt“ (Eröffnung: Nov. 2001). Zum Umgang der Stadt Nürnberg mit dem belastenden Erbe vgl. u.a. Asmuth, Tobias: „Abgeschminkt. Wie viel Vergangenheit braucht die Zukunft?“, in: *Frankfurter Rundschau*, 10. März 2004; Seitz Erwin: „Der gepfälte Koloß“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Juni 2001; Erenz, Benedikt: „Im Bauch des Wahns“, in: *Die Zeit*, 46/2001, URL: [http://www.zeit.de/2001/46/Kultur/print\\_200146\\_dokunuernberg.html](http://www.zeit.de/2001/46/Kultur/print_200146_dokunuernberg.html)

<sup>71</sup> Der Jugendführer des Deutschen Reiches [Baldur von Schirach], Befehl für den Aufmarsch zum Reichsparteitag 1933 in Nürnberg, 31.7.1933 (Bundesarchiv NS 26/339), zit. nach Loiperdinger 1993, 35, Anm. 3.

<sup>72</sup> Der unter Anm. 49 erwähnte Aufmarschbefehl sieht im Juli 1933 allerdings noch vor, dass besagtes „Kontingent an Jungen ... für die Herbstparade 1933 ... ab sofort geschult wird“, so dass die Änderung dieses Vorhabens auf eine kurzfristige Umplanung zurückgehen muss.

<sup>73</sup> Der Chef des Führungsstabes beim Reichsführer SS, Seidel, am 26. Aug. 1933 in einem Rundschreiben an die Abschnitte und Standarten der SS, BA NS 17 LSSAH/87, zit. nach Zelnhefer 1991, 71, Anm. 45.

Triumphtage einer großen Bekennerschar, gewaltige Bildsinfonie des neuen Deutschland, das endlich von einem einheitlichen Willen zusammengehalten wird. *Männer von besonderem Werte* [Hervorhebung nicht im Original!] ... sind in Nürnberg zusammengekommen, um den Kongreß des Sieges zu feiern.<sup>74</sup>

Im Bemühen um die perfekte Präsentation ‘perfekter’ Menschen, erwies sich der Umgang mit physiognomischer Abweichung vom Erwünschten als Problem, das der Chefplaner Albert Speer in seinen *Erinnerungen* wie folgt beschreibt:<sup>75</sup>

Während die SA, der Arbeitsdienst und natürlich auch die Wehrmacht bei ihren Massenvorfürungen durch exakte Disziplin großen Eindruck bei Hitler und den Besuchern erweckten, stellte es sich als schwierig heraus, die Amtswalter vorteilhaft zu präsentieren. Großenteils hatten sie ihre kleinen Pfründen in ansehnliche Bäume umgesetzt; exakt ausgerichtete Reihen konnten ihnen schlechterdings nicht abverlangt werden (Speer 1996, 71).

Um die intendierte und aufwändig inszenierte Außenwirkung nicht zu verfehlen, organisierte er den einst morgendlichen Aufmarsch der Politischen Leiter ab 1934 als Abendveranstaltung und ließ anatomische Unvollkommenheit und disziplinarisches Ungeschick hinter einem Hakenkreuz-Fahnenmeer in der Dunkelheit verschwinden. Dass auch Riefenstahl Schönheit zum Auswahlkriterium der Abbildung erhob, lässt sich einer kontinuierlich professionalisierten Körperbild-Ästhetik und nicht zuletzt ihren Äußerungen entnehmen, wenn sie gesteht, “Bilder aus der Masse der SA.-Männer und *besonders markante Köpfe* [Hervorhebung nicht im Original!] der braunen Soldaten und Führer” für den Film präferiert zu haben.<sup>76</sup> Bezeichnenderweise erwähnen auch die zeitgenössischen Feuilletonisten nicht etwa die *Ausdrucksvielfalt* menschlicher Physiognomien, sondern eben jene “markanten Köpfe”, die der ‘Herrenmenschen’-Typik entsprechen.<sup>77</sup>

NS-Ideologen machten rassentheoretische Inhalte zum Gegenstand ihrer RPT-Reden. Hitler sprach von der Auslese der ‘Besten’ und kündigte das Verbot einer künstlerischen Betätigung für “Nicht-Arier” an, um den nordischen Charakter dieser Berufsgruppen zu bewahren (vgl. Burden 1967, 101 f, 108), Alfred Rosenberg plädierte für den Erhalt einer makellosen deutschen Rasse zur Potenzierung schöpferischer Kraft (vgl. Burden 1967, 103 f) und Goebbels konzentrierte sich in seiner Rede zum Thema “Die Rassenfrage und Weltpropaganda” auf antisemitische und antibolschewistische Parolen (vgl. Burden 1967, 104

---

<sup>74</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens – der Film vom Reichs-Parteitag des NSDAP“, *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 2070, 15. Jg. 1933.

<sup>75</sup> Die Ausschmückung und künstlerische Ausgestaltung der Veranstaltungsplätze und Tagungsräume fiel in den Zuständigkeitsbereich Albert Speers, dem zu diesem Zweck eine eigene Dienststelle zur Verfügung stand (vgl. Henke 1977, 411). Hitler hatte sich im Herbst 1934 entschieden, Speer die Gesamtplanung für das RPT-Gelände zu übertragen (vgl. Zelnhefer 1992, 84).

<sup>76</sup> o.V.: „Wie Leni Riefenstahl den Reichsparteitag-Film schafft“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 206, 02. Sept. 1933. (Interview mit Riefenstahl wurde dem *Völkischen Beobachter* entnommen und in *LBB* abgedruckt).

<sup>77</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 -, „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Wie der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg entstand“.

f). Die Parteitagfilmerin vermied es, derlei Passagen zu integrieren und offenbart womöglich gerade mit dieser Entscheidung politische Detailkenntnis, gegen die sie sich in ihrem Selbstverständnis als unpolitische Künstlerin von jeher verwehrte. Ohne eine solche Strategie mit Gewissheit unterstellen zu können, ist das konsequente Aussparen gerade *dieser* Inhalte zumindest auffällig und insofern bemerkenswert, als politische Naivität eben ein *mangelndes* Bewusstsein für die Problematik dieser Losungen impliziert und sich gerade deshalb *nicht* als Begründung anbietet. Obgleich die chauvinistische Gesinnung der Nationalsozialisten im In- und Ausland unschwer erkennbar war, wussten die Machthaber doch zugleich um die enorme Außenwirkung der filmisch reproduzierten Nürnberger Großveranstaltung und die Chance zur Täuschung der Weltöffentlichkeit. Rassistische Parolen auf Zelluloid hätten das Gegenteil der außenpolitisch intendierten Repräsentativität und Respektabilität des neuen Deutschland bewirkt (vgl. Anm. 131). Loiperdinger und Culbert erkennen in der ersten Reichsparteitagsverfilmung nach der Machtübernahme ein deutlich stärker artikuliertes Interesse an der Einbeziehung ausländischer Repräsentanten als in der zweiten und deuten diesen Umstand als Indiz für ein nachlassendes Bemühen um Akzeptanz auf internationaler Ebene:

*SdG attaches importance to the opinion of foreign visitors. We see diplomatic corps on several occasions. ... we see flags of a number of nations, indicating the presence of representatives from each at Nuremberg. ... A year later the foreign representatives were present; the same flags were on display – but not in *TdW*. That film reveals a Germany no longer keen for the approbation of outsiders (Loiperdinger/Culbert 1988, 15).*

Es wäre verfrüht, an dieser Stelle eine Aussage darüber zu machen, ob sich Riefenstahls sicheres Gespür für die Verhältnisse der Zeit schlicht im Zufall, im 'intuitiven', künstlerisch-professionellen Erfassen dramaturgischer Höhe- (oder Tief-) punkte oder tatsächlich in politischem Bewusstsein begründet. Es bleibt vorerst lediglich festzuhalten, dass sie am Schneidetisch über die Gesamtheit der RPT-Filmaufnahmen verfügte und über die Einsicht und Bearbeitung des Materials von den Inhalten des nationalsozialistischen Dogmas in jedem Fall Kenntnis hatte.

### 5.1.1 Reichsparteitag als Liturgie – Nationalsozialismus als Ersatzreligion

Ogleich der Historiker Siegfried Zelnhefer infolge der politischen Umwälzungen des Jahres 1933 davon ausgeht, dass die Entscheidung zur Abhaltung eines Reichsparteitages überhaupt erst zwei Monate vor Beginn fiel (vgl. ders. 1992, 84),<sup>78</sup> und sich diese Vermutung mit Blick auf den erkennbar improvisierten Charakter der Veranstaltung erhärtet, machten sich die Nationalsozialisten alle erdenklichen Medien und Organisationsmittel zu Nutze, um den “Sieg” des Machtwechsels und “des Glaubens” eindrücklich zu veranschaulichen. Die 1933 noch viertägige Veranstaltung expandierte im Laufe der Jahre zu einem achttägigen, zusehends perfektionierten und nahezu liturgischen Ritual. “Die ästhetischen Zeichen entlieh er [der NS] aus dem Fundus der Religiösität christozentrischer Ritualformen: der Prozessionen, Litaneien, Choräle, Predigten, der Firmung und des stillen Gebets” (Heinzelmann 1992, 163). In dem Bemühen, über Wort und Bild eine pseudosakrale Atmosphäre zu kreieren und Hitler zum Erlöser und ‘Ersatzgott’ zu stilisieren, recurriert auch Baldur von Schirach in dem Geleitwort des Bildbandes *Der Parteitag des Sieges* terminologisch auf einen biblischen Kontext. So gilt ihm die nationalsozialistische Lehre als Synonym für die “frohe Botschaft” und Hitlers Haftentlassung aus Landsberg als “Auferstehung”. “Damals, 1927, klang das feierliche ‘Wir treten zum Beten’, ..., wie feierliche Danksagung ... an den Allmächtigen. ... Wir glaubten an Adolf Hitler, darum siegten wir.”<sup>79</sup> *Sieg des Glaubens an Adolf Hitler* hätte der RPT-Filmtitel folgerichtig und der Präzisierung wegen heißen müssen. *100 Bild-Dokumente* veröffentlichte Hitlers Leibfotograf Heinrich Hoffmann vom Reichsparteitag 1933 und zentrierte die Aufmerksamkeit mit der Auswahl von 35 „Führer“-Bildern primär auf seine Person. - Die RPT waren keine Diskussionsforen, sondern Podien zur effektvollen Selbstdarstellung des Nationalsozialismus, seiner Theatralik, seiner Riten, seiner Symbolik, seiner Gigantomanie und vor allem seiner Führerfigur. Imposanz, Dramatik und Stilisierung mochten die Sinne betäuben und das Defizit politischer Inhaltsleere zunächst kaschieren. Die eigens zum Zweck dieser Großveranstaltung errichtete - wenngleich nie fertiggestellte - Monumentalarchitektur, verstärkte die durch Fahnen, Fackel- und Feuerzauber angesprochenen Emotionen einer vom Gesamtkunstwerk und von sich selbst hypnotisierten Masse.

---

<sup>78</sup> Zelnhefer 1991, 61, 72. Während sich der Autor in seiner Dissertation 1991 auf den Zeitpunkt nicht genau festlegt („spät“, „erst in allerletzter Minute“), aktualisiert und konkretisiert er die Angabe in dem o.g. Artikel des Folgejahres 1992 auf „zwei Monate vorher...“. Die Festlegung des Veranstaltungsortes *Nürnberg* datiert er auf den 22. Juli 1933 (vgl. Zelnhefer 1992, 84). Mit Blick auf den RPT-Beginn am 30. Aug. 1933, blieb demzufolge eine Vorbereitungszeit von 5 Wochen.

<sup>79</sup> Geleitwort Baldur von Schirach, zit. nach.Hoffmann, Heinrich 1933.

Der nationalsozialistische Kult füllte ... in einer bislang unbekanntem Art und Weise das sinnliche Vakuum, das der moderne Staat hinterlassen hatte, als es sich, ..., von allem Religiösen trennte und sich auf die Organisation des Weltlichen und Politischen beschränkte (Thamer 1992, 98).

Speer orientierte sich beim Entwurf der Zeppelintribüne<sup>80</sup> bezeichnenderweise an der Architektur des antiken Pergamonaltars und nahm damit erstens Bezug auf eine sakrale Stätte griechischer Gottheiten, zweitens auf die von den Nationalsozialisten favorisierte Epoche der Antike (vgl. Kpt. 8.3.2) und drittens auf Pergamon als Zentrum hellenistisch-“arischer” Kultur.

Trotz aller Bemühungen um Imposanz und Pathos und den Ausschluss des Zufalls, blieben organisatorische Mängel ein beklagenswerter Nebeneffekt der ersten Nürnberger Massenversammlung, den es programmatisch zu beheben galt.

So müsse immer wieder versucht werden, von Jahr zu Jahr eine Steigerung des Inhalts der Veranstaltungen zu erreichen, (es) müsse erreicht werden, daß der 20. Reichsparteitag noch größer und schöner gestaltet werde wie (*sic!*) der 19. ..., daß die Teilnehmer ... von selbst aus den Kirchen wegbleiben und aus dem gewonnenen Erlebnis heraus zu der Überzeugung kommen, daß der Nationalsozialismus ihnen viel höhere Erlebnisse (*sic!*) bei diesen Festen vermitteln als die Predigten der Pfaffen in den Kirchen.”<sup>81</sup>

## 5.2 *Der Sieg des Glaubens* - der Film vom Reichsparteitag 1933

Dieses historische Dokument, dessen Titel der Führer selbst bestimmt hat, ein Titel, wie er nicht treffender und nicht richtiger gewählt werden konnte, ist nicht ein Film schlechthin. Er ist ein Zeugnis von der wirklich alle Widerstände besiegenden Macht des Glaubens, von der Macht des Glaubens an eine innere Berufung.<sup>82</sup>

Riefenstahl zählte die Nürnberger Großveranstaltung zu ihren „eindrucksvollsten Erlebnissen“, „packend und grandios“, „unvergeßlich ... die Aufmärsche..., die Pracht, ..., der Jubel der Massen, wenn der Führer ... sich zeigte“ und „schmerzlich..., als alles vorüber war und wir ... scheiden mußten, mit nie verlöschenden, unsagbar schönen Erinnerungen.“<sup>83</sup> Sie schuf ein „historisches Dokument“,<sup>84</sup> „ein Spiegelbild von der Heerschau der Bewegung im Jahre des Sieges“ (Riefenstahl 1935, 11), wie sie einst selber sagte. Während die

<sup>80</sup> Podium und Zentrum des Aufmarschgeländes Zeppelinfeld.

<sup>81</sup> Sitzungsbericht über die „wesentlichen Ausführungen der Pgg. Ley und Schmeer in der 1. Vollsitzung der Hauptreferenten“ am 19. Mai 1937 im „Deutschen Hof“, BA NS 1/23, zit. nach Zelnhefer 1991, 266, Anm. 317.

<sup>82</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens...“, in: *Kinematograph*, Nr. 234, 02.Dez.1933.

In der Forschungsliteratur wird vielfach die Fehlinformation verbreitet, dass die Titel der Reichsparteitage mit denen der Reichsparteitagsfilme identisch seien. Diese Behauptung trifft in allen drei Fällen *nicht* zu!

<sup>83</sup> o.V.: „Imposante Wochenschauberichte. Vorschau auf den Film vom Parteitag. Leni Riefenstahl erzählt“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 210, 06. Sept. 1933.

<sup>84</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der NSDAP“, in: *Kinematograph*, Nr. 234, 02. Dez. 1933.

zeitgenössische Presse wiederholt auf ihre „außerordentliche Hingabe“<sup>85</sup> als Parteitagfilmerin verweist, unterstellt sie in ihren *Memoiren*, das Filmmaterial „lustlos“ sortiert und geschnitten zu haben (vgl. Riefenstahl<sup>3</sup> 1996, 209). *Sieg des Glaubens* sei kein Parteitagfilm, sondern nur zusammengesetzte Aufnahmen, „etwas belichtetes Material“<sup>86</sup>, welches nach eigenen Aussagen „kaum“, tatsächlich jedoch mit 16.000 Metern<sup>87</sup> zur Verfügung stand. In dem 64-minütigen Film wird sie schließlich 1756 Meter verwenden, so dass sich ein Drehverhältnis von 1:9 ergab. Ihre Aussagen entzogen sich so lange der Überprüfbarkeit, wie das Werk als verschollen galt. Erst die in den Achtzigerjahren aufgefundene 35-mm-Kopie des Staatlichen Filmarchivs der DDR ermöglichte die Analyse des propagandistisch durchaus relevanten Materials und ließ Riefenstahls ‚Handschrift‘ erkennen, die für ihre Folgewerke so charakteristisch werden sollte. 1995 fand sich im Bundesarchiv schließlich eine um den ersten Akt erweiterte und damit komplettierte 16-mm-Version.

### 5.2.1 Auftraggeber und Vorbereitung

Vom Reichsparteitag der NSDAP. in Nürnberg wird auf Weisung der Reichsleitung von der Reichspropagandaleitung, Hauptabteilung IV (Film), ein Film hergestellt, dessen künstlerische Leitung auf besonderen Wunsch des Führers Fräulein Riefenstahl übernimmt.<sup>88</sup>

Die Angaben zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe und zum Planungsbeginn differieren in den zeitgenössischen Quellen. Die Filmemacherin gibt in einem am 25. August 1933 veröffentlichten (nicht geführten!) Interview zu verstehen, dass der Auftrag „vor etwa drei Tagen“ erteilt wurde und sie „morgen abend“, also spätestens fünf Tage vor der Parteitagseröffnung am 30. August, nach Nürnberg reise.<sup>89</sup> Laut *Nationalsozialistischer Partei-Korrespondenz* vom 23. November 1933, traf „die Berufung durch den Führer“ aber

<sup>85</sup> o.V.: „Gestern im Ufa-Palast: Der Sieg des Glaubens...“, in: *Reichsfilmbblatt*, Nr. 49, 02. Dez. 1933

<sup>86</sup> Vgl. *Die Macht der Bilder* - 191-minütiges, zweiteiliges Riefenstahl-Porträt von Ray Müller aus dem Jahr 1993.

<sup>87</sup> Die *LichtBildBühne* spricht sogar von 40 000 Metern (o.V.: „Der Sieg des Glaubens“. Der Film vom Reichsparteitag 1933 der NSDAP“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 284, 02. Dez. 1933). Mit Bezug auf die in der zeitgenössischen Presse (vgl. u.a. *Film-Journal* vom 19. Nov. 1933, *LichtBildBühne* vom 07. Nov. 1933) und die in der Forschungsliteratur (vgl. u.a. Loiperdinger 1993, 39; Kinkel 2000, 52) übereinstimmende Angabe von 16.000 Metern, handelt es sich hierbei mit hoher Wahrscheinlichkeit um eine Fehlinformation. In ihren *Memoiren* (<sup>3</sup>1996, 210) behauptet Riefenstahl, nur über 12 000 Meter verfügt zu haben.

<sup>88</sup> o.V.: „Auf ausdrücklichen Wunsch des Führers...“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 200, 25. Aug. 1933. Selbige Ankündigung findet sich am 23. Aug. in der *Nationalsozialistischen Partei-Korrespondenz* (NSK).

<sup>89</sup> Ebd.: „Morgen abend fahre ich im Auto nach Nürnberg, um dort sofort die nötigen Vorbereitungen zu treffen. Am nächsten Mittwoch [30. Aug. 1933 – Beginn des RPT] muß ich allerdings wieder in Berlin sein, da ich der Uraufführung meines Tonfilmes: ‚SOS.-Eisberg‘ beiwohnen werde. Aber gleich am Donnerstag bin ich wieder in Nürnberg.“ Da die *LichtBildBühne* das Interview am 25. Aug. abdruckte, muss es spätestens am 24., evt. auch früher, geführt worden sein. Insofern ist von mindestens fünf Tagen Vorbereitungszeit auszugehen.

erst an besagtem 26. August bei ihr ein, „so daß es nicht einmal mehr möglich war, ... Vorbereitungen für wichtige entscheidende, unentbehrliche Aufnahmen zu treffen“ (zit. nach Loiperdinger 1993, 38). Loiperdinger (1993, 38) vermutet in dieser Pressemitteilung eine vorsätzliche Fehlinformation, um möglichen Negativkritiken an dem im Folgemonat uraufgeführten Film vorzubeugen. Einschränkend sei jedoch angemerkt, dass nonkonforme Äußerungen im Allgemeinen und in Bezug auf einen Auftragsfilm des „Führers“ im Besonderen zu diesem Zeitpunkt bereits äußersten Wagemut erforderten und insofern kaum zu befürchten waren.<sup>90</sup>

Die kurze Vorbereitungszeit liefert in jedem Fall ein überzeugendes und von Riefenstahl vielfach wiederholtes Argument für die qualitativen Einbußen des Films. Es klingt wie ein indirekter Exkulpationsversuch, wenn Riefenstahl in ihren *Memoiren* die persönliche Auftragsvergabe in der Reichskanzlei auf den 27. August 1933 datiert und Hitlers Aussage auch in diesem Fall wortgetreu erinnern will: „In drei Tagen beginnt der Parteitag. Natürlich können Sie nun nicht mehr einen großen Film machen, ..., aber Sie können nach Nürnberg fahren, um Erfahrungen zu sammeln und versuchen zu filmen, was noch ohne Vorbereitung möglich ist“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 205).<sup>91</sup> In einem Interview des Jahres 1972 behauptete sie, erst „2 Tage vor dem Parteitag 33“ von ihrer Zuständigkeit erfahren zu haben (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972a, 399). Es ist mit Blick auf die intendierte Innen- und Außenwirkung dieser bedeutungsschweren Großveranstaltung und seiner filmischen Wiedergabe, sowie aufgrund der häufigen Begegnungen zwischen der Filmemacherin und Hitler (vgl. Trimborn 2002, 132ff, 136f) ausgesprochen unwahrscheinlich, dass Riefenstahl von ihrer Zuständigkeit bis dahin keine Kenntnis hatte. Abgesehen von der am 25. August und damit 5 Tage vor Beginn veröffentlichten Information in der *LichtBildBühne* (siehe oben), legt die Darstellung im *Film-Journal* nahe, dass sie bereits seit längerem von der Auftragsvergabe wusste.

---

<sup>90</sup> „Obwohl Goebbels‘ Erlaß vom 27. November 1936, mit dem auch formell an die Stelle von Filmkritik die instruierte ‚Filmbetrachtung‘ zu treten hat, zum damaligen Zeitpunkt [1935!] noch nicht besteht ..., war in diversen Verlautbarungen längst klargestellt worden, daß sich die Filmkritik ‚in ihren Gesichtspunkten und Maßstäben der Filmpolitik der Regierung anzupassen‘ hat (Kliesch 1957, S. 33f [Kliesch, Hans Joachim (1957): *Die Film- und Theaterkritik im NS-Staat*, Diss. Berlin])“ (zit. nach Loiperdinger 1987, 46 f). Interessanterweise führt Loiperdinger im Anschluss an diese Passage und in Bezug auf die Presseberichterstattung zu *TdW* (!) selbst das Argument an, dass negative Kritik unter diesen Umständen eine Ausnahme blieb. Die Autorin kann im Hinblick auf die journalistische Repressionspolitik der Nationalsozialisten im Verlauf eines Jahres keine so wesentlichen Unterschiede erkennen, als dass dieses Argument nicht auch bereits in Bezug auf die Presseberichterstattung des Vorjahres anzuführen wäre. Zu erwähnen ist allerdings, dass Hitler auf dem RPT 1934 (!) verkündete, „daß die deutsche Presse *gänzlich* [Hervorhebung nicht im Original!] der Verfügungsgewalt der neuen Regierung unterliege“ (zit. nach Burden 1967, 118), was im Umkehrschluss keinesfalls bedeutet, dass die Presse Ende 1933 noch ‚frei‘ war.

<sup>91</sup> Barkhausen (1970, 153) datiert die Auftragsvergabe gleichfalls auf den 17. Aug., suggeriert aber durch die im Nebensatz eingefügte falsche zeitliche Verortung des Parteitagbeginns eine ‚wochenlange‘ Vorbereitungszeit: „Am 27. August, wenige Wochen vor Beginn des Reichsparteitages, beauftragte Hitler eine Frau, den ‚Parteitag des Sieges‘ 1933 im Film festzuhalten: Leni Riefenstahl.“ Zwischen dem 27. Aug. und dem Parteitagsbeginn lagen nicht „wenige Wochen“, sondern genau 3 Tage.



Wenige Wochen vor dem diesjährigen Reichsparteitag der NSDAP., ..., erreichte Leni Riefenstahl die Aufforderung des Führers, die künstlerische Leitung des Reichsparteitag-Films zu übernehmen. ... Wie gern, wie begeistert gem sie ihr Folge leistete!<sup>92</sup>

Wenngleich eine Auftragsvergabe nicht zwangsläufig auch den Beginn der Filmarbeiten markieren muss, sprechen Riefenstahls eigene Aussagen im *Völkischen Beobachter* entschieden gegen eine kurzfristige Planung:

Die Vorbereitungen, die wir für den Film getroffen haben, übersteigen den Rahmen des bisher üblichen. Es ist alles bis aufs kleinste durchdacht, um den Film tatsächlich zu einem erstmaligen historischen Werk zu gestalten. ... Ich glaube, das (*sic!*) alles gutgehen wird und daß die Hoffnungen, die gerade auf diesen Film gesetzt werden, nicht enttäuscht werden.<sup>93</sup>

Burden verweist auf ein weiteres Interview, in dem sie äußerte, „ihren Film auf einem sorgfältig ausgearbeiteten Drehbuch aufzubauen“ und „für jede einzelne Kamera einen Aufnahmeplan zu erstellen.“<sup>94</sup>

Die widersprüchlichen zeitgenössischen Angaben zum Zeitpunkt der Beauftragung durch Hitler<sup>95</sup> respektive zum Beginn der Vorbereitungen, finden ihren Niederschlag auch in der Forschungsliteratur. In diesem Zusammenhang wird eine Tagebuchnotiz des Propagandaministers vom 17. Mai 1933 zum zentralen Gegenstand zweier unterschiedlicher Interpretationsansätze: „Nachm. Leni Riefenstahl: Sie erzählt von ihren Plänen. Ich mache ihr den Vorschlag eines Hitlerfilms. Sie ist begeistert davon“ (Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd.2, 421).<sup>96</sup> Während Loiperdinger (1993, 36) den „Hitlerfilm“ zweifelsfrei als Parteitagfilm und das Datum als Zeitpunkt versteht, an dem das „Vorhaben ... auf den Weg gebracht“ wurde, argumentiert Rother für eine späte Beauftragung und eine kurzfristige Planung. Goebbels müsse „widersprüchliche Interessen verfolgt haben“, wenn er Riefenstahl bereits im Mai als Parteitagfilmerin vorsah und der Reichspropagandaleitung - Hauptabteilung >Film< unter Arnold Raether – wenige Tage zuvor das „Monopol für alle Filmaufnahmen von Parteiveranstaltungen“ übertrug (Rother 2000, 54). Der Historiker Lutz Kinkel betrachtet dieses Monopol hingegen nur als eine „Pfründe für alte Parteigenossen“, von denen Goebbels angeblich wusste, dass sie „bislang nichts Ansehnliches zustande

<sup>92</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens‘ ...“, in: *Film-Journal*, 19. Nov. 1933.

<sup>93</sup> o.V.: „Wie Leni Riefenstahl den Reichsparteitag-Film schafft“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 206, 02. Sept. 1933. (Interview mit Riefenstahl wurde dem *Völkischen Beobachter* entnommen und in *LBB* abgedruckt).

<sup>94</sup> Burden 1967, 136f. Der Autor bezieht sich auf ein am 02. Sept. 1933 im *Völkischen Beobachter* veröffentlichtes Interview.

<sup>95</sup> Vgl. dazu auch Kinkel (2002, 319 f, Anm. 9): Der Autor verweist auf zwei weitere, von den *Memoiren* abweichende Versionen zur Auftragsvergabe, die Riefenstahl transportierte. Im ersten Fall habe Hitler den Wunsch bereits im Juni geäußert, obgleich sie den Auftrag infolge eines Boykotts durch das RMVP erst später bekam (vgl. David Culbert: Interview mit Leni Riefenstahl für das Archiv der Louisiana State University. Geführt am 05. Sept. 1979, Fort Lauderdale (Florida), S. 7. Im zweiten Fall habe Hitler ihr den Auftrag in Anwesenheit Goebbels' erteilt (vgl. Infield 1976, 63).

<sup>96</sup> Es empfiehlt sich allerdings ein grundsätzlicher Vorbehalt im Umgang mit Tagebuchaufzeichnungen als historische Quelle. Graham (1986, 94) bemerkt zu Recht: „It is always a mistake to believe that diaries are necessarily frank, especially when the writer has pretensions to being an author and the possibility exists that diaries will be published later.“ Kreimeier (1992, 242) weist darauf hin, dass Goebbels' Tagebücher später für Propagandazwecke redigiert wurden.

gebracht hatten“ (Kinkel 2002, 48). Barkhausen bestätigt dessen Vorbehalt gegenüber einem unerfahrenen Mitarbeiterstab der 1933 noch im Aufbau befindlichen Filmabteilung (vgl. Barkhausen 1970, 153). Zweifel an dieser Einschätzung ergeben sich allerdings aus dem Widerspruch zwischen Goebbels‘ unzweideutig artikulierter Verachtung für Dilettantismus (vgl. Anm. 108) und „schlechte Kunst“ (Goebbels, zit. nach Kreimeier 1992, 260) einerseits und der Auftragsvergabe eines signifikanten Filmprojekts an unprofessionell arbeitende Parteigenossen andererseits, der mit der Jovialität durch Pfründe Verteilung kaum hinlänglich zu erklären ist.<sup>97</sup> Trimborn (vgl. 2002, 178f) interpretiert diese Synchronie als Geste des Vertrauens in eine gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen den durchaus für kompetent befundenen Filmfachleuten des RMVP und der jungen Regisseurin. Die endgültige Zweiteilung der Zuständigkeiten in die *Leitungsfunktion* des Oberregierungsrates Raether und die *künstlerische Gestaltung* Riefenstahls, spricht in jedem Fall für das Anliegen, beide Parteien an der Filmherstellung beteiligen zu wollen.

In Ergänzung zu den Spekulationen bezüglich der Motive und Entscheidungsprozesse, liegt allen Erwägungen grundsätzlich ein Definitionsproblem zu Grunde: Dass es sich bei dem „Hitlerfilm“ um *Sieg des Glaubens* handelt, ist in Ermangelung einer Konkretisierung der Inhalte ebenso wenig auszuschließen, wie es umgekehrt zu beweisen ist. Für letzteren Fall resultierte aus besagter Zeitgleichheit deshalb kein widersprüchliches Handeln, weil Riefenstahl zu diesem Zeitpunkt für ein anderes als das RPT-Film-Projekt vorgesehen war. - Loiperdinger setzt „Hitlerfilm“ und andere undefinierte Begriffe wie „Filmvorhaben“, „Filmprojekt“, „Film“ als Synonyme für den RPT-Film und generiert hier die Schwäche seiner Argumentation. Er unterstellt auf Basis unpräziser Goebbels-Vermerke eine Rekonstruierbarkeit der *Parteitagsvorbereitungen* (vgl. Loiperdinger 1993, 36), die gleichfalls als Indizien für die Vorbereitungen eines *anderen* Filmvorhabens gelten können. Am 14. Juni notiert der Propagandaminister: „Die Riefenstahl hat mit Hitler gesprochen. Sie fängt nun mit ihrem Film an“ (Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd. II, 433). Loiperdinger (1993, 36) schlussfolgert daraufhin:

Ergebnis dieses Gesprächs muß wohl gewesen sein, daß HITLER persönlich an LENI RIEFENSTAHL den Regieauftrag [für den Parteitagfilm] erteilt... Bis zur Eröffnung des Parteitags sind noch gut zehn Wochen Zeit.

Ein Gespräch mit Hitler lässt zunächst ebenso wenig auf den Tag der Auftragsvergabe schließen, wie mit dem „Film“ der *Parteitagsvorbereitungen* gemeint sein muss. Letzteres ist umso

---

<sup>97</sup> In der Tat hatten die Parteigenossen bislang nur sehr bescheidene, d.h. filmästhetisch und technisch äußerst anspruchslose Filme produziert. Dieser Umstand ist bis zu einem bestimmten Punkt gewiss auch mangelndem Talent, vor allem aber den bescheidenen Voraussetzungen in den letzten Jahren der Weimarer Republik geschuldet. Aufwändige Großproduktionen, wie sie Riefenstahl realisierte, bedurften der Bedingungen, die die NSDAP erst mit dem Zeitpunkt ihrer Alleinherrschaft zu schaffen in der Lage war (vgl. Anm. 120).

unwahrscheinlicher, als Loiperdinger den Beginn der RPT-Filmarbeiten auf „gut zehn Wochen“ vor Beginn der Großveranstaltung datiert, obgleich die Entscheidung zur Realisierung derselben überhaupt erst acht Wochen vorher fiel und Nürnberg als Veranstaltungsort gar erst am 22. Juli feststand (vgl. Zelnhefer, Anm. 78).<sup>98</sup>

Es ist insofern durchaus wahrscheinlich, dass Riefenstahl zunächst tatsächlich mit einem anderen Filmprojekt betraut werden sollte. Wenngleich ihre *Memoiren* als euphemistische Retrospektive von überaus zweifelhaftem Quellenwert sind, und sich eine Bezugnahme für wissenschaftliche Recherchen nur unter äußerstem Vorbehalt empfiehlt, mögen einige Aspekte zumindest als Hinweise dienlich sein.<sup>99</sup> Interessanterweise erwähnt sie in etwaiger zeitlicher Übereinstimmung mit dem oben erwähnten Goebbels-Eintrag vom 14. Juni sowohl ein Gespräch mit Hitler als auch dessen Angebot, sie mit einem „Film über Horst Wessel oder einen über meine Bewegung“ zu beauftragen (Hitler, zit. nach Riefenstahl<sup>3</sup>1996, 197).<sup>100</sup> Während sie in ihren *Memoiren* eine Absage unterstellt, belegt Goebbels, dass sie mit „ihrem Film“ beginnt. Um welches Projekt es sich letztlich handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, aber die Verfilmung eines Parteitags, der zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht beschlossen worden war, ist wenig wahrscheinlich. In diesem Fall ist anzunehmen, dass das erwogene Alternativprojekt aus nicht mehr recherchierbaren Gründen scheiterte. Diese Ansicht vertritt auch der Historiker und Politologe Felix Moeller (1999, 146):

Zumindest lassen Notizen über die Planungen für ein politisches Filmprojekt ab Mai 1933 darauf schließen, daß vor Sieg des Glaubens ein anderer Parteifilm zur Debatte stand – ein ‚Hitlerfilm‘, wie Goebbels es nennt – aus dem dann erst kurzfristig eine filmische Schau des Nürnberger Parteitreffens wurde.

Unter der Voraussetzung, dass sich das Augenmerk allerdings weniger auf den Tag des Beschlusses einer Parteitagsveranstaltung als vielmehr auf die Längerfristigkeit der Idee richtet, liegt auch der Gedanke an eine frühzeitig geplante Parteitagsreproduktion auf Zelluloid nahe, die keineswegs ausschließlich die Dokumentierung des aktuellen Parteitaggeschehens bedeuten muss. Für diesen Fall scheint die bislang nicht in Betracht gezogene Variante denkbar, dass bereits dem RPT-Film des Jahres 1933 jene historisierende Rahmenhandlung über die Tradition der „meine(r) Bewegung“ vorangestellt werden sollte, die Walter Ruttmann unter Riefenstahls Oberleitung schließlich für den RPT-Film des Jahres

---

<sup>98</sup> Das schließt selbstverständlich nicht aus, dass die *Idee* einer Parteitagsverfilmung als solche bereits zu einem früheren Zeitpunkt existierte.

<sup>99</sup> Die dennoch wiederholte Bezugnahme auf das Werk begründet sich in einem Interesse an Riefenstahls Argumentationsstrukturen, an ihrem Umgang mit Vergangenheit.

<sup>100</sup> Riefenstahl gibt zwar kein genaues Datum an, entgegnet Hitler aber eingangs, „erst seit kurzem wieder in Deutschland“ zu sein. Sie hatte Berlin im Dezember 1932 verlassen und war nach einem Skiurlaub im Kurort Davos und Filmaufnahmen für den Spielfilm *SOS-Eisberg* im Mai 1933 zurückgekehrt (zur Zeitangabe vgl. Trimborn 2002, 136 und ihre Aussage in der ARD-Talkshow *Je später der Abend* vom 30. Okt. 1976), so dass einem Gespräch mit Hitler im Folgemonat theoretisch nichts im Wege stand.

1934 produzierte (vgl. dazu Kpt. 6.2.2). Hitlers angebliche Bezugnahme auf den 1930 umgekommenen Partei-Märtyrer Horst Wessel, könnte als weiteres Indiz für diese Absicht gelten, einen filmischen Rückblick auf die Zeit vor der Machtübernahme als Teilstück eines Gesamtwerkes zu integrieren oder gar als selbständiges Filmprojekt zu realisieren.<sup>101</sup> Ein solcher Prolog hätte aufgrund des Sujets auch zeitlich unabhängig von der Festlegung des Veranstaltungsortes begonnen werden können. - Was auch immer sich hinter Formulierungen wie „Hitlerfilm“ oder „Film ... über meine Bewegung“ verbirgt, folgte auf dieses Vorhaben keine Umsetzung – es sei denn, es war tatsächlich *Sieg des Glaubens* gemeint.

Im Ergebnis der vorangegangenen Erwägungen sprechen die Dokumente für eine „wenige Wochen“ (wie Anm. 92) vor Parteitagsbeginn erteilte Zuständigkeit und eine diesem Zeitraum entsprechende Planungs- und Vorbereitungsphase. Es scheint zudem durchaus plausibel, dass sich die Vorstellungen zum Filmvorhaben im Anschluss an den Parteitagsentscheid konkretisierten und die Umsetzung der Pläne nach Festlegung des Veranstaltungsortes am 22. Juli begann, so dass sich die Film- und Parteitagsvorbereitungen folgerichtig über einen Zeitraum von etwa fünf Wochen erstreckt haben dürften.

### **5.2.2 Engagement und Widerstände**

In Anlehnung an das zuvor zitierte Presseecho und die Tagebucheinträge des Propagandaministers, besteht an Riefenstahls Engagement als Auftragsfilmerin und ihrer Kooperationsbereitschaft kein Zweifel. Im Gegenteil, Riefenstahls frühes Engagement zur Intensivierung ihrer Beziehungen auf höchster Ebene ist durch Briefe, Fotos, Zeitzeugen etc., belegt (vgl. Trimborn 2002, 132ff, 136f). Riefenstahl schickte Glückwunschtelegramme zur Machtübernahme (vgl. Trimborn 2002, 136), verbrachte mit Hitler und Goebbels im Mai desselben Jahres einige Zeit in Heiligendamm an der Ostsee (vgl. Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd. 2, 424) und ebnete den Weg für eine spektakuläre Karriere als Starfilmerin des Dritten Reiches. Obgleich sich ihre Zusammenarbeit mit dem mächtigen Chef der Filmbranche zeitweilig durchaus problematisch gestaltete (vgl. dazu Kpt. 8.2.4), ist Riefenstahls Beschreibung eines durchgängig feindseligen Verhältnisses in jedem Fall

---

<sup>101</sup> Horst Wessel, seit 1926 Mitglied der NSDAP und SA, 1930 an den Folgen eines Überfalls in Zuhälterkreisen gestorben, in denen er verkehrte. Goebbels ließ verbreiten, er sei von Kommunisten erschlagen worden. Wessel avancierte zum Helden und Märtyrer. Sein Lied („Die Fahne hoch...“, „Horst-Wessel-Lied“) wurde seit 1930 zum offiziellen Parteilied und im Dritten Reich neben dem Deutschlandlied zur deutschen Nationalhymne (vgl. Kammer/Bartsch 1992, 96f; dtv-Lexikon 1997, Bd. 20).

überzogen. Das ‚Feindbild Goebbels‘ erfüllt für die Auftragsfilmerin im Postfaschismus eine klare Entlastungsfunktion; es suggerierte Opposition und Distanz zur NS-Elite und befreite von dem Vorwurf der Willfährigkeit oder schwächte diesen zumindest ab (vgl. Kpt. 9.2.). Die Tagebuchaufzeichnungen des Propagandaministers belegen ein zwiespältiges, von Antipathie, *und* Achtung gekennzeichnetes, emotional unbeständiges, aber dennoch auch ‚privates‘ Miteinander an der Ostsee, in der Oper oder zum anschließenden Plausch im Restaurant (vgl. Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd. 2, 421). „Der Propagandaminister bewunderte Riefenstahls künstlerische Arbeit und ärgerte sich über ihr exaltes Auftreten. Ihr »Feind« war er nie“ (Kinkel 2002, 194). Dass er sich keinesfalls nur als Widersacher, sondern sehr wohl auch als Protektor erwies, werden die folgenden Ausführungen zeigen.

Der Riefenstahl-Biograf Jürgen Trimborn (vgl. 2002, 137) vermutet die größte Nähe zu Hitler in der Produktionsphase von *Sieg des Glaubens*. Diese Annahme wird gestützt durch ihr wiederholtes Bekenntnis, in der Frühphase von Hitler fasziniert gewesen zu sein. Da sie die Begeisterung für den „Führer“ später jedoch strikt von ihrer Begeisterung für „Führer“-*Aufträge* getrennt wissen wollte, konnte sie den Widerspruch zwischen einstigem Arbeitseifer und retrospektiver Distanzierung nicht auflösen. 1933 zeigte sie sich „übergücklich, als mir ... die ehrenvolle Aufgabe erteilt wurde“.<sup>102</sup> Ein halbes Jahrhundert später verkehrte sie die Darstellung in ihr genaues Gegenteil: „Hatte Hitler nicht verstanden, wie unglücklich mich sein Auftrag eines solchen Dokumentarfilms machen mußte?“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 205). Dieter Weiss transportiert diese Version in seinem 2002 vom WDR ausgestrahlten Dokumentarbericht; Riefenstahl sei „noch heute unglücklich über diesen Auftrag Hitlers“ und der Film ein „Fiasko“.<sup>103</sup> Er verwechselt das Glück einer Karrieristin über den *Auftrag* mit dem Unglück einer Perfektionistin über die fragwürdige *Filmqualität*, die jedoch erst im Vergleich zu dem meisterhaften Folgewerk augenfällig und als „Fiasko“ unzutreffend qualifiziert wird.

Das trotz der Defizite unbestritten hohe künstlerische Niveau und Riefenstahls Gespür für subtil-wirksame Politikvermittlung, machten *Sieg des Glaubens* zu einem deutschlandweit höchst engagiert vertriebenen Propagandawerk, das die Nazi-Presse als „das würdige Dokument des neuen Deutschland“<sup>104</sup> feierte. Darauf angesprochen, entgegnete die Hochbetagte: „Die [Machthaber] waren ja auch mit jeder Wochenschau zufrieden, Hauptsache es war eine Hakenkreuzfahne drin“.<sup>105</sup> Sie selbst wusste zu genau, dass die

---

<sup>102</sup> o.V.: „Auf ausdrücklichen Wunsch des Führers...“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 200, 25. Aug. 1933.

<sup>103</sup> <sup>103</sup> „Hitler war ihr Schicksal – Leni Riefenstahl“, WDR, 21. Aug. 2002.

<sup>104</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens“, in: *Film-Journal*, 03. Dez. 1933.

<sup>105</sup> *Die Macht der Bilder*, Riefenstahl-Porträt von Ray Müller. Erstmalige TV-Ausstrahlung, arte, 07. Okt. 1993 (mehrfache Wiederholungen auf arte, ZDF und 3sat).

herkömmliche Wochenschauberichterstattung den Ansprüchen der Nationalsozialisten an filmische Großprojekte nicht mehr genügte und belegt in ihren *Memoiren* eigens Hitlers Interesse an einem kinematografischen *Kunstwerk*: „Es ist meine Überzeugung, daß nur Sie die künstlerischen Fähigkeiten besitzen, aus realen Geschehnissen mehr als nur Wochenschauaufnahmen zu machen...“ (Hitler, zit. nach Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 205). Darüber hinaus findet sich diese Vorgabe in ihrem 1935 publizierten RPT-Bericht *Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms* (vgl. Anm. 147) bestätigt: „Künstlerische Gestaltung des Nürnberger Reichsparteitages durch den Film. So lautete der Auftrag, den mir der Führer zum zweiten Male erteilte“ (Riefenstahl 1935, 11).<sup>106</sup> Die *LichtBildBühne* schrieb dazu:

Wie die Künstlerin uns weiter mitteilt, hat sich Reichskanzler Adolf Hitler seit jeher für Ihre Filmarbeit interessiert. ... Er [der RPT-Film] soll durchaus nicht den Charakter einer Wochenschau bzw. einer Bildreportage erhalten, sondern ein abendfüllender Tonfilm werden, geeignet, die ganze Größe und Bedeutung des Reichsparteitages wiederzugeben.<sup>107</sup>

Zur Eröffnung der Reichskulturkammer (RKK) im Herbst 1933 verwies Goebbels bereits auf den Wirkungszusammenhang von künstlerischer Qualität und der Effizienz von Propaganda:

Uns schwebt als Ideal vor eine tiefe Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst... Niemand hat das Recht, uns in den Verdacht zu nehmen, daß wir aus Gründen tendenziöser Propaganda jenem Dilettantismus (*sic!*) das Feld freigeben wollten, der noch immer die wahre, edle Kunst zu Tode geritten hat und damit auch einer echt verstandenen Propaganda nur Schaden zufügen konnte.<sup>108</sup>

Es war eben nicht mehr die „Hauptsache“ der Filmgestaltung, Hakenkreuzfahnen abzubilden. Rother (2000, 58) bemerkt, dass sich die frühe Auftragsvergabe an Riefenstahl „als Wunsch nach höherer Qualität der [nationalsozialistischen] Selbstdarstellung lesen (lässt)“. Diese Ansicht vertritt auch Loiperdinger (1993, 36):

Mit einem konventionellen Berichtsfilm, wie er unter Leitung BALDUR VON SCHIRACHS unter gänzlich anderen technischen, organisatorischen und politischen Bedingungen vom letzten Parteitag im Jahre 1929 hergestellt worden war (Tyrell 1978), konnte es jetzt nicht mehr getan sein.<sup>109</sup>

Zur Überwindung von „Dilettantismus“ übertrug Hitler die Verantwortung der als Fanck-Schauspieler/-Schülerin und Regiedebütantin bekannt gewordenen und höchst ambitionierten Leni Riefenstahl und brachte sie damit in Opposition zu altgedienten Parteigenossen.

---

<sup>106</sup> Das Buch informiert über die Hintergründe ihres vom NSDAP-Parteitag 1934 (!) gedrehten Films *Triumph des Willens*. Dieser einleitende Satz ist unterschiedlich interpretierbar, aber *kann* so verstanden werden, dass der „Führer“ den Auftrag *so* „zum zweiten Male erteilte“, was voraussetzt, dass er das künstlerische Gestaltungsprinzip ‚zum ersten Male‘ bereits bei *Sieg des Glaubens* forderte. Für den Fall, dass mit dem „zweiten Male“ nur der Auftrag und nicht das künstlerische Gestaltungsprinzip gemeint ist, belegen die anderen Quellen den hohen Anspruch an den Regiearbeit.

<sup>107</sup> o.V.: „Auf ausdrücklichen Wunsch des Führers: ...“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 200, 25. Aug. 1933.

<sup>108</sup> Goebbels, zit. nach Heiber, Helmut (Hg) (1971): *Goebbels-Reden. Band I*. Düsseldorf, S. 137 f, zit. nach Stutterheim 2000, 131

<sup>109</sup> Loiperdinger nimmt Bezug auf Tyrell, A. (1978): *IV. Reichsparteitag der NSDAP, Nürnberg 1929*, Göttingen. (= Publikation zur Filmedition G 140).

Als einzige Frau mit offizieller Eigenschaft im Parteitagsgetriebe stand sie oft gegen die Parteiorganisation, die anfangs mitunter nahe dran war, eine Revolte gegen sie zu entfesseln. Auf die politischen Leiter wirkte die selbstsichere Frau provozierend, die diese Männerwelt ungeniert für ihre Zwecke dirigierte. Intrigen wurden gesponnen, Verleumdungen bei Hess vorgebracht, um sie zu stürzen. Nach dem ersten Parteitagfilm, der auch die Zweifler um Hitler vom filmischen Können der Regisseurin überzeugte, hörten die Angriffe jedoch auf (Speer 1996, 74).<sup>110</sup>

Zur Ausschaltung der Konkurrentin kolportierten ihre Gegner, Riefenstahl habe eine jüdische Mutter. Am 29. August 1933 erhielt sie die Aufforderung, einen Abstammungsnachweis zu erbringen. Ein am 06. September von von Allwörden verfasstes Schriftstück enttäuschte die Hoffnungen der Neider, indem es belegte, dass „die arische Abstammung ausser Zweifel steht.“<sup>111</sup> Der bereits erwähnte, im RMVP zuständige Leiter der Hauptabteilung Film, Arnold Raether, spielte als Intrigant eine zentrale Rolle. Er hatte schon vor 1933 einige Filme für die NSDAP gedreht und in der Parteitagverfilmung seine Chance für eine ruhmreiche Karriere gesehen. Da der Auftrag nun an eine parteilose, von höchster Stelle protegierte und obendrein weibliche Regisseurin ging, bemühte er sich um die Beeinflussung der Presseberichterstattung zu seinen Gunsten. Diverse Blätter lancierten den Leiter der Filmherstellung als Schöpfer des Films, indem sie Riefenstahls Zuständigkeit marginalisierten oder gänzlich verschwiegen.<sup>112</sup> So suggeriert ein ungenannter Autor der Landesfilmstelle Nordost Raethers alleinige Verantwortung und reduziert Riefenstahls Beitrag auf eine Beraterfunktion:

Die Volksgenossen aller Teile des deutschen Vaterlandes werden der Reichspropagandaleitung und ihrem Leiter der Hauptabteilung Film, Arnold Raether, dankbar sein für das Geschenk, das er ihnen mit diesem Film macht. ... Die Höhepunkte der Aufnahmen unter Leitung Arnold Raethers und der künstlerischer Beratung Leni Riefenstahls bilden die Reden des Führers, ...<sup>113</sup>

Ungeachtet dieser Ambitionen, verlieh ihr der Status als Wunschkandidatin des “Führers” Macht, Immunität und - in Ergänzung zu ihrem künstlerischen Talent – Anerkennung, so dass sie schließlich als gefeierte Filmemacherin aus diesem Machtkampf hervorging. Nach der Uraufführung am 01. Dezember 1933 würdigte die Presse Riefenstahl als Regisseurin “mit sicherem Takt, echt deutschem Gefühl und einem untrüglichen Blick für die

---

<sup>110</sup> Es muss bezweifelt werden, dass sich die Kapitulation der Kontrahenten tatsächlich in Riefenstahls Begabung als Regisseurin und nicht primär in ihrem enormen Machtzuwachs und Sonderstatus als Hitler-Protégé begründete.

<sup>111</sup> Der betreffende Schriftwechsel zwischen Lange und von Allwörden (Denunziationsschreiben vom 28. Aug. 1933), von Allwörden und Auen (06. Sept. 1933), Raether und Hinkel (08. Sept. 1933) etc., ist dokumentiert im BArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22. 08. 1902. Die Datierung des Denunziationsschreibens zwei Tage vor Parteitagbeginn spricht für die Absicht, Riefenstahl noch im letzten Augenblick als Regisseurin absetzen zu wollen.

<sup>112</sup> In einer eidesstattlichen Erklärung aus dem Jahr 1960 bestätigte der ehemalige RMVP-Regierungsrat Leopold Gutterer: „Ein Jahr vorher [1933] hatten ihr [Riefenstahl] nämlich alle möglichen ... Stellen und Personen in ihre künstlerische Gestaltung hineinzureden versucht und ihr auch oft aus kleinlichen und selbstsüchtigen Motiven viele Schwierigkeiten bereitet. So sah besonders die Filmabteilung der Reichspropagandaleitung der Partei, die die Herstellung eines solchen Filmes als ihre Domäne ansah, in Frau Riefenstahl eine unliebsame Konkurrentin“ (BArch, R 109 I/2163, Anlage 8).

<sup>113</sup> o.V.: „Filmaufnahmen in Nürnberg“, in: *Kinematograph*, Nr. 171, 05. Sept. 1933. Dieser Tenor findet sich gleichfalls in: *LichtBildBühne*, Nr. 209, 5. Sept. 1933.

Bildwirksamkeit”<sup>114</sup> und bejubelte die Bildkomposition als „historisches Monumentalgemälde“.<sup>115</sup> Raether wurde bereits im September in einen bis heute unaufgeklärten Korruptionsskandal verwickelt. Wie die *Prager Presse* berichtete, hat Riefenstahl zur Aufdeckung desselben „durch ihre hohen Beziehungen beigetragen“ (Trimborn 2002, 181). Dieser durchaus aufschlussreiche Zusatz verweist einmal mehr auf ihre Machtposition im NS-Staat, und obgleich ihre Rolle in dem Zusammenhang nicht genau zu ermitteln ist, bleibt ein nachvollziehbares Interesse an Revanche und die Durchsetzung mit Unterstützung von höchster Stelle zu vermuten. Bezeichnenderweise fand Raethers Name im Vorspann des Films keine Erwähnung mehr. Im Jahre 1935 musste er sein Amt wegen Bestechlichkeit endgültig aufgeben (vgl. Trimborn 2002, 182).

### **5.2.3 Propagandistischer Nutzen des Mediums Film im Allgemeinen und im Besonderen**

In der Absicht, politisch-ideologische Indoktrination *allgegenwärtig* und *allerorts* sicherzustellen, bediente sich der Nationalsozialismus folgerichtig *aller* verfügbaren Kommunikationsmittel.

Der Bürger, verkrochen in seinen vier Wänden, wurde umzingelt von Politik und wenn in seinen Alltag eine neue Erfahrung trat, dann war es die, daß ihn die Politik - erstmals in der Geschichte der modernen Zivilisation – als Medienwirklichkeit ereilte (Kreimeier 1992, 253).

Zur Einschätzung der Wirkungsmacht von Riefenstahls Filmbildern im Besonderen, empfiehlt sich zunächst ein kontextueller Rekurs auf die Wirkungsmacht von Filmbildern im Allgemeinen. Das Faszinierende des seinerzeit jungen und euphorisch rezipierten Mediums lag vor allem in der Möglichkeit zur passiven Teilnahme an fernen Ereignissen und der Realitätsmächtigkeit, der vermeintlichen Wirklichkeitsnähe bewegter Bilder. Lotmann (1977, 21) spricht vom „emotionalen Vertrauen des Zuschauers in die Authentizität des auf der Leinwand Gezeigten“. Der Betrachter vermag schwerlich zu differenzieren zwischen dargestellter Wirklichkeit und der Wirklichkeit selbst, weshalb er geneigt ist, den Film als Äquivalent des Ereignisses zu verstehen. Treffend beschreibt ein zeitgenössischer Feuilletonist in einer Vorbetrachtung auf Riefenstahls RPT-Film des Jahres 1934 die ihm immanente Suggestivkraft:

---

<sup>114</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der NSDAP“, in: *Kinematograph*, Nr. 234, 02. Dez. 1933.

<sup>115</sup> o.V.: „Gestern im Ufa-Palast: Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag“, in: *Reichsfilmblatt*, Nr. 49, 02. Dez. 1933.



Man sitzt vor der Leinwand, sieht den Führer und seine Unterführer, hört Marschmusik und frenetischen Jubel, wächst plötzlich in die marschierenden Kolonnen hinein und hat schließlich vergessen, daß das alles “nur im Film” und nicht in der Wirklichkeit vor sich geht.<sup>116</sup>

Es erfordert ein hohes Reflexionsvermögen, die Ausschnitthaftigkeit der Kameraperspektive nicht für das Ganze zu halten und den Alltag hinter der ideologiekonform aufbereiteten Fassade zu erahnen, den Riefenstahl per Montage ausgerechnet zu eskamotieren sich bemühte.

Die Welt wird aufhorchen und sich [durch den Film] ein getreues Bild machen können, von dem, was heute im nationalsozialistischen Deutschland vor sich geht....<sup>117</sup>

Ein “getreues Bild” konnte sich die “Welt” ‘dank’ der akribischen Selektion des Bildmaterials eben gerade *nicht* machen. Riefenstahl blendete Boykottmaßnahmen gegen jüdische Geschäfte durch die SA als Begleiterscheinung der Nürnberger Großveranstaltung aus (vgl. Burden 1967, 108). Sie fokussierte - statt auf undisziplinierte, alkoholisierte und “schlampige” Parteigenossen (vgl. Boberach 1977, 421; Museen der Stadt Nürnberg o.J., 24-27) - auf “arische Herrenmenschen” und damit auf nur *einen* Teil von Wirklichkeit. Sie ließ Pluralität dem Schnitt zum Opfer fallen, wie Loiperdinger und Culbert am Beispiel der HJ-Darstellung beschreiben:

... More professional is the careful intercutting of close-ups of ‘typical’ Hitler Youth. Each is blond, blue-eyed, rugged, heroic. Long shots of the crowd do not allow us to detect whether any present wore glasses, had dark curly hair, or suffered from the familiar affliction of adolescence – acne. Nothing more effectively anticipates the editing of *TdW* than the selection of Hitler Youth shots in *SdG* (Loiperdinger/Culbert 1988, 10).

Die *dargestellte* Wirklichkeit suggeriert die ausschließliche Anwesenheit idealtypischer Hitler-Jungen, SA- und SS-Männer und verschweigt den *anderen* Teil der Wirklichkeit. Millionen Zuschauer mochten den Eindruck gewinnen, in Deutschland marschiere und existiere ausschließlich die “Herrenrasse”. Hier transportiert Riefenstahl ideologische Botschaften, hier entspricht sie einem propagandistischen Anliegen, hier definiert sich ihre Dienstbarkeit als Auftragsfilmerin.

Die Bilder [allg. im Kontext des Dritten Reiches, nicht Riefenstahls im Besonderen] setzen eine eigene Logik, die nicht mehr hinterfragt wird, an die Stelle der eigenen fragenden Kritik. [...] Wichtig ist zu sehen, daß alle diese Produkte, daß jedes Bild, das gemalt wurde, ..., daß jedes Foto, das gemacht wurde, innerhalb eines ganz bestimmten ideologischen Systems eine Rolle gespielt hat.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Der Triumph des Willens“ fertiggestellt! Ein Film, der jeden Deutschen angeht!“

<sup>117</sup> o.V.: “Der Reichsparteitag 1933 der NSDAP. im Film” in: *Kinematograph*, Nr. 168, 21. Aug. 1933.

<sup>118</sup> Karin Wilhelm im Interview zu „Mythos, Macht und Mörder“ 1998; vgl. Karin Wilhelm: Architektur und Stadt im Nationalsozialismus als apokalyptischer Text, in: M. Ley und J.H. Schoeps (Hgg.): Der Nationalsozialismus als politische Religion. Bodenheim b. Mainz 1997, S. 229-252, Bibliografie-Angabe exakt so zit. nach Stutterheim 2000, 127, Anm. 392

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass das Fernsehen erst ab 1935 eine (zunächst nur unbedeutende) Rolle spielte,<sup>119</sup> kam dem Kinofilm als Exklusiv-Medium zur Übermittlung von Bewegungsbildern eine besondere Bedeutung zu, die die Nationalsozialisten nach der Machtübernahme gezielt für ihre Zwecke zu nutzen verstanden:<sup>120</sup>

Der Film ist kein bloßes Unterhaltungsmittel, er ist ein Erziehungsmittel; und die, die ihn führen, scheuen sich heute auch gar nicht, zuzugestehen, daß er eine Tendenz zu besitzen habe, allerdings eine staatsmoralische Tendenz, die Tendenz, ein Volk ... zu erziehen. ... Das ist also die eigentliche große Kunst, zu erziehen, ohne mit dem Anspruch des Erziehens aufzutreten, daß sie zwar eine Erziehungsaufgabe vollführt, ohne daß das Objekt der Erziehung überhaupt merkt, daß es erzogen wird, wie das ja überhaupt die eigentliche Aufgabe der Propaganda ist.<sup>121</sup>

Das Novum des ersten RPT-Films nach der Machtübernahme bestand in dem Zusammenwirken von hoher Bild- und erstmaliger Tonqualität. Die Stummfilme der Jahre 1927 und 1929 entbehrten nicht zuletzt infolge des Verzichts auf Hitler-Reden und musikalische Verstärker ihrer propagandistischen Wirksamkeit. Riefenstahl lieferte Millionen Menschen *erste* und *erstmalig audiovisuell* rezipierbare RPT-Filmbilder des vielfach nur aus Zeitung oder Hörfunk bekannten ‚Erlösers‘, der als *erster* Politiker in Deutschland zum Medienstar avancierte. Riefenstahl verfilmte den *ersten* Parteitag nach der Machtübernahme und visualisierte eine lang ersehnte, *erste* Euphorie im Dritten Reich. Diese Faktoren sind für die Frage nach der Wirkungsmacht des Films als Medium zur Popularisierung und Stabilisierung des neuen politischen Systems von entscheidender Bedeutung – und berühren damit zugleich den Aspekt der Verantwortung einer konkurrenzlos agierenden Reichsparteitagsfilmerin ‚im Auftrag‘ und *ihrer* Vermittlung von Wirklichkeit.<sup>122</sup> Treffend

---

<sup>119</sup> Vgl. Hickethier 1990, 24. Der Autor weist in seinem Artikel auf die Seltenheit von Direkt-Übertragungen im NS-Fernsehen hin, die „dann allerdings in besonderer Herausstellung“ erfolgten (ebd. 25). Zu diesen live gesendeten Ereignissen zählten die Reichsparteitage (erstmalig 1937!) ebenso wie die Olympiade – ein Umstand, der sowohl als Hinweis für die Signifikanz dieser Veranstaltungen als auch für dessen Verfilmung zu verstehen ist.

<sup>120</sup> Dolezel/Loiperdinger (1995, 78 f) weisen auf die Bedeutungslosigkeit des Mediums Film als Propagandainstrument der Nationalsozialisten Ende der Zwanziger-/Anfang der Dreißigerjahre hin. „Die in Eigenregie hergestellten Filme konnten für die erdrutschartigen Wahlerfolge der NSDAP ab September 1930 schon deshalb keine Rolle spielen, weil sie, abgesehen von den bereits überzeugten Nationalsozialisten, kaum Zuschauer gefunden haben“ (ebd. 79). Außerhalb von Parteikreisen fanden die RPT-Filme der Jahre 1927 und 1929 kaum Verbreitung. „Die uneinheitliche Bekleidung der Parteitagsteilnehmer und das dürftige Arrangement zeigen ebenso wie die Einfallslosigkeit von Kameraführung und Filmschnitt, daß die NSDAP als Splitterpartei noch nicht in der Lage ist, politisch und filmtechnisch die Voraussetzungen für eine eindrucksvolle Filmpropaganda anzubieten“ (ebd. 78). Nach 1933 expandierte der Adressaten-Kreis von Parteiangehörigen zum gesamten deutschen Volk. Der Film erfuhr über die Professionalisierung der Umsetzung eine unvergleichliche Signifikanz als Transporteur des NS-Dogmas.

<sup>121</sup> „Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Febr. 1941“, zit. nach Albrecht 1979, S. 75f.

<sup>122</sup> Riefenstahl arbeitete mit drei exzellenten, ihrer persönlichen Regie unterstellten Kameramännern, die auch später bei *TdW* und *Olympia* ihren unverzichtbaren Beitrag zu außergewöhnlicher Filmqualität leisteten: Sepp Allgeier, Franz Weihmayr und Walter Frentz. Des Weiteren stellten nach Angaben des *Film-Journal* (19. Nov. 1933) acht respektive neun (*Film-Kurier*, 25. Nov. 1933) Wochenschau-Operateure der *Ufa*, *Emelka*, *Paramount* und der *Fox* ihre Aufnahmen zur Verfügung. Während Loiperdinger/Culbert (1988, 5) gleichfalls von „four German commercial newsreels“ schreiben, erwähnt Trimborn (2002, 187) unter Auslassung der *Emelka* zusätzlich die *Deulig* und *Tobis-Melo*. Der *Illustrierte Film-Kurier* (Nr. 2070, 15. Jg. 1933, S. II) informiert darüber, dass „sämtliche Wochenschauen“ ihr Material zur Verfügung stellten. - Darüber hinaus ist von einem (quantitativ nicht dokumentierten) Einsatz von Kameraleuten der Reichspropagandaleitung/Hauptabteilung Film auszugehen, so dass im Ergebnis von einer Gesamtzahl von etwa 20 bis 26 Operateuren (*Völkischer Beobachter*, 02. Dez.

beschreibt der ungenannte Autor der *LichtBildBühne* den Film als eine “Symphonie aus Bild, Führerwort und musikalischem Ausdruck ..., wie sie sich *nach Leni Riefenstahls gestaltendem Willen* [Hervorhebung nicht im Original!] ... ergab.”<sup>123</sup> Wenn Stutterheim (2000, 169 f) Riefenstahls künstlerischen Einfluss auf die Filmgestaltung für “marginal” hält, geht ihre Einschätzung folglich gänzlich an der Realität vorbei.

Das Presseecho und der hohe Verbreitungsgrad dekuvirten bereits für *SdG* eine enorme propagandistische Signifikanz:

In Jahrhunderten noch wird dieser Film zeugen vom gigantischen Kampf, den ein Volk aufgenommen hat, um sein Vaterland wiederaufzubauen ... Ein Volk in Waffen lässt sich besiegen, gegen ein Volk in einem Willen ist die ganze Welt machtlos. Zu dieser Erkenntnis muß das lebende Dokument führen.<sup>124</sup>

Hier hatte der Film seine Funktion. Die Rezensenten der Reichsparteitagsfilm-Trilogie indoktrinierten per Repetition der immer gleichen und für das propagandistische Anliegen maßgeblichen ideologischen Motive. Das “vierzigmillionenfachen »Ja«”<sup>125</sup> suggerierte uneingeschränkte Akklamation eines vermeintlich homogenen, unterwerfungsbereiten, wieder auferstandenen deutschen Volkes.

Der Film zeigt die Hingabe des deutschen Menschen an die Idee des Nationalsozialismus, - er offenbart, wie der Führer es ... betonte, daß der deutsche Mensch aus den Irrungen der Zersplitterung seines Volkstums zurückgefunden hat zur Einheitlichkeit des Gesamtschicksals. ... Alles in allem: ein Film, so gelungen und stark in seiner Nachwirkung, daß jeder Deutsche ihn sehen und durch ihn teilhaben sollte an der Nürnberger Kundgebung, durch die der Sieg des Glaubens an das Auferstehen des deutschen Volkstums würdig besiegelt wurde. Der Film wird in jeder deutschen Stadt gezeigt und auch dem stillsten Dorf und dem flachen Lande zugänglich gemacht werden.<sup>126</sup>

Entgegen aller Beschwörungen dieser volksgemeinschaftlichen Homogenität, bestätigen Augenzeugen starke regionale Vorbehalte: “»Es muß darauf hingewiesen werden, daß die Bayern für die Westfalen nichts übrig haben; sie nennen sie >Scheiß-Preußen< und behandeln sie gewöhnlich sehr kühl.«”<sup>127</sup> - Die maximale Ausnutzung und Kontrolle von Plakat- und Festpostkarten-, Presse-, Film- und Hörfunk-Propaganda verhinderte jedoch die Sichtbarmachung von Skepsis, Opposition und Pluralität.

Die Berliner Uraufführung vom *Sieg des Glaubens* glich einem Staatsakt. Am Abend des 01. Dezember drängten sich Menschenmassen in Erwartung des “Führers” und zahlreicher

---

1933, *LichtBildBühne*, 05. Sept. 1933, *LichtBildBühne*, Nr. 200, 25. Aug. 1933) auszugehen ist. Der *Kinematograph* (Nr. 168, 31. Aug. 1933) berichtet sogar von „50 Filmleuten“.

<sup>123</sup> o.V.: „»Der Sieg des Glaubens«, in: *LichtBildBühne*, Nr. 278, 26. Nov. 1933.

<sup>124</sup> o.V.: „Gestern im Ufa-Palast: Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag“, in: *Reichsfilmbblatt*, Nr. 49, 02. Dez. 1933.

<sup>125</sup> o.V.: „Gestern im Ufa-Palast: Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag“, in: *Reichsfilmbblatt*, Nr. 49, 02. Dez. 1933 und „Der Sieg des Glaubens – der Film vom Reichs-Parteitag des NSDAP“, *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 2070, 15. Jg. 1933, S. III.

<sup>126</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens“, in: *Die Filmwoche*, Nr. 50, 1933.

<sup>127</sup> Bericht eines Augenzeugen vom Parteitag 1933, zit. nach Burden 1967, 98 f, Fußnote \*\*.

Regierungsvertreter vor dem aufwändig geschmückten Ufa-Palast. Das Orchester des Berliner Konzertvereins spielte das *Festliche Präludium* von Richard Strauß, der Musikzug der SS-Leibstandarte leitete mit dem *Badenweiler Marsch* zum Film über.

Ein großer Film vom Geschehen! Als der letzte Ton verklungen war, erhob sich spontan das sichtbar ergriffene Publikum, um durch den gemeinsamen Gesang des nationalsozialistischen Schutz- und Trutzliedes seine Verbundenheit mit dem Führer und seiner Bewegung Ausdruck zu verleihen. Auch dann noch kein Beifall, sondern andächtiges Schweigen, erst darauf bricht sich die Begeisterung in dröhnendem Applaus Bahn.<sup>128</sup>

Hitler gratulierte, überreichte Blumen und hatte Riefenstahl die Tür zu einer ruhmreichen Karriere eröffnet. Da keine Dokumente zur Finanzierungssumme vorliegen, bleibt nur der Bezug auf ihre eigenen Angaben (<sup>3</sup>1996, 212), wonach sie ein Drittel der sich auf insgesamt “60 000 DM” belaufenden Herstellungskosten als Honorar erhielt.<sup>129</sup> Als neuer Star der Filmbranche wusste sie sich erkenntlich zu zeigen und für politisch-ideologische Zwecke vereinnahmen zu lassen. Sechs Tage nach der Premiere beteiligte sie sich an einer großen Spendenaktion zum “Tag der Nationalen Solidarität”. In ihrer Funktion als „treue Dienerin am deutschen Werk“<sup>130</sup> hielt sie im April 1934 in England Vorträge über ihre Arbeit (vgl.

---

<sup>128</sup> o.V.: „»Der Sieg des Glaubens«. Der Film vom Reichsparteitag 1933 der NSDAP“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 284, 02. Dez. 1933.

<sup>129</sup> Riefenstahl gibt den Betrag in *DM*, nicht in *RM* an, was voraussetzt, dass sie den Umrechnungskurs nach Erstellung eines rechnerisch aufwändigen und ökonomische Detailkenntnisse erfordernden Kaufkraftvergleichs in ihren *Memoiren* berücksichtigt hätte (Auskunft Deutsche Bundesbank zur Ermittlung des Geldwertes). Davon ist schon deshalb nicht auszugehen, weil sich ein Motiv für das komplizierte Rechenexempel und die Umrechnung der kontextbezogenen durchaus informativeren *RM*-Angabe nicht erschließt, so dass kein Zweifel daran bestehen kann, dass Riefenstahl eine (vermutlich unbeabsichtigt) falsche Währung angibt. Loiperdinger (1993, 41) übernimmt die Summe mit der (korrigierten) Währungsangabe in *RM*, zitiert Riefenstahl dadurch aber automatisch inkorrekt - vermutlich unbeabsichtigt. Ausgehend von der Annahme, dass sie 60.000 *RM* meinte und der Betrag als solcher ist korrekt, wäre *SdG*, nach Subtraktion ihres Gehaltes in Höhe von 20.000 *RM*, mit 40.000 *RM* finanziert worden. Das entspräche nur etwa  $\frac{1}{6}$  respektive  $\frac{1}{7}$  der durchschnittlich mit 220.000 – 250.000 *RM* (vgl. Becker 1973, 116; Spiker 1975, 143) finanzierten Filmproduktionen des Jahres 1933. Kreimeier (vgl. 1992, 267) gibt sogar bereits für das Jahr 1929 durchschnittliche Herstellungskosten in Höhe von 275.000 *RM* an und konstatiert eine Verdoppelung der Summe bis 1937 auf 537.000 *RM*. Gemäß einer im Bundesarchiv Berlin einsehbaren Kalkulationstabelle des Ufaleih-Programms, variiert die Summe der reinen Herstellungskosten in den Jahren 1935/36 zwischen 200.000 *RM*-1.000.000 *RM* (vgl. BArch, R 109 I/1030 b). Die Kostenexplosion auf durchschnittlich 400.000 *RM* im Jahr 1935 (vgl. Spiker 1975, 143), erklärt sich aus dem Exodus oder der Entlassung jüdischer oder systemkritischer Filmkünstler, der einen Konkurrenzkampf zwischen den Konzernen um die wenigen verbliebenen und fortan ausgesprochen privilegierten Spitzendarsteller und -regisseure auslöste. Die bedrohliche Minimierung des Künstlerbestands hatte seit 1933 zur Erhöhung des Gagenaufwands um 200% geführt. Spitzengehälter sollten dieser Tendenz Einhalt gebieten und die Stars an die deutsche Filmbranche binden. In erster Linie galten Schauspieler, nicht Regisseure als die größten Profiteure dieser Entwicklung. Publikumsliebblinge wie Hans Albers, Heinz Rühmann, Emil Jannings und Zarah Leander bezogen Jahresgehälter von mehr als 500.000 *RM*. Die Ufa sicherte dem Regisseur Gustav Ucicky im Herbst 1934 beispielsweise 50.000 *RM* pro Film zu (vgl. Kreimeier 1992, 264). Riefenstahls Gehalt fiel mit 20.000 *RM* vergleichsweise gering aus, was, abgesehen von den insgesamt niedrigen Herstellungskosten für *SdG*, auch dafür spricht, dass sie eben noch *nicht* zu den Film-/Regiegrößen dieser Zeit zählte. In Ergänzung dazu lassen sich anfängliche Zweifel an ihrem Talent durch ein Ufa-Sitzungsprotokoll vom 05. Sept. 1933 belegen: „Der Vorstand beschließt, den Vertrag [es kann sich nur um den Ufa-Verleihvertrag für *SdG* handeln] mit Leni Riefenstahl erst abzuschließen, nachdem ihre künstlerischen Qualitäten einer genauen Nachprüfung unterzogen worden sind...“ (BArch, R 109 I/1029 a, Bl. 101). Zum Zeitpunkt ihrer Olympiaverfilmung (1936/1938) war sie zur Starregisseurin des Dritten Reiches avanciert und erhielt ein Spitzengehalt in Höhe von 400.000 *RM* (vgl. Kpt. 8.2.3). In Ermangelung beweiskräftiger Dokumente entzieht sich Riefenstahls Angabe zur Finanzierungs- und Gehaltssumme von *Sieg des Glaubens* jedoch der Überprüfbarkeit. Es muss insofern offen bleiben, ob sich die Differenz zu der durchschnittlichen Investitionshöhe aus der vergleichsweise kurzfristigen Planung des Reichsparteitages und seiner mit 64 Minuten recht überschaubaren Leinwand-Dokumentierung ergibt, oder ob Riefenstahl im Interesse einer Marginalisierung von Film und Regimeabhängigkeit die Finanzierungssumme herabsetzte.

<sup>130</sup> *Film-Kurier*, 02. Dez. 1933, zit. nach Lenssen 1999, 59.

Trimborn 2002, 193) und verhalf dem Film zur staatlicherseits erwünschten Innen- und Außenwirkung:

Dieser Film, ..., ist mehr als eine Reportage. ... In der Erfassung der Massen, die, von e i n e m Willen zu e i n e m Ziel beherrscht, das große Bekenntnis des deutschen Nationalsozialismus ablegen, sowie in der Heraushebung der Einzelpersönlichkeiten, mit Adolf Hitler an der Spitze, ist ein Filmwerk entstanden, das für den Deutschen ein herrliches Denkmal unserer Zeit ist und das dem Ausländer die Möglichkeit gibt, entgegen allen Greuelmärchen und Verletzungen den Geist des neuen Deutschlands zu erfassen und zu verstehen.<sup>131</sup>

“Ein ‘Ja’ für den Frieden” sollte nach Deutschland und in die Welt getragen werden, eine “einzigartige Sichtbarmachung des ganzen Volkes im braunen Friedensheere Adolf Hitlers.”<sup>132</sup> Goebbels unterstützte die Verbreitung mit hohem Engagement und veröffentlichte folgenden Aufruf an alle Ortsgruppen der NSDAP:

Das gewaltige Filmwerk ‚Der Sieg des Glaubens‘ tritt in diesen Tagen seinen Zug durch Deutschland an. ... Die Ortsgruppen der NSDAP. werden daher angewiesen, am jeweiligen Tag der Aufführung dieses gewaltigen Filmwerks innerhalb ihres Ortsgruppenbereichs keine anderen dienstlichen Veranstaltungen durchzuführen, um der Parteigenossenschaft und der Bevölkerung Gelegenheit zu geben, durch ihren Besuch die Aufführung des Reichsparteitagfilms zu einer machtvollen Kundgebung zu gestalten.<sup>133</sup>

Auf intensives Betreiben der zuständigen Stellen sahen in einer Stadt wie Essen etwa 46.000 Schulkinder, 40.000 Angehörige der NSDAP-Gliederungen und ungezählte übrige Besucher den Film und erbrachten einen Wochenrekord von insgesamt ca. 90.000 Zuschauern.<sup>134</sup> Die Reichsleitung der NSDAP setzte Spielzeitverlängerungen durch, um ihn „auch der SA, SS, HJ, BdM ausreichend zugänglich“ zu machen.<sup>135</sup> Über den nun bedeutsamen Schmalfilmvertrieb der Gaufilmstellen waren 79 Kopien im Umlauf, die Ende Januar 1934 alle für die nächsten zwei Monate ausgebucht waren (vgl. Loiperdinger 1993, 40f). In ländlichen Regionen ohne Lichtspielhäuser ermöglichten Tonfilmwagen die Verbreitung, so dass sich nach Angabe des Pressereferenten der Reichspropagandaleitung, Curt Belling, zwanzig Millionen Volksgenossen zu oftmals verbilligten oder gänzlich erlassenen Eintrittspreisen vom „Sieg des Glaubens“ überzeugen lassen konnten.<sup>136</sup> Für ein

---

<sup>131</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens“, in: *Film-Journal*, 03. Dez. 1933. Dass die Nationalsozialisten ein außergewöhnliches Interesse an der Vertreibung des Films im In- und Ausland zeigten, zeigen Passagen wie die folgende: „Wenn es [das Filmwerk] im Anschluß an seinen großen Start Anfang Dezember durch die sämtlichen Lichtspielhäuser Deutschlands und wohl auch großer Teile des Auslands laufen wird, ...“ (o.V.: „Der Sieg des Glaubens“. Wie der Reichsparteitag-Film entstand – Eine Unterredung mit Leni Riefenstahl“, in: *Film-Journal*, 19. Nov. 1933).

<sup>132</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens – der Film vom Reichs-Parteitag des NSDAP“, *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 2070, 15. Jg. 1933, S. III.

<sup>133</sup> o.V.: „Dr. Goebbels ruft auf!“ In: *LichtBildBühne*, Nr. 284, 02. Dez. 1933.

<sup>134</sup> Vgl. o.V.: „Der Sieg des Glaubens‘ im Reich Essen“, in: *Film-Kurier*, Nr. 296, 18. Dez. 1933.

<sup>135</sup> o.V.: „»Der Sieg des Glaubens« weiter im Ufa-Palast. Premiere ‚Flüchtling‘ verschoben“, in: *Kinematograph*, Nr. 237, 07. Dez. 1933.

<sup>136</sup> „Curt Belling, in a 1936 publication [*Der Film in Staat und Partei*, S. 83] reports that SdG was an outstanding success in East Prussia; he says that 20 million people saw the film“, zit. nach Loiperdinger/Culbert 1988, 16. So auch in Loiperdinger 1993, 41, Anm. 23.

„unvollkommenes Stückwerk“ (Riefenstahl, <sup>3</sup>1996, 212) hätten die Nationalsozialisten einen solchen Aufwand vermutlich kaum betrieben.

#### 5.2.4 Propagandistischer ‚Unnutzen‘

Mit der unvergleichlich öffentlichkeitswirksamen Verbreitung des unvergleichlich hoch gelobten Films waren Botschaften transportiert worden, die es infolge entscheidender politischer Umwälzungen des Jahres 1934 wieder zu negieren galt. Der propagandistische Nutzen verkehrte sich mit der Ermordung des filmisch omnipräsenten SA-Stabschefs Ernst Röhm und anderer führender Gefolgsleute in der Nacht vom 30. Juni auf den 01. Juli 1934 in sein Gegenteil. - Röhm galt seit den ersten Tagen der ‚Bewegung‘ als Hitlers enger Begleiter und leistete einen entscheidenden Beitrag zum Aufbau der SA, der paramilitärischen Kampforganisation der NSDAP, die Hitler über Gewaltexzesse und Straßenkämpfe zur Macht verholfen hatte. Nach der Machtübernahme wollte Röhm diesen Verbund zu einem Volksheer der ‚nationalsozialistischen Revolution‘ ausbauen, während Hitler eine zukünftig gemäßigte Vorgehensweise zur Umsetzung seiner Ziele anstrebte. Er verwehrte sich dagegen, der SA eine so dominierende Stellung im NS-Staat zuzubilligen und damit ein Konkurrenzverhältnis zu der für ihn unverzichtbaren Reichswehr zu etablieren. Für die Umsetzung seiner Aufrüstungs- und Kriegspläne bedurfte er unabdingbar der Kompetenz hoher Offiziere und professioneller Militärs. Röhm wurde zur Problemfigur. Unter dem Vorwand eines geplanten Putsches der SA-Führung, ließ Hitler wenige Wochen vor dem zweiten Reichsparteitag 1934 mehrere hundert missliebige Personen durch Gestapo und SS liquidieren.<sup>137</sup>

*Sieg des Glaubens* zeigt Röhm noch als unangefochtenen zweiten Mann im Staate. Perspektivisch auf gleicher Höhe mit Hitler, nehmen sie als Duo im offenen Fond der Führerlimousine die Vorbeimärsche der NS-Einheiten ab. Da dieses Bild nach den Geschehnissen des Folgejahres mit den Realitäten und propagandistischen Anliegen der aktuell-politischen Situation kollidierte, soll Hitler die Vernichtung sämtlicher Kopien angeordnet haben (vgl. Loiperdinger/Culbert 1993, Anm. 26). Das Original-Negativ verblieb bei Riefenstahl. Seit seinem Verlust gegen Ende des Krieges galt der Film als verschollen, bis

---

<sup>137</sup> Den Ausführungen des Historikers und Hitler-Biografen Ian Kershaw (vgl. 1999, 110f) zufolge stieß die Liquidierungsaktion in der Öffentlichkeit auf breite Zustimmung. Arroganz und Gewalttätigkeit der SA erzeugten einen ausgeprägten Hass in der Bevölkerung. Es gab Stimmen, die die Erschießung gar als zu milde kritisierten.

in den Achtzigerjahren eine Kopie im DDR-Filmarchiv aufgefunden wurde.<sup>138</sup> Sie ermöglichte eine späte Auseinandersetzung mit der filmischen Wiedergabe einer nationalen Großveranstaltung, die sich im Folgejahr inszenatorisch und organisatorisch auch insofern perfektionierte, als Hitler die alleinige Führungsfigur im Limousinenfond darstellte. Röhm's entmachteter Nachfolger, Victor Lutze, postierte - der Hierarchie gemäß - zu seinen Füßen.

### 5.2.5 *Der Mangel an Professionalität*

Wie bereits erwähnt, gilt *SdG* gewissermaßen als verbesserungsbedürftige Kopiervorlage für den Folgefilm des Jahres 1934.<sup>139</sup> Um Redundanzen in der Analyse aufgrund von motivischen, stilistischen und inhaltlichen Überlagerungen in den Filmwerken zu vermeiden und Letztere sinnvoll gegeneinander abzugrenzen, werden im Folgenden zunächst die *Unterschiede* zu markieren sein, bevor sich die *Gemeinsamkeiten* über eine Detailanalyse von *TdW* im nächsten Kapitel erschließen. Da sich die wohl auffälligste Differenz in der Qualität der Umsetzung begründet, lassen sich in Bezug auf die erste Auftragsarbeit Mängel beschreiben, die Riefenstahl ein Jahr später konsequent zu vermeiden verstand.

Im Vergleich zu dem später perfektionierten Führerbild, werden 1933 Ungeschicklichkeiten augenfällig, die Hitler weniger als charismatischen ‚Erlöser‘, denn als linkische und zum Teil gar als komikhafte Figur darstellen. ‚Unmajestätisch‘-lästig fallen ihm Haarsträhnen ins Gesicht. Ungeduldig und unwirsch unterbricht er einen Trompeter bei einer Veranstaltungseröffnung und verheddert sich höchst ungalant im Fahmentuch beim Appell. Mit einem überreichten Blumenstrauß weiß er nichts anzufangen und übergibt ihn achtlos an Rudolf Hess. Sein unbeholfener Bewegungsablauf verrät mangelnde Souveränität. Beim Herabschreiten der Treppe erinnert er weniger an einen Staatsmann als an einen kleinbürgerlichen Emporkömmling - das Wissen um die laufenden Kameras, um die Teilnehmerblicke und die gesamte Szenerie scheinen ihn zu überfordern. Die nächste Einstellung, in der ein um Ordnung bemühter Meldegänger hektisch durch das Bild läuft, um der nahenden Führungsriege den Weg zu bahnen, stellt sich somit als folgerichtiger

---

<sup>138</sup> Riefenstahl bezeichnet die von Hitler angeordnete Vernichtung der Kopien als „unsinniges Gerücht“. „In Wahrheit lagerten diese Dupnegative und Lavendelkopien noch nach Kriegsende in einem Bunker. Sie sind von den Alliierten beschlagnahmt oder verschleppt worden. Das Originalnegativ, ..., ist in den letzten Tagen des Krieges bei einem Transport nach Bozen, wo es vor Bombenangriffen geschützt sein sollte, verlorengegangen“ (Riefenstahl<sup>3</sup> 1996, 212).

<sup>139</sup> „No wonder that filmmaking genius Walter Ruttmann, who collaborated with Riefenstahl on *TdW*, is quoted by the trade press in an August 1934 interview as saying that the biggest problem would be trying to avoid simply making the same film already released a year before“ (Loiperdinger/Culbert 1988, 17).

Handlungsstrang dar. Ranghöchsten Parteigrößen unterlaufen Fehler, die das beabsichtigte Pathos in sein lächerliches Gegenteil verkehren. Baldur von Schirach schiebt Hitlers SA-Mütze mit seinem Hinterteil versehentlich von der Brüstung der Rednerkanzel. Nach Ankündigung des „Führers“ verharrt die versammelte Masse Jugendlicher zu lange in Schweigsamkeit, bevor sich ihr Enthusiasmus für den unbeholfen Wartenden entlädt. Die Sequenz gewährt einen Einblick in spontane und planungswidrige Reaktionen im Ablauf. Rudolf Hess duzt den ‚Allmächtigen‘, Röhm zerrt beim SA-Appell unpathetisch am Koppel seiner Uniform, und Göring ignoriert Hitlers Handschlag beim Vorbeimarsch und verdoppelt die Peinlichkeit, als er sein Fehlverhalten verzögert zu korrigieren versucht.

Missgeschicke dieser Art verweisen auf die Unprofessionalität des Parteitagsarrangements und konterkarieren die Stilisierungsabsichten der Regie, die derlei Spontanitäten einer künstlichen Perfektion im Folgewerk *Triumph des Willens* zu opfern wusste – und mit ihr eine Lebendigkeit der Bilder, die durchaus nicht als Mängel rezipiert werden *muss*.

Solche Szenen [aus *SdG*] besitzen eine Qualität, die dem traditionellen Verständnis von Dokumentarfilm entgegenkommt. Sie können als Index für ein Geschehen vor der Kamera gelten, das nicht von der Formgebung durch die Apparatur dominiert wird. ... Die »dokumentarischen« Anteile dominieren den Film [*SdG*] jedoch nicht. (Rother 2000, 63 f).

Es sei angemerkt, dass Riefenstahl derlei Schwächen (oder dokumentarische Stärken) in Ermangelung ausreichend exzellenter Aufnahmen nicht komplett korrigieren konnte und sich gezwungen sah, auch qualitativ defizitäres Filmmaterial montieren zu müssen. Dieser Umstand ist insofern erwähnenswert, als er zeigt, dass eine erstklassige Filmarbeit keinesfalls nur dem Talent des/r Filmmachers/in, sondern in erheblichem Maße auch den Umständen, den personell, finanziell und technisch erstklassigen Bedingungen geschuldet ist. Diese Voraussetzungen waren mit einem vergleichsweise limitierten und durch Wochenschau-Operateure teilweise weniger begabten Mitarbeiterstab (vgl. Anm. 122), sowie den organisatorischen Mängeln der Parteitags- und Film-Vorbereitung 1933 noch nicht erfüllt. Diesen Aspekt gilt es in Bezug auf die meisterhaften Folgewerke in jedem Fall zu berücksichtigen; es handelt sich hierbei nicht zuletzt um Resultate eines Synergismus aus optimalen Bedingungen, die ab 1934 einen kinematografischen Perfektionismus und die Stilisierung zur Ideal-Veranstaltung erlaubten. Es bleibt zu untersuchen, ob sich mit der Professionalisierung, ihrer Künstlichkeit und Stilisierung auch der Authentizitätswert minimierte, denn „verwackelte Bilder, Unschärfen, hektische Reißschwenks u.ä. erzeugen den Eindruck von Authentizität, vermitteln dem Zuschauer einen hohen Grad an Identifikation mit dem Geschehen“ (Gast 1993, 28).



## 6 DER AUFTRAG DES JAHRES 1934

### 6.1 1934: Reichsparteitag der Einheit und Stärke. Die 'zweite Realität'.

#### 6.1.1 *Camouflage des Konflikts*

Der Titel des vom 04.-10. September 1934 stattfindenden „Reichsparteitags der Einheit und Stärke“ entspricht im Hinblick auf das Misstrauens- und Konkurrenzverhältnis zwischen SA, Reichswehr und SS allenfalls der Inszenierungsstrategie der Organisatoren und der trügerischen Film-„Realität“, wie sie Leni Riefenstahl mit Erfolg zu konstruieren verstand. Hitler hatte die ‚starke‘ SA mit der Ermordung ihrer Führungsriege nicht nur geschwächt, sondern, im eigennützigen Interesse einer Privilegierung von Reichswehr und SS, faktisch entmachtet. Mit dem Aufbau bewaffneter Sonderverbände, der späteren Waffen-SS, avancierte die Schutzstaffel auch zu einem gefürchteten Konkurrenten der Armee, die Hitler im August 1934 unwahrheitsgemäß zum „einzigen Waffenträger in der Nation“ erklärt hatte.<sup>140</sup> Im Interesse der Demonstration von Gemeinschaftsgeist und nationaler Verbrüderung, bemühten sich die NS-Spitze und Organisatoren unter gewaltigem Aufwand jedoch um die Camouflage der *Un*-Einheit. In einer RPT-Rede an die SA beschwor Hitler nachdrücklich die Stabilität der Bewegung (vgl. dazu Kpt. 6.3.7).

Die ‚Einheit‘ bestand somit vornehmlich in der Einheitlichkeit einer choreografischen Anordnung in Marsch- und Appellblöcke.

In der Wechselbeziehung zwischen ‚Führer‘ und ‚Volk‘ - gespielt von Abertausenden von Statisten in Uniformen der Partei, der SA, der SS, des RAD, der HJ, der Wehrmacht – wurde eine Scheingemeinschaft auf den Rasen geschickt“ (Zelnhefer 1991, 251).

Seitenlange Anordnungen zu Erscheinungsbild, Bewegungsablauf und Verhaltensmodus des Einzelnen wie der Gruppe, generierten optische Homogenität von der Rasur bis zur Handstellung am Koppelschloss. Selbst die Mitarbeiter des Filmstabs mussten SA-Uniform tragen - um der Feierlichkeit und ‚Einheit‘/-lichkeit willen. Massenformierung, Stechschritt und Einheitskleidung suggerierten neben der visuellen eine ideologische Gleichförmigkeit; unerschütterliche, gesamtdeutsche Willens-‚Stärke‘, kollektive Unterwerfungs- und

---

<sup>140</sup> Dankschreiben Hitlers an Reichswehrminister von Blomberg v. 20. Aug. 1934 [aufgrund der Bereitschaft der Reichswehr, einen persönlichen Gehorsamseid auf Hitler abzuleisten], *Völkischer Beobachter* (Berliner Ausgabe, A), 47 Jg., Nr. 233, 21 Aug. 1934, zit. nach Hofer, Walther: (1974): *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*, Frankfurt am Main, S. 71, wiederum zit. nach Kammer/Bartsch 1992, 235. - Die Zusicherung, die Armee als „einzigen Waffenträger der Nation“ zu

Opferbereitschaft, männlich-soldatische Disziplin, Vaterlandstreue, Loyalität und Kameradschaft. Es sei vorausgeschickt, dass sich aus diesem zentralen Motiv der Uniformität später auch die stärksten Filmsequenzen ergeben – hier begründet sich die Faszination für die Fassade ohne Alltagsgeschehen, für die Inszenierung, die „zweite Realität“ (Thamer 1992, 103) des Parteitags und für die dritte der Verfilmung.

... die >Ästhetik der Politik< war die Kraft, die Mythen, Symbole und die Emotionen der Massen zusammenbrachte; ein gewisser Sinn für Schönheit und Form bestimmte das Wesen des neuen politischen Stils. Die üblen Endzwecke, zu denen er schließlich mißbraucht wurde, waren maskiert durch die Wirkung eben dieser neuen Politik auf einen großen Teil der Bevölkerung (Mosse 1993, 32).

Aus dem Wissen um die Suggestivkraft der Ästhetisierung erklären sich architektonische Megalomanie, fanatische Pyromanie, Liturgie, Massenkult und Führer-Mythos. Appelle, Weiheakt und Totenehrung faszinierten als Rituale eines pseudosakralen Zeremoniells und ersetzten einen politischen Willensbildungsprozess durch einen mehrtägigen Gelöbnis-Festakt.

### **6.1.2 Ästhetisierung des Real-Parteitags**

Für einen kritischen und weniger massenhypnotisierten Betrachter litt die Großveranstaltung an auffälligen inhaltlichen Defiziten. An die Stelle der Erörterung oder Präsentation einer innen-, außen-, wirtschafts- oder kulturpolitischen Zielsetzung, trat die alljährliche Wiederholung alt bekannter Phrasen und Dualismen über jüdische Kulturzersetzung und „arische“ Schöpferkraft, über bolschewistische Barbarei und deutsche Ordnung sowie über die Geschichte und Erfolge der NS-Bewegung. In dem Maße, in dem sich die Parolen in der Repetition erschöpften, musste die Kulisse bewegen, begeistern, stabilisieren - kompensieren. Die Exil-SPD (Sopade) konstatierte jedoch bereits für den vierten RPT nach der Machtübernahme eine „allgemeine Gleichgültigkeit ... In der Parteimitgliedschaft und in anderen Gliederungen herrscht durchaus keine Teilnahmebegeisterung.“<sup>141</sup> Die Pariser Exilpresse nannte den „Parteitag der Arbeit“ 1937 den „Parteitag der Langeweile“ (Winckler 1992, 130) und berichtete von der Mühsal der Zuhörer zur Unterdrückung des Gähnens

---

privilegieren, wurde von Hitler durch den Aufbau bewaffneter SS-Einheiten zur gleichen Zeit gebrochen (vgl. Kammer/Bartsch 1992, 235).

<sup>141</sup> Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1934-1940, Dritter Jahrgang 1936, Frankfurt am Main 1980<sup>5</sup>, S. 1109 f, zit. nach Zelnhefer 1992, 91.

während der Hitler-Rede. In Übereinstimmung mit dieser Darstellung bestätigen die exilierten Sozialdemokraten für dasselbe Jahr:

In den ersten zwei, drei Jahren sah man die Nazis in Hochstimmung, die Bevölkerung horchte noch auf die Botschaften des Führers, ... Alles das ist vorbei. ... Immer dasselbe Bild. Militär, marschierende Kolonnen und Fahngruppen. ... Man schaut und geht seiner Wege.<sup>142</sup>

Wenngleich das Ausmaß der Indifferenz zwar übertrieben scheint, bringt der Bericht dennoch eine bemerkenswerte Tendenz zum Ausdruck. Der organisatorische Mehraufwand und die kontinuierliche Ausweitung des Spektakels in den Folgejahren vermochten es offensichtlich nicht, dem Überdruß entgegenzuwirken. Gerade die Ritualisierung, die Konventionalisierung des Ablaufs, die Konfrontation mit dem ‚immer selben Bild‘, von dem sich Hitler eine beständige Anziehung versprochen hatte, ließ das Geschehen als monotone Wiederholungsveranstaltung erstarren. Die Programmatik des eingangs erwähnten Sitzungsprotokolls aus dem Jahr 1937, wonach sich der 20. Reichsparteitag „noch größer und schöner“ gestalten sollte als der 19. und wonach der Nationalsozialismus „noch höhere Erlebnisse“ vermitteln werde als die „Predigten der Pfaffen in den Kirchen“ (vgl. Anm. 81), erwies sich sowohl in Bezug auf die Kurzlebigkeit des Dritten Reiches als auch in Bezug auf die Faszinierbarkeit der Massen als maßlose Überschätzung. Jenseits der Zensurgrenze reflektierten aufmerksame Stimmen die Atmosphäre der Real-Parteitage, die in deutlichem Widerspruch zur Ideal-Parteitagversion der gleichgeschalteten nationalen Presseorgane stand. Seit dem Parteitag 1934 wusste die Kontrollinstanz Diktatur den Zugriff der Deutschen auf das ungeschönte Auslandspresseecho zu verhindern und durch wohlwollende, akribisch selegierte Positivkritiken im *Völkischen Beobachter* zu ersetzen (vgl. Burden 1967, 130f).

Der oben beschriebene Entwicklungsverlauf des bis 1938 stattfindenden Nürnberger Zeremoniells sensibilisiert für kontextuelle Bezüge und verweist auf die Signifikanz der Parteitagfilm-Trilogie der Anfangsjahre 1933-35. Riefenstahl verfilmte die Phase der „Hochstimmung“ und schuf mit ihrem Monumentalwerk *Triumph des Willens* eine bis heute zitierte Ikone nationalsozialistischer Selbstdarstellung, die auf Anordnung von höchster Stelle zunächst konkurrenzlos bleiben sollte:

Der vorliegende Film vom Reichsparteitag 1934 ist als solcher einzig in seiner Art zu betrachten. Es besteht die Absicht, eine Reihe von Jahren keinen Parteitag-Film mehr herzustellen.<sup>143</sup>

<sup>142</sup> Wie Anm. 141, (Sopade) 1937, S. 1224, zit. nach Zelnhefer 1992, 91f.

<sup>143</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 2.

Dass der Film vom RPT 1934 tatsächlich konkurrenzlos bleiben sollte, begründet sich allerdings nicht in dem Verbot einer weiteren Filmherstellung, sondern in dem konzeptionellen Vorhaben der drei Nachfolgeprojekte. Die wiederum Leni Riefenstahl übertragene Reichsparteitagsverfilmung des Jahres 1935 beschränkte sich auf die Übungen der Wehrmacht als 28-minütige Einzelsequenz (vgl. dazu Kpt. 7.2).

Im darauf folgenden Jahr 1936 lag ein Schwerpunkt auf der historisierenden Rahmenhandlung. Goebbels' Günstling Hans Weidemann (Chef der Abt. Film der Reichspropagandaleitung, Referent im RMVP, Vizepräsident der Reichsfilmkammer, Leiter des Wochenschaubüros) erhielt den Auftrag, den vom 08. - 14. Sept. 1936 stattfindenden „Parteitag der Ehre und Freiheit“ zu verfilmen. Der „unter der Regie von Herrn Weidemann in Herstellung begriffene Reichsparteitag-Film“ (BArch,

Riefenstahl camouflierte einen Parteitagsalltag, der deutliche Diskrepanzen zwischen der Eliterasse der „arisch“-aufrechten, heroisch-disziplinierten, treu-kameradschaftlichen ‚Herrenmenschen‘ und deren Verhaltensmodus offenbarte. Randalierereien und Vandalismus in Zügen und Massenunterkünften kennzeichneten diesen Alltag ebenso wie Alkoholexzesse (vgl. Thamer 1992, 102 f; Boberach/Booms 1977, 421) und konfliktreiche Kompetenzstreitigkeiten. Die SS sperrte die Viertel der Prostituierten ab, um die Politischen Leiter von dem permanenten Verstoß gegen die NS-Ideale „Zucht und Ordnung“ abzuhalten (vgl. Zelnhefer 1992, 92). Einem Bericht des Stadtgartenamtes zufolge, benutzten die Appellteilnehmer in Ermangelung von Bedürfnisanstalten die Mauern der Luitpold-Tribüne und des Gefallenenmals (vgl. Museen der Stadt Nürnberg, o.J., 26). Albert Speer erinnert sich an die „Disziplinlosigkeit« der Soldaten, die vor dem Staatsoberhaupt ihre befohlene Paradeaufstellung verlassen hätten“ (Speer 1996, 74). Den seitenlangen Aufmarschbefehlen zum Trotz, enthüllen Zeitzeugen den Fackelzug der Politischen Leiter als alljährlich zu beklagenden „Dauerlauf“, als „Blamage“ und „Katastrophe“ (vgl. Museen der Stadt Nürnberg, o.J., 24f; Zelnhefer 1992, 92). Im Ergebnis der vorangegangenen Erfahrungen erging schließlich der Befehl, während des Ein- und Abmarsches der Gaue auf dem Appellgelände Zeppelinfeld, „unter keinen Umständen“ einen Getränke- oder Lebensmittelverkauf zu ermöglichen: „Es darf sich 1936 nicht wiederholen, daß sich Flaschen und Bierkrüge und Berge von Papierabfällen dem Blickfeld des Führers zeigen.“<sup>144</sup> Dass derlei Anordnungen auch 1936 keinen Einfluss auf das Verhalten der Parteigenossen hatten, verdeutlicht ein „Bericht über die Revision der von den Politischen Leitern während des RPT 1936 bewohnten Quartiere“ des Gaues Koblenz-Trier. Demzufolge verbreiteten zurückgelassene Papier- und Pappkartons, Speisereste, Zigarettensammel und sonstiger Unrat „Gestank“ und boten einen derart „verheerenden Anblick“, „dass die Bezeichnung ‚Schweinestall‘ noch zu gelinde ist“ (Exponattext der Ausstellung *Faszination und Gewalt* – Museen der Stadt Nürnberg).

---

R 109 I/1031b, Bl. 16, Niederschrift Nr. 1197 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 17. Nov. 1936), entstand in enger Zusammenarbeit mit Carl Junghans, dem Weidemann die Regie übertrug, während er für sich selbst nur den Titel des Künstlerischen Leiters beanspruchte. „Offiziell war Junghans der künstlerische Berater Weidemanns, inoffiziell war er mindestens Koregisseur“ (Kinkel 2002, 114, 116). Der Anspruch, die Verfilmung des Reichsparteitags 1936 durch eine Erzählung der Parteigeschichte zu komplettieren, führte aufgrund der Einbeziehung immer neuer politischer Ereignisse zu enormen Verzögerungen im Herstellungsprozess. Spöttische Zungen änderten den Filmtitel *Jahre der Entscheidung* in *Jahre der Zerschneidung*. Die späte Fertigstellung am 30. Aug. 1939 und Vorabend des Zweiten Weltkrieges sollten die Uraufführung und Leinwandpräsenz dieses Werkes verhindern.

1937 entstand mit *Festliches Nürnberg – Ein Film aus der Stadt der Parteitage* „keine Reportage eines bestimmten Parteitages“ (Henke 1977, 420), sondern in erster Linie ein Film über die Tradition der alten Reichsstadt Nürnberg, der ergänzend Aufnahmen der RPT 1936 und 1937 enthielt (vgl. ebd., Anm. 118).

<sup>144</sup> Vgl. „Aufmarsch des Politischen Leiter Korps auf dem Zeppelinfeld, gez. von O. Gohdes, Hauptamtsleiter, Aufmarschleiter des Politischen Leiter Korps, BA, NS 22/147, zit. nach Zelnhefer 1991, 180, Anm. 43.

Während Hitler die kulturschöpferische Begabung der „arischen“ Rasse beschwor, blieben die Opernhäuser zur Aufführung der *Meistersinger* leer. „Man hätte denken sollen, daß solch ein Galaabend, der nur noch in Bayreuth seinesgleichen fand, überfüllt gewesen wäre. Über tausend »Spitzen der Partei« erhielten Einladungen und Karten, aber sie zogen es augenscheinlich vor, sich über die Güte des Nürnberger Bieres oder des fränkischen Weines zu informieren“ (Speer 1996, 73). Um dieser Peinlichkeit im Folgejahr 1935 vorzubeugen, deklarierte Hitler das Kulturprogramm als Pflichtveranstaltung, was an dem Umstand nichts änderte, dass den befehligten Anwesenden Kulturbegierde nicht abzuverlangen war (vgl. ebd., 73).

### 6.1.3 Fazit

Wer die Bilder der Massen-Euphorie und -Choreografie sah, die enthusiastischen Berichte der RPT-Teilnehmer hörte oder die Positivkritiken einer zensierten Presse las, mochte keine Zweifel mehr haben an der „Einheit und Stärke“ der „Volksgemeinschaft“, die einstimmig zu jubeln, zu huldigen, sich zu unterwerfen und als homogene Masse zu marschieren schien. Dennoch beschreibt Ian Kershaw (1999, 109) den Sommer 1934 als „eine Phase, in der das NS-Regime nach anfänglicher Euphorie, ..., sichtbar an Boden verlor“.

Als Oppositionspartei hatte die NSDAP das Image einer Bewegung kultiviert, die das gesamte Volk in nationaler Einheit und »Erneuerung« umfaßte, in bewußtem Gegensatz zur Interessenpolitik der Weimarer Parteien. Nun, da sie an der Macht war, entpuppte sie sich an der Basis als alles andere denn eine Kraft der Einheit, Harmonie und Integration. Vielmehr schien sie sich eindeutig als eine »Partei« kaschierter Partikularinteressen zu erweisen, ...: Ihre Vertreter teilten und entfremdeten die Meinungen durch ... ihre offenen, geschmacklosen Machtkämpfe (ebd., 109).

Die ‚zweite Realität‘ der Nürnberger NS-Liturgie machte Kompetenzstreitigkeiten und Oppositionen als Teilaspekte der ‚ersten Realität‘ unsichtbar, unhörbar, unlesbar. Medien fungierten als Instrumente einer Willkürherrschaft, nicht als Informationsträger eines Rechtsstaates. Skeptische Stimmen wurden mit der Kontrolle von Rundfunkanstalten und Publikationsorganen und im Ergebnis der Repressionspolitik ihrer Artikulationsmöglichkeiten beraubt. Ein hohes Maß an Zustimmung bedeutete noch keine uneingeschränkte Akklamation. Unmittelbar vor Parteitagbeginn hatten in einer Volksbefragung vom 19. August 1934 immerhin etwa zehn Prozent einer (im doppelten Sinn noch nicht als Gegner erfassten) couragierten Wählerschaft gegen die Zusammenlegung der Ämter des Reichspräsidenten und

des -kanzlers und damit gegen Hitlers Alleinherrschaft nach Hindenburgs Tod gestimmt.<sup>145</sup> Der „Führer“ strebte jedoch eine hundertprozentige Zustimmung an (vgl. Gellately 2002, 30, Anm. 34) und verstand es, die Nürnberger Kulisse diesem Zweck zu unterstellen. Sie diente der Emotionalisierung, Fanatisierung, Mobilisierung, Simplifizierung auf der einen und der Camouflage von Konflikten, Inhaltslosigkeit, Monotonie, Gewalt und Opposition auf der anderen Seite. Als Mittel zur Herrschaftsstabilisierung erfüllte sie die Funktion, den Reichsparteitag seinem Motto zu unterstellen und „Einheit und Stärke“ zu demonstrieren, wo Ressentiments und *Un*-Einheit die Illusion zerstörten – jenseits der Inszenierung.

Die Ereignisse in Nürnberg repräsentieren folglich nicht *den* Nationalsozialismus, sondern die Formen der *Selbstdarstellung* des Nationalsozialismus – eine ‚zweite Realität‘. Riefenstahls Filmbilder dokumentieren die Stilisierung einer bereits ‚stilisierte(n) Wirklichkeit‘<sup>146</sup> - den künstlerischen Ehrgeiz zur Schaffung einer ‚dritten Realität‘.

## 6.2 *Triumph des Willens* – „Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films 1934“<sup>147</sup>

*Triumph des Willens* nannte Hitler den Film vom *Reichsparteitag der Einheit und Stärke*.<sup>148</sup> Die Semantik des Titels impliziert bereits die Willensbotschaft, die sich unter exzessiver

---

<sup>145</sup> Im Umkehrschluss reflektiert das Ergebnis selbstredend das enorme Potenzial an antidemokratischem Denken und eine enorme Unterstützung für die Diktatur. Diese Zahlen sind aufgrund der Wahlmanipulationen allerdings lediglich als Richtwert zu betrachten.

<sup>146</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Der ‚Triumph des Willens‘ – ein deutsches Meisterwerk“.

<sup>147</sup> Titel des unter Riefenstahls Namen 1935 im Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, publizierten Buches über die Herstellung des Reichsparteitagfilms 1934. Nach 1945 verwies Riefenstahl im Interesse der eigenen Entlastung auf den *Film-Kurier*-Chefredakteur und *Olympia*-Pressechef Ernst Jäger als Ghostwriter des Buches. Rother (2000, 214, Anm 6) bemerkt: „Eine entsprechende Quittung findet sich in den Akten (BDC-RKK, Akte Riefenstahl).“ Gemeint ist damit vermutlich folgendes auf den 20. Jan. 1935 datierte und mit „Anlage 12“ gekennzeichnete Bundesarchiv-Dokument Ernst Jägers, welches in der Nachkriegszeit zur Klärung der Urheberrechte Riefenstahls an *TdW* relevant wurde: „1000 Mark buchstäblich eintausend Mark habe ich von FrL. Leni Riefenstahl für Textierung, Ausgestaltung, Photoauswahl usw. in den Monaten Oktober bis Mitte Januar 1935 an den Buchvorbereitungen ‚Triumph‘ (sic!) des Willens‘ erhalten.“ (BArch, R 109 I/2163 – diese Signatur ist mit der von Rother angegebenen allerdings nicht identisch!). Wengleich die Dokumentenlage Riefenstahls Autorenschaft tatsächlich in Zweifel zieht, liegt die Verantwortung für den Text dennoch bei ihr - bei der Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer hat sie das Buch auf dem „Fragebogen für Mitglieder“ als das ihrige angegeben (BArch, (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22. Aug. 1902), was voraussetzt, dass der Text in jedem Fall von ihr autorisiert wurde. Riefenstahl hätte die Veröffentlichung eines Buches unter ihrem Namen niemals ohne ihre uneingeschränkte Zustimmung zugelassen. Die Feuilletonisten der Nazi-Presse kündigen das Buch „von [Hervorhebung nicht im Original!] Leni Riefenstahl“ an (BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Hinter den Kulissen eines Films“), die die „ungeheure Arbeit bei der Herstellung des gewaltigen Filmwerkes geschildert (hat)“ (ebd., Manuskript: „Ein Berliner Pimpf in Nürnberg“). Im Aug. 1972 veröffentlicht die *Filmkritik* ein Interview, in dem Riefenstahl gar leugnet, das Buch seinerzeit überhaupt gelesen zu haben (vgl. Sontag 1974, 104, Anm. 1).

<sup>148</sup> „Der Führer selbst hat *nach eingehenden Besprechungen mit Leni Riefenstahl* [Hervorhebung nicht im Original!] für das monumentale Tonfilmdokument der Bewegung den Titel geprägt: ‚Triumph des Willens‘“, in: *Kinematograph*, 26. Sept. 1934. Wolfgang Wippermann behauptet hingegen, Riefenstahl habe ihren Film in Anlehnung an Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“ und die darin beschriebene „Willenhaftigkeit“ des „Germanentums“ eigenmächtig mit „Triumph des Willens“ betitelt (vgl. Wippermann 1983, 735). Abgesehen davon, dass Wippermann keinen Beleg für die Bezugnahme auf Rosenberg anführt, handelt es sich um eine in der Forschungsliteratur isolierte Behauptung. In den zeitgenössischen Artikeln

Ausnutzung des filmkünstlerischen Repertoires indoktrinativ beim Rezipienten verfestigen sollte – als „Filmepos des Nationalsozialismus, ... und beglückende(s) Denkmal der deutschen Volksgemeinschaft“.<sup>149</sup>

„Triumph des Willens“ ist nun nicht nur der Titel, sondern es war die große ideologische und geniale Zusammenfassung all der Eindrücke, die dieser Film zu vermitteln hatte.<sup>150</sup>

Die Omnipräsenz und Idealperspektive der Kameras ermöglichten eine Intensität und Perfektion des Erlebens, wie sie einem Besucher des Parteitags vorenthalten blieb, so dass mit dem Film das Dokument einer artifiziell aufbereiteten, geschönten Wirklichkeit und ein geeignetes Propagandainstrumentarium zur Verfügung stand. Im folgenden Kapitel gilt es zunächst, die Details des Arrangements und das Ausmaß der Kooperation zwischen der Parteitagfilmerin und den Spitzen des NS-Staates zu ermitteln, bevor die sich anschließende Produktanalyse Auskunft über den propagandistischen ‚Wert‘ der kinematografischen Reproduktion geben kann.

### **6.2.1 Auftraggeber und Finanzierung**

Die Produktionsgeschichte des RPT-Films von 1934 ist nur partiell quellengestützt rekonstruierbar. In den Archivbeständen fehlen vor allem Dokumente zur zweifelsfreien Ermittlung des Geldgebers, so dass die Angaben in der Forschungsliteratur in Bezug auf die Finanzierung des Vorhabens variieren. Wie die folgenden Ausführungen zeigen, spricht die Aktenlage jedoch vielmehr *für* als *gegen* die NSDAP als Kreditgeber.

Riefenstahls Aussagen sind der Wahrheitsfindung auch in diesem Fall nicht dienlich. Ungeachtet dessen, dass sie sich im Dienste der Partei als Regisseurin verpflichten ließ, entwirft sie in ihrer geschönten Autobiografie das (Wunsch-)Bild von der „unabhängigen Produzentin“ (Riefenstahl<sup>3</sup> 1996, 217):

Da ich nie mit der Partei zusammenarbeiten würde, käme für das Projekt nur eine private Finanzierung in Frage. ... Die UFA, die damals noch nicht dem «Promi» [RMVP] unterstand, war von dem Projekt angetan. Nach einer Unterredung mit dem Generaldirektor Klitzsch erhielt meine Firma, die «L.R. Studio-Film GmbH», die ich wegen dieser Produktion in «Reichsparteitagfilm

---

ist zumeist lediglich die Rede von der Titelvergabe durch Hitler. Ob diese tatsächlich erst nach Absprache mit Riefenstahl erfolgte, ist denkbar, aber aufgrund der divergierenden Aussagen in den zeitgenössischen Quellen nicht zu beweisen.

<sup>149</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Wie der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg entstand“.

<sup>150</sup> Ebd., o.V.: „Film ohne Probe. Das filmische Dokument des letzten Reichsparteitags wird geschaffen.“

GmbH» umbenannte, einen Verleihvertrag in Höhe von 300 000 RM. Damit konnte ich als unabhängige Produzentin arbeiten und Walter Ruttmann engagieren.<sup>151</sup>

Nach 1945 behauptete Riefenstahl mehrfach, den Film durch eine Vorfinanzierung der Ufa realisiert zu haben (vgl. Trimborn 2002, 208).<sup>152</sup> Das zur Rekonstruierbarkeit des Sachverhalts entscheidende Protokoll der Ufa-Vorstandssitzung vom 28. August 1934, bestätigt zwar sowohl den Abschluss eines Verleihvertrages als auch die Finanzierungssumme, nicht aber die Ufa als Kreditor. Zeitpunkt und Inhalt des erst wenige Tage vor Parteitagsbeginn und nach bereits monatelangen und kostenintensiven Filmvorbereitungen getroffenen Beschlusses, sprechen deutlich *gegen* eine Vorfinanzierung durch den Filmkonzern.<sup>153</sup>

Der Vorstand [Ufa] genehmigt den Abschluß eines Verleihvertrages mit Leni Riefenstahl als *Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung der NSDAP* [Hervorhebung nicht im Original!] für den Film ‚Reichsparteitag 1934‘... Lizenz: 50% der um die Kosten für Kopien, Prüf- und Zensurgebühren, ... gekürzten Bruttoeinnahmen, die dem Fräulein Riefenstahl in Höhe der Herstellungskosten, höchstens jedoch mit RM 300.000.-- garantiert werden, zahlbar in 7 aufeinanderfolgenden Monatsraten verschiedener Höhe, *beginnend mit dem Ende des dem Uraufführungsmonat folgenden Monats* [Hervorhebung nicht im Original!]. ... Die künstlerische und technische Leitung des Films liegt bei Fräulein Riefenstahl, die hierzu vom Führer im Namen der Reichsleitung der NSDAP beauftragt wurde gemäß Brief vom 19.4.1934. Lauf (*sic!*) Brief vom gleichen Tage stehen Fräulein Riefenstahl bis zu 300.000.-- zur Verfügung. Mit dem Vertrieb des Films durch die Ufa hat sich der Führer einverstanden erklärt.<sup>154</sup>

Die mehrfach transportierte Version, wonach sich die Ufa in ihrer Eigenschaft als Vertriebsunternehmen zugleich auch als Finanzier des Filmprojekts erweist, basiert auf der nicht belegbaren Annahme, dass es sich bei der Verleihgarantie in Höhe von 300.000 RM um die (Vor-)Finanzierungssumme zur Realisierung des Projekts handelt.<sup>155</sup> Für ein solches Fazit gibt es weder im Vertragstext noch im Bericht des Wirtschaftsprüfers einen Anhalt.<sup>156</sup> Die Ufa rechnete den 50%igen Lizenzanteil vertragsgemäß *nach* der Uraufführung des Films aus den Einspielerträgen mit der Reichsleitung der NSDAP (!) und bezeichnenderweise *nicht* mit

---

<sup>151</sup> Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 217. Zur ausführlichen Darlegung der Geschichte der Universum-Film AG vgl. Klaus Kreimeier (1992): *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Darin auch detaillierte Beschreibung der Zuständigkeit des Generaldirektors Ludwig Klitzsch im Zusammenhang mit der Umwandlung des Unternehmens zum Staatskonzern (v.a. Kpt. 18, 19, 22), die mit dem Erwerb der Ufa (sowie Tobis, Terra und Bavaria) durch die Cautio Treuhand GmbH 1937 ihren Abschluss fand.

<sup>152</sup> Auch wenn Riefenstahl in dem vorangegangenen Zitat (wie Anm. 151) nicht explizit von einer Vorfinanzierung spricht und den Zeitpunkt der Verfügbarkeit über die erwähnten 300.000 RM nicht benennt, lässt der Verweis auf das Engagement Ruttmanns keine andere Schlussfolgerung zu. Wie im Folgenden ausführlicher erwähnt, beläuft sich Ruttmanns letztlich gescheiterte Prolog-Verfilmung auf einen frühen Zeitpunkt der Vorbereitungsphase lange vor Parteitagsbeginn.

<sup>153</sup> Hinweise auf längerfristige und intensive Vorarbeiten finden sich auch in den Feuilletons der zeitgenössischen Presse: „Schon Wochen vorher wurde mit den Vorbereitungen für diesen Film begonnen, und als es dann so weit war, als der Parteitag begann, da waren schon viele Tausende Meter Film gedreht worden“ (BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Als Schlachtenbummler zwischen dem Filmstreifen“).

<sup>154</sup> BArch, R 109 I/1029b, Bl. 28, Niederschrift Nr. 1021 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 28. Aug. 1934. Wenn Riefenstahl behauptet, dass die „UFA, ... damals noch nicht dem «Promi» unterstand,“ belegt das Protokoll die Abhängigkeit des Konzerns vom Führerentscheid und damit vom NS-Regime zu diesem frühen Zeitpunkt.

<sup>155</sup> In Übereinstimmung mit Riefenstahls Aussage unterstellt auch Nowotny (1981, 88) eine Vorfinanzierung: „Die 300 000 RM Verleihgarantie der Ufa wurden im Voraus an die ‚Geschäftsstelle des Reichsparteitagfilms‘ [Produktionsfirma] entrichtet, ...“. Die Behauptung einer Vorauszahlung bleibt jedoch ohne Quellenbezug und damit spekulativ.

<sup>156</sup> Vgl. Bericht des Wirtschaftsprüfers der Ufa, in: Bundesgerichtshof, Urteil vom 10. Jan. 1969, Aktenz. I ZR 48/67, S. 16, zit. nach Loiperding (1989, 7, Anm. 2).



Leni Riefenstahl ab.<sup>157</sup> Mit Bezug auf die vorliegenden Dokumente, beginnt dessen Zuständigkeit als Vertriebsunternehmen folgerichtig mit dem Verleih *im Anschluss* an die Premiere, *nicht* mit der Finanzierung *im Vorhinein*. Laut Bericht des Wirtschaftsprüfers der Ufa zum 31. Mai 1935, überweist der Filmkonzern in Ergänzung zur Summe der Verleihgarantie einen Überschuss von 40 169,90 RM an die NSDAP (vgl. Loiperdinger 1989, 7). Die These von der Vorfinanzierung durch die Ufa wird durch diesen Geschäftsvorgang *ad absurdum* geführt, denn gesetzt, das Vertriebsunternehmen hätte die Herstellungskosten in Höhe von 300 000 RM tatsächlich für die Filmproduktion im Vorhinein bereitgestellt, erwiese sich die Überweisung der 50%igen Lizenz aus dem Filmverleih als Wiederholungszahlung und damit als widersinniges Geschäftsgebaren. Des Weiteren ist anzunehmen, dass für diesen unwahrscheinlichen Fall die Ufa-Vorstandsmitglieder am 28. August 1934 protokollarisch Bezug genommen hätten auf die ihrerseits bereits erfolgte Vorfinanzierung. Die Schriftführer Grieving und Meydam (Verleihchef) berichten hingegen von der Auftragsvergabe an Leni Riefenstahl durch den „Führer im Namen der Reichsleitung der NSDAP ... gemäß Brief vom 19.4.1934. Lauf (*sic!*) Brief vom gleichen Tage stehen Fräulein Riefenstahl bis zu RM 300.000.-- zur Verfügung“ (wie Anm. 154). Die Formulierung erlaubt keinen anderen Schluss, als dass Hitler respektive die „Reichsleitung der NSDAP“ die Höhe der Produktionskosten festlegte, die mit hoher Wahrscheinlichkeit mit Beginn der Parteitagsvorbereitungen im Mai und Folgemonat der schriftlich fixierten Auftragsvergabe aus Partei- und *nicht* aus Ufa-Quellen flossen.<sup>158</sup> Die Zuständigkeit des Filmkonzerns ist im Schlusssatz unzweideutig definiert: „Mit dem Vertrieb des Films durch die Ufa hat sich der Führer einverstanden erklärt.“ (wie Anm. 154). In diesem Fall erschließt sich die Transaktion zwischen Ufa und NSDAP mit aller Plausibilität als Einlösung eines vertraglich geregelten Geschäftsabkommens im Sinn einer Auszahlung der gewährten Verleihgarantie.

Als Riefenstahl 1935 einen Vortrag über die Filmproduktion hielt, bezifferte sie die Herstellungskosten nicht auf 300.000 RM, sondern auf „etwa 400.000 Mark“.<sup>159</sup> Trimborn (2002, 209, Anm. 181) bestätigt diese Angabe und vermutet die Differenz von 100.000 RM in der Addition der „immensen Werbekosten“. Im Vergleich zum Vorjahr bedeutet das nahezu eine Versiebenfachung (!) des Budgets.<sup>160</sup> In Relation zu anderen Filmproduktionen dieser

---

<sup>157</sup> Vgl. Bundesgerichtshof, Urteil vom 10. Jan. 1969, Aktenz. I ZR 48/67, S. 8, 16, zit. nach Loiperdinger (1989, 6f) und Nowotny (1981, 88f).

<sup>158</sup> Riefenstahl datiert den Beginn der Filmvorbereitungen höchst plausibel auf den Folgemonat nach der Auftragsvergabe: Mai 1934 (vgl. Riefenstahl 1935, 16). Insofern ist davon auszugehen, dass das Budget auch zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung stand, um mit den Vorbereitungen beginnen und u.a. auch Ruttman bezahlen zu können. Lenssen (1999, 59); Trimborn (2002, 208f); Kinkel (2002, 66) gehen ebenfalls von einer Parteifinanzierung aus.

<sup>159</sup> o.V.: „Leni Riefenstahl über ihren Film“, in: *Film-Journal* 14/1935.

<sup>160</sup> Vorausgesetzt, Riefenstahls Angabe zu den Herstellungskosten für *SdG* sind korrekt.

Zeit liegt die Auftragsfilmerin mit etwa 150.000 RM über dem durchschnittlichen Satz.<sup>161</sup> Einschränkend sei jedoch bemerkt, dass die Nationalsozialisten für *Triumph des Willens* einen enormen Werbeaufwand betrieben, so dass die Höhe der Herstellungskosten, nach Subtraktion der vermuteten Werbekosten, letztlich unwesentlich von der Summe anderer Produktionen differierte.<sup>162</sup> Nach Aussagen des *Film-Kurier*-Herausgebers Ernst Jäger, erhielt sie von Rudolf Hess eine Gratifikation in Höhe von 300.000 RM (vgl. Kinkel 2002, 174, Anm. 4).<sup>163</sup> Diese Honorarangabe lässt sich in Ermangelung beweiskräftiger Dokumente weder bestätigen noch widerlegen. Die Summe entspricht jedoch dem Durchschnittseinkommen der Filmstars jener Zeit (vgl. Anm. 129) und muss auch im Vergleich zu Riefenstahls *Olympia*-Gage in Höhe von 400.000RM (1936-1938) als durchaus realistisch erwogen werden.

## 6.2.2 „Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung der NSDAP“

Die Rolle, die Riefenstahl im Zusammenhang mit dem Entstehungsprozess des cineastischen Großprojekts übernahm, lässt sich auf Basis der vorhandenen Dokumente recht zweifelsfrei ermitteln. In ihrer Eigenschaft als „Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung der NSDAP für den Film »Reichsparteitag 1934«“,<sup>164</sup> stand sie höchst offiziell im Dienst von „Führer“ und Partei. Die Annahme und Umsetzung eines von oberster Stelle erteilten Auftrags bezeugt zunächst in jedem Fall ihre Bereitschaft zur Kooperation.

Zur Vermeidung erneuter Konflikte mit der RMVP-Hauptabteilung >Film< unter Leitung Arnold Raethers, veranlasste Hitler die Einrichtung einer eigenen Organisationsbasis, der „Geschäftsstelle für den Reichsparteitagsfilm“ (vgl. Barkhausen 1970, 157; vgl. Kinkel 2002, 66).<sup>165</sup> Als weiteres Motiv für die Firmengründung dürfte der Umstand gelten, dass die NS-Spitze unter Nutzung einer eigens verantwortlichen Produktionsfirma und eines großen

---

<sup>161</sup> Becker (1973, 116) und Spiker (1975, 143) beziffern die durchschnittlichen Herstellungskosten für einen Film der Jahre 1933/34 übereinstimmend mit etwa 250 000 RM.

<sup>162</sup> Zu berücksichtigen ist gleichfalls die sprunghafte Erhöhung des allgemeinen durchschnittlichen Budgets auf knapp 400000 RM im Folgejahr 1935 (vgl. Spiker 1975, 143). Da *TdW* erst am 18. März 1935 uraufgeführt wurde und sich die Produktionszeit somit noch auf das erste Quartal dieses Jahres erstreckte, muss die allgemeine Kostenexplosion in Rechnung gestellt werden, so dass sich der finanzielle Mehraufwand für den Reichsparteitagsfilm ein weiteres Mal relativiert.

<sup>163</sup> Die Aussagen ihres *Olympia*-Pressechefs Jäger sind im Ergebnis eines gespaltenen Verhältnisses zum Zeitpunkt der Verlautbarung 1939 unter Vorbehalt zu betrachten.

<sup>164</sup> Wie Anm. 154. Hier wird deutlich, dass der Film zu diesem Zeitpunkt noch nicht unter dem Titel *Triumph des Willens* kursierte. Der *Kinematograph* berichtet erst vier Wochen später, am 26. Sept. 1934, von der Titelvergabe (vgl. Anm. 148).

<sup>165</sup> Die „Geschäftsstelle des Reichsparteitagsfilms“ war in den Kopieranstalten der Geyer-Werke, Harzer Str. 39/42, Berlin – Neukölln ansässig.

Verleihunternehmens bessere Herstellungs- und Vertriebsbedingungen schuf, als sie die parteiinterne Filmabteilung hätte gewährleisten können. Im Zusammenhang mit einer gerichtlichen Klärung der Urheberrechte an den Filmen nach 1945 erklärte Riefenstahl, es habe sich bei dieser Produktionsfirma um ihr eigenes Unternehmen gehandelt (vgl. Barkhausen 1970, 157f). Barkhausen rekurriert diesbezüglich auf ein BGH-Urteil aus dem Jahr 1969, wonach ihre Ansprüche durch drei Instanzen zurückgewiesen wurden. Ungeachtet dessen, bezeichnet sie die „L.R. Studio-Film-GmbH“ weiterhin als „meine Firma, ..., die ich wegen dieser Produktion [*TdW*] in «Reichsparteitagfilm GmbH» umbenannte“ (Riefenstahl 1996, 217).<sup>166</sup> Sie suggeriert damit ein Ausmaß an Autonomie, dem die Verwendung des Briefkopfes der NSDAP-Reichsleitung für die Firmenkorrespondenz ebenso widerspricht, wie die Intensität der Zusammenarbeit zwischen der „Geschäftsstelle“ und dem RMVP<sup>167</sup>, sowie die Zuständigkeit des Propagandaministers (!), eine Genehmigung für den Filmvertrieb von *Triumph des Willens* in Japan zu erteilen.<sup>168</sup> Im Zusammenhang mit der Klärung eines Versicherungsfalls verdeutlicht ein Schreiben ihres Produktionsleiters Walter Traut an die Reichsfachschaft Film einmal mehr den Einfluss der Partei in der Entstehungsphase von *TdW*:

Ich fühle mich aber nicht befugt in diesem Falle selbst die Interessen der NSDAP, für die wir im Auftrag des Führers diesen Film drehen, zu vertreten und habe die Angelegenheit an den uns von der Partei zugewiesenen Rechtsanwalt weitergeleitet.<sup>169</sup>

Aus diesen Gründen überschätzen Loiperdinger und Trimborn Riefenstahls Handlungsspielraum, wenn sie unterstellen, die Filmemacherin habe „außerhalb der Partei“ gestanden (Loiperdinger 1989, 4) und „völlig unabhängig von Propagandaminister Goebbels agieren“ können (Trimborn 2002, 164). Dass ihr der Status als Schutzbefohlene Hitlers zu ungewöhnlichen Privilegien und einem unvergleichlichen Maß an ‚Freiheiten‘ verhalf, und sie sich im Konfliktfall der Zugriffsmöglichkeit und dem Machtbereich Goebbels‘ entziehen konnte, bleibt selbstredend unbestritten und kennzeichnet in jedem Fall eine Exklusivsituation.<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Nowotny (1981, 88) zufolge handelt es sich bei dieser Geschäftsstelle um eine Abteilung (!) der L.R. [Leni Riefenstahl] *Studio-Film-GmbH*, die schon *Das blaue Licht* produziert hatte. Aus diesem Grund versteht er die Einrichtung der „Geschäftsstelle des Reichsparteitagfilms“ nicht als Neugründung, sondern als Zweigstelle einer schon bestehenden Produktionsgesellschaft.

<sup>167</sup> BArch, R 43 II/388, Bl. 164 (vgl. auch Zitat Anm. 197).

<sup>168</sup> BArch, R 43 II/389, Bl. 115. Goebbels‘ Entscheidung bedurfte ihrerseits selbstredend noch der Zustimmung des „Führers“.

<sup>169</sup> BArch (ehemals BDC), RKK, Akte Traut, zit. nach Rother 2000, 221, Anm. 56. Schreiben vom 05. Nov. 1934.

<sup>170</sup> ‚Freiheit‘ ist im Kontext der nationalsozialistischen Diktatur und der dieser Regierungsform immanenten Un-‚Freiheit‘ anders definiert und aus diesem Grund nur unter Vorbehalt zu verwenden. Das Wort wird deshalb in Anführungszeichen gesetzt.

Ihre Zuständigkeiten als Führerbeauftragte und „Sonderbevollmächtigte“ mit Leitungsfunktion der „Geschäftsstelle des Reichsparteitagfilms“,<sup>171</sup> sowie als Verantwortliche für die „künstlerische und technische Leitung des Films“ (wie Anm. 154), mögen eine hinlängliche Erklärung für ihre Befugnis liefern, als Vertragspartnerin der Ufa in Erscheinung zu treten.<sup>172</sup> Nowotny zieht zur Klärung der zwischen Riefenstahl und NS-Spitze getroffenen Arrangements den schon erwähnten Urheberrechtsprozess und das Urteil des Bundesgerichtshofes aus dem Jahr 1969 heran:

Es liegt nahe, hieraus zu schließen, daß sich die Partei und Frau Riefenstahl darüber einig gewesen seien, daß der Film von der Partei hergestellt werden sollte und daß Frau Riefenstahl dieses Vorhaben der Partei in weitgehender künstlerischer und organisatorischer Freiheit leiten und gestalten sollte. Indem Frau Riefenstahl, wie sie bekundet habe, auf den entsprechenden Wunsch Hitlers einging, sei zwischen ihr und der Partei ein Vertrag zustande gekommen, durch den sie sich verpflichtet habe, ihre künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten für das Filmvorhaben der Partei zur Verfügung zu stellen.<sup>173</sup>

Loiperdinger verweist darauf, dass sich der BGH in selbigem Urteil die Auffassung zu Eigen machte, die NSDAP als Hersteller von *TdW* anzusehen, selbst wenn ein eindeutiger Nachweis in Ermangelung der Zensurkarte nicht anzuführen sei.<sup>174</sup> Wenngleich die Zensurkarte der 35-mm-Originalfassung (Prüf-Nr.: 38956) auch im Jahr 2004 noch als unauffindbar gilt,<sup>175</sup> sind im Bundesarchiv/Filmarchiv die „Entscheidungen der Filmprüfstelle Berlin vom 25. März bis 30. März 1935“ und folglich auch die Daten der am 26. März 1935 erstzensierten Originalversion von *Triumph des Willens* einsehbar. Aus diesem Dokument geht als *Antragsteller* die „Geschäftsstelle des Reichsparteitagfilms“ und als *Hersteller* eindeutig die

---

<sup>171</sup> Der Firmenname kursiert in der Forschungsliteratur, in zeitgenössischen Artikel, eidesstattlichen Erklärungen, in Riefenstahls Lebenserinnerungen oder anderen Zeugnissen verschiedentlich als „Geschäftsstelle für den Reichsparteitagfilm“, als „Reichsparteitag Film Gesellschaft“, als „Reichsparteitagfilm 1934“, als „Reichsparteitagfilm GmbH“. Gemäß Briefkopf der Produktionsgesellschaft lautet die exakte Bezeichnung: „Geschäftsstelle des Reichsparteitagfilms (1934)“ (BArch, R 43 II/388, Bl. 164). Die Jahreszahl ist dem Firmenstempel nicht angefügt und dergestalt mit den Angaben des Geschäftsführers und Prokuristen Walter Groskopf (BArch, R 55/1328, Bl. 93), des Ufa-Filmheftes zu „Triumph des Willens“ sowie der Zensurkarte der 35- und 16-mm-Fassung identisch (BArch/FArch, „Entscheidungen der Filmprüfstelle vom 25. März bis 30. März 1935“, Zensurkarte der Schmalfilmfassung).

<sup>172</sup> Der endgültige Vertragstext liegt nach meinem Kenntnisstand nicht vor, denn am 28. Aug. 1934 wird ja der „Abschluß eines Verleihvertrages mit Leni Riefenstahl“ (wie Anm. 154) zunächst erst ‚nur‘ genehmigt und die Konditionen fixiert. Ein vom Ufa-Werbedienst herausgegebenes Filmheft zu *Triumph des Willens* nimmt jedoch Bezug auf einen „zwischen der Geschäftsstelle des Reichsparteitag-Films und Ufa-leih geschlossenen Vertrag“ (BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345).

<sup>173</sup> Bundesgerichtshof, Urteil in dem Rechtsstreit des Filmproduzenten Friedrich A. Mainz (Kläger) gegen die Firma Minerva (Beklagte), verkündet am 10. Jan. 1969, I ZR 48/67, S. 9, zit. nach Nowotny 1981, 87f. Quellenangabe identisch bei Loiperdinger 1989, 15 und Trimborn 2002, 416, Anm. 68. Barkhausen bezieht sich hingegen auf ein BGH-Urteil vom 10. 2. (!) 1969 und datiert fälschlicherweise.

<sup>174</sup> Vgl. Loiperdinger 1989, 5, Anm. 4; ders. 1987, 45. Nowotny (1981, 89f) kommt im Ergebnis seiner Forschung gleichfalls zu dem Schluss, die NSDAP als Hersteller zu vermuten. Er fundamentiert sein Fazit unter Einbeziehung der BGH-Definition vom Tätigkeitsbereich eines Filmherstellers: „Die Beschaffung des für die Herstellung des Filmes erforderlichen Kapitals, die Auswahl des zu verfilmenden Stoffes, des Drehbuchverfassers, der Hauptdarsteller, des Hauptregisseurs sowie des weiteren künstlerischen und technischen Personals, der Erwerb der zur Verfilmung des Stoffes erforderlichen Rechte, die Schaffung der weiteren betrieblichen Voraussetzungen für die Filmproduktion (zum Beispiel Ateliermiete) und die Überwachung der Herstellung des Filmes bis zum Vorliegen der vorführbereiten Kopie. Die für die Herstellung des Filmes erforderlichen Verträge werden vom Filmhersteller im eigenen Namen und für eigene Rechnung abgeschlossen“, Urteil des Bundesgerichtshofes, verkündet am 10. Jan. 1969, IZR 48/67, S. 12f.

<sup>175</sup> Auskunft 2004: BArch/FArch und Haus des Dokumentarfilms (HDF), Stuttgart.

NSDAP hervor. Gleiches gilt für die am 12. September 1935 zensierte 16-mm-Fassung. Da für die Schmalfilmversion sowohl die Zensurkarte<sup>176</sup> als auch die „Entscheidungen der Filmprüfstelle Berlin“ vorliegen,<sup>177</sup> lässt sich für all diese Quellen die NSDAP als Hersteller nachweisen. In Ergänzung dazu bestätigen der Bundesgerichtshof mit Bezug auf den Spielfilmkatalog des Reichsfilmarchivs und das Institut für Konjunkturforschung diese Angabe (vgl. Nowotny 1981, 89). Im Ufa-Filmheft ist *Triumph des Willens* als „Reichsparteitagfilm der NSDAP“ deklariert - Leni Riefenstahl findet als Verantwortliche für die „Gesamtleitung und künstlerische Gestaltung“ Erwähnung.<sup>178</sup> Diese Zuschreibungen korrespondieren mit den vorangegangenen Ausführungen und legen einmal mehr nahe, dass Riefenstahl als *Partei-Bevollmächtigte* mit der RPT-Verfilmung ein *Partei-Vorhaben* in die Tat umsetzte. Damit war sie zwar eine mächtige und weitreichend befugte, aber dennoch keine ‚freie‘ Künstlerin oder „unabhängige Produzentin“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 217), wie sie selbst unterstellt oder wie es die Inhalte der eidesstattlichen Erklärungen aus den sechziger Jahren nahe legen.<sup>179</sup> Rother (2002, 82) bemerkt treffend:

Die Autorenschaft Leni Riefenstahls lässt sich nur im Zusammenhang mit der immensen Unterstützung durch die Partei, den Staat, die Stadt Nürnberg sehen. Sie konnte für ihre Filme sozusagen den Industrie-Standard sichern, ohne dabei in die Produktionspläne und Kalkulationen der großen Studios eingebunden zu sein. In diesem Sinne war sie eine »unabhängige« Regisseurin – eine Autorin, wie es sie nur unter den Bedingungen des Nationalsozialismus geben konnte. Sie war, abgesehen von der ideologischen Funktion der Filme, die NS-Regisseurin par excellence,...

Es ist schwer zu sagen, ob und inwiefern Hitler und/oder die NSDAP auf die künstlerische Gestaltung Einfluss nahmen. Wie bereits erwähnt, muss die Einrichtung der „Geschäftsstelle Reichsparteitagfilm“ in jedem Fall auch als Initiative zur Konfliktvermeidung mit Parteistellen und gewissermaßen als eigenes Ressort verstanden werden. Grundlegende Einmischungen oder Gestaltungsvorgaben sind zumindest nicht belegt, was jedoch nicht viel besagen muss.<sup>180</sup> Filmpreisverleihung, Auszeichnung und Presseecho deuten in jedem Fall auf Riefenstahls sicheres Gespür für ideologiekonforme Bildsprache, für die Erfüllung des Anforderungsprofils der Machthaber und deren Vorstellungen von wirksamer Politikvermittlung, denn „der Nationalsozialismus, die vom Propagandaministerium eingesetzte Filmprüfstelle, entscheidet auch darüber, was Filmkunst ist. Ist ein Film so, daß er

---

<sup>176</sup> BArch/FArch, Zensurkarte (Prüf-Nr. 44072): „Triumph des Willens. Das Dokument vom Reichsparteitag 1934.“ 16-mm-Schmaltonfilm, 12. Sept. 1935.

<sup>177</sup> BArch/FArch, „Entscheidungen der Filmprüfstelle vom 9. September bis 14. September 1935“.

<sup>178</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 3.

<sup>179</sup> Zu den eidesstattlichen Erklärungen vgl. Kpt. 6.2.4.

<sup>180</sup> Loiperdinger (1987, 160, Anm. 7) verweist auf die spärliche Materialsammlung, die eine zuverlässige Aussage über die Intensität der Einflussnahme nicht ermöglicht. Es bleibe insofern dahingestellt - so Loiperdinger -, Wahrheit und Dichtung des folgenden *Kinematograph*-Artikels vom 26. Sept. 1934 zu ermitteln: „Leni Riefenstahl, die in den nächsten Monaten die schwere Arbeit des Schneidens vor sich hat, hat mit der Prüfung des gesamten Materials begonnen. *Der Führer wird bei dieser verantwortungsvollen Aufgabe bestimmend eingreifen*“.

das nationalsozialistische künstlerische Empfinden verletzt, wird er verboten“ (Albrecht 1979, 17).<sup>181</sup> Wichtiger jedoch als die Frage nach der Intensität von Kontrolle und Korrektur während des Produktionsprozesses ist die Tatsache, dass der Film ohne Hitlers uneingeschränkte Zustimmung niemals zur Aufführung gekommen wäre (vgl. Anm. 194, 195).

Für die zu erwägende, womöglich einzige Einflussnahme des „Führers“ auf die Filmgestaltung spricht der Wegfall des Prologs von Walter Ruttmann, der mit seinem 1927 uraufgeführten Werk *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* Berühmtheit erlangt hatte. Er arbeitete als „selbständiger Regisseur“ unter der „künstlerischen und technischen Oberleitung“ von Leni Riefenstahl und drehte die später nicht verwendete Rahmenhandlung nach eigenem Manuskript“ (Goergen 1989, 161). Goergen zufolge sei nicht mehr feststellbar, wann die Auftragsfilmerin Ruttmann aufgefordert wurde, mit ihr zusammen zu arbeiten. Aus den Presseberichten ab dem 20. August 1934 gehe aber zweifelsfrei hervor, dass sie ihn als *Mitarbeiter* einstellte und nicht als *Ersatzregisseur* (vgl. Goergen 1989, 40). Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat sie ihn später als „Ersatzregisseur“ erfunden, um ihre einstige Begeisterung für den Filmauftrag im Nachhinein durch die Version von der widerwillig Verpflichteten zu relativieren und ihre Aversion durch die (vermeintlich) geplante Auftragsabgabe an Ruttmann glaubhaft stark zu machen:

Ich hatte nicht das geringste Interesse an einem zweiten Parteitagfilm. Falls aber Hitler, was zu befürchten war, darauf bestehen würde, wollte ich versuchen, einen guten Ersatzregisseur zu finden, in der Hoffnung, Hitler umstimmen zu können (Riefenstahl<sup>3</sup>1996, 217).

In Rosenbauers Talkshow behauptete sie 1976: „...da ich diesen Film [*TdW*] nicht machen wollte, ... habe ich ..., was nachweisbar ist, ..., Herrn Walter Ruttmann gebeten, diesen Film zu machen, weil ich gar keine Lust und keine Ahnung hatte, wie man das macht.“<sup>182</sup> - „Wie man das macht“, hatte sie mit der Verfilmung des RPTs im Vorjahr bereits hinlänglich unter Beweis gestellt, und von einer Stellvertretung durch Ruttmann kann keine Rede sein. – Die Gründe für die Auslassung des nahezu fertig gestellten Prologs lassen sich nicht zweifelsfrei rekonstruieren und geben mit Blick auf die bereits erfolgte Investition von 100.000 RM sowie den Verzicht auf etwa ein Drittel des Gesamtmaterials Fragen auf. Noch am 29. Oktober 1934 hatte der *Völkische Beobachter* einen Artikel mit dem Titel „Letzte Arbeit am ‚Triumph des Willens‘“ veröffentlicht und über das „fast vollendete Filmwerk, das als Spiegel der letzten 20 Jahre das harte Ringen um die neue Weltanschauung und den siegreichen Durchbruch der ...

---

<sup>181</sup> Die für die Prädikat-Vergabe zuständige Filmprüfstelle/Oberprüfstelle wurde mit dem Inkrafttreten des „Lichtspielgesetzes“ im Februar 1934 (vgl. Anm. 190) in Berlin zentralisiert (vgl. Albrecht, 1979, 16f).

<sup>182</sup> *Je später der Abend*, ARD, 30. Okt. 1976. Moderation: Hansjürgen Rosenbauer.

Staatsidee des Dritten Reiches zur Darstellung bringt“, berichtet.<sup>183</sup> Zu diesem Zeitpunkt war der Prolog folglich noch als fester Bestandteil des Films vorgesehen. Riefenstahl erklärte später: „Von diesem Material paßte nichts zu dem Film. Es ist nicht verwendet worden, und hat mit dem Nürnberger Parteitag selber nichts zu tun“ (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972a, 396). Diese lapidare Erklärung, die im Übrigen keine Angaben zu der verantwortlichen Entscheidungsinstanz enthält, ist aus zweierlei Gründen unglaubwürdig. Zum einen *sollte* das Ruttman-Material „mit dem Nürnberger Parteitag selber“ auch nichts zu tun haben - die Konzeption sah die Einbeziehung ereignisfremder Themen ausdrücklich vor:

Im Gegensatz zum vorjährigen Film sind nicht nur die Ereignisse von Nürnberg selbst einzufangen, sondern in einem abendfüllenden Film soll sich um den Kern der Ereignisse in Nürnberg die Geschichte der nationalsozialistischen Freiheitsbewegung ranken.<sup>184</sup>

Insofern verkennt Hinton (<sup>2</sup>1991, 28) die Realität, wenn er schreibt: „Ruttman’s ideas about a party history film did not appeal to the Nazi hierarchy, who were oddly reluctant to have films deal with this subject.“ Zum anderen ist bei aller Selbstständigkeit Ruttmans von einer kontinuierlichen und detaillierten Absprache mit der Hauptverantwortlichen auszugehen, die sich auch für die abschließenden Atelierarbeiten in Neubabelsberg nachweisen lässt. Unter dem Titel: ‚Atelierarbeiten am Parteitag-Film‘ schreibt die *Passauer Zeitung* am 25. Oktober 1934:<sup>185</sup>

Leni Riefenstahl erklärt die Szenen, die hier gedreht werden. ... Diese Atelieraufnahmen gehören zu dem historischen Überblick des Films über die Zeit *vor* der Machtergreifung.

Mit Bezug auf Riefenstahls obige Behauptung bleibt ungeklärt, was sie daran hinderte, die (angebliche) thematische Verfehlung eher bemerken zu können. In ihren *Memoiren* lieferte sie schließlich eine zweite ‚Erklärung‘ und behauptete, eigenmächtig über den Prologverzicht entschieden zu haben. In ihren Lebenserinnerungen bezeichnet sie die Sichtung des Ruttman-Materials als „Schock. Was ich da auf der Leinwand sah, war, gelinde gesagt, unbrauchbar. ... Wie konnte Ruttman nur eine solche Arbeit vorzeigen. ... Ich sah keine andere Möglichkeit, als auf Ruttmans Aufnahmen zu verzichten...“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 221). Das ist auch die Version einer NS-Auftragsfilmerin, die *post festum* das Bild von der ‚unabhängigen‘ Künstlerin mit Entscheidungsbefugnis festigen wollte. In aller Deutlichkeit unterstellt sie hier eine erstmalige Filmsichtung nach Fertigstellung des Prologs, einen Überraschungseffekt – als habe sie monatelang keine Kenntnis von der inhaltlichen Arbeit ihres Kollegen gehabt. Da die Pressestimmen diese Behauptung widerlegen und das

<sup>183</sup> o.V.: „Letzte Arbeit am ‚Triumph des Willens‘“, in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 297, 29. Okt. 1934, zit. nach Goergen 1989, 40.

<sup>184</sup> *Film-Kurier*, Nr. 198, 24. Aug. 1934, zit. nach Rother 2000, 69.

<sup>185</sup> *Passauer Zeitung*, Nr. 253, 25. Okt. 1934, zit. nach Goergen 1989, 162.

Selbstverständnis der vorzugsweise omnipräsenten „Sonderbevollmächtigte(n)“ so viel unkontrollierten Alleingang erfahrungsgemäß nicht erlaubte, sind beide Versionen als unglaublich zurückzuweisen. Im Hinblick darauf, dass Ruttmann ab Ende Oktober 1934 in der Presse keine Erwähnung mehr fand (vgl. Goergen 1989, 41), spricht einiges dafür, dass vielmehr *Hitler* den Materialverzicht nach einem Besuch in Riefenstahls Schneiderraum am 06. Dezember beschloss und damit zumindest an dieser Stelle sehr entscheidend Einfluss auf die Filmgestaltung nahm.<sup>186</sup> In der NS-Presse hieß es nun plötzlich, *TdW* solle kein „Partei-Film“ sein, sondern einen „Eindruck der unmittelbarsten und wahrhaftigsten Gegenwart“ liefern.<sup>187</sup> Der aus wenigen Sätzen bestehende Vorspann ist das Einzige, was von Ruttmanns Arbeit übernommen wurde und erhalten blieb (vgl. Kpt. 6.3.4).<sup>188</sup> Die Riefenstahl-Forschung ist sich weitgehend einig, den Grund für die Auslassung primär in der Liquidierungsaktion um Ernst Röhm im Sommer 1934 zu vermuten. Die Realisierung einer historisierenden Rahmenhandlung, die politische Umwälzungsprozesse seit 1918 thematisierte, musste an der Umsetzung eines politisch und innerparteilich höchst brisanten Ereignisses fast zwangsläufig scheitern. Diese Aufnahmen verschwanden vermutlich aus den gleichen Gründen, aus denen seinerzeit *Sieg des Glaubens* verschwand. Dennoch gibt auch diese These insofern Rätsel auf, als der Goebbels-Protegé Hans Weidemann im übernächsten Jahr den Auftrag erhielt, den „Parteitag der Ehre und Freiheit“ 1936 unter Einbeziehung einer Erzählung über die Parteigeschichte (!) zu verfilmen (vgl. Anm. 143). Im Unterschied zu 1934 hatte der sogenannte Röhm-Putsch in den folgenden zwei Jahren allerdings an Aktualität verloren und war im Ergebnis signifikanter politischer Umwälzungsprozesse nicht mehr präsent. Weidemann konnte dieses Ereignis somit umgehen, ohne „die Parteigeschichte“ mit dem ‚schwarzen Fleck‘ beenden zu müssen.

Um sich von dem Vorwurf der kooperationsbereiten NS-Regisseurin zu befreien, schrieb Riefenstahl das brisante Kapitel ihrer Lebensgeschichte in weiten Teilen um. So will sie noch wenige Stunden vor der Uraufführung am 28. März 1935 an der Filmkopie gearbeitet haben. Mit Ausnahme ihrer Mitarbeiter habe niemand, auch nicht Hitler oder andere Staats- und/oder Parteispitzen, jemals Einsicht in das Material genommen (vgl. Riefenstahl<sup>3</sup> 1996, 231),<sup>189</sup> und der Film sei unzensuriert auf der Leinwand abgerollt – eine groteske Unterstellung in einem

---

<sup>186</sup> Vgl. Näheres am Ende dieses Kapitels.

<sup>187</sup> o.V.: „Der Führer bei den Schneide-Arbeiten Leni Riefenstahls für *Triumph des Willens*“, in: *Film-Kurier*, Berlin, Nr. 287, 07. Dez. 1934, zit. nach Goergen 1989, 41.

<sup>188</sup> Der gescheiterte Prolog ist seinerzeit vermutlich auf dem Gelände der Geyer-Werke, Berlin-Neukölln, archiviert worden. Der weitere Verbleib des Depots ist unbekannt (vgl. Goergen 1989, 164) und mit ihm die Filmbilder des berühmten Dokumentarfilmers.

<sup>189</sup> Riefenstahl zufolge habe sie die völlige Unabhängigkeit von der Partei zur Bedingung für ihre Auftrags Erfüllung gemacht. Hitler habe sein Wort gehalten, „niemand von der Partei, er selbst auch nicht, hat vor der Uraufführung auch nur einen Meter gesehen“ (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972 b, 429).



Kontroll- und Überwachungssystem wie dem des Nationalsozialismus.<sup>190</sup> Die *LichtBildBühne* widerlegt Riefenstahl mit einem Zitat aus ihrer eigenen RPT-Regiebesprechung: „Meine Herren, ... Ich war heute nach den Aufnahmen beim Führer, der es sehr anerkannt hat, wie exakt Sie gearbeitet haben, ...“.<sup>191</sup> Hitler hatte also bereits während des Parteitages Einsicht in das eben gedrehte Material genommen und sollte dies spätestens am 06. Dezember 1934, anlässlich des schon erwähnten Besuches in den Geyer-Werken, wiederholen: „...hier hat sich der Führer als Erster Teile aus dem ‚Triumph des Willens‘ vorführen lassen“.<sup>192</sup> Weit über zwei Stunden sah sich Hitler Ausschnitte und bereits fertig gestellte Filmteile an (vgl. Loiperdinger 1989, 5). Der *Film-Kurier* berichtet zudem von einer Materialsichtung durch Goebbels und Hess.<sup>193</sup> Entgegen seinen Gewohnheiten hatte Hitler höchstpersönlich das Monumentalwerk vier Tage vor dem Uraufführungstermin ohne Auflagen abgenommen.<sup>194</sup> Ein Feuilletonist der NS-Presse schreibt:

---

<sup>190</sup> Am 16. Februar 1934 trat das novellierte „Lichtspielgesetz“ in Kraft (es gab ein solches bereits seit 1920, das die Nationalsozialisten im Interesse einer allumfassenden Durchsetzung autoritärer Herrschaftsansprüche modifizierten). In der Begründung zur Etablierung dieses Gesetzes heißt es: „Es ergibt sich nunmehr die Aufgabe, dem Film als Kultur- und Propaganda-Instrument die ihm gebührende Stellung im neuen Staat einzuräumen und zu sichern. Staatliche Beaufsichtigung kann hierbei nicht völlig entbehrt werden. ... Dieser Aufgabe [„positiv am Werden des deutschen Films mitzuarbeiten“] kann der Staat nur gerecht werden, wenn er dem gesamten Herstellungsvorgang des Filmschaffens seine Aufmerksamkeit zuwendet. ... Nur durch eine intensive Beratung der Filmgestaltung kann verhindert werden, daß Filme zur Vorführung gelangen, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen“ (BArch, R 2/4788, Bl. 53). Dieses Gesetz ermöglichte die Überwachung der Produktion vom Manuskript bis zur Fertigstellung. In der Eigenschaft als Reichsfilm dramaturg war *eine* Person mit der Durchführung einer staatlichen Vorzensur betraut, die dem endgültigen Zensurverfahren der Filmprüfstelle voranging. Auf Basis eines „zweiten Gesetzes zur Änderung des Lichtspielgesetzes“ avancierte Goebbels im Juni 1935 zur übermächtigen Zensur-Instanz mit unbegrenzter Verbots- und Weisungsbefugnis. In dem Entwurf vom 09. April 1935 heißt es: „Unabhängig von dem Verfahren vor der Filmprüfstelle und der Filmoberprüfstelle kann der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda auch ohne Anordnung der Nachprüfung ... das Verbot eines zugelassenen Films aussprechen, wenn er es aus dringenden Gründen des öffentlichen Wohls für erforderlich hält“ (BArch, R 2/4788, Bl. 189).

Mit der Gründung der Reichskulturkammer im Sept. 1933 ergänzten und verfestigten die Machthaber den Kontrollapparat um eine weitere Institution. Als Zwangsorganisation aller Kulturschaffenden, deren Ausschluss von der Mitgliedschaft zugleich ein Berufsverbot implizierte, diente sie der Lenkung und Überwachung des Kulturbetriebs. „Sinn der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern ist, jede irgendwie in die Öffentlichkeit tretende geistige Einwirkung auf die Nation zu überwachen“ (Albrecht 1979, 16, zit. ohne Quellenangabe). „Die Reichskulturkammer hatte die Vollmacht, über das gesamte Kulturleben und alle im Kulturbereich tätigen Menschen Aufsicht und Zensur auszuüben“ (Kammer/Bartsch 1992, 169). Goebbels‘ Machtbereich erweiterte sich mit der Ernennung zum RKK-Präsidenten. Schon vor Erlass des RKK-Gesetzes kam es im Juli 1933 zur Errichtung einer vorläufigen Filmkammer, die nach Errichtung der RKK als Reichsfilmkammer (RFK) schließlich eine der 7 (zuletzt 6) Einzelkammern bildete und der Abteilung V, RMVP – Filmabteilung, unterstellt war. Eine wesentliche Aufgabe dieser und der anderen Kunstkammern bestand in der „Arisierung“, der „Entjudung“ des nationalsozialistischen Kunst- und Kulturbetriebs.

<sup>191</sup> *LichtBildBühne*, 08. Sept. 1934, zit. nach Nowotny. (1981, 95).

<sup>192</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Wie der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg entstand“.

<sup>193</sup> In einem Artikel des *Film-Kurier* vom 07. Dez. 1934 ist von einem Goebbels-Besuch bereits in der letzten Novemberwoche die Rede (vgl. Loiperdinger 1987, 46). Obgleich nicht deutlich, ob der Propagandaminister das Material zu diesem Anlass sichtete, ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen. Demnach wäre Hitler nicht der erste Begutachter gewesen, wie Klette – vielleicht auch aus propagandistischen Gründen - behauptet.

<sup>194</sup> „Freimütig gesteht sie [Riefenstahl], furchtbare Angst und Herzklopfen habe sie befallen, als vier Tage vor der Festvorstellung der Führer den Film sich habe vorführen lassen – aus dem dann nicht ein Meter herausgeschnitten wurde!“, in *Film-Kurier*, 04. April 1935, zit. nach Loiperdinger 1987, 161, Anm. 7. Dem FU-Historiker (Freie Universität, Berlin) Bernd Söseemann zufolge, handelt es sich hierbei um die einzige, jemals von Hitler persönlich vorgenommene Filmzensur (Urania-Reihe: *Leni Riefenstahls „Harmonischer Heroismus“: Kunst und Politik in ihren Filmen*, Vortrag Söseemann: *Triumph des Willens*, Berlin, 02. Mai 2002).

Der Führer hat das Werk geprüft und gebilligt. Bald wird es sich in großer festlicher Vorführung erweisen als die wirklich hervorragende Arbeit, als die es der Führer mit Worten hohen Lobes bereits gekennzeichnet hat, ...<sup>195</sup>

Die Filmprüfstelle ihrerseits zensierte den Film zwei Tage später, am 26. März 1935.<sup>196</sup>

### 6.2.3 *Exklusivstatus als Führerbeauftragte*

Riefenstahls Status als Führerbeauftragte spricht zum einen für die Intensität ihrer Einbindung in das NS-System. Die Firmenkorrespondenz der „Geschäftsstelle“ belegt Absprachen zwischen Hitler und ihr zu Filmvorführungen im Ausland, ihr diesbezügliches Engagement sowie die Intensität des Informationsflusses und der Zusammenarbeit zwischen dem Produktionsunternehmen und dem Propagandaministerium. Ihr Geschäftsführer und Prokurist Groskopf richtete am 25. Juli 1935 folgendes Schreiben an das RMVP, Ministerialrat Dr. Seeger, Abteilung Film:

Das gestern mit Ihnen geführte Telefonat bestätigen wir hiermit und wiederholen, dass nach unseren Informationen *der Führer sich anlässlich einer Unterredung mit Fräulein Riefenstahl* [Hervorhebung nicht im Original!] sich dieser gegenüber dahin geäußert hat, dass der Vorführung des ‚Triumph des Willens‘ im Auslande nichts entgegenstehe, sofern es sich um interne Vorstellungen in Gesandtschaften, Botschaften und vor geschlossenen deutschen Auslandsorganisationen handle. In diesem Sinne haben wir seinerzeit auch mit Herrn von Waldegg im Propagandaministerium gesprochen. ... *Fräulein Riefenstahl liegt sehr daran, dass die Angelegenheit nunmehr möglichst beschleunigt wird* [Hervorhebung nicht im Original!], sofern der Führer seine Genehmigung nicht etwa widerrufen habe. Wir bitten Sie daher, freundlichst Nachforschungen zu halten, ob der Vorführung des Films in Gesandtschaften, Botschaften, sowie vor Auslandsorganisationen in geschlossener Vorführung noch etwas im Wege steht.<sup>197</sup>

Zum anderen verschaffte ihr dieser Status gewisse Handlungsfreiräume und verhalf ihr zu Ruhm und Macht, die sie ungeniert für ihre Zwecke zu nutzen verstand. „Wenn Riefenstahl sämtliche wichtigen Kameramänner für ihre Arbeit beanspruchte, sorgte Hitler dafür, daß die geforderten Leute für seine Lieblingsregisseurin arbeiteten, auch wenn dadurch Teile der deutschen Filmindustrie zum Erliegen kamen“ (Trimborn 2002, 152). Für *Triumph des*

---

<sup>195</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Der deutsche Aufbruch“.

<sup>196</sup> BArch/FArch, „Entscheidungen der Filmprüfstelle Berlin vom 2.1.1935 bis 4.1.1936“.

<sup>197</sup> BArch, R 43 II/388, Bl. 164. Kinkel (vgl. 2002, 86f) erkennt einen Zusammenhang zwischen den außenpolitischen Beziehungen und den Reglementierungen in Bezug auf die Auslandsvorführungen von *TdW*. Mit der Wiedereinführung der Allgemeinen Wehrpflicht im März 1935 hatte Hitler den Versailler Vertrag gebrochen und politisch gespannte Auslandsbeziehungen provoziert (vgl. dazu Kpt. 7.1.1). Um eine weitere Verschlechterung des Klimas aufgrund des eindrücklich visualisierten Führerprinzips zu vermeiden, betrieben die Nationalsozialisten den Auslandsvertrieb des RPT-Films 1934 zunächst (!) mit Vorsicht. Nach einer etwa zweijährigen innen- und außenpolitischen Stabilisierungsphase, zeigte sich das Selbstbewusstsein des NS-Regimes auch über einen engagierten und propagandistisch motivierten Auslandsfilmvertrieb.

Willens standen 18 der besten Kameramänner mit 18 Assistenten und weitere 16 Wochenschau-Operateure zur Verfügung.<sup>198</sup> In Ergänzung zu zahlreichen Technikern, Fotografen, Fahrern, SS- und SA-Wachen, dirigierte sie einen Stab von insgesamt etwa 170 Mitarbeitern.<sup>199</sup>

Dass sich Riefenstahl mit dem Selbstverständnis eines Hitler-Protégés bewegte, zeigen ihre geradezu reflexartigen Bezugnahmen auf den „Führer“ in Problemsituationen, ihre Drohgebärden und ihre Offensivität gegen Missliebige. In Reaktion auf die Geltendmachung noch ausstehender Honorarforderungen durch ihren einstigen Mitarbeiter Béla Balázs (vgl. Kpt. 4), erteilte sie „Herrn Gauleiter Julius Streicher aus Nürnberg – Herausgeber des „Stürmer“ Vollmacht in Sachen der Forderung des Juden Bèlâ Bálacs an mich.“<sup>200</sup> Die direkte Inanspruchnahme höchster Parteiprominenz verrät ihre Nähe zum innersten Zirkel der NS-Führungseliten und reflektiert das Ausmaß ihrer Skrupellosigkeit zur Durchsetzung eigener Belange. Als Riefenstahl im Vorfeld der Filmvorbereitungen für *TdW* Emil Schönemann als Mitarbeiter anfragte, erhielt sie seinerseits eine Ablehnung. Der Kameramann empfand es als unwürdig, unter ihrer Regie zu arbeiten. Im Wissen um ihren Sonderstatus informierte sie prompt das Propagandaministerium/Reichsfachschaft Film und protestierte vornehmlich in ihrer Eigenschaft als dienstbeflissene Führerbeauftragte gegen Schönemanns Absage:

Da ich diese Ausserung (*sic!*) für eine Herabsetzung einer Arbeit empfinde, die im Auftrag des Führers gemacht wird, halte ich es für meine Pflicht, Ihnen dies mitzuteilen...“<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> In *Hinter den Kulissen...* (1935, 13/Reproduktion der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke) spricht Riefenstahl von 16 statt 18 Kameralenten und von 16 statt 18 Hilfsoperatoren. Im Ufa-Filmheft zu *TdW* ist das Personal jedoch namentlich aufgeführt und ergibt eine Verteilung von 18-18 (BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“).

<sup>199</sup> Die Angaben variieren zwischen 120 und 170 Mitarbeitern. In Riefenstahls Ausführungen zur Produktionsphase des RPT-Films (*Hinter den Kulissen*, 1935, 9) findet sich eine detaillierte Zuordnung des gesamten Personals von „ungefähr 170 Mann“ für die jeweiligen Zuständigkeitsbereiche. In einem Nachsatz wird bemerkt, dass von diesen 170 Mitarbeitern 120 in einem „Filmheim ... einquartiert und gepflegt“ wurden. Im weiteren Text ist nochmals von „120 Mann“ die Rede (ebd., S. 13), so dass sich diese letzte Angabe vermutlich stets auf das räumlich vereinte Team, nicht aber auf die Gesamtgröße des Mitarbeiterstabs bezieht. Gemäß Nowotny (1981, 96, Anm. 36) belief sich der Filmstab *ohne* Einbeziehung der Wochenschau-Teams auf 170 Personen. Die bei Riefenstahl erwähnte, detaillierte Auflistung gibt allerdings Aufschluss über die Anzahl der eingesetzten Wochenschau-Operateure, so dass sich Nowotnys Angabe nicht bestätigen lässt.

<sup>200</sup> BArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22. 08. 1902. Handschriftliche Vollmacht (Briefkopf: „Hotel Kaiserhof“, Berlin) vom 11. Dez. 1933. Fehlerhafte Schreibweise des Namens *so* im Original! Riefenstahl bezeichnete das Dokument später als Fälschung und unterstellte in ihren *Memoiren* Balázs’ *grundsätzlichen* Honorarverzicht (vgl. Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 139), der mit hoher Wahrscheinlichkeit nur als *vorläufiger* Honorarverzicht ausgehandelt war (vgl. Trimborn 2002, 120). Während sie 1933 die Macht des „Stürmer“-Herausgebers zu nutzen wusste und an dieser Zuständigkeit keinen Anstoß nahm, bekam sie im Rückblick auf den Kontakt mit Streicher angeblich „eine Gänsehaut“ und diffamierte ihn als „Frankenführer und Herausgeber dieser widerlichen antisemitischen Zeitung «Der Stürmer»“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 207). Ihre einvernehmliche Verbindung zu diesem fanatischen Antisemiten belastete sie nach 1945 so, wie sie die einstige Zusammenarbeit mit ihren jüdischen Mitarbeitern Sokal und Balázs mit dem Machtwechsel 1933 belastet hatte. Ihre Gesinnung schien jedoch immer mit dem jeweiligen politischen System zu wechseln. Riefenstahl erkannte die Zeichen der Zeit und distanzierte sich durch Klitterung im Nachhinein ebenso von der NS-Elite, wie sie sich durch Namenstilgung im Vorspann ihrer jüdischen Kooperationspartner entledigt hatte.

<sup>201</sup> BArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22. 08. 1902. Schreiben Riefenstahl an Pg. Karl Auen, Fachschaft Gruppe Film, 17. Aug. 1934.

Schünemann erhielt vom Leiter der Fachschaft eine Aufforderung zur „umgehenden Stellungnahme“<sup>202</sup> und rechtfertigte sich mit dem Argument, „grundsätzlich nicht unter der künstlerischen Oberleitung einer Frau“ arbeiten zu wollen.<sup>203</sup> Riefenstahl kritisiert diese Haltung als „Boycott gegen den Führer“:

Ich bin vom Führer mit der künstlerischen Oberleitung beauftragt worden und deshalb also verpflichtet, auf Grund dieses Auftrages Kameraleute und Mitarbeiter zu engagieren, die mir künstlerisch unterstehen. Wenn der Führer es nicht unter seiner Würde findet, mich mit der künstlerischen Oberleitung dieser Arbeit zu betrauen, so ist es zumindest eigenartig, wenn Herr Schünemann es unter seiner Würde findet, dies anzuerkennen. Der Auftrag des Führers wäre (*sic!*) undurchführbar, wenn sich noch mehr Mitarbeiter der Auffassung des Herrn Schünemann anschliessen würden.<sup>204</sup>

Diese Reaktion stellt sich vordergründig als Verletzung ihrer Autorität als Führerbeauftragte, nicht als weibliche Vorgesetzte dar. Nicht weniger als fünf Mal bezieht sie sich in nur fünf Sätzen auf eben diesen Aspekt. Es ist diesem Selbstverständnis geschuldet, dass sich ihr Problem nicht primär in dem Verzicht auf den 37sten Kameramann, sondern in dem Boycott gegen die höchste Instanz und damit gegen sich selbst als ausführendes Organ dieser höchsten Instanz begründet. In der Nachkriegszeit wandte sich Schünemann an die Öffentlichkeit und behauptet wohl zu Recht, dass Riefenstahl ihn „seinerzeit gern der Gestapo ausgeliefert (hätte)“.<sup>205</sup>

In ihrem 1935 publizierten Schrift- und Bildband *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films* hat die ambitionierte Regisseurin ihre Nähe zu den Machthabern, die „innere Bereitschaft für diese Aufgabe“ (Riefenstahl 1935, 13) und das enorme Ausmaß der Unterstützung von Regierungsseite noch freimütig bezeugt. Nach 1945 hat sie sich dem Anliegen verschrieben, die Freimütigkeit von einst um den Preis ihrer Glaubwürdigkeit zu revidieren und 1935 eigens autorisierte Textpassagen im Rückblick als Makulatur zu

---

<sup>202</sup> Ebd., Einschreiben Reichsfachschaft Film e.V., Auen an Schünemann, 21. Aug. 1934.

<sup>203</sup> Ebd., Schreiben Schünemann an Reichsfachschaft Film e.V., 25. Aug. 1934.

<sup>204</sup> Ebd., Schreiben Riefenstahl an Auen, 29. Aug. 1934.

<sup>205</sup> Schünemann, Emil: „Flucht vor Leni“, in: *Die Welt*, 25. Jan. 1949. Schünemann gibt den Sachverhalt im Rückblick wie folgt wieder: „... Ich möchte dazu noch bemerken, daß ich seinerzeit der Sekretärin der Leni Riefenstahl gesagt habe, es sei unter meiner Würde, derartige Propagandafilme zu drehen. Da für mich daraufhin sehr dicke Luft war, habe ich auf Veranlassung des Herrn Alberti, der damals Leiter der Kulturabteilung war, die Angelegenheit dahin abgeändert, daß es unter meiner Würde sei, unter Leni Riefenstahl zu arbeiten. Ich ging dann für einige Monate nach England. Die Riefenstahl hat von ihrem Führer in Dahlem eine Villa geschenkt bekommen. Sie hat auch damit renommiert, daß sie bei ihrem Führer ohne jede Anmeldung ein- und ausgehen konnte. Mich hätte sie seinerzeit gern der Gestapo ausgeliefert, wenn Herr Alberti mich nicht gedeckt hätte.“

Mit Bezug auf die im Bundesarchiv einsehbaren Dokumente (BArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22. 08. 1902) bleibt allerdings zu vermuten, dass auch Schünemann mit dieser Stellungnahme eine Version zur Selbstentlastung verbreitete, um im Postfaschismus nicht als Nazi-Propagandist in Verdacht zu geraten. In einem 1934 verfassten Schreiben an die Reichsfachschaft ließ er jedoch keinen Zweifel an seiner Kooperationsbereitschaft: „Ich habe an einer Mitarbeit beim Reichsparteitag-Film selbstverständlich grösstes Interesse und würde es als eine Ehrensache ansehen, ohne jedes Honorar mich zu diesem Zweck zur Verfügung zu stellen. Ich habe es lediglich abgelehnt, unter der künstlerischen Oberleitung von Fr. Riefenstahl zu arbeiten“ (BArch (ehem. BDC), RKK, Riefenstahl, Schünemann an Reichsfachschaft Film, 23. Aug. 1934). Im Hinblick darauf, dass er seine Dienstbarkeit für *Propagandafilm*projekte (!) mit der Realisierung des Marinefilms „Vollampf voraus“ bereits zuvor unter Beweis gestellt hatte (vgl. ebd., Schünemann an Reichsfachschaft Film, 25. Aug. 1934), darf er hier als glaubwürdig gelten.

dekuvrieren. In dem von ihr signierten Geleit enthüllen ihre Worte die enge Verflechtung mit dem NS-System:

Bevor der Bericht in Wort und Bild den Leser durch das Werden eines in dieser Art noch niemals so großzügig ermöglichten deutschen Films geleitet, sei dem Führer Dank gesagt. Nach seinem Wunsch ist das Werk in Angriff genommen und beendet worden. Zu danken habe ich auch Dr. Goebbels, der die Durchführung der Filmarbeiten *in jeder Weise unterstützte* [Hervorhebung nicht im Original!]. In Nürnberg half uns über viele Schwierigkeiten Frankenführer Streicher. Besonders gefördert wurde die völlig neuartige Ausnutzung aller technischen Mittel für den Film durch das Entgegenkommen der Stadt Nürnberg. Alle von uns benötigten Hilfsmittel, ..., wurden uns durch Oberbürgermeister Liebel zur Verfügung gestellt (Riefenstahl 1935, Geleit).

Der fanatisch-antisemitische, dankenswerterweise so hilfsbereite Frankenführer Julius Streicher stellte eine Villa zur Unterbringung des Mitarbeiterstabs neben dem Adolf-Hitler-Haus „gern zur Verfügung“ (Riefenstahl 1935, 17). In nur zwei Tagen erfolgte die komplette Einrichtung: Telefonzentrale, Büro-, Arbeits- und Speiseräume, Konferenzsaal, Dunkelkammern und Möblierung der Schlafräume. Am 17. März 1935 bekundete Riefenstahl in einem handschriftlich verfassten Brief ihre Sympathie und Dankbarkeit mit einer Einladung zur Premiere:

Mein lieber Herr Streicher – ich möchte Sie herzlichst bitten, meine Einladung zur Uraufführung von *Triumph des Willens* am 28. März ..., anzunehmen. An diesem Tage müssen Sie unbedingt dabei sein, sonst würde ich traurig sein. ... Anbei sende ich mein Buch, über das der Führer so wunderbar geschrieben hat. In Freundschaft Ihre Leni Riefenstahl.<sup>206</sup>

Film- und Parteitagsvorbereitungen verliefen zeitgleich (Riefenstahl 1935, 31; Barkhausen 1977, 157) und begannen unmittelbar nach der Auftragsvergabe bereits im Mai 1934 (Riefenstahl 1935, 16). Die Auftragsfilmerin erhielt jede erdenkliche Unterstützung von höchster Ebene: Vollmachten, Ausweise, Vertragsabschlüsse mit Ministerien und Parteistellen, Genehmigungen zur Veränderung von Straßenbild- und Verkehrsführung, Zusagen für eine Zusammenarbeit mit Polizei, Feldjägern, Straßenbahndirektion und Feuerwehr, „wie es bisher noch nie für einen Film gemacht werden konnte“ (Riefenstahl 1935, 16). Ihre Operateure durften sich auf Kirchtürmen, Fahrstühlen, Brücken, Leiterwagen, Balkonen, Dächern postieren. „Die Durchführung unserer Filmarbeiten wurde ... durch die weitgehende Mithilfe der Organisationsleitung der NSDAP ermöglicht“ (ebd. 1935, 9).

Noch nie in der Welt hat sich ein Staat derartig für einen Film eingesetzt. Es ist sein Gesicht, das zu uns sprechen wird, sein Führer und seine Gefolgschaft.<sup>207</sup>

Entgegen Riefenstahls späteren Behauptungen, wonach sie „nicht das geringste Interesse an einem zweiten Parteitagfilm hatte“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 217) und die Auftragserfüllung als

<sup>206</sup> Hahn, Fred: „*Lieber Stürmer*“. *Leserbriefe an das NS-Kampfblatt 1924-1945*. Eine Dokumentation aus dem Leo-Baeck-Institut (New York). Stuttgart 1978, S. 51, zit. nach Kinkel 2002, 249f, Anm. 7.

<sup>207</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für *Triumph des Willens*“, o.V.: „*Triumph des Willens*“. Der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg, 4. bis 11. Sept. 1934.“

unfreiwillige Befehlsunterordnung darstellt, beschrieb sie ihre Arbeit 1935 als Aufgabe, die „beglückt“, die „von sich aus instinktiv zum Richtigen (leitet)“ und lässt keinen Zweifel an ihrem Engagement, ihrer „letzten Hingabe“, ihrer ‚Besessenheit‘, die „kein »Unmöglich«“ duldet – „eine große Verantwortung... Ich trage sie gern...“ (Riefenstahl 1935, 12f).

#### 6.2.4 Urheber- und Verwertungsrechte nach 1945

Im Verlauf der fast zehn Jahre währenden Rechtsstreitigkeiten zur Klärung der Verwertungsrechte für *TdW*, fällte der Bundesgerichtshof im Jahr 1969 schließlich sein Urteil und erklärte die NSDAP, *nicht* Leni Riefenstahl als Rechtsinhaberin. Folgerichtig werden die Rechte von der Bundesrepublik Deutschland verwaltet. Eidesstattliche Erklärungen ehemaliger Ufa-Direktoren<sup>208</sup> und Mitarbeiter des NSDAP-Reichsschatzmeisters,<sup>209</sup> Regierungsräte des RMVP,<sup>210</sup> Leiter der Bavaria- bzw. Tobis-Wochenschau<sup>211</sup> und Angestellter Riefenstahls,<sup>212</sup> widersprechen insofern fast ausnahmslos dem späteren Gerichtsscheid, als sie Riefenstahls Eigenständigkeit und ‚Unabhängigkeit‘ in Bezug auf

---

<sup>208</sup> BArch, R 109 I/2163, Anlage 2, eidesstattliche Erklärung, Carl Opitz, Ufa-Direktor und Pressechef, 11. Juli 1961: „Mir ist nach meiner Erinnerung bekannt, dass der Film „Triumph des Willens“ in der eigenen Firma der Frau Leni Riefenstahl, der Reichsparteitag Film Ges., hergestellt worden ist, wobei die Ufa für die Übernahme des Verleihs in Deutschland eine Vorfinanzierung von Dmk. 300.000.- leistete. ... Mit (*sic!*) ist bestimmt bekannt, dass der Hersteller des genannten Films nicht die NSDAP war, sondern die ... private Firma der Frau Riefenstahl, die trotz ihrer Bezeichnung gar nichts mit amtlichen oder Parteistellen in ihrer Geschäftsstruktur zu tun hatte.“

An dieser Stelle sei auf die missverständliche Verwendung des ‚Hersteller‘-Begriffs verwiesen: Gewiss tragen die „Geschäftsstelle“ als Produktionsunternehmen und Riefenstahl als Filmemacherin maßgeblich zur Realisierung des ‚Leinwand-Epos‘ bei und sind insofern *de facto*, nicht aber *de jure* als Hersteller von *Triumph des Willens* anzusehen. Dieser Aspekt ist in Bezug auf die Formulierungen der eidesstattlichen Erklärungen unbedingt zu berücksichtigen.

<sup>209</sup> Ebd., Anlage 6, eidesstattliche Erklärung, Hans Saupert, 10. Aug. 1960: „Ich war von 1933 bis 1942 Stabsleiter des Reichsschatzmeisters der ehemaligen N.S.D.A.P., Franz Xaver Schwarz. ... Ich kann mit Bestimmtheit versichern, daß die N.S.D.A.P. weder die Herstellerin noch die Auftraggeberin des von Frau Leni Riefenstahl hergestellten Films ‚Triumph [*sic!*] des Willens‘ war und denselben auch nicht finanziert hat. Ich weiss dagegen, dass Frau Riefenstahl diesen Film unabhängig und ohne jeden Einfluss der Partei hergestellt und künstlerisch gestaltet hat.“

<sup>210</sup> Ebd., Anlage 8, eidesstattliche Erklärung, Leopold Gutterer, 09. Aug. 1960: „Als Leni Riefenstahl im September 1934 die Aufnahmen vom Reichsparteitag in Nürnberg machte, war ich ... Frau Riefenstahl in Fragen der Organisation, ... behilflich. Ein weiterer Grund meiner Beiordnung war, daß Frau Riefenstahl Schwierigkeiten mit Parteidienststellen befürchtete, da sie den Film nicht im Auftrag der Partei und nicht für die Partei herstellte, sondern in ihrer eigenen Firma. ... Somit hatte die Partei weder in finanzieller noch in künstlerischer Beziehung (*sic!*) den geringsten Einfluss auf die Herstellung des Filmes.“

<sup>211</sup> Ebd., Anlage 4, Schreiben Heinrich Roellenbleg an Riefenstahl, 08. Dez. 1961: „Als ehemaliger Leiter der Bavaria- bzw. Tobis-Wochenschau bestätige ich Ihnen hiermit *wunschgemäß* [Hervorhebung nicht im Original!], daß anlässlich des Reichsparteitags 1934 vom Propagandaministerium von den Wochenschauen verlangt worden war, die Negative aller Wochenschau-Aufnahmen für den geplanten Reichsparteitag-Film zur Verfügung zu stellen. Der damalige Leiter der Fox-Tönenden-Wochenschau, ..., erklärte dieses Verlangen für undurchführbar, ... Die übrigen Wochenschauen – Bavaria, Deulig, Tobis und UFA – erklärten sich ebenfalls außerstande, ihre Negative abzugeben. Nach meiner Erinnerung hat das Propaganda-Ministerium schließlich auf die Auslieferung der Negative verzichtet. Ich hoffe, Ihnen mit diesen Angaben gedient zu haben.“ Der Hinweis auf eine „wunschgemäße“ Bestätigung belegt Riefenstahls Initiative, Roellenbleg - trotz besseren Wissens – zu ihren Gunsten aussagen zu lassen.

<sup>212</sup> Ebd., Anlage 11, eidesstattliche Erklärung, Walter Groskopf, Geschäftsführer, 23. Jan 1961. Ebd., Anlage 10, eidesstattliche Erklärung, Walter Traut, 20. Juli 1960: „... Als Herstellerin des Films [TdW] fungierte eine Frau Riefenstahl

die Filmherstellung betonen und ihre Schutzbehauptung stützen, dass „die Partei ... mit diesem Film weder finanziell noch künstlerisch das Geringste zu tun“ hatte.<sup>213</sup> Mit Blick auf den spekulativen Charakter, die Unstimmigkeiten und widersprüchlichen Inhalte, leisten die Aussagen der Zeitzeugen keinen ernst zu nehmenden Beitrag zur Aufklärung der Produktionsgeschichte. Das Gericht kam zu dem Ergebnis, sie als unglaublich zu bewerten (vgl. Trimborn 2002, 416, Anm. 68). Riefenstahl führte diese Zeugnisse 1965 jedoch als Dokumente zur Beweisführung an, „aus denen einwandfrei hervorgeht, dass ich die Urheberrechte an dem Film TRIUMPH DES WILLENS habe“.<sup>214</sup> Diese Initiative bezeugt ihren hartnäckigen Eifer, durch den Rechteerwerb auch im Postfaschismus an der eigens geschaffenen NS-Glorifikation auf Zelluloid verdienen und die Streitbarkeit ihrer Rolle und ihres Werkes auch dreißig Jahre später nicht erkennen zu wollen.

Obgleich als gesichert gilt, dass die Wochenschauen Ufa, Deulis, Tobis, Fox und Paramount auf Anweisung des RMVP „ihr gesamtes Material zur Verfügung“<sup>215</sup> stellten, insistierte Riefenstahl 1965, dass ihr diese Aufnahmen „trotz meiner diesbezüglichen Bitte an das Propagandaministerium nicht ausgehändigt wurden. Es bestand ein ausgesprochener Boykott aller Wochenschauen gegen meine Arbeit und gegen meine Person, genauso stark wie ew (*sic!*) von Seiten der Partei der Fall war“ - was wiederum der Aussage widerspricht, dass die Partei mit dem Film angeblich „nicht das Geringste“ zu tun hatte (wie Anm. 213). Im Interesse der alleinigen Beanspruchung von Urheberrechten argumentierte Riefenstahl gegen Fakten und bemühte sich mit ihrer Selbststilisierung zum Opfer intriganter Wochenschauoperateure und Parteigenossen obendrein um Entschärfung des gegen sie erhobenen Vorwurfs der regimetreuen Nazi-Kollaborateurin.

Ungeachtet des 1969 gefällten BGH-Urteils, demzufolge Riefenstahl die Beteiligung an den Einnahmen aus *TdW* abgesprochen wurde, fand sich die Transit-Filmvertrieb GmbH 1974 zu einem Vertragsabschluss mit der umstrittenen Regisseurin bereit (vgl. Trimborn 2002, 416ff; Rother 2000, 171). Als Verwalter des ehemals reichseigenen Filmerbes, sicherte ihr die Transit - als dessen alleiniger Gesellschafter die Bundesrepublik Deutschland fungiert - nun die gleichen Auswertungsrechte für *Triumph des Willens* zu, wie sie sie bereits 1964 für *Olympia* gewährt hatte (vgl. Kpt. 8.2.8). Auch nach Riefenstahls Ableben im September 2003 weist die Filmgesellschaft jede Anfrage nach weiteren Vertragsdetails mit dem Verweis auf

---

allein gehörende Produktionseinzelfirma. ... Soviel mir bekannt ist, erfolgte die Finanzierung des Films weder durch die Partei - noch durch Staatsgelder, sondern auf Grund des Verleihvertrags über eine Bank.“

<sup>213</sup> Ebd., Anlage 3, Schreiben Riefenstahl an Barkhausen – Bundesarchiv Koblenz, 13. Dez. 1965.

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 4.

„Vertraulichkeitsgründe“ zurück.<sup>216</sup> Ungeachtet der Tatsache, dass beide Filme als Bundeseigentum deklariert wurden und das Bundesarchiv-Filmarchiv im Ergebnis „eingehender rechtlicher Untersuchungen ... zu dem Ergebnis gekommen (ist), daß dieser Film [TdW] mit großer Wahrscheinlichkeit der NSDAP zustand“,<sup>217</sup> vereinbarten die Vertragspartner eine Laufzeit von 30 Jahren und die anschließende vollständige Rechterückgabe an die Transit im Jahre 2004. Damit hat die Bundesregierung zu Gunsten Riefenstahls den Anspruch aufgegeben, alleiniger Rechtsinhaber beider Filme zu sein. Rainer Rother vermutet den Grund in der Entlastung von Verantwortung im Umgang mit brisantem Filmmaterial, dessen Freigabe zur Nutzung immer auch eine Rechenschaftspflicht nahe legte.<sup>218</sup> Da jede Filmvorführung bis zum Tod Leni Riefenstahls im Jahr 2003 ihrer Genehmigung bedurfte, bleibt zu vermuten, dass sich die Bundesregierung auch aus eigennützigem Interesse einer Verantwortung für die Aufführungen von Reichsparteitags- und Olympiabildern aus der Zeit des Dritten Reiches entledigte (vgl. Rother 2000, 172). Nichtsdestotrotz entlastet diese stillschweigende Regelung hinter den Kulissen nicht von dem Vorwurf, dem Urteil des Bundesgerichtshofes zuwider gehandelt und damit einen geradezu skandalösen Umgang billigend in Kauf genommen zu haben. Auf diese Weise ist Riefenstahls Anliegen in zweiter Instanz doch noch entsprochen und um ihr Zustimmungsrecht zur Filmfreigabe erweitert worden. Von Letzterem hat sie vor allem im Kontext kritisch-aufklärerischer Veranstaltungen wie Ausstellungen, Universitäts- oder politischen Veranstaltungen, ausgiebig Gebrauch gemacht.

In einem Schreiben, das den ‚Berliner Seiten‘ vorliegt, teilt die Riefenstahl-Produktion dem Bundesarchiv mit, die Filmemacherin sei ‚grundsätzlich‘ dagegen, daß ‚ihre Filme mit irgendwelchen Vorträgen, Einführungen oder Diskussionen, welcher Art auch immer, gezeigt werden‘.<sup>219</sup>

Nach Riefenstahls Tod liegen die Rechte für *Triumph des Willens* nunmehr vollständig bei der Bundesrepublik Deutschland, vertreten durch Transit-Film.<sup>220</sup> Bei öffentlichen Vorführungen von Riefenstahls NS-Auftragswerken handelt es sich um *nichtkommerzielle* Veranstaltungen wissenschaftlicher, kultur- oder bildungspolitischer Einrichtungen. Die Freigabe dieser Filme durch das Bundesarchiv-Filmarchiv erfolgt mit der Auflage, den/die Film/e über ein wissenschaftliches Referat einzuleiten und/oder im Anschluss zur Diskussion zu stellen.<sup>221</sup> Die Einsicht vor Ort (Bundesarchiv/Filmarchiv) bedarf des Nachweises einer wissenschaftlichen

---

<sup>216</sup> Schreiben der Transit-Film GmbH, Jan. 2004 an die Autorin.

<sup>217</sup> BArch, R 109 I/2163, Brief vom 01. April 1968.

<sup>218</sup> Eine ausführliche Darstellung des gesamten Sachverhalts findet sich bei Rother 2000, 166-172.

<sup>219</sup> Löhr, Hans C.: „Triumph der Eitelkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Mai 2002.

<sup>220</sup> Persönliche Auskunft Transit Film GmbH, Jan. 2004.

<sup>221</sup> Persönliche Auskunft Bundesarchiv/Filmarchiv, Juli 2004 und Transit Film GmbH, Aug. 2004.



Arbeit – so auch die Ausleihe der Bibliothekskopie/n.<sup>222</sup> Die Reichsparteitagsfilme sind Vorbehaltsfilme und in Deutschland nicht zur *kommerziellen* Auswertung freigegeben. Die Zuständigkeit liegt in diesem Fall bei der Transit respektive beim IOC/OTAB (Olympic Television Archive Bureau) - *Olympia I/II* betreffend.<sup>223</sup> Der zukünftige Umgang mit dem heiklen Filmerbe wird zeigen, in welchen Kontexten Riefenstahls Werke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, seit die Vorführung von NS-Filmen nicht mehr von der Genehmigung der NS-Regisseurin respektive von der *Leni Riefenstahl-Produktion* abhängig ist. Gegenwärtig erfreuen sich Riefenstahl-Filmreihen in kritischen Kontexten zumindest großer Popularität.

Das langjährig „verwirrende Spiel um Rechte“<sup>224</sup> und Konditionen bezüglich der Auswertung des Films erklärt sich grundlegend aus der Brisanz des Materials. In Deutschland hat der Vorbehalt gegenüber *Triumph des Willens* zur Folge, dass Riefenstahls umstrittenste Arbeit als integrales Werk auch 70 Jahre nach seiner Entstehung (!) nur den Wenigsten bekannt ist – mit Ausnahme derer, die die neuen Medien zum unproblematischen Erwerb einer Auslandsfilmkopie nutzen. Die Gründe für den erschwerten Zugang zu diesem NS-Dokument in Deutschland werden an anderer Stelle ebenso zu diskutieren sein, wie die Frage nach der gerade *nicht* intendierten Eigendynamik eines Interesses an dem ‚verbotenen‘ Gegenstand - des *Geheimnisses* mehr als des *Gegenstands* wegen (vgl. Kpt. 6.6).

### **6.3 Ideologie und die Ikonografie vom ‚perfekten‘ Menschen - *Triumph des Willens* als ‚dritte‘ Realität**

#### **6.3.1 Untersuchungsgegenstand und Methodik**

Über *Triumph des Willens* ist viel gesagt, geschrieben, diskutiert, analysiert worden. Seit siebzig (!) Jahren beschäftigt er Journalisten, Wissenschaftler, Schriftsteller, Cineasten und andere Rezensenten. Er bot und bietet Werbegrafikern, Künstlern, Popstars, Filmemachern eine Imitationsvorlage und generierte ungezählte anspruchsvolle wie undifferenzierte Kommentierungen, Artikel, Aufsätze. Loiperdinger (1987, 10) erwägt ihn als „das

---

<sup>222</sup> Vgl. dazu den Artikel von Wolf, Tom: „Der schlimme Film“, in: *taz*, 09. Sept. 2003, URL: <http://www.taz.de/pt/2003/09/09/a0179.nf/textdruck>

<sup>223</sup> Persönliche Auskunft Transit Film GmbH, Aug. 2004.

<sup>224</sup> Löhr, Hans C.: „Triumph der Eitelkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Mai 2002.

meistzitierte Werk des Kompilationsfilms“. Die durchschnittlich zwanzig Vormerkungen auf jeder verfügbaren, aber nur zu wissenschaftlichen Zwecken entleihbaren Bibliothekskopie signalisieren ein nach wie vor ungebrochenes Interesse an dem Neuling der Tonfilmepoche. Der Name Riefenstahl ist mit dem Titel ihres Monumentalwerkes gleichermaßen unheilvoll assoziiert wie mit dem Namen ihres Auftraggebers, der ihn als „einzigartige und unvergleichliche Verherrlichung der Kraft und Schönheit unserer Bewegung!“ wertschätzte und zur Propagierung seiner Lehre massenwirksam zu instrumentalisieren verstand.<sup>225</sup>

Topo- und typografisch exponierte Verknüpfungen und Allusionen in Schlagzeilen, Bildlegenden oder Untertiteln verleihen diesem Parteitagfilm höchste Priorität und den Status des umstrittensten Kunstprodukts im Gesamtwerk der Regisseurin und Fotografin: „Triumph des Willens. Leni Riefenstahl geht mit 100 Jahren ins Wasser“,<sup>226</sup> „Triumph des Schwimmens“,<sup>227</sup> „Triumph des Alters“,<sup>228</sup> „Der Wille zur Schönheit“,<sup>229</sup> „Triumph des Echten“,<sup>230</sup> „Triumph des Widerwillens“,<sup>231</sup> „Triumph des Willens über das Gewissen“,<sup>232</sup> „Triumph der Eitelkeit“<sup>233</sup> - zur Beschreibung der *Person* rekurren Journalisten auf das *Werk*, verschmelzen beides zu einer Einheit und insinuieren jeweilige Stellvertreterfunktion. Der semantische Synkretismus steht als Synonym für Altersvitalität und Stringenz, für Kapriziösität, Dynamik und/oder Impetus, Innovation, Eskapismus und/oder Renitenz. Der Reichsparteitagfilm ist das Kainszeichen auf der Stirn der Verfeimten und die Krone auf dem Haupt der Verehrten. Er ist Fokus des Interesses, Beginn und Ende der Auseinandersetzung, *Conditio sine qua non* zur ‚Auf- und Abarbeitung‘ von Vergangenheit, zur Annäherung an das ‚Phänomen‘ Riefenstahl, an die Kontroverse, die Faszination wie die Abschreckung, die von der Person und ihrem Werk ausgehen. In einem Interview, das Riefenstahl anlässlich der Frankfurter Buchmesse 2000 gab, formulierte sie diese Dichotomie der Rezeption wie folgt:

Nicht eine Zeitung hat geschrieben, der *Triumph des Willens* ist ein Propagandafilm - nicht eine Zeitung in der ganzen Welt hat das vor 45 geschrieben – keine! Und nach dem Krieg alle! Plötzlich bin ich die Verbrecherin ... und vorher bin ich überhäuft worden mit Preisen.<sup>234</sup>

---

<sup>225</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“.

<sup>226</sup> Bildlegende eines Cartoons zu dem Artikel von Karl Hermann: „Liebe Leni“, in: *Tip*, 16/02.

<sup>227</sup> Bildlegende zu Riefenstahl-Foto, Deckblatt *Tagesspiegel*, 15. Aug. 2002.

<sup>228</sup> Zander, Peter: „Triumph des Alters“, in: *Berliner Morgenpost*, 22. Aug. 2002.

<sup>229</sup> Forster, Mathias/Harms, Ingeborg/Skupin, Bernd: „Der Wille zur Schönheit“, in: *Vogue*, 08/2002. Mit diesem Titel assoziieren die Autoren besagtes erste mit dem zweiten Großfilmprojekt über das olympische *Fest der Schönheit* (so der Titel des Olympia-Films, Teil II).

<sup>230</sup> Blum, Thomas: „Triumph des Echten“, in: *Jungle World*, 35/2002, URL: <http://www.jungle-world.com/2002/35/20a.htm>

<sup>231</sup> Schmitter, Elke: „Triumph des Widerwillens“, in: *Der Spiegel*, 19. Aug. 2002.

<sup>232</sup> Jessen, Jens: „Triumph des Willens über das Gewissen“, in: *Die Zeit*, 38/2003, URL: <http://zeus.zeit.de/text/2003/38/Riefenstahl>

<sup>233</sup> Löhr, Hans C.: „Triumph der Eitelkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Mai 2002.

<sup>234</sup> „Die umstrittene Jahrhundertfrau – Begegnung mit Leni Riefenstahl“, *Phoenix*, 22. Aug. 2002.

Wenngleich Riefenstahl apodiktisch formuliert, ist die Grundaussage vor allem in Bezug auf den innerdeutschen Rezeptionswandel dennoch zutreffend.

Welche filmimmanenten Attribute evozieren nun aber eigentlich den Exklusivstatus als umstrittenes, verehrtes wie geächtetes ‚Meisterwerk‘ - oder ist diese Zuweisung letztlich vielmehr der *Diskussion* über den Film als seiner *Machart* geschuldet? Anders gefragt: rechtfertigt der Gegenstand die Kontroverse, jenen unvergleichlich emphatischen wie langlebigen Diskussionsbedarf, jene Aufregung um Person und Werk - oder rechtfertigt die Kontroverse am Ende gar den Gegenstand? Da sich die Diskussion ohne Kenntnis der Machart jedoch kaum adäquat erschließt, wird die Produktanalyse im Zentrum der Untersuchung stehen. Mit der Vorgabe und dem eigenen Anspruch, einen *künstlerischen* Film statt einen Wochenschaubericht zu produzieren, bewegte sich die Regisseurin mit der ihr eigenen Gestaltungsmaxime einer schönheitsfetischistischen Darstellungsweise unweigerlich in ideologischer Nähe zum NS-Rassismus. Es gilt, die Korrespondenzen zwischen Film-Ikonografie und NS-Dogma zu ermitteln, die ihrerseits erst die Brisanz des Artefakts begründen.

In Anlehnung an das von Helmut Korte entwickelte Analysemodell, kommt der Produkt-, neben der Kontext- und Rezeptionsanalyse, eine maßgebliche Bedeutung zur Ermittlung von „[H]istorische(r) Wahrnehmung und Wirkung von Filmen“ zu (Korte 1997, 162f). Da sich die Botschaften nur über eine „Bestandsaufnahme des Films“ (ebd., 162) erschließen, werden im Folgenden die Filmstruktur vom Handlungsaufbau über narrative Elemente, bis hin zu Kameraeinstellungen und Gestaltungsrhythmus, d.h. formale und inhaltliche Kriterien näher zu beschreiben sein. Es bleibt zu berücksichtigen, dass „in jenen Fällen, in denen mit ästhetisch-künstlerischen Intentionen erzählt wird, der so formierte Strukturzusammenhang zusätzlich wichtigen Kunstfunktionen zu genügen sucht, ... Als künstlerische Erzählung wird er dann zu einem Spezialfall von Narration“ (Wuss <sup>2</sup>1999, 86). Methodisch empfiehlt sich eine mikroanalytische Untersuchung zur Ermittlung der Gestaltungstypik und des dokumentarischen Quellenwertes. Die Auswahl exemplarischer Filmsequenzen erfolgt mit dem Anspruch, das Spektrum dramaturgischer Vielfalt möglichst vollständig zu erfassen und ist angelehnt an Riefenstahls ‚Bauprinzip‘, das Geschehen durch Kontrastierung zu rhythmisieren. Folgerichtig berücksichtigt die Analyse sowohl imposante und vielfach zitierte als auch bislang wenig beachtete, in ihrem Bedeutungsgehalt unterschätzte Szenen/Sequenzen. Erst die Definition der ‚Handschrift‘ und Spezifik der Riefenstahl-Ästhetik ermöglicht und berechtigt zu einem seriösen Diskurs über das Potenzial an Verführungskraft dieser Bilder und deren Relevanz als Propagandamedium zur

Popularisierung der NS-Herrschaft und -Ideologie und damit über Riefenstahls streitbaren Status – damals wie heute.

Der Analyse liegt die 35-mm-, Schwarz-Weiß-Kopie des Bundesarchivs/Filmarchivs Berlin mit einer Laufzeit von 105 Minuten und einer Länge von 3072 m zu Grunde. Im Unterschied zu anderen verfügbaren Kopien weicht diese Version im Wesentlichen durch die Auslassung der etwa 1½-minütigen Militärsequenz mit 26 Einstellungen ab, die nachfolgend dennoch Erwähnung findet, weil sie im Uraufführungsoriginal 1935 aller Wahrscheinlichkeit nach enthalten war. Der Rezensent des *Film-Kurier* jedenfalls berichtete am 29. März 1935 und Folgetag der Premiere: „Marschbilder der Reichswehr, des Waffenträgers der Nation, sind beim Vorbeimarsch aus technischen Gründen nicht dabei. Dafür die Übungen der Kavallerie. Reichswehr auch beim Ehrensalue für die Weihe der Blutfahnen.“<sup>235</sup>

### 6.3.2 Reichswehrsequenz

Nach Einsicht der Reichswehrsequenz (Filmkopie Amerika-Gedenk-Bibliothek Berlin) lässt sich, mit Ausnahme weniger Bilder von Panzerdivisionen, tatsächlich eine Omnipräsenz der Kavallerie auf dem Manöverfeld bestätigen. Eine zweifelsfreie Aussage über die endgültige Szenenabfolge des Uraufführungsoriginals lässt sich, in Ermangelung der 35-mm-Zensurkarte

---

<sup>235</sup> Zit. nach Kanzog 1995, 69 und Anm. 32.

Die Uraufführungskopie hatte eine Laufzeit von 114 Min. und eine Gesamtlänge von 3109 m. Im Vergleich zu der BArch/FArch-Kopie ergibt sich also eine Differenz von 9 Min. und 37m, die sich auch nach Subtraktion der 1½-minütigen Militärsequenz nicht aufhebt. Laut Auskunft des Bundesarchivs (Juni 2004) lässt sich nicht mehr nachvollziehen, in welchem Jahr das 35-mm-Filmmaterial erstellt wurde, das als Kopiervorlage für die o.g. Version diente. Unstrittig ist hingegen, dass es sich um eine Kopie des einstigen Reichsfilmarchivs handelt, welches möglicherweise bereits seinerzeit über mehrere 35-mm-Kopien von *TdW* verfügte. Als weitere Möglichkeit erwägt das Bundesarchiv Abweichungen der Zählwerke bei Kopieerstellung. Beide Vermutungen sind nicht beweiskräftig, aber als Erklärung der Differenz zwischen Uraufführungs- und BArch/FArch-Kopie zumindest denkbar. Die vorgestellten Erklärungsansätze müssen letzten Endes mit einem Fragezeichen versehen werden.

Loiperdinger erwähnt in seinem 1989 publizierten Aufsatz (S. 11) neben der Version des Bundesarchivs (seinerzeit noch Koblenzer Bestand! Mit der Gründung des Berliner Bundesarchivs im Jahr 1996, wurden die Archivalien aus der Zeit des Dritten Reiches - mit Ausnahme weniger Nachlässe und zeitgeschichtlichen Sammlungen – vollständig aus dem Bundesarchiv Koblenz übernommen) zwei weitere *TdW*- Fassungen, die beide die Reichswehrsequenz enthalten, sich aber in der Chronologie voneinander unterscheiden. Eine jeweils identische Version findet sich im Museum of Modern Art (New York), im Imperial War Museum (London) und im National Film Archive (London). Nowotny (1981, 102) ergänzt um die Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin). Über die zweite Version verfügt das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) Wissen und Medien gGmbH (Göttingen). Loiperdinger zufolge kursieren zusätzlich diverse Kurzfassungen in den USA. Kanzog (1995, 69) erwähnt eine „von Leni Riefenstahl Ende der 70er Jahre für das Münchner Filmmuseum hergestellte >Fassung letzter Hand< (2.886 m). Diese Fassung enthält weder die Aufnahmen von der Übung der Kavallerie noch die vom nächtlichen Standkonzert für Hitler im Fackelschein vor dem Hotel »Deutscher Hof.«“ Eigene Nachforschungen ergaben, dass sich im Bestand der Amerika-Gedenk-Bibliothek Berlin (AGB) verschiedene Versionen befinden. Zum Inhalt der dort verfügbaren, 1993 und 2001 erschienenen „Synapse-Films“-Kopie wird angemerkt: „... wahrscheinlich geht das Ausgangsmaterial auf jene Filmkopie zurück, die Iris Barry 1937 von ihrer Deutschlandreise für die neu gegründete Film Library des Museums of Modern Art nach New York mitgebracht hat ... Die von Synapse verwendete Kopie ist weitgehend vollständig: sie enthält die Reichswehrsequenz, der Vorbeimarsch des Stahlhelms auf dem Hauptmarkt aber fehlt.“ (aus:

und aufgrund der widersprüchlichen Aussagen, allerdings nach wie vor nicht machen. Im Widerspruch zu den zeitgenössischen Pressestimmen unterstellt Riefenstahl in ihren *Memoiren* einen vollständigen (!) Verzicht auf die wetterbedingt mangelhaften und deshalb aussortierten Aufnahmen (vgl. Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 227).<sup>236</sup> General von Reichenau habe sich über die Auslassung der Reichswehrsequenz im Vorfeld der Premiere sowohl bei ihr als auch bei Hitler beschwert. Der „Führer“ reagierte auf ihr Alternativangebot, „im kommenden Jahr einen Kurzfilm von der Wehrmacht“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 228f) zu machen, recht gleichgültig und habe ihr die Entscheidung überlassen – soweit Riefenstahl. Das Porträt von Hitler als indifferentem Verhandlungspartner ist gerade in Bezug auf die Reichswehrpräsenz keineswegs überzeugend. Es ist höchst wahrscheinlich Teil einer beharrlich verbreiteten Legende zur retrospektiven Behauptung ihrer künstlerischen ‚Freiheit‘ und Exkulpationsversuch zur Marginalisierung ihres Wehrmachts- und *dritten Auftragsfilms* von 1935, den sie lediglich Einlösung eines Versprechens zur Versöhnung der im Vorjahr erzürnten Generalität verstanden wissen wollte (vgl. dazu Kpt. 7.2). Die Tatsache, dass ihr Begleitbuch *Hinter den Kulissen* (vgl. Riefenstahl 1935, 99) einen Bildteil über *alle* in *TdW* verarbeiteten Etappen und *auch* das Standbild eines Reichswehrrappells enthält, spricht einmal mehr für die Integration der Sequenz in dem Uraufführungsoriginal.<sup>237</sup> Wie Kanzog belegt, hat die *Leni Riefenstahl-Produktion* auf Nachfrage am 26. April 1994 eigens bestätigt, dass „in der Originalfassung von TRIUMPH DES WILLENS ... auch einige Szenen der Aufnahmen von der Reichswehr enthalten“ waren (zit. nach Kanzog 1995, 69, Anm. 33). Diese Version hatte Riefenstahl auch schon im Gespräch mit Herman Weigel 1972 verbreitet, dabei aber die Ufa als Initiator benannt: „Wegen der künstlerischen Gestaltung habe ich es [das Filmmaterial der Reichswehrrübungen] nicht genommen. Die Ufa hat dann drauf bestanden, ein paar Meter reinzunehmen“ (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972a, 402). Loiperdinger begründet das Fehlen der Aufnahmen in einigen Nachkriegskopien mit den Schwierigkeiten der Zuordnung von NS-Filmmaterial im Postfaschismus:

In der Kopie, die das Bundesarchiv 1966 von den Vereinigten Staaten erhielt, war diese kurze Sequenz vorhanden. Sie wurde aber später abgetrennt, weil man vermutete, daß es sich um ein Fragment aus Leni Riefenstahls 1935er Parteitagfilm ‚Tag der Wehrmacht‘ (*sic!*) [*Tag der Freiheit!* – *Unsere Wehrmacht!*] handele. Da dieser Film wieder verfügbar ist [als integrales Werk seit 1989], konnte diese Annahme im Bildvergleich als Irrtum erwiesen werden (Loiperdinger 1989, 11).

---

Filmblatt 21)“. In Ergänzung zu einer gleichfalls 1993 bei North Harrow: DD Video erschienenen Kopie, verfügt die AGB über eine ca. 60-minütige Kurzfassung aus dem Jahr 1936, erschienen 1993, London, VRL.

<sup>236</sup> Riefenstahl (1935, 26) berichtet tatsächlich bereits 1935 von schlechten Wetterverhältnissen.

<sup>237</sup> Das Bild ist fälschlicherweise mit „Ehrensalut der *Wehrmacht* [Hervorhebung nicht im Original!]“, statt mit „Reichswehr“ unterschrieben. Bis zur Wiedereinführung der Wehrpflicht im März 1935 war „Reichswehr“ die offizielle Bezeichnung für die deutschen Streitkräfte, die erst im Anschluss an diese Neuerung in „Wehrmacht“ umbenannt wurden.

Hinton klassifiziert den Inhalt der Reichswehrsequenz als eher unspannend,<sup>238</sup> Salkeld bezeichnet das Material als unbedeutenden Beitrag zum Film<sup>239</sup> und laut Trimborn (2002, 234) handelt es sich um „unspektakuläre Aufnahmen“; er konstatiert, dass sich die Sequenz „qualitativ völlig vom Rest des Films unterscheidet und durch das Fehlen jeglicher Stilisierung wie ein Fremdkörper wirkt“ (2002, 233, vgl. auch 231). Unter Quellenverzicht behaupten die Autoren, dass es sich bei den Bildern um Wochenschau-Aufnahmen handele, die Riefenstahl an Stelle des wetterbedingt mangelhaften Eigenmaterials montierte. Die schlechten Rezensionen sind allerdings nur mit Einschränkung berechtigt und deuten darauf hin, eher dem Wissen um die Verwendung von Fremdaufnahmen als einer differenzierten Sicht auf das Material geschuldet zu sein. Es bleibt einzuwenden, dass durchaus Parallelen zu Riefenstahls Gestaltungsprinzip erkennbar sind - eine Tatsache, die sowohl für die Bearbeitung des Wochenschau-Materials im Postproduktionsprozess als auch für die Verwendung der eigenen Aufnahmen sprechen kann. Durchaus in *Übereinstimmung* mit Riefenstahls ‚Handschrift‘ fängt die Kamera den „Führer“ und die NS-Elite ausnahmslos in Untersicht ein, fokussiert in starker Aufsicht auf eine Reihe sitzender und homogen choreografierter Soldaten, filmt die galoppierende Kavallerie aus der effektverstärkenden Froschperspektive und unterstreicht Spannungsmomente und die Attraktivität der Veranstaltung durch reckende Zuschauerhalse – allesamt typische und unschwer nachweisbare Gestaltungselemente der Auftragsregisseurin. Der Verzicht auf Hitlers exponierte Stellung als Einzelfigur markiert allerdings eine deutliche *Abweichung* von der durchgängigen Exklusivität der „Führer“-Darstellung im gesamten Film. Diese Auffälligkeit mag in der Kürze der Sequenz oder dem weniger privilegierten Zugang zu exklusiven Aufnahmepositionen für Wochenschau-Operateure begründet sein – für den Fall, dass *ihnen* das Material zuzuweisen ist.

Qualitative Einbußen lassen die Imposanz des Films lediglich auf *formaler* Ebene vermissen. Mit Blick auf die *inhaltliche* Relevanz der Aufnahmen handelt es sich weder um einen ‚unspannenden‘ noch um einen ‚unbedeutenden‘ Beitrag. Erste Bilder von deutscher Militärpräsenz seit der Weltkriegsniederlage transportierten durchaus signifikante innen- und außenpolitische Botschaften und mussten von der Weltöffentlichkeit als Affront gegen die Versailler Vertragsvereinbarungen verstanden werden. Die Reaktionen der Auslandspresseberichterstattung bestätigen eine durchaus kritische Wahrnehmung der

---

<sup>238</sup> „Considering the nature of the footage and its rather unexciting content, it is a wonder that Riefenstahl bothered to include it at all“ (Hinton <sup>2</sup>1991, 50).

<sup>239</sup> „...the footage, shot by one of the newsreel companies, is visibly inferior to that achieved elsewhere by Riefenstahl’s own cameramen. It adds little to the film“ (Salkeld 1997, 147).

deutschen Mobilmachung. So schreibt die *Pravo Lidu* am 11. September 1934 „(...) dass es bestimmte Kreise nicht mehr erwarten können, bis es nicht mehr nur Manöver gibt, sondern wirkliche Kriege. Und während Deutschland damit provokativ prahlt, alle verbotenen Waffen zu besitzen und diese sogar den Diplomaten und Soldaten zeigt, hat Hitler den Mut über Frieden zu reden.“

Die Qualifizierung der Sequenz erfordert also notwendig die Trennung der formalen von der inhaltlichen Ebene – eine Differenzierung, die in der Forschungsliteratur zumeist keine Berücksichtigung findet und zu dem voreiligen Rückschluss führt, von einer defizitären *Bildqualität* auf eine fehlende *Bildaussage* zu schließen. Die Aufnahmen mögen „unspektakulär“ sein - das Sujet ist es nicht. Hintons und Salkelds Einwände sind mit Verweis auf die zeitgenössische Relevanz der Demonstration von neuem Aufstiegswillen, Kampfbereitschaft und Wehrhaftigkeit einer wieder erstarkenden Nation folglich entschieden zurückzuweisen.

### **6.3.3 *Film-Parteitag als Kunstwerk – Inszenierung der Inszenierung***

Die auf Basis der Bundesarchiv-Filmkopie vorgenommene Sequenzeinteilung entspricht Riefenstahls filmchronologischer Gestaltung, die ihrerseits vom Parteitagsablauf erheblich abweicht und „mehrfach Aufnahmen verschiedener Provenienz zur filmischen Darstellung desselben Parteitagsereignisses verwendet“ (Loiperdinger 1987, 51, Anm. 29).

An sich dokumentarisch echtes Filmmaterial verliert in gewissem Sinne seine Authentizität, wenn es falsch datiert, falsch lokalisiert oder sachlich falsch gedeutet, also entgegen seinem Inhalt als Beleg für einen anderen Zeitpunkt, einen anderen Ort oder einen anderen Sachverhalt in Anspruch genommen wird (Regel 1977, 489f).

Im Interesse von Effektverstärkung ‚komponierte‘ Riefenstahl den Parteitag als Kunstwerk, integrierte Spannungsbögen, montierte Rhythmen, setzte Emotionalität gegen Inhaltslosigkeit und Langatmigkeit, kontrastierte „Führer“ und „Volksgemeinschaft“, Individuum und Masse, Retter und Errettete, Autorität und Unterwerfung. Sie inszenierte die ‚zweite‘ als ‚dritte‘ Realität, inszenierte die Inszenierung. „Dieser Film ist eine unentwirrbare Mischung von Show, die deutsche Realität vorspiegelt, und von deutscher Realität, die in eine Show manövriert worden ist“ (Kracauer <sup>4</sup>1999, 356). Die weit verbreitete These, wonach der

Parteitag nur für den Film inszeniert worden sei, hat so allerdings keine Berechtigung.<sup>240</sup> Wie bereits ausgeführt, waren die Folgeparteitage durch einen alljährlichen inszenatorischen Mehraufwand gekennzeichnet - auch ohne Riefenstahls Kamerapräsenz. Dass sie 1934 einen endgültigen Rahmen setzte, änderte nichts an dem zukünftigen Bemühen um den Aufbau einer pompösen, trügerischen Parteitagsfassade. Die Filmemacherin begründet ihre Gestaltungslinie wie folgt:

Man könnte ... wohl auf den Gedanken kommen, die filmkünstlerische Aufgabe als ein Chronist zu lösen. Unmöglich in der Durchführung! Ein Chronikfilm des großen Reichsparteitages würde ein paar Abende für seine Durchführung benötigen, er müßte ja Veranstaltung auf Veranstaltung wenigstens in ihrem wichtigsten Teil zusammenfassen. Die ‚Chronik‘ würde aber schon in ihrem Wesen an der Wiedergabe der Nürnberger Ereignisse scheitern – eine Chronik müßte sie durch ihren Abklatsch, durch ihre photographische Treue ermüdend und ernüchternd aneinanderreihen (Riefenstahl 1935, 11).

Die Nicht-Realisierung eines Chronikfilms dürfte sich weniger in der Unstrukturierbarkeit der Materialfülle als in cineastischen Motiven begründen. Die Argumentation entbehrt insofern ihrer Überzeugungskraft, als sich bekanntlich ein gesamtes Jahrhundert als Chronik verfilmen lässt ohne den Anspruch auf eine lückenlose Darstellung erheben, geschweige denn erfüllen zu können. „Film muß und will in den meisten Fällen einen *Ausschnitt* aus einer in ihrer Ganzheit nie darstellbaren Wirklichkeit repräsentieren“ (Hattendorf<sup>2</sup>1999, 46). Riefenstahls Desinteresse an der Kongruenz von Parteitags- und Filmchronologie und an „photografische(r) Treue“ resultiert vielmehr aus ihrer Abneigung gegen dokumentarische Wiedergabe, die sich der Herstellung eines „fundamental(en) ... Realitätsbezug(s)“ verpflichtet fühlt (vgl. Hattendorf<sup>2</sup>1999, 15).

Könnte ich mit dem Begriff „Reportage“ einem solchen Ereignis wie „Nürnberg“ nahekommen? Reportage bedeutet gefilmte Tatsachen, betonter Bericht. So zu filmen, käme aber dem Sinn der Tage nicht nahe. Es entspräche weder dem heroischen Stil noch dem inneren Rhythmus des tatsächlichen Geschehens (Riefenstahl 1935, 12).

Mit Arroganz präferiert sie die künstlerische Gestaltung vor der Wochenschauberichterstattung. „Aktuelle Extrakte, naturalistische Ersteindrücke, mehr können und wollen sie [die Wochenschauen] nicht geben“ (Riefenstahl 1935, 12). ‚Ermüdung‘ und ‚Ernüchterung‘ können geradezu als Antipoden der Gestaltungsmaxime Riefenstahls gelten.

Es kommt nicht darauf an, daß alles chronologisch richtig auf der Leinwand erscheinen soll. Die Gestaltungslinie fordert, daß man instinktiv, getragen von dem realen Erlebnis Nürnbergs, den einheitlichen Weg findet, der den Film so gestaltet, daß er den Hörer und Zuschauer von Akt zu Akt,

---

<sup>240</sup> Vgl. z.B. Siegfried Kracauer (<sup>4</sup>1999, 354): „... diese Travestie der Realität diene, statt das eigentliche Ziel zu sein, bloß als Ausstattung für einen Film...“. David Gunston nannte die Nürnberger Großveranstaltung „eine gigantische Schau, die für die Herstellung dieses Films inszeniert wurde“, in: *Film Quarterly*, 1960, zit. nach Barkhausen 1970, 157. Susan Sontag (1990, 105) schreibt: „... – das historische Ereignis diene also als Kulisse für einen Film... In *Triumph des Willens* ist das Dokument (das Bild) nicht nur die Aufzeichnung der Realität, sondern ein Grund, warum die Realität hergestellt wird...“. Die These gilt als überholt und wird heute kaum noch vertreten.



von Eindruck zu Eindruck überwältigender emporreißt. Ich suche die innere Dramatik solcher Nachgestaltung (Riefenstahl 1935, 28).

Gewiss „ist auch der Dokumentarfilm zunächst und vor allem eine mediale *Konstruktion* von Wirklichkeit“ (Heller 1997, 220), ein Abbild des Geschehens. Er zeigt Ansichten von Wirklichkeit und gibt damit zugleich Auskunft über die Intentionen des Filmemachers, der den Gegenstand im Ergebnis getroffener Vorentscheidungen und konzeptionellen Vorstellungen *so* und nicht anders präsentiert. „Letztendlich wird in der Montage das Material so bearbeitet, daß der fertiggestellte Film den Blick und die Interpretation des Filmemachers wiedergibt“ (Stutterheim 2000, 22). Im Wissen darum, dass „der Dokumentarfilm mehr über den Dokumentaristen aussagt als über sein Sujet“ (Krieg 1990, 92), dass der Film „Konstrukt und Erklärung der Wirklichkeit durch den Filmemacher“ ist (Nowotny 1981, 112), erstreckt sich die Frage nach Riefenstahls Verstrickungen neben der administrativen auch auf die Ebene der ideellen Dienstbarkeit. Kinkel erklärt die Wirkungsmacht des Films als Resultat ihrer persönlichen Überzeugung: „Riefenstahl war von dieser Nation und ihrem »Führer« begeistert. Sonst hätte sie ihr Publikum nicht so stark dafür begeistern können“ (Kinkel 2002, 83). Als die Filmmacherin in einem Interview 1976 auf die auffällige Positivgestaltung des Film-Parteitags angesprochen wird, antwortet sie: „Was hätte ich denn Negatives drehen sollen, was gab es denn Negatives? An allen Ecken in Nürnberg war Begeisterung.“<sup>241</sup> Wenngleich damit noch nichts über ihre politische Gesinnung gesagt ist, reproduzierte Hitlers Auftragsfilmerin den Parteitagsablauf auf Basis ihrer eigenen, offenbar uneingeschränkt positiven Wahrnehmung, nach eigenem Gusto und höchst artifiziell, ‚reorganisierte‘ ihn per ‚Nachgestaltung‘ und unterwarf ihn einer Dramaturgie der Emotionalisierung und Heroisierung. Sie suggerierte Unmittelbarkeit, Distanzlosigkeit, Überwältigung, persönliche Teilnahme am Geschehen im Kinossessel. „The result was a transfiguration of reality that purported to assume the character of an authentic documentary“ (Welch 2001, 125) und auch Nowotny (1981, 136) kommt zu dem Schluss, dass „‘Triumph des Willens‘ ... wegen seiner Künstlichkeit kaum dazu geeignet (ist), Politik und Ideologie des deutschen Faschismus zu analysieren“. Aus diesem Grund ist eine Skepsis in Bezug auf den Quellenwert des Filmdokuments nicht nur berechtigt, sondern insofern gar erforderlich, als das „meistzitierte Werk des Kompilationsfilms“ (Loiperdinger 1987, 10) unser Bild von der Lebens- ‚wirklichkeit‘ im Dritten Reich maßgeblich prägte und als ‚dritte‘ und zumeist nur ausschnittshaft bekannte ‚Realität‘ verzerrte.

Insofern stellt die Verfilmung des Parteitags von 1934 eine einzigartige zeitgeschichtliche Quelle dar, jedoch nicht einfach für den Nationalsozialismus, wie er wirklich gewesen ist, sondern als

---

<sup>241</sup> Sandner Michael: „Es gab nichts Negatives beim Reichsparteitag“, in: *Abendzeitung*, München, 03. Nov. 1976.

Dokument dafür, wie sich der Nationalsozialismus selbst gern gesehen hat. Es darf nicht vergessen werden, daß das Parteitagsgeschehen der Höhepunkt einer bis in alle Einzelheiten geplante *Selbstinszenierung des Regimes* darstellt (Loiperdinger 1987, 10).

In Anlehnung an Helmut Regel bedeutet die quellenkritische Beschäftigung mit Filmdokumenten zu einem ganz wesentlichen Teil, „den Nachweis der Authentizität oder Nicht-Authentizität von Filmaufnahmen führen. Ist die dokumentarische Aufnahme das, wofür sie sich ausgibt? ... Dabei soll der Begriff ‚dokumentarisch‘ das Festhalten einer vorgegebenen, nicht einer für die Kamera künstlich inszenierten und arrangierten Wirklichkeit bezeichnen“ (Regel 1977, 487). Es ist wesentliches Anliegen der nachfolgenden Mikroanalyse, den Authentizitätswert über die Identifizierung von inszenierter und falsch deklariertes Realität zu ermitteln.

Dennoch sei gewarnt vor voreiligen Rückschlüssen und Monokausalitäten; eine ideologiekonforme Bildsprache muss nicht zwangsläufig Ausdruck einer politisch-ideologischen Überzeugung sein, sondern muss als ‚naiver Dienst für den falschen Herrn‘ zumindest erwogen werden. Hier genau definiert sich das Problem der Kontroverse um Riefenstahl; ihr fehlt von jeher die ‚Mitte‘, die Sublimität - der Konsens scheidert bis heute an der Polarisierung und Unvermittelbarkeit der Extreme ‚Verehrung‘ oder ‚Verachtung‘. Es gilt sehr wohl zu berücksichtigen, dass die Gestaltungsweise des Dokumentarfilms „nicht nur von den subjektiven Intentionen der Filmemacher ab(hängt), sondern auch von den ideologischen und ästhetischen Normen und Standards sowie den Produktions- und Distributionsbedingungen des Mediums, in dessen Auftrag die Filme produziert und verbreitet werden“ (Zimmermann 1990, 108). Anders gesagt „bleibt immer die Tatsache, daß die Einsichten, aus denen heraus solche Filme [Dokumentarfilme] geschaffen werden, sehr unterschiedlich sind und eng mit dem sozialen und politischen Standpunkt des Herstellers zusammenhängen“ (Barkhausen 1970, 146).

### 6.3.3.1 *Filmchronologie – Sequenzliste und -auswahl*

Riefenstahl gliederte *Triumph des Willens* in elf respektive zwölf (Reichswehrsequenz) Abschnitte und verkürzte das siebentägige Parteitagereignis auf einen viertägigen und chronologisch abweichenden Film-Parteitag. Veranstaltungs- sowie Tagesbeginn und -ende sind jeweils durch Ab- oder Überblende, Morgenstimmung oder Nachtveranstaltungen markiert. Die nachfolgend eingefügte Sequenzliste soll einen Überblick über die Filmchronologie verschaffen und die Orientierung im Hinblick auf die Analyse erleichtern. Die Fett- und Kursivmarkierungen in der Übersicht markieren die analysierten Szenen und Sequenzen.

#### 1. **TAG (Parteitagbeginn)**

➤ Vorspann

I) *Hitlers Ankunft in Nürnberg*

II) Platzkonzert zu Ehren Hitlers vor dem „Deutschen Hof“

#### 2. **TAG (Parteitagseröffnung)**

III) *Morgenstimmung der Stadt Nürnberg*  
*Erwachen im Zeltlager*

Trachtenparade des „Volkes“

Hitler begrüßt die Arbeiter der DAF

Konvoi der NSDAP-Führung durch Nürnberg

IV) Kongresseröffnung, Luitpoldhalle

Redeausschnitte der Parteiführung

V) *Arbeitsdienst-Appell, Zeppelinwiese*

VI) SA-Nachtveranstaltung im Lager Langwasser

Rede des Stabschefs Lutze

#### 3. **TAG**

VII) HJ-Veranstaltung, Stadion

Hitler-Rede

[+ I: *Reichswehrsequenz*]

VIII) Appell der Politischen Leiter, Zeppelinwiese

#### 4. **TAG**

IX) *SA- und SS-Appell, Luitpoldarena*

X) Vorbeimarsch von NS-Organisationen, Hauptmarkt

XI) Schlusskundgebung, Luitpoldhalle

### 6.3.4 Hitlers Ankunft in Nürnberg – „Volksgemeinschaft“ als Fangemeinschaft

Die Ermittlung der Gestaltungstypik bedarf neben der Benennung evidenter kompositorischer Beziehungen und Bildelemente einer Amplifikation der Perspektive auf das Nicht-Sichtbare. Am Beispiel der Ankunft Hitlers in Nürnberg soll gezeigt werden, zu Gunsten oder Ungunsten welcher Motive, genauer: welches ‚Menschen-Bildes‘ Riefenstahl zur Vermittlung welcher Botschaften selektiert.

Der von Ruttmanns Rahmenhandlung einzig verbliebene Filmvorspann deutet in großen Lettern bereits auf den Erlösermythos und eine klare „Führer“-Gefolgschaftshierarchie:

Am 5. September 1934  
20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges  
16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens  
19 Monate nach dem Beginn der deutschen Wiedergeburt  
flog Adolf Hitler wiederum nach Nürnberg um Heerschau abzuhalten über seine Getreuen<sup>242</sup>

Bezeichnenderweise datiert er den Anfangszeitpunkt „deutschen Leidens“ nicht etwa auf den Weltkriegsbeginn oder die Kriegsjahre als solche, sondern auf das Jahr der Niederlage. Die Machtübernahme findet ihre pathetische Metapher in der „deutschen Wiedergeburt“ der gesamtgesellschaftlich militarisierten („Heerschau“) und loyalen „Volksgemeinschaft“ („Getreuen“). Riefenstahl ‚übersetzt‘ die Botschaft in Bilder. Der Retter „flog“ nach Nürnberg und das Volk marschierte zu seinen Füßen. Aus einem parallel fliegenden Flugzeug filmte ihr Kamerateam Hitlers „D-2600“- Maschine und legte die Schattenbewegung dieses seinerzeit hochmodernen Fortbewegungsmittels wie einen visualisierten Segen über die am Boden paradierenden Kolonnen. Kinkel (vgl. 2002, 79) und Loiperdinger (vgl. 1987, 51, Anm. 29) zufolge handelt es sich bei der filmisch unterstellten Parallelität von Ankunft und Aufmärschen allerdings um eine Inszenierung, da die Ereignisse *nicht* zeitgleich verliefen. Riefenstahl bestätigt das in einem Interview aus dem Jahr 1972.<sup>243</sup> Die „subjektive Kamera“ suggeriert dem Zuschauer, das Geschehen mit Hitlers Augen zu verfolgen, so dass sich die Anreise im Wissen um die Subtilität des künstlerischen Eingriffs letztendlich als effektverstärkender Montagetrick erweist. Gewaltige PR-Kampagnen sorgten für entsprechende Aufmerksamkeit der erstmals so exzessiv zu Wahlkampf- und Propagandazwecken eingesetzten Hitler-Flüge, beschrieben als „einzigartige Symphonie der Begeisterung, die dem Führer überall entgegenbrandete, wo der riesige Vogel auf seiner Reise die Erde berührte“.<sup>244</sup>

<sup>242</sup> Die Datierung „5. September“ ist inkorrekt. Hitler flog bereits am 04. September zum offiziellen Parteitagsgewinn und Vortrag der -eröffnung nach Nürnberg.

<sup>243</sup> Interview Leni Riefenstahl mit Herman Weigel, in: *Filmkritik*, 16. Jg., Aug. 1972, S. 401.

<sup>244</sup> Hoffmann, Heinrich (Hg.): (1932): *Hitler über Deutschland*. Text von Josef Berchtold, München, S. 3, zit. nach Reichel 1991, 120.

... die Anfangssequenz offeriert eine eindeutige Lesart. Deren Basis ist aber nicht die dokumentarische, sondern die narrative Konvention. TRIUMPH DES WILLENS beginnt also in einer Weise, die für einen Spielfilm klassisch zu nennen wäre. ... Riefenstahls Leistung besteht darin, im dokumentarischen Film mit den Mitteln des Spielfilms und in dessen Formensprache zu arbeiten (Rother 2000, 74).

Die Rolle des ‚Protagonisten‘ vergibt sie an Hitler und definiert ein für alle Zeiten gültiges Führerbild, wie es sich in den Köpfen der Zeitgenossen *und* der nachkommen Generationen verfestigen sollte. Hitler schwebt zunächst über den Wolken, schließlich über den Köpfen der Marschierenden in Nürnberg und begibt sich letztlich zu ihnen herab.<sup>245</sup> Die Filmemacherin montiert einen Spannungsaufbau, indem sie über einen Zeitraum von fast drei Minuten auf den Höhepunkt vorbereitet und den Rahmen von der Weitläufigkeit des Himmels bis zur Detailaufnahme vom sich nahenden Flugzeugrad sukzessive verengt. Dieses ist eines der vielen unverkennbaren Beispiele dafür, dass sie Walter Ruttmanns Meisterwerk *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* aus dem Jahr 1927 motivisch und stilistisch als Kopiervorlage benutzte. In diesem Fall imitierte sie erstens die Luftaufnahmen aus einer parallel fliegenden Maschine, zweitens die Totalen auf die Stadt und drittens die Detailaufnahme eines rechten Flugzeugrads im Anschluss an die Landung.

Winkende, lachende, faschistisch grüßende Männer, Frauen und Kinder warten am Flugplatz ungeduldig auf den „Führer“. Sie kulminieren die Euphorie mit dem Moment seines Erscheinens und artikulieren über lautstarke „Heil“-Rufe das, was Elias Canetti mit „Entladung“ der Masse beschreibt:

Nur alle zusammen können sich von ihren Distanzlasten befreien. Genau das ist es, was in der Masse geschieht. In der *Entladung* werden die Trennungen abgeworfen und alle fühlen sich *gleich*. ... Um dieses glücklichen Augenblicks willen, da keiner *mehr*, keiner besser als der andere ist, werden die Menschen zur Masse. (Canetti <sup>26</sup>2000, 17).

Bildabfolge und -gestaltung erinnern an eine Messias-Inszenierung. Das „Volk“ scheint die Erlösung durch den himmlischen Erretter zu ersehnen. Während der Einfahrt nach Nürnberg scheint ‚Licht am Ende eines Tunnels‘, den Hitler im Konvoi passiert.<sup>246</sup> Die NS-Presse schreibt zur Eingangssequenz:

---

<sup>245</sup> Wenn Georg Seesslen (vgl. <sup>2</sup>2001, 82) den Durchbruch der Wolkendecke mit einer Defloration vergleicht, überstrapaziert er den psychologischen Ansatz.

<sup>246</sup> Loiperdinger verweist in seiner Anmerkung (1987, 29) auf die Studie der drei dänischen Historiker (Karsten Fledelius; Kaare Rübner Jørgensen, Per Nørgart (1976): Der Film „Triumph des Willens“ als Geschichtsquelle, Kopenhagen, unveröff. MS), wonach die Aufnahmen von der Einfahrt des Konvois verschiedener Provenienz seien, da das Kennzeichen von Hitlers Limousine mehrmals wechsele. Diese Behauptung lässt sich auf Basis der dieser Arbeit zu Grunde liegenden Filmkopie *so* nicht bestätigen. In Übereinstimmung mit Fledelius (u.a.) ist zwar ein Kennzeichen-Wechsel im *Film*, nicht aber an *Hitlers Limousine* nachweisbar – allerdings kein mehr-, sondern lediglich ein einmaliger. Es sei jedoch zugestanden, dass die Kameraperspektive eine solche Deutung der Historiker nahe legt, und der Zuschauer schwerlich erkennt, dass Hitlers Mercedes einer anderen, von hinten gefilmten Limousine des Konvois vorausfährt (!). Wenn den dänischen Historikern keine abweichende Filmkopie zur Analyse vorlag, ist zu vermuten, dass sie eben diesem Trugschluss erlagen und den Gefolgschaftswagen für die „Führer“-Limousine hielten. Ein Kennzeichenwechsel legt zudem einen Fahrzeugwechsel nahe, der seinerseits wiederum einen personellen Wechsel nahe legt, der sich für die gesamte Sequenz jedoch nicht nachweisen

Da sieht man etwa durch Wolkengebirge ein phantastisch erfaßtes Flugzeug mit dem Stolz des Adlers seine Bahnen ziehen, es ist der Dreimotorige, der den Führer zur festlichen Kongreßstadt trägt. Drunten liegt sie nun, die alte Noris, Tausende jubeln dem Führer auf dem Rollfeld des Flugplatzes zu, Tausende grüßen ihn auf der Fahrt in die Stadt, ...<sup>247</sup>

Das zentrale Motiv der gesamten Sequenz heißt Akklamation, dem Riefenstahl vor allem durch die Fokussierung auf Frauen und Kindern Ausdruck verleiht und die Verbindung zu Hitler auf diese Weise eher als Liebesbeziehung denn als Unterwerfungsgestus qualifiziert. „Über allem stand die Verbundenheit zwischen Führer und Volk, immer wieder war es das große Erlebnis. Das zu zeigen, zum Ausdruck zu bringen, ist eine der Aufgaben, die ich mir gestellt habe“<sup>248</sup> - und die sie unter Einsatz des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens eindrücklich realisiert. Mit Hilfe dieser seinerzeit höchst innovativen und für einen Dokumentarfilm ungewöhnlich artifiziellen Montageform folgt sie einer narrativen Konvention. Sie konstruierte „schöne« aber unhistorische Blickdialoge“ (Kinkel 2002, 79) zwischen Hitler und den begeisterten Gesichtern oder unterstellte eine unmittelbare Bezugnahme durch Zuschauergesten des Winkens oder Zeigens.

Der Einstellungswechsel in der Schuss-Gegenschuss-Montage definiert die Beziehung zwischen Hitler und dem »Volk«. Die Menge gibt ihre jubelnde Zustimmung kund, Hitler nimmt sie entgegen. Der dokumentarische Wert ist gering, denn die virtuellen Blickwechsel bleiben gleich; ... Riefenstahl beschränkte sich vollständig auf eine in vielen Varianten illustrierte Situation: Hitlers Fahrt zum Hotel ist eine Kette von Ovationen, alles ist auf ihn bezogen, die Begrüßung wird zum Triumphzug (Rother 2000, 75f).

Diese Technik suggeriert gar eine Kommunikation zwischen ihm und einer Katze, einer Brunnen-, und einer Denkmalfigur und belegt in jedem Fall die *Konstruktion* von Bedeutung in den Filmbildern. Die gesamte Aufmerksamkeit von Mensch, Tier und totem Gestein ist einzig und uneingeschränkt akklamierend auf ihn gerichtet. Der Alltag des Lebens scheint inexistent, die Nicht-Teilnahme am Geschehen oder Regimekritik abwegig.

Dieser Film ist im wahrsten und im besten Sinne das, was sein Titel sagt, denn er hat das lebendige Bild eingefangen und gibt es nun uns zurück, uns allen, als den Triumph des Willens unseres Volkes, als den Triumph des Willens der Gemeinschaft unserer Idee, als den Triumph des gigantischen Werkes, des unendlichen Glaubens und des eisenharten, reinen Willens Adolf Hitlers...<sup>249</sup>

In Ergänzung zu der ‚Qualität‘ der Beziehung impliziert die Invarianz der Kameraperspektive eine Aussage über dessen hierarchische Struktur. Mit Ausnahme einiger Totalen auf das Gesamtgeschehen, zeigt Riefenstahl den „Führer“ vorzugsweise in Untersicht, selten in

---

lässt. In diesem Fall dient die Beobachtung der Historiker *nicht* als Beweisführung für Riefenstahls Inszenierungsabsicht – es sei denn, die Beobachtung erfolgte auf Basis einer abweichenden Kopiervorlage.

<sup>247</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Triumph des Willens“. Der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg, 4. bis 11. Sept. 1934“.

<sup>248</sup> Riefenstahl, Leni: „Wie der Film vom Reichsparteitag entsteht“, in: *Der Deutsche*, 17. Jan. 1935.

<sup>249</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“ o.V., ohne Datum und Titel, in: *Völkischer Beobachter*.

Normalsicht, niemals in extremer Aufsicht. Im Gegensatz dazu beschreibt die Perspektive auf das „Volk“ geradezu ein Umkehrverhältnis, welches sich über eine deutliche Präferenz der Aufsicht definiert. Am Beispiel einer inszenierten Begrüßungsszene zwischen Hitler und einer ‚deutschen Mutter‘ wird dieses Beziehungsverhältnis pointiert. Der Konvoi unterbricht die Einfahrt nach Nürnberg nur einmalig, um diese Begegnung zu ermöglichen. Eine in extremer Aufsicht gefilmte Frau mit Kind schüttelt Hitler die Hand und überreicht einen Blumenstrauß, den der Diktator aus der erhöhten Position der Limousine entgegennimmt. Ihre Euphorie und Devotion werden durch den eifrigen Faschistengruß von Mutter *und* Kind und durch die Anrede „Mein Führer“ verstärkt, die allerdings nur ihren Lippenbewegungen abzulesen, also akustisch nicht wahrnehmbar ist. Die Frau hält ihre etwa dreijährige blonde Tochter wie ein Präsentationsobjekt und „Führer“-Geschenk auf dem Arm. Die Szene deutet Loyalitätsbekundung und Ideologiekonformität nicht nur über Akklamation und Unterwerfungsbereitschaft, sondern explizit auch über Mutterschaft und die Akzeptanz geschlechtsspezifischer Rollenzuweisung an. Der propagandistische Wert potenziert sich zusätzlich und vor allem über die Botschaft, dass die Einlösung dieses NS-Postulats einen privilegierten Zugang zum Führer verspricht. Wenngleich Riefenstahl die Parteitagsteilnehmer vorzugsweise als (männliche) Masse und selten als Individuen darstellt, schneidet sie an dieser Stelle untypischer- und bezeichnenderweise drei *Mädchen* in Großaufnahme dazwischen, die dieser Begegnung aufmerksam beizuwohnen scheinen – so legt es die Schuss-Gegenschusstechnik zumindest nahe. Der Kopf des zuerst eingeblendeten Mädchens reckt sich interessiert zwischen zwei SA-Männern in Brusthöhe hervor, so dass ihrem Gesicht in der linken Bildhälfte ein zentriert ausgerichtetes Hakenkreuzsymbol der SA-Armbinde beigefügt wird. Den Gesichtern der nachfolgend eingeblendeten Mädchen ist Neugier, Devotion und Freude abzulesen. Riefenstahl unterstreicht Enthusiasmus und das Moment ungeteilter Aufmerksamkeit wiederum typischerweise durch Bilder von sich drängelnden, sich reckenden oder dem Konvoi rennend folgenden Zuschauern. Hitler präsentiert sich volksnah und konzilient, begibt sich auf eine pseudo-persönliche, -familiäre Ebene und erfreut vor allem Frauen- und Kinderherzen. Damit zählt die Einleitung zu den wenigen Sequenzen, die nicht von den formalen und inhaltlichen Konstanten Virilität, Uniformität, Militarismus, Disziplin und Massenchoreografie dominiert wird. Sogar Hitlers Mimik, seine Gestik und sein Habitus lassen die gewohnte Strenge, Unnahbarkeit und damit auch seine Sicherheit für wenige Momente vermissen und stehen damit in deutlichem Kontrast zu der gewohnt-pathetischen Selbstinszenierung eines unerschrockenen Herrscher Gesichtes.

„Wir wollen unseren Führer sehen!“, skandiert der „Volks“-Chor vor Hitlers Hotel „Deutscher Hof“ im letzten Abschnitt der einleitenden Sequenz. Die Kamera fängt sowohl die Menschenmenge als auch Einzelpersonen, *junge* Männer, *junge* Frauen und Kinder in Nahaufnahme ein. Über die Wahl der Einstellungsgröße lenkt Riefenstahl die Aufmerksamkeit auf Mimik und Gestik und verstärkt Emotionalität und Jubel über Details wie Lachen, Blicke, Sprechchor. Hinton (<sup>2</sup>1991, 42) verkennt die Wirkungsmacht filmischer Gestaltungsmittel, wenn er schreibt: „The fanaticism evident on the faces was already there; it was not created for the film. The film merely recorded existing reality.“ Der Autor lehnt insofern exakt an Riefenstahls Argumentation an, als er die filmische Sicht auf einen *Teil* von Realität als die *ganze* Realität verstanden wissen will, einen gesamtgesellschaftlichen Fanatismus unterstellt und Opposition gänzlich für inexistent erklärt. Er unterschlägt die Suggestivkraft der Inszenierungskunst als rezeptionslenkenden Faktor und kann aus diesem Grund in seiner Argumentation nicht überzeugen. Die Montagekünstlerin „dichtete« mit der »Schere«, bemerkten zeitgenössische Journalisten treffend.<sup>250</sup>

Der als Lichterkette unter Hitlers Fenster arrangierte Schriftzug „Heil Hitler“ korrespondiert mit lautstarken Heilrufen, die auch hier im Moment seines Erscheinens am Hotelfenster kulminieren. Die extreme Untersicht auf Hitler im Moment und im Anschluss an sein Erscheinen, mag Riefenstahls Wirkungsabsicht einer kinematografischen Erhöhung reflektieren. Für einen aufmerksamen Betrachter kann der filmtechnische Eingriff jedoch kaum über Hitlers Unbeholfenheit hinwegtäuschen, die schon für *Sieg des Glaubens* konstatiert wurde und in *Triumph des Willens* eine Ausnahme bleibt. Diese Szene ist insofern von Interesse, als sie auf Riefenstahls Umgang mit Hitler als ruhendes ‚Objekt‘ verweist. Eine enthusiastische, idolisierende, aktive Anhängerschaft bildet den Kontrast zu seiner Schweigsamkeit, Passivität und Unbeweglichkeit am Fenster. Im Interesse einer Rhythmisierung und Dynamisierung der gesamten Begrüßungszeremonie, wusste Riefenstahl statische Einstellungen über den exzessiven Einsatz bewegter Kameras auf Schienen, Fahrstühlen und Autos weitgehend zu vermeiden. So hatten die in Begleitfahrzeugen oder Limousinen positionierten Kameras das statische ‚Objekt‘ während seiner Einfahrt nach Nürnberg bereits bewegt und ‚belebt‘.

Rhythmus und Bewegung sind in ‚Triumph des Willens‘ als Gestaltungsprinzipien für die Organisation des Filmmaterials benutzt worden, um den Zuschauer zu beeindrucken. Es geht der Regisseurin nicht um das Verstehen und Sehen der Bilder, sondern um eine Darstellung, die den Zuschauer emotional ansprechen und den Eindruck der Teilnahme an dem Parteitag erwecken soll (Nowotny 1981, 122).

---

<sup>250</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Triumph des Willens“. Der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg, 4. bis 11. Sept. 1934“.



### 6.3.5 *Morgenstimmung und Zeltlager- Janusköpfigkeit des Kameradschaftsmotivs*

Der Tag der Parteitagseröffnung beginnt mit Aufnahmen vom morgendlichen Erwachen Nürnbergs. Wenngleich die Innovativkraft Riefenstahls als Indiz für ihre Begabung gerühmt wird und sie selbst keine Vorbilder gehabt zu haben behauptet,<sup>251</sup> ist die Übereinstimmung mit Ruttmanns Motivwahl auch an dieser Stelle unverkennbar. Ein schmiedeeisernes Tor öffnet sich wie von unsichtbarer Hand und gibt den Blick auf die Stadt frei – 1927 auf Ruttmanns Berlin, 1934 auf Riefenstahls Nürnberg. Hitlers Auftragsfilmerin blendet von dampfenden Schornsteinen, Häuserfronten, Brücken und wehenden Hakenkreuzfahnen einer noch stillen Stadt per Luftaufnahme auf die Zeltlager der NS-Einheiten über und unterlegt die Bilder feierlich mit Glockenklang. Die extreme Aufsicht aus dem Luftschiff gewährt einen imposanten Überblick über die Vielzahl der exakt ausgerichteten Zeltreihen der HJ-, SA- und Arbeitsdienst-Lager.

Mit wenigen Ausnahmen findet diese zweite Szene der III. Sequenz in der Forschungsliteratur kaum Beachtung. Da sie sich atmosphärisch jedoch deutlich von der strengen Disziplin der Appelle und Paraden absetzt, indem sie das Menschen- respektive ‘Männer’-Bild exklusiv anders definiert und auf jeden direkten Hitler-Bezug verzichtet, ist sie für das vorliegende Erkenntnisinteresse von äußerster Signifikanz. Härte, Ernst und militärischer Unterwerfungsgestus werden hier durch jugendliche Unbeschwertheit und Lachen abgelöst. Kameradschaft stellt sich dar als freundschaftliches Verhältnis, als Akt von Freiwilligkeit und nicht als soldatische Pflichterfüllung. Es ist die einzige Szene, in der eine Gemeinschaft weder visuell noch verbal auf Hitler verpflichtet wird und das allgegenwärtig beschriebene “Führer”-Gefolgschaftsverhältnis keine unmittelbare Umsetzung erfährt. Im Widerspruch zur Realität des Real-Parteitages (!), erklärt Riefenstahl die “Führer”-Absenz zum Ausnahmefall und dürfte damit einem dramaturgischen Interesse gefolgt sein, um auf den Höhepunkt seines Erscheinens in der Folgesequenz einzustimmen. Sie suggeriert zudem eine Exklusivität von Fröhlichkeit, die der empirischen Wirklichkeit und dem proportionalen Verhältnis der Fest- und Freizeitveranstaltungen widerspricht und statuiert damit eigens ein Exempel für die Diskrepanz zwischen der *Abbildung von Realität* und *der Realität*.<sup>252</sup> “Durch

---

<sup>251</sup> „Es gab für die Gestaltung dieses Films kein Vorbild, nichts, woran ich mich hätte orientieren können. Ich mußte selber experimentieren, auch hatte ich für diese Arbeiten keine Berater oder sonstige Hilfen außer den Damen, die die Filmstellen klebten und das Material sortierten“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 226f).

<sup>252</sup> Zeitzeugen berichten von der ausgelassenen Stimmung, die dem Appell der Politischen Leiter voranging, den Riefenstahl hingegen als strenges Gelöbnisritual inszeniert: „Die Zeppelinwiese ... war bereits fast gefüllt von den nachher über 180 000 Mann betragenden Amtswaltern der P.O. ... Viele lagerten mit abgeschnalltem Tornister auf dem Rasen, rauchend oder sich mit essen und trinken erfrischend. Von allen Seiten regnete es von den Zuschauern Massen von Äpfeln, Zigaretten, Chokolade und Broten in die Menge der Aufmarschierten. Witze wurden gemacht und erwidert (sic), Bekannte, die sich zufällig trafen begrüßt. ... (A.v.S. 1934), zit. nach Loiperdinger 1987, 111, 114.

die Montage führt der Dokumentarfilm Beweise in einer Manier, in der sich alles beweisen läßt.“<sup>253</sup> Wenngleich fanatische Ideologiewächter der „»parteiamtliche(n) Prüfungskommission zum Schutz des NS-Schrifttums«” (Zelnhefer 1991, 257) ihre Vergnügensfeindlichkeit über die harsche Kritik am Volksfestcharakter der Reichsparteitage formulierten und die Massenversammlung als “Appell des Führers an seine Kämpfer und an seine Gefolgschaft”<sup>254</sup> verstanden wissen wollten, gehörten Sport- und Tanzeinlagen, Theater- und Filmvorführungen, Musik- und Festzüge sowie Feuerwerke durchaus zum festen Programmbestand. Selbst die Schrifttumswahrer konnten nicht umhin, “im Verlauf eines solchen Gefolgschaftsappells ... auch fröhliche und humorvolle Szenen”<sup>255</sup> anerkennen und hinnehmen zu müssen. “Die Organisatoren der Reichsparteitage wollten über die reinen Parteiveranstaltungen den Adressaten etwas offerieren, das nun mit Reden und Propaganda – auf den ersten Blick – nichts zu tun hatte. Nur so konnte auch ein echter Fest-Charakter entstehen” (Zelnhefer 1991, 203).

Das Lager ‘erwacht’. Die Kamera fängt zunächst eine Reihe trommelnder Jungen mit nacktem Oberkörper und im Zwischenschnitt jugendliche Posaunisten in Halbnahe ein. In der übernächsten Einstellung ruht der Blick in groß und Untersicht auf dem nackten Oberkörper eines stiefelputzenden Mannes, dessen Gesicht nach einem vertikalen Schwenk lediglich für den Bruchteil einer Sekunde sichtbar wird – der Fokus liegt auf dem Körper eines quasi gesichtslosen Menschen. Die Gegenschmitttechnik suggeriert im Anschluss den beobachtenden Blick eines Kameraden und damit gegenseitige Aufmerksamkeit für das jeweilige Tun des anderen. Selbst die morgendliche Körperpflege wird zur freudigen Gemeinschaftshandlung stilisiert. Die Männer halten sich den Spiegel für die Rasur, ziehen sich den Scheitel, waschen und massieren sich den Rücken, spritzen sich lachend mit Wasser ab. Der Kollektivgedanke ist augenfällig präsent. Die gewählte Naheinstellung von einer diagonal verlaufenden Waschrinne beispielsweise gewährt einen Blick auf viele Männerbeine, verwehrt aber durch die Ausschnitthaftigkeit des Bildes eine Zuordnung zur Person, so dass Riefenstahl die Körperpflege kinematografisch entindividualisiert und zur Gemeinschaftshandlung erklärt. Aufnahmen von Füßen, Unterschenkeln oder muskulösen Armen offenbaren ihre Vorliebe fürs Detail. Nur wenige Einstellungen lösen Einzelpersonen für kurze Momente aus dem Gesamtgeschehen heraus. Interessanterweise bleiben sie trotz ihrer exponierten Stellung gesichtslos. Die Nahaufnahmen zeigen ihre Körper in vorgebeugter

---

<sup>253</sup> Färber, Helmut: „Reklame für den Krieg“, in: *Filmkritik*, 10. Jg., 1966, 5. Heft, 1. Mai, S. 289, zit. nach Nowotny 1981, 164.

<sup>254</sup> Kommission an Oberbürgermeister Liebel, 29. Aug. 1935, Stadtarchiv Nürnberg (SAN) C 7/921, zit. nach Zelnhefer 1991, 258.

<sup>255</sup> Ebd.

Haltung über der Waschrinne. Der Kamerablick ruht auf Schultergürtel, Nacken oder Seitenprofil, nicht aber auf der Mimik. Es sei erwähnt, dass Ruttmann die morgendliche Körperpflege bereits 1927 in auffallend ähnlicher Umsetzung thematisierte.

Riefenstahl filmt bis hierhin ausschließlich halb bekleidete, nicht uniformierte Körper. Für den Zuschauer ist in Ermangelung einer determinierenden Kennzeichnung eine Zuordnung zur NS-Gruppierung nicht möglich. Die Regisseurin fokussiert zunächst also lediglich auf eine Stimmung, nicht auf eine politische Organisation. Die Tendenz zur kinematografischen Marginalisierung einer gruppenspezifischen Verortung lässt sich für das Gesamtwerk konstatieren. "Offenbar folgt TdW hier dem nationalsozialistischen Selbstverständnis, das die Bedeutung des Begriffs Soldat semantisch und realiter über den militärischen Bereich hinaus ausdehnt..." (Loiperdinger 1987, 65) und alle Organisationen im weitesten Sinn dem Soldatentum zuordnet. Da Riefenstahl die Ästhetisierung des Geschehens und *nicht* seine dokumentarische Reproduktion zum obersten Gestaltungsprinzip erhebt, unterwirft sie auch die Menschenbilddarstellung diesem Interesse und präsentiert den Einzelnen wie die Masse vorzugsweise als effektverstärkende, entindividualisierte und gesichtslose Statisterie ohne Namen. Erst im weiteren Fortlauf dieser Szene führt Riefenstahl für einen kurzen Moment Männer in SA-Uniformen ein, die fröhlich einen Holzkarren ziehen. In der Folgeeinstellung reicht ein uniformierter SA-Mann seinem halb bekleideten Kameraden die Holzscheite aus der erhöhten Position des Wagens an. Riefenstahl setzt den lachenden, muskulösen, idealtypischen "Arier" mit freiem Oberkörper im Gegenschnitt zwei Mal großformatig und in extremer Untersicht ins Bild. Sie kontrastiert die Relevanz des einen mit der Irrelevanz des anderen, dessen Gesicht sie durchgängig über den linken Bildrand hinaus verschiebt und damit unkenntlich macht. Auffällig arrangiert sie stattdessen seine Hakenkreuz-Armbinde in der linken oberen Bildhälfte und verleiht ihm somit einzig über seine *Funktion* Bedeutung.

Die Bildgrenze und das durch sie formulierte Format schaffen eine innerbildliche Anordnung der Elemente, grenzen Dinge aus und erklären das innerhalb der Bildgrenzen Gezeigte zu einer eigenen Welt, zu einem Kosmos, dessen Schnittpunkt im Betrachtungsstandpunkt, ..., liegt (Hickethier <sup>3</sup>2001, 47).

Die von Riefenstahl erneut gewählte Schnitt- und Gegenschnitttechnik verstärkt zum einen die Botschaft von der Notwendigkeit zwischenmenschlicher Kooperation (Holz abladen ist ein kollektiver Prozess!) und akzentuiert zum anderen die Idealtypik durch die Wiederholung des "Herrenmenschen"-Motivs im Gegenschnitt. Sujet, Einstellungsgröße und Perspektive erinnern zudem stark an die Aufnahmen des Diskuswerfers im Prologteil des Olympia-Films

(vgl. Kpt. 8.3.2.2). Mit der Pointierung der kraftvollen Schleuderbewegung assoziieren sich Stärke, Vitalität und Virilität.

In den Folgeeinstellungen ergänzt Riefenstahl das Thema Gemeinschaftsarbeit um den Verweis auf den Ernährungsstand des “Volkes” und ‘übersetzt’ Kochen und Essen als Kollektivprozess und Wohlstandsmetapher. Die Männer beheizen und rühren in riesigen dampfenden Suppenkesseln, die nur zu zweit von der Feuerstelle zu nehmen sind. Das Betreiben der Lagerküche bedarf vieler Köche. Wasser fließt schwallartig, Würste scheinen in Hülle und Fülle verfügbar und die Suppen treffen den Geschmack der Lagerbewohner sichtlich zu ihrer tiefsten Zufriedenheit. Loiperdinger (1987, 117) verweist auf die Wirkungsmacht der Aufnahmen im Kontext ihrer Zeit: “Alle, die während der Weltwirtschaftskrise Hunger und andere Entbehungen zu leiden hatten (oder noch haben), können den Bildern entnehmen, ‘daß es wieder zu essen gibt’ (oder bald geben wird).” Schon im November 1933 hatte das Winterhilfswerk im *Film-Journal* folgenden Spendenaufruf des “Führers” zur Beseitigung der Nahrungsmittelknappheit veröffentlicht und der Aufforderung durch die Abbildung seines Konterfeis Nachdruck verliehen: “Wir bemühen uns auf das äußerste, dafür zu sorgen, daß wenigstens dem Hunger in der schlimmsten Auswirkung Einhalt geboten wird.”<sup>256</sup>

Riefenstahl konnotiert Arbeit mit Leichtigkeit (im doppelten Sinn), mit Körperertüchtigung und Gesunderhaltung, mit Vorwärtstreben und der Erfüllung einer wichtigen sozialen Funktion; Arbeit bedeutet Zugehörigkeit und Kameradschaft, “Volksgemeinschaft” und Konformität, sie ist Voraussetzung und Garant für Wohlergehen, gesellschaftliche Integration und Anerkennung. Sie nimmt damit Hitlers Parteitagbotschaft an den nationalsozialistischen Arbeitsdienst vorweg, derzufolge “keiner mehr in Deutschland leben wird, der in der Arbeit der Faust Minderes sehen wird, als in irgendeiner anderen Arbeit” und wonach “kein Deutscher hineinwachsen kann in die Gemeinschaft dieses Volkes, der nicht erst durch eure Gemeinschaft gegangen ist”.<sup>257</sup>

Im Schlussteil dieser Szene fängt die Kamera freudige Raufszene zwischen Hitler-Jungen ein. In Zwei- oder Gruppenkämpfen tobt eine schöne, weil gesunde, kraftstrotzende, unerschöpfte Jugend, wie sie Hitler idealtypisch dachte (wie Anm. 58). Riefenstahl unterbricht die Bildabfolge halbwüchsiger ‘Reiterkämpfer’ im Gegenschnitt jeweils durch einen anderen, stets herzlich lachenden, blonden, “arischen” und somit durchaus mit Bedacht

---

<sup>256</sup> o.V.: „Der Sieg des Glaubens“. Wie der Reichsparteitag-Film entstand – Eine Unterredung mit Leni Riefenstahl“, in: *Film-Journal*, 19. Nov. 1933.

<sup>257</sup> Alle zukünftig nicht mit Fußnoten versehenen Zitate sind der Filmkopie entnommen, die dieser Untersuchung zu Grunde liegt.

gewählten Jungen in Großaufnahme. Das aller Spontanität entbehrende und dezidiert schönheitsfetischistische Auswahlverfahren wird sie auch bei der späteren HJ-Veranstaltung zu Grunde legen: “Am wichtigsten sind uns hier die herrlichen Köpfe der Jugend: mit Teleobjektiven suchen wir uns die Schönsten heraus” (Riefenstahl 1935, 23). Die Bilder von lachenden, blonden, tobenden Jungen implizieren rassenideologische Botschaften und schaffen Vertrauen in den neuen Staat: “Allen Eltern wird versichert, daß ihre Jungen in den Zeltlagern der HJ ‘gut aufgehoben’ sind. Organisation, Verpflegung und die Ausgelassenheit der Jugendlichen beim sportlichen Spiel sprechen hier für sich” (Loiperdinger 1987, 117). Für die gesamte Szene III der II. Sequenz ist eine bildsprachliche Zentrierung auf die Darstellung physischen Aktivismus’ zu beobachten, der entweder direkt am ‘Objekt’ oder an der Bewegung des ‘Objekts’ verhandelt wird. Riefenstahl nimmt damit - bewusst oder unbewusst - Bezug auf rassenideologische Argumentationsmuster, die Vitalität als Charaktermerkmal des “Herrenmenschen” definieren und gegen jüdische “Hinfälligkeit” und “Erschöpfung” abgrenzen. Sie präsentiert eine idealtypische Jugend nach den Vorstellungen des “Führers”, denen zufolge “der deutsche Junge der Zukunft schlank und rank sein (muss), flink wie Windhunde (*sic!*), 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”.<sup>258</sup>

In dem Maße, in dem die Zeltlagerszene eine “Palette von positiv besetzbaren Identifikationsangeboten offeriert” (Loiperdinger 1987, 116) und sich eben deshalb auf den ersten Blick so auffällig von dem Unterwerfungsgestus als filmdominierendes Sujet absetzt, lassen sich auf den zweiten Blick durchaus kongruente Botschaften zwischen dieser und den Restsequenzen ermitteln, die insofern eher formal als inhaltlich differieren.

Für die filmkünstlerische Komposition sind nicht nur evidente Beziehungen bedeutsam, die der Zuschauer bewußt erlebt, sondern nicht minder jene kaum bemerkbaren, die bei der Rezeption im Bereich des Vorbewußten verbleiben oder aufgrund von Gewöhnung eher beiläufig und wieder nahezu unbewußt wahrgenommen werden. (Wuss<sup>2</sup>1999, 9).

Zunächst scheinen Leichtigkeit und Unbeschwertheit das Pathos der Appellveranstaltungen gleichermaßen zu kontrastieren wie das gemeinschaftlich-gleichberechtigte ‘Eigenleben’ das “Führerprinzip”. Bei strenger Auslegung wäre Vergnüglichkeit gar als Belustigung und Nonkonformität interpretierbar – wüsste man nicht um die programmatisch ‘verordnete’ Ausgelassenheit und Entspannung als Teil des politisch-ideologischen Erziehungskonzepts der zuständigen Freizeitbewegung “Kraft durch Freude” (Kdf):

---

<sup>258</sup> Adolf Hitler am 14. September 1935, Der Parteitag der Freiheit vom 10. bis 16. September 1935. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden, München 1935, S. 183, zit. nach Zelnhefer 1992, 87.

Zur Weckung und Stärkung des Gemeinschaftslebens, wie es die nationalsozialistische Weltanschauung erfordert, muß die NS-Gemeinschaft 'Kraft durch Freude' auf immer neuen Wegen und mit immer neuen Mitteln den deutschen Arbeiter in die erhabene Welt der Ideale einbeziehen, um ihn zu befähigen, mit seiner ganzen Kraft an den Sinn und an die Größe des von ihm mitgestalteten Lebens zu glauben. Die NS-Gemeinschaft 'Kraft durch Freude' ist deshalb nicht allein die Organisation für Freizeit- und Feierabendgestaltung, sondern sie will eine neue Lebensauffassung bringen. Sie ist der stärkste Ausdruck der lebensbejahenden nationalsozialistischen Idee.<sup>259</sup>

Der Reichsorganisationsleiter der NSDAP formuliert für die Arbeiterschaft eine vergleichbare propagandistische Zielsetzung, wie Riefenstahl sie per Bildgestaltung für HJ, SA und NS-Arbeitsdienst (NSAD) formuliert.<sup>260</sup> Im Gegensatz zur Sichtbarmachung des Anliegens im Organisationsbuch, verschleiert die Regisseurin mit der Positivkonnotation der Bilder von der "Weckung und Stärkung des Gemeinschaftslebens" eine propagandistische Initiative und versieht sie gerade deshalb mit potenziertem Wirkungsmacht. Lebensbejahung verleiht der Diktatur ein sympathisches Gesicht und wirkt subtil-propagandistisch. Mit dieser Gestaltungslinie entspricht Riefenstahl nicht nur den Erfordernissen der "nationalsozialistische(n) Weltanschauung", sondern sowohl Hitlers Forderung nach der Vermittlung eines positiven, lebensbejahenden Grundgefühls (vgl. Anm. 43) als auch Goebbels' Handlungsanleitung:

Es ist im allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß sie niemals gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, mit dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Menschen, durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam."<sup>261</sup>

Die Aufnahmen, die unter propagandistischen Gesichtspunkten zunächst wohl zu den 'unverdächtigsten' des gesamten Films zählen dürften, erweisen sich bei näherer Betrachtung als "geistige Mobilmachung" für die geplante Kriegführung.<sup>262</sup> "Die Unterbringung der Menschen in Biwaks und Zeltstädten entsprach einem permanenten Heerlager. ... Die Übungen bis in die Freizeit waren Vorbereitungen auf den Kampf" (Zelnhefer 1991, 273). Riefenstahl lenkt die Aufmerksamkeit auf das Kameradschaftsmotiv und appelliert damit fast

---

<sup>259</sup> Organisationsbuch der NSDAP, hrsg. vom Reichsorganisationsleiter der NSDAP, München 19374, zit. nach Zelnhefer 1991, 203. KdF hatte seit 1934 die Federführung für die Festveranstaltungen übernommen.

<sup>260</sup> Der „NS-Arbeitsdienst“ (NSAD) ist die gleichgeschaltete Organisation des 1931 unter der Regierung Brüning gegründeten „Freiwilligen Arbeitsdienstes“ (FAD). In der Forschungsliteratur zu *TdW* findet er vielfach und fälschlicherweise als „Reichsarbeitsdienst“ (RAD) Erwähnung, wie er erst nach seiner Gründung im Juni 1935 genannt wurde.

<sup>261</sup> Goebbels-Rede 1937, zit. nach Albrecht 1979, 14.

<sup>262</sup> Der Terminus „geistige Mobilmachung“ findet in Übereinstimmung mit Loiperdingers Definition Verwendung: „Der Begriff der *Mobilmachung* bezeichnet im gewöhnlichen Sprachgebrauch die Vorbereitungen wirtschaftlicher und militärischer Art für die Entscheidung eines politischen Gegensatzes zwischen Staaten durch Waffengewalt, meint also gemeinhin den unmittelbaren Auftakt zum Krieg. ... Ein ‚Grundzug der psychologischen Mobilmachung in der Kriegsvorbereitungsphase‘ ist Wette [Wolfram Wette, 1979, vgl. Bibliografie] zufolge die ‚geistige Militarisierung durch die Propagierung militärischer Tugenden‘ (S. 127). Vorläufig wird – in Abgrenzung von den materiellen Formen der direkten wirtschaftlichen und militärischen Mobilmachung – der noch sehr allgemein gehaltene Terminus der ‚geistigen Mobilmachung‘ von uns bevorzugt“ (Loiperdinger 1987, 122 f).

unmerklich an die Pflicht zur Einlösung einer zentralen soldatischen Tugend. “Alle Militärs können ... befriedigt feststellen, daß die Nationalsozialisten für gesunden und formbaren Nachwuchs in der Armee sorgen” (Loiperdinger 1987, 117).<sup>263</sup> Wenngleich die Bilder eines direkten “Führer”-Bezugs entbehren, arbeitet und kämpft hier eine Jugend indirekt für Hitler – eine *Hitler*-Jugend, eine Sturmabteilung und damit zwei auf ihn verpflichtete NS-Organisationen. Damit unterscheiden sich die Botschaften dieser Szene lediglich über die Form der Vermittlung von den Sequenzen, in denen Jugendliche und Männer dieser oder anderer NS-Organisationen im *Appell* geloben, für Hitler zu arbeiten und zu kämpfen.

Der propagandistische Wert dieser Bilder besteht darin, “daß sie von ganz verschiedenen und selbst gegensätzlichen gesellschaftlichen Gruppen gleichermaßen positiv besetzt werden können” (Loiperdinger 1987, 117). Sie verfügen damit über ein Wirkungspotenzial zur Bestärkung der Anhänger, zur Ermutigung der Indifferenten und Skeptiker und zur Einschüchterung der Opposition.

Scenes of ‘comradely routines’ ... appeared in National Socialist propaganda. They made the party organizations and army look very attractive. They also served to reassure the public that the youth, the restless unemployed and radical workers were being channelled into productive national work. Above all, such scenes were popular, and helped to relax the audience, inducing them to a less critical, intellectual appreciation of the film and its message (Deutschmann 1991, 44).

Wie die Ausführungen gezeigt haben, umgibt die Aufnahmen ein trügerischer Schein - ein Kunstgriff zur Irreführung des Rezipienten. Sie erzählen von Beschäftigung, Aufbruch, Wohlstand und spielerischem Kampf, um den Charakter der Indoktrination und Indienstnahme für die Interessen eines totalitären und ‘aufrüstenden’ Herrschaftssystems zu camouflieren. Um es mit Eco (1974, 89) zu sagen: “Und vielleicht ist die Schwierigkeit, zu erkennen, wie sehr die Bilder lügen können, dieselbe wie die, die Lügen der Macht zu durchschauen.”<sup>264</sup>

---

<sup>263</sup> Wenige Tage vor der Uraufführung von *TdW* am 28. März 1935 gab Hitler die Wiedereinführung der Allgemeinen Wehrpflicht bekannt.

<sup>264</sup> Infield (1976, 88) unterstellt spätere Nachstellungen im Studio: „Part of this sequence was filmed in a studio, although this fact is not discernible in the movie“. Da der Autor allerdings keinen Nachweis zur Beweisführung erbringt und Riefenstahl erwartungsgemäß jedwede Nachinszenierungen leugnet (vgl. Deutschmann 1991, 44), ist die Behauptung nicht zu belegen. Die an den olympischen Diskobol erinnernden Aufnahmen des idealtypischen „Ariers“ wirken als spontane Momentaufnahme allerdings wenig überzeugend und könnten als Nachinszenierung erwogen werden.

### 6.3.6 Arbeitsdienst-Appell - *“Wir sind der Arbeit Soldaten”*<sup>265</sup>

Riefenstahl beschließt die Parteitagseröffnung in der Luitpoldhalle folgerichtig mit dem Redeausschnitt des Arbeitsdienstführers Konstantin Hierl, um zur Sequenz des Arbeitsdienst-Appells überzuleiten. “Das deutsche Volk ist heute geistig und seelisch reif für die Einführung der allgemeinen, gleichen Arbeitsdienstpflicht. Wir harren des Befehls des Führers.” Die in der Überblendung im Wind flatternde Fahne trägt das Symbol des Arbeitsdienstes: ein von zwei Kornähren gerahmtes und mittig mit einem Hakenkreuz versehenes Spatenblatt. In militärischem Ton und mit gleichem Gebaren meldet Hierl dem “Führer” 52.000 zum Appell angetretene Arbeitsmänner, die die Kamera im Gegenschnitt in Aufsicht und Totaler als Masse einfängt. Sichtbar wird ein ‘Heer’ aus 52 000, frontal zum Objektiv gerichteten Spatenschaukeln, die das Sonnenlicht gleißend reflektieren. “They ‘present arms’ with polished spades instead of rifles ” (Deutschmann 1999, 59). *Menschen* werden durch das *Symbol* ihrer Zuständigkeit, *Individualität* durch *Funktion* ersetzt. Hitlers Begrüßungsformel beschränkt sich auf “Heil, Arbeitsmänner!”, die ihrerseits mit aller Imposanz eines 52.000-Mann-Chors “Heil, mein Führer!” entgegenen. Schnitt und Gegenschnitt folgen dem Kommunikationsverlauf. “Die Bildkomposition vermeidet es, den genauen Umfang der Menschenmenge erkennen zu lassen, um so den Eindruck von >Masse< zu maximieren” (Hattendorf<sup>2</sup>1999, 283). Gehorsamst folgt die ‘Masse ohne Menschen’ dem militärischen Befehl: “Spaten - über”, bevor ihr die Kamera in den beiden Folgeeinstellungen erstmals Gesicht verleiht. Zwischen den exakt ausgerichteten Reihen verharrt sie für den kurzen Moment der Befehlsausübung “Spaten – ab!” halbnah seitlich vor den Männern, bevor wiederum gesichtslose Trommler zum bestiefelten, ‘bewaffneten’, aber gleichfalls vorerst gesichtslosen Arbeitsdienst-Chor überleiten.

Die Folgeeinstellungen gestaltet Riefenstahl vornehmlich als Symbolmontage, als Wort-Bild-Verbindung. Die Chor-Losung: “Wir stehen hier” findet ihre visuelle ‘Übersetzung’ in der Detailaufnahme von Stiefeln, so wie die nächste Detailaufnahme von Händen auf einem Spatengriff zur Metapher für Bereitschaft wird - genauer für: “Wir sind bereit”. Erst im dritten Satz: “und tragen Deutschland in die neue Zeit”, ordnet die Schnittregie das “Wir” über die Frontaleinstellung auf eine Reihe von NSAD-Männern personenbezogen zu. Der Arbeitsdienst beschließt diesen Teil des Sprechgesangs mit dem Wort: “Deutschland”, symbolisiert durch die umgehend eingeblendete Führerfigur. “The montage is typical of Riefenstahl’s conscious attempts to establish a rhythm of editing” (Hinton<sup>2</sup>1991, 48). In der

---

<sup>265</sup> Textstelle aus dem Arbeitsdienstlied.



nächsten Szene befragt ein in Großaufnahme und Untersicht gefilmter Arbeitsdienstmann als Vorsprecher seine Kameraden nach ihrer Herkunft. Die Exaggeration seines Augen- und Wortspiels reflektiert eine Begeisterung im Übermaß und mag sich für den kritischen Zuschauer als Fanatismus oder Exaltiertheit darstellen und in der Gesamtwirkung als nicht authentisch erweisen. Gleichfalls großformatig ins Bild gesetzt, geben die Männer mit auffallend unsicherer oder überzogener Mimik ihre Heimatsorte an: Friesland, Bayern, Kaiserstuhl, Pommern, Königsberg, Schlesien, Waterkant, Schwarzwald, Dresden, von der Donau, dem Rhein, der Saar. Die Szene gleicht einem schlecht inszenierten Bühnenstück mit unprofessioneller Besetzung. Der Habitus des Kameraden aus Friesland ist so übertrieben verlangsamt, dass der Abschnitt versehentlich als Zeitlupeneinstellung rezipiert werden könnte, und die betont energische Antwort des Arbeitsdienstmannes aus Pommern wirkt wie die Trotzreaktion eines Unerwachsenen. Die Künstlichkeit der Mimik und Gestik, sowie die optimal positionierte und kaum zufällig stets präsente Kamera sprechen entweder für eine Nachstellung oder für detaillierte Regieanweisungen *a priori*, in keinem Fall jedoch für eine spontane Aufnahmesituation. Den Nachweis erbringt Riefenstahl 1935 noch selbst:

Großzügig unterstützt von der Leitung des Arbeitsdienstes ist es uns möglich, zwischen den zuhörenden Männern auf vorher gelegten Holzschienen mit Trickwagen entlang fahren zu können und so mitten aus den Reihen heraus, große Köpfe der Arbeitssoldaten zu filmen (Riefenstahl 1935, 21).

Später wird sie das Gegenteil behaupten. "Riefenstahl denies that any of it was staged for the film" (Hinton <sup>2</sup>1991, 47) und überrascht in dieser Reaktion insofern kaum, als sie auf ein vertrautes Muster zurückgreift, um dem Vorwurf zu entgegnen, mittels Nachstellungen und/oder langfristige Vorausplanungen einen Ideal-Parteitag inszeniert und die NS-Herrschaft glorifiziert zu haben.<sup>266</sup> Mit Recht zählt Hinton (1991, 48) diese Sequenz zu den schwächsten des Films: "The gestures of the participants, and especially those of the over-enthusiastic narrator, are overdone and make the sequence one of the film's weakest." Ungeachtet dessen werden die Autoren im Filmheft zu *TdW* an die Unvergesslichkeit des Sprechchors und seine "klaren, festen deutschen Gesichter" erinnern.<sup>267</sup>

Der Chor skandiert: "Ein Volk, ein Führer, ein Reich, Deutschland!" und Riefenstahl weist jedem Sprechpart im Zwischenschnitt das entsprechende Symbol zu: "Volk" - Arbeitsdienst, "Führer" - Hitler in Großaufnahme, Untersicht und mit Weichzeichner, "Reich" - Reichsadler-Plastik, "Deutschland" - Hakenkreuzfahne. Über den vorab integrierten regionalen Bezug stellt sich die "Volksgemeinschaft" augenfällig als Gemeinschaft aller

---

<sup>266</sup> In der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* sagt sie im Sept. 1965 über *TdW*: „Aber Sie werden feststellen, wenn Sie den Film heute sehen, daß er keine einzige gestellte Szene enthält. Alles in ihm ist echt“, zit. nach Leiser 1989, 125.

<sup>267</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 34.

Deutschen aus verschiedenen Landesteilen dar, so dass über eine Identifizierung auch eine Vereinnahmung der Rezipienten geschieht und sich der Eindruck verfestigt, es handele sich tatsächlich um eine nationale und deutschlandweit unterstützte Bewegung.

Wenn der Film vor ihnen abließ, waren die "Volksgenossen" wieder in ihrem regionalen Element. Wie sich das Interesse der Zuschauer einer Sportveranstaltung steigert, wenn der Lokalmatador auftritt, so verfällt das Publikum des Parteitagfilms der Täuschung, die Symbole und Landschaftsnamen stünden für seine Teilnahme an dem Ereignis (Nowotny 1981, 157f).

"Heute gemeinsam am Werk." - mit diesen Worten leitet der Vorsprecher zum Chor über. Eine diszipliniert ausgerichtete paramilitärische 'Armee' präsentiert sich über die Aufzählung der Arbeitsinhalte als unverzichtbare Kraft eines aufstrebenden Deutschland: "Wir deichen die Nordsee", "Wir pflanzen Bäume", "Wir bauen Straßen", "Wir schaffen den Bauern neuen Acker", "Felder und Wälder, Acker und Brot, für Deutschland" – in Groß und Untersicht montiert Riefenstahl den "Führer" auf dieses Schlusswort. Der Arbeitsdienst bekräftigt die vorangegangene Aussage nun als singender Chor:

Wir sind die Männer vom Bauernstand,  
halten zur Heimat, zur Erde,  
roden die Wälder, pflügen das Land,  
und senken die Saat in die Erde.  
Wir bauen das Haus auf den festen Grund,  
und schließen auf Neue den alten Bund:  
den Bund zwischen Menschen und Erde.

Der bisher vornehmlich bildsprachlich geäußerte militärische Charakter des Arbeitsdienstes findet seine Entsprechung im Folgeabschnitt auch und eindeutig auf verbaler Ebene. Der Vorsprecher lässt mit gewohnt dramatischer Intonation keinen Zweifel am Selbstverständnis des 'heimattreuen Bauernstandes' als Kampfeinheit: "Wir standen nicht im Schützengraben und nicht im Trommelfeuer der Granaten und sind trotzdem Soldaten!" Während die Kamera den Vorsprecher in Untersicht und Nahaufnahme unverändert fixiert und seine fanatische Kampf- und Opferbereitschaft auf diese Weise eindrücklich unterstreicht, benennen die Kameraden das 'Kriegsgerät' aus dem Off: "Mit unsern Hämmern, Äxten, Schaufeln, Hacken, Spaten." Der Chor skandiert: "Wir sind des Reiches junge Mannschaft *wie* einst bei Langemarck...". *Wie* die Soldaten des Ersten Weltkriegs verstehen sich die Arbeitsdienstmänner als Vaterlandsverteidiger und gedenken der gefallenen Kameraden "bei Tannenberg, vor Lüttich, vor Verdun, an der Somme, an der Düna, in Flandern, im Westen, im Osten, im Süden". Parallel zur Auflistung der Kriegsschauplätze werden Hakenkreuzbanner langsam abgesenkt und erst wieder emporgerissen, nachdem eine Off-Stimme "die Reaktion und Rotfront" für ihren Tod verantwortlich zeichnete. Die Regie ordnet den erwähnten Himmelsrichtungen jeweils einen oder mehrere NSAD-Männer zu, von denen

sich der erste mit aller Entschlossenheit und militärischem Fanatismus der Vergeltung verschrieben zu haben scheint. Mit verkniffenem Mund blickt er starr und bedrohlich-telegen knapp über das Objektiv hinweg, als wolle er sich über Mimik und seine strenge Abwehrhaltung als gefährlichen Gegenspieler und Rächer inszenieren. Gegen Ende der Gedenkszene bewegt sich die Kamera kreisförmig um einen Arbeitsdienstmann, bis sein von Beginn an halb verdecktes Gesicht vollständig hinter der Schaufel seines Spatens und damit der Mensch hinter dem Symbol verschwindet. Der nochmals ins Bild gesetzte, vorbildhaft ambitionierte und idealtypisch "arische" Sprecher mit den "hellen siegreichen Augen" (vgl. Anm. 46), formuliert mit dem Chor die Schlussworte: "Ihr seid nicht tot – ihr lebt – in Deutschland!" Der NS-Arbeitsdienst feiert die mentale Auferstehung der Kameraden und versteht sich als Nachfolger und offensichtlich auch als 'Vollender' einer unverschuldet unerledigten nationale Aufgabe, die noch bevorzustehen scheint.

Mit der Einführung des *verpflichtenden* Reichsarbeitsdienstes im Folgejahr, wurde die militaristische Ausrichtung dann auch Teil der offiziellen Definition. "Der RAD der Männer sei »...dank seiner soldatischen Wesenart, der Gliederung in geschlossene Verbände und vermöge seiner besonderen Erziehung und Ausbildung ein jederzeit einsatzbereites kraftvolles Werkzeug des nationalsozialistischen Reiches«".<sup>268</sup> Der §1 des am 26. Juni 1935 erlassenen Gesetzes lautete:

Der Reichsarbeitsdienst ist Ehrendienst am Deutschen Volke. Alle jungen Deutschen beiderlei Geschlechts sind verpflichtet, ihrem Volk im Reichsarbeitsdienst zu dienen. Der Reichsarbeitsdienst soll die deutsche Jugend im Geiste des Nationalsozialismus zur Volksgemeinschaft und zur wahren Arbeitsauffassung, vor allem zur gebührenden Achtung der Handarbeit erziehen.<sup>269</sup>

Der Arbeitsdienst der Männer war ideologisch mit den soldatischen Tugenden Ehre, Vaterlandstreue, Kameradschaft, Gehorsam, Kampf- und Opferbereitschaft verknüpft und implizierte darüber eine Aufwertung von Maskulinität. Die Stilisierung zu einer 'Vorform' des Heldentums bedeutete in Wirklichkeit eine Degradierung von Menschen zu Verfügungsobjekten des NS-Staates in Korrespondenz zu dem Slogan: „Du bist nichts, dein Volk ist alles“.<sup>270</sup> Das Motto des RAD verband diese Gegensätze: „Arbeit für Dein Volk adelt Dich selbst“<sup>271</sup> - mit anderen Worten: kein Heldentum ohne Selbstaufgabe.

Riefenstahl kennt keine Individuen und keine Spontaneität. Bezeichnenderweise spricht sie von „Kamerabeute“ (Riefenstahl 1935, 21), wenn sie Menschen meint.

---

<sup>268</sup> Benz <sup>4</sup>1993, 27, zit. ohne Quellenangabe.

<sup>269</sup> Ebd., 26 f, zit. ohne Quellenangabe.

<sup>270</sup> Zelnhefer 1992, 91, zit. ohne Quellenangabe.

<sup>271</sup> Deutsches Historische Museum, Berlin, URL: <http://www.dhm.de/ausstellungen/lebensstationen/ns8.htm>

Die Männer mit den Spaten marschieren ein. Ein herrliches, unbeschreibliches Bild. Hier gibt es sonnenverbrannte, markige Gesichter. ... als der Führer kommt, brechen die Strahlen durch das Gewölk: Hitlerwetter! (Riefenstahl 1935, 21)

Einzelpersonen werden nur über ihre *Funktion*, nicht um ihrer selbst willen zum auserwählten Kamera-’Objekt’. Als Vorsprecher, Kamerad oder drohende Krieger-,Statue‘ sind sie unlebendiger Teil einer gedrillten Statisterie, die sich als imposantes Bild und Massenunterwerfung in den Köpfen der Zeitgenossen verfestigen und den Kontrast zur einzig individualisierten und stets exponierten Führerfigur darstellen sollte. Hitlers Rede beginnt mit einem Possessivpronomen, einem *besitzanzeigenden* Fürwort: „*Meine* Arbeitsdienstmänner!“ Die Männer gehören dem „Führer“, dem Staat. Leinwandfüllend und konkurrenzlos hat die Filmemacherin Hitler per Montagetechnik zum Symbol für Deutschland erhoben und damit Hess‘ Botschaft der RPT-Schlusskundgebung antizipiert: „Die Partei ist Hitler, Hitler aber ist Deutschland, wie Deutschland Hitler ist.“ Wenn Hitler in seiner Rede an den Arbeitsdienst also appelliert, „dass ihr in stolzer Ergebenheit diesem Deutschland Dienst tut“, fordert er indirekt eine Indienstnahme für sich und *seine* Interessen.

Hitler ... selbst war ein lebendes Symbol (...). Die Umbildung eines Menschen zum Symbol war sehr wirkungsvoll. Manchmal verwandelte die Phantasie der Menschen den dunklen Hitler in den deutschen Idealtyp, und es gibt erstaunlich viele Äußerungen, daß er blond und blauäugig gewesen sei (Mosse 1993, 235f).

Riefenstahls Auswahl der Redeausschnitte Hitlers erfolgt nach eigenen Relevanzkriterien und impliziert insofern auch eine Aussage über die von ihr gesetzten inhaltlichen Prioritäten:

Ihr repräsentiert eine große Idee und wir wissen, daß ... keiner mehr denn in Deutschland leben wird, der in der Arbeit der Faust Minderes sehen wird, als in irgendeiner anderen Arbeit. Durch eure Schule wird die ganz Nation gehen, und die Zeit wird kommen, da kein Deutscher hineinwachsen kann in die Gemeinschaft dieses Volkes, der nicht erst durch eure Gemeinschaft gegangen ist...

Hitler propagiert mit der Aufwertung der ‚Hand-Arbeit‘ zugleich einen Anti-Intellektualismus und verdeckten Antisemitismus und definiert die Arbeitsdienstgemeinschaft als Volks- und Rassengemeinschaft der *Deutschen*. Wer ihn reden hörte, musste den Eindruck gewinnen, er sprach zu einer privilegierten Elitegemeinschaft und tragenden Säule des NS-Staates, die in Wirklichkeit nicht mehr war als ein schlecht bezahlter „Ehrendienst“, dem zu keiner Zeit die Bedeutung zukam, die der Diktator rhetorisch unterstellte.

Sozialökonomisch war der Reichsarbeitsdienst nutzlos, volkswirtschaftlich sinnvolle Werte hat er kaum geschaffen, auch der „Ehrendienst am deutschen Volke“ diente, ..., nur der Ausrichtung der Menschen auf die nationalsozialistische Ideologie (Benz <sup>4</sup>1993, 27).

Hitler suggeriert militärisches Selbstverständnis und verpflichtet auf die Einlösung von soldatischem Treuebekenntnis. Er fordert „Ergebenheit“ für die Sache und will im NSAD Deutschlands „Söhne ... marschieren sehen“. Riefenstahl überblendet nach dem Schlusssatz

wortgetreu auf ein marschierendes und mit Spaten 'bewaffnetes' Karree, das singend das eigene Motto aufgreift und sich ideologiemäßig als Arbeitsdienst-'Armee' versteht: "Arbeit soll adeln die Taten, und wir sind der Arbeit Soldaten". Die verbalsprachliche Überhöhung findet ihre Entsprechung in der Bildaussage, indem Riefenstahl die Handlungs- und Kameraachse parallel verlaufen lässt, so dass sich die gewaltige Kolonne im Marschschritt auf den Zuschauer zubewegt, um sich im letzten Moment y-förmig aufzuspalten und über den linken und rechten Bildrand auszuscheren. Die leichte Untersicht verstärkt die Imposanz der Truppeneinheit um ein Weiteres, so dass sich das Kinopublikum womöglich bedroht oder gar 'überrannt', in jedem Fall jedoch involviert fühlte. Die gewählten Aufnahmetechniken bewirken im Zusammenspiel eine Emotionalisierung und größtmögliche Einbeziehung des Rezipienten in das Geschehen und verstärken den Eindruck, dass hier kein "Ehrendienst", sondern deutsches Militär marschiert.

### **6.3.7 SA- und SS-Appell – Statuarik der Masse ohne Menschen**

Die zentralen Botschaften der Arbeitsdienst-Veranstaltung werden beim SA- und SS-Appell unter maximaler Ausnutzung effektverstärkender Stilmittel repetiert und per Bildgestaltung eindrücklich visualisiert. Die einleitenden Teilabschnitte dieser Sequenz gehören aus cineastischer Perspektive unzweifelhaft zu den eindrücklichsten des Gesamtfilms. Totenehrung, Fahnenappell, Hitler-Rede und Standartenweihe bilden die vier Abschnitte der im Folgenden analysierten Gesamtsequenz.

Die Dramaturgin Riefenstahl hat sich für eine monumentale Eröffnung entschieden, indem sie von einer überdimensionalen Reichsadler-Plastik direkt auf die imposante Massenversammlung in der Luitpoldarena überblendet. Vom Fahnenmast hinter der Ehren-/Führertribüne gewährt sie in der Totalen einen Überblick über das Ornament der etwa 120.000, choreografisch ‚gleichgeschalteten‘ SA- und SS-Männer, das sich von oben nur als homogene graue, undefinierbare Quaderanordnung darstellt, die zunächst nicht einmal eindeutig als Menschenmasse identifizierbar ist. Auf dem freien, breiten Mittelgang bewegen sich drei schwarze Punkte, die erst in der übernächsten Einstellung personifiziert und in der Gestalt von Hitler, Himmler und Lutze als Führungsfiguren des Reiches, der SS und SA erkennbar werden. Die Aufnahmen sind mit einem von Hanfstaengel komponierten Trauermarsch unterlegt. Auf dem Plateau des Ehrenmals für die Gefallenen des Ersten

Weltkrieges verharren die Genannten schließlich in absoluter Stille. Opferfeuer auf hohen Pylonen umrahmen den niedergelegten „Kranz des Führers“, vor dem sie den Deutschen Gruß entrichten.

Der Anblick dieser Heldenehrung sollte nicht nur ein Bild ‚von seltener Schönheit‘ sein und die Schaulust befriedigen, sondern die symbolische Bedeutung des visuellen Erlebnisses, den ‚Wesensgehalt‘ der ‚Bewegung‘ offenbaren.<sup>272</sup>

Riefenstahl intensiviert den liturgischen und ideologischen Charakter über Zwischenschnitte auf eine bilddominierende Feuer- und Hakenkreuzsymbolik.

Feuermetaphorik, Verbrennungsprojektionen und –rituale gehörten zur mystisch-irrationalen Vorstellungswelt und zum Fundus der NS-Regisseure (Reichel 1991, 128).

Im Gedenken an die in der „Kampfzeit“ für das Hakenkreuzsymbol Gefallenen, schreibt Hubert Schrade 1936:

Sie sind tot. Aber das Symbol, für das sie starben, hat Macht, denen, die noch unter ihm marschieren, die Gewißheit zu geben, daß die Gefallenen mit ihnen marschieren. Denn das Symbol ist ... das sichtbare Zeichen einer Idee, das Sinnzeichen eines bestimmten Welt gestaltenden Willens ... Es ist das Kennzeichen einer echten Gemeinschaft, denn zur echten Gemeinschaft gehört es, daß sie die Lebenden und die Toten umfaßt, die Toten ihre Mitwirker, Mahner und Bildner bleiben, weil sie ihre Blutzugeen sind.<sup>273</sup>

In Übereinstimmung mit der Parole des Arbeitsdienst-Chors: „Ihr seid nicht tot – ihr lebt – in Deutschland!“, ‚auferstehen‘ mit ihrem Geist auch die Verstorbenen als Marschierende und „Mitwirker“ der Gegenwart. Auf diese Weise werden die Überlebenden und Nachfolger unter dem Hakenkreuzsymbol auf die Fortführung von Idee und Tradition der Vorkämpfer und vor allem auf ihre Bereitschaft zu sterben verpflichtet. Im Chorspiel des Arbeitsdienstes und der Totenehrung im Luitpoldhain findet das Gedenken an die Gefallenen ihren jeweiligen Kulminationspunkt; „hier machte »der Glanz für den Tod Reklame.«“<sup>274</sup>

In almost every Nazi gathering, death – the death of heroes, martyrs, and civilizations – is implicitly or explicitly present. The Nazis philosophy saw new life arising Phoenix-like out of the destruction of the old, and death was celebrated as the building block of the New Germany (Deutschmann 1991, 61).

Die Regie plaziert das „Sinnzeichen *eines* [Hervorhebung nicht im Original!] ... Willens“ leinwandfüllend und veranschaulicht dessen Bedeutungsschwere mittels Perspektive auf den hunderttausendfachen „Triumph des Willens“ einer choreografisch ‚geeinten‘ und nach innen gespaltenen Masse. „Seit der Ermordung Röhm und eines Teils der SA-Führung standen sich Sturmabteilung und Schutzstaffel feindselig gegenüber; »ein lautloser, unsichtbarer Krieg war

<sup>272</sup> Zu diesen Formulierungen siehe *Der Parteitag der Freiheit vom 10.-16. Sept. 1935. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongressreden*, München 1935, S. 215, zit. nach Behrenbeck 1996, 363.

<sup>273</sup> Schrade, Herbert (1936): *Schicksal und Notwendigkeit der Kunst*, Leipzig, S. 154, zit. nach Behrenbeck 1996, 365.

<sup>274</sup> Adorno, Theodor W. (1952): *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, S. 155, zit. nach Reichel 1991, 133.

eröffnet“.<sup>275</sup> Auf dem Aufmarschgelände stehen die Stellvertreter der Ermordeten mit denen der Mörder zwangsvereint beieinander. In Anspielung auf dieses jüngst vergangene Ereignis und im Interesse einer heuchlerischen Beschwörung von Einheit sprach Hitler die SA (!) in seiner späteren Rede (dritte Szene der Appellveranstaltung) von einer Verantwortung für die von *ihm* initiierten und von Gestapo und SS durchgeführten Liquidierungsaktion frei:

SA- und SS-Männer! Vor wenigen Monaten hat sich über der Bewegung ein schwarzer Schatten erhoben. Die SA hat so wenig als irgendeine andere Institution der Partei mit diesem Schatten etwas zu tun. Sie täuschen sich alle, die glauben, dass auch nur ein Riss in das Gefüge unserer einigen Bewegung gekommen sei. Sie steht fest, so wie dieser Block hier und sie wird in Deutschland durch nichts zerbrochen und wenn jemand sich am Geiste *meiner* [Hervorhebung des Autors] SA versündigt, dann trifft das nicht diese SA, sondern nur diejenigen selbst, die es wagen, sich an ihr zu versündigen. Und nur ein Wahnsinniger oder ein bewusster Lügner kann denken, dass ich oder irgendjemand jemals die Absicht hätte, das aufzulösen, was wir selbst in langen Jahren aufgebaut haben! Nein, meine Kameraden, wir stehen fest zusammen für unser Deutschland und wir müssen fest zusammenstehen für dieses Deutschland. Ich übergebe euch dann die neuen Feldzeichen in der Überzeugung, dass ich sie in die treuesten Hände gebe, die es in Deutschland gibt, denn in den Zeiten hinter uns, da habt ihr mir eure Treue tausendfältig bewiesen und in der Zeit vor uns kann es nicht anders sein und es wird auch nicht anders sein! Und so grüße ich euch denn als meine alten, treuen SA- und SS-Männer. Sieg Heil!

Röhms Nachfolger Lutze hatte der Hitler-Rede ein Treuebekenntnis vorangestellt und versichert, dass die SA „genau wie in früheren Zeiten ... auch künftig nur auf Ihre [Hitlers] Befehle warten“ und damit beweisen wird, „dass wir die Alten geblieben sind“. Hitler hätte das Führer-Gefolgschaftsprinzip nicht deutlicher und zynischer demonstrieren können, als nach der Ermordung der *SA-Führungsriege* mit aller Selbstverständlichkeit eine Loyalitätsbekundung von der *SA-Basis* und damit Anerkennung von Willkürherrschaft und absolute Unterwerfungsbereitschaft zu fordern und auch fordern zu können. Inwiefern es gelang, die alten Kämpfer von dem unverbrüchlichen Band und einem vermeintlich ungetrübten Verhältnis zu überzeugen, muss dahingestellt bleiben. Der filmischen ‚Realität‘ zufolge, antwortet die Sturmabteilung jedenfalls mit Servilität und (filmisch montiertem?) lautstarkem Jubel ausgerechnet in Reaktion auf Hitlers Erwartungshaltung bezüglich einer unverwandten Loyalitätsbekundung: „denn in den Zeiten hinter uns, da habt ihr mir eure Treue tausendfältig bewiesen und *in der Zeit vor uns kann es nicht anders sein und es wird auch nicht anders sein!*“<sup>276</sup>

Der Wille zur Pflichterfüllung im Namen von Führer und Nation findet im Ritual der Gelöbnisfeier seinen Ausdruck, indem die zum Appell vor Hitler getretene Mannschaft bedingungslos Gehorsam demonstriert. ... Zum Zeichen der Verleugnung jedes eigenen Interesses konzentrieren in Reih’ und Glied stehende Männer ihren Willen auf das eine Ziel, bestimmte Bewegungen auf Befehl gleichförmig auszuführen. In der Inszenierung militärischer Geometrie bringen diese „politischen Soldaten Adolf Hitlers“ mit ihren Körpern nationale Dienstbereitschaft unmittelbar zur Anschauung (Loiperdinger 1987, 140).

---

<sup>275</sup> Höhne, Heinz (1981): *Der Orden unter dem Totenkopf. Die Geschichte der SS*, München, S. 124, zit. nach Reichel 1991, 133.

<sup>276</sup> Nach der Ermordung Röhms sank die Mitgliederzahl der SA innerhalb eines Jahres um 40% (vgl. Benz 2000, 57).

Während der Rede fokussiert Riefenstahl ausschließlich auf die Geometrie der Masse als Gesamtkörper. In keinem Moment zeigt sie einen Einzelkörper oder ein Gesicht im Gegenschnitt. Stattdessen verharren entmenschlichte Uniform-Quader oder Fahnenformationen in Devotion. Kracauer weist den “lebenden Ornamenten” die Funktion zu, “den Zuschauer durch ihre ästhetischen Qualitäten gefangenzunehmen und ihn dazu zu bringen, an die Solidität der Hakenkreuzwelt zu glauben. Wo Inhalt fehlt oder nicht preisgegeben werden darf, wird oft der Versuch gemacht, ihn durch formale, künstliche Strukturen zu ersetzen” (Kracauer <sup>4</sup>1999, 355). Im Gegensatz zu den Bildern von der geeinten, sich bereitwillig unterwerfenden Masse und die eigene Entmachtung bejubelnde Sturmabteilung, verweist der Augenzeugenbericht des amerikanischen Historikers William L Shirer auf eine andere Stimmung:

Heute stand Hitler zum erstenmal seit der blutigen Säuberung seinen SA-Leuten gegenüber. ... Es herrschte eine gespannte Atmosphäre im Stadion, und ich bemerkte, daß Hitlers SS-Leibwache ganz nah vor ihm Aufstellung bezog und ihn von der Masse der Braunhemden abschirmte. Wir fragten uns, ob nicht wenigstens einer der fünfzigtausend Braunhemden einen Revolver ziehen würde, doch nichts geschah (Shirer 1995, 26).<sup>277</sup>

Shirer stand als Teilnehmer unter dem unmittelbaren Eindruck des Geschehens. In der Subjektivität der Wiedergabe begründen sich gleichermaßen Vorbehalt<sup>278</sup> wie Wertschätzung in Bezug auf den dokumentarischen Gebrauchswert der Quelle. Shirer sagt, was nicht gesagt werden darf, was nicht bedeutet, dass es nicht *ist*, sondern nicht *sein soll*. Frei von der staatlichen Zensur lässt dieses Stimmungsbild eine ‚erste Realität‘ erahnen und läuft den Interessen der Nazi- und Film-Dekorateure zuwider, die einen Mythos etablieren, nicht Realität beschreiben wollten. Somit verhält sich der Zeitzeugenbericht gewissermaßen antipodisch zu nationalsozialistischer und kinematografischer Inszenierungskunst und erhält eben gerade darüber seinen dokumentarischen Wert. Shirer beschreibt in jedem Fall einen Moment der Unberechenbarkeit, den Deutschmann (1991, 77) bestätigt und Riefenstahl mit Verlässlichkeit am Schneidetisch auszusortieren pflegte:

Many of the men present at this event were still deeply effected by these murders, which eliminated a large part of the leadership, and signalled the end of SA aspiratons for real political power. This meeting was a critical moment in history.

Ungeachtet dessen (oder gerade deshalb) heißt Riefenstahls durchgängiges und unwidersprochenes Motiv: Akklamation. Der Film entbehrt jedes Hinweises auf kritische

---

<sup>277</sup> Originaltitel der amerikanischen Erstausgabe des Jahres 1941: *Berlin Diary. The Journal of a Foreign Correspondent 1934-1941*. New York: Alfred A. Knopf. In der Forschungsliteratur variieren die Angaben der zum Appell angetretenen SA-Männer (ohne Berücksichtigung der SS-Einheiten!) zwischen 75 000 (Zelnhefer 1992, 87) und knapp 100 000 (Burden 1967, 127). Shirer hat die Präsenz der SA in jedem Fall deutlich unterschätzt.

<sup>278</sup> Die Veranstaltung fand nicht im Stadion, sondern in der Luitpoldarena statt.



Positionierung und muss gerade deshalb stutzig machen. Er ist ‚verdächtig‘, weil er unverdächtig sein will, Pluralität verschweigt und sich gerade wegen seiner eindeutigen Lesart als Propagandainstrument anbot, wie die Bildinterpreten im Filmheft zu *Triumph des Willens* belegen:

Nirgends könnte der fanatische Glaube fester verankert sein, nirgends die heilige Flamme der Treue, die übermächtige Flamme des Triumphes stärker brennen als in den Herzen dieser Treuesten der Treuen. Das reinigende Gewitter, das sich jäh entlud, entladen mußte, ließ diese Männer nur noch fester zusammen stehen.<sup>279</sup>

Der SA- und SS-Appell stellt sich filmisch primär als SA-Appell dar – bezeichnender- und fälschlicherweise überschreibt Hinton sein Kapitel mit „Hitler and the S.A.“.<sup>280</sup> Die prominente Stellung, die Riefenstahl der Sturmabteilung zuweist, spricht dafür, dass sie dezidiert auf die Röhm-Affäre antwortet und mit dieser regimekonformen Positionierung zugleich auch politische Kenntnis offenbart.<sup>281</sup>

Ein wesentlicher Unterschied zum Arbeitsdienst-Appell besteht in der Schweigsamkeit der vor Hitler Angetretenen. Obgleich (oder weil?) Riefenstahl ‚nur‘ Bilder sprechen lässt, wirkt das nonverbale Treuebekenntnis im Vergleich zu dem des Sprechchors keinesfalls defizitär – im Gegenteil, man könnte sagen, diese Bilder bedürfen der Sprache nicht. Der Arbeitsdienst-Appell bildet im Übrigen die einzige Ausnahme von der Nonverbalität der Parteitagsteilnehmer in allen Restsequenzen. Die Redezeit der Partei-Spitzen ist zumeist auf eine kurze Ankündigung oder Preisung des Hauptredners Hitler beschränkt. Parteiangehörige und „Volk“ kommunizieren nonverbal über Zustimmung und Unterwerfung. „In practical terms, this [„Führerprinzip“] meant that decisions came down from the top instead of being worked out by discussion and choice from below“ (Welch 2001, 123f). Riefenstahl verstärkt diesen Eindruck auch durch die Auslassung der Sondertagungen als sprachdominierte Veranstaltungen des *Real*-Parteitages, die sich in Ermangelung von Effekten und aufgrund der Abwesenheit Hitlers propagandistisch jedoch schwer verwerten ließen. Im *Film*-Parteitag gilt nur das Wort des „Führers“. Die Gefolgschaft feiert ihre eigene Entmündigung und verkommt zur „billigen Staffage“ (Zelnhefer 1992, 91). „Kein Wunder, daß ausländische Faschisten, ..., von der Monumentalität schwärmten und meinten, hier den neuen Menschen, den homme hitlérien, gesehen zu haben“ (Thamer 1992, 102). Der Redakteur der Exilpresse *Pariser*

---

<sup>279</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 21f.

<sup>280</sup> Auch im fortlaufenden Text schreibt er lediglich von „thousands of S.A. men“, die den Wegesrand zum Ehrenmal säumten (vgl. Hinton <sup>2</sup>1991, 52).

<sup>281</sup> Weitere Details zu den „Nachwirkungen der ‚Röhm-Affäre‘“ bei Loiperdinger 1987, 91-109.

*Tageszeitung* kommentierte das nationalsozialistische Glaubensbekenntnis in Nürnberg wie folgt:<sup>282</sup>

Der Parteitags-Teilnehmer von ehemals hatte ein Mandat, er hatte eine Teilnehmerkarte, er bekam Quartier zugewiesen, und er stimmte ab. Der Parteitags-Teilnehmer von heute hat einen Marschbefehl, ..., er nächtigt im Zeltlager und er defiliert. Aus dem Politiker ist ein Soldat geworden.

Hitler verstand Appelle, Aufmärsche und Weihestunden als „Feier eines politischen Kults und Mittel der Herrschaftsstabilisierung“ (Thamer 1992, 100). Das „Volk“ musste emotionalisiert, fasziniert, nicht intellektuell überzeugt werden - das hatte auch Riefenstahl erkannt und zum grundlegenden Gestaltungsprinzip erhoben.

The ritual of the mass meetings was an important element in the projection of the Führer cult. They also served as means of demonstrating the sense of national community and the desire for order (Welch 2001, 126).

Im Anschluss an die Totenehrung marschieren die über hunderttausend „Soldaten der Partei“<sup>283</sup> unter dem strengen Blick des „Führers“, dem Speer durch die extreme Erhöhung der Führertribüne und Riefenstahl durch die beständige Untersicht zur Heroisierung verhalten.

Die zu Bewegungseinheiten formalisierten Massen sollen für eine rhythmusbesessene Regie den physiologischen Gleichschritt in dessen ästhetischer Überhöhung zum ideologischen Gleichklang von Führer und Volk versinnbildlichen (Hoffmann 1988, 143).

Ein wogendes Hakenkreuzfahnen- und Standartenmeer bewegt sich choreografisch perfektioniert durch die Luitpoldarena. Riefenstahl bebildert den Fahnenappell wechselweise mit der Masse oder dem Symbol, nicht aber mit dem Individuum. Die Masse hat bis zu diesem Moment kein Gesicht – nicht ein einziges. Sie ist gehorsamer Befehlsempfänger eines Diktats, das im Interesse von Gleichschaltung den Bewegungsablauf bis in alle Einzelheiten oktroyiert:

Ausgerichtete Haltung! Richtung! ... Die linke Hand liegt derart am Koppel, daß der Daumen nach innen greift. Die übrigen Finger liegen leicht gekrümmt mit den Fingerspitzen am Rand des Koppelschlösses. Auf das Zeichen ‚Achtung‘ ..., wird *aufrechte arische Haltung* [Hervorhebung nicht im Original!] und der freie zügige Gleichschritt eingenommen.<sup>284</sup>

Wohl wissend um die gemeinschaftsbildende Funktion, hatte sich Hitler mit Beginn seiner Karriere in der NSDAP um die Entwicklung und Einführung optischer Symbole wie Parteifahne und –uniform bemüht. Die Wirkungsmacht des Symbols begründet sich in der

---

<sup>282</sup> Carl Misch: „Voila Nürnberg“, 20. Sept. 1937, zit. nach: Winckler 1992, 133. Winckler berichtet in seinem Aufsatz über die zwischen Dez. 1933 und Febr. 1940 erschienene deutsche Exilpresse *Pariser Tageblatt (PTB)/Pariser Tageszeitung (PTZ)* (unter diesem Titel ab Juni 1936) und veröffentlicht darin Texte von Literatur- und Kunstkritikern und ExilschriftstellerInnen wie Alfred Kerr, Paul Bekker, Heinrich und Klaus Mann, Else Lasker-Schüler, Arnold Zweig, u.a..

<sup>283</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 22.

<sup>284</sup> Aus einem Aufmarschbefehl des NSKK beim Reichsparteitag 1936, Bundesarchiv Koblenz NS 26/422 [bis 1996 Koblenzer, jetzt Berliner Bestand!], zit. nach Zelnhefer 1992, 92.

intuitiven Rezeption. Die folgende Passage aus dem Jahr 1939 zeigt, genauso wie die Bildsprache Riefenstahls, dass sowohl die Machthaber als auch ihre Starregisseurin dieses Potenzial zu nutzen verstanden:

Im Symbol aber, welches eine schweigende Sprache spricht und unmittelbar verstanden wird, sind alle Kräfte der Sehnsucht, der Verehrung und der Aufopferung vereint. Symbole verpflichten unmittelbar, überliefern die Vergangenheit und weisen in die Zukunft.<sup>285</sup>

Riefenstahl beschließt diesen zweiten Abschnitt der Sequenz mit ausgesprochen eindrucksvollen und daher oft kompilierten Aufnahmen einer die Treppe hinabschreitenden SS-Formation. Wie eine drohend herannahende Welle, bewegt sich eine schwarze „Herrenmenschen“-Riege leinwandfüllend im Stechschritt auf den Appellplatz zu. Riefenstahl unterlegt die Bilder mit Marschmusik und verstärkt so das militaristische Motiv.

Das Schlagwort >keine Zuschauer, nur Mitwirkende< wurde durch die Schaffung einer Atmosphäre eines allgemeinen ehrfürchtigen Erschauerns und durch die aktive Teilnahme aller in die Praxis umgesetzt (Mosse 1993, 238).

Hier marschieren die „politischen Soldaten“ des rassistischen Eliteordens, die jene ‚Gewalttätigkeit‘, ‚Unerschrockenheit‘ und ‚Grausamkeit‘, jenen Mangel an ‚Schwachem‘ und ‚Zärtlichem‘ und damit jene Charakteristika in sich zu vereinen scheinen, die Hitler als Definitionsmerkmale des „neuen Menschen“ ideologisch fundamentierte hatte (vgl. Anm. 48; 258). Die Bildregie unterstreicht die Imposanz der Parade durch die Untersicht und den Annäherungsprozess der SS-Lawine, die sich der Kamera so weit nähert, dass sich das gesamte Bild für einen Moment schwärzt und der Zuschauer unter den Schaftstiefeln ‚begraben‘ wird. Die Ikonografie folgt der Ideologie, inszeniert Bedrohung, integriert jenes „ehrfürchtige Erschauern“ als Bestandteil des Gesamtkonzepts namens Emotionalisierung. Die Bilder lassen keinen Zweifel daran, dass sich an der Tradition des von Himmler glorifizierten deutschen Männerstaates (vgl. Anm. 47) auch in Zukunft nichts ändern sollte. Maskulinität und Militarismus bilden im Nationalsozialismus eine unverbrüchliche Einheit, sind die verbale und visuelle Antithese zu Schwäche und Sensibilität und zu Riefenstahls eigenen Worten: „Ich liebe das Malerische, nicht das Krasse, Aggressive.“<sup>286</sup>

Die Kälte ist nicht der Fehler, sondern das Wesen der Riefenstahl-Filme, sie sind perfekt, aber unbewohnbar, aus ihnen ist Glamour, aber keine Heimat, Faszination aber keine Geborgenheit zu gewinnen (Seesslen 1999, 206).

---

<sup>285</sup> Blau, Erich Günther: „Von Fahnen und Feldzeichen“, in: *Das deutsche Jahr, Feiern der jungen Nation*, hg. von Claus Dörner (1939), München, S. 20, BA-Koblenz, NSD 43/135 [bis 1996 Koblenzer, jetzt Berliner Bestand!], zit. nach Behrenbeck 1996, 62.

<sup>286</sup> Riefenstahl im *Spiegel*-Gespräch mit Schreiber, Mathias/Weingarten Susanne: „Realität interessiert mich nicht“, in: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1997.

Im Anschluss an die Totenehrung und den Fahnenappell folgt die zuvor erwähnte Hitler-Rede, die schließlich in die letzte Szene, die Standartenweihe, übergeht. In gewohnter Manier schafft Riefenstahl die Übergänge durch die Einführung einer leinwandfüllenden Hakenkreuz- und Reichsadler-Symbolik. Hitler wird in den nächsten Einstellungen eine Standarten-Reihe ablaufen und jedes Standartentuch mit der „Blutfahne“<sup>287</sup> berühren. Mit der verbleibenden freien Hand schüttelt er den Trägern die Hände, die ihm anonym unter dem Tuch als scheinbar losgelöster Körperteil entgegengestreckt werden, weil die Personen dahinter verschwinden wie bei einem Marionettentheater. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als grüßten händeschüttelnde Standarten den Allmächtigen – mit der Distanz des Zuschauers von heute mutet die Szene durchaus ridikul an. Die *Standartenträger* bleiben aufgrund der Abdeckung oder der führerzentrierten Perspektive unsichtbar. Im Gegensatz dazu werden die nachfolgend eingeblendeten *Fahnen*träger der SA mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht. Militärisch diszipliniert verharren sie mimisch ungerührt wie leblose Statuen und verkörpern den von Hitler begehrten Idealtypus des ‚aufrechten‘ deutschen Mannes, den ‚Repräsentanten der männlichen Kraft‘, das Pendant zu den verachteten ‚krumme(n) Idioten‘ (wie Anm. 43). Riefenstahl verleiht dem Motiv durch siebenmalige Wiederholung eines jeweils anderen, in Naheinstellung und zumeist in leichter Untersicht aufgenommenen SA-Mannes Nachdruck. Die Feuilletonisten priesen „unsere Jungen“ in höchsten Tönen: „Da sah man wieder mal, was Deutschland für viele schmucke und gerade gewachsene junge Leute hat.“<sup>288</sup> Unter der Überschrift „Film des neuen deutschen Menschen“ feierte die NS-Presse die Perfektion der kinematografisch-ideologiekonformen Umsetzung und rekurrierte auf antiaufklärerisches Gedankengut:

„Eine neue Wertung der Menschen tritt ein. Nicht nach den Maßstäben des liberalistischen Denkens, sondern nach den gegebenen Maßen der Natur.“ [Hitler-Zitat] Diesen neuen deutschen Menschen, der wieder Opfer auf sich nimmt, der Mut zeigt und Tapferkeit, der seine eigene Ehre so unbefleckt hält wie die seines ganzen Volkes, der zum Heroismus wieder fähig ist, diesen neuen deutschen Menschen zeigt uns der große Film vom Reichsparteitag 1934.<sup>289</sup>

Für einen kurzen Moment allerdings löst der Zufall die Starre der Körperbeherrschung auf, als ein Windstoß die Fahne vor das Gesicht eines SA-Mannes legt, und er sich missmutig der Verhüllung zu entledigen versucht. Die Szene wirkt unfreiwillig komisch und erinnert an die Schwächen, die für *Sieg des Glaubens* bereits beschrieben wurden. Sie bleibt eine Ausnahme und verdeutlicht eben deshalb, mit welcher Akribie die Auftragsfilmerin eine ‚Realität‘ ohne

<sup>287</sup> „Blutfahne“ war die offizielle Bezeichnung der NSDAP für eine Hakenkreuzfahne, die am 09. Nov. 1923 bei Hitlers gescheitertem Novemberputsch, dem „Marsch auf die Feldherrnhalle“, mitgetragen worden war.

<sup>288</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, H. v. Chr. [Husen van, Christiane]: „Mutter Giesken filmt auf dem Reichsparteitag. Eine deutsche Frau erlebt Nürnberg.“

<sup>289</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Film des neuen deutschen Menschen“.

Spontaneität schuf, Ungeschicklichkeiten als Teil von dokumentarischer Wiedergabe aussortierte und nichts dem Zufall überließ.

Dokumentarfilm im bürgerlichen Sprachgebrauch beinhaltet Wahrheit, Objektivität und unverfälschte Wirklichkeit. Was also dokumentarisch ist, wird bestimmt mittels der eigenen Einschätzung der Wirklichkeit (Nowotny 1981, 112).

Riefenstahl unterlegt die Bilder akustisch mit Kanonendonner und verstärkt so das Pathos des Weiheaktes. Während sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu Beginn vornehmlich auf die Handlung lenkt und die Schüsse als Off-Ton in den Hintergrund verlegt, nähert sie die Zeichensysteme und Bedeutungsebenen kontinuierlich einander an. Im Verlauf des Weiheaktes setzt sie die Reichswehr für einen kurzen Moment als Handlungsträger ins Bild - Soldaten zünden die Kanone (vgl. *Film-Kurier-Zitat*, Anm. 235). Gegen Ende der Szene rhythmisiert sie die Abfolge systematisch und schneidet auf jeden Handschlag Hitlers die Aufnahme eines Kanonenrohrs, um den Akt gewissermaßen zu besiegeln. Auf fast unmerkliche Weise verleiht sie dem „Führer“ per Schnitttechnik zusätzliche Bedeutung als Oberstem Befehlshaber des Militärs und verrät sich erneut als Kennerin der politischen Situation mit einem Geschick für die Beiläufigkeit der Vermittlung von signifikanten Botschaften. An zwei Stellen wendet sich Hitler über eine Seitwärtsdrehung des Kopfes für einen kurzen Moment vom Geschehen ab, um einen nicht sichtbar gemachten und scheinbar entfernt stehenden Adressaten zunächst per Armwink, später per Kopfnicken zu begrüßen. In beiden Fällen zeigt Riefenstahl im Gegenschnitt jedoch ein Kanonenrohr in Nahaufnahme, so dass sich der imaginäre Adressat nicht als Person und Hitlers Geste nicht als Begrüßung, sondern als Schießbefehl erweist. Äußerst subtil suggeriert die Schnittfolge auf diese Weise die Autorität und Legitimität des „Führers“, den Oberbefehl zu übernehmen und antwortet auf die jüngste Machterweiterung, die Hitler nach Hindenburgs Tod im Vormonat des RPT aus der Zusammenführung der Staatsämter des Reichskanzlers und des Reichspräsidenten per Volksentscheid durchgesetzt hatte. Im ersten Fall folgt dem Armwink bei genauem Hinsehen noch ein Händeschütteln, das die Regisseurin jedoch über den linken Bildrand hinaus verschiebt und das insofern nur mit äußerster Mühe noch als auslaufende Geste identifizierbar ist. Im zweiten Fall ist ebenfalls nur nach mehrfach genauester Betrachtung zu erkennen, dass sich Hitlers Kopfnicken ein Armwink anschließt, den Riefenstahl über die Verkleinerung des Bildausschnitts zu unterschlagen versucht, so dass sich auch hier als ‚banale‘ Begrüßung erweist, was offensichtlich als bedeutungsschwere Geste rezipiert werden sollte. Die Schießbefehle lassen im Ergebnis der Bildanalyse folglich schlicht als filmisches Konstrukt ‚entzaubern‘ und belegen Riefenstahls Faible für die artifizielle Wiedergabe.

Sie blendet die gesamte Sequenz mit einer Totalen auf Reichsadler-Plastik und Hakenkreuzfahnen aus und hat - gemäß NS-Presseecho - mit *TdW* den „nationalsozialistischen Geist eingefangen vom ersten bis zum letzten Filmmeter. Man wird erschüttert und emporgehoben von diesem Filmwerk, das uns zeigt: das neue Deutschland.“<sup>290</sup>

Man wird erschüttert und emporgehoben, aber nicht informiert.

Riefenstahls forcierter dynamischer Rhythmus, ..., erlaubt dem Betrachter keine Zäsuren zum Erfassen neuer Vorgänge und Situationen, keine Zeit zum Nachdenken, keinen Raum zum Atemholen, also keine »Halbsekunden« im Sinne der Wahrnehmungspsychologie. Der Kinogänger soll durch das Atemberaubende des nationalsozialistischen Geschehens überrumpelt, durch sein Tempo vereinnahmt werden (Hoffmann 1988, 143).<sup>291</sup>

Sie folgt damit Hitlers Propagandastrategie, wonach die „Erkenntnis ... für die Masse eine schwankende Plattform (ist). Was stabil ist, ist das Gefühl, ... Was die Masse fühlen muß, ist der Triumph der eigenen Stärke.«<sup>292</sup> Riefenstahls Konstanten heißen Gefühl, Masse, Triumph und Stärke.

Die Redundanzen dieser Sequenzen [Aufmärsche, Paraden] hinsichtlich ihres Informationsgehalts macht die eigentliche Strategie des Films deutlich: »Triumph des Willens« möchte nicht über seinen Gegenstand informieren, sondern vielmehr seine Rezipienten durch affektverstärkende Mittel (...) indoktrinieren“ (Hattendorf<sup>2</sup>1999, 283).

Die Nationalsozialisten erheben Ewigkeits- und absolute Herrschaftsansprüche, ihr Dogma ist eine ernst zu nehmende Größe und will auch als solche wahrgenommen werden, will einschüchtern, imponieren.

Ernsthaftigkeit wird von jedem Kult verlangt; schon Rousseau hatte öffentliche Feiern für notwendig erachtet, um die Menschen von Amusement und Schaustellungen abzulenken. ... im öffentlichen Leben [des Dritten Reiches] durfte keine Verbürgerlichung gezeigt werden, denn man hätte sie mit Gemütlichkeit verwechseln können (Mosse 1993, 235).

*Triumph des Willens* ist ein Film ohne Lachen. Letztendlich formuliert Riefenstahl eine vergleichbare Vergnügensfeindlichkeit, wie die NS-Schrifttumswahrer sie postulierten. Mit Ausnahme der Zeltlagerszene, bezieht sie Freude exklusiv auf Hitler – Heiterkeit ist nur in der Begegnung mit dem “Führer” gerechtfertigt und wird einzig dem Volk, keinesfalls jedoch den “politischen Soldaten” zugestanden. Sehr treffend betitelt Javier Marías seinen *FAZ*-Artikel mit “Land ohne Lächeln. Riefenstahls Ekstasen der Freudlosigkeit”.

---

<sup>290</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Film des neuen deutschen Menschen“.

<sup>291</sup> Zur Relevanz von „Halbsekunden“ für die Rezeption vgl. Sturm (1984, 56-64).

<sup>292</sup> Vortrag aus dem Jahr 1926 im Hamburger Nationalclub, zit. nach Kershaw<sup>2</sup>2000, 76, Anm. 18.

## 6.4 Das Dokument als Propaganda

### 6.4.1 Ideologiekonforme Selektivität

Meisterschaft im Formalen kann ... niemals ohne den >in Form gebrachten< Sachverhalt selbst erörtert werden. Bereits hier melden sich Zweifel, ob der Film, der ... den Untertitel »Dokument« führt, den 6. Parteitag der NSDAP, ..., wirklich >dokumentiert<. Die Bezeichnung >Dokumentarfilm< kann ohnehin nur indikatorisch verwendet werden, d.h. sie zeigt lediglich an, daß Ereignisse gefilmt wurden, die auch ohne die >Anwesenheit der Kamera< stattgefunden hätten. Entscheidend sind stets die Auswahlprinzipien... (Kanzog 1995, 57).

Die Omnipräsenz der Kamera suggeriert eine umfassende und damit wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Reichsparteitagsgeschehens, das Riefenstahl in Wahrheit höchst selektiv reproduzierte. Im Wissen darum, dass *jede* filmische Wiedergabe zur Selektivität zwingt und Realität immer nur ausschnitthaft reproduzieren kann, unterscheidet sich die Regisseurin in diesem Punkt zunächst allerdings in keiner Weise von anderen Dokumentarfilmern. Sie entfernt sich erst und vor allem über ihr Verständnis von „künstlerischer Gestaltung“ des Film-Parteitags von dem Anspruch eines Dokumentaristen an eine möglichst „objektive Darstellung der Wirklichkeit“ (Leiser 1996, 17).<sup>293</sup> Ihre freimütig geäußerte Kritik an dem Reportagestil der Wochenschauen 1935 (vgl. Anm. 107 sowie S. 82) lässt keinen Zweifel an ihrem elitären Selbstverständnis als Künstlerin. Nach 1945 zeigt sich Riefenstahl bemüht, den dokumentarischen Charakter ihrer Filme herauszustellen und gegen das Artefakt abzugrenzen: „Ich habe nicht eine einzige Szene inszeniert, sondern schlicht mit der Kamera aufgenommen, was in der Arena zu sehen war“,<sup>294</sup> „... ich habe aufgenommen, was sich wirklich abgespielt hat“.<sup>295</sup> Als Einwand sei erstens mit einem Zitat Erwin Leisers entgegnet:

Dokumentaristen, die behaupten, daß sie lediglich beobachten, daß ihre Kamera der Reporter sei und die Wirklichkeit so zeige, wie sie ist, vergessen, daß hinter jeder Kamera ein Mensch steht, der entscheidet, was gefilmt wird. ... Mit Recht erklärte der französische Dokumentarist Chris Marker: »La vérité – c'est l'artifice« (Leiser 1996, 17).

---

<sup>293</sup> Leisers Definition verweist auf ein grundlegendes Problem im Umgang mit Begrifflichkeiten wie ‚Objektivität, ‚Sachlichkeit‘, ‚Wirklichkeit‘ etc., die im Diskurs um den Dokumentarfilm einer weiteren definitorischen Präzisierung bedürften, die für das Anliegen dieser Untersuchung jedoch entbehrlich ist. Wie bereits erwähnt, wird der Begriff ‚dokumentarisch‘ in Anlehnung an Regel (1977, 487) als „das Festhalten einer vorgegebenen, nicht einer für die Kamera künstlich inszenierten und arrangierten Wirklichkeit“ verstanden.

Vgl. zum Definitionsproblem von „Dokumentarfilm“ u.a. Hattendorf (1999, ab S. 14). Darin auch: „Ausgangspunkt jeder Definition, aber auch jedes Streites um Dokumentarfilme ist der ihnen eignende spezifische, als fundamental betrachtete Realitätsbezug“ (ebd., 15).

<sup>294</sup> Hilmar Hoffmann im Gespräch mit Leni Riefenstahl: „Ich wäre eine gute Sozialdemokratin geworden“ – „Das müssen Sie erklären“ (II)“, in: *Die Welt*, 07. Jan. 2002, URL: <http://www.welt.de/daten/2002/01/07/0107kfi306268.htm>

<sup>295</sup> Fritz ‚Herbert/Linnartz, Mareen: „Ich bereue doch“, in: *Frankfurter Rundschau*, Magazin, 27. April 2002.

Zweitens basierte der Disput um die Wirkungsmacht und genre-/gattungsspezifische Zuordnung von *Triumph des Willens* nie auf einem Zweifel an der Verfilmung realer Ereignisse, sondern vielmehr auf der Frage nach dem *Wie* der Verfilmung realer Ereignisse.

Die dokumentarische Produktionsweise bedingt nicht etwa zwangsläufig einen direkten Zugang zur Wirklichkeit; die Darstellung realer Ereignisse an natürlichen Drehorten ändert nichts an der gestalterischen Rolle, die der Regisseur einnimmt. Der Filmmacher deutet mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln das Ereignis. ‚Triumph des Willens‘ stellt demnach nicht die Wirklichkeit dar, sondern nur eine indirekte Form (Nowotny 1981, 114).

Leni Riefenstahl hat alle Möglichkeiten der künstlerischen Einflussnahme auf das Geschehen ausgeschöpft und damit das Geschehen verändert. Inszenierte Wirklichkeit ist als ‚nicht authentische Wirklichkeit‘ zu kennzeichnen und, nach Helmut Regel, über formale Charakteristika identifizierbar:

Als ein solches Merkmal [für Inszenierung] darf beispielsweise eine ungewöhnliche Kamerapostierung gelten, die nach den Gegebenheiten des Schauplatzes eigentlich nicht möglich und nur aus der Verwendung aufwendiger technischer Hilfsmittel zu erklären ist, wie sie bei öffentlichen Ereignissen in der Regel nicht benutzt werden können. ... Auch ungewöhnliche Kamerabewegungen können auf inszenierte Aufnahmen deuten. ... Gleitet eine Kamera erschütterungsfrei durch unwegsames Gelände, ... so muß man auf eigens verlegte Schienen für den Kamerawagen schließen. Des weiteren entspringen auffällige, ausgeklügelte Kameraperspektiven meist der Absicht filmkünstlerischer Stilisierung, die dem chronistischen Dokumentarfilm-Berichter im allgemeinen fernliegen. ..., extreme Untersicht und Aufsicht - ... – dürfen als Gestaltungsmittel gelten, wie sie für den Spielfilm typisch sind (Regel 1977, 495).

Zur Bezeugung ihrer ‚Unschuld‘ hat Hitlers Auftragsfilmerin diesen ‚Kunstgriff‘ stets zu marginalisieren versucht:

Es geschieht nichts für die Kamera, im Gegenteil, alles flieht, nimmt seinen rücksichtslosen, oft ganz unvorhergesehenen Lauf und enteilt unwiederbringlich. Der Regisseur hat auf den Ablauf der Ereignisse keinen Einfluß, er kennt nur das weniger genaue Programm.<sup>296</sup>

Gerade das Zufallselement, das Riefenstahl als charakteristischen Teil von dokumentarfilmspezifischer Aufnahmerealität beschreibt und das einen Dokumentarfilm explizit vom Spielfilm unterscheidet, hat sie interessanterweise konsequent zu eliminieren und diesen Eingriff seinerseits wiederum stets zu camouflieren versucht. Wie bereits erwähnt, verliefen die Reichsparteitags- und Filmvorbereitungen parallel zueinander. Die Ausführungen zum Arbeitsdienstappell und die millimetergenaue Schienenverlegung zeigen, dass der Filmstab nicht nur „das weniger genaue Programm“ kannte, sondern über standortbezogene und organisatorische Detailinformationen des Ablaufs verfügte. Die Sprechchor-Szenen ‚geschehen‘ ebenso für die Kamera, wie die „herrlichen Köpfe der Jugend“ (Riefenstahl 1935, 23), die „Prachtbengels, Blondköpfe, geweckte(n) Gesichter,

---

<sup>296</sup> Leni Riefenstahl (1940/41): „Über das Wesen und Gestaltung des dokumentarischen Films“, in: *Der deutsche Film*. Sonderausgabe, Berlin, S. 146, zit. nach Nowotny 1981, 112, Anm. 1.



blanke(n) Augen”<sup>297</sup> das Ergebnis einer zielgerichteten Suche, nicht das einer spontanen Aufnahmesituation sind. Riefenstahl hat immerhin so viel „Einfluss“, die Versammlung der Hitler-Jugend nicht als *Jugend-*, sondern als *Jungen-*Veranstaltung zu präsentieren - weil Riefenstahl das so *will*, nicht weil es so *ist*. Ungeachtet der Tatsache, dass Hitler in seiner Rede Mädchen explizit erwähnt, verzichtet die Auftragsfilmerin ausgerechnet in diesem Fall auf die üblicherweise so extensiv favorisierte Wort-Bildverknüpfung - auf Mädchen im Gegenschnitt. In der Montage unterlegt sie Hitlers Worte in erwähnter Schnittfolge mit diesen Bildern:

„Und wir möchten nun, dass ihr, deutsche Jungens [ → *Nahaufnahme, leichte Untersicht auf „deutsche Jungens“*] und deutsche Mädchen [ → *Nahaufnahme, starke Untersicht auf Hitler (!), nicht auf „deutsche Mädchen“*] in euch [ → *es folgen drei Großaufnahmen von Hitler-Jungen bis zur Beendigung dieses Satzes*] all das aufnehmt, was wir dereinst uns von Deutschland erhoffen.“

Riefenstahl filmt ideologiekonform - und das subtil. Sie vermittelt Relevanzen durch die Abbildung signifikanter und Irrelevanzen durch die Nicht-Abbildung bedeutungsloser ‘Objekte’ und verfestigt das Dogma von der geschlechtsspezifischen Ungleichgewichtigkeit über die Glorifikation von Maskulinität und die Marginalisierung von Feminität. *Jugendveranstaltungen* sind *Jungenveranstaltungen*, Appelle sind Männergelöbnisse und von einer RPT-Teilnahme der NS-Frauenschaft hat das millionenfache Kinopublikum nie erfahren. Der Parteitag ist ‘Männersache’, Deutschland ist ein “Männerstaat” (vgl. Anm. 47). - so wollen es die Ideologen, so ‘übersetzt’ es die Regisseurin im Auftrag. Ungenügsame oder nonkonforme Bilder, Motive, Sujets verschwinden als unliebsamer Teil von Realität auf dem Schneidetisch oder entbehren von vornherein der Begehrlichkeit und disqualifizieren sich somit bereits im Vorfeld als Kameraobjekt. Ungeachtet dessen definierte Leni Riefenstahl ihre kinematografischen Apotheosen stets als Dokumentarfilme und negierte mit dem Verweis auf ihre künstlerische ‘Freiheit’ von staatlichen Vorgaben jede ideologiekonforme und propagandistische Tendenz.<sup>298</sup> Da ihr Sonderstatus einen privilegierten und uneingeschränkten Zugang zu allen Veranstaltungen garantierte, handelt es sich bei den Auslassungen um Beschränkungen, die sich die Regie freiwillig auferlegt.

Gewiss hatte selbst Leni Riefenstahl keinen Einfluss auf den Zufall, aber auf die Wiedergabe im Postproduktionsprozess. Der Regisseur muss Unvorhersehbarkeiten zwar

---

<sup>297</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Wie der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg entstand“.

<sup>298</sup> Wiegand, Wilfried: „Leni Riefenstahl. Die Traumtänzerin“, in: *FAZ.NET*, 10. Sept. 2003, URL: <http://.../Doc-E77B704529053483CAC8EE28EF97801B6~Atp1~Ecommon~Sspezial.htm>

kalkulieren, aber nicht integrieren. Zufallsarmut und die Elimination von Spontaneität in Riefenstahls Bildern sind das überzeugendste ‚Gegenargument‘ zu ihren Worten. Kein Parteitagsteilnehmer schaut oder winkt in die Kamera, blickt oder äußert sich gar kritisch, muss husten, gähnen oder eine Brille tragen, niemand wirkt gelangweilt, erschöpft oder unkonzentriert, niemand fällt in Ohnmacht – niemand ist ‚Mensch‘.<sup>299</sup> Riefenstahls Ikonografie korrespondiert *gerade* aufgrund der Unspontaneität, der Unlebendigkeit in Mimik und Gestik, der statuarischen Abbildung mit den rassenideologischen Maxime der Nationalsozialisten und ihren Forderungen nach dem heroischen, aufrechten, willensstarken, stolzen (Un-)Menschen.

Noch nie brachte uns eine filmische Wiedergabe die Köpfe, die Gesichter der Männer des neuen Deutschland so... faszinierend nahe wie dieser Film! *Die Wirklichkeit selbst scheint übertroffen* [Hervorhebung nicht im Original!]. ... Es arbeitet in diesen festen, ausdrucksvollen Männergesichtern; Vertrauen, Glaube, unbeugsamer Wille, männliche Rührung, stolze Freude, Dankbarkeit lebt darin!<sup>300</sup>

Mit Ausnahme der Lagerszenen lenkt Riefenstahl die gesamte Aufmerksamkeit auf eine telegen inszenierte Führerfigur, eine ebensolche Getreuen-Choreografie und imposante NS-Veranstaltungen. Goebbels lobt das Monumentalwerk als „... große filmische Vision des Führers, der hier zum ersten Male bildlich in nie gesehener Eindringlichkeit in die Erscheinung tritt“.<sup>301</sup> Die NS-Presse bezeichnet *Triumph des Willens* als „Film des Führers“<sup>302</sup> und schätzt ihn wegen der eindrücklichen Sichtbarmachung der Führer-Volk-Beziehung<sup>303</sup> und der Hitler-Verehrung:

So bleibt als stärkster Eindruck, als größtes Erlebnis in der Fülle der Ereignisse – der Führer. Der Führer, wie ihn dieser Film zeigt, **der Führer, wie ihn die Welt noch niemals sah!**<sup>304</sup>

Mit der Glorifikation des „Führerprinzips“ argumentiert Riefenstahl zu Gunsten von Alleinherrschaft, Totalitarismus, Unterwerfung und popularisiert das, was David Welch (2001, 124) als „antithesis of democracy“ bezeichnet. Folgerichtig unterschlägt sie die von Hans Ertl gefilmte Szene, in der eine fanatische Anhängerin und Autogrammjägerin den SS-Sicherheitsgürtel um Hitler durchdringt und ihn küsst, bevor dieser sich erwehren und der Personenschutz reagieren kann. Riefenstahl ordnet die doppelte Peinlichkeit, die sich aus der Unbeholfenheit eines unfreiwillig ‚eroberten‘ ‚Führers‘ und dem Versagen der *Schutzstaffel*

---

<sup>299</sup> Zeitzeugen haben immer wieder von den Strapazen der Nürnberger Parteitage berichtet, von langen Fußmärschen, stundenlangen Wartezeiten, Erschöpfungszuständen und Ohnmachtsanfällen.

<sup>300</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 24.

<sup>301</sup> „Hitler war ihr Schicksal – Leni Riefenstahl“, *WDR*, 21. Aug. 2002.

<sup>302</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Wendt, Hans: „Der Film des Führers. Triumph des Willens.“

<sup>303</sup> Vgl. ebd. sowie BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 24.

<sup>304</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 24.

ergibt, dem Verschnittmaterial zu – und eliminiert den Zufall. Sie ersetzt Missgeschicke durch Pathos, das Individuum durch die „Volksgemeinschaft“, Alltäglichkeiten durch Höhepunkte, das Menschengewimmel, Warteschlangen, Überfüllung, Gedrängel durch die perfekt arrangierte und disziplinierte Masse, von der niemand weiß, woher sie kommt, wohin sie geht, ob sie essen oder trinken muss oder lachen kann, was sie abseits der Veranstaltungen und außer dem „Führer“ beschäftigt.

Schon Paul Rotha hatte für den Dokumentarfilm allgemein konstatiert, ..., daß einer der gravierenden Mängel des Dokumentarfilms immer darin bestanden habe, daß er das Individuum ausspare (Hoffmann 1988, 143).

Nürnberg ist die mittelalterliche „Stadt der Reichstage“ und gegenwärtige „Stadt der Reichsparteitage“, ist Ort der Anknüpfung an Tradition ohne Alltagsgeschehen und Müßiggang, ohne Transportmittel, Geschäfte, Restaurants und Cafés, ohne arbeitende, alte oder gebrechliche Menschen, ohne Skeptiker oder „Artfremde“ – die „deutscheste aller Städte“ (wie Anm. 67) eben. „Es ist der Film von dem Gesicht Deutschlands, von dem Führer und seiner alle Deutsche (*sic!*) umfassenden Gefolgschaft.“<sup>305</sup> Wenn *alle* Deutschen Gefolgschaft sind, ist kein Deutscher Kritiker. Die Filmbilder transportieren genau diese Botschaft. Im Deutschland des Jahres 1934 gibt es nur Jubel, Optimismus, Zustimmung, Schönheit, die Ausnahmesituation und den „Führer“. So etwa lässt sich Riefenstahls ‚Dokumentarfilmverständnis‘ vereinfacht definieren und insofern kritisieren, als sie den Ansprüchen eines Dokumentaristen „als Zeuge eine wahre Aussage zu machen und sich um Sachlichkeit“ (Leiser 1996, 17) zu bemühen, in keiner Weise genügt.

Leni Riefenstahl hat mit ihren filmischen Mitteln in klarer Parteinahme – also keineswegs „dokumentarisch“ – die Strukturen und Wirkungsabsichten des Parteitage bloßgelegt und damit die Intention der Macher in idealer Weise einem Millionenpublikum nahegebracht (Zelnhefer 1991, 243).

Nicht die *Selektivität* des Materials also berechtigt zu dem Vorwurf, den Nationalsozialisten mit *Triumph des Willens* ein wertvolles Propagandainstrumentarium zur Verfügung gestellt zu haben, sondern die dezidiert *ideologiekonforme Selektivität* (und Präsentation). Die Attraktivität ist der Betrug.

Der Mensch vermischt Märchen und Wirklichkeit. Er ist auch bereit, das Märchen als Wirklichkeit anzusehen, und beweist damit die Richtigkeit der Macciavellischen These, wonach die Menschen so einfältig sind und in solchem Grad dem Zwang des Augenblicks gehorchen, daß jemand, der betrügen will, stets einen findet, der sich betrügen läßt (Barkhausen 1970, 147).

Die durchgängige Positivkonnotation und Apotheose des deutschen Menschen popularisiert das rassenideologisch-dualistische Dogma, die Zweiteilung der Menschheit in Freund und

---

<sup>305</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Film ohne Probe. Das filmische Dokument des letzten Reichsparteitage wird geschaffen.“

Feind, in Gut und Böse, in Deutsche und Nicht-Deutsche, in „Arier“ und „Nicht-Arier“, in „Volksgemeinschaft“ und den Rest. Die *ausschließliche* Abbildung des „Erwünschten“ impliziert die Missbilligung des nicht-abgebildeten „Unerwünschten“, die Negierung von Vielfalt. Sie ist ein visueller Euphemismus, Realitätsverzerrung, ist Propaganda. Ein „Dokument vom Reichsparteitag 1934“, als das der Film im Vorspann angekündigt wurde, ist es nur insofern, als es die Inszenierung der Realität, nicht aber die Realität ‘beweist’.<sup>306</sup> Riefenstahl gibt eine eindeutige Lesart vor und lässt durch Eindimensionalität und den Mangel an Pluralität keinen Raum für eigene und differenzierte Schlussfolgerungen, für vielfältige Rezeptionsweisen. Der perfekte Mensch ist der gute, schöne, gesunde, willensstarke, unterwerfungs- und opferbereite, regimetreue deutsche Mensch. Riefenstahl definiert Idealtypik folglich als Synergismus von Äußerlich- und ‚Innerlichkeit‘, suggeriert einen Zusammenhang zwischen Physiognomien und Charaktereigenschaften, den schon die ideologischen Vordenker der vergangenen zwei Jahrhunderte nachzuweisen sich bemüht hatten.

Wenngleich ihre ideologiekonforme Bildsprache ebenso wenig den Rückschluss auf eine persönliche rassistische und pronazistische *Gesinnung* rechtfertigt, wie sie sie umgekehrt zu negieren vermag, dekuviert sie zumindest ein *Wissen* um politisch-ideologische Inhalte und die Bereitschaft der Person, das Dogma im Zeichen der Menschenverachtung zu popularisieren. Burden (vgl. 1967, 119-123) hat rassistische, antisemitische Redepassagen Hitlers und anderer Parteigrößen zitiert, die Riefenstahl nicht in den Film integrierte, was nicht bedeutet, dass sie keine Kenntnis davon hatte.

Täglich fand unter der Leitung von Leni Riefenstahl nach Abschluß des Programms eine ‚Regiebesprechung‘ statt, in der die Arbeit für den kommenden Tag festgelegt wurde. Diese Organisation der Dreharbeiten ermöglichte, bei jedem Aufmarsch, in jeder Tagung, bei jedem Appell mit der Kamera präsent zu sein und alles aufnehmen zu können, um später bei der Montage die Auswahl treffen zu können (Nowotny 1981, 95).

Damit, dass sie die enorme, bei einem Drehverhältnis von 1:42 entstandene Materialfülle von insgesamt knapp 130.000 Metern auf 3109 Meter verschlankte und einen 80-Stunden-Film auf eine 114-minütige Originalfassung verkürzt hatte, kannte sie die Inhalte en détail und verlor damit einmal mehr ihre ‚Unschuld‘ als (vermeintlich) naive und unwissende Künstlerin, als die sie sich nach 1945 stets verstanden wissen wollte.<sup>307</sup> *Triumph des Willens*

---

<sup>306</sup> „Dokument“ <lat.> wird hier gemäß Duden mit „Beweis“ übersetzt.

<sup>307</sup> Zum Verbleib des Restmaterials können nur spärliche Angaben gemacht werden. Im Feuilleton der NS-Presse findet sich ein Hinweis auf den geplanten Umgang mit dem Verschnitt: „Wir wollen versuchen, aus den nicht gebrauchten guten Filmstücken einen eigenen Film für uns herzustellen, den wir auf Schmalfilm umkopieren und dann in jedem Lager vorführen können (BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Scheller, Thilo: „Der Arbeitsdienst im Reichsparteitagsfilm“). Mit hoher Wahrscheinlichkeit lagerte das Gesamtmaterial im „Archiv des Reichsparteitags“, das Riefenstahl im Auftrag der NSDAP auf dem Gelände der Geyer-Werke in Berlin-Neukölln unterhielt (vgl. dazu Anm. 359). Der weitere Verbleib ist ungeklärt.

verschweigt rassistisches Gedankengut *nicht*. Nowotny (vgl. 1981, 134) weist darauf hin, dass die folgende, im Studio nachgestellte (!) Textpassage des fanatisch-antisemitischen Frankenführers Julius Streicher in seiner ursprünglichen Begrüßungsrede *nicht* enthalten war: „Ein Volk, das nicht auf die Reinheit seiner Rasse hält, geht zu Grunde.“

Die gezielte Auswahl der Redeausschnitte ist Beweis genug für die These, daß der Film von jemandem geschaffen wurde, der die Gliederungen der Partei und die aktuelle politische Situation gekannt haben muß (Nowotny 1981, 148).

Die Filmemacherin integriert zudem die Redesequenzen Hitlers, in denen er die HJ als Rassegemeinschaft, als „Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blut“ anspricht und die rassistische Hochwertigkeit der Führungselite in der Schlusskundgebung betont:

Wir mussten als Partei in der Minorität bleiben, weil wir die wertvollsten Elemente des Kampfes und des Opfersinns in der Nation mobilisierten, die zu allen Zeiten nicht die Mehrheit, sondern die Minderheit ausgemacht haben. Und weil dieser beste Rassewert der deutschen Nation in einer stolzen Selbsteinschätzung mutig und kühn die Führung des Reiches und Volkes forderte, hat das Volk sich in immer größerer Zahl dieser Führung angeschlossen und unterstellt. Das deutsche Volk ist glücklich in dem Bewusstsein, dass die ewige Flucht der Erscheinungen nunmehr endgültig abgelöst wurde von einem ruhenden Pol, der sich als Vertreter seines besten Blutes fühlen und dieses wissend zur Führung der Nation erhoben hat...

Riefenstahl verleiht seinen Worten bezeichnenderweise exakt im Anschluss an die Betonung des „beste(n) Rassenwert(es) der deutschen Nation“ durch einen Gegenschnitt auf den notorischen Rassisten Julius Streicher Nachdruck, der seine Zustimmung durch deutliches Kopfnicken signalisiert. Die Gestaltungslinie offenbart Detailkenntnis der Gestalterin und konterkariert Unwissenheit und Naivität.

Der RPT-Film ist folglich unzweifelhaft auch ein Werbefilm für die NS-Rassendoktrin und eine augenfällige Beweislast, der sich Riefenstahl trotz lebenslanger Exkulpationsversuche nicht zu entledigen vermochte. Da die Sprache ihrer Bilder zu eindeutig war, um sie später mit Worten relativieren zu können, hat sie die Argumentation evident, unkorrigierbar und dauerhaft gegen sich selbst gerichtet. Die schärfste Kontrahentin Riefenstahls hieß Riefenstahl. Noch im Jahr 2002 klassifizierte sie *Triumph des Willens* als „ein Dokument von einem Parteitag, mehr nicht. Das hat nichts zu tun mit Politik.“<sup>308</sup> „Arbeit und Friede sei die Botschaft dieses Films, sagt die Riefenstahl und wird nicht rot dabei.“<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Fritz, Herbert/Linnartz, Mareen: „»Ich bereue doch«“, in: *Frankfurter Rundschau*, Magazin, 27. April 2002.

<sup>309</sup> Strobl, Ingrid: „Faszinosum Faschismus“, in: *Konkret*, Heft 5, Mai 1994.

#### 6.4.2 Dokumentarfilm und Propaganda - ein Problem der Definition

Unabhängig davon, dass Riefenstahls Behauptung insofern der Plausibilität entbehrt, als Bilder einer politischen Veranstaltung so viel mit Politik zu tun haben, wie Bilder einer Sportveranstaltung mit Sport, lässt auch die NS-Presse keinen Zweifel daran und deklariert den Reichsparteitagfilm „als Zeugnis unserer Zeit und als politische(n) Ausdruck einer Anschauung...“.<sup>310</sup> In Übereinstimmung mit dem Real-Parteitag, ist auch sein filmisches Pendant effektiv, aber inhaltsleer und erinnert an die Strategie, die Hitler in *Mein Kampf* gepriesen hatte:

Jede Propaganda hat volkstümlich zu sein und ihr geistiges Niveau einzustellen nach (*sic!*) der Aufnahmefähigkeit des Beschränktesten unter denen, an die sie sich zu richten gedenkt.<sup>311</sup>

Berg-Ganschow (1990, 86) beschreibt in ihrem Artikel einen Typus dokumentarischer Authentizität, der „sich nicht seiner sachlichen Basis“ vergewissert, sondern „den Zuschauer mit jeder Einstellung selbstbewußt und feierlich auf das Erlebnis des Besonderen, Kostbaren, Authentischen“ einstimmt und durch „filmästhetischen Phantasieaufwand Zuschaueremotionen“ schafft. Diese Definition zeigt, dass Riefenstahls Gestaltungsprinzip der Emotionalisierung nicht notwendig als Einbuße dokumentarischer Authentizität verstanden und kritisiert werden *muss* und verweist auf die Divergenzen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung in Bezug auf die Benennung der Kriterien des Dokumentarischen, des Authentischen. Im Feuilleton der NS-Presse feierten die Rezensenten jedenfalls das Pathos und nicht die Objektivität der Wiedergabe; sie kürten *Triumph des Willens* als „Filmepos des Nationalsozialismus, das lebendige, aufwühlende und beglückende Denkmal der deutschen Volksgemeinschaft“.<sup>312</sup>

In der Forschungsliteratur ist die Frage nach der dokumentarischen und/oder propagandistischen Qualität des Reichsparteitagfilms vielfach und kontrovers diskutiert worden. Da bereits die Merkmale des Dokumentarfilms kaum eindeutig zu benennen sind, erweist sich eine Abgrenzung gegen die ihrerseits noch weniger definierbaren Propagandafilm-Kriterien als zusätzlich problematisch oder gar als unmöglich, wie Nowotny (1981, 146) treffend bemerkt: „Es gibt keinen Propagandafilm, sondern Propagandaabsichten und -wirkungen, die das Medium anzustreben oder auszulösen vermag“. Es kommt

---

<sup>310</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Wendt, Hans: „Der Film des Führers. ,Triumph des Willens.““

<sup>311</sup> Hitler (1925): *Mein Kampf*. 1. Bd. München, S. 197, zit. nach Barkhausen 1970, 146.

<sup>312</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Klette, Werner: „Wie der Film vom Reichsparteitag in Nürnberg entstand“.

erschwerend hinzu, den historischen Wandel des Dokumentarfilmverständnisses berücksichtigen zu müssen.

Riefenstahl fügt sich mit ihrem Konzept von filmischer Dokumentation in die Dokumentarfilmtheorie der 30er Jahre ein. Der Filmhistoriker Gunning beobachtet von den Anfängen des Dokumentarfilms eine zunehmende Entwicklung hin zu schöpferischer Gestaltung innerhalb des Genres. Der Schnitt spiele eine entscheidende Rolle dabei (Schaub 2003, 79).

Das Spektrum der Kategorisierung ist vielfältig; *Triumph des Willens* gilt als "affirmatives Dokument" (Loiperdinger 1987, 53), als "»heroischer Reportagefilm«",<sup>313</sup> als "durchinszenierter Film aus dokumentarischem Material" (Lensen 1996, 27), als "deutsche Doku-Kunst",<sup>314</sup> als "Funktionsträger für Propaganda" (Hoffmann 1988, 144), als "stilisierte Wirklichkeit dokumentarisch...überliefer(t)",<sup>315</sup> als "faschistische (Film-)Kunst" (Seeblen<sup>2</sup>2001, 79), als "Propaganda mit ästhetischer Qualität",<sup>316</sup> als "avantgardistische Propagandaästhetik" (Hattendorf<sup>2</sup>1999, 280), als "faschistische Ästhetik",<sup>317</sup> als "Dokument" (Zelnhefer 1991, 243), als "propagandistischer Dokumentarfilm" (Hattendorf<sup>2</sup>1999, 280), als "dokumentarischer Propagandafilm" (Kinkel 2002, 167), als "Dokumentarfilm" (Taschen 2000, 289), als "Propagandafilm",<sup>318</sup> als 'sowohl als auch' (Rother 2000, 72f) und als 'weder noch' (Nowotny 1981, 149) – eine paradox anmutende Unentschiedenheit, die Nowotny hier zeigt. Rother löst sich von dem Dogmatismus, der im Bemühen um die definitorische Verortung vielfach zu konstatieren ist und leistet mit seiner differenzierten Argumentation einen wertvollen Beitrag zur Harmonisierung von Polaritäten und zur Sublimierung der Diskussion:

Selbstverständlich ist TRIUMPH DES WILLENS ein dokumentarischer Film, was an sich aber wenig besagt. Die eigentliche Frage besteht vielmehr darin, in welcher Hinsicht er dokumentarisch ist und was er dokumentiert. Es führt nicht weiter, »Dokumentar«- und »Propagandafilm« einfach einander entgegensetzen, da beide Verschiedenes bezeichnen. ... Dokumentarfilme können selbstverständlich zugleich Propagandafilme sein. Denn »Propaganda« meint in diesem Zusammenhang eine Abweichung von der Tatsächlichkeit, eine Darstellung, die gegenüber den wirklichen Verhältnissen mindestens geschönt, wenn nicht sogar verzerrt erscheint. »Propagandafilme« können ganz unterschiedlichen Gattungen zugehören – dem Spielfilm (Jud Süß) ebenso wie der Wochenschau... Wer bestreiten wollte, dass TRIUMPH DES WILLENS ein Dokumentarfilm ist, das heißt einer bestimmten Gattung des Films – ganz unbeschadet aller ästhetischen und politischen Qualitäten – zugehört, der müsste sich unweigerlich auf die Suche nach einer sinnvoll begründbaren Unterscheidung machen (Rother 2000, 72).

<sup>313</sup> o.V.: „Gibt es einen deutschen Kamerastil?“, in: *Der deutsche Film*, Heft 7, 3. Jg., 1939, S. 176f. Der Terminus „heroische Reportage“ wird von Rother (2000, 108) aufgegriffen und erläutert, aber *nicht* von ihm geprägt. Riefenstahl (1935, 28) selbst dürfte dieser Definition seinerzeit zugestimmt haben, als sie *TdW* einen „heroischen Film der Tatsachen“ nannte.

<sup>314</sup> Schmitter, Elke: „Triumph des Widerwillens“, in: *Der Spiegel*, 19. Aug. 2002.

<sup>315</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Der Triumph des Willens‘ - ein deutsches Meisterwerk. Eine notwendige Vorbetrachtung für den Reichsparteitag-Film 1934“.

<sup>316</sup> Rother, Rainer: „Die Legende von der anstößigen Künstlerin“, in: *Der Tagesspiegel*, 22. Aug. 2000.

<sup>317</sup> Decker, Gunnar: „Die Herrschaft der Manipulation und die Ohnmacht des Zuschauers“, in: *Neues Deutschland*, 17/18. Aug. 2002.

<sup>318</sup> Karasek, Hellmuth: „Hitlers Amazonenkönigin“, in: *Der Tagesspiegel*, 10. Sept. 2003.

Riefenstahls Begriffsbestimmung hingegen ist der Beleg für ihre *filmwissenschaftliche* Unkenntnis und/oder für die unreflektiert-emotionalen, viel zu hastigen, reflexartigen Zurückweisungen des Vorwurfs an eine NS-Propagandistin: *TdW* sei “ein historischer, ein Dokumentarfilm, kein politischer, geschweige denn Propagandafilm” (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972b, 429) - als könne ein Dokumentarfilm nicht politischen Inhalts, ein historischer Film nicht propagandistischen Inhalts und ein Dokumentar-, kein Propagandafilm sein. Riefenstahl fehlt die Distanz zu ihrem Werk und damit die Voraussetzung zur Formulierung einer weitgehend ‚objektiven‘ Kritik, was sie wiederum dazu verleitet, die Definitionskriterien des Dokumentarfilms an ihren Arbeiten auszurichten statt die Klassifizierung ihrer Arbeiten an den Definitionskriterien des Dokumentarfilms auszurichten. In der Riefenstahl-Dokumentation *Die Macht der Bilder* führt sie die Nichtkommentierung der Sequenzen als Beleg für die Dokumentarfilmqualität von *Triumph des Willens* an: „In dem Film ist kein Kommentar enthalten, das ist einer der Gründe, wodurch man Dokumentar- und Propagandafilm unterscheidet“<sup>319</sup> - als sei Kommentierung ein Propagandafilmkriterium und Nicht-Kommentierung der Beweis für das Gegenteil. Die Schwäche des Müller-Porträts besteht in seiner Schweigsamkeit an Stellen wie diesen. Da bereits die genre- oder gattungsspezifische Zweiteilung einer in diesem Fall bestehenden Einheit unzulässig ist, erweist sich folgerichtig *jede*, vor allem aber *diese* Begründung als Absurdität. Ein Dokumentarfilm *unterscheidet* sich nicht von einem Propagandafilm, sondern *ist* zugleich auch Propagandafilm oder nicht. Folgt man dennoch Riefenstahls fragwürdiger Argumentation, haben die filmanalytischen Ausführungen hinlänglich gezeigt, dass sich besagte „Abweichung von der Tatsächlichkeit“ (Rother 2000, 72) aus den gewählten Stilmitteln und Präsentationsformen, aus den Erzählzusammenhängen, Auslassungen, Schnittfolgen, aus der Chronologie, der Montage und *nicht* (oder zumindest nicht ausschließlich) aus der Kommentierung von Bildern ergibt – im Gegenteil:

Gerade dem Nichtsprachlichen widmet die Film- und Fernsehanalyse besondere Aufmerksamkeit, um die sinnliche Suggestion, die emotionale Wirksamkeit, die Mehrdeutigkeit des Gezeigten aus dem Zustand des unbewusst Erfahrenen in den des Erlebten zu heben (Hickethier<sup>3</sup>2001, 28).

Im Ergebnis der Analyse ist Hattendorf zuzustimmen, der *Triumph des Willens* als “propagandistischen Dokumentarfilm” (Hattendorf<sup>2</sup>1999, 280) bezeichnet und sich damit für die treffendste Kurzformel der Qualifizierung entscheidet.

---

<sup>319</sup> *Die Macht der Bilder*, Riefenstahl-Porträt von Ray Müller. Erstmalige TV-Ausstrahlung, *arte*, 07. Okt. 1993.



NS-Presseecho, Prädikate<sup>320</sup> und die Auszeichnung mit dem Nationalen Filmpreis 1934/35 belegen, dass die Auftragsfilmerin den Ansprüchen der Machthaber in höchstem Maß genügte.<sup>321</sup> Hitler forderte „eine heroische, eine heldische“ (wie Anm. 42) Lebens- und Kunst-Auffassung des deutschen Volkes, die Riefenstahl mit *Triumph des Willens* eindrücklich zur Anschauung brachte.

So wird der Film..., ... jedem Deutschen dieser Zeit die heroische Größe und Kraft des nationalsozialistischen Deutschlands, die heldische Gewalt seiner Führung und phantastische Wucht seiner völkischen Geschlossenheit demonstrativ vor Augen führen.<sup>322</sup>

In Reaktion auf die Preisvergabe am 01. Mai 1935 schickte sie Hitler noch am selben Tag ein Telegramm aus ihrem Urlaubsort Davos:

tief bewegt und beglueckt hoerte ich eben am radio die Verkuendung des filmpreises. diese grosse auszeichnung wird mir mit die kraft geben fuer sie, mein fuehrer, und fuer ihr grosses werk, neues zu schaffen ihre Leni riefenstahl<sup>323</sup>

Äußerungen wie diese belegen ihre Bereitschaft und Euphorie, ihr Talent in den Dienst der Nationalsozialisten zu stellen. Darüber hinaus verweisen sie auf die Mutualität des Profits und verdeutlichen, dass nicht nur Riefenstahl den Ansprüchen der Machthaber, sondern sehr wohl auch die Machthaber den Ansprüchen einer karriereorientierten, geltungssüchtigen Auftragsfilmerin in höchstem Maße entsprachen. Hitler verhalf der mäßig begabten Schauspielerin und mittellosen Regiedebütantin zu Luxus, Macht und Ruhm eines Stars im Dritten Reich, die sich in ihrer Eigenschaft als ambitionierte Übersetzerin der NS-Ideologie erkenntlich zeigte.

---

<sup>320</sup> Gemäß der im Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin einsehbaren „Entscheidungen der Filmprüfstelle vom 25. März bis 30. März 1935“, wurde die 35-mm-Version und Originalfassung von *Triumph des Willens* bei der Erstzensur vom 26. März 1935 mit den Prädikaten „staatspolitisch wertvoll“, „künstlerisch wertvoll“ und „volksbildend“ versehen (vgl. auch BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Triumph des Willens“, in: *Film-Journal* 13/1935). Im Unterschied dazu zensiert die Filmprüfstelle die spätere 16-mm-Schmalfilmversion am 12. Sept. 1935 interessanterweise als „staatspolitisch und künstlerisch *besonders* [Hervorhebung nicht im Original!] wertvoll“ und „volksbildend“ (vgl. „Entscheidungen der Filmprüfstelle vom 9. Sept. bis 14. Sept. 1935“). In der Forschungsliteratur wird mit Beharrlichkeit die Falschinformation verbreitet, derzufolge bereits die Originalfassung die höchste Auszeichnung „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“ erhielt.

Der Zusammenhang zwischen der Vergabe dieser höchsten Prädikatisierungskategorie und der Ideologiekonformität eines so ausgezeichneten Filmwerkes erschließt sich zweifelsfrei über die Information des Deutschen Nachrichtenbüros vom 25. März 1937: „Das Prädikat ‚Staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll‘ wird ... in Zukunft nur Filmen verliehen, die der nationalsozialistischen Auffassung vom deutschen Filmschaffen in besonders hervorragendem Maße gerecht werden“ (BArch, R 43 II/389).

<sup>321</sup> Auch unter ökonomischen Aspekten hat sich die staatliche Investition amortisiert. In der Ertragnis-Kalkulation für das Ufaleih-Programm findet *Triumph des Willens* als einer der „3 besten Filme“ der „Produktion 1934-35“ Erwähnung (BArch, R 109 I/1030 b, Bl. 112).

<sup>322</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Berger, Erich: „Der ‚Triumph des Willens‘ fertiggestellt! Ein Film, der jeden Deutschen angeht!“

<sup>323</sup> BArch, R 43 II/388, Bl. 151. Telegramm Riefenstahl an Hitler, 01. Mai 1935. Orthografie und fehlerhafte Interpunktion so im Original!

## 6.5 Zeitgenössische Rezeption und Wirkung

Die Nationalsozialisten hatten *TdW* auf unvergleichliche Weise gefördert, gelobt, preisgekrönt - und das nicht zufällig. 1935 erzählt Riefenstahl noch freimütig von der Wirkungsmacht des Mediums, die sie nach 1945 stets zu banalisieren sich bemühte:

Der Führer hat die Bedeutung des Films erkannt. Wo ist in der Welt die Möglichkeit, den Film in seiner Ausdrucksfülle zum *Deuter eines Zeitereignisses* [Hervorhebung nicht im Original!] heranzuziehen, weitsichtiger erkannt worden! ... Daß der Führer den Film zu dieser Bedeutung erhoben hat, bezeugt, wie vorahnend seine Erkenntnis von der bisher unausgeschöpften *Suggestivkraft* [Hervorhebung nicht im Original!] des Films als Kunst ist" (Riefenstahl 1935, 15).

Eine 1934 noch zustimmungsbedürftige Diktatur unterwarf die Medien per Gleichschaltung und nutzte vor allem die Suggestivkraft des Films zur millionenfachen pronazistischen Indoktrination und Machtstabilisierung. Der folgende Presstext erinnert weniger an die Vorankündigung eines Reichsparteitagfilms, als an den bevorstehenden Einsatz einer Wunderwaffe mit enormer Sprengkraft:

Daneben aber ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß mit diesem ersten nationalsozialistischen Film ein Propagandafaktor für den Nationalsozialismus eingesetzt wird, dessen Wirksamkeit im Augenblick noch gar nicht zu übersehen ist. Wer diesen Bildstreifen gesehen haben wird, hat stimmungsmäßig, seelisch und aus tatsächlichem Geschehen heraus erstmalig einen ganz großen, in seiner Eigenart erschütternden Eindruck vom Wesen des Nationalsozialismus und von der gewaltig-dämonischen Kraft seiner Weltanschauung. Laue, Halbe, Krittelnde und Zweifelnde im Reich. (*sic!*) fanatische und durch eine Lügenpropaganda verhetzte Angehörige anderer Länder und Völker werden durch diesen Film eine Aufklärung, einen lebendigen Anschauungsunterricht erhalten, der in jedem Falle ihr Denken beeinflussen wird.<sup>324</sup>

Wie wirkungsmächtig jedoch war Riefenstahls cineastisches Willensbekenntnis jenseits der propagandistisch gefärbten und staatlich verordneten Positivbewertung? Welche Konvergenzen und Divergenzen zwischen Wirkungsabsicht und Wirkung lassen sich ermitteln oder zumindest vermuten?

Eine umfassende rezeptionshistorische Analyse erfordert neben der Produktanalyse die Berücksichtigung der zeitgenössischen Rezeption einschließlich des historisch-gesellschaftlichen Kontextes. Wenngleich diesem Anliegen im Rahmen der vorliegenden Untersuchung in dieser Komplexität nicht entsprochen werden kann, orientieren sich die Ausführungen dennoch kontinuierlich an der Frage nach der Verführungskraft der Bilder im Kontext der NS-Diktatur Mitte der Dreißigerjahre. Die Rekonstruktion der historischen Rezeption konfrontiert im Allgemeinen mit methodischen Unsicherheiten und stellt sich dar als "wissenschaftliche Gratwanderung ..., zwischen nachweisbaren, objektiven Daten,

---

<sup>324</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Berger, Erich: „Der ‚Triumph des Willens‘ fertiggestellt! Ein Film, der jeden Deutschen angeht!“

weitgehend nachvollziehbaren Interpretationen und der Gefahr tendenzieller Spekulation“ (Korte 1997, 164). Verlässliche Aussagen sind empirisch nicht abzusichern. Die staatlich zensierte NS-Presse stellt in Bezug auf die Ermittlung von Publikumsreaktionen und “objektiven Daten” (Art und Umfang der Pressekritik) eine ebenso unseriöse Quelle dar, wie die Summe der ‘zwangsverpflichteten’, gedrängten oder ‘verführten’ Kinobesucher einen repräsentativen quantitativen Wert ergäbe, um auf das Interesse der Bevölkerung an dem Reichsparteitagfilm zu schließen. Die unsichere Dokumentenlage hat zur Konsequenz, sich mit einer „bestenfalls approximativ mögliche(n) Rekonstruktion“ (Korte 1997, 156) der Rezeptionshistorie zufrieden geben zu müssen.<sup>325</sup> Wenngleich diese Annäherung trotz der Variablen für ein Verständnis der langlebigen Kontroverse um Riefenstahls Status nicht nur gerechtfertigt, sondern unverzichtbar ist, pointiert Bernd Söseman die Schwierigkeit des Anliegens, wenn er bemerkt: „Zu fragen, wie die Leute den Film damals empfunden haben, ist die schwierigste Frage, die man stellen kann.“<sup>326</sup>

Der Aspekt der Rezeption ist bei der Filmanalyse auf diverse Weise berührt.

Als ästhetisches Phänomen läßt sich der Film nicht ‘an sich’ betrachten, sondern er ist stets eingebunden in ein prozeßhaftes Geschehen, das Künstler, Kunstwerk und Zuschauer in Wechselwirkung sieht (Wuss<sup>2</sup>1999, 21).

<sup>325</sup> Die deutsche Bevölkerung wurde durch eine gewaltige PR-Kampagne und verbilligte Eintrittspreise nachdrücklich zum Kinogang aufgefordert. „Um zu ermöglichen, daß der Film baldmöglich von allen Volksgenossen in den Filmtheatern besichtigt werden kann, hat die Reichsfilmkammer in Abänderung der geltenden Eintrittspreise folgendes genehmigt: a) Die Filmtheater können bei Abnahme von mindestens 100 Karten durch NS-Organisationen einen Eintrittspreis erheben, der um 0,20 Mark unter dem jeweiligen Mindesteintrittspreis des betreffenden Filmtheaters liegt. ...“. „Es ist also notwendig alle Möglichkeiten zu erörtern und zweckentsprechend zu prüfen, um den Film, der für das g a n z e d e u t s c h e V o l k bestimmt ist, auch in Ihrer Stadt unter großzügigen und besonderen Gesichtspunkten zu starten“ (BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 28f). Allein im westdeutschen Raum sahen 180.000 Zuschauer den Film bereits in der ersten Woche (vgl. Zelnhefer 1991, 244). Das RMVP wies Presse, Bildpresse und Rundfunk an, “sich die Propagierung des Reichsparteitagfilms in großzügigster Weise angelegen sein zu lassen”, das “Bildmaterial in größtmöglichem Umfang zu veröffentlichen”, den Besuch des Reichsparteitagfilms anzuregen und nahezu legen, auf die Publikation des Riefenstahl-Buches “Hinter den Kulissen...” nachdrücklich hinzuweisen (vgl. BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 26f). Dank detailgenauer Planung stellte das Propagandaministerium den Kinobesuch der Parteiangehörigen „SA, SS, BDM, HJ, NSBO [Nationalsozialistische Betriebszellen-Organisation], KdF usw.“ (ebd., S. 27) sicher. Schließlich beauftragte das RMVP die zuständigen Gaufilmstellen mit der “Organisation von geschlossenen Schulveranstaltungen mit ‘Triumph des Willens’ als einem Pflichtfilm des Jahres im Unterrichtsplan” (ebd., S. 28).

Für die Uraufführungstheater-, d.h. Außenreklame am Berliner Ufa-Palast am Zoo veranschlagte der zuständige Chefplaner Albert Speer bereits 8.000 RM (vgl. BArch, R 109 I/1030 a, Bl. 115) und am 22. März 1935 beschloss der Ufa-Vorstand den Reklameetat für die *TdW*-Premiere im Ufa-Palast “für den Start und 2 Wochen Laufzeit mit insgesamt RM 26.000.--“ zu genehmigen (vgl. BArch, R 109 I/1030 a, Bl. 75).

Insofern kann es kaum erstaunen, dass sich der *Real*-Parteitags im retrospektiven Bewusstsein der Zeitgenossen als *Film*-Parteitags verfestigte, wie die zahlreichen Namensverwechslungen zeigen (vgl. Loiperdinger, 1987, 50, Anm. 23).

Mit diesen Maßnahmen versuchten die Nationalsozialisten, das Prinzip der Freiwilligkeit mehr oder weniger zu untergraben. Das bedeutet jedoch gewiss nicht, dass die Gesamtbevölkerung hätte gedrängt werden müssen und sich nicht auch höchst freiwillig für einen Kinobesuch entschied.

<sup>326</sup> Söseman bezieht sich dabei auf Riefenstahls dritten RPT-Film *Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht!*, beschreibt damit aber ein grundsätzliches Problem, Aussagen zur zeitgenössischen Wirkung wissenschaftlich zu fundieren. Vgl. Urania-Reihe: *Leni Riefenstahls „Harmonischer Heroismus“: Kunst und Politik in ihren Filmen*, Vortrag Bernd Söseman: *Hitlers Verhältnis zur Wehrmacht: Der heroische Mann in Leni Riefenstahls Film „Tag der Freiheit! Unserer Wehrmacht!“*, Berlin, 25. April 2002.

Es gilt, die *Wirkungsintention* von dem *Wirkungspotenzial* und dieses wiederum von der *Wirkung* als solcher zu unterscheiden und zu betonen, dass diese Faktoren keinesfalls korrespondieren müssen. *Triumph des Willens* verfügt über das Potenzial zu überzeugen *und* zu verschrecken und mit Letzterem das Gegenteil (!) des Intendierten zu bewirken. Es ist durchaus denkbar, dass ein wachsamer Beobachter die filmästhetische Harmonisierung gesellschaftlicher Antagonismen, den Betrug und drohenden Schrecken hinter der Bilderfassade erkannte und nach dem Kinobesuch vom Zweifler zum Opponenten wurde.

Auswahl und Wahrnehmung der Information, der Bedeutung eines Films werden sehr stark durch den Erwartungshorizont bestimmt. Viele Komponenten - von der sozialen Schicht und ihren Normen bis hin zu Erfahrungen mit dem Medium - bestimmen Interesse und Wahrnehmungshorizont des Rezipienten. Diese wiederum sind verantwortlich für eine in der Regel "selektive Wahrnehmung", die darauf aus ist, vorhandene Einstellungen und Normen in zentralen Handlungsbereichen zu stützen bzw. zu bestätigen (Gast 1993, 14).

Theoretisch vermochte der Reichsparteitagsfilm einen Sympathisanten also ebenso wie einen Kritiker in seiner Einstellung zu bestätigen. Daraus folgt, dass die Wirkungskraft eines Films nicht ausschließlich von seiner Machart, sondern erheblich von der Disposition des Rezipienten abhängt, die ihrerseits allerdings wiederum von der Machart zu beeinflussen ist. Aussagen zu Medienwirkungen bedürfen also notwendig der Einbeziehung der Medien- *und* der Rezipientenseite.

Vergleichbare Inhalte lassen sich sehr unterschiedlich darbieten, und je nach Art der Verbindung von Inhalt und Darstellung kommt es zu unterschiedlichen Akzeptanzen oder Ablehnungen auf der Empfängerseite. Doch gilt ebenso: Je nach den personalen Befindlichkeiten der Rezipienten haben dieselben Präsentationen sehr differente Wirkungen (Sturm 2000, 33).

Die Nationalsozialisten wussten sehr wohl um die Notwendigkeit, vor allem die "Laue(n), Halbe(n), Krittelnnde(n) und Zweifelnde(n) im Reich" für ihre Ideen gewinnen, ihre Einstellung durch Bilder steuern zu müssen. "Die meisten Propagandafilme, ob sie nun Dokumentarfilme sind oder nicht, versuchen innere Dispositionen in bestimmte Bahnen zu lenken" (Kracauer 1985, 219).<sup>327</sup> Es geht darum, den durchschnittlichen Kinobesucher auf das Filmereignis einzustimmen, ihn vorzubereiten, ihn für das Geschehen einzunehmen und zu einer "national gesinnten Rezeptionshaltung" hinzuführen (vgl. Loiperdinger 1987, 116).

Ein völliger Bruch des Films mit der alltäglichen Vorstellungs- und Erlebniswelt des nicht-faschistischen Durchschnittszuschauers könnte aber leicht eine ablehnende Haltung hervorrufen. Die Kluft zwischen dem filmischen Ideal-Parteitag und der realen Befindlichkeit des Zuschauers ist hier noch erheblich größer als dies gegenüber dem überzeugten nationalsozialistischen Teilnehmer des Parteitags in Nürnberg der Fall ist (Loiperdinger 1987, 115).

---

<sup>327</sup> Wie Rother, verwehrt sich auch Kracauer dagegen, Dokumentar- und Propagandafilm gegeneinander abzugrenzen.

Wie die Ausführungen in den Kapiteln 6.3.4/6.3.5 gezeigt haben, lässt sich Riefenstahl durch die Positivkonnotation der Bilder partiell auch auf den “nicht-faschistischen Durchschnittszuschauer” ein. Der ‘Auftakt’ ist unbeschwert, das Gesicht der Diktatur sympathisch und *alle* jubeln – ein Umstand, der einen Kritiker in seiner Haltung augenscheinlich von *allen* unterscheidet und ihn damit zugleich gesellschaftlich isoliert. Skepsis scheint unberechtigt, der Eindruck kann nicht trügen, “es muß eine erhebende Sache sein, der all diese Menschen dienen und zujubeln”, schreibt die NS-Presse.<sup>328</sup> Die Ein-dimensionalität der Darstellung ist als stark rezeptionslenkender ‘Eingriff’ zu (dis-)qualifizieren. Für den ‘faschistischen Zuschauer’ wiederum liefert gar das Gesamtwerk erbauliche Bilder, so dass die Gestaltungslinie den Rückschluss rechtfertigt, Riefenstahl habe *allen* Deutschen ein attraktives Rezeptionsangebot zu offerieren sich bemüht und dem Film damit eine verstärkte Wirkungsmacht verliehen.

Die *Wirkungsintention* der Produzenten erschließt sich aus dem Synergismus von Riefenstahls Absichtserklärungen, der Interpretation ihres Profils und der Produktanalyse. Diese Komponenten wurden im Vorfeld hinlänglich berücksichtigt, so dass sich an dieser Stelle eine Deduktion im Hinblick auf die Frage nach den möglichen Konsequenzen für die Rezeption, nach der *Wirkung* anbietet, die nicht allein *diesem* Film, sondern *dem* Film als Medium immanent ist und in dieser Reziprozität auch zu berücksichtigen ist.

Die Aufnahmen vom F ü h r e r sind, ..., wirklich einzigartig. Sie übertreffen die Wirklichkeit, weil ja kaum jemals die Möglichkeit besteht, Adolf Hitler so nahe und so charakteristisch zu sehen, wie hier im Bilde.<sup>329</sup>

Die potenzierte Wirkung der Hitler-Bilder entsteht folglich erst im Ergebnis des Zusammenwirkens von Aufnahmen *und* Medium. Sie “übertreffen die Wirklichkeit”, weil sie in ihrer Machart “einzigartig” sind *und* weil das vergleichsweise junge Medium sie auf diese spezifische Weise (“so nahe und so charakteristisch”) in diesem zeitlichen Kontext (“weil ja kaum die Möglichkeit besteht”) präsentiert. Die Berücksichtigung des epochalen Bezugs ist von entscheidender Bedeutung für die Annäherung an die Wirkungsmacht des Films als seinerzeit unvertrautes Exklusiv-, nicht Alltagsmedium. Es konfrontierte die Zuschauer aufgrund der ungewohnten Gleichzeitigkeit von Bild-, Wort- und Tonbeziehungen mit mehrfachen Decodierungsanforderungen und erschwerte - in Ergänzung zu Riefenstahls Emotionalisierungsstrategien - eine rationale Wahrnehmung, eine kognitive Nachvollziehbarkeit. Ungeachtet der Tatsache, dass sich hinter der Frage nach

---

<sup>328</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Wendt, Hans: „Der Film des Führers. ,Triumph des Willens.““

<sup>329</sup> Ebd.

medienvermittelten emotionalen *Langzeitwirkungen* eine Forschungslücke aufzut, hat Hertha Sturm die hohe Stabilität medienvermittelter emotionaler Eindrücke für den *kurzen* Untersuchungszeitraum von wenigen Wochen überzeugend nachgewiesen (vgl. Sturm 2000, ab 81).

Für die strukturanalytische Filmuntersuchung ergibt sich ... die alte, aber wenig beachtete Regel, daß die Frage, was der Film inhaltlich propagiert, weit weniger bedeutsam ist, als die Frage, wie der Film das tut (Schenk 1997, 173).

Als ‚Kind seiner Zeit‘ gewährte *TdW* dem zeitgenössischen Betrachter unvergleichlich viel weniger Distanz als dem heutigen Rezipienten und alltäglichen ‚Bewegtbild-Konsumenten‘, dessen Wissensvorsprung sich aus der Retrospektive und damit aus der Kenntnis einer desaströsen historischen Entwicklung, aus dem Resultat der NS-Politik ergibt. Kontextwandel verändert Dispositionen und mit ihnen die Wahrnehmung; ein Film kann in verschiedenen historischen Epochen und gesellschaftlichen Systemen aus diversen Gründen unterschiedliche Wirkungspotenziale freisetzen:

Die konkrete Wirkung auf das zeitgenössische Publikum resultiert ja immer aus dem zeitlichen Zusammentreffen einer bestimmten historischen Situation mit ihren spezifischen Problemen und den darauf beziehbaren Denk- und Verhaltensangeboten, die der Film in Inhalt und visueller Präsentation nahelegt. Das bedeutet aber, daß im Extremfall derselbe Film in einer anderen geschichtlichen Phase, vor einem anders disponierten Publikum zu einem Film mit deutlich verschiedener Botschaft werden kann, ursprünglich vorhandene politische Bezüge beispielsweise in einer späteren Phase unwirksam sind (da nicht aktuell) oder Nebensächlichkeiten plötzlich ungeahnte Bedeutung erhalten (Korte 1997, 155).

Kinoleinwände dienten als Multiplikatoren, als Transporteure der Nürnberger Ereignisse und eröffneten eine privilegierte Zuschauerperspektive, wie sie sich einem Parteitagsteilnehmer niemals hätte erschließen können. In Untersicht und perspektivischer Erhöhung stellte sich der „Führer“ dem Kinobesucher anders dar als dem Augenzeugen in der Masse der 150.000 am Ende des Aufmarschgeländes.

Die Kamera braucht niemals zu warten, alle Vorbereitungen sind beendet, sobald sie sich am Ort des Geschehens befindet. Wo sie zugegen ist, passieren keine Pannen – und niemand versperrt ihr die Sicht. ... Auf diese Weise bildet die Kameraregie, indem sie die Apparatur in der jeweils optimalen Aufnahmeperspektive dirigiert, eine wichtige Voraussetzung für die idealisierende Überhöhung der Parteitagsdarstellung im Film (Loiperdinger 1987, 115).

Die Macht von Bewegtbildern lag und liegt in ihrer Überzeugungs- und vermeintlichen Beweiskraft, in ihrem „Authentizitätswert“. „Man glaubt, was man sieht, weil man es sieht“ (Bartetzko 1985, 225). Filmbilder bedürfen keiner Rechtfertigung, um glaubhaft zu sein. Wenn wir *TdW* heute noch als Anschauungsmaterial der Realität im Dritten Reich statt als Anschauungsmaterial einer *inszenierten* Realität rezipieren, sind wir diesem Trugschluss weitgehend erlegen.

Wirklichkeitsbilder treten nie als solche, sondern stets als bereits interpretierte Bilder auf; die Darbietungsgestik dirigiert unsere Wahrnehmung und dominiert schließlich auch das Wahrgenommene selbst. Wirklichkeit wird so zur Kompositionsfrage und das Ereignis zum Material einer Erklärungsmaschine, die dazu tendiert, ihren Selbstlauf, ihre eigene Dynamik zu entwickeln: ein Ereignis ist genau genommen nur das, was in diese Erklärungsmaschine gerät und als interpretiertes, ‚wiederaufbereitetes‘ Ereignis alsbald zum Konsumtionsgegenstand wird (Kreimeier 1990, 145).

Ausgehend von der Annahme, dass der Film einen Sympathisanten in seiner Einstellung eher zu bestätigen als ihn vom Gegenteil zu überzeugen vermag, und die Mehrheit der deutschen Bevölkerung im Jahr 1934 pronazistisch disponiert war, ist die Wirkungsmacht des Reichsparteitagsfilms als ‚Vehikel‘ zur Popularisierung und Fundamentierung der NS-Ideologie sowie im Hinblick auf seine machtstabilisierende Funktion keinesfalls zu unterschätzen. Irmbert Schenk (1997, 173) zufolge, dient der Filmkonsum „letztlich der Rekonstruktion und Konstruktion eigener Biographie und Identität ..., zu der auch die ... utopischen Ansprüche und Vorstellungen aus nicht befriedigten Bedürfnissen gehören können (worin mir übrigens ein geeigneter Zugangsort für Propagandawirkungen zu liegen scheint)“, so dass sich die Propagandawirkung des Films über die Tatsache verstärkt haben dürfte, dass Hitler unbestritten auf unbefriedigte Bedürfnisse der deutschen Bevölkerung zu antworten verstand.,,... both *SdG* [Sieg des Glaubens] and *Triumph des Willens* (*TdW*) are significant instances in which mass media served as part of the political decision-making process“ (Loiperdinger/Culbert 1988, 3). Die aufwändige Investition und der mit Nachdruck verfolgte Inlands- und Auslandsvertrieb (vgl. Loiperdinger 1987, 50) erklärt sich aus seinem propagandistischen Nutzen, nicht aus dem Gegenteil. Einschränkend sei jedoch bemerkt, dass der retrospektive Diskurs in seiner partiell reflexartigen und vehementen Distanzierung von nazistischen Auftragswerken eine Dämonisierung intendierte, die dem RPT-Film eine überdimensionierte Propagandaleistung zuschrieb.

Irmbert Schenk verdeutlicht ..., daß viele der als Propagandafilme gemeinten Produktionen gemessen an der realen Wirkungsmöglichkeit Wunschbilder blieben<sup>330</sup> und – so wäre zu ergänzen – andere dagegen, die nicht unter dieses Verdikt fallenden „unpolitischen“ Unterhaltungsfilme durch die Selbstverständlichkeit, mit der bestimmte Verhaltens- und Denkmuster ständig wiederholt wurden, im Sinne der Ideologievermittlung vermutlich deutlich wirksamer waren (Korte 1997, 155).

---

<sup>330</sup> Irmbert Schenk: „Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung“, in: *Montage/-AV* 3. Jg. (1994), H. 2, S. 73ff, zit. nach Korte 1997, 155.

## 6.6 Brisanz des Filmerbes im 21. Jahrhundert

Rezeptionsverhalten ist nicht generalisierbar und der Erwartungshorizont nichts Statisches, sondern ein „dynamisches, veränderbares System an Dispositionen und Interessen“ (Gast 1993, 15). Der Umgang und die Wahrnehmung von Person und Werk haben sich im letzten halben Jahrhundert genauso verändert wie der Umgang der Deutschen mit ihrer Vergangenheit. Stimmen werden lauter, die im Kontext der ‚Schlusstrichmentalität‘ und/oder dem Bedürfnis nach der Befreiung vom Stigma als ‚Tätervolk‘ auch eine positive Neubewertung der NS-Regisseurin und ihrer Kunstprodukte fordern. Der noch im 21. Jahrhundert bestehende Vorbehalt, *Triumph des Willens* der Öffentlichkeit uneingeschränkt zugänglich zu machen (vgl. Kpt. 6.2.4), steht hingegen sowohl für die Kontinuität einer Angst vor der Kontamination mit brauner Vergangenheit als auch für eine unverändert präsumierte ‘Infektiösität’ des Gegenstands - für ein Misstrauen gegenüber dem Medium und dem Rezipienten, das sich im Rahmen der innerdeutschen Diskussion über den Umgang mit jedweden Relikten aus der Zeit des Dritten Reiches stets artikuliert. Während *TdW* außerhalb Deutschlands oder über die Neuen Medien problemlos zu beziehen ist, kultiviert man den Film im inländischen Giftschränk zum Damoklesschwert, zum Mythos und Faszinosum, das es ja gerade aufzulösen gilt.<sup>331</sup>

If our determination that such as holocaust, such a perversion of the best values of humanity, will never be allowed to happen again is to be fulfilled, we must not hide Riefenstahl's work – or forbid its examination. For to hide it is to make it forbidden. Forbidden, it becomes mysterious and attractive to some who will still seek it out, and dangerous to others who, without open examination may not learn its lesson (Deutschmann 1991, 224).

Dem TV- und Kinzuschauer sind infolge der zahlreichen Dokumentationen über die Regisseurin lediglich wenige und verständlicher-, wie paradoxerweise gerade die effektvollsten Ausschnitte bekannt, so dass die ‘Vorschau’ auf ein streng bewachtes Gesamtwerk verheißungsvoller scheint, als das knapp zweistündige Filmepos mit seinen redundanten Aufmarsch- und Paradeszenen tatsächlich ist. Die Kombination aus Verbot, ‘Vorschau’ und medialer Dämonisierung generiert den Schauer eines befürchteten Entsetzens und eine Erwartungshaltung, die nach Ansicht des integralen Materials mit hoher

---

<sup>331</sup> Um eben nicht das Gegenteil des Intendierten zu befördern, plädiert der Politologe und Historiker Rafael Seligmann beispielsweise für die Aufhebung des Druckverbotes von *Mein Kampf* und widmet dieser Nazi-Devotionalie in seiner 2004 erschienenen Hitler-Biografie (*Hitler. Die Deutschen und ihr Führer*, Ullstein) dezidiert seine Aufmerksamkeit. „Die fortdauernde Indizierung der Schrift [*Mein Kampf*] ist kontraproduktiv. Sie zeugt von mangelndem demokratischen Selbstbewusstsein. Der ungehinderte Zugang zu den Bänden Hitlers würde keine neuen Nazis produzieren. Im Gegenteil, ein Mythos würde zusammenbrechen“ (2004, 17).



Wahrscheinlichkeit enttäuscht und vermutlich nicht nur dem *taz*-Journalisten Tom Wolf zum Einschlafen verhelfen würde.<sup>332</sup>

Heute vermögen die Bilder der Riefenstahl nicht mehr den magischen Reiz auszulösen, wie bei der Erstaufführung 1935. Das liegt nicht nur an den Betrachtern sowie ihren postmodernen Mediengewohnheiten und -erfahrungen. Auch eine vergleichbare Erwartungshaltung fehlt in einer demokratischen Gesellschaft (Zelnhefer 1991, 244).

Trimborn (2002, 230) ist gleichfalls der Ansicht, dass *TdW* seiner Wirkungsmacht im Heute beraubt ist. „Auf den unvoreingenommenen Betrachter ... wirken die pathetischen und auftrumpfenden Inszenierungen des Nationalsozialismus wohl viel eher befremdlich als beeindruckend“. Thomas Koebner rekurriert in seiner Beurteilung auf die Wirksamkeit der hier analysierten Körperbildästhetik und erschließt eine zweite Rezeptionsweise aus der Perspektive eines intellektuell-reflektierten Betrachters der Gegenwart:

Ich denke, man kann auf diesen Film auch nüchterner reagieren: der Anblick der Physiognomien, sowohl des Führungspersonals als auch der „Massenmenschen“, ernüchtert durchaus, ihre banale, unschöne Normalität sticht gleichsam hervor, gerade weil ein alle umfassender Ritus sie nicht ins Wunderbare und Heilige umzuprägen vermag; auch der endlose Aufmarsch uniformierter Gruppen bildet einen sehr geringen Sujetreiz, es sei denn man zieht aus derartig militärischen Exerzitien und der Wiederholung des Immergleichen in leicht variiertes Form ein besonderes Vergnügen (Koebner 1997, 189).

Der intellektuell-reflektierte Konsens signalisiert Entspannung und Gelassenheit. Im Ergebnis dieser entmystifizierenden Prognosen „einer anderen geschichtlichen Phase“, eines „anders disponierten Publikum(s)“ (Korte 1997, 155), stellt sich die Frage, welchem Zweck dieser geheimnistuerische Umgang letzten Endes tatsächlich dient, wessen Neugier, Interesse und Diskussionsbedarf er wach hält und weckt, weil er verboten ist - nicht, weil er *nicht* verboten ist. Andererseits ist der demokratisch prädisponierte und intellektuell reflektierte Rezipient keine Repräsentationsfigur für die Gesamtheit aller Rezipienten, so dass die Frage nach dem Umgang mit Riefenstahls Auftragswerk/en zugleich auch die Frage nach der Stabilität demokratischer Überzeugung berührt und eben diese gerade nicht zweifelsfrei zu beantworten scheint. Selbst für den Fall, dass die Autoren sowohl die Verführungskraft der Bilder als auch die Verführbarkeit der Rezipienten unterschätzen, wäre diese Befürchtung immer noch kein überzeugendes Argument gegen die Freigabe – schon deshalb nicht, weil genügend Wege an dem innerdeutschen Hindernis vorbeiführen, um des Filmmaterials ansichtig zu werden und weil Demokratie immer auch ein Wagnis bleibt. Deutschmann teilt die vorgestellten Einschätzungen der Forschungsliteratur, formuliert aber einen bedenkenswerten Vorbehalt, um diesen letzten Endes als Argument *für* die Freigabe anzuführen:

---

<sup>332</sup> Wolf, Tom: „Der schlimme Film“, in: *taz*, 09. Sept. 2003, URL: <http://www.taz.de/pt/2003/09/09/a0179.nf/textdruck>

We are immune to Riefenstahl's political message mainly because we know how it ended. But time dulls knowledge. ... we must use Riefenstahl's work to transmit the message that evil often hides cloaked in beautiful, impressive forms (Deutschmann 1991, 224).<sup>333</sup>

Der Grund für das Verbot resultiert aus der Angst, sich einer Absenz besagter "Erwartungshaltung ... in einer demokratischen Gesellschaft" eben *nicht* sicher sein zu können.

Es muss offen bleiben, ob die Verantwortlichen mit der Freigabe des Films in Deutschland tatsächlich eine Unvorsichtigkeit begingen, die der "Suggestion einer rückwärtsgewandten Sicherheit" geschuldet wäre, wie Michael Jeismann es formuliert und daran erinnert, "daß die Gegenwart im gleichem (*sic!*) Maß, in dem Vergangenheit zuende definiert wird, immer undurchsichtiger und unbestimmter wird. ... die Organisation kollektiver Gefühle und ihre mediale Präsentation führt unmittelbar in unsere Gegenwart. Was geschieht, wenn aus der heutigen Erlebnisgesellschaft wieder ein Mittel zu anderen Zwecken würde?"<sup>334</sup>

Gewiss ist der Umgang mit Kunstprodukten aus der Zeit des Dritten Reiches in neuen Kontexten neu zu bedenken, und gewiss ist es auch ein Gebot der Stunde, die wachsende Gelassenheit und – durchaus bedenklicher – die "Debatte über das Tätervolk, das sich neuerdings am liebsten über sein eigenes Täterleid beugt",<sup>335</sup> mit Wachsamkeit zu beobachten. Ein Verbot der Freigabe erweckt jedoch den Verdacht der Kapitulation vor Vergangenheit und ist wohl die unsouveränste Reaktion, der Angst vor dem Verlust des kritischen Gedächtnisses zu begegnen. Den Zugang zu diesem Zeugnis der Geschichte zu verwehren heißt zugleich auch, den Zugang zu dieser Geschichte zu verwehren. Wie auch immer die gegenwärtige Forderung nach einem entspannteren Verhältnis zu Riefenstahl und ihren Werken zu bewerten ist – Transparenz birgt die Chance zu eigenständiger Meinungsbildung und Entzauberung.

---

<sup>333</sup> Auf die Frage, ob die Personifizierung und Vermenschlichung von Täterfiguren wie Hitler im Film eine Gefahr darstelle, antwortet der Regisseur Volker Schlöndorff: „Man muss ja gerade zeigen, dass das Böse gar nicht so böse aussieht, wenn man es aus der Nähe anschaut.“ Suchsland, Rüdiger: „Hitler als Mensch – das geht!“, in: *Berliner Zeitung*, 4. Aug. 2004.

<sup>334</sup> Jeismann, Michael: „Wie wir den Drachen töteten. Die Ausstellung ‚Faszination und Gewalt‘ auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Nov. 2001.

<sup>335</sup> Schulz-Ojala, Jan: „Der Übersterbensgroße. Von Monstern und Menschen: Bernd Eichinger und sein Team stellen in Berlin ihren Hitler-Film ‚Der Untergang‘ vor“, in: *Der Tagesspiegel*, 24. Aug. 2004.

## 7 DER AUFTRAG DES JAHRES 1935

### 7.1 1935: Reichsparteitag der Freiheit

Der vom 10. – 16. September 1935 in Nürnberg abgehaltene *Reichsparteitag der Freiheit* unterschied sich in Hinblick auf Organisation, Ablauf und Teilnahme nur unwesentlich von den Parteitagen der Jahre 1933 und 1934. Zu den wenigen, aufgrund ihrer politisch-ideologischen und filmischen Signifikanz jedoch durchaus erwähnenswerten inhaltlichen Neuerungen, zählten die erstmalige Teilnahme der Wehrmacht<sup>336</sup> und die Verkündung der „Nürnberger Gesetze“ - jene juristische Grundlage zur weiteren Entrechtung der jüdischen Bevölkerung. Die Bedeutung deutscher Militärpräsenz erschließt sich vor allem im Wissen um Hitler als Provokateur der Weltöffentlichkeit. Eine kurze Skizze der wichtigsten außenpolitischen Zäsuren Mitte der Dreißigerjahre soll genügen, die Bedeutung der Filmbilder im Kontext von Rassengesetzgebung und deutschem Vabanquespiel zu erschließen, die Riefenstahl als Auftragsfilmerin zum dritten Mal in Folge produzierte.

#### 7.1.1 *Aufrüstung für den Frieden - Hitlers Täuschungs-,Manöver‘*

Aus Gründen der Unvereinbarkeit von internationaler Friedenssicherung und nationalsozialistischem Expansionsstreben war Deutschland bereits im Oktober 1933 aus dem Völkerbund ausgetreten. Vom Sommer 1934 an bemühten sich die Westmächte darum, Hitler nach dem Vorbild des für Westeuropa geltenden *Locarno-Vertrages* zum Abschluss eines Beistandspaktes mit den osteuropäischen Staaten zu bewegen. Dieser fürchtete jedoch um die Beschränkung seiner Handlungsfreiheit und hatte eine Unterzeichnung abgelehnt. Als weiterer außenpolitisch bedeutsamer Schritt gilt die Rückgabe des Saarlandes an Deutschland - im Januar 1935 hatte sich eine 90%-ige Mehrheit per Plebiszit für die ‚Heimkehr ins Reich‘ ausgesprochen. Die Nationalsozialisten propagierten diese Entscheidung als großen Sieg und Befreiung von der ersten Versailler ‚Fessel‘. Am 16. März 1935 gab die Reichsregierung schließlich die Wiedereinführung der Wehrpflicht und die Aufstellung einer neuen Wehrmacht mit 36 Divisionen und einer Friedenspräsenzstärke von 550.000 Mann bekannt.

---

<sup>336</sup> Nicht „Reichswehr“! Wie zuvor bereits erwähnt, war „Wehrmacht“ die offizielle Bezeichnung für die deutschen Streitkräfte seit Wiedereinführung der Allgemeinen Wehrpflicht im März 1935.

Mit der Aufstockung der Armee hob sie einseitig die wichtigste der militärischen Bestimmungen des *Versailler Vertrages* auf, die eine Limitierung der Armee auf 100.000 vorsah. Das deutsch-englische Flottenabkommen vom 18. Juni 1935 implizierte die Zustimmung zum Aufbau einer deutschen Hochseeflotte - ein Signal, das als De-facto-Sanktionierung vertragswidriger Aufrüstungsbemühungen zu bewerten ist.

Mit Hitlers berühmter Friedenserklärung vom 21. Mai 1935 lässt sich die Doppelgesichtigkeit des NS-Regimes veranschaulichen. Während er unter Ausschluss der Öffentlichkeit an selbigem Tag zunächst das Reichsverteidigungsgesetz und damit seinen Oberbefehl über die Wehrmacht verkündete, hielt er am Abend eine flammende außenpolitische Friedensrede zur Täuschung der europäischen Nationen. Hitler versicherte, dass die Nichtbeachtung der Versailler Abrüstungsbestimmungen „keineswegs die Nichtbeachtung der anderen Vertragsbestimmungen“ bedeute<sup>337</sup> - zehn Monate später ließ er das entmilitarisierte Rheinland von deutschen Truppen besetzen. Er fand eindrucksvolle Schlussworte zur Demonstration deutscher Friedensliebe:

Wer in Europa die Brandfackel des Krieges erhebt, kann nur das Chaos wünschen. Wir aber leben in der festen Überzeugung, daß sich in unserer Zeit nicht erfüllt der Untergang des Abendlandes, sondern seine Wiederauferstehung. Daß Deutschland zu diesem großen Werk einen unvergänglichen Beitrag liefern möge, ist unsere stolze Hoffnung und unser unerschütterlicher Glaube.<sup>338</sup>

Exakt ein halbes Jahr nach Wiedereinführung der Wehrpflicht repräsentierte die Wehrmacht am 16. September und letzten Tag der Nürnberger Großveranstaltung vor mehr als 200.000 Zuschauern das wieder erstarkte Deutschland auf der Zeppelinwiese. 100.000 Soldaten aus dreizehn Waffengattungen, modernstes Kriegsgerät und die Imposanz der Luftwaffe als jüngste Streitkraft appellierten an die patriotischen Gefühle der Deutschen und waren aus diesem Grund von großem propagandistischem Nutzen.

Germans of every political persuasion in 1935 were united by a sense of anger and shame over foreign armies which had occupied German territory after World I (*sic!*). The Sopade (SPD) reports give important evidence of working class support for rearmament, for reasons having to do with national pride, not an innate love of militarism (Culbert/Loiperdinger 1992, 16).

Friedensreden kaschierten Kriegsplanung, die Armee präsentierte sich als Verteidigungs-, nicht als Eroberungsmacht und das Militärmanöver war ein Täuschungsmanöver. Ein Wolf im Schafspelz betrog die Weltöffentlichkeit – oder besser: die Weltöffentlichkeit wollte sich betrügen lassen und ignorieren, was Culbert und Loiperdinger (1992, 20) treffend als Motiv erkennen: „Celebrating *Wehrfreiheit* is not a sign of satisfaction, but of hunger“.

---

<sup>337</sup> Hitler, zit. nach Bullock 2000, 317. Der Autor verzichtet auf die Quellenangabe zum Nachweis der Hitler-Rede.

<sup>338</sup> Ebd., 316. Erneuter Verzicht auf Quellenangabe zum Nachweis der Hitler-Rede.

### 7.1.2 Reichsparteitag der Unfreiheit – Verkündung der „Nürnberger Gesetze“

Während Hitler nach außen den Frieden beschwor, führte er nach innen Krieg. Missliebige aller Couleur wurden zu Opfern totalitärer Herrschaftsstrukturen, die ihren Ausdruck nicht zuletzt in der Verabschiedung der Rassengesetze fanden. Höchst offiziell ließ er durch Reichsinnenminister Wilhelm Frick am 15. September 1935 und ausklingenden *Reichsparteitag der Freiheit* die „Nürnberger Gesetze“ verkünden, über die sich der „nationalsozialistische Vernichtungswille – umgeben von der Pracht- und Machtentfaltung des Regimes – durchsetzen und eine wichtige Etappe auf dem Weg zur Entrechtung und Verfolgung der Juden hinter sich bringen konnte“ (Thamer 1992, 103). Der hastig ausgearbeitete Text setzte sich aus dem „Reichsbürgergesetz“ und dem „Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“ zusammen. Während ersteres die Reichsbürgerschaft auf „Staatsangehörige deutschen oder artverwandten Blutes“ beschränkte und es Juden damit entzog, basierte letzteres auf der (urväterlichen) „Erkenntnis, daß die Reinheit des Deutschen Blutes die Voraussetzung für den Fortbestand des Deutschen Volkes ist“. Unter Androhung von Gefängnis- oder Zuchthaus-Strafen, schrieb es das Verbot der Eheschließung und des außerehelichen Geschlechtsverkehrs zwischen Juden und Nicht-Juden fest und untersagte Juden die Beschäftigung weiblicher ‚deutschblütiger‘ Haushaltshilfen unter 45 Jahren sowie das Hissen der Reichs- und Nationalflagge und das Zeigen der Reichsfarben. Die Vielzahl von Subkategorien und hierarchischen Abstufungen erschwerte die Definierbarkeit von Judentum, so dass Unklarheiten bestanden, wer genau als „Mischling“ ersten und zweiten Grades oder als „Geltungsjude“ galt, wer „jüdisch versippt“ oder über die „privilegierte Mischehe“ vor Verfolgung, nicht aber vor Diskriminierung geschützt war. Mit einem trügerischen Schein von Verständigkeit pries Hitler den Gesetzestext, der die Rechtsstellung der Juden auf den Stand vor der Emanzipation zurückfallen ließ und ihr soziales Außenseitertum besiegelte, als Möglichkeit eines „völkischen Eigenlebens auf allen Gebieten“.<sup>339</sup>

*Reichsparteitag der Freiheit* – der Zynismus, der dem Titel mit Blick auf die höchst offizielle Verkündung der *Unfreiheit* innewohnt, ist dem des 1939 geplanten und infolge des Kriegsausbruchs im letzten Moment entfallenen *Reichsparteitag des Friedens* vergleichbar. Es erübrigt sich zu betonen, dass das Motto eines NSDAP-Parteitags nicht die Freiheit des

---

<sup>339</sup> „Wer ist Jude im Sinne des neuen Gesetzes?“, in: *VB*, 17. Sept. 1935; „Der Führer über die Bedeutung der neuen Gesetze“, in: *VB*, 17. Sept. 1935, zit. nach Gellately, 2000, 175.

Einzelnen, nicht die freie Entfaltung der Persönlichkeit und die Unverletzlichkeit der Person im demokratischen Sinne repräsentierte, sondern die Freiheit von Versailler Restriktionen, die Freiheit der Wiederbewaffnung des deutschen Volkes, die Wehrfreiheit. „Deutschland will frei sein, stark sein und ehrbar bleiben!“<sup>340</sup> – so lautete die offizielle ‚Friedens‘-Botschaft zur Camouflage der inoffiziell geplanten Kriegführung. Innen- und außenpolitischen Täuschungsmanövern zum Trotz, implizierte die Befreiung von der Autorität der Außenmächte eine Fesselung an die Autorität einer totalitären Innenmacht, die sich mit Systematik der Etablierung gesamtgesellschaftlicher Unfreiheit verschrieben hatte.

## **7.2 *Tag der Freiheit! - Unsere Wehrmacht! Nürnberg 1935*** **- Der Film vom Reichsparteitag 1935**

### **7.2.1 *Lückenhafte Faktenlage und der wissenschaftliche Dissens***

Genau genommen ist es unpräzise, bei Riefenstahls drittem Auftragswerk von einer Verfilmung des *Reichsparteitages*, statt von der Verfilmung *einer* Reichsparteitagsveranstaltung - der Wehrmachtsübungen - zu sprechen. Zugegebenermaßen hätten sich aus der Frage nach dem *Ob* und *Wie* der filmischen Reproduktion von Rassengesetzgebung interessante Rückschlüsse abgeleitet, aber der 28-minütige Kurzfilm mit dem Titel *Tag der Freiheit! - Unsere Wehrmacht! Nürnberg 1935*, thematisiert ausschließlich die erstmalige Teilnahme der deutschen Streitkräfte nach Wiedereinführung der Allgemeinen Wehrpflicht am 16. März desselben Jahres. Die Fokussierung auf das Monumentalwerk *Triumph des Willens* führt bis heute dazu, dass sowohl die erste, aber vor allem die letzte Arbeit der RPT-Trilogie in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gemeinhin kaum Beachtung finden und in ihrer Bedeutung unterschätzt werden. Bezeichnenderweise findet der Dokumentarfilmer Ray Müller in seinem 3¼-stündigen (!) Riefenstahl-Porträt *Die Macht der Bilder* aus dem Jahr 1993 keine Minute Platz, den Wehrmachtfilm zu erwähnen. Das dritte Auftragswerk wird somit schlicht für inexistent erklärt- kein Einzelfall.

---

<sup>340</sup> BArch/FArch, „Tag der Freiheit“, Filmmappe 23777 - Ufa-Filmheft zu „Tag der Freiheit“ (undatiert, aber vermutl. identisch mit der bei Culbert/Loiperdinger (1992, 17) erwähnten, am 08. Jan. 1936 veröffentlichten *Ufa Information*).

Das Quellenmaterial zur Rekonstruktion der Produktionsbedingungen von der Finanzierung über zeitliche und vertragliche Details der Auftragsvergabe bis zum Herstellungsprozess ist spärlich und zum Teil so unpräzise wie widersprüchlich. Die 1987 aufgefundenen Fragmente der Goebbels-Tagebücher sind unvollständig und im Zeitraum von November 1933 bis Juni 1935 stark lückenhaft (vgl. Anm. 96). Riefenstahl leistet erwartungsgemäß keinen Beitrag zur Aufklärung der Hintergründe, sondern erschwert sie durch bewusste Verfälschung. “Reconstructing the production history of *TdF* often involves correcting information offered by Leni Riefenstahl herself, including her 1987 memoirs” (Culbert/Loiperdinger 1992, 4). Im Interesse von Marginalisierung handelt sie diesen Film in ihren fast 1000-seitigen *Memoiren* auf knapp 1½ Seiten ab und informiert in diesen wenigen Zeilen vorzugsweise über Frisurprobleme und ihre verspätete Ankunft zur ‘Vorabpremiere’ im kleinen, exklusiven Kreis in der Reichskanzlei Ende Dezember 1935. Die Zurückhaltung muss skeptisch stimmen. Unstrittig sind zunächst in jedem Fall ihre wiederholte Zuständigkeit als Auftragsfilmerin der NSDAP, die erneute Verantwortlichkeit der “Geschäftsstelle des Reichsparteitagfilms” als Produktionsfirma (vgl. Kpt. 6.2.2), die Übernahme des Filmverleihs durch die Ufa<sup>341</sup> und die Parteifinanzierung (vgl. Kinkel 2002, 90). In der Ufa-Filmbroschüre und auf Werbeplakaten findet die NSDAP als Hersteller Erwähnung.<sup>342</sup> In Ermangelung entsprechender Dokumente ist das Datum der Vertragsunterzeichnung durch Riefenstahl allerdings mehr nicht zu bestimmen.

Das Filmmaterial verschwand mit den Kriegswirren und blieb für Jahrzehnte ein Mysterium. Die Angaben zum Verbleib differieren erheblich. Während Culbert und Loiperdinger eine Verfügbarkeit des ersten und dritten Aktes für den westdeutschen sowie des ersten und zweiten Aktes für den ostdeutschen Raum konstatieren und bis 1989 lediglich den mittleren Teil seit Kriegsbeginn verschollen glaubten (vgl. dies. 1992, 3), konstatiert Hinton (vgl. <sup>2</sup>1991, 61) einen Verlust des Gesamtwerks bis zur Wiederentdeckung einer unvollständigen Kopie in den USA Mitte der Siebzigerjahre. Trimborn (vgl. 2002, 235) weiß vom Auffinden des Films in amerikanischen und sowjetischen Archiven zu Beginn der Siebzigerjahre zu berichten und Rother (2000, 84) spricht von einem „lange Zeit als verschollen geltenden Werk“. Riefenstahl selbst gibt das Jahr 1971 und amerikanische Archive als Fundort des unvollständigen, zerschnittenen und in mangelhafter Bild- und Tonqualität erhaltenen Films an.<sup>343</sup> Mit Bezug auf die von Culbert und Loiperdinger einzig

---

<sup>341</sup> BArch/FArch, „Tag der Freiheit“, Filmmappe 23777 - Ufa-Filmheft zu „Tag der Freiheit“.

<sup>342</sup> Vgl. Beschreibung der Tätigkeitsbereiche des Filmherstellers und seine Verpflichtung zur Kapitalbeschaffung unter Anm. 174.

<sup>343</sup> Interview Leni Riefenstahl mit Herman Weigel, in: *Filmkritik*, 16. Jg., Aug. 1972, S. 402.

präzise durchgeführte Recherche zur Rekonstruktion der Produktionsgeschichte ist davon auszugehen, dass der Film tatsächlich erst nach Archivöffnung im Zuge der deutschen Wiedervereinigung vollständig zusammengefügt und Ende der Achtziger-, Anfang der Neunzigerjahre erstmals als integrales Werk zur wissenschaftlichen Analyse vorlag. - Ein ähnlicher Dissens besteht in Bezug auf den strukturellen Aufbau. Sösemann<sup>344</sup> und Kinkel (2002, 92) korrespondieren zwar in der Anzahl, nicht aber in der inhaltlichen Einteilung der *fünf* Sequenzen, die Rother (2000, 84f) in *vier*, Culbert/Loiperdinger (1992, 3) in *drei* und die NS-Filmprüfstelle seinerzeit nur in *zwei* Akte gliederte.<sup>345</sup>

Im Gegensatz zu der einstimmigen Anerkennung des künstlerischen Niveaus in *TdW*, fallen schließlich auch die Kritiken zu *TdF* sehr unterschiedlich aus. Während Hinton (<sup>2</sup>1991, 61f) das Werk als „unexciting“ und „minor film“ bewertet und nur den Beginn für beachtenswert hält,<sup>346</sup> sprechen bei Rother (2000, 84) bereits die hochqualifizierten Kameraleute „gegen eine mindere Qualität“. Trimborn (2002, 234) erkennt in dem Film gar die „gewohnten perfekten Bilder“, Kinkel (2002, 95) und Culbert/Loiperdinger (1992, 5) beurteilen ihn als „brillanten Propagandafilm“ und Infield (1976, 105) als „excellent movie“. Mit Ausnahme von Culbert und Loiperdinger ist jedoch nicht ersichtlich, auf Basis welcher Methoden der wissenschaftlichen Auseinandersetzung die Autoren zu ihrem Ergebnis gelangen; die Prozesse der Urteilsfindung sind nicht nachvollziehbar, so dass sich die Klassifizierungen letztlich als Fazit flüchtiger Blicke auf den Gegenstand und/oder schlicht als Repetitionen von bereits Gesagtem darstellen.<sup>347</sup>

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Entstehungsgeschichte und den Herstellungsprozess unter Einbeziehung der verfügbaren Quellen nach bestem Wissen zu rekonstruieren, um das Ausmaß der Zuständigkeit Riefenstahls auch in Bezug auf ihren letzten Reichsparteitagfilm zu ermitteln und die Bedeutung dieses marginalisierten Werkes

---

<sup>344</sup> Vgl. Urania-Reihe: *Leni Riefenstahls „Harmonischer Heroismus“: Kunst und Politik in ihren Filmen*, Vortrag Bernd Sösemann: *Hitlers Verhältnis zur Wehrmacht: Der heroische Mann in Leni Riefenstahls Film „Tag der Freiheit! Unserer Wehrmacht“*, Berlin, 25. April 2002.

<sup>345</sup> Vgl. BArch/FArch, „Entscheidungen der Filmprüfstelle 8. Nov. 1936“.

<sup>346</sup> Der Autor formuliert insofern einen Widerspruch, als er *TdF* zunächst als uninteressanten Film mit lediglich beachtenswertem Beginn („Only the very beginning of the film is worthy of note.“ – S. 61) bezeichnet und den folglich nicht beachtenswerten Rest aber mit dem hoch gelobten *TdW* vergleicht („The rest of the film could have been taken directly from *Triumph of the Will*. As Riefenstahl herself admits, the style is identical.“ – S. 61). Die Argumentation ist unschlüssig und legt nahe, dass der Riefenstahl-Apologet den Kurzfilm mit der Negativkritik als NS-Auftragswerk zu marginalisieren und ihn mit der Positivkritik als Kunstwerk anzuerkennen versuchte und damit vergebens zwei gegenläufige Interessen zu vereinen sich bemühte.

<sup>347</sup> Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Infields Studie 1976 galt der Film noch als verschollen. Es wird nicht ersichtlich, auf Basis welcher Informationen der Autor zu seinem Urteil kommt. Da er sich im Vorfeld auf ein *BBC*-Interview mit Riefenstahl aus dem Jahr 1972 bezieht und ihre Aussagen unkritisch übernimmt, dürfte auch die Klassifizierung eines ihm nicht bekannten Films Riefenstahls Eigenbewertung entsprechen. Aus diesem Grund ist das Urteil mit Vorbehalt zu rezipieren. Ausgehend von der Richtigkeit dieser Annahme, offenbart sie Riefenstahls Positivbewertung ihrer dritten Auftragsarbeit (vgl. Anm. 346).



herauszustellen, das im Kontext seiner Zeit durchaus systemstabilisierende Botschaften transportierte. Mit Ausnahme eines Kapitels über die dramaturgische Gestaltung ist von einer filmanalytischen Untersuchung abzusehen, da sich wesentliche, am Beispiel von *Triumph des Willens* hinlänglich beschriebene Stilelemente und Präsentationsformen der Menschen- und Körperbildardarstellung wiederholten und ein Erkenntnisgewinn nicht zu erwarten wäre.

## **7.2.2 Die Re-/Konstruktion der Realität**

### **7.2.2.1 Insistenz der Riefenstahl-Version**

Wenngleich die wenigen verfügbaren Quellen einen Raum für zahlreiche Spekulationen eröffnen und viele Antworten schuldig bleiben, sind sie dennoch Ermutigung genug, alle Variablen zu denken, Hypothesen zu wagen und eine neue Perspektive auf den Entstehungsprozess des Films einzunehmen. Sie berechtigen zu Zweifeln an dem originären Konzept einer ausschließlichen Kurzfilmproduktion über die Wehrmacht und widerlegen Riefenstahls Realitätskonstruktion.

Um sich die Mühe zu machen, ihrer ‚Nachkriegsversion‘ nachzugehen, sei die Begründung für den angeblichen Verzicht auf die Reichswehrbilder in *Triumph des Willens* in Erinnerung gerufen (vgl. Kpt. 6.3.1). „Da die Wehrmachtsübungen [*sic!* 1934 noch *Reichswehrübungen*] bei schlechtem Wetter stattgefunden hatten, teilweise sogar bei Regen, hatte ich längst beschlossen, diese Aufnahmen nicht einzuschneiden“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 227). Die Bilder vom *Tag der Freiheit* zeigen jedoch, dass die Wetterverhältnisse auch dieses Mal keine anderen waren. Ein wolkenverhangener Himmel und Regenpfützen zwischen exakt formierten Soldatenreihen verraten gleichfalls schlechte Aufnahmebedingungen wie im Vorjahr. Wenn Wetterbedingungen der Grund für die Auslassungen 1934 waren, ist nicht zu erklären, weshalb sie nicht auch der Grund für die Auslassungen 1935 waren – es sei denn, sie waren nicht der Grund. Mit Erstaunen ist festzustellen, dass Riefenstahls Darstellung des gesamten Sachverhalts in der Forschungsliteratur gemeinhin Akzeptanz findet – ein Umstand, der sich vermutlich aus dem grundsätzlichen Desinteresse an dem Film und den Details des Produktionsprozesses erklärt und wohl als klassischer Fall von vielfach ungeprüfter Reproduktion einer einstmals anerkannten ‚Wahrheit‘ in der akademischen

Auseinandersetzung gelten darf. Hitlers Auftragsfilmerin hat es dank ihrer Beharrlichkeit und ‚Langlebigkeit‘ verstanden, ihre Version von der Konzilianz gegenüber der im Vorjahr erzürnten Generalität als ausschlaggebendes Motiv für die Verfilmung der Wehrmachtsübungen 1935 zu etablieren (vgl. Kpt. 6.3.1), Rezensenten für diese Lesart zu sensibilisieren, die Aufmerksamkeit auf die Argumente ihrer Selbstentlastung, statt auf die Widersprüche zu zentrieren.<sup>348</sup> Apologeten lesen und verstehen Riefenstahl, wie sie gelesen und verstanden werden wollte. Welch wohlmeinender Kritiker könnte ihr verübeln, dass sie (angeblich) in Unkenntnis der politischen Bedeutung einer erstmaligen Reichswehrteilnahme 1934 auf die Aufnahmen verzichtete (vgl. Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 227)? Wer wollte politische ‚Naivität‘ als Argument für ihre ‚Schuld‘ als NS-Auftragsregisseurin und nicht als Indiz für ihre ‚Unschuld‘ als Künstlerin verstehen oder ihr einen ‚belanglosen‘ Akt von Pflichterfüllung gar als drittes Auftragswerk im Dienste der Nationalsozialisten zur Last legen? – Im Gegensatz zu dem sonstigen Forschungsinteresse, Riefenstahls Darstellungen auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen, gibt es in Bezug auf den RPT-Film 1935 wenig Initiativen, ihre Verbal- und Bildsprache einer kritischen Prüfung zu unterziehen,<sup>349</sup> Behauptungen als Entlastungsargumentation zu dekuivieren und Widersprüche oder politisch-ideologische Detailkenntnis nachzuweisen. So verkennt Hinton (<sup>2</sup>1991, 61) die Situation, wenn er resümiert: „Her heart was not in the project, though, and she was determined to make the film as quickly as possible. ... the viewer can see immediately that Riefenstahl was only fulfilling a commitment“. Rother (2000, 86) kommt ebenfalls zu dem fragwürdigen Ergebnis, dass „TAG DER FREIHEIT ... eine Art Pflichtpensum“ blieb. Die zeitgenössischen Quellen legen nahe, diese Einschätzung entschieden zurückzuweisen und Zweifel und Widersprüche konsequent zu Ende zu denken.

### ***7.2.2.2 Der anders lautende Filmauftrag – Dokumentierung des Gesamtparteitags***

Die Regisseurin erfüllte ihren Auftrag mit dem gleichen Engagement, wie sie die ersten beiden RPT-Filme realisiert hatte und wie es für ihre Arbeitsweise insgesamt charakteristisch war. Die *Licht-Bild-Bühne* bestätigt nachdrücklich:

---

<sup>348</sup> Eine Ausnahme bildet Bernd Söseman, der diese Version als „Anfang einer Legende“ bezeichnet (Urania-Reihe: *Leni Riefenstahls „Harmonischer Heroismus“: Kunst und Politik in ihren Filmen*, Vortrag Bernd Söseman: *Hitlers Verhältnis zur Wehrmacht: Der heroische Mann in Leni Riefenstahls Film „Tag der Freiheit! Unsrer Wehrmacht“*, Berlin, 25. April 2002).

<sup>349</sup> Eine Ausnahme bildet in jedem Fall der Aufsatz von Culbert und Loiperdinger aus dem Jahr 1992.

An artist whose great motion picture of the Party rally, *Triumph of the Will*, won the prize at the Venice *Biennale*, once more is living exclusively for the creation of a production that pursues a high, idealistic aim. Just like last year, Leni Riefenstahl is absorbed in her work.<sup>350</sup>

In einem 1935 noch freimütig geführten Interview lässt sie selbst keinen Zweifel an ihrer Ambition:

Es lag ursprünglich nicht in unserer Absicht, das Bildmaterial, das wir bei den Aufnahmen der Vorführungen unserer jungen Wehrmacht ... gewonnen haben, zu einem geschlossenen Filmwerk zusammenzustellen. (...). Aber die Begeisterung ging eben mit uns durch. Wir sahen ja Dinge und Geschehnisse, wie wir sie seit Jahrzehnten nicht mehr erlebten. Unsere junge Wehrmacht stürmte das Feld. Und mit innerer Ergriffenheit erlebten wir alle die heilige Weihe dieses geschichtlichen Augenblicks, da der Führer seinem deutschen Volk wieder die Waffenehre und die Wehrfreiheit gab. Bilder von ungeahnter Schönheit, voll Kraft und stolzer Zuversicht boten sich dem Auge der Kamera. Und da drehten wir eben, was unsere Apparate hergaben. 17 000 Meter Filmband waren in diesen wenigen Stunden durch die Apparate geschnurrt. Wir waren entzückt, als wir später die Aufnahmen sahen, und wir bedauerten nur, daß sie nicht dem ganzen deutschen Volk als wirklichkeitsgetreues Abbild unserer inneren und seelischen Erstarkung gezeigt werden sollten. Aber schließlich reifte doch der Plan, aus diesem Bildmaterial ein Filmwerk zu gestalten, ...<sup>351</sup>

Abgesehen von der Bestätigung ihres Enthusiasmus, verweist der Artikel auf den durchaus interessanteren Umstand einer ursprünglich *nicht* intendierten Kinofilmproduktion von Wehrmachtsübungen und gibt damit zunächst Rätsel auf. Diese Aussage bleibt ein 'Stolperstein' im Bemühen um die Rekonstruktion der Produktionsgeschichte, der in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gern übersehen wird oder schlicht unkommentiert bleibt. Riefenstahl zufolge ist *Tag der Freiheit* das unvorhergesehene Produkt einer kurzfristig getroffenen Entscheidung und damit zugleich Hinweis auf einen ursprünglich *anders* lautenden Filmauftrag. In den weniger freimütig geäußerten Stellungnahmen der Nachkriegszeit widerspricht sie sich selbst und den Zeitzeugnissen aufs Entschiedenste. Was sie 1935 noch als Ergebnis einer spontanen Entscheidung darlegt, beschreibt sie ein halbes Jahrhundert später als lang geplanten, aber im Schnellverfahren realisierten Akt der Wiedergutmachung, als Einlösung eines Versprechens zur Versöhnung des 1934 unberücksichtigten Militär (vgl. Kpt. 6.3.1):

Nach der Rückkehr aus den Dolomiten mußte ich für zwei Tage nach Nürnberg, um mein Versprechen einzulösen, dort einen Kurzfilm über die Wehrmachtsübungen auf dem Reichsparteitag 1935 zu drehen. Es war der Komplex, den ich im «Triumph des Willens» zum Ärger der Generäle nicht eingeschnitten hatte. ... Außer den Wehrmachtsübungen, die an einem Tag stattfanden, brauchten wir keine weiteren Aufnahmen zu machen (Riefenstahl<sup>3</sup> 1996, 245).

---

<sup>350</sup> o.V.: „Extensive Motion Picture of the Wehrmacht“ in: *LichtBildBühne*, 17. Sept. 1935, zit. nach Culbert/Loiperdinger 1992, 40.

<sup>351</sup> Leni Riefenstahl: „Wie der neue Wehrmachtsfilm entstand“, in: *Filmwelt*, o.Jg., 1935, Nr. 52, 29. Dez., S. 12, zit. nach Nowotny 1981, 42.

Diese Darstellung ist retrospektive Konstruktion, nicht Beschreibung von Realität. Erstens war Riefenstahl nicht nur für zwei Tage in Nürnberg, zweitens hat sie mit der Verfilmung kein Versprechen eingelöst und drittens nicht nur Wehrmachtsübungen aufgenommen.

Der *Film-Kurier* gibt Auskunft darüber, dass die Regisseurin nicht nur mit der Dokumentierung einer Einzelveranstaltung, sondern mit der des Gesamtereignisses beauftragt war. Am 13. September ist zu lesen, dass die „Ankunft des Führers ... wieder ein besonderes Aufnahmeziel (war). Die Grundsteinlegung der Kongreßhalle, der Arbeitsdienst - kurz *jede Phase* [Hervorhebung nicht im Original!] von Nürnberg 1935 wird wieder vom >Filmstab Riefenstahl< begleitet“.<sup>352</sup> Die *Licht-Bild-Bühne* und Riefenstahls Kameramann Hans Ertl datieren die Ankunft des gesamten Teams in Nürnberg bereits auf Anfang September (vgl. Culbert/Loiperdinger 1992, 9).

Since the first days of September, she begins her daily work with her collaborateurs in the early morning hours, only to rest for a couple of hours late at night, after the day's shooting and when she has finished giving assignments for the next day in every detail.<sup>353</sup>

Ertls Angaben zufolge nahm allein die Verfilmung der Wehrmachtsübungen mehrere Tage in Anspruch.<sup>354</sup> Er widerlegt damit nicht nur Riefenstahls Aussage, sondern erbringt zudem einen Nachweis für den Authentizitätsverlust von partiell falsch deklarierten, ereignisfremden, aber als Beleg für die Militärübungen vom 16. September in Anspruch genommenen Bilder.

*Tag der Freiheit*, like other Riefenstahl propaganda films, constructs (*sic!*) an artificial day for the military at Nuremberg out of a number of events which actually took place in a different temporal order, and, in some instances, on more than one day (Culbert/Loiperdinger 1992, 4).

Kinkel verweist auf die Präsenz der Kameraleute bei Probemanövern im Vorfeld des Parteitages. Im Interesse der Effektverstärkung filmte Ertl aus einem extra ausgehobenen Graben und lieferte imposante Bilder von einem ihn überrollenden Panzer (vgl. Kinkel 2002, 91). Allein der zeitliche, organisatorische und hohe technische Aufwand zur Schaffung exklusiver Kamerapositionen in Gruben, auf Feuerleitern oder Kränen steht im Widerspruch zu Riefenstahls Version von der Stippvisite in Nürnberg. Rother (vgl. 2000, 85) zufolge spricht auch die Dramaturgie entschieden gegen Improvisation; „die Szenen greifen kontinuierlich ineinander, so dass man wohl von einer guten Vorbereitung und von präzisen Absprachen zwischen dem Filmteam und dem Manöverkommando ausgehen kann. Anders wäre kaum erklärlich, dass die Kameramänner zu jeder Zeit am »richtigen Ort« sein konnten. Culbert und Loiperdinger (1992, 8f) gehen gleichfalls von einer intensiven Vorbereitung aus

---

<sup>352</sup> *Film-Kurier*, 13. Sept. 1935, zit. nach Trimborn 2002, 236.

<sup>353</sup> o.V.: „Extensive Motion Picture of the Wehrmacht“ in: *LichtBildBühne*, 17. Sept. 1935, zit. nach Culbert/Loiperdinger 1992, 40.

und bestätigen die Anwesenheit des Filmstabs in Nürnberg Anfang September: „It explains shots whose natural lightening cannot be explained rationally as having been taken on 1 day within the few hours Riefenstahl says sufficed“. Ihre zeitgenössische Angabe, „17 000 Meter Filmband ... in diesen wenigen Stunden“ (wie Anm. 351) aufgenommen zu haben, muss -je nach Lesart - stutzig machen. Erstens entspricht diese Menge im Vergleich etwa dem für *Sieg des Glaubens* verfilmten Gesamtmaterial (!). Laut offiziellem Parteitagsprogramm beliefen sich die Militärübungen am 16. September 1935 aber auf den sehr begrenzten Zeitraum von nur zwei Stunden,<sup>355</sup> so dass Hitlers Auftragsfilmerin in diesem Fall einen Materialverbrauch von 17.000 Metern in 120 Minuten unterstellte und mit diesen Daten schwerlich überzeugen könnte. Im Fall einer anderen und vermutlich zutreffenden Auslegung der höchst unpräzisen Angabe von „wenigen Stunden“, könnte sich der Verbrauch auch auf die Gesamtmenge der tagelangen Verfilmungen von Wehrmachtsübungen beziehen, von denen Ertl berichtet. Im Wissen darum, dass davon letztlich 760 Meter (vgl. Culbert/Loiperdinger 1992, 24, 37)<sup>356</sup> auf *Tag der Freiheit* entfielen, ergäbe sich ein Drehverhältnis von ~ 1:22 – eine mit Blick auf Art und Umfang der ersten beiden Arbeiten durchaus vorstellbare Relation. Da Riefenstahl die Angabe explizit auf die Wehrmachtbilder bezieht, ist die letzte mögliche Deutung hingegen unwahrscheinlich, derzufolge die Gesamtmenge der von *allen* Parteitagsveranstaltungen entstandenen Bildern gemeint ist.<sup>357</sup>

Mit Bezug auf die vorangegangenen Ausführungen wird die These vertreten, dass Riefenstahls Auftrag von vornherein die *vollständige* Verfilmung des Parteitags vom 10. bis 16. September 1935 und *nicht* ausschließlich die der Wehrmachtsübungen vorsah. Die in der Ufa-Filmbroschüre zu *Triumph des Willens* formulierte Absicht, „eine Reihe von Jahren keinen Parteitag-Film mehr herzustellen“,<sup>358</sup> muss dieser Annahme nicht widersprechen, wenn das Material vom Gesamtparteitag 1935 nicht für eine Kinofilmproduktion vorgesehen war, sondern als „Materialvorrat für eine spätere Verwendung“ (Rother 2000, 85), als „Ergänzungs-Aufnahmen für das Archiv“, wie der *Film-Kurier* am 11. September berichtet und wovon im Folgenden ausgegangen wird:

Wie der Film-Kurier bereits melden konnte, sind auch diesmal unter Leni Riefenstahls Leitung eine Reihe von Kameraleuten tätig, die mit besonderen Aufgaben betraut sind. [...] Die Aufnahmen Leni Riefenstahls sind zum Teil Ergänzungs-Aufnahmen für das Archiv des Reichsparteitages, das

---

<sup>354</sup> Hans Ertl (1982): *Meine wilden dreissiger Jahre*, München, S. 204-207, zit. nach Culbert/Loiperdinger 1992, 9f.

<sup>355</sup> „Ertl claims (and the official program for the 1935 rally bears him out) that military maneuvers were scheduled for barely 2 hours on the *Zeppelinwiese*...“, zit. nach Culbert/Loiperdinger 1992, 9.

<sup>356</sup> Trimborn, Kinkel und Rother geben in der Filmografie eine Länge von 755 Metern an.

<sup>357</sup> So bei Trimborn (2002, 235f): „Weniger bekannt ist jedoch, daß Riefenstahl auch 1935 für die ganze Dauer des Parteitags in Nürnberg gewesen ist und auch bei sonstigen Veranstaltungen Filmaufnahmen (*rund 17000 Meter* Hervorhebung nicht im Original!) gemacht hat,...“.

<sup>358</sup> BArch/FArch, *Triumpf (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“, S. 2. Diese Ankündigung war mit der erwähnten Auftragsvergabe an Hans Weidemann zwei Jahre später überdies hinfällig (vgl. Anm. 143 zur Verfilmung des „Parteitag der Ehre und Freiheit“).

bekanntlich auf dem Baukomplex der Geyer-Werke untergebracht ist und dort noch arbeitet. Besondere Aufmerksamkeit gilt naturgemäß den Führerreden (zit. nach Trimborn 2002, 236).

Im Auftrag der NSDAP arbeitete Riefenstahl spätestens seit den Dreharbeiten zu *TdW* an einem „Filmarchiv des Nationalsozialismus“, das in der Presse zunächst als „Archiv des Reichsparteitages“ Erwähnung fand. Es konnte nie geklärt werden, wofür das Material vorgesehen war (vgl. Kinkel 2002, 91f; Trimborn 2002 309).<sup>359</sup> – Der Autor des *Film-Kuriers* gibt darüber hinaus einen interessanten Hinweis auf die *Vielzahl* der „Aufgaben“ und „Führerreden“, von denen *eine* Aufgabe in der Verfilmung von Militärübungen bestand und *eine* „Führerrede“ den Soldaten galt.

### **7.2.2.3 Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte - ein Versuch**

Es spricht weiterhin nichts dafür, die Berücksichtigung der Wehrmacht 1935 als Akt der Wiedergutmachung durch die Regisseurin zu verstehen. Die Indizien deuten ausnahmslos auf die Einbeziehung der Reichswehrsequenz im Vorjahr (vgl. Kpt. 6.3.2). Die eigentliche Motivation für die erstmals *ausführliche* Filmpräsenz des Militärs 1935 dürfte stattdessen vielmehr einem propagandistischen Interesse der Machthaber geschuldet sein. Die innen- und außenpolitisch höchst signifikante Botschaft vom militärisch wieder erstarkten, wehrfähigen Deutschland war erst und einzig im Anschluss an die Wiedereinführung der Wehrpflicht 1935 zu vermitteln und taktisch sinnvoll mit der Selbstdarstellung als friedliebende Nation zu verknüpfen. Riefenstahls Darlegung scheidet neben der Faktenlage an mangelnder Plausibilität. Die Version von Hitlers angeblicher Indifferenz in Bezug auf die filmische Einbindung der Reichswehr 1934 ist ebenso unglaubhaft, wie die Vorstellung absurd ist, er habe eine Konfliktsituation mit der Militärelite riskiert, um der künstlerischen Eigenwilligkeit seiner Regisseurin zu entsprechen - unter Berücksichtigung der Liquidierungsaktion gegen die SA-Führung allemal. Wie bereits erwähnt, ist die Ermordung Röhm nicht zuletzt Hitlers Vorhaben geschuldet, das zur Durchsetzung seiner Weltoberungspläne unverzichtbare Militär für sich zu gewinnen. Umso mehr muss die unangefochtene Popularität dieser *Memoiren*-Version im Rahmen der seriösen Auseinandersetzung erstaunen.

---

<sup>359</sup> „Überraschenderweise ist bislang nicht einmal die Frage nach dem Sinn eines solchen Archivs gestellt worden. Daß Riefenstahl offenbar damit beauftragt war, auch nach ihrem richtungweisenden Propagandafilm Parteiveranstaltungen der NSDAP zu filmen, läßt vermuten, daß Hitler für einen späteren Zeitpunkt ein (*sic!*) Streifen im Sinne von *Triumph des Willens* plante, der auch alle nachfolgenden wichtigen Stationen seiner Herrschaft berücksichtigen würde“ (Trimborn 20002. 309).

Die im Bundesarchiv einsehbaren Dokumente korrespondieren in keiner Weise mit Riefenstahls Retrospektive. Nach Einsicht aller von Januar 1933 bis Dezember 1936 verfügbaren Ufa-Sitzungsprotokolle, findet sich die erste, auf ein „Reichswehrfilm“-Vorhaben deutende Eintragung bereits am 06. Februar 1934: „Die Reichswehr ... soll der Ufa die Zusicherung geben, keiner dritten Gesellschaft die Filmherstellungserlaubnis zu erteilen.“ Über die „endgültige Herstellung“ sei noch zu beschließen.<sup>360</sup> Die Idee zur Realisierung eines Films über das deutsche Militär lässt sich also bereits für einen Zeitpunkt belegen, der dem zweiten RPT um mehr als ein halbes Jahr vorausging, der Wiedereinführung der Allgemeinen Wehrpflicht um mehr als ein ganzes Jahr und dem dritten RPT um mehr als 1½ Jahre. Zwischen dem ersten und dem nächsten nachweisbaren Eintrag liegt ein Zeitraum von 20/21 Monaten. Erst am 22. Oktober und am 29. November 1935 geben die Notizen über die Vorstandssitzungen wieder Auskunft über ein „Reichswehrfilm“-Projekt.<sup>361</sup> Darüber hinaus verweist ein Ufa-Protokoll vom Vormonat und 13. September 1935 auf einen „Reichsparteitag-Film“<sup>362</sup> und sorgt damit zunächst für Verwirrung im Hinblick auf den Inhalt der jeweiligen Vorhaben. Die Ufa-Filmbroschüre zu *Tag der Freiheit* deutet auf eine Austauschbarkeit der Begrifflichkeiten bei identischem Inhalt: „Leni Riefenstahl ... wurde im Auftrage der Reichsleitung der NSDAP wieder mit der Gesamtleitung und Gestaltung für die Aufnahmen zum *Reichsparteitagfilm* [Hervorhebung nicht im Original!] 1935 betraut, der den Titel führt: *Tag der Freiheit! Unsere Wehrmacht!*“<sup>363</sup> - und somit den „*Reichswehr*“-/Wehrmachtfilm meint. Die Rekonstruktion bedarf eines genaueren Blicks auf jenen Protokolltext vom 13. September und Paralleldatum zum aktuellen Reichsparteitagverlaufs [10. – 16. September] des Jahre 1935.

---

<sup>360</sup> BArch, R 109 I/1029 b, Bl. 231, Niederschrift Nr. 976 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 06. Febr. 1934. Der Protokoll-Absatz ist mit „Reichswehrfilm“ überschrieben.

<sup>361</sup> Die Bezeichnung als solche ist allerdings falsch. Wie bereits erwähnt, wurde die „Reichswehr“ mit Wiedereinführung der Wehrpflicht in „Wehrmacht“ umbenannt, demzufolge das Filmprojekt ab März 1935 als „Wehrmachtfilm“ hätte deklariert werden müssen. Die inkorrekte Titulierung ist vermutlich schlicht auf eine Nachlässigkeit im Hinblick auf die Verwendung der neuen Bezeichnung zurückzuführen.

Mit Bezug auf das erwähnte Ufa-Sitzungsprotokoll vom (29.) November 1935 [BArch, R 109 I/1031a, Bl. 69, Niederschrift Nr. 1126, vgl. Anm 375], schließen Culbert und Loiperdinger (1992, 5) von der inkorrekten Bezeichnung auf einen Zeitpunkt der Auftragsvergabe an Riefenstahl, der dem Datum der Wiedereinführung der Allgemeinen Wehrpflicht vorausgeht: „Since the Ufa Protokoll is headed ‚Reichswehr-Film‘, it suggests a contract signed before 16 March 1935...“. Die Argumentation ist nicht überzeugend. Erstens muss ein langfristig, vor dem 16. März 1935 *geplantes* „Reichswehrfilm“-Vorhaben nicht auf einen gleichermaßen frühen Zeitpunkt der Auftragsvergabe schließen. Die folgenden Ausführungen werden vielmehr zeigen, dass die Wiedereinführung der Wehrpflicht dem Zeitpunkt der *Konkretisierung* des Projekts und damit sowohl der Auftragsvergabe als auch der Vertragsunterzeichnung in jedem Fall vorangegangen sein dürfte. Da sich zweitens kein Grund für eine *absichtlich* falsche Benennung des Projekts im November 1935 erschließt, geht die inkorrekte Deklaration vermutlich tatsächlich auf die alte Gewohnheit zurück, ein lang geplantes Vorhaben unter dem vertrauten Namen zu benennen – über den Zeitpunkt der Auftragsvergabe ist damit nichts gesagt.

<sup>362</sup> BArch, R 109 I/1031 a, Bl. 184, Niederschrift Nr. 1108 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 13. Sept. 1935. Zum Inhalt siehe fortlaufenden Text.

<sup>363</sup> BArch/FArch, „Tag der Freiheit“, Filmmappe 23777 - Ufa-Filmheft zu „Tag der Freiheit“.

#### 4.) Reichsparteitag-Film

Der Vorstand erklärt sich damit einverstanden, dass die Differenz mit dem Verleihkunden Knoch, Teichern/Sa. wegen des seitens der NSDAP erlassenen Auslieferungsverbotes des Reichsparteitagsfilms in geeigneter Form beigelegt wird.<sup>364</sup>

Diese Notiz informiert erstens über die bestehende Geschäftsbeziehung zu einem Verleihkunden, die zeitlich sowohl dem Herstellungsprozess des Films als auch dem Datum der erwogenen Verleihübernahme durch die Ufa vorausgeht. Der Vorstand des Filmkonzerns beschließt nämlich erst am besagten 22. des Folgemonats Oktober, mit Frl. Riefenstahl in Verhandlung zu treten, um „die Herstellung und den Vertrieb des Reichswehrfilms für die Ufa zu sichern“;<sup>365</sup> was bedeutet, dass diese Formalien auch Ende Oktober noch nicht erledigt sind. Nichtsdestotrotz zeigt sich die Ufa unerklärlicherweise bereits im Vormonat für die Beilegung einer „Differenz“ verantwortlich, die das Verleihgeschäft betrifft. Zweitens bezieht sich auch das Auslieferungsverbot auf einen Film, der zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht produziert ist. Auf Basis dieser Erwägungen wird die These erhoben, dass mit dem „Reichsparteitag-Film“ im Ufa-Protokoll weder der „Reichswehr“-/Wehrmachtsfilm *Tag der Freiheit* noch die Verfilmung des Gesamtparteitags 1935, sondern der Vorjahresfilm *Triumph des Willens* gemeint ist. Diese Annahme wird nachdrücklich durch das auf der Zensurkarte für die 16-mm-Schmalfilmfassung von *TdW* vermerkte Datum des 12. September und Vortag der erwähnten Ufa-Vorstandssitzung gestützt, an dem der Reichsparteitagsfilm des Jahres 1934 vermutlich unter erstmaliger Auslassung (!) der im Original noch enthaltenen Reichswehrsequenz durch die Zensur ging.<sup>366</sup> Das von der NSDAP verhängte Auslieferungsverbot bezieht sich insofern mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die 35-mm-Uraufführungskopie von *TdW*. Die Reichswehrsequenz des Vorjahresfilms dokumentierte jetzt einen unzeitgemäßen und unliebsamen militärischen Abhängigkeitsstatus, der den propagandistischen Nutzen des Monumentalwerks beträchtlich schmälerte und aus diesem Grund sowohl eine Überarbeitung der alten Fassung als auch eine zeitgemäße, aktualisierte Neuproduktion zur Propagierung des jüngsten Unabhängigkeitsstatus<sup>367</sup> erforderte. Für diesen Fall erklärte sich sowohl die bereits bestehende Geschäftsbeziehung als auch die „Differenz“ mit dem Verleihkunden, der die Uraufführungsversion infolge des Auslieferungsverbotes

---

<sup>364</sup> BArch, R 109 I/1031 a, Bl. 184, Niederschrift Nr. 1108 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 13. Sept. 1935.

<sup>365</sup> BArch, R 109 I/1031 a, Bl. 104, Niederschrift Nr. 1117 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 22. Okt. 1935.

<sup>366</sup> BArch/FArch, Zensurkarte (Prüf-Nr. 44072): „Triumph des Willens. Das Dokument vom Reichsparteitag 1934.“ 16-mm-Schmaltonfilm, 12. Sept. 1935.

<sup>367</sup> Kanzog (1995, 68) bestätigt die Auslassung der Reichswehrsequenz auch für die spätere, am 02. Jan. 1939 zensierte Fassung, die er gleichfalls damit begründet, dass „Leni Riefenstahl die neue deutsche Wehrmacht noch im Jahre 1935 - ... - mit einem eigenen Film, TAG DER FREIHEIT – UNSERE WEHRMACHT! NÜRNBERG 1934 (*sic!* 1935!) bedient hatte.“ Diese Maßnahmen erinnern an die Verfahrensweise im Umgang mit den von *Sieg des Glaubens* erstellten Kopien, die Hitler in Reaktion auf die Umwälzungsprozesse des Folgejahres vermutlich vernichten ließ (vgl. Kpt. 5.2.4).



nicht mehr zur Vorführung bringen konnte. Darüber hinaus liefern diese Daten mit einem weiteren Indiz für die filmische Präsenz der Reichswehr 1934 auch ein weiteres Argument zur Zurückweisung der Riefenstahl-Version von der Versöhnung eines Militärs, das nicht versöhnt werden musste.

Unter Berücksichtigung des Faktums, dass sich in den lückenlos erhaltenen Ufa-Protokollen bis zum 13. September 1935 seit 1½ Jahren keine Notiz über ein Filmprojekt über die deutschen Streitkräfte findet, und dass das zuvor zitierte Presseecho des *Film-Kuriers* vom 11. und 13. September 1935 keinerlei Hinweis auf einen eigens geplanten Wehrmachtstreifen, dafür aber auf die Gesamtverfilmung des VII. Reichsparteitags gibt, ist durchaus denkbar, dass die definitive Entscheidung über eine *ausschließliche* Verwendung der Wehrmachtsbilder als *Kinofilmproduktion* erst kurz nach Parteitagbeginn oder gar erst gegen Ende der Großveranstaltung fiel. In diesem Fall dürfte Riefenstahl folglich die Wahrheit gesagt haben, als sie 1935 behauptete, dass die Montage des Bildmaterials von Wehrmachtsübungen „zu einem geschlossenen Filmwerk“ ursprünglich nicht vorgesehen war (vgl. Anm.351). Der *Film-Kurier* vom 19. Dezember 1935 bestätigt ihre Angabe unter dem Titel: „THE FILM OF THE ARMED FORCES. *Day of freedom* Press Review Today“:

A symphonic film epic has emerged *from the original intention to produce archival material* [Hervorhebung nicht im Original!] that would bear witness for later times of the first great party rally to occur with newly-won liberty to rearm (zit. nach Culbert/Loiperdinger 1992, 38).

„Aber die Begeisterung ging eben mit uns durch. ... Und da drehten wir eben, was die Apparate hergaben. 17 000 Meter Filmband waren in diesen wenigen Stunden durch die Apparate geschnurrt. ... schließlich reifte doch der Plan, aus diesem Bildmaterial ein Filmwerk zu gestalten...“ (wie Anm. 351). Ein Artikel der *Licht-Bild-Bühne* vom 17. September bestätigt im Rückblick auf den jüngst vergangenen Parteitag:

Originally, only a 1000-meter motion picture of the Wehrmacht was to be shot. But when the work began the subject proved to be too immense to mold into a short motion picture. Instead a great motion picture is in production which will give us a thrilling as well as a unique presentation of our *Wehrmacht*. The War Ministry has offered every means of support to create a motion picture that will give all Germans an impressive idea of the strength of our army, and with it, our fatherland restored, and the heartfelt connection between the people and the Wehrmacht.<sup>368</sup>

Die geplante Kurzsequenz über die Wehrmacht (1000 Meter) dürfte ursprünglich als Teil der Gesamtverfilmung des *Parteitags der Freiheit* für die Archivproduktion vorgesehen und im Ergebnis der Euphorie für das Ereignis spontan und unplanmäßig auf besagte 17.000 Meter aufgestockt worden sein. Folgerichtig hat sich die Idee von einem eigenständigen

---

<sup>368</sup> o.V.: „Extensive Motion Picture of the Wehrmacht“ in: *LBB*, 17. September 1935, zit. nach Culbert/Loiperdinger 1992, 40.

Kinofilmprojekt über die Militärübungen erst im Laufe dieses Prozesses und des aktuellen Parteitaggeschehens entwickelt, woraufhin sich das Kriegsministerium zur engagierten Unterstützung des Vorhabens bereit fand. – Abschließend sei zu bedenken gegeben, dass sich mit Rückblick auf den frühen Zeitpunkt des Jahres 1935 kein Grund erschließt, die Aussagen Riefenstahls (bereits) in Zweifel zu ziehen.

#### **7.2.2.4 *Militärpräsenz als innen- und außenpolitische Botschaft des Jahres 1935***

Ein später Entscheid schließt eine frühe Planung selbstredend nicht aus. Das im Ufa-Protokoll vom Februar 1934 erwähnte „Reichswehrfilm“-Vorhaben verweist auf die seit langem bestehende Absicht einer visuellen Demonstration militärischer Präsenz, die auf ihren Moment zu warten schien. Die Gründe für die Nicht-Realisierung im selben Jahr bleiben zwar spekulativ, dürften sich aber mit hoher Wahrscheinlichkeit in innen- und außenpolitischen Erwägungen begründen. Die Ursache für die Kürze der Reichswehrsequenz in *Triumph des Willens* ist ebenfalls in Versailler Vertragsbedingungen und dem Aufrüstungsverbot und kaum in schlechten Wetterverhältnissen zu vermuten. Der RPT-Film 1934 artikuliert mit der Rechtfertigung der Liquidierungsaktion gegen Röhm ein zentrales innenpolitisches Anliegen. Das filmische Interesse galt der strategischen Besänftigung einer faktisch entmachteten, aber verbal- und filmsprachlich aufgewerteten SA, *nicht* der kinematografischen Privilegierung des machtpolitisch profitierenden Militärs. „Die ... erkennbare Reduzierung der visuellen Präsenz der Reichswehr entsprach der der Reichswehr zugewiesenen untergeordneten Rolle und damit dem politischen Konzept des Films“ (Kanzog 1995, 69). Demzufolge ist auch *Tag der Freiheit* und die Pointierung der Militärpräsenz als Antwort auf aktuelle Umwälzungsprozesse zu verstehen. Die Botschaft von der wieder erstarkten, emanzipierten, wehrfähigen, aber friedvollen Nation sollte zu propagandistischen Zwecken in die inner- und außerdeutsche Welt getragen werden. Söseemann argumentiert insofern durchaus überzeugend, wenn er einen direkten Zusammenhang zwischen der Wiedereinführung der Wehrpflicht im März 1935 und der Verfilmung von Wehrmachtsübungen sechs Monate später sowie eine Folgerichtigkeit der Platzierung des Themas im Jahr 1935 und *nicht* im Vorjahr erkennt.<sup>369</sup> Hitler hatte im März die vertragswidrige deutsche Wiederaufrüstung verkündet und kurz

---

<sup>369</sup> Vgl. Urania-Reihe: Leni Riefenstahls „*Harmonischer Heroismus*“: Kunst und Politik in ihren Filmen, Vortrag Bernd Söseemann: Hitlers Verhältnis zur Wehrmacht: Der heroische Mann in Leni Riefenstahls Film „*Tag der Freiheit! Unserer Wehrmacht*“, Berlin, 25. April 2002.

darauf seine große Friedenserklärung abgegeben (vgl. Kpt. 7.1.1). Er redete die außenpolitische Provokation als legitimen Akt der Selbstverteidigung schön und wiederholte die Friedensbotschaft auf dem RPT im September, um die Militär- als ‚Friedensheerpräsenz‘ vor den Augen und/oder Ohren der Weltöffentlichkeit zu rechtfertigen. Söseemann geht unter Berücksichtigung der seinerzeitigen politischen Zielorientierung von einer konsequenten Konzeption des Wehrmachtfilms aus, in dem die militärische Mobilisierung nach außen hin als Synonym für die Erstarkung und *nicht* für die Kriegsplanung Deutschlands stehen musste/durfte.<sup>370</sup> Hitlers Außenpolitik war Kalkül und Vabanquespiel zur Verortung von Grenzen und Handlungsspielräumen und lieferte einen möglichen Erklärungsansatz für die späte Entscheidung, die neue Wehrmacht zum exklusiven Filmsujet im Rahmen einer eigenständigen Kinofilmproduktion zu erheben und Gefahr zu laufen, mit dem Aufmarsch deutscher Kampfeinheiten zugleich auch den Friedenswillen zu konterkarieren.

### 7.2.3 *Dramaturgie der Mobilisierung*

#### Sequenzliste<sup>371</sup>

##### ➤ Vorspann

- I) Morgenstimmung im Zeltlager der Soldaten
- II) Auszug der Kavallerie auf das Reichsparteitagsgelände/ Zeppelinwiese
- III) Hitler-Rede
- IV) Militärparade
- V) Manöver

Wie die Sequenzliste zeigt, beginnt Riefenstahl wiederum mit den vertraut-harmonischen, gänzlich ‚unverdächtigen‘ Aufnahmen aus dem Zeltlagerleben der Soldaten. Die Bilder sind als Metapher für einen friedlichen Aufbruch der Wehrmachtsangehörigen zu lesen – im engeren wie im weiteren Sinn.

---

<sup>370</sup> Ebd.

<sup>371</sup> Wie in Kpt. 7.2.1 erwähnt, besteht ein wissenschaftlicher Dissens in Bezug auf die inhaltliche und quantitative Einteilung der Sequenzen. Nach Auffassung der Autorin sind die Handlungseinheiten entweder durch Ortswechsel, veränderte Figurenkonstellationen und/oder einen Wechsel der erzählten Zeit eindeutig markiert und insofern definitiv in fünf Abschnitte zu unterteilen. - Die folgende Skizze zu Form und Inhalt des Wehrmachtfilms basiert auf einer 35-mm-Kopie des Bundesarchivs/Filmarchivs Berlin. Die Laufzeit beträgt gemäß Kassettenbeschriftung 26 Min.. Die zweiminütige Differenz

Wartime newsreels showed the everyday life of the soldier to increase audience identification. This is clearly the purpose of the opening of *TdF* (Culbert/Loiperdinger 1992, 19).

In heiterer Atmosphäre waschen und rasieren sich die Männer, putzen Zähne, rauchen, trinken, lachen, warten am dampfenden Suppenkessel, holen Wasser, halftern die Pferde, marschieren oder reiten über die mittelalterlichen Nürnberger Brücken der Sonne, dem Zeppelfeld, dem „Führer“ entgegen. Mit diesem Prolog steigert Riefenstahl die Spannung und bereitet vom Erwachen über die Morgenaktivitäten bis zum Aufbruch und Verlassen des Lagers sukzessive auf Hitler als zentrale Figur und Höhepunkt vor. Im Anschluss an die friedvolle Morgenstimmung der ersten beiden Sequenzen folgt die ‚friedvolle‘ Hitler-Rede vor der Wehrmacht:

Soldaten der neuen deutschen Wehrmacht! Zum zweiten Male treten Verbände des Heeres und der Marine auf diesem Platze an. Zum ersten Mal im Zustand der neuen Wehrfreiheit! Nun wird wieder jeder deutsche junge Mann, soweit er von der Nation als würdig angesehen wird, in Eure Reihen einrücken. ... Ihr braucht nicht der deutschen Armee einen Ruhmestitel zu erwerben, denn sie besitzt ihn bereits. Ihr braucht ihn nur zu bewahren! Dann wird Euch das deutsche Volk lieben, dann wird dieses Volk an seine Armee glauben und wird jedes Opfer gern und freudig dafür bringen in der Überzeugung, daß dadurch der Friede der Nation gewahrt wird ...<sup>372</sup>

Wohl wissend um die Notwendigkeit, die militärische Aufrüstung als Maßnahme zur Erhaltung des Friedens statt zur Vorbereitung eines Krieges zu propagieren, vervollkommnet Hitler sein Täuschungsmanöver über den konsequenten Verzicht auf einen aggressiven, kämpferisch-expansionistischen Unterton. Dank der rhetorischen Positivkonnotation militärischer Präsenz maximiert sich der propagandistische Nutzen der Aufrüstung innenpolitisch über die Kombination von Autonomie („Wehrfreiheit“) und Friedenserhalt und außenpolitisch über Letzteres.

... *TdF* makes the case for armed strength as the guarantor of peace, presenting an understated message for both career military and skeptical citizens as to the proper role of the armed forces in Hitler's Germany (Culbert/Loiperdinger 1992, 4f).

Riefenstahl hat die Rede nicht nur integriert, sondern dramaturgisch als Höhepunkt arrangiert. Der Oberbefehlshaber der Wehrmacht spricht die ersten und einzigen Worte in diesem 28-minütigen Kurzfilm. Auf diese Weise suggeriert die Regie eine Einleitung und Eröffnung der Veranstaltung durch den allmächtigen „Führer“. Gemäß der Chronologie des Real-Parteitags war der Hitler-Rede am 16. September jedoch das Manöver vorausgegangen, das Riefenstahl hingegen als Schlussequenz montiert (vgl. Culbert/Loiperdinger 1992, 18). Gemäß Film-Chronologie gibt Hitler das Startzeichen für die Formierung der Militäreinheiten und die

---

zur Premierfassung ergibt sich vermutlich auch in diesem Fall aus Abweichungen der Zählwerke bei Kopieerstellung (vgl. Anm. 235)

<sup>372</sup> BArch/FArch, Zensurkarte (Prüf-Nr. 44096): „Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht!“, 16-mm-Schmaltonfilm, 26. Nov. 1936, „Führerrede vor der Wehrmacht“.

Aufnahme der Kampfhandlungen, als bedürfe die Mobilisierung der Streitkräfte seiner Worte, seines Befehls. Riefenstahl wusste worauf es ankam. Szeneneinteilung und -anordnung entsprechen dem klassischen pyramidalen Aufbau des Dramas und seiner aus „a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe“ (Freytag 1975, 102) bestehenden Fünfteilung.<sup>373</sup> Das einleitende Geschehen ist Aufwärtsbewegung, Spannungssteigerung und Ausrichtung auf den „Führer“, der als Höhepunkt in Erscheinung tritt und die Relevanz des nachfolgenden, grafisch als Abwärtsbewegung darstellbaren Geschehens unweigerlich schmälert. Ihre Dramaturgie verrät Kenntnisse der Schauspieldichtung und die Bereitschaft zur Preisgabe des dokumentarischen Anspruchs im Interesse einer propagandistisch funktionalisierbaren Konstruktion von Erzählzusammenhängen. Auf diese Weise gerät Leni Riefenstahl erneut in den Verdacht, mit dem Artefakt zugleich auch politisches Wissen offenbart zu haben.

### **7.3 Profilierung versus Marginalisierung - Riefenstahl im Konflikt zwischen Kunst und Auftragskunst**

#### **7.3.1 Die Funktion der Legende**

In Riefenstahls Retrospektive metamorphosiert einstiger Arbeitseifer zur Pflichtübung, ihre Anwesenheit auf dem RPT zum Kurzaufenthalt, die Verfilmung des Gesamt ereignisses zur Dokumentierung einer Einzelveranstaltung und die Entstehungsgeschichte zur Legende. 1972 erzählt sie Herman Weigel die Version, die sie mit unerheblichen Abweichungen 15 Jahre später in ihren *Memoiren* wiederholen wird. Einem verärgerten Militär habe sie „versprochen, im nächsten Jahr keinen Parteitagsfilm, sondern nur einen über die Wehrmacht zu machen“ (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972a, 402). Da sie keinen Hinweis auf eine Rücksprache mit Hitler liefert, suggeriert sie einen Status als unabhängige Künstlerin, die eigenmächtig über die Realisierung oder Nichtrealisierung, den Inhalt und Umfang von Filmprojekten entscheiden konnte. „So ist der Kurzfilm entstanden, der eigentlich in *Triumph des Willens* gehörte“ (ebd., 402) – ein „Komplex“, den sie in den Vorjahresfilm angeblich „nicht eingeschnitten hatte“ (Riefenstahl 1996, 245). Die Verfälschung der Entstehungs- und Produktionsgeschichte erfüllt die Funktion, den dritten RPT-Film als *eigenständigen* Auftrag

---

<sup>373</sup> Nähere Ausführungen zum Bau des Dramas bei Freytag (1975), v.a. das zweite Kpt..

verleugnen zu können, ihn zum Anhängsel des zweiten zu erklären und die Häufigkeit der Dienstbarkeit somit um ein gesamtes Auftragswerk zu minimieren.

Wenn das Kamerateam „jede Phase“ des siebentägigen Ereignisses begleitete (vgl. Anm 352), wusste Riefenstahl bereits im Vorfeld der am 15. September stattfindenden Veranstaltung von der Verkündung der Nürnberger Rassengesetze. Ihre Kenntnis von der potenzierten politischen Brisanz des *Parteitags der Freiheit* stand ein Leben lang im Widerspruch zu ihrem Bemühen um die Selbstdarstellung als *Unwissende*. „Etwas nicht wissen zu wollen, heißt jedoch stets, daß man genug weiß, um zu wissen, daß man nicht *mehr* wissen will“ (Stern 1978, 200). Unschwer erkennbar enthüllt ihre Argumentation das übergeordnete Anliegen, den Aufenthalt in der alten Reichsstadt auf ein absolutes Minimum zu verkürzen. Der anschauliche ‚Beweis‘ für die Verifizierung ihrer Aussage scheint mit dem Produkt selbst vorzuliegen – ein 28-minütiger und auf die singuläre Veranstaltung der Wehrmachtsübungen reduzierter Kurzfilm. *Tag der Freiheit* ist das Schutzschild zur Abwehr jeden Zweifels, zur Irreführung oder Verunsicherung der Kritiker und das überzeugendste Gegenargument zur Gesamtverfilmung, die Riefenstahl aus drei Gründen unter allen Umständen zu camouflieren versuchte. Erstens hätte sich ihre Dienstbereitschaft auf die Verfilmung eines Parteitags der Rassengesetzgebung erstreckt, der sie zweitens über das antisemitische Vorgehen in Kenntnis gesetzt und zur Mitwisserin gemacht hätte, die sich drittens ungeachtet dessen bereit fand, mit den Nationalsozialisten als Auftragsfilmerin zu kooperieren. Auf den ersten Blick entlastet ihre Version vom Kurzaufenthalt von all diesen Anschuldigungen, so dass in diesem (seltenen) Fall weder die Regisseurin noch ihr wenig beachtetes, inhaltlich und zeitlich limitiertes Werk begründeten Anlass zur Diskussion um die Streitbarkeit von Person oder Film geben. Wenn Dokumentarfilmer wie Ray Müller das Werk verschweigen, haben sie Riefenstahls grundsätzlichem Interesse an der Marginalisierung ihrer Dienstbeflissenheit im Dritten Reich durchaus entsprochen.

### **7.3.2 Ambivalenz der Eigenbewertung**

Entgegen Riefenstahls Behauptung (<sup>3</sup>1996, 245), wonach die Ufa den Film “im Beiprogramm als »Lokomotive« für einen schwächeren Spielfilm einsetzte”, lief *TdF* – in genauer Umkehrung des Sachverhalts - als Beiprogramm zu einem der erfolgreichsten Ufa-Spielfilme

und Großproduktionen *Der höhere Befehl*,<sup>374</sup> einem patriotischen Epos mit Lil Dagover und Karl Ludwig Diehl über den deutschen Kampf gegen Napoleon im Preußen des Jahres 1809. Der mit „NSDAP ‚Reichswehrfilm‘ [sic! Wehrmachtfilm]“ überschriebene Passus des schon erwähnten Ufa-Protokolls vom 29. November 1935 lässt keinen Zweifel daran; die Verantwortlichen treffen Regelungen zu den deutschen Vertriebsrechten „des von Frl. Riefenstahl am 28.11.35 dem Vorstand gezeigten Reichswehrfilms, der als Beiprogramm zu dem Film ‚Der höhere Befehl‘ in Aussicht genommen ist“.<sup>375</sup>

Die Darstellung Riefenstahls reflektiert das interessante, gleichfalls für *TdW* zu beobachtende Phänomen einer höchst ambivalenten Eigenbewertung ihrer Arbeiten, die sich aus der Unvereinbarkeit von Profilierungs- und Marginalisierungsbedürfnis ableitet. Ihre Eitelkeit als *Künstlerin* kollidierte zeit ihres Lebens mit dem Bemühen um die Bagatellisierung ihres Status’ als *Auftragskünstlerin* im Dritten Reich, was im Ergebnis dazu führte, entweder mit Stolz auf die effektvolle, innovative Gestaltung und auf (wohlweislich) *internationale* Preise, Auszeichnungen und Lobeshymnen zu verweisen oder die Wirkungsmacht der Arbeiten und die Bedeutung ihrer Zuständigkeit zu banalisieren. Im Sitzungsprotokoll der Ufa findet sich am 13. Dezember 1935 beispielsweise der Beleg für eine Boykottmaßnahme gegen *Triumph des Willens* im Ausland:

Herr Meydam berichtet, dass der unter jüdischer Leitung stehende holländische Bioscoopbund, dem auch die Ufa-Amsterdam notwendigerweise als Mitglied angehören muss, seinen Mitgliedern die Vermietung ihrer Theater zwecks Vorführung des Films „Triumph des Willens“ durch Rundschreiben untersagt. ... Unsere Filiale in Holland ist aber wegen des dortigen scharfen deutschen Boykotts gezwungen sich den Anordnungen des Bioscoopbundes zu unterwerfen zur Vermeidung geschäftlicher Nachteile. ...<sup>376</sup>

Mit Insistenz führte Riefenstahl ausschließlich die Positivkritiken des Auslands als ‚Beweis‘ für die Absenz politisch-ideologischer Inhalte und die ‚Harmlosigkeit‘ ihrer Filme an und verschwieg mit gleicher Beharrlichkeit alle Negativkritiken, antifaschistischen Initiativen und Proteste des ausländischen Kinopublikums als ‚Beweis‘ für das Gegenteil. Unter Verzicht auf kontextuelle Bezüge, die auf einen Zusammenhang zwischen der Auszeichnung ihre Filme und politisch sympathisierenden Juroren in Frankreich oder Italien verwiesen, unterstellte sie zeit- und politikenthobene Schaffenskraft. Ausgerechnet die Starregisseurin des Dritten

---

<sup>374</sup> Während *TdF* die Prädikate „künstlerisch wertvoll, staatspolitisch wertvoll, volksbildend“ erhielt, zeichnete die Filmprüfstelle den Spielfilm mit dem höchsten Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch *besonders* [Hervorhebung nicht im Original!] wertvoll“ aus (BArch/FArch, „Tag der Freiheit“, Filmmappe 23777 - Ufa-Filmheft zu „Tag der Freiheit“); „Entscheidungen der Filmprüfstelle vom 23. Nov. bis 28. Nov. 1936“ [Zensur der 16-mm-Schmalfilmfassung vom 26. Nov. 1936].

<sup>375</sup> BArch, R 109 I/1031a, Bl. 69, Niederschrift Nr. 1126 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 29. Nov. 1935.

<sup>376</sup> BArch, R 109 I/1031 a, Bl. 56, Niederschrift Nr. 1129 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 13. Dez. 1935.

Reiches wies jeden Verdacht und jeden Beleg der politischen Vereinnahmung vehement zurück.

Riefenstahl war eine Inszenierungskünstlerin – auch in Bezug auf ihre Selbstdarstellung:

Leni Riefenstahl, when not giving interviews, has privately admitted *TdF*'s excellence, and has long sought a complete print. She told Kevin Brownlow in 1972 that Hitler's *TdF* speech was one of his best ever filmed (Culbert/Loiperdinger, 1992, 3).

Auf die Frage nach der Ähnlichkeit der Schnitttechnik zwischen *TdF* und *TdW* antwortete sie Herman Weigel: "... die Montage, ..., das ist die selbe Art" und gesteht damit ein gleichfalls hohes künstlerisches Niveau (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972a, 402). 1938 begründet sie die Auftragsvergabe der Machthaber zur Verfilmung der Olympiade 1936 u.a. damit, dass "meine Filme 'Sieg des Glaubens', 'Triumph des Willens' und 'Tag der Freiheit' starke Erfolge gewesen waren".<sup>377</sup> 1993 wird sie Ray Müller mit aller Vehemenz vom Gegenteil zu überzeugen versuchen, dass sie beim ersten Film "ja fast nichts gemacht" habe, dass es "nicht ein Parteitagfilm, sondern nur ... Aufnahmen waren, die ich dann zusammensetzen musste, weil Hitler das wollte", dass selbiger nicht fertiggestellt und, mit Ausnahme weniger Meter, nicht gedreht werden konnte.<sup>378</sup> Riefenstahls Eigenbewertung fiel kontextabhängig positiv oder negativ aus. Dieselben Werke, die sie im Dritten Reich mit Stolz in ihre Erfolgsgeschichte einreichte, wurden nach 1945 zum unliebsamen Beweismaterial für Kooperationsbereitschaft. In der schon erwähnten Rosenbauer-Talkshow *Je später der Abend* ging sie 1976 so weit, ihre Zuständigkeit als Filmemacherin im Dritten Reich eingangs gänzlich zu leugnen: "Ich habe überhaupt keinen [Film] gedreht – nicht einen! Da müssen Sie mich verwechseln!"<sup>379</sup> Diese Aussage ist so undiplomatisch wie provokant und erinnert an den Entlastungsreflex des Jahres 2002, als sie in einem *ORF*-Kulturmagazin behauptet, Hitler nicht gekannt zu haben.<sup>380</sup>

Die hohe Qualität des unliebsamen Bildmaterials ist auch beim RPT 1935 maßgeblich der Zuständigkeit vertrauter und exzellenter Kameramänner namens Ertl, Frenz, Lantschner, Neubert, Kling und Zielke, ihrem privilegierten Zugang zu exklusiven Kamerastandorten und der weitreichenden Unterstützung von staatlicher Seite gedankt (vgl. Anm. 368).<sup>381</sup> Laut NS-Pressesecho ist das Vorhaben, eine eindruckliche Idee von der Stärke der deutschen Armee und des aufstrebenden Vaterlandes zu vermitteln (vgl. Anm. 368), erwartungsgemäß erfolgreich umgesetzt worden. Die Ufa-Filmbroschüre enthält imposante Standbilder und eine

<sup>377</sup> BArch/FArch, „Olympia“, Filmmappe 12426 II – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“, S. 27.

<sup>378</sup> *Die Macht der Bilder*, Riefenstahl-Porträt von Ray Müller. Erstmalige TV-Ausstrahlung, *arte*, 07. Okt. 1993.

<sup>379</sup> *Je später der Abend*, *ARD*, 30. Okt. 1976.

<sup>380</sup> *Treffpunkt Kultur*: „Leni Riefenstahls Comeback zum 100. Geburtstag“, *ORF2*, 12. Aug. 2002.

<sup>381</sup> Die Wochenschauen durften die Ereignisse nur von den Zuschauerstandorten aufnehmen und erhielten keine Erlaubnis zur Verfilmung der praktischen Übungen (vgl. Culbert/Loiperdinger 1992, 16).



Zusammenstellung der (einzig zugelassenen) Positivkritiken, die *Tag der Freiheit* als “großartiges Kampfbild”, als “Bildokument deutscher Größe und Wehrhaftigkeit” und als “Mahnmal für die heranwachsende Jugend!” lobpreisen – “ein Filmwerk, das jeden Deutschen angeht!”<sup>382</sup> Die Premiere wurde am 30. Dezember 1935 nach dem Vorbild der Vorgängerkfilme gestaltet: “It was an opening reserved for the most important Nazi Films” (Culbert/Loiperdinger 1992, 3). Der Film über die wieder gewonnene deutsche Souveränität kam deutschlandweit zur Vorführung und sollte in seiner propagandistischen und machstabilisierenden Bedeutung als ‘Kind seiner Zeit’ nicht länger unterschätzt werden.

Leni Riefenstahl’s editing of *Tag der Freiheit* is her insufficiently-recognized contribution to the success of wartime mobilization. *TdF* shows the future of warfare as *Blitzkrieg* ... Vanished forever is World War I’s crippling trench warfare (Culbert/Loiperdinger 1992, 18).

Verschwunden ist damit auch die schmachvolle Niederlage und verlorene Ehre einer lange fremdbestimmten Nation, die Hitler für die „Eroberung von Lebensraum“ vorab mental zu mobilisieren gedachte.

---

<sup>382</sup> BArch/FArch, „Tag der Freiheit“, Filmmappe 23777 - Ufa-Filmheft zu „Tag der Freiheit“.

## 8 DER AUFTRAG DES JAHRES 1936

### 8.1 1936: Die XI. Olympischen Spiele auf deutschem Boden - der Gastgeber als Aggressor

Um die Bedeutung der fast vierstündigen Olympiade-Verfilmung von Leni Riefenstahl zu erfassen, ist es unerlässlich, auf die propagandistische Intention und die Selbstdarstellung des NS-Regimes in Bezug auf das vom 01. bis 16. August 1936 in Berlin ausgetragene internationale Sportfest hinzuweisen. Gebauers Einschätzung zufolge waren es „politische Spiele, letztlich eine Vorbereitung auf den Krieg, sie führten zu einer Konsolidierung des Nazi-Regimes nach innen und zu einer gelungenen Selbstpräsentation nach außen“ (Gebauer 1990, 1). „Das Charakteristikum der XI. Olympischen Spiele ist ihre inszenierte Scheinhaftigkeit“, schreibt Bernett (1986, 357f) und folgt - mit Bezug auf den Forschungsstand - der Meinung der Experten, wonach der politisch-gesellschaftliche Kontext von jeher die Weltspiele beeinflusst habe und eine Instrumentalisierung der Veranstaltung 1936 zu politischen Zwecken außer Frage stehe (ebd., 360). Die Sichtbarmachung der Hintergründe ist aus dem Grund unverzichtbar, weil erst der *Kontext* dem Film von den Spielen als Medium einer gezielten, wechselseitigen Durchdringung von Politik und Ästhetik im Nationalsozialismus die Brisanz eines funktionalisierten Gegenstands verleiht. Auch *Olympia* ist die pointierte und nochmals inszenierte Wiedergabe eines bereits vorab inszenierten, zweckorientierten Ereignisses. Eine Analyse kann diesen Aspekt nicht außer Acht lassen, wenn sie dem Anspruch gerecht werden will, in dem Film nicht nur das Kunstwerk, sondern auch die ‚Zeichen der Zeit‘ erkennen zu wollen.

#### 8.1.1 Außenpolitische Offensiven

Die Zeichen militärischer Aufrüstung und deutscher Kampfbereitschaft waren unübersehbar. Hitler hatte mehrfach zum Ausdruck gebracht, sich durch Verträge in der Eigenmächtigkeit seines Handelns nicht beschränken zu lassen (vgl. Kpt. 7.1.1). Seit Herbst 1935 diente die „Achse Berlin-Rom“ zur Intensivierung der Zusammenarbeit zwischen den faschistischen Regierungen Deutschlands und Italiens. Am 07. März des Olympiajahres 1936 besetzten

---

deutsche Truppen das seit 1919 als entmilitarisierte Zone definierte Rheinland. Mit dieser Offensive brach Hitler abermals den *Versailler Vertrag* und zeigte spätestens zu diesem Zeitpunkt die Phrasenhaftigkeit seiner einstigen Beteuerung, mit der Nichtbeachtung der Versailler Abrüstungsbestimmungen „keineswegs die Nichtbeachtung der anderen Vertragsbestimmungen“ zu meinen (wie Anm. 337). Gemäß den Vereinbarungen des *Locarno-Vertrages* leitete sich aus der Remilitarisierung dieses Gebietes ein Kriegsgrund ab. Innenpolitische Konsolidierung ermutigte zu außenpolitischer Radikalisierung. Die Rheinlandbesetzung war vor allem eine Herausforderung für Frankreich und verhalf Hitler zur besseren Kalkulierbarkeit von Freiräumen oder Widerständen gegen die Anfänge seines Weltmachtstrebens. Frankreich zeigte sich ohnmächtig und Großbritannien indifferent – eine Kriegserklärung an Deutschland blieb aus. Dank gegnerischer Schwäche ging Hitler mit gestärktem Selbstbewusstsein und einem Zuwachs an innerdeutscher Popularität aus dieser Provokation hervor. - Im Sommer desselben Jahres verbreitete die nationalsozialistische Presse antiösterreichische und antitschechische Propaganda, und in der Woche vor Spielbeginn sicherte Hitler dem Faschisten General Francisco Franco mit der Aufstellung der „Legion Condor“ seine Unterstützung im spanischen Bürgerkrieg zu.

Die internationale Gemeinschaft sah sich außer Stande, Hitler eine eindeutige Absage an die Tolerierbarkeit seiner aggressiven Außenpolitik zu erteilen. Jeremiah Mahoney, Präsident des weltweit größten Leichtathletikverbandes, der Amateur Athletic Union (AAU), sollte Recht behalten, wenn er bereits im Oktober 1935 befürchtete, „... daß die Teilnahme an den Spielen unter dem Hakenkreuz die stillschweigende Anerkennung all dessen beinhaltet, für das das Hakenkreuz als Symbol steht.“<sup>383</sup>

### ***8.1.2 Nationalismus und Olympismus – Zwangsvereinigung der Antipoden***

Wenngleich weniger offenkundig, zeigte sich die Eigenmächtigkeit deutschen Handelns auch in dem Bemühen, olympische Regeln zu umgehen und die Wettkampfveranstaltung unter größtmöglicher nationaler Regie zu organisieren. Die Vergabe der Spiele an das seinerzeit noch demokratische Deutschland erfolgte 1931 auf Beschluss des Olympischen Kongresses in

---

<sup>383</sup> Mahoney, zit. nach Bernett 1986, 368.

Die Formulierung „Spiele unterm Hakenkreuz“ findet sich auch in der wissenschaftlichen Literatur, so z.B. bei Brohm (1990, 192) und seiner Kritik an der Passivität des IOC im Hinblick auf die „Militarisierung und die Faschisierung der olympischen Ritualität“. Horst Ueberhorst veröffentlichte ebenfalls einen Aufsatz unter dem Titel „Spiele unterm Hakenkreuz. Die

Barcelona.<sup>384</sup> Die in Folge des Machtwechsels auf internationaler Ebene geführte Diskussion zur Revidierung dieser Entscheidung änderte an dem Ergebnis nichts.

Das „Organisations-Komitee für die XI. Olympiade Berlin 1936“ (OK) galt gemäß Olympischem Protokoll als politisch unabhängige und *nicht* der Regierung des Gastgeberlandes, sondern dem in der Schweiz ansässigen IOC verpflichtete Instanz.<sup>385</sup> Der Halbjuden Theodor Lewald stand als deutsches IOC-Mitglied dem OK als Präsident vor und war seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verschärften Attacken ausgesetzt. Bezeichnenderweise forderte das IOC von der Reichsregierung 1933 die Zusage, Lewald in seiner Position zu belassen und dürfte damit seinem Misstrauen gegenüber der antisemitischen Politik des Gastgeberlandes Ausdruck verliehen haben. Carl Diem, einer der bedeutendsten deutschen Sportfunktionäre, amtierte als dessen Generalsekretär. Mit dem deutschen Machtwechsel wurde er zunächst von seinen Ämtern suspendiert, auf Betreiben Lewalds jedoch als Generalsekretär des OK 1936 bestätigt.<sup>386</sup> Zur Vermeidung internationalen Ärgernisses, aufgrund von Sachkompetenz und Ansehen und auf Druck des IOC beließen die Nationalsozialisten die beiden missliebigen Olympia-Funktionäre im Amt (vgl. Kluge 1997, 785f).

Im Interesse einer maximalen Ausweitung des eigenen Aktionsradius, gelang es den Nationalsozialisten über interne Anweisungen und Satzungsänderungen, das OK neu zu formieren, die Autonomie dieser Instanz zu untergraben (vgl. Bohlen 1979, 56) und Lewalds Befugnisse auf Nebensächlichkeiten zu beschränken. Während nach außen weiterhin eine Schein-Unabhängigkeit existierte, hatten sich die Machtverhältnisse nach innen eindeutig zu Gunsten des Deutschen Olympischen Ausschusses (DOA) verschoben, dessen ehemaliger Präsident Lewald mittlerweile durch den Hitler-Freund und Reichssportführer Hans von Tschammer und Osten ersetzt worden war. ‚Linientreue‘ Nationalsozialisten verfügten über die Macht, die Spiele nach ihren Vorstellungen zu organisieren. Die einst unabhängige und mit weitreichenden Kompetenzen ausgestattete Einrichtung verkam zum Instrument der

---

Olympischen Spiele von Garmisch-Partenkirchen und Berlin 1936 und ihre politischen Implikationen“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Beilage zur Wochenzeitung «Das Parlament», B 31/ 86, 2. August 1986, S. 3-15.

<sup>384</sup> Der Olympische Kongress ist eine vom IOC einberufene Konferenz der Mitglieder des IOC, der Vertreter der Nationalen Olympischen Komitees (NOK) und der internationalen Sportföderationen. Das NOK ist seinerseits zuständig für die Organisation der Teilnahme der jeweiligen Olympia-Mannschaften an den Olympischen Spielen (vgl. Alkemeyer 1994, 147f, 150f).

<sup>385</sup> Wie der Name sagt, obliegt dem Organisations-Komitee (OK) die praktische Vorbereitung und Organisation der Spiele (vgl. Alkemeyer 1994, 147f, 150f).

<sup>386</sup> Carl Diem verfügte als Sportfunktionär über langjährige Erfahrung (u.a.: zwischen 1920 und 1933: Prorektor der Deutschen Hochschule für Leibesübungen in Berlin, danach Generalsekretär des OK und seit 1939: kommissarischer Leiter des Gauess Ausland im NS-Reichsbund für Leibesübungen). Seine Rolle ist bis heute umstritten. Zum einen war er den Nazis dienstbar und teilte wesentliche ideologische Grundsätze (sozialdarwinistischer Kampf ums Dasein, Verherrlichung von Volk, Vaterland und soldatisch heldenhaftem Opfertod), zum anderen hielt er Kontakte zu jüdischen Freunden und trat nie in die Partei ein (vgl. Alkemeyer 1998, 1f; Kluge 1997, 873f).

faschistischen Exekutive und statuiert ein Exempel für die Initiativen der Machthaber, den Olympismus nationalen Interessen zu unterwerfen.

Die olympische Idee, als „friedliche(r) Wettbewerb der besten Sportler aus allen Nationen“ (Hoffmann 1993, 7), als Gedanke der Völkerverständigung und Demokratie definiert, stand selbstredend in eklatantem Widerspruch zur Ideologie der Nationalsozialisten, die „schon eine Beteiligung an Wettkämpfen mit »jüdischen Weltvernichtern« und »Neger-Sklaven«“ (Reichel 1991, 264) und erst recht die Ausrichtung eines internationalen Sportfestes auf deutschem Boden ablehnten. 1932 ließen die künftigen Machthaber keinen Zweifel an ihrer Verachtung für die humanistischen Ideale des völkerverbindenden Sportfestes:

Neger haben auf der Olympiade nichts zu suchen ... so kann man heute leider erleben, daß der freie Mann oft sogar mit unfreien Schwarzen, mit Negern, um die Siegespalme kämpfen muß. Das ist eine Schändung und Entwürdigung des olympischen Gedankens ohnegleichen, und die alten Griechen würden sich bestimmt im Grabe umdrehen, wenn sie wüßten, was moderne Menschen aus ihren heiligen Nationalspielen gemacht haben ... Die nächsten Olympischen Spiele finden im Jahr 1936 in Berlin statt. ... Die Schwarzen müssen ausgeschlossen werden. Wir erwarten es.<sup>387</sup>

Im Interesse einer Beeinflussung der Weltmeinung zu Gunsten eines vermeintlich friedliebenden, kulturell und sportlich leistungsfähigen neuen Deutschland, sah sich das NS-Regime jedoch zum Kompromiss, zur Camouflage ihres Chauvinismus‘ gezwungen. Im Wissen um den propagandistischen Nutzen des Ereignisses, stand Hitlers Entschluss zur Neukonzeption des *Reichssportfelds* im übertragenen Sinn auch für nationalsozialistischen Erneuerungswillen und die Tatkraft einer wieder erstarkten Nation. Auf Anfrage des IOC-Präsidenten Henri de Baillet-Latour hatte Hitler schon im Jahr vor der Machtübernahme seine positive Haltung zu den Olympischen Spielen zum Ausdruck gebracht. Treffend konstatiert Graham die Anpassungsfähigkeit der Nationalsozialisten im Falle eines daran geknüpften politischen Nutzens:

Historically, the National Socialists were always ready to repress their true aims in the interest of practical politics. When it suited them, they could profess themselves as peace-loving. When it was to their advantage, they could pretend fairness to Jews. When it seemed necessary, they could ... sign a nonaggression pact with Soviet Russia (1986, 253).

Dass taktisch erwogene Anpassungsbereitschaft nicht die Preisgabe einer hinlänglich bekannten antidemokratischen Überzeugung bedeutete, bedürfte unter der Voraussetzung keiner Erwähnung, dass sich das IOC im Wissen um die Unvereinbarkeit von Nationalismus und Olympismus, um die Diskrepanz zwischen Schein und Sein, Gesicht und Gesinnung, konsequent für eine Neuvergabe der Spiele entschieden hätte.

---

<sup>387</sup> *Völkischer Beobachter*, 19. Aug. 1932, zit. nach Krüger 1972, 33.

### 8.1.3 Antisemitismus und Weltspiele – die innenpolitische Offensive

Die NS-Rassenpolitik provozierte Vorbehalte im Ausland und hatte im Vorfeld der Spiele mehrfach zu Spannungen und zu einer ernsthaften Gefährdung des Austragungsortes geführt. Geheuchelte Beteuerungen und widerwillig erbrachte Zugeständnisse von Seiten der Regierung an das IOC und die internationale Gemeinschaft, beschreiben den Balanceakt zwischen Diplomatie und Dogma. Im Interesse eines „einmütigen Bekenntnisses deutschen Friedenswillens und deutscher Gastfreundschaft“<sup>388</sup> erfolgten Anordnungen zur Entfernung antisemitischer Schilder und Plakate, zur partiellen Einschränkung der im Vorjahr beschlossenen „Nürnberger Rassengesetze“ und zur temporär unterbundenen Verbreitung des antisemitischen Hetzblatts *Der Stürmer*. Die Oberste SA-Führung erteilte im Juli 1936 folgende Anweisung:

Es (ist) unsere Aufgabe, das gesamte Ausland davon zu überzeugen, daß in Deutschland Ruhe, Ordnung und Sicherheit herrscht und daß das deutsche Volk von ganzem Herzen Frieden wünscht. Eine nie wiederkehrende Gelegenheit, die ganze Welt in diesem Sinne aufzuklären, bietet sich zu der vor uns liegenden Olympiade. ... Wir wollen in diesen Wochen der Olympiade dem Ausland beweisen, daß es eine Lüge ist, wenn dort immer wieder behauptet wird, daß in Deutschland Judenverfolgungen an der Tagesordnung sind...<sup>389</sup>

Im Olympiejahr 1936 hatte Hitlers Rassenpolitik alle Gesellschaftsbereiche durchdrungen, so dass die Durchsetzung dieser Maßnahmen einer allenfalls schlechten Tarnung sichtbarer Realitäten gleichkam. „In einem Land, das die Nürnberger Rassengesetze eingeführt hatte, waren völkerversöhnende Wettspiele ein perverses Paradoxon“ (Lenssen 1999, 74) - und die Entfernung antisemitischer Schilder eine Heuchelei.

In Bezug auf die Olympia-Teilnahme jüdischer Sportler/innen verhinderten die im Rahmen einer antisemitischen Sportpolitik gefassten Beschlüsse von vornherein ihre Konkurrenzfähigkeit. Seit 1933 trieben die Nationalsozialisten den Ausschluss von Juden aus Jugend- und Gymnastikorganisationen, die Durchsetzung des Verbotes von Vereinsmitgliedschaften in deutschen Turn- und Sportverbänden, des Nutzungsverbots von Sportanlagen und Schwimmbädern und des Teilnahmeverbots an Wettkämpfen mit großem Eifer voran. Julius Streicher ließ keinen Zweifel an den sich bedrohlich verschlechternden Lebensbedingungen von Juden in der deutschen Gesellschaft:

---

<sup>388</sup> Schreiben des „Stellvertretenden Chefs und Inspektors der Preußischen Geheimen Staatspolizei, Dr. Best, an alle Staatspolizeistellen und die Politischen Polizeien der Länder“ vom 18. Juli 1936, zit.nach Alkemeyer 1994, 321.

<sup>389</sup> Rundschreiben Oberste SA-Führung vom 22.7.1936, BA [Bundesarchiv] NS 22 vorl. 865 [bis 1996 Koblenzer, jetzt Berliner Bestand!], zit. nach Krüger 1972, 198.

Jews are Jews and there is no place for them in German sports. Germany is the Fatherland of Germans and not Jews, and the Germans have the right to do what they want in their own country.<sup>390</sup>

Juden sollten „keinen Platz“ mehr haben - weder auf dem Trainingsfeld noch in der Gesellschaft. Diese Ansicht tat der SA-Sportreferent Bruno Malitz bereits 1932 kund:

Die jüdischen Führer im Sport und die jüdisch verseuchten, die Pazifisten und die Weltversöhner, die Paneuropäer ....., haben in deutschen Landen keinen Platz. Sie sind schlimmer als die Cholera, die Lungenpest, die Syphilis, ... Die schlimmste Schlacht steht der Welt noch bevor – die Schlacht gegen das Judentum.<sup>391</sup>

Die „Rassenreinheit“ deutscher Vereine bewirkte eine Zentrierung jüdischer Sportler in eigenen Sportorganisationen wie „Makkabi“ oder „Schild“, die zur Vermeidung internationaler Proteste auch noch bis 1938, dem Zeitpunkt der endgültigen Verbannung der Juden aus dem öffentlichen Leben, bestanden. In der Folge entstand eine mit den olympischen Grundsätzen unvereinbare Gettoisierung der jüdischen Sportbewegung. Um die Realität zu verdecken und den Eindruck einer Gleichbehandlung *aller* Sportler zu erwecken, verkündete das Nationale Olympische Komitee (NOK) im Juni 1934 die Nominierung von 21 jüdischen Athleten zur Beteiligung an den Trainingsvorbereitungen der deutschen Olympiamannschaft.<sup>392</sup> In Ergänzung zu den Begebenheiten im Vorfeld, beweist vor allem das Resultat dieser antisemitischen Politik, dass die Nationalsozialisten nie ernsthaft daran dachten, den ‚inneren Feind‘ für Deutschland starten zu lassen. Die jüdische Hochspringerin und medaillenverdächtige Spitzensportlerin Gretel Bergmann erhielt zwei Wochen vor Beginn der Wettkämpfe noch eine Absage. Um Proteste zu umgehen, wählte man für Bergmanns Ausschluss einen Zeitpunkt, zu dem sich das amerikanische Olympiateam bereits auf dem Schiffsweg nach Europa befand. „...Reichssportführer von Tschammer und Osten verzichtet lieber auf eine potentielle Medaille, als daß er eine jüdische Sportlerin in der Olympiamannschaft akzeptiert“ (Wildmann 1998, 100, Anm.131). Der Autor suggeriert einen mit dem Ausschluss zu *beklagenden* Medaillenverzicht, der jedoch gerade das *Motiv* für den Ausschluss war. Für den Reichssportführer lag das Augenmerk nicht auf dem *Gewinn*, sondern auf der rassischen Zugehörigkeit der *Gewinnerin*. Die Disqualifizierung bewahrte vor der Peinlichkeit eines *jüdischen* Sieges und damit vor Erklärungsnöten. Nicht nur die Spitzenleistung einer rassisch „minderwertigen“, weltbesten Hochspringerin vereinbarte sich

---

<sup>390</sup> Infield 1976, 125, Übersetzung aus: *Der Stürmer*, 01. Aug. 1933.

<sup>391</sup> Bruno Malitz: *Die Leibesübungen in der nationalsozialistischen Idee*, Berlin 1932, S. 45, zit. nach Hajo Bernett: *Nationalsozialistische Leibeserziehung. Eine Dokumentation ihrer Theorie und Organisation. Theorie der Leibeserziehung, Texte-Quellen-Dokumente*, Bd. 1, hrsg. vom Ausschuss Deutscher Leibeserzieher, Schorndorf bei Stuttgart, 1966, S. 38, zit. nach Bohlen 1979, 87.

<sup>392</sup> Vgl. Bohlen 1979, 87, Bezug auf Mandell, Richard D (1971): *The Nazi Olympics*, New York, S. 73.

schwerlich mit dem nationalsozialistischen Rassendogma, sondern vor allem die Erstklassigkeit eines Untermenschen mit der Zweitklassigkeit eines „Herrenmenschen“.

Bei den Sommerspielen 1936 bildete Helene Mayer als Halb- und ‚Alibi‘-Jüdin schließlich die *einzig*e und nur in Reaktion auf die amerikanische Boykottbewegung (vgl. Kpt. 8.1.4.1) geduldete Ausnahme von dem „rassenreinen“ deutschen Olympiateam. Das NOK begründete die letztlich verweigerte Teilnahme aller anderen jüdischen Sportler damit, dass ihre Vereine keinem richtigen Dachverband angehörten (vgl. Krüger 1974, 460)... Statt ihre „vornehmste Aufgabe“ wahrzunehmen, „die «olympische Idee» in ihren Heimatländern zu vertreten“ (Alkemeyer 1994, 148), hat das NOK es als dringlichste Aufgabe verstanden, die nationale Idee zu vertreten.

#### ***8.1.4 Reaktionen der Weltöffentlichkeit***

##### ***- internationale Instanzen zwischen Opportunismus und Opposition***

Die Reaktionen der internationalen Gemeinschaft auf die Provokationen von deutscher Seite variierten zwischen vehementer Ablehnung, Ignoranz und Schönrederei. Infolge der judenfeindlichen Politik in Deutschland formierte sich eine internationale, in Amerika allerdings am wirkungsvollsten entfaltete und dort zugleich auch vehement bekämpfte Boykottbewegung gegen die Ausrichtung der Olympischen Spiele in Berlin, die aus diesem Grund im folgenden Kapitel besondere Berücksichtigung erfährt.

##### ***8.1.4.1 Die amerikanische Boykottbewegung und ihre Gegner***

Die Verantwortlichen der einflussreichen AAU sprachen sich vehement gegen die Teilnahme des amerikanischen Olympiateams an den Spielen in Deutschland aus. Präsident Mahoney begründete die Boykothaltung mit der Unvereinbarkeit von Olympischem Geist und NS-Rassismus:

Das olympische Prinzip, das im Reich des Sports die vollkommene Gleichheit aller Rassen und Bekenntnisse anerkennt, steht im direkten Gegensatz zu der Nazi-Ideologie, deren Eckstein das Dogma von der Rassenungleichheit ist (zit. nach Rürup 1996, 7).

OK-Präsident Lewald formulierte die Bedeutungsschwere für den Fall einer verweigerter Olympiateilnahme der Amerikaner, wodurch „der Veranstaltung der Glanz und die Bedeutung



vollständig genommen werden, und die mit ihr von der Reichsregierung verfolgten Ziele ... nicht mehr verwirklicht werden“ könnten.<sup>393</sup> Eine Absage des US-Teams gefährdete zudem auch die Zusage anderer Länder, vor allem Englands und Frankreichs. Im Juni 1934 schickte das American Olympic Committee (AOC) seinen Präsidenten und Boykottgegner Avery Brundage nach Deutschland, um die Situation der Juden vor Ort zu beurteilen. Im Hinblick auf ein gemeinsames Gespräch mit Brundage, verboten die NS-Behörden den jüdischen Sportfunktionären jegliche Äußerung zum alltäglichen Terror. Als Befürworter des Austragungsortes Deutschland, zeigte sich der AOC-Präsident am jüdischen Schicksal jedoch ohnehin desinteressiert, verzichtete auf entsprechende Recherchen und rang der Reichsregierung einzig die Zusage ab, jüdischen Sportlern die Möglichkeit zur Olympiaqualifizierung durch angemessene Trainingsvorbereitung zu gewähren. Brundage, antisemitisch disponiert, leugnete im Ergebnis seines Deutschlandaufenthaltes jede Unterdrückung von Juden im NS-Staat, „denn, nachdem er sich schon vorher entschlossen hatte, einen positiven Bericht abzugeben, fand er im Reich auch nur das, was er finden wollte. (Krüger 1972, 134).“ Der AOC-Sekretär, Frederick W. Rubien, vertrat in Übereinstimmung mit dem amerikanischen IOC-Mitglied und Nazi-Sympathisanten General Sherrill (vgl. Krüger 1972, 135), 1935 folgenden Standpunkt:

Germans are not discriminating against Jews in their Olympic tryouts. The Jews are eliminated because they are not good enough as athletes.<sup>394</sup>

In berechtigter Sorge um eine Niederlage der Boykottgegner, hatte Brundage die Entscheidung über die Teilnahme des amerikanischen Teams an den Spielen in Berlin verzögert, um den Abstimmungsprozess in seinem Interesse zu beeinflussen. Er beorderte mit ihm sympathisierende, stimmberechtigte, aber seit langem nicht mehr partizipierende Delegierte von Verbandsorganisationen herbei, mit deren Stimmen im Dezember 1935 schließlich das äußerst knappe Mehrheitsverhältnis von 58 zu 56 Stimmen gesichert werden konnte. Die Präsenz amerikanischer Athleten in den deutschen Wettkampfstätten ist folglich das Ergebnis eines äußerst fragwürdigen, von Brundage initiierten Verfahrenstricks.<sup>395</sup> Um die Teilnahmegegner ihrer Argumente zu berauben und die Boykottbewegung zu schwächen, forcierten die Nationalsozialisten die propagandistisch profitable Olympiateilnahme der in

---

<sup>393</sup> Bericht von Lewald vor dem Vorstand des OK, 22.1.1934, BA R 18, Rep. 320, Nr. 690, zit. nach Bohlen, 1979 73.

<sup>394</sup> *The New York Times*, 24. Okt. 1935, zit. nach Bohlen 1979, 76, zit. nach Mandell, Richard D. (1971): *The Nazi Olympics*, New York, S. 75.

Bohlen (S. 88) nimmt Bezug auf die antisemitische Haltung des IOC-Mitglieds Sherrill, der bei einer Unterredung mit Hitler im August 1935 seine Überzeugung von der sportlichen Ungenügsamkeit von Juden unterstrich – eine Einstellung, die von der Nazi-Propaganda zur Legitimation ihrer antijüdischen Politik im Ausland verbreitet wurde. „Die Begeisterung des Generals für den Faschismus, die bei einem Vortrag vor der italienischen Handelskammer deutlich wurde, verhalf ihm zu dem Ruf eines Faschisten“ (Krüger 1972/135f).

<sup>395</sup> Vgl. dazu ausführlich bei Krüger 1972, 134f, sowie ders. 1974, 456 und Bohlen 1979, 170, Anm. 457.

den USA lebenden deutschen Fechterin und ‚Alibi‘-Halbjüdin Helene Mayer (vgl. Krüger 1972, 129ff).

#### **8.1.4.2 Die Rolle des IOC**

In der Frage nach den Reaktionen auf den Aggressor muss vor allem die Rolle des IOC Berücksichtigung finden. Brohm bezeichnet das Komitee als „*Mittäter* beim Erwachen des ‚neuen Deutschlands‘ und Mitkonstrukteur des hitlerianischen Lügengebäudes“ (Brohm 1990, 191). Eine Mitverantwortung des Komitees am Verlauf der „Spiele des Deutschen Grußes“ (ebd., 192) ist in der Tat schwerlich zu leugnen. Das IOC ließ sowohl ein Interesse an der Boykottbewegung als auch an einer Verlegung der Spiele vermissen.<sup>396</sup> Im Namen des olympischen Apolitismus änderte auch die Besetzung des entmilitarisierten Rheinlands nichts daran, die der vermeintlich friedliebende Hitler parallel zum Ereignis der vom 06. bis 16. Februar 1936 in Garmisch-Partenkirchen stattfindenden Winterspiele gedanklich bereits vorbereitet hatte. Das oberste Organ der olympischen Bewegung fand sich angestrengt leichtgläubig bereit, auf die Scheinaussagen des OK bezüglich der Respektierung olympischer Regeln, allen voran der Nichtdiskriminierung von Nicht-„Ariern“ zu vertrauen. Dass es dazu wenig Anlass gab, hatte der IOC-Präsident Henri de Baillet-Latour eigens erfahren dürfen. Anlässlich der Winterspiele forderte er die Entfernung des seinerseits mit Entsetzen registrierten antisemitischen Schilderwaldes. Hitler widersetzte sich energisch mit der Begründung, eine Frage von höchster innerdeutscher Signifikanz nicht wegen eines Satzungspunktes im Olympischen Protokoll ändern zu können.<sup>397</sup> In Sorge um die Gefährdung des Austragungsortes Deutschland entsprach er der Anordnung schließlich widerwillig. Einmal mehr offenbarte dieser Vorfall den Zwangscharakter zur Kompromissfindung und demaskierte das Gesicht einer Gewaltherrschaft, die olympische Richtlinien und den olympischen Geist verhöhnte, auch wenn der Präsident des OK für die Winterspiele, Karl Ritter von Halt, im Rückblick auf das jüngst vergangene Ereignis das Gegenteil behauptete:

Die IV. Olympischen Winterspiele 1936 ... waren ein wertvoller Schrittmacher des olympischen Gedankens. ... Alle an den Winterspielen beteiligten Nationen sahen, daß sie im Sommer von guten

---

<sup>396</sup> Das IOC hatte die Befugnis, den Austragungsort zu verlegen.. „...dem IOC steht das Recht zu, die jeweiligen NOK-Regeln zu überprüfen, Ermahnungen auszusprechen oder – als schärfste Strafe – der jeweiligen Landesvertretung die Anerkennung und das olympische Startrecht zu verweigern“ (Alkemeyer 1994, 148). Mit dieser mehrfach ausgesprochenen Drohung wurden Kompromisse von der NS-Regierung erpresst.

<sup>397</sup> Infield 1976, 127, Hitler zit. nach Mandell, Richard D (1972): *The Nazi Olympics*, New York: Ballantine, S. 104.

Gastgebern, fairen Sportleuten und begeisterten Anhängern der olympischen Idee erwartet werden.<sup>398</sup>

De Baillet-Latour hatte die Boykottkampagne einige Monate zuvor noch als politisch motiviert und inhaltlich unberechtigt diffamiert. „...sie ... beruht auf haltlosen Nachrichten, die als falsch zu entlarven mir nicht schwer gefallen ist.“<sup>399</sup> Auch die jüngsten Erfahrungen mit dem augenfälligen NS-Rassismus bewirkten keine offizielle Revidierung des Urteils. Das IOC wollte mit den antisemitischen Schildern auch den Antisemitismus beseitigt wissen und präferierte weiterhin die hartnäckige Erkenntnisverweigerung vor einer konsequenten Handlungsbereitschaft gegen den Aggressor.

Das Komitee versäumte es zudem, verbindliche Richtlinien zu entwickeln, um der Verwendung von Sinnbildern zur Glorifizierung von Heldentum, Kampf- und Opferbereitschaft Einhalt zu gebieten und überließ es den Ausrichtern auf diese Weise, Symbolik und Ritualität für ihre Zwecke zu instrumentalisieren.

Über die Zeichen dringt der Nationalsozialismus in den Olympismus ein, formt auf diesem Wege die Bedeutung der Spiele um und lädt das sportliche und rituelle Geschehen bis in seine Verästelungen mit Gewalt auf (Gebauer/Wulf 1988, 19).

In Anwesenheit geladener IOC-Mitglieder fügte sich der Empfang des Olympischen Feuers im Berliner Lustgarten mühelos in den viel beschworenen Feuer- und Fackelzauber nationalsozialistischer Massenveranstaltungen ein, der die Omnipräsenz des nationalen, nicht aber des olympischen Geistes erkennen ließ.

Das Internationale Olympische Komitee spielte im Getriebe des selbst inszenierten Nazi-Staates nur die Rolle eines Übertragungsrades, ein machtloser Zeuge des Bedeutungswandels der Olympischen Symbole, die der Faschismus zu eigenem Profit konfiszierte (Gebauer/Wulf 1988, 11f).

Die seitens des IOC mehrfach ausgesprochenen Drohungen zur Verlegung der Spiele reflektieren deutliche Zweifel des Komitees an dem Gastgeber. Die Nichtverlegung der Spiele reflektiert wiederum die Zweifel an der Umsetzung der Drohung und die Bereitschaft zur Verharmlosung *sichtbarer* Realitäten eines innen- wie außenpolitisch offensiv agierenden Deutschland. Die höchste olympische Instanz versäumte die Chance, die Willkürpolitik und Eigenmächtigkeit des Diktators mit Sanktionen zu beantworten und adäquat auf Diskriminierung und Totalitarismus zu reagieren. Wenngleich die Neuvergabe der Spiele auf die Herrschaftspraxis der Nationalsozialisten gewiss keinen Einfluss genommen hätte, so wäre dieser Schritt ein Zeichen verantwortungsvollen Handelns und notwendiges Signal an

---

<sup>398</sup> Ritter von Halt, Karl (Präsident des Organisationskomitees für die Winterspiele), in: Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld (Hg.) (1936): *Die Olympischen Spiele 1936*, Bd. 1, Vorwort.

<sup>399</sup> De Baillet-Latour äußerte seinen Unmut über die Boykottbewegung nach einer Audienz bei Hitler in einem Rundbrief an die IOC-Mitglieder und die Nationalen Olympischen Komitees (vgl. Rürup 1996, 59).

die Weltöffentlichkeit, vor allem aber sowohl an die NS-Machthaber als auch an die gesamtdeutsche, pro- und antifaschistische Bevölkerung sowie an die Opfer des Regimes gewesen.

Die Verantwortlichen sahen es anders. Brundage wurde 1936 ins IOC berufen und ersetzte seinen Widersacher Ernest Lee Jancke, der sich als einziger Boykottbefürworter innerhalb des Komitees für eine Verlegung der Spiele aus Deutschland stark gemacht hatte und aufgrund dessen das IOC verlassen musste. Brundage hingegen avancierte wegen seiner „Verdienste um die Olympiateilnahme der USA“ schließlich zum IOC-Präsidenten<sup>400</sup> und wies zeit seines Lebens den Vorwurf zurück, dass die Nationalsozialisten gegen olympische Richtlinien verstoßen hätten. In der festen Überzeugung, Sport und Politik voneinander trennen zu müssen, erklärte er die Abwendung des Boykotts als einen „großen Sieg der olympischen Idee“ (vgl. Grupe 1990, 207), was als großer Sieg der Nationalsozialisten *über* die olympische Idee bezeichnet werden muss.

## 8.2 *Olympia*- Hinter den Kulissen der Wettkampffilmung

In der Niederschrift über die Vorstandssitzung der Ufa Film GmbH vom 07. August 1934 findet sich zum Unterpunkt „Kulturfilm für Olympiade“ folgender Passus:

Herr Lehmann berichtet über den Plan eines für die Olympiade 1936 herauszustellenden Propaganda-Films. Die Ufa müsse den Film, falls er hergestellt würde, auf eigene Kosten produzieren. Das Propagandaministerium, der Reichssportführer oder andere Stellen würden hierfür keine Geldmittel zur Verfügung stellen.<sup>401</sup>

Dem weiteren Entwicklungsverlauf vorgreifend sei erwähnt, dass sich der Erfolg des schließlich 1938 uraufgeführten *Olympia*-Films maßgeblich in der Perfektion der Umsetzung des 1934 bereits formulierten propagandistischen Vorhabens begründet. Die hier noch protokollierte Ablehnung einer Finanzierung durch staatliche Institutionen sollte sich im Folgejahr als Zusage erweisen. Einem Schreiben vom Oktober 1935 ist zu entnehmen, „daß Herr Minister Goebbels die Vorfinanzierung des Films aus Reichsmitteln wünsche.“<sup>402</sup> Am Beispiel der Produktionsgeschichte des Auftragwerkes wird zu zeigen sein, dass die

---

<sup>400</sup> Vgl. Krüger 1974, 460. Brundage amtierte von 1952 bis 1972 als IOC-Präsident und erlangte im letzten Jahr seiner Zuständigkeit ein weiteres Mal Berühmtheit. „The Games must go on...“, so seine Reaktion auf das Geiseldrama und die in diesem Zusammenhang begangenen Morde an israelischen Sportlern während der Münchner Olympiade 1972. „Schon damals [1936] hätte Brundage jenen Satz formulieren können...“, so Krüger (1974, 460).

<sup>401</sup> BArch, R 109 I/1029b, Niederschrift Nr. 1016.

<sup>402</sup> BArch, R2/4788, Bl. 215.

Nationalsozialisten keinen finanziellen, personellen und logistischen Aufwand scheuten, um den Olympismus (auch) über das Medium Film der eigenen Zielsetzung zu unterwerfen. Ein Stab von etwa 300 Mitarbeitern (vgl. Rother 2000, 222, Anm. 3; Downing 1992, 48) und ein Budget von knapp drei Millionen Reichsmark sollten am Ende bereitstehen, diese Absicht zu realisieren.

### 8.2.1 Auftraggeber

The Propaganda Ministry or other National Socialist Party – or state authority had neither an influence on the Olympic Games nor on the production or creation of the Olympic films.<sup>403</sup>

Riefenstahls Unterstellung, das „Fest der Völker“ und „der Schönheit“ ohne die Einflussnahme von staatlicher Seite produziert zu haben, ist faktisch eine Lüge. Ungeachtet der Tatsache, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung längst zweifelsfreie Beweise zur Sichtbarmachung ihrer intensiven Kooperation mit den Führungsfiguren des NS-Staates erbrachte, hält sie noch im Jahr 2002 vor laufenden Kameras des *ORF*-Teams an der alt bekannten Version fest:

Die Olympiade war kein Auftragsfilm – im Gegenteil. Die damalige Regierung war überhaupt nicht an der Olympiade interessiert, für Hitler waren die Olympischen Spiele etwas, was ihm gar nicht zusagte. Es hat ihm gar keine Freude bereitet, dass ich den Film gemacht habe.<sup>404</sup>

Das Gegenteil ist der Fall. *Olympia* war ein Auftragsfilm, weil sich die Regierung interessierte - eine Verfilmung ohne Hitlers Zustimmung hätte es nicht gegeben. Die Uraufführung fand nicht nur in seiner Anwesenheit, sondern bezeichnenderweise an seinem Geburtstag, dem 20. April 1938 statt. In Ergänzung zu den Filmbildern, die keinen Zweifel an

---

<sup>403</sup> Riefenstahl, zit. und übersetzt nach Graham 1986, 270, Punkt 1. Es handelt sich um einen Passus aus Riefenstahls eigens verfasster zehnteitiger Verteidigungsschrift (vgl. ebd., 270-279) mit der Überschrift: „A report on the production of the Olympic Films (according to authentic documents and supporting evidence). By Leni Riefenstahl“ respektive in der Übersetzung (vgl. ebd., 309): „Ein Bericht über die Herstellung der Olympia-Filme (nach authentischen Dokumenten und Unterlagen.)“ (Typewritten, signed ‚von Leni Riefenstahl‘ in her handwriting, 10 pages).“ Rothers Bibliografie-Angabe (2000, 271) differiert ein wenig im Titel und vor allem in Bezug auf den aufschlussreichen Zusatz in Klammern (s.u.), meint aber mit ziemlicher Sicherheit denselben Text: *Über die Herstellung der Olympia-Filme (Falsche Behauptungen und ihre Widerlegung)*, o.O., o.J. (1958). Rother verweist auf die fehlende Jahresangabe und setzt „1958“ in Klammern, bei Graham fehlen jegliche Angaben zum Zeitpunkt. Der Bericht fällt zusammen mit Riefenstahls Bemühen um eine neuerliche, nach 1945 erstmals wieder ernsthaft erwogene Freigabe von *Olympia*. Diese wurde nur unter der Bedingung vorgegebener Schnittauflagen seitens der Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) in Aussicht gestellt und erfolgte schließlich im Jahr 1958. Aus diesem Grund muss die von Riefenstahl in der dritten Person verfasste Entlastungsargumentation einer Zeit entstammen, die der Wiederaufführung des Films unmittelbar voranging, womit sich Rothers Datierung mit hoher Wahrscheinlichkeit als korrekt erweist.

<sup>404</sup> „Treffpunkt Kultur – Leni Riefenstahls Comeback zum 100. Geburtstag“, 12.08.2002, *ORF* 2. In der Dokumentation „Olympia, Olympia. Der schöne Schein. Die Spiele von Berlin“ (*ZDF*, 14.07.1996), äußert sie sich wiederum gegenteilig und bestätigt Hitlers Freude und sein Interesse an den Spielen.

der Begeisterung des „Führer“ für die Spiele lassen, bestätigte Günther Schwark am Folgetag im *Film-Kurier*:

Besonders herzlichen Beifall finden immer wieder die Aufnahmen, die Leo de Laforge vom Führer aus nächster Nähe gemacht hat, die zeigen, wie er vom dramatischen Geschehen im Augenblick gepackt ist, fiebernd auf den Knien trommelt, wenn es drunten bei den Läufern um die Entscheidung geht, oder einen Schaden abtuende Handgeste macht, als beim Staffellauf der Frauen der weit in Front liegenden Deutschen der Stab entfällt, und die Freude, die aus ihm spricht, wenn es Woelke gelingt, beim Kugelstoßen die Palme an sich zu reißen.<sup>405</sup>

Riefenstahls Schutzbehauptung steht sowohl im Widerspruch zu den Realitäten als auch zu ihren eigenen, vielfach differierenden Aussagen. Wechselweise erwähnt sie das IOC oder Hitler, in seltenen Fällen aber auch Goebbels als Auftraggeber. Glaubt man der präntiösen und selbstgefälligen Schilderung ihrer *Memoiren*, erbat Carl Diem in seiner Funktion als Generalsekretär des Organisationskomitees im Sommer 1935 die Übernahme der Filmgestaltung durch die „große Künstlerin, (die)... mit ihrem >Triumph des Willens< ein Meisterwerk geschaffen“ hatte (Diem, zit. nach Riefenstahl<sup>3</sup>1996, 236). Diem habe sie mit der Verfilmung betraut und ausschließlich im Interesse des IOC gehandelt - auf eine vorherige Absprache mit den Verantwortlichen des NS-Regimes gibt es in ihrer Autobiografie keinen Hinweis, geschweige denn auf eine Beauftragung durch selbige. Gemäß der Formulierung ihrer 1958 verfassten Verteidigungsschrift (vgl. Anm.403) handelte es sich hingegen um einen Führer-Entscheid: „L. R. [Leni Riefenstahl] never tried to be put in charge of the Olympic film. ... it was impossible for her to avoid Hitler's categorical decision.“<sup>406</sup> In einem 1972 geführten Interview mit der *New York Times* bestätigte sie die Version, wonach sie von Hitler persönlich den Befehl zur Übernahme der Arbeit erhielt.<sup>407</sup> In den 1938 veröffentlichten Presseverlautbarungen der Tobis-Filmkunst berichtete sie hingegen, was sie später jahrzehntelang leugnen sollte: „Im Herbst 1935 erhielt ich durch Reichsminister Dr. Goebbels den Auftrag.“<sup>408</sup> Die *Frankfurter Zeitung* bestätigt diese Angabe am 12. Dezember 1935: „Reichsminister Goebbels hat Leni Riefenstahl den Auftrag für den Film von den Olympischen Spielen erteilt“ (zit. nach Kinkel 2002, 113, Anm. 21).<sup>409</sup> Die zeitgenössischen Aussagen sind auch in diesem Fall die verlässlichsten, weil bis 1945 kein plausibler Grund für unwahrheitsgemäße Äußerungen erkennbar wird. Weit über ein halbes Jahrhundert später wiederholt die fast Hundertjährige, von „Goebbels selbst ... für den Olympiafilm auserkoren“ worden zu sein und gibt bei der Gelegenheit zu, dass er sie als Künstlerin „durchaus

<sup>405</sup> Schwark, Günther: „Begeisterte Aufnahme des Olympia-Films“, in: *Film-Kurier*, 21. April 1938.

<sup>406</sup> Riefenstahl zit. und übersetzt nach Graham 1986, 272.

<sup>407</sup> Dieser Hinweis findet sich bei Downing (1992, 27). Um welche Ausgabe der *New York Times* es sich handelt, ist der Anmerkung nicht zu entnehmen.

<sup>408</sup> BArch/FArch, *Olympia*, Filmmappe 12426 II, – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“, S. 27.

<sup>409</sup> Weitere Angaben zu Pressenotizen, die Hitler oder Goebbels als Auftraggeber erwähnen, finden sich bei Trimborn 2002, 534f, Anm. 253 und Rother 2000, 223, Anm. 14.

geschätzt“ habe.<sup>410</sup> Mit Bezug auf die Angaben von Trimborn, Kinkel und Graham, ist der Olympia-Film im Auftrag Hitlers entstanden, der Riefenstahl im August 1935 als Regisseurin ernannte und ein Budget in Höhe von 1,5 Millionen Reichsmark in Aussicht stellte.<sup>411</sup> Im Widerspruch zu einer unzweideutigen Aktenlage unterstellt sie in ihren *Memoiren*, den bis Dezember 1935 unwissenden Hitler erst anlässlich eines weihnachtlichen Privatbesuches und nach bereits erfolgter Aushandlung eines Verleihvertrages mit der Tobis zur Finanzierung des Olympia-Projekts über ihr Filmvorhaben informiert zu haben (Riefenstahl<sup>3</sup> 1996, 250). Dass ein Propagandaprojekt dieser Größenordnung ohne das Wissen Hitlers eigenmächtig vom Zuständigen eines entmachteten Organisationskomitees und der Filmemacherin selbst beschlossen worden sein soll, ist im führerzentrierten Propaganda- und Überwachungsstaat der kontrollierten und zensierten Künste ebenso absurd wie unwahr.<sup>412</sup> In Ergänzung dazu spricht das zeitgenössische Presseecho weniger für eine Auftragsannahme unter Befehlsgewalt, als für eine höchst engagiert und enthusiastisch betriebene Diensterfüllung. In der *Filmwelt* berichtete Riefenstahl fünf Tage vor der Uraufführung am 15. April 1938:

... 16 Tage größtes Erleben einer Schönheit und Anmut, einer Kampfesfreude und eines Kräftermessens der Jugend von 50 Nationen, wie es begeisternder nicht zu denken ist – und wie mein Film es in der ganzen Welt vor Millionen Augen enthüllen soll, in einer Nähe und Unmittelbarkeit, wie es bei den Spielen selbst keiner der Hunderttausende sehen konnte.<sup>413</sup>

Ähnlich begeistert äußerte sie sich in der *BZ* vom 02. Mai 1938:

... Aber keine Mühe war zu groß, wenn alles das, was in diesen Film hineingelegt wurde, wieder zum Ausdruck kommt und der Welt einen Eindruck vermitteln kann von der Größe und Herrlichkeit der Olympischen Spiele in Deutschland.<sup>414</sup>

### 8.2.2 „Olympia-Film GmbH“ als Tarnfirma des Propagandaministeriums

In unmittelbarem Anschluss an die Verfilmung des *Reichsparteitags der Freiheit* im September 1935, handelten Riefenstahl und Goebbels in der ersten Oktoberhälfte einen Vertragsentwurf „über die Herstellung eines Olympiade-Films“ aus,<sup>415</sup> den Hitler - gemäß Goebbels' Tagebucheintragung - am 11. Oktober genehmigte (vgl. Fröhlich 1987, Bd. 2,

---

<sup>410</sup> Riefenstahl im Gespräch mit Hilmar Hoffmann: „Ich wäre eine gute Sozialdemokratin geworden“ – „Das müssen Sie erklären“ (III), in: *Die Welt*, 07. Jan. 2002, URL: <http://www.welt.de/daten/2002/01/07/0107kfi30627.htm?print=1>

<sup>411</sup> Trimborn (2002, 41), Graham (1986, 19), Kinkel (2002, 110, Anm. 8). So auch im *Film-Kurier*, 11. April 1938: „Diese Aufgabe, die Leni Riefenstahl vom Führer übertragen wurde, ...“

<sup>412</sup> BArch, R2/4788, Bl. 222. Aus einem Schreiben des Reichsfinanzministeriums an das RMVP - z.Hd. Ministerialrat Ott – geht am 31. Okt. 1935 erneut hervor, dass „der Film über die olympischen Spiele ... einen starken propagandistischen Wert besitzen, ... und für das neue Deutschland im Inlande und im Auslande werben“ soll.

<sup>413</sup> o.V.: „Der Olympia-Film von Leni Riefenstahl“, *Filmwelt* 15. April 1938.

<sup>414</sup> o.V.: „Warum wir 400 000 Meter drehen mußten. Viele Antworten auf viele Fragen/Von Leni Riefenstahl“, in: *BZ*, 02. Mai 1938.

<sup>415</sup> BArch, R 2/4788, Bl. 216.

526).<sup>416</sup> Um die Beteiligung des RMVP an der Filmherstellung zu vertuschen, erfolgte am 09. Dezember 1935 die Gründung der Olympia-Film-GmbH, eine eigens und ausschließlich zur „Herstellung eines Filmes über die Olympiade 1936 sowie dessen Auswertung“ ins Leben gerufene Produktionsfirma.<sup>417</sup> Am 07. November 1935, also fast genau einen Monat vor Gründung der Produktionsfirma notierte Goebbels mit Rückbezug auf den 05. November: „Frl. Riefenstahl kriegt ihren Vertrag u. [so im Original, es sollte sich dabei vermutlich um ein „v.“ für „vom“ handeln] Olympia-Film. Objekt von 1,5 Millionen. Sie ist ganz froh“ (Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd. 2, 537).

Die Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz der Olympia-Film-GmbH geben Auskunft über Intensität und Details der administrativen Verstrickung Riefenstahls mit Goebbels' mächtigem Filmapparat:

Die Gesellschaftsanteile wurden für das Propagandaministerium von den Gesellschaftern Leni Riefenstahl mit Rm. 18.000,- Heinz Riefenstahl [Bruder] mit Rm. 2.000,- treuhänderisch verwaltet.<sup>418</sup>

Es handelte es sich dabei folglich nicht um ein von Riefenstahl stets als Privatfirma deklariertes Unternehmen, sondern um eine Tarnfirma des Propagandaministeriums:

Die Olympiade-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. Die Gründung der Gesellschaft ist notwendig, weil das Reich nicht offen als Hersteller des Films in Erscheinung treten will.<sup>419</sup>

Zwei Wochen später, am 12. Februar 1936, bescheinigte der Präsident der Reichsfilmkammer dem Amtsgericht Berlin:

Die Olympiade-Film GmbH ist gegründet worden, um den Film über die Olympiade 1936 in Berlin herzustellen. Hierfür sind aus Reichsmitteln 1,5 Millionen Reichsmark der Gesellschaft zur Verfügung gestellt. Es handelt sich also nicht um ein privates Unternehmen, oder ein Unternehmen mit gewöhnlichen filmgeschäftlichen Zwecken, sondern um eine Gesellschaft, welche lediglich zum Zwecke der äußeren Organisation und der Herstellung des fraglichen Films gegründet worden ist. Es erscheint unzulässig, den Reichsfiskus selbst als Filmhersteller auftreten zu lassen.<sup>420</sup>

---

<sup>416</sup> Ebd. Der Vertragsentwurf ist undatiert, so dass sich der Tag der Aushandlungen nicht exakt bestimmen lässt. Die Tagebuchnotizen des Propagandaministers vom 05. Okt. 1935 („Mit Leni Riefenstahl ihren Olympiadefilm durchgesprochen“) und vom 13. Okt. 1935 [am 13. verfasst, aber auf die Geschehnisse des 11. Okt. bezogen!] („Vertrag mit Leni Riefenstahl bezgl. Olympiadefilm [vom Führer] genehmigt“) deuten jedoch in jedem Fall darauf hin, dass die Vereinbarungen entweder bereits zum Zeitpunkt der Absprache am 05. Okt. oder im Zeitraum zwischen Absprache und Genehmigung (11. Okt.), *nicht* jedoch im Anschluss daran ausgehandelt wurden. Die von Infield (vgl. 1976, 116) und Nowotny (vgl. 1981, 47) jeweils unter Verzicht auf die Quellenangabe vorgenommene Datierung am 15. respektive 16. Okt. ist deshalb zurückzuweisen. Es ist mit hoher Sicherheit davon auszugehen, dass Hitler nicht nur die Auftragsvergabe als solche, sondern auch und vor allem den Vertragsinhalt genehmigte.

<sup>417</sup> BArch, R55/1327, Bl. 81. „Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz und der Gewinn- und Verlust-Rechnung der Olympia-Film GmbH per 31. Dez. 1941“, Hans Dorlöchter, Assessor, 29. Juli 1942, Unterschrift Dorlöchter/Groskopf. Die Produktionsgesellschaft findet in den zeitgenössischen Dokumenten und in der Forschungsliteratur wechselweise unter dem Firmennamen „Olympiade-“ bzw. „Olympia-Film GmbH“ Erwähnung. Es handelt sich dabei um dieselbe Firma, die unter ersterem Namen gegründet und später umbenannt wurde. Den entsprechenden Nachweis erbringt die Vereinbarung zwischen dem „Transit-Filmvertrieb“ und „Frau Leni Riefenstahl“ vom 16. Jan. 1964: BArch, R 109 I/2163.

<sup>418</sup> BArch, R55/1327, Bl. 82. „Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz...“ per 31. Dez. 1941“.

<sup>419</sup> Mitteilung des RMVP an das Amtsgericht Berlin vom 30. Jan. 1936, in: BArch R 2/4788, Bl. 437, zit. nach Trimborn 2002, 535, Anm. 257.

<sup>420</sup> BArch, R2/4788, Bl. 439, zit. nach Trimborn 2002, 535, Anm. 257.



Die Gründe für die Tarnung des Geldgebers sind unschwer ersichtlich. Die Zweifel der Weltöffentlichkeit an dem Austragungsort Deutschland hätten sich im Fall einer Enthüllung des ‚Propagandavorhabens Film‘ um ein Vielfaches erhöht.

Infield vertritt die Ansicht, dass Riefenstahl den Nationalsozialisten als ideale Fassade diene, um das IOC und die Weltöffentlichkeit glauben zu machen, dass hier eine berühmte Schauspielerin und Regisseurin die Verfilmung der Olympischen Spiele privatwirtschaftlich, unter Verwendung eigener Mittel und mit einer eigenen Produktionsfirma realisierte (vgl. Infield 1976, 119). Es sei jedoch zu bedenken gegeben, dass Riefenstahl weniger als Schauspielerin und regimeneunabhängige Regisseurin Berühmtheit und internationale Anerkennung erlangt hatte (vgl. Kpt. 4), als vielmehr über ihre Funktion als von Hitler beauftragte und von ihm protegierte NSDAP-Parteitagfilmerin. Dem IOC und der internationalen Gemeinschaft hätte das neuerliche Engagement Riefenstahls demzufolge eher als Hinweis für die Kontinuität ihrer Kooperationsbereitschaft mit den Machthabern und für ihre Regimetreue dienen müssen, denn als Indiz für ihre Neutralität.

### 8.2.3 *Vertragsvereinbarungen zur Finanzierung* <sup>421</sup>

Am 21. August 1935 notierte Goebbels mit Bezug auf den Vortag: „Montag [19. Aug.]: zum Führer. Unterredung. ... für Olympiafilm 1½ Millionen bewilligt“ (Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd.2, 505).<sup>422</sup> Ein Bericht der Vorprüfungsstelle des RMVP vom Oktober 1936 bestätigt die Kostenübernahme durch „das Reich, vertreten durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda bis zu einem Betrage von 1.5 Millionen RM.“<sup>423</sup>

---

<sup>421</sup> Hans Barkhausen weist in seinem Artikel: „«Auf Veranlassung des Reiches»“ (*Neue Züricher Zeitung*, 10. Aug. 1974) darauf hin, dass der Entwurf mit dem späteren Vertragstext identisch sei, wie sich per Aktenlage nachweisen lasse. Diese Behauptung kann im Ergebnis meiner Recherchen *nicht* bestätigt werden, da sich aus der Aktenlage Indizien für zumindest geringfügige Abweichungen ergeben, und der ‚Beweis‘ für eine Konkordanz in Ermangelung eines integralen Vertragstextes nicht zu erbringen ist. Übereinstimmungen und Differenzen zwischen dem *Vertragsentwurf* (BArch, R 2/4788, Bl. 216f) und der endgültigen Version sind quellenbezogen zu ermitteln und werden im Folgenden an entsprechenden Stellen mit Fußnoten kenntlich gemacht. Im Ergebnis der Auswertung sind folglich lediglich geringfügige inhaltliche Abweichungen zu vermuten.

<sup>422</sup> Der administrative Ablauf gestaltete sich chronologisch höchstwahrscheinlich also wie folgt:

- 19. Aug. 1935: Bewilligung des Film-Budgets von 1,5 Millionen RM durch Hitler
- Erste Oktoberhälfte 1935: Aushandlung des Vertragsentwurfes Goebbels-Riefenstahl
- 11. Okt. 1935: Vertragsgenehmigung durch Hitler
- 05. Nov. 1935: Vertragsaushändigung
- 09. Dez. 1935: Gründung der Olympia-Film GmbH

<sup>423</sup> BArch, R55/503, Bl. 1 (-14). Bericht der Vorprüfungsstelle/RMVP über die Kassen- und Rechnungsprüfung bei der Olympia-Film GmbH, 16. Okt. 1936.

Die für *Olympia* weitgehend erhaltenen Dokumente ermöglichen eine detaillierte Recherche zur Rekonstruktion der Produktionsgeschichte. Sie enthüllen nicht nur das starke Interesse und Engagement des Propagandaministeriums an der Realisierung des Filmvorhabens, sondern widerlegen Riefenstahl, wenn sie erstens behauptet, dass sie die Arbeit nur übernehme, „wenn es gelingen sollte, eine unabhängige Finanzierung zu erreichen“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 239) und zweitens ein diesbezügliches Gelingen über eine Vorfinanzierung per Verleihgarantie der *Tobis* unterstellt, die tatsächlich eine Vorfinanzierung des Reiches war. Drittens habe Goebbels erst im Nachhinein sowohl von dem Vertragsabschluss mit der *Tobis* als auch von der Finanzierung erfahren und sie „vor dem finanziellen Risiko“ gewarnt (vgl. ebd., 240 f). Gemäß Aktenlage lässt sich der Sachverhalt wie folgt korrigieren. Zum einen legt ein Schreiben der Filmkredit-Bank GmbH an die Olympia-Film-GmbH offen, dass der „Vertrag [Verleihvertrag] zwischen Ihnen und der Tobis-Cinema AG“ am 04. Dezember 1936,<sup>424</sup> also erst im Anschluss an die bis dahin bereits mit 1,3 RM<sup>425</sup> großzügig finanzierten Filmarbeiten der längst beendeten Spiele abgeschlossen wurde. Zum anderen war Goebbels als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda eine unumgängliche Autorität und maßgebliche Instanz zur Unterstützung des Filmprojekts und keinesfalls eine Person, die man erst *post festum* über eigenmächtig ausgehandelte Vertragsabschlüsse hätte in Kenntnis setzen können. Riefenstahl war nicht nur finanziell abhängig, sondern auch rechenschaftspflichtig. Unter § 4 des Vertragsentwurfes musste sie versichern, „dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda über die Verwendung der 1.500 000 RM,- unter Vorlage von Belegen Rechnung zu legen.“<sup>426</sup>

Als für die „Gesamtleitung und Regie dieses Films“ (vgl. ebd., § 1) Verantwortliche, erhielt sie gemäß § 3 ein Honorar in Höhe von ¼ Millionen RM:

*Aus dem Betrage von 1,5 Millionen Reichsmark (§ 2) erhält Fräulein Riefenstahl für ihre Tätigkeit einschließlich ihrer Auslagen (für Reisen, Aufwendung, Kraftwagen usw.) eine persönliche Vergütung von RM. 250 000.-*<sup>427</sup>

Es sei vorweggenommen, dass der Propagandaminister Riefenstahls großen Verdienst „um die deutsche Sache“ (Goebbels, zit. nach Moeller 1999, 156)<sup>428</sup> nach der Uraufführung mit einer weiteren Aufstockung ihres Salärs würdigte. „Man hört überall nur uneingeschränktes

---

<sup>424</sup> BArch, R55/503, Bl. 200. Schreiben der Filmkredit-Bank GmbH an die Olympia-Film GmbH vom 24. Aug. 1938.

<sup>425</sup> BArch, R55/503, Bl. 2.

<sup>426</sup> BArch, R 2/4788, Bl. 216 f.

<sup>427</sup> Im Bericht der Vorprüfungsstelle/RMVP vom 16. Okt. 1936 (BArch R55/503, Bl. 8) lässt sich eine Differenz in der Paragrafenanordnung zwischen der endgültigen Vertragsversion (nur auszugsweise erwähnt) und dem Entwurf konstatieren. Die Inhalte des § 2 der *endgültigen* Fassung entsprechen denen des § 3 im *Vertragsentwurf* (wie Anm 426).

<sup>428</sup> Moeller zitiert unter Verzicht auf die Quellenangabe. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um eine Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1938, die, wie dem Kontext zweifelsfrei zu entnehmen ist, in jedem Fall im Zusammenhang mit der Erfolgsgeschichte von *Olympia* steht.

Lob. Ich schenke Leni Riefenstahl noch 100 000 Mk.“ (Goebbels, zit. nach Moeller 1999, 155).<sup>429</sup> Zusätzlich zu der vertraglich gesicherten Dotierung erhielt sie in der Zeit ihrer europa- und amerikaweiten Promotientour von Mai 1938 bis einschließlich Februar 1939 ein monatliches Gehalt in Höhe von 5.000 RM, insgesamt also weitere 50.000 RM (vgl. dazu Kpt. 8.2.6),<sup>430</sup> so dass sich die Gesamtsumme auf eine Spitzengage von 400.000 RM belief, die sich nochmals um eine 20%ige Beteiligung am Reingewinn der Filmauswertung erhöhte.<sup>431</sup>

Aufs Entschiedenste widerspricht § 6 Riefenstahls späterer Behauptung, wonach Goebbels die Operateure der Wochenschauen angeblich nicht zu ihrer Verfügung stellte, um durch eine gesonderte und besonders umfassende Berichterstattung den finanziellen Erfolg von *Olympia* zu verhindern.<sup>432</sup> Der Vertragstext beweist unzweideutig das Gegenteil:

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda übernimmt es wie dies bereits bei der Herstellung des Reichsparteitag-Films „Triumph des Willens“ der Fall gewesen ist, die deutschen Wochenschauen Ufa, Tobis-Melo und Fox Fräulein Riefenstahl zu unterstellen und sie zu veranlassen, das von ihnen gedrehte Material für den Olympiade-Film ... zur Verfügung zu stellen.<sup>433</sup>

Eine Auflistung der Wochenschauen im 1938 publizierten *Olympia*-Presseheft der *Tobis*, ergänzt die von höchster Stelle angeordnete Zuarbeit sogar noch um die Operateure der *Paramount*.<sup>434</sup> Ungeachtet der eindeutigen Dokumentenlage widersprüche es zudem jeder propagandistischen Intention, eine finanzielle Zuwendung dieser Größenordnung wegen persönlicher Unstimmigkeiten schlicht als Fehlinvestition abzutun, um unter Preisgabe eines gewinnbringenden Resultats das Gegenteil des Beabsichtigten herbeizuführen:

... the Nazis did not want this [the Olympic spectacle] just to be seen and appreciated by a few tens of thousands of visitors to Berlin. They wanted it to be admired by millions worldwide. Hence large sums of money were invested in the film, and when it was finished the government made every effort to promote it and its chief architect throughout Europe. The Nazis wanted *Olympia* to be made and they wanted it to be seen (Downing 1992, 90).

Downing (1992, 32) zufolge zeige dieser Vertrag mehr als alles andere, dass die Nationalsozialisten die Olympischen Spiele für ihre Zwecke vereinnahmten.

---

<sup>429</sup> Diese Bemerkung ist mit dem Datum 22.04.1938 versehen und vermutlich ebenfalls eine Tagebuchnotiz. Den Nachweis für die Zusatzzahlung erbringt eine Kostenaufstellung von Ministerialdirigent Ott, RMVP, vom 23. Nov. 1938: „Bei der Uraufführung des Films sind Riefenstahl weitere 100.000 gezahlt worden, zusammen also 350.000“ (BArch, R55/1327, Bl. 7, S. 2). Riefenstahls Geschäftsführer Groskopf listete den Betrag zudem als „Extra-Prämie Leni Riefenstahl“ unter „Repräsentative Ausgaben; aussergewöhnliche Belastungen“ auf (BArch, R 55/1327, Bl. 191).

<sup>430</sup> BArch, R 55/1328, Bl. 2, Schreiben Olympia-Film GmbH an RMVP, 13. Juni 1939.

<sup>431</sup> Ebd., Bl. 9. Schreiben RMVP an die Olympia-Film GmbH vom 29. März 1939.

<sup>432</sup> Vgl. Graham 1986, 273, Punkt 17.

<sup>433</sup> Wie Anm. 426 - Vertragsentwurf, §6.

<sup>434</sup> BArch/FArch, „Olympia“, Filmmappe 12426 II – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“.

## 8.2.4 Misswirtschaft der „Olympia-Film GmbH“

Das Propagandaministerium hatte die Bereitstellung der Finanzierungssumme von 1,5 RM als Ratenzahlung vorgesehen, die wie folgt zur Verfügung gestellt werden sollte:

am 15. April	1936	700 000 RM,
am 1. November	1936	200 000 RM,
am 1. Januar	1937	400 000 RM, und bei Fertigstellung
am 15. Oktober	1937	<u>200 000 RM</u>
		zus. 1 500 000 RM. <sup>435</sup>

Dem Bericht der RMVP-Vorprüfungsstelle zufolge, forderte die Olympia-Film-GmbH jedoch mehrfach und vorzeitig die Auszahlung anders gestaffelter Beträge an, „sodaß vor dem 1. November 1936 statt der vertraglich vorgesehenen 700 000 RM bereits 1 300 000 RM gezahlt worden sind“<sup>436</sup> und die Ausgaben das Budget zu diesem Zeitpunkt bereits um 600 000 RM überstiegen. Diesen Differenzbetrag ermittelte die Behörde nach einer Kassen- und Rechnungsprüfung bei der Olympia-Film-GmbH in der Zeit vom 03. bis 08. Oktober 1936.

Dem insgesamt vierzehnteiligen Bericht ist weiter zu entnehmen, dass „die Geldverwaltung nicht den Erfordernissen einer ordentlichen Wirtschaftsführung“ entspreche.<sup>437</sup>

Die sachliche Prüfung der Belege zeigt eine Verwendung der Mittel, die mit der RHO. [Reichshaushaltsordnung], nach der die Haushaltsmittel wirtschaftlich und sparsam zu verwalten sind, nicht im Einklang steht. ... Für Fräulein Riefenstahl wurden Ausgaben in Höhe von über 1500.- RM getätigt, die vertraglich von Fräulein Riefenstahl aus ihrem Gehalt zu bestreiten waren.<sup>438</sup>

Am 19. Oktober 1936 belegt die Korrespondenz zwischen den Ministerialräten Ott und Hanke vom RMVP, dass ursprünglich neben der „rechnerischen“ auch die „sachliche“ Prüfung der Olympia-Film-GmbH durch die Filmkredit-Bank vorgesehen war.<sup>439</sup>

Hiergegen hatte sich aber Fräulein Riefenstahl mit allen Mitteln gewährt (*sic!*) und immer betont, dass sie ganz selbständig disponieren müsse und sich von niemandem hereinreden lassen könne. Sie hat sich dabei auf den Führer berufen.<sup>440</sup>

<sup>435</sup> BArch, R55/503, Bl. 1. Bericht der Vorprüfungsstelle/RMVP, 16. Okt. 1936.

Im *Vertragsentwurf* (BArch, R 2/4788, Bl. 216 f) findet sich eine abweichende Staffelung der Ratenzahlung bei jedoch unveränderter Veranschlagung des Gesamtbetrages:

am 15. November 1935	RM. 300 000.-
am 1. April 1936	RM. 700 000.-
am 1. November 1936	RM. 200 000.-
am 1. Januar 1937	RM. 300 000.-

Da die Vorprüfungsstelle den Bericht fast genau ein Jahr nach Aushandlung des *Vertragsentwurfes* verfasste, ist von einer Neuregelung und Gültigkeit der Staffelung im Sinne des Rechnungsprüfungsberichtes auszugehen.

<sup>436</sup> BArch, R55/503, Bl. 2. Bericht der Vorprüfungsstelle/RMVP, 16. Okt. 1936.

<sup>437</sup> Ebd., Bl. 3.

<sup>438</sup> Ebd., Bl. 4.

<sup>439</sup> BArch, R 55/503, Bl. 30 f. Die monatliche Rechnungs- und Belegeprüfung fiel in den Zuständigkeitsbereich der *Filmkredit-Bank*.

<sup>440</sup> BArch, R 55/503, Bl. 30 f. Dieses Schreiben von Ott an Hanke vom 19. Okt. 1936 liefert einen weiteren Nachweis für chronologische und inhaltliche Abweichungen zwischen *Vertragsentwurf* und endgültiger Fassung. Im Entwurf heißt es unter § 4: „Fräulein Riefenstahl ist verpflichtet, dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda über die Verwendung der 1.500 00 RM,- unter Vorlage von Belegen Rechnung zu legen.“ In o.g. Schreiben heißt es hingegen: „Nach

Ott erwog eine zukünftig detailliertere Prüfung durch die Reichsfilmkammer, da es „gegebenenfalls unerwünscht sein (kann), dass ein privates Unternehmen wie die Filmkredit-Bank nähere Einsicht in eine G.m.b.H. bekommt, die vollständig vom Reich aufgezogen ist.“<sup>441</sup> Zudem deutet sich in diesem Brief erstmals an, dass die zur Filmproduktion bereitgestellte Summe von 1,5 Millionen RM vermutlich um weitere 500.000 RM erhöht werden muss. Dieser Umstand spricht dafür, dass sich für die Filmgesellschaft trotz der erheblichen und unplanmäßig verfrühten Budgetüberschreitung bereits zu diesem Zeitpunkt Finanzierungsschwierigkeiten abzeichneten. Als Goebbels von den Missständen erfuhr, notierte er am 25. mit Rückbezug auf den 24. Oktober 1936: „Prüfung der Olympia-Film; die Riefenstahl hat da eine Sauwirtschaft aufgemacht. Einschreiten!“ (zit. nach Fröhlich 1987, Bd. 2, 707). Infolgedessen beauftragte er den Landgerichtsrat Bruno Pfennig von der Reichsfilmkammer, der Olympia-Film-GmbH als Berater zur Verfügung zu stehen und die „zweckmäßige und wirtschaftliche Verwendung der Mittel dieser G.m.b.H. zu beobachten“.<sup>442</sup>

Interventionen dieser Art bestätigen die direkte Abhängigkeit der Produktionsgesellschaft vom Propagandaministerium und widerlegen entschieden Riefenstahls Behauptung von der staatsunabhängigen Filmherstellung. Ungeachtet des beklagenswerten Finanzgebarens, beantragte die Regisseurin in dieser Zeit die bereits angedeutete Aufstockung des Budgets um 500.000 RM. Goebbels verweigerte jede weitere Unterstützung mit der Bemerkung, dass dies „nicht in Frage“ komme,<sup>443</sup> woraufhin sie persönlich bei ihm vorsprach. Seine Tagebucheintragung vom 06. November 1936 vermittelt einen Eindruck von dem Verlauf des Gespräches:

Frl. Riefenstahl macht mir ihre Hysterien vor. Mit diesen wilden Frauen ist nicht zu arbeiten. Nun will sie für ihren Film ½ Million mehr und zwei daraus machen. Dabei stinkt es in ihrem Laden wie nie. Ich bin kühl bis ans Herz hinan. Sie weint. Das ist die letzte Waffe der Frauen. Aber bei mir wirkt das nicht mehr. Sie soll arbeiten und Ordnung halten (Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd.2, 717).

Im Bewusstsein um ihre exponierte Stellung als von Hitler protegierte Filmschaffende, wandte sie sich auch in diesem Fall an die für sie letztlich maßgebliche Autorität. Im Laufe ihrer Karriere hatte sie diesen Sonderstatus vielfach für Ihre Zwecke zu nutzen verstanden und gezielt zur Überwindung von Hindernissen und Widerständen einzusetzen gewusst. Bereits die Drohung mit der Informationsweitergabe an höchste Instanzen der NS-Elite respektive an den „Führer“ selbst, genügte in aller Regel zur Durchsetzung jedes Anliegens. Dieses Privileg

---

§ 3, Abs. 2 des Vertrages zwischen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und der Olympia-Film G.m.b.H. erfolgt die Rechnungslegung der Olympia-Film G.m.b.H. durch die Filmkredit-Bank.“

<sup>441</sup> BAArch, R 55/503, Bl. 31.

<sup>442</sup> BAArch, R 55/503, Bl. 53. Vermerk des RMVP, Ministerialrat Ott, 22. Dez. 1936. Zu Karriere und Fall des Juristen Pfennig im Dritten Reich vgl. Becker 1973, 144f.

<sup>443</sup> BAArch, R 55/503, Bl. 48.

machte sie zu einer ernst zu nehmenden und mächtigen Person – ein Aspekt, der in die Betrachtung und Bewertung ihrer gesamten künstlerischen Tätigkeit notwendig mit einzubeziehen ist. Riefenstahl zufolge (vgl. <sup>3</sup>1996, 279f) sicherte ihr Hitler in einem persönlichen Gespräch am 11. November seine Unterstützung zu. Obgleich nicht bekannt ist, welche Absprachen er mit Goebbels traf, forderte das Propaganda- beim Reichsfinanzministerium zwei Monate nach der vehement artikulierten Zahlungsverweigerung weitere 300.000 RM zur Fertigstellung des Olympia-Films an. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang die am 25. Januar 1937 schriftlich fixierte Begründung des RMVP für die zusätzliche Aufwendung:

Das angefallene Filmmaterial über die Olympischen Spiele ist wider Erwarten umfangreich und erstklassig ausgefallen. Es ließe sich nicht verantworten, dieses Material, das vor allem auch propagandistisch ausgewertet werden kann, nicht auszunutzen. Es war daher eine Erhöhung der vorgesehenen Mittel um 300 000 RM notwendig.<sup>444</sup>

Das Großfilmprojekt war zu diesem Zeitpunkt folglich bereits mit 1,8 Millionen RM durch das Propagandaministerium gefördert worden.

### 8.2.5 *Abwicklungsschlussbilanz*

Einem Vermerk des Reichsfinanzministeriums vom Oktober 1935 ist zu entnehmen, dass das RMVP eine Finanzierung des Filmvorhabens durch die Filmkredit-Bank mit der Begründung ablehnte, dass „die Mittel der Filmbank nur für Spielfilme von Privatunternehmern, nicht dagegen für einen vom Reich in Auftrag gegebenen Kulturfilm zur Verfügung ständen“.<sup>445</sup> Drei Jahre später geht das Unternehmen aus einer Bilanz des RMVP jedoch eindeutig als Kreditgeber hervor:

1.) Die Olympia-Filme sind finanziert worden	
mit Reichshaushaltsmitteln von	1.800.000 RM
mit einem Darlehn der Filmkredit-Bank von	<u>550.000 RM</u>
	2.350.000 RM <sup>446</sup>

Einem Schreiben der Filmkredit-Bank GmbH an die Olympia-Film-GmbH vom 15. August 1938 ist zu entnehmen, dass der Betrag als Staffelpzahlung in Höhe von 300.000 RM +

---

<sup>444</sup> BArch, R 2/4754, Bl. 215. Schreiben des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda an den Reichsminister der Finanzen zum Hhaltsentwurf 1937, 25. Jan. 1937.

<sup>445</sup> BArch R 2/4788, Bl. 218.

<sup>446</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 7. Bilanz RMVP-Ministerialrates Dr. Ott, 23. Nov. 1938.

250.000 RM bereitgestellt wurde.<sup>447</sup> Darüber hinaus sind in dieser Auflistung Herstellungskosten in Höhe von 2.100.000 RM vermerkt,<sup>448</sup> so dass sich nach Addition der einzelnen Finanzierungsbeiträge eine Gesamtsumme von 2.650.000 RM ergibt, die wiederum exakt mit der Angabe der im Folgenden erwähnten Abwicklungsschlussbilanz korrespondiert. Die Kreditsumme wird in einem Schreiben der Olympia-Film-GmbH vom 09. März 1939 bestätigt und um den durchaus bemerkenswerten Hinweis erweitert, dass das Propagandaministerium weit mehr als 1,8 Millionen RM, „bis heute“ nämlich exakt 2.238.034.72 RM zur Verfügung stellte.<sup>449</sup> In Ergänzung zu dem Darlehn belief sich die Gesamtsumme der Herstellungskosten folgerichtig auf 2.788.034.72 RM.<sup>450</sup> Dieser Betrag korrespondiert in etwa mit den „Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz und der Gewinn- und Verlust-Rechnung der Olympia-Film-GmbH, Berlin, per 31. Dez. 1941“.<sup>451</sup> Gemäß dieser Ausführungen betragen die Herstellungskosten für den Olympia-Film *ohne* Synchronisations- und Kurzfilmproduktionskosten 2.652.093,81 RM und nach Addition derselben 2.831.355,41 RM.<sup>452</sup> Der minimale Differenzbetrag zwischen der Olympia-Film-GmbH-Kostenaufstellung vom 09. März 1939 und der Abwicklungsschlussbilanz zum Dezember 1941, ergibt sich folgerichtig aus dem unterschiedlichen Zeitpunkt der Bilanzierung.<sup>453</sup> Im Ergebnis lässt sich also resümieren, dass das Propagandaministerium mehr als 2,2 Millionen RM des insgesamt mit etwa 2,8 Millionen RM finanzierten Filmprojekts zur Verfügung stellte.<sup>454</sup>

---

<sup>447</sup> Ebd., Bl. 3.

<sup>448</sup> Ebd.

<sup>449</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 262. Olympia-Film-GmbH, Groskopf/Traut an RMVP, Ministerialdirigent Ott, 09. März 1939. Vgl. dazu Anm 454.

<sup>450</sup> Ebd.

<sup>451</sup> BArch, R 55/1327, Ebd., Bl. 80- 91. „Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz.... per 31. Dez. 1941“.

<sup>452</sup> Ebd., Bl. 91.

Landgerichtsrat Pfennig zufolge hatte Riefenstahl bereits im Frühjahr 1937 eine Lehr- und Kultur-Beiprogramm-Filmproduktion aus dem Restmaterial angeregt (BArch R 55/503, Bl. 58. Pfennig an Goebbels, 18. Mai 1937). Am 23. Nov. 1938 schließlich berichtet Ministerialrat Ott, RMVP: „Gegenwärtig werden aufgewendet a) für Material zur Schaffung von Kurzfilmen ... monatlich etwa 25.000 RM...“ (BArch R 55/1327, Bl. 7). Die erwähnte Abwicklungsschlussbilanz trennt „Olympiafilm“-Herstellungskosten (2.652.093,81 RM) von der *Gesamtsumme* der Synchronisations- und Kurzfilmproduktionskosten (179.261,60 RM), so dass der finanzielle Aufwand für die Synchronisation nicht separat zu dem für den „Olympiafilm“ zu addieren ist, um die Herstellungskosten des Zweiteilers inkl. Synchronisation exakt ermitteln zu können (vgl. ebd., 91).

<sup>453</sup> Der von Groskopf und Traut vermerkte Zusatz, dass „bis heute“ (09. März 1939) der o.g. Betrag zur Verfügung gestellt wurde, könnte darauf hindeuten, dass das Propagandaministerium die Auszahlung einer weiteren Summe in Aussicht stellte (z.B. für noch nicht fertig gestellte Kurzfilmproduktionen, die Ott noch im Nov. 1938 als „gegenwärtige Aufwendungen“ dokumentierte [vgl. Anm. 452]), die die minimale Differenz der Bilanzen plausibel erklärte.

<sup>454</sup> Ein Nachweis für den genauen Zeitpunkt und/oder über die Einzelauflistung der nochmaligen Budgeterhöhung um mehr als 400.000 RM [Differenzbetrag zwischen 1,8 und ~ 2,2 Mio RM] konnte im Rahmen der durchgeführten Recherchen nicht gefunden werden. Der Verlust eines entsprechenden Dokumentes ist ebenso wahrscheinlich, wie ein Interesse des RMVP an der Vertuschung einer weiteren Zahlung in Höhe von > 400.000 RM denkbar ist. Die Auszahlung muss aber in jedem Fall nach Jan. 1937 (vgl. Anm 444) und vor 09. März 1939 (vgl. Anm. 449) erfolgt sein.

Das überdurchschnittliche Budget<sup>455</sup> reflektiert die Bedeutung des Anliegens, die die Nationalsozialisten mit dem Großfilmprojekt verbanden. Die Erträge aus dem Filmvertrieb zeigen, dass sich die Investition in kürzester Zeit amortisierte. Bereits am 31. Oktober 1938, also fast genau ein halbes Jahr nach der Filmpremiere, informierte der Ministerialrat des RMVP, Dr. Ott, das Finanzministerium über die „ausserplanmäßige(n) Einnahmen aus dem Olympia-Film“:

Ausser den Ihnen mitgeteilten Einnahmen von 1.000.000 RM habe ich die Annahme weiterer 200.000 RM angeordnet. Danach sind ausserplanmässig ... für 1938 insgesamt vereinnahmt 1.200.000 RM.<sup>456</sup>

Am 17. Mai 1940 gab das RMVP bekannt, dass „zur Herstellung der Olympia-Filme ... insgesamt 1.800.000 RM aus Reichsmitteln gezahlt worden (sind). Dieser Zuschuß ist aus den Einnahmen der von der Olympia-Film G.m.b.H. hergestellten Filme nunmehr in voller Höhe an das Reich zurückerstattet worden.“<sup>457</sup> Die Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz der Olympia-Film-GmbH per 31. Dezember 1941 geben Aufschluss über den Profit des Filmvertriebs. „Die Auswertung des Olympiafilms hat nicht nur die hohen Herstellungskosten gedeckt, sondern darüber hinaus noch einen Gewinn gebracht.“<sup>458</sup> *Olympia* spielte über den Inlands- und Auslandsfilmverleih 3.279.588.31 RM ein. Nach Addition der Erträge aus dem Kurzfilmvertrieb sowie dem Verkauf von „Foto-, Altmaterial etc.“, ergibt sich eine Gesamtsumme von 3.448.191.62 RM, so dass „der gesamte von der Gesellschaft erzielte Gewinn“,<sup>459</sup> nach Subtraktion aller angefallenen Herstellungs- und Verwaltungskosten, Steuern, Gehälter etc., 91.128.20 RM beträgt.<sup>460</sup>

Im ganzen betrachtet stellt der Film unter Berücksichtigung des hohen Kostenaufwandes ein geschäftliches Ereignis von nicht zu unterschätzender Bedeutung dar. Darüber hinaus ist der Film neben seiner Propaganda selbst nach völliger Auswertung für das Deutsche Reich ein Dokument von höchster Bedeutung.<sup>461</sup>

---

<sup>455</sup> Spiker (1975, 143) beziffert die durchschnittlichen Herstellungskosten (für Spielfilme) der Jahre 1936/1937 mit 425.000 RM/537.000 RM. Riefenstahl überschritt die Summe für die Produktion eines Dokumentarfilms insofern fast um das Siebenfache.

<sup>456</sup> BArch, R 2/4789, Bl. 52.

<sup>457</sup> BArch, R 2/4789, Bl. 141. Ott an Finanzministerium. Wie zuvor dargelegt, entspricht dieser Betrag *nicht* den Angaben der *Olympia-GmbH*-Geschäftsführer Großkopf/Traut und erklärt darüber hinaus nicht die Höhe der Gesamtherstellungskosten (~ 2,8 Mio. RM), die nach Subtraktion des Filmkredit-Bank-Darlehns (550.000 RM) den Betrag ergeben, der „aus Reichsmitteln“ gezahlt worden ist und 1,8 Mio. RM bei weitem überschreitet. Vgl. dazu Anm. 454.

<sup>458</sup> BArch R55/1327, Bl. 90. „Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz.... per 31. Dez. 1941“.

<sup>459</sup> Ebd., Bl. 89.

<sup>460</sup> Ebd., Bl. 89, 91.

<sup>461</sup> Ebd., Bl. 91.



## 8.2.6 „... im Interesse der Propaganda“ – Aufwand ohne Nutzen in Amerika

Im Anschluss an die pompöse, in Anwesenheit sämtlicher Staats- und Parteispitzen am Führergeburtstag, dem 20. April 1938, veranstaltete Berliner Uraufführung, präsentierte Riefenstahl das höchst bedeutsame Werk von Mai 1938 bis Februar 1939 als „Ehrenbotschafterin Deutschlands“ zu Werbezwecken in Europa und Amerika. „Es gibt in der Geschichte des nationalsozialistischen Films keinen vergleichbaren Triumph, nicht einmal ein Beispiel für eine ähnlich aufwendige Pressekampagne“, konstatiert Rother (2000, 103) mit Bezug auf die eurpoaweite Promotiontour. Als Hitlers Auftragsregisseurin am 04. November 1938 auf dem Wasserweg in New York eintraf,<sup>462</sup> wurde sie mit Wohlwollen begrüßt, beantwortete Journalistenfragen, verneinte Hitlers Geliebte zu sein und fühlte sich ganz offensichtlich geschmeichelt von der Tatsache, dass man dies für möglich hielt (vgl. Trimborn 2002, 269). Drei Tage später begann die Non-Secretarian Anti-Nazi-League, Riefenstahl öffentlich zu attackieren und kündigte Boykottmaßnahme gegen die Vertreibung ihres Olympia-Films an. Jeremiah Mahoney, Mitglied dieser Vereinigung und *der Mann*, der als Präsident der AAU seinerzeit die amerikanische Boykottbewegung geleitet hatte, begründete die aktuelle Initiative damit, dass „die Bedeutung dieser Spiele in sportlicher Hinsicht ... vergessen (ist). Sie dienten nur der Nazi-Propaganda“.<sup>463</sup> Die oppositionelle Haltung antifaschistischer Initiativen verschärfte sich im Ergebnis der aktuellen antisemitischen Ausschreitungen in Deutschland zusätzlich. In der „Reichskristallnacht“ fielen etwa hundert Juden den Gewaltexzessen zum Opfer.<sup>464</sup> Die SA setzte Synagogen in Brand, zerstörte und plünderte jüdische Wohnungen und Geschäfte. Die Aggressionspolitik der Nationalsozialisten blieb nicht ohne Folgen für die prominente Vertreterin eben dieses Regimes. Terminvereinbarungen mit amerikanischen Regisseuren und Produzenten wurden abgesagt, Verhandlungen verliefen ergebnislos. Initiativen und Aufrufe von Seiten der Anti-Nazi-League (ANL), des Motion Pictures Artists Comitees, der jüdischen Organisationen American Jewish Congress und des Jewish Labor Comittee sowie von Seiten deutscher Emigranten, bewirkten einen weitreichenden Boykott gegen Hitlers Auftragsfilmerin und ihr Vorhaben, die olympischen Propagandabotschaften des Aggressors auf dem US-amerikanischen Kontinent zu verbreiten. In der Filmmetropole veröffentlichte die ANL einen Aufruf mit der

---

<sup>462</sup> In ihren *Memoiren* (³1996, 323) unterstellt sie, erst im Anschluss an die Reichskristallnacht (09. Nov. 1938) eingereist zu sein.

<sup>463</sup> Graham, Cooper C.: „>Olympia< in Amerika“, 1938. Leni Riefenstahl, Hollywood, and the Kristallnacht“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, H. 4, 1993, S. 436, zit. nach Kinkel 2002, 162.

<sup>464</sup> In Reaktion auf die Ermordung des deutschen Diplomaten Ernst vom Rath durch den Juden Herschel Grynszpan am 09. November in Paris, ordnete die NSDAP eine bis dato unvergleichliche Vergeltungsaktion gegen den ‚inneren Feind‘ an.

Botschaft: „Es gibt keinen Platz in Hollywood für Leni Riefenstahl.“<sup>465</sup> Statt die Zeichen der Zeit zu verstehen und die Motive zu respektieren, gab die Diskreditierte eine trotzigere Presseerklärung ab, in der sie leugnete, jemals eine „offizielle Position“ in Deutschland gehabt zu haben und unterstellte, als „freie Künstlerin“ zu arbeiten. Vereinbarungsgemäß befolgte sie Goebbes‘ Anweisung, den Geschäftszweck des Aufenthaltes und damit die Propagandaabsicht der Machthaber zu verschweigen und ‚rein private‘ Gründe anzugeben. Ihr Exklusivstatus als Günstling des „Führers“, ihre Dienstbeflissenheit und nicht zuletzt ihre Glorifikationsversionen auf Zelluloid, wiesen sie jedoch als Nazi-Sympathisantin aus und konterkarierten ihre Exkulpationsversuche sowie ihr Bemühen um eine Distanzierung vom NS-Regime, als dessen Symbol sie figurierte und für dessen Politik sie haftbar gemacht wurde. Diese Differenzierungsleistung vermochte die Egozentrikerin jedoch nicht zu vollbringen.

She still didn't realize - ... - that the reason she was rebuffed and scorned was because she championed a man who was fast becoming known around the world as the ‚Monster of the Century‘ (Infield 1976, 184).

Riefenstahl fühlte sich persönlich beleidigt und begründete ihr Scheitern kurz vor ihrer Abreise damit, dass „die amerikanische Filmindustrie sowohl in der Produktion als auch im Verleih von Leuten kontrolliert wird, die das heutige Deutschland ablehnen. Sie haben es dahin gebracht, daß die Amerikaner keine Gelegenheit haben werden, sich anzusehen, wie ihre Athleten die der übrigen Welt in den Schatten gestellt haben und dies, obwohl es sich bei den Olympischen Spielen um ein reines Sportereignis handelt, ...“.<sup>466</sup> Am 13. Januar 1939 trat sie ihre Rückkehr nach Deutschland an. Unmittelbar nach ihrer Ankunft im Januar 1939 gab sie dem Korrespondenten des *Hamburger Tageblatts* unmissverständlich zu verstehen, wen sie mit den „Leuten“ meinte:

In Hollywood bin ich natürlich auf den Widerstand der Juden gestoßen, ... Zahlreiche amerikanische Filmeregisseure haben es bei ihrer finanziellen Abhängigkeit von den jüdischen Geldgebern daraufhin nicht gewagt, mich zu empfangen. Eine rühmliche Ausnahme verdient jedoch hervorgehoben zu werden. Walt Disney, ..., hat mich sehr herzlich aufgenommen ... Sehr erfreulich war auch die Feststellung, wie sehr sich die anständigen Amerikaner von der jüdischen Hetze distanzieren.<sup>467</sup>

Neben dem Nazi-Sympathisanten Walt Disney, hieß auch der schon erwähnte AOC-Präsident und antisemitische Riefenstahl-Freund Avery Brundage die Filmemacherin willkommen und organisierte hinter verschlossenen Türen zumindest eine Privatvorführung des Olympia-Films

---

<sup>465</sup> Ein Faksimile der Anzeige bei Graham 1993, 442, zit. nach Kinkel 2002, 165.

<sup>466</sup> Presseerklärung Leni Riefenstahl im *Film-Kurier* vom 10. Jan. 1939, zit. nach Kinkel 2002, 169.

<sup>467</sup> o.V.: „»Tageblatt«-Gespräch mit Leni Riefenstahl. Nur Disney empfing mich in Hollywood“, in: *Hamburger Tageblatt*, 30. Jan. 1939; vgl. auch das Riefenstahl-Interview im *Film-Kurier* vom 01. Febr. 1939. Zit. nach Kinkel 2002, 170f.

vor 35 Gästen. Das Vorhaben, den Film einem Millionenpublikum zugänglich zu machen und die politisch vereinnahmten Spiele in die amerikanische Welt zu tragen, war jedoch gescheitert. Goebbels resümierte am 05. Februar 1939: „Die Juden herrschen mit Terror und Boykott. Aber wie lange noch (zit. nach Fröhlich, Bd. 3, 569)?“

Im Anschluss an die Reise forderte Riefenstahl vom Propagandaministerium für den gesamten Zeitraum ihrer europäisch-amerikanischen Promotiontour eine nachträgliche „Honorierung meiner Tätigkeit nach Fertigstellung meiner Arbeit an den beiden Olympiafilmen ..., denn ich habe mich in der Zeit vom 20. April 1938 bis zum 18. Februar 1939 in erster Linie für Aufgaben zur Verfügung gestellt, die bei Vertragsabschluss nicht vorgesehen waren. Es handelt sich dabei um die *im Interesse der Propaganda* [Hervorhebung nicht im Original!] und Auswertung gewünschten Auslandsreisen und die für den Verkauf der Filme notwendige Amerikareise.“<sup>468</sup> In selbigem Schreiben listete sie akribisch die Stationen ihrer Premiere- und Vortragsveranstaltungen, ihrer Empfänge und Audienzen auf und betonte den „repräsentativen Charakter“ derselben, um von Goebbels im Ergebnis dessen die 50%ige Übernahme der mit 99.000 RM bezifferten Gesamtkosten [davon 28.000 RM Garderobe!] und eine zukünftig 20%ige Reingewinnbeteiligung an der Filmauswertung zu fordern. Der Leiter der Filmabteilung V des RMVP richtete ein Schreiben an Goebbels und erhob in Reaktion auf diese Ansprüche folgenden Einwand:

Nicht unwidersprochen kann der angegebene Betrag von 99.000,- RM Gesamtausgaben bleiben, da Frau Riefenstahl von der Tobis in großzügigster Weise ihre gesamten Reisekosten ersetzt wurden. Daß sie darüber hinaus immer eine Reihe von Mitarbeitern mitgenommen hat, die natürlich weitere Kosten verursacht haben, deren Auftreten bei den Premieren aber keinesfalls unerlässlich war, kann nicht uns gegenüber als erforderlicher Aufwand bezeichnet werden.<sup>469</sup>

Ungeachtet dieses verschwendungssüchtigen Gebarens einer exzentrischen Diva bewilligte Goebbels alle Forderungen. Mit der Bereitstellung von insgesamt 50.000 RM gewährte er exakt die von ihr erbetene Summe, die er als Monatszahlung in Höhe von 5.000 RM für die Zeit von Mai 1938 bis einschließlich Februar 1939 bereitstellte und die sich aus 2.500 RM „Gehalt“ und 2.500 RM „Repräsentationszuschuß“ zusammensetzte.<sup>470</sup> Die Erfahrungen der Vergangenheit hatten selbst den mächtigen Chef der Filmindustrie gelehrt, Riefenstahls Forderungen nicht so einfach zurückweisen zu können. Eine Aktennotiz vom Dezember 1938 dokumentiert seine Anweisung zum vorsichtigen Umgang mit ihr: „Der Minister stellt aber die Bedingung, daß jede Differenz mit Frau Riefenstahl vermieden und die Verhandlung im

<sup>468</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 258f. Schreiben Riefenstahl an Goebbels, 06. März 1939.

<sup>469</sup> BArch, R 55/1328, Bl. 6. Schreiben des Leiters der Abt. V (RMVP) an Goebbels, 16. März 1939.

<sup>470</sup> BArch, R 55/1328, Bl. 9. Schreiben Ott an Olympia-Film GmbH, 29. März 1939.

vollsten Einvernehmen durchgeführt wird.<sup>471</sup> Die Filmemacherin ihrerseits hatte sich längst an die finanziellen Unverhältnismäßigkeiten gewöhnt, die ihr Sonderstatus als Hitler-Protegé und Auftragsfilmerin im Dienst der Diktatur garantierte. Mit großer Selbstverständlichkeit gönnte sie sich einen Luxus auf Staatskosten, so dass sich das RMVP im April 1940 veranlasst sah, eine Erklärung für die Kosten in Höhe von 29.069,20 RM zu verlangen, die sie nur während ihres dreimonatigen Aufenthaltes in Amerika ausgegeben hatte:

An Diäten sind Tagessätze von 15,--; 20,--; 25, --; 40,--; und 50,-- USA-Dollar als Ausgabe nachgewiesen. Dies entspricht bei einem Umrechnungskurs von rd. 2,50 Beträgen von 42,50 bis 125,-- RM täglich. Sie überschreiten damit die höchsten für Amerika zulässigen Auslandstagegelder für Beamte der Gruppe B 3 (60 RM) im Höchstbetrage um mehr als 100%.<sup>472</sup>

Im fortlaufenden Text forderte Getzlaff zudem eine Rechtfertigung für die hohen Ausgaben für „Trinkgelder (582,-- RM)“ oder „Friseur 2170 RM“.<sup>473</sup> In Reaktion darauf antwortete Groskopf als Geschäftsführer der Olympia-Film-GmbH:

Die Diäten in Amerika erscheinen relativ hoch, entsprechen aber den Sätzen, welche wir s. Zt. nach Angabe der Tobis-Filmkunst als Richtlinie annahmen. Den hohen Satz von \$ 50.-- hatte lediglich eine vorübergehende Zeit Frl. Riefenstahl während ihres Aufenthaltes in New York. ... Zu den unter f) gemachten Ausgaben ist zu bemerken, dass die Trinkgelder an Bord [während der Überfahrt] durchaus üblich sind. Es darf hierbei auch nicht übersehen werden, dass es sich immerhin um eine Persönlichkeit wie die von Frau Riefenstahl handelte. Nach Aussagen des Reisebegleiters Klingenberg konnten auch die von unserer Geschäftsleitung monierten hohen Trinkgelder aus diesem Grund nicht umgangen werden.<sup>474</sup>

Die exklusive Verbindung zu Hitler erlaubte Extravaganzen, verhalf zu Wohlstand und Macht und eröffnete zeitliche und finanzielle Freiräume, die Riefenstahl im Postfaschismus entbehren und maßgeblich deshalb an den Umständen scheitern musste. Dieser Aspekt ist im Hinblick auf die Frage nach den Gründen für die Beendigung ihrer Filmkarriere mit dem Niedergang des Dritten Reiches notwendig zu berücksichtigen.

### **8.2.7 “Riefenstahl-Film GmbH”**

#### **- Firmengründung “unter besonderer Förderung des Führers”**

Wie eingangs erwähnt, war die Olympia-Film-GmbH seinerzeit eigens und ausschließlich zur Herstellung und Auswertung des Olympia-Films gegründet worden (wie Anm. 417) und trat

---

<sup>471</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 5. Abschrift: Dr. Naumann an Dr. Ott, 3. Dez. 1938. Welche Inhalte es im Einzelnen zu verhandeln galt, ist an dieser Stelle insofern nicht von Bedeutung, als lediglich auf die Umgangsform verwiesen werden soll.

<sup>472</sup> BArch, R 55/1328, Bl. 75. Schreiben RMVP, MR. Dr. Getzlaff, April 1940.

<sup>473</sup> Ebd.

<sup>474</sup> BArch, R 55/1328, Bl. 93. Schreiben Olympia-Film-GmbH an RMVP, Ministerialdirigent Ott, 30. April 1940.

folgerichtig nach Erfüllung dieses Zweckes, am 31. Dezember 1939, in Liquidation.<sup>475</sup> Die Abwicklung erstreckte sich über die Jahre 1940/41, bis die endgültige Löschung der GmbH aus dem Handelsregister schließlich am 09. Januar 1942 erfolgte.<sup>476</sup> „Das bei Beendigung der Abwicklung vorhandene Vermögen in Höhe von Rm. 91.128,20 wurde an das Propagandaministerium ausgeschüttet.“<sup>477</sup> Die Riefenstahl-Film-GmbH entstand „unter besonderer Förderung des Führers“.<sup>478</sup> Die Auswertung des Films ist seinerzeit der Tobis-Cinema AG übertragen und seit dem Tag der Uraufführung am 20. April 1938 von ihr übernommen worden.<sup>479</sup> Wie einem Schreiben des Ministerialdirigenten Ott (RMVP) vom 17. Dezember 1940 zu entnehmen ist, artikuliert Riefenstahl aufgrund der ihr im Vorjahr zugestandenen Reingewinnbeteiligung auch ein Interesse an der zukünftigen Filmauswertung.<sup>480</sup>

Nach Besprechung der Angelegenheit mit der Cautio Treuhand-GmbH. (Rechtsanwalt Pfennig) wird vorgeschlagen, hierauf nicht einzugehen, sondern es dabei zu belassen, daß die Tobis den Film weiterhin für das Reich verwertet.<sup>481</sup>

Riefenstahl insistierte jedoch mit der Begründung, die *Olympia* betreffenden Geschäftsvorgänge am besten zu kennen und somit auch die Auswertung „aufs äußerste erschöpfen und wahrnehmen“ zu können.<sup>482</sup> Trotz nachweislicher Vorbehalte fiel die Entscheidung schließlich zu ihren Gunsten aus:

Wenn auch einer Übertragung der verbleibenden Reste der Olympia-Film GmbH an die Tobis der Vorzug zu geben wäre, so ist andererseits die Angelegenheit nicht von so grundsätzlicher Bedeutung, daß man sich deswegen den Wünschen von Fräulein Riefenstahl unbedingt widersetzen müßte,...<sup>483</sup>

Die Begründung ist insofern bemerkenswert, als sie darauf verweist, dass vielmehr Riefenstahls Wunschvorstellung als rationale Erwägungen das ausschlaggebende Motiv für die Entscheidung war. Dieser Umstand ist nicht zuletzt auch deshalb ein Indiz für ihre Machtposition, weil sich Goebbels mit der Weiterverwertung durch die Tobis-Filmkunst durchaus einverstanden erklärt hatte.<sup>484</sup> Der die Weiterauswertung der Olympia-Filme betreffende Vertrag „zwischen dem Reich, vertreten durch das Reichsministerium für

---

<sup>475</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 54.

<sup>476</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 82. „Erläuterungen zur Abwicklungsschlussbilanz.... per 31. Dez. 1941“.

<sup>477</sup> Ebd.

<sup>478</sup> BArch, R 43 II/810 b, Bl. 81. Führerhauptquartier, Reichsleiter Martin Bormann an Reichsminister Lammers, 02. Aug. 1942.

<sup>479</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 196. „Erläuterungen zur Bilanz zum 31. Dezember 1938 der Olympia-Film G.m.b.H., Berlin S.O. 36, Harzerstr. 39“, Hans Dorlöchter, Bücherrevisor, 24. Juni 1939; BArch R 55/1327, Bl. 170. Ott, RMVP, 17. Dez. 1940.

<sup>480</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 170 f. Ott, RMVP, 17. Dez. 1940.

<sup>481</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 171.

<sup>482</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 138. Ott, Abt. Haushalt - RMVP, 05. Nov. 1941.

<sup>483</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 138 f.

<sup>484</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 138.

Volksaufklärung und Propaganda, Berlin, und der Riefenstahl Film GmbH.“<sup>485</sup> sah folgende Regelungen vor: Unter Punkt 1 wurden die Olympia-Filme unzweideutig zum „Eigentum des Reiches“ erklärt. Im nächsten Absatz sicherte der NS-Staat Riefenstahl auch zukünftig eine 20%ige Gewinnbeteiligung an der Auswertung zu. „Die Riefenstahl Film GmbH. vertritt die Interessen an der Auswertung der Olympia Filme im Auftrag des Reiches unentgeltlich“ – so die Formulierung unter Punkt 3. Abschließend verpflichtete das RMVP die GmbH zur vierteljährlichen Berichterstattung. Der Vertrag trat mit dem Tag der Löschung der Olympia-Film-GmbH, also am 09. Januar 1942, in Kraft.<sup>486</sup>

### ***8.2.8 Urheber- und Verwertungsrechte nach 1945***

Zu Beginn der Sechzigerjahre kam es zwischen Riefenstahl und der Transit-Filmvertrieb GmbH zu Auseinandersetzungen in der Frage nach den Besitzrechten des Olympia-Films. Als Firma, die im Auftrag der Bundesrepublik ehemals reichseigenes Filmvermögen verwaltet und verwertet und als deren alleiniger Gesellschafter die Bundesrepublik Deutschland fungiert, traf sie 1964 eine folgenschwere vertragliche Entscheidung (vgl. dazu auch Kpt. 6.2.4).<sup>487</sup> Die Vereinbarung gibt Auskunft darüber, dass Riefenstahl „bisher“ der Meinung war, „alleinige Inhaberin der Urheber- und Verwertungsrechte an den Olympia-Filmen“ zu sein. „Transit verweist demgegenüber auf die aufgefundenen Unterlagen, aus denen klar hervorgehe, daß das Deutsche Reich Inhaber der Urheber- und Verwertungsrechte gewesen sei.“ Von diesen Unterlagen will die Filmemacherin jedoch keine Kenntnis gehabt haben. Im Wissen um ihr Engagement und Interesse an dem Vertragsabschluss des Jahres 1941, ist das tatsächlich eine kühne Behauptung zur Durchsetzung einer fragwürdigen Intention, auch noch im Postfaschismus an dem Gewinn der Filmauswertung beteiligt werden zu wollen. Ungeachtet der eindeutigen Dokumentenlage entsprach die Filmgesellschaft diesem Wunsch. „Im Interesse einer ungestörten weiteren Verwertung der Olympia-Filme“ übertrug die Transit Riefenstahl „die Auswertung der Olympia-Filme 1936 einschließlich aller damit

---

<sup>485</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 137. Abschrift des Vertragstextes vom 10. Okt. 1941. Daraus auch die folgenden inhaltlichen Wiedergaben und Zitate.

<sup>486</sup> Unter Berücksichtigung des von Riefenstahl mehrfach als geradezu unerträglich und feindselig beschriebenen Arbeitsverhältnisses zwischen Goebbels und ihr, ist der Umstand einer neuerlichen Vertragsbindung zumindest bemerkenswert und ein weiteres Indiz dafür, dass das ‚Feindbild Goebbels‘ im Postfaschismus eine klare Entlastungsfunktion erfüllte.

<sup>487</sup> BArch, R 109 I/2163. Vereinbarung zwischen der Transit-Filmvertrieb GmbH und Frau Leni Riefenstahl vom 16. Jan. 1964. Daraus auch die folgenden inhaltlichen Wiedergaben und Zitate.

zusammenhängenden Kurzfilme sowie des Archivmaterials“. Bereitwillig räumte ihr die Gesellschaft das Recht ein, „sich bei Abschluß von Verwertungsverträgen als Inhaberin der Verwertungsrechte zu bezeichnen.“ Das Übereinkommen, in dem sich beide Seiten zu Stillschweigen gegenüber Dritten verpflichteten, sah eine Gewinnverteilung zwischen Riefenstahl und der Transit im Verhältnis 70:30 vor. Die Vereinbarung beschränkte sich auf eine Laufzeit von 30 Jahren, wonach die Übertragung aller *Olympia*-Rechte an die Transit im Jahre 1994 hätte erfolgen müssen, was jedoch nicht geschah (vgl. Rother 2000, 171). Die vertraglichen Regelungen unterliegen der Geheimhaltung und verhindern eine Recherche im Detail (vgl. Anm 216). Unstrittig ist jedoch, dass der Vertrag verlängert und Riefenstahl bis an ihr Lebensende zu den vereinbarten Konditionen, also mit 70% der Einnahmen aus den ihrerseits zustimmungsbedürftigen Vorführungen beteiligt wurde (vgl. Trimborn 2002, 418). Damit hatte sie die Kontrolle darüber, in welchem Kontext *Olympia* gezeigt wurde<sup>488</sup> und verdiente bis zu ihrem Tod im Jahr 2003 unverwandt an der Auswertung ehemals reichseigener und vom NS-Staat finanzierter Filme.<sup>489</sup>

### **8.3 *Olympia* und die Hypokrisie des Antirassismus**

#### **8.3.1 *Untersuchungsgegenstand und Methodik***

Die Analyse bezieht sich auf die 1992 von der Taurus Video GmbH herausgegebenen und von Leni Riefenstahl autorisierte *Olympia*-Filmkopie, die über den Videoverleih zu beziehen und käuflich zu erwerben ist. Es handelt es sich dabei um eine ‚entnazifizierte‘, gemäß FSK-Auflagen um einige Einstellungen gekürzte, 204-minütige Version (vgl. Anm. 403). Die nicht veränderte Fassung befindet sich im Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin und enthält eben jene Sequenzen, die sich in der Nachkriegszeit als intolerabel erwiesen. Die nicht kommerzielle Verwendung dieser Kopie ist an die gleichen Bedingungen geknüpft, wie sie für *Triumph des*

---

<sup>488</sup> Als im Rahmen der 2002 veranstalteten URANIA-Reihe (Berlin): „Leni Riefenstahls „Harmonischer Heroismus“: Kunst und Politik in ihren Filmen“ die *Olympia*-Filme gezeigt werden sollten, wies Riefenstahl das Bundesarchiv an, die Werke nicht auszuleihen. Im Wissen um den aufklärerischen Rahmen der in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften, FU (Freie Universität) Berlin und dem Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin veranstalteten Reihe, vermutet der FU-Historiker Bernd Sösemann den Grund für Riefenstahls Initiative in der kritischen Auseinandersetzung mit ihren Werken. Vgl. dazu Löhr, Hans C.: „Triumph der Eitelkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Mai 2002.

<sup>489</sup> Vgl. ausführlich zu dem gesamten Sachverhalt bei Rother (2002, 166-172).

*Willens* gelten. Ob es sich dabei jedoch um die Uraufführungskopie des Jahres 1938 handelt, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Die Zensurkarten liegen nur für die 16-mm-Schmalfilmfassungen aus dem Jahr 1939, nicht jedoch für die Uraufführungskopie vor.<sup>490</sup> Bezeichnenderweise hatte Riefenstahl bereits vor dem Krieg fünf deutsche, darunter auch eine ‚ent-hitlerisierte‘ Fassung entworfen (vgl. Graham 1986, 194), die sich für Auslandsvorführungen eher anbot, als eine Glorifikationsversion des nationalsozialistischen Deutschland und seines „Führers“. In Ergänzung zu den deutschsprachigen, produzierte die Olympia-Film-GmbH eine französische, eine italienische, eine englische und eine amerikanische, insgesamt also vier verschiedene fremdsprachliche Fassungen, die nicht nur idiomatisch, sondern auch inhaltlich differieren.<sup>491</sup> „... all the different-language versions included extra sequences of sportsmen and women who were of particular interest to the country where that version was to be screened“ (Downing 1992, 11). Nach Kriegsende veränderten Zensoren und Verleiher das konfiszierte Material durch Schnitt- und Montagekorrekturen nach eigenem Geschmack, erstellten neue Fassungen. Noch heute lagern diverse *Olympia*-Kopien in verschiedenen Archiven der Welt, von denen vermutlich keine identisch ist mit jener am 20. April 1938 uraufgeführten (vgl. Downing 1992, 9; Wildmann 1998, 16f). Dieser Umstand erklärt auch die zum Teil erheblichen Differenzen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Film, der im Einzelfall nachweislich andere Fassungen zu Grunde liegen.

Die Fundamentierung der These, dass *Olympia* als Propagandainstrument und nicht als Exempel für objektive Sportberichterstattung zu klassifizieren ist, kann aufgrund der Fülle des Filmmaterials nur über eine selektive Sicht auf den Untersuchungsgegenstand, d.h. über die Mikroanalyse exemplarischer Sequenzen erfolgen. Die Ausführungen konzentrieren sich primär auf das kinematografisch vordergründig verhandelte und untersuchungsrelevante Thema der Menschen- und Körperbildpräsentation und die stilistischen Eigenheiten propagandistisch verwertbarer Ästhetik. In diesem Kontext von Verehrung und Verachtung, von Körperverherrlichung des „homogenen »arischen Volkskörpers“<sup>492</sup> und rassentheoretisch begründeter Absage an ‚Abweichung‘ und Vielfalt menschlicher Erscheinungsformen, gilt es, die Funktionen der Darstellung Riefenstahls zu ermitteln. Zweifelsohne ist die männliche

---

<sup>490</sup> BArch/FArch, Zensurkarte (Prüf-Nr. 52580): „Olympia-Film I. Teil. Fest der Völker“, 16-mm-Schmalfilm, 30. Okt. 1939 und Zensurkarte (Prüf-Nr. 52581): „Olympia-Film II. Teil. Fest der Schönheit“, 16-mm-Schmalfilm, 31. Okt. 1939.

<sup>491</sup> BArch, R 55/1327, Bl. 263. Schreiben Olympia-Film GmbH an RMVP, 09. März 1939. Groskopf und Traut listen die diversen fremdsprachlichen Fassungen auf und ergänzen: „Zusatzteile für einzelne Länder in Gesamtlänge eines abendfüllenden Filmes.“ Die Behauptung Infields (vgl. 1976, 153), wonach gar sechzehn verschiedene Sprachkopien existierten, lässt sich im Ergebnis der hier durchgeführten Recherchen nicht bestätigen.

<sup>492</sup> Müller, Kai: „Ausgrenzung stärkt den Protest. Faschistoide Symbolik in der Pop-Kultur“, in: *Das Parlament*, Nr. 19-20, 2000, URL:<http://www.das-parlament.de/34-35-2001/html/p-druckversion.ctm?ID=1188>



Physis das Objekt ihres cineastischen Begehrens. Die ungleichgewichtige Darstellung von Männern und Frauen im filmischen Wettkampfgeschehen entspricht zum einen dem proportionalen Verhältnis der Teilnehmenden des realen Wettkampfgeschehens, zum anderen aber Riefenstahls geschlechtsspezifischer Favorisierung. Sinnvollerweise beschränkt sich das Erkenntnisinteresse darauf, zu untersuchen, wie sie den *männlichen* Körper präsentiert, was sie an ihm verhandelt und inwiefern sie Kongruenzen zwischen Darstellungs- und ideologischen Argumentationsformen entwirft. Der „erwünschte“ Körper ist unter Berücksichtigung des faschistisch-rassistischen Männlichkeitswahns in Beziehung zum „unerwünschten“ zu setzen, da genau hier die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Verantwortung und Kunstproduktion berührt wird.

Es ist zentrales Anliegen der Untersuchung, die Kritik gegen Riefenstahls körperverherrlichende Bewegtbildproduktionen zu präzisieren und den argumentativen Rahmen zu erweitern. Es kann nicht dem Anspruch genügen, Schönheit und Heroismus unter Verzicht auf Riefenstahls künstlerische Definitionsmerkmale per se als Synonyme für Ideologiekonformität zu unterstellen. In diesem Fall scheitert die Argumentation an der Glorifikation des dunkelhäutigen US-Amerikaners Jesse Owens oder des Koreaners Kitei Son. Entgegen der gängigen Meinung, beweist sich Riefenstahls rassenideologische Konformität weder notwendig noch einzig an der Abbildung von Schönheit, sondern auch an der Visualisierung des Gegenteils – so die zu Grunde liegende These. Es gilt somit, die gemeinhin anerkannte Auffassung von der Nicht-Thematisierung physischer Unvollkommenheit zurückzuweisen und am konkreten Beispiel zu widerlegen.

## A „FEST DER VÖLKER“ - DER PROLOG

### 8.3.2 Antikenadaption im Kontext der NS-Ideologie

#### 8.3.2.1 Der Myron-Diskobol und die griechisch-germanische Rassengemeinschaft

Das *Fest der Völker* beginnt mit Aufnahmen aus dem antiken Griechenland, dem ‚Geburtsort‘ der Olympischen Spiele. Klassische Ruinen, dorische Säulen, alte Tempelstätten, und in Untersicht aufgenommene Statuen griechischer Gottheiten erzählen als stumme Zeugen von vergangenen Zeiten. Die vornehmlich in Nah- und Großaufnahme abgelichteten Figuren von Medusa, Aphrodite, Apollo, Achilles und Paris lösen einander durch Überblendung ab - ein Anblick, der den völkisch-antisemitisch gesinnten Chefredakteur des *Völkischen Beobachter*, Alfred Rosenberg, besonders erfreut haben dürfte. In seinem zutiefst pseudowissenschaftlichen Werk mit dem Titel *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, brachte er seine Verehrung für „die toten Bilder aus Stein“ zum Ausdruck, die noch zeugten von der „herrlichsten Rassenseele, die einst die Pallas Athene und den Apoll erschuf...“.<sup>493</sup> Im Tobis-Presseheft zum ersten *Olympia*-Teil etablieren die Autoren neben der Rassen- auch die Geschlechterhierarchie:

Götterbilder sind es, Köpfe und Statuen von Halbgöttern, Helden, Kämpfern. Achilles, Paris, Alexander der Große, wie verschieden drücken sie das Idealbild männlicher Schönheit aus. Doch auch die Frauengestalt in der unsterblichen Plastik der Aphrodite steht als notwendige Ergänzung des Ideals von der menschlichen Schönheit in diesem Kreis, die ewige Sehnsucht neben der Kraft.<sup>494</sup>

Die Vorliebe der Nationalsozialisten für die Antike diente der Legitimierung der eigenen Ideologie durch den Verweis auf die Tradition. „Der Rückgriff auf griechische Skulpturen soll nationalsozialistischer Geschichte die Wirkungsmacht eines in die Gegenwart verlängerten Mythos verleihen“ (Hoffmann 1993, 136). Die mit musikalischen Klängen des Komponisten Herbert Windt untermalten Bilder menschenleerer, von Rauch- und Nebelschwaden umgebener Ruinenlandschaften, durchgängig langsame Kameranews und die verschleiende Ausleuchtung erzeugen im Zusammenspiel eine überaus mythische Atmosphäre. Den Abschluss der Skulpturenreihe bildet der Diskobol von Myron, der sich mit Hilfe der gewählten Überblendungs- und Zeitlupentechnik langsam aus der Erstarrung zu lösen scheint, um die plastisch angedeutete Wurfbewegung zu vollenden. Der antike

<sup>493</sup> Rosenberg, Alfred (1934): *Der Mythos des 20. Jahrhunderts – Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München, S. 34f, zit. nach Wolbert 1982, 87.

<sup>494</sup> BArch/FArch, „Olympia“, Filmmappe 12426 II – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“, S. 21.

Diskuswerfer ‚erwacht‘ in Gestalt des deutschen Zehnkämpfers Erwin Huber zu neuzeitlichem Leben.

Aus der gespannten Verhaltenheit des Diskuswerfers von Myron löst sich das Ebenbild männlicher Kraft aus unserer Zeit, der Diskuswerfer und der Athlet aus unseren Tagen, der nach den Erscheinungen der steinernen Wandelbilder leben wird.<sup>495</sup>

Mit diesem übergangslosen Epochenwechsel, den Riefenstahl durch die bruchlose, direkte Ablösung des altertümlichen durch den zeitgenössischen Körper darstellte, schuf sie Assoziationen und Kontinuitäten zwischen Antike und Gegenwart, wie sie NS-Ideologen unermüdlich beschworen. In einer Besprechung zu der Frankfurter Ausstellung „Olympia und der deutsche Geist“ hieß es beispielsweise:

Im Jahr der Olympiade ist es nun wieder deutlich geworden, daß zwischen Deutschtum und Griechentum eine weit tiefere Verwandtschaft besteht als zwischen dem Griechentum und der Wesensart irgend eines anderen Volkes der Erde. Ueberall sind bei uns Kräfte und Bemühungen im Gang, diese verborgenen Beziehungen, die nicht zuletzt aus (*sic!*) einer rassigen Uebereinstimmung des griechischen und des deutschen Volkes beruhen, erneut zum Leben zu erwecken, sie ins Bewußtsein der Zeit zu rufen und damit veredelnd auf die geistige Zukunft der deutschen Nation einzuwirken.<sup>496</sup>

Unzweifelhaft zählt der *Olympia*-Prolog zu diesen „Bemühungen“ um eine Sichtbarmachung dieser Rassengemeinschaft zwischen Griechen- und Germanentum, deren gemeinsame Wurzeln nach Hitlers Ansicht in der „arischen“ Grundrasse zu suchen seien, aus der das deutsche Volk als „arische“ Kultur der Gegenwart hervorgehe.<sup>497</sup> Die Selbstnennung zu exklusiven Erben der antiken Olympioniken, die derart konstruierte Nachfolge implizierte deutsche Superiorität über die anderen, im NS-Sprachgebrauch als „minderwertig“ bezeichneten Völker der Erde. Das statuarische Ideal des Myron-Diskobols fand sein bewegliches, nicht zufällig wie dessen Abguss wirkendes Pendant bezeichnenderweise in einem deutschen, einem „arischen“ Körper. Riefenstahl inszenierte den aufgrund seiner ähnlichen Physis und insofern mit Bedacht gewählten Zehnkämpfer Erwin Huber als Sinnbild für den von Hitler viel beschworenen wieder auferstehenden nordischen Geist, der das Erbe seiner zu rassischen Vorfahren Erklärten forttrug. Seine geölte Haut erinnert an die Oberfläche von Bronzestatuen, die Grenzen zwischen Kunst- und Realkörper verschwimmen - ein gewünschter Effekt im Hinblick auf die Vorbildfunktion von Plastiken im Nationalsozialismus. Die nicht nur auf dem Olympia-Gelände, sondern im gesamten öffentlichen Raum zahlreich posierenden Monumentalskulpturen von NS-Bildhauern wie

---

<sup>495</sup> Ebd.

<sup>496</sup> Gravekamp, Curt: „Olympia und der deutsche Geist“, in: Pfisterer, Hermann A. (Hg.) (1937): *Jahrbuch für Kunstfreunde* 1937, Ulm, S. 123, zit. nach Wolbert 1982, 119.

<sup>497</sup> Rede des Führers auf der Kulturtagung, Reichsparteitag in Nürnberg, 1.9.33, maschinenschriftl. Ms., in: BArch Koblenz, NS 26/59, Bl. 8 [bis 1996 Koblenzer, jetzt Berliner Bestand!], zit. nach Mathieu 1997, 29.

Breker, Thorak, Wackerle, Wamper, Albiker zeugen von der ideologischen Signifikanz der Präsentation von steinernen und bronzenen Idealkörpern als Orientierungsrichtlinie und Maßstab für eigenes Körperbewusstsein.<sup>498</sup>

... Hubers Körper steht in einer mimetischen Relation zum Diskobol. Die lange und sichtbare Überblendung soll diese Beziehung deutlich aufzeigen. ... Die gewählte filmische Form legt diese Differenz zwischen dem lebenden Körper und der griechischen Statue dar und demonstriert zugleich die Überwindung der Differenz: Sie paßt den einen Körper in den andern ein; das Erscheinen Hubers verknüpft sie mit dem Vorbild, dem er sich angleicht... (Wildmann 1998, 38).

Anlässlich der Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1938, bezog sich Hitler bezeichnenderweise auf die Myron-Statue als Exempel für vorbildhafte Körperlichkeit:

... mögen sie dann erkennen, wie herrlich schon einst der Mensch in seiner körperlichen Schönheit war... Mögen aber auch die Künstler daran ermessen, wie wunderbar sich das Auge und das Können jenes Griechen Myron uns heute offenbaren, ... Und mögen sie daraus einen Maßstab finden für die Aufgaben und Leistungen unserer eigenen Zeit. Mögen sie alle zum Schönen und Erhabenen streben...<sup>499</sup>

Die oktroyierte Antikenadaption und das nicht erst 1938 verordnete Streben zum „Schönen und Erhabenen“, dürften im Hinblick auf Riefenstahls schönheitsfetischistische Perspektive weder ihren Unmut erzeugt, noch Kompromiss, geschweige denn Preisgabe ihres künstlerischen Stils bedeutet haben. „Ich will doch das Schöne gerade ... sichtbar machen und retten.“<sup>500</sup>

Es sei hier ergänzt und vorweggenommen, dass Riefenstahl das Motiv des Diskuswerfers zu Beginn der Wettkämpfe interessanterweise erneut aufgreift und dem Thema durch die Wiederholung Signifikanz verleiht. Die Kamera fixiert in der repetierten Einstellung zunächst nur einen die Wurfbewegung reflektierenden Schatten, bevor sie im Anschluss daran den dazugehörigen Leichtathleten zeigt, der, in deutlicher Anlehnung an die Prolog-Sequenz, den Diskus im Zeitlupentempo kraftvoll nach vorne schleudert. Die nationale Verortung erfolgt ausschließlich visuell über das pointiert ins Bild gesetzte Hakenkreuztrikot. Aus der Vielzahl der Diskuswerfer verschiedener Herkunft wählte Riefenstahl ausgerechnet den Deutschen Schröder für die thematische Neuauflage. Das ist insofern ein bezeichnender Umstand, als das Kriterium für die Auswahl in keinem Fall über seine sportliche Leistungsfähigkeit, aber offensichtlich über seine rassische Zugehörigkeit gerechtfertigt wird. Schröder hat 1936 keine Erfolgsgeschichte geschrieben – im Gegenteil.

---

<sup>498</sup> Ausführliche Beschreibungen zur Signifikanz der Plastik im deutschen Faschismus bei Wolbert (1982).

<sup>499</sup> Adolf Hitler, Rede des Führers zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1938“, in: *D.K.i.D.R.*, Jg. 2, Folge 8, Aug. 1938, S. 232, zit. nach Wolbert 1982, 83.

<sup>500</sup> Riefenstahl im *Spiegel*-Gespräch mit Schreiber, Mathias/Weingarten Susanne: „Realität interessiert mich nicht“, in: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1997.

### 8.3.2.2 Sakralisierung des „Arisch“- Männlichen

Auf die ‚Erweckung‘ des Diskobols folgen Aufnahmen von durchtrainierten männlichen, nur mit Lendenschurz bekleideten Kugelstoßern, Diskus- und Speerwerfern, deren detailliert herausgearbeitetes Muskelspiel und harmonisch verlangsamter Bewegungsablauf sie dem Prometheus annähern. Sujet und Bildgestaltung greifen das schon beschriebene Motiv aus der Zeltlager-Sequenz in *Triumph des Willens* auf, in der ein halb bekleideter SA-Mann die Holzscheite mit kraftvoller Bewegung in die Ferne schleudert (vgl. Kpt. 6.3.5). Vor einem wolkendurchsetzten, apokalyptisch wirkenden Himmel in Zeitlupe und Untersicht gefilmt, stellen die Athleten den kraftstrotzenden und imposanten Gegensatz zu den Frauen dar, zu der „ewigen Sehnsucht neben der Kraft“ (wie Anm. 494). Die Überleitung zu den nackten weiblichen Körpern in der FolgeEinstellung wird vom Tempowechsel der Musik begleitet und durch sie verstärkt. Die an heidnische Beschwörungsrituale erinnernden Bewegungen der Tänzerinnen sind harmonisch, anmutig, seicht und ortsgebunden, sie befinden sich im Einklang mit der Natur, mit den Bildern der wogenden Gräser am Strand.<sup>501</sup> Riefenstahl verstärkt die geschlechtsspezifische Zuweisung mittels Perspektive. Während die Kamera die gymnastischen Übungen der Frauen zumindest partiell in Aufsicht einfängt, kontrastiert Riefenstahl diesen Eindruck mit der durchgängigen Untersicht bei den männlichen Sportlern. „Der Mann wird sozusagen angehimmelt“ (Müller 1993, 202). Diese Darstellung suggeriert Stärke, Kampfgeist, Raumeroberung und Naturgewalt - geradezu göttliche Attribute. Die drei nackten, von Riefenstahl (1996, 239) als „griechische Tempeltänzerinnen“ beschriebenen Frauen, scheinen schließlich in lodernden Flammen aufzugehen, aus denen ein stolz aufgereckter Jüngling hervorgeht, um die Olympische Fackel zu entzünden. Hoffmann bewertet die bis hierhin beschriebenen Szenen der „»plastifizierten Athleten«“ und der „zum seelenlosen Schönheitswettbewerb bestellten Grazien“ als „»Schönheitsfehler« des Prologs“:

Die Ästhetisierung menschlicher Anstrengung auf klassische Idealmaße produziert für sich genommen zwar fotogene Bilder mit interessanten Detailkompositionen, wirkt aber in der Summe und im olympischen Zusammenhang eher kitschig... Leni Riefenstahl denaturiert die individuelle Menschennatur zum Werkstoff für ihre Filmskulpturen. ... Statt mit prallem Menschenleben, mit Bewegungslust, haben wir es hier [bei den Tänzerinnen] mit einem hochmanieristischen Bewegungswust zu tun (Hoffmann 1993, 144).

Alkemeyer (1996, 485) wendet ein, dass ästhetische Körperrepräsentation zwangsläufig immer eine Entfremdung vom wirklichen Körper bedeutet und bestenfalls „real oder lebendig

---

<sup>501</sup> Die vielfach verbreitete Behauptung, der zufolge Riefenstahl angeblich selbst eine der drei Frauen darstelle, lässt sich nicht bestätigen (u.a. bei Infield 1976, 131). Graham (vgl. 1986, 138f) hat ausführlich dargelegt, dass Riefenstahls Mitarbeiter Willy Zielke die drei Schauspielerinnen persönlich aus verschiedenen Tanzschulen aussuchte, um seine Wahl schließlich von Riefenstahl bestätigen zu lassen. Downing (vgl. 1992, 49f) unterstützt diese Position mit Verweis auf Riefenstahls und Zielkes Aussagen.

wirken“ kann. Die wirklichkeitsgetreue Abbildung zählte jedoch gerade nicht zu Riefenstahls Gestaltungsmaxime: „Was lediglich realistisch ist, aus dem Leben gegriffen, durchschnittlich, alltäglich, das interessiert mich nicht...“,<sup>502</sup> so sagt sie es, so meint sie es, und so schafft sie eine Kunst der Überhöhung, der Mythisierung, der Stilisierung, die nichts dem Zufall, sondern alles der Korrektur des Schnitts, der Montage, der Technik überlässt.

Die Entzündung der Olympischen Fackel gleicht einer sakralen, in den Rahmen einer „religio athletae“ eingebetteten Zeremonie. Dieser von Baron Pierre de Coubertin, dem Begründer der zum Ende des 19. Jahrhunderts neu initiierten modernen Olympischen Bewegung eingeführte Terminus, bezeichnet die Olympiade als einen religiösen Ort. Vor einem altarähnlichen Säulenstumpf erscheint „mein klassischer griechischer Jüngling“, wie Riefenstahl (<sup>3</sup>1996, 263) den *russischen* Emigranten namens Anatol Dobriansky zu nennen pflegte. Der Blick auf die ohnehin formvollendete Schönheit des Fackelläufers wird durch die Zeitlupe verlängert und intensiviert, die perspektivische Erhöhung und die Einbindung in einen sakralen Kontext rücken ihn in die Nähe des Göttlichen, und die Ausleuchtung der anatomischen Details, der Muskeln, Sehnen und der Rippen, bewirken im Zusammenspiel eine Idealisierung des Ideals.

### 8.3.2.3 *Der Fackellauf von der Antike in die Gegenwart*

Fanfaren, die traditionellerweise das Erscheinen von Herrschern ankündigten, leiten den sich anschließenden und mit Dobriansky beginnenden Fackellauf ein. Dieses filmisch viel beachtete Ereignis war eine Innovation der Berliner Spiele und ging zurück auf die Idee des Reichspropagandaministeriums, *nicht* auf die Carl Diems, wie fälschlicherweise oft behauptet wird.<sup>503</sup> Diem setzte das Vorhaben beim IOC lediglich durch. 3331 Läufer trugen das Feuer über 3187 km von der olympischen ‚Geburtsstätte‘ Griechenland nach Berlin und stellten auf diese Weise eine symbolische Verbindung zwischen Antike und Gegenwart her (vgl. Kluge 1997, 794).

Der Fackelträger steigt herab vom Sitz der Götter, verlässt die Ruinenwelt des Altertums. In einer folgenden Einstellung nähert sich das Licht der Flamme aus dem Dunkel und erhellt das Bild vom menschenleeren Strand. Mit sicherem Schritt trotz der Läufer tosenden Wellen und

---

<sup>502</sup> Riefenstahl-Interview in: *Cahiers du Cinéma*, zit. nach Sontag 1974, 106 [ohne nähere Angabe der Quelle].

<sup>503</sup> Vgl. Organisationskomitee für die XI. Olympiade (Hgg) (1936): *XI. Olympiade Berlin 1936*. Amtlicher Bericht, Bd. 1, Berlin, S. 58, zit. nach Bernett 1986, 385.

wirkt wie ein Bezwingen von Naturgewalten. Die Umgebung wird zunehmend säkularer, die Kamera zeigt griechische Dörfer und die ausschließlich *freudige* Begrüßung der Fackelträger durch die Bevölkerung. Riefenstahl vorenthält Ambivalenz: Das Endziel hieß Berlin, hieß Nazi-Deutschland; die Feuerübertragung enthielt somit eine politische Aussage und provozierte geteilte Reaktionen. Lautstark artikulierte Proteste in Prag kontrastierten die Begeisterungstürme der Austro-Faschisten bei der Ankunft des Fackelläufers in Wien. Ein geheimer Bericht der Athener Polizei gibt Auskunft über einen geplanten Anschlag griechischer Kommunisten zu Beginn der Feuerübertragung, der im Zuge einer Verhaftungswelle jedoch misslang.<sup>504</sup> Die Wiedergabe kritischer Haltungen bleibt – bei aller Ausführlichkeit des Prologs - ein der prodeutschen Massenakklamation widersprechendes und damit erwartungsgemäß unberücksichtigtes Faktum. Aus der Sicht der Auftragsfilmerin Hitlers ist das eine durchaus nachvollziehbare Handlungsmotivation, die sie jedoch unweigerlich mit dem Vorwurf konfrontiert, Realität durch die Einseitigkeit der Darstellung zu verfälschen und sich einmal mehr von den Grundsätzen dokumentarischer Berichterstattung zu entfernen. Das Erkenntnisinteresse an der Ermittlung unsichtbarer Teilrealitäten ist defizitär, weshalb es sich die Wissenschaft zur Aufgabe machen muss, den Blick nicht ausschließlich auf die *Inhalte*, sondern auch auf die *Auslassungen* zu richten und damit ein signifikantes Mittel der Rezeptionssteuerung in die Analysen mit einzubeziehen.

Die parallel zum Lauf eingeblendete Landkarte Europas verhilft zur Orientierung und gibt die Orte in folgender Reihenfolge an: „Griechenland“, „Bulgarien“, „Sofia“, „Jugoslawien“, „Belgrad“, „Ungarn“, „Budapest“, „Österreich“, „Wien“, „Tschecho-Slowakei“, „Prag“, „Deutschland“. Die nebelumhüllten Silhouetten der Städte erinnern an die Aufnahmen der Reichsparteitagsstadt Nürnberg aus den Einleitungssequenzen der Reichsparteitagsfilme. Wolken, Rauch und Nebel erzeugen starke Effekte und dienen Riefenstahl immer wieder als Mittel zur Mythologisierung. Mit Luftaufnahmen von den Weiten Deutschlands endet der Exkurs in die Vergangenheit, enden Sprachlosigkeit und Stille, die durch Überblendung in den lautstarken Jubel des aktuellen Geschehens im Berliner Olympiastadion überführt werden.

Den Vergleich eines *Spiegel*-Redakteurs, dem die Athletenporträts „wie menschliche Entsprechungen zu Albert Speers Imponierfassaden“ erscheinen, bezeichnete Riefenstahl als „große(n) Irrtum“. Trotz aller Sympathien für Speer habe sie „seine Nachahmung des Klassischen, seine Kuppeln und Säulenreihen“ als „kitschig“ empfunden.<sup>505</sup> Mit Blick auf

---

<sup>504</sup> „Olympia, Olympia. Der schöne Schein. Die Spiele von Berlin“, *ZDF*, 14. Juli 1996.

<sup>505</sup> Riefenstahl im *Spiegel*-Gespräch mit Schreiber, Mathias/Weingarten, Susanne: „Realität interessiert mich nicht“, in: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1997.

ihren prologspezifischen Themenschwerpunkt und die enthusiastisch betriebene Nachahmung des Klassischen, nährt diese Aussage die Hoffnung auf späte Selbstkritik – doch sie bleibt vergeblich und erweist sich gleichfalls als ‚großer Irrtum‘.

### **8.3.3 Das Eröffnungszeremoniell und die Verortung des Geschehens im Dritten Reich**

Über den abschließend eingeblendeten Schriftzug „Deutschland“ hatte Riefenstahl ursprünglich eine leinwandfüllende Hakenkreuzfahne gelegt. Diese Einstellung fiel den erwähnten Schnittauflagen der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) zum Opfer. In der hier zu Grunde liegenden Kopie aus dem Jahr 1992, folgt auf besagten Schriftzug stattdessen eine Luftaufnahme vom voll besetzten Berliner Olympiastadion. Die nun großformatig ins Bild gesetzte Olympische Glocke leitet das Ereignis mit liturgischen Klängen ein und verleiht ihm Pathos und Eindringlichkeit. Nur das Kameraauge ermöglichte den Blick auf die Details der Außenwandung des „ewig an den Opfertod deutscher Helden“<sup>506</sup> erinnernden Symbols. Reichsadler und Olympische Ringe sind hierarchisch übereinander angeordnet, der Greifvogel hält die Ringe als Sinnbild der fünf Kontinente fest in seinen Krallen.<sup>507</sup> Was für die Anwesenden im Stadion nur akustisch wahrnehmbar war, konnte sich bei den Kinobesuchern als visualisiertes Sinnbild im Gedächtnis verfestigen. Das Geläut wird vom Gebrüll einer stark emotionalisierten Menschenmasse abgelöst, die Riefenstahl in ihrer Gesamtheit erneut aus der Vogelperspektive aufnimmt und damit den Blick auf eine gewaltige Stadionarchitektur freigibt. Imposanz dominiert das Bild und demonstriert wieder erlangte Kraft und Leistungsfähigkeit des neuen Deutschland. Zeitgleich zum Aufziehen der internationalen Fahnenkollektion und der Olympischen Flagge erscheinen am unteren Bildrand einige Hitler-Grüßende - der Olympismus wird im Dritten Reich verortet. Im Anschluss schwenkt die Kamera erneut auf abertausend faschistisch salutierende Arme - ein homogenes, „in Huldigungsgestik erstarrtes Massenornament“ (Alkemeyer 1996, 481). Diese

---

<sup>506</sup> *Märkische Turn- und Sportzeitung*, 62. Jg., Nr. 3, 1936, S. 58, zit. nach Alkemeyer 1990, 113.

<sup>507</sup> Auf der nicht eingeblendeten Seite der Glockenwandung sind das Brandenburger Tor und das Hakenkreuz eingestanz. Der Schlagring trägt neben der Inschrift „11. Olympische Spiele Berlin“ die Worte „Ich rufe die Jugend der Welt“ – eine Anspielung auf Friedrich Schillers „Lied von der Glocke“ (vgl. Kluge 2000, 16). Die vergleichsweise bescheidene Abbildung der Olympischen Ringe ließe die Auslegung einer Unterwerfung des Olympischen unter den deutsch-nationalen Geist zu. „Das Nebeneinander der eckigen Haken und harmonischen Ringe veranschaulichte den unaufhebbaren Gegensatz von Nationalismus und Kosmopolitismus“ (Bernett 1986, 368). Die ‚Olympische Glocke‘ trug ihren Namen im Hinblick auf den ihr zugewiesenen nationalen Bedeutungsgehalt im Grunde zu Unrecht. Reichssportführer Hans von Tschammer und Osten brachte dies 1936 unmissverständlich zum Ausdruck: „Sie wird zum ewigen Mahner an den Opfertod unserer Helden und an die Verpflichtung all derer, die durch das Opfer der Gefallenen überleben ... Wir wollen im Klang dieser stählernen Glocke hören das feierliche Taufgeläut unserer ewig jungen, Stahl gewordenen deutschen Volkskraft“ (aus: *Märkische Turn- und Sportzeitung* – wie Anm. 506).



Geste wird akustisch durch tausendfache „Heil!“-Rufe einer in ihrem Willen scheinbar geeinten Masse verstärkt und damit mental verfestigt. Canetti hält die „*Entladung*“ für den „wichtigsten Vorgang, der sich innerhalb einer Masse abspielt, ... Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als *gleiche* fühlen“ (Canetti <sup>26</sup>2000, 16). Dieser Aufnahme ging einst ein leinwandfüllendes Hitler-Porträt voraus.<sup>508</sup> Riefenstahl stellte durch diese ursprüngliche Szenenabfolge eine unmittelbare Beziehung zwischen dem personifizierten Einzelnen, Allmächtigen und der auf ihn bezogenen entindividualisierten, zum Volkskörper verschmolzenen Menge her. Sie visualisierte auf diese Weise „Über- und Unterordnungsverhältnisse ..., die absolute Befehlsgewalt des einen und die absolute Gehorsampflucht der vielen“ (Loiperdinger 1990, 169f), sie präsentierte einen durch Massenakklamation legitimierten Führerstaat. Ohne weitere Aspekte der vormaligen Filmchronologie erläutern zu wollen, verweist dieses Beispiel auf Riefenstahls originäre Akzentuierung, auf ihr Talent zur Rezeptionssteuerung mittels anspruchsvoller Montagekunst.

### 8.3.3.1 *Defilee der Nationen auf Zelluloid*

Der sich anschließende Einzug der Nationen mag auf den ersten Blick nicht viel mehr sein als ein Teil des in seinem Ablauf festgeschriebenen olympischen Eröffnungszeremoniells. Erst ein zweiter Blick offenbart die Vielzahl der Botschaften und Riefenstahls Geschick für subtile Politikvermittlung. *Was zeigt sie wie und was zeigt sie nicht?* Die Anordnung der Filmbilder widerspricht in weiten Teilen der Chronologie des realen Ablaufs, die Regisseurin erstellt eine Reihenfolge nach eigenen Kriterien.

Gemäß den Regeln des IOC liefen/laufen die Griechen als Begründer der Olympiade und als Gastgeber der ersten modernen Spiele im Jahre 1896 stets als erste und das Gastgeberland als letzte Delegation in das Stadion ein.<sup>509</sup> Beim Vorbeimarsch an einer mit Reichsadler und Olympischen Ringen versehenen Steinsäule entsenden einige Griechen den Olympischen, andere den Deutschen Gruß vor den Augen des im nächsten Bild erstmals eingeblendeten „Führers“.<sup>510</sup> Gemäß den Richtlinien des Olympischen Protokolls hatten der OK-Präsident

---

<sup>508</sup> Von der FSK nicht akzeptiert.

<sup>509</sup> Der Verlauf der Eröffnungsfeier ist in den IOC-Regeln genau festgelegt. Gemäß Olympischem Protokoll erfolgt der Einmarsch der Olympiamannschaften in alphabetischer Reihenfolge der Landessprache des Gastgeberlandes hinter dem Schild mit der Staats- oder Territorialbezeichnung und der Flagge, mit Ausnahme von Griechenland, das den Einmarsch eröffnet und des Gastgebers, der ihn beschließt.

<sup>510</sup> Der Olympische Gruß ist erstmals für die Spiele 1924 in Paris belegt und erfolgt durch die Seitwärtsstreckung des Arms. Damit unterscheidet er sich nur unwesentlich vom Deutschen Gruß. Fotos der Spiele aus dem Jahr 1924 lassen zum Teil überhaupt keinen Unterschied erkennen.

Lewald, der IOC-Präsident de Baillet-Latour und andere bedeutende Persönlichkeiten neben Hitler in der Führerloge Platz genommen. Riefenstahl lässt nun die schwedische Mannschaft einlaufen, die mit seitwärtsgerichtetem Blick und gesenkten Hüten die Haupttribüne passiert. Die nachfolgende finnische Delegation entscheidet sich ebenfalls gegen den faschistischen Gruß. Als wolle Riefenstahl den zweifach verweigerten Unterwerfungsgestus mit einer Loyalitätsbekundung für den „Führer“ ausgleichen, blendet sie im Zwischenschnitt eine tausendfach regimekonform grüßende Zuschauermenge ein. Die Grußform ist im Olympischen Protokoll nicht festgeschrieben, so dass jeder Nation über die frei wählbare Form des Salutierens ein Mittel zur Verfügung steht, einer bestimmten Haltung Ausdruck zu verleihen. Aus diesem Grund verfolgten die Zuschauer im Stadion diesen Teil der Eröffnungszeremonie mit gespannter Aufmerksamkeit, und aus eben diesem Grund ist auch Riefenstahls Wiedergabe von höchstem Interesse. Als nächstes Olympiateam marschieren die Briten ein, die sich aufgrund der Ähnlichkeit von Olympischem und Hitler-Gruß vorsichtshalber auch gegen ersteren entschieden und mit schlichtem Seitwärtsblick an der Ehrenloge vorüberziehen. Kurz und unspektakulär gestaltet sich die Wiedergabe der einmarschierenden indischen und japanischen Delegation. Das im Anschluss einziehende US-Team verweigerte sowohl den faschistischen als auch den Fahnengruß und mit ihm eine besondere Form der Ehrerbietung. Der amerikanische Fahnenträger Alfred Joachim hatte geschworen, das Sternenbanner niemals vor einem irdischen Gott zu senken. Hitler interpretierte dieses Verhalten als persönlichen Affront, wie er Göring gestand.<sup>511</sup> Dass Riefenstahl dieses vermeintliche Fehlverhalten mit lautstarken Publikums-Pfiffen als Ausdruck des Protestes kommentiert, wie es Graham (vgl. 1986, 76) in seinen Ausführungen beschreibt, lässt sich für die hier zu Grunde liegende *Olympia*-Kopie nicht bestätigen. Im Gegenteil, enthusiastische Amerikaner schwenken Stars and Stripes als Reaktion auf die Parade ihrer Landsleute. Das einzige ‚Politikum‘ dieser Szene versinnbildlicht die darüber wehende Hakenkreuzfahne, die das Geschehen zu überwachen scheint. Die Differenzen der Beschreibung beruhen vermutlich auf den unterschiedlichen Kopie-Vorlagen, weshalb Grahams Feststellung in jedem Fall als interessante Beobachtung zu berücksichtigen ist.<sup>512</sup>

Im Film entrichten erstmals die Österreicher den Nazi-Gruß. Riefenstahl unterlegt diese Geste mit lautstarkem Jubel einer applaudierenden Menge. Die Auftragregisseurin schneidet

---

<sup>511</sup> Vgl. Mosley, Leonard (1974): *The Reichsmarshall: A Biography of Hermann Goering*. New York: Doubleday & Co., S. 209-210, zit. nach Graham 1986, 76.

<sup>512</sup> Graham (1986, x) bezieht sich in seiner Untersuchung auf „Riefenstahl’s reconstructed version of Olympia on 35-mm film“ und bedankt sich für die Einsicht des Materials bei David Crippen, Reference Archivist of the Henry Ford Archives“ und bei „George Pratt at Eastman House“. Es ist im Hinblick auf die abweichenden Beobachtungen nicht mit Gewissheit zu sagen, ob es sich dabei um eine identische Version handelt.

die erste Nahaufnahme eines schmunzelnden „Führers“ bezeichnenderweise zwischen den Einmarsch der österreichischen und der italienischen Athlet/innen. Mit eifrig nach vorn gestreckten Armen defilieren die Italiener zu Füßen ihrer politisch und ideologisch Verbündeten in Ehrenloge und Zuschauerrängen. Gehorsamst antwortet auch der halbjüdische OK-Präsident Theodor Lewald mit gleicher Geste, der nebst dem Kronprinzen Umberto von Italien in Erscheinung tritt.

Die Mimik des in Nahaufnahme und nun zum dritten Mal eingeblendeten „Führers“ verrät seine Antipathie, als er den Einzug der Franzosen im nächsten Bild mit skeptischem Blick verfolgt. In diesem Fall bewahrheitete sich die Sorge der Briten im Hinblick auf die Fehlinterpretation der Grußform. Obgleich die Franzosen olympisch und *nicht* faschistisch grüßten, deuteten die Zuschauer die Geste aufgrund der großen Entfernung und der unterschiedlichen Perspektiven offensichtlich gegenteilig.<sup>513</sup> Aus ihrer Sicht dokumentierten die Athleten *„als Stellvertreter der ‚Grande Nation‘ scheinbar die Anerkennung einer deutschen Vormachtstellung und Überlegenheit durch den ‚Erbfeind‘.“* (Loiperdinger 1990, 173). Mit großer Begeisterung reagierte das Film-Publikum auf den vermeintlichen Unterwerfungsgestus der durch die Rheinlandbesetzung provozierten Nation mit hunderttausendfachem Deutschen Gruß. Die Printmedien zeigten wenig Interesse an der Korrektur dieses fehlinterpretierten Grußes, konnte unter diesem Eindruck doch eine unpolitische Gebärde zu einem außenpolitischen Erfolg des Dritten Reiches umgedeutet werden. In der Forschungsliteratur wird zumeist unterstellt, Riefenstahl habe dieses Missverständnis filmisch nachvollzogen, statt es im Schnittstudio unter Einbeziehung unzweideutiger Filmbilder aufzuklären (vgl. Loiperdinger 1990, 172; Downing 1992, 55; Infield 1976, 134). Für diesen Vorwurf findet sich bezüglich der 1992-er *Olympia*-Version jedoch kein Anhalt - die Aufnahmen lassen für den Kinobesucher an der Seitwärtsstreckung der Arme und somit an der verweigerten Ehrerbietung keinen Zweifel.

Den Abschluss des Nationeneinzugs bildet nach dem schweizer das deutsche Olympiateam. Die Wiedergabe ist für den Prolog von besonderer Bedeutung und wird deshalb im nachfolgenden Kapitel gesondert bearbeitet.

---

<sup>513</sup> Hitler hatte den Architekten Werner March bei der Konzeption des Reichssportsfelds angewiesen, ein Olympiastadion zu entwerfen, in dem 100.000 Zuschauer Platz finden würden.

### 8.3.3.2 „Ein Volk, ein Reich, ein Führer“ – deutsche Dominanz per Montagetechnik

Die Gestaltung eines Dokumentarfilms erfolgt erst im Schneiderraum. ... Zunächst muß der architektonische Aufbau festgelegt werden: Womit beginnt der Film, wie endet er, wo liegen die Höhepunkte, wo die größten Spannungsmomente und die weniger dramatischen Ereignisse. Entscheidend ist auch die Länge der Bilder, ... dies bestimmt den Rhythmus des Films (Riefenstahl<sup>3</sup>1996, 283).

Der Rhythmus jedes Bildschnitts, so Riefenstahl, befördere den „geistigen Inhalt, das Ideelle eines Geschehens“ (zit. nach Hoffmann 1993, 134). Im Wissen um dieses Gestaltungsprinzip kann es nicht erstaunen, dass die Regisseurin auf den filmisch „weniger dramatischen“ Einzug des schweizer Olympiateams den Einmarsch der Deutschen und damit einen/den „Höhepunkt“ folgen lässt. Das Publikum erscheint einleitend als faschistisch grübende, feierlich dem Moment ergebene Masse. Riefenstahl antizipiert durch audiovisuell suggerierte Ehrfurcht die Besonderheit des bevorstehenden Ereignisses.<sup>514</sup> Auf die stehenden Ovationen schneidet sie den in Nahaufnahme gefilmten Fahnenträger. Das „von Mystifikationen umgebene Sinnbild, das als Hakenkreuz bekannt ist und die Fahnen der »Herrenmenschen« zierte“ (Hoffmann 1988, 27)<sup>515</sup>, das mit rassistischen Ideologemen besetzte Symbol, ist zur Hälfte ins Bild gesetzt.<sup>516</sup> In *Mein Kampf* formulierte Hitler die Bedeutung desselben als „die Mission des Kampfes für den Sieg des arischen Menschen und zugleich mit ihm den Sieg des Gedankens der schaffenden Arbeit, die selbst ewig antisemitisch war und antisemitisch sein wird.“<sup>517</sup> Hinter diesem bedeutungsschweren Zeichen läuft die deutsche Formation unter dem Jubel der Zuschauer ein, „... – ganz in weiß, eine Prozession im Kleid der Reinheit und Läuterung, treten sie hin vor die Augen des Führers“ (Loiperdinger 1990, 173). Die deutschen Teilnehmerinnen bilden den Anfang, die männlichen Athleten den Schluss der Marschformation. Zwischen ihnen paradieren Soldaten-Sportler, die als uniformierte Einheit nicht nur zum *sportlichen* Kampf anzutreten scheinen. Mit ihren Wehrmachtsuniformen bilden sie die einzige Ausnahme von der gängigen Kleiderordnung aller anderen Delegationen. Die Symbolkraft eines militärisch aufrüstenden, wehrhaften und kampfbereiten

---

<sup>514</sup> Sie verstärkt das Pathos durchgängig mittels musikalischer Untermalung des im Nachhinein vollständig synchronisierten Films.

<sup>515</sup> Das traditionelle Heils- und Sonnensymbol wurde von den Nazis mit Ideologemen wie Ehrenhaftigkeit, Treue, Vaterland, Gehorsam, Opferbereitschaft, Sieg und Rasse besetzt; es grenzte „Arier“ von Juden, Zigeunern, Marxisten, Intellektuellen, Kranken und anderen von der deutschen „Volksgemeinschaft“ Verstoßenen ab (vgl. Hoffmann 1988, 27-32).

<sup>516</sup> Es bleibt zu vermuten, dass die Hakenkreuzfahne erst infolge der FSK-Auflagen an den äußersten rechten Bildrand verschoben wurde.

<sup>517</sup> Hitler (1925): *Mein Kampf*, München, S. 551ff, zit. nach Hoffmann 1988, 29 [der Autor bezieht sich im Text auf die Ausgabe von 1925 und in der Fußnote fälschlicherweise auf die des Jahres 1923 und damit auf einen Zeitpunkt, zu dem *Mein Kampf* noch gar nicht verfasst worden war]. Vgl. die visuelle Mehrfachbetonung der „schaffenden Arbeit“ in *TdW*, hier v.a. Kpt. 6.3.6.

Deutschland wird musikalisch verstärkt. Während anlässlich des realen Ereignisses *alle* Nationen in Begleitung von Militärmusik einzogen, ließ Riefenstahl im Film nur den Deutschen diese Ehre zuteil werden. Nach dem Willen der Regisseurin marschierten die Gäste stattdessen im Takt volkstümlicher Klänge. Unter dem wohlwollenden Blick des Oberkommandierenden des gesamten deutschen Volkes, defiliert die Kampftruppe Hitlers, der mit auffälliger Regelmäßigkeit im Gegenschnitt und zumeist in Nahaufnahme sichtbar wird. „Führer“ und Gefolgschaft werden durch diese Montagetechnik unmittelbar aufeinander bezogen. Es ist in Bezug auf die Wirkungsmacht der Filmbilder von entscheidender Bedeutung, *wann* Riefenstahl den Diktator *wie oft* und *auf welche Weise* ins Bild setzte. Bernett interpretiert die sparsame Verwendung von Hitler-Bildern als Nachweis für eine nicht intendierte Führerzentrierung.<sup>518</sup> Dieser Rückschluss ist mit dem Argument zu entkräften, dass der quantitative Faktor nicht notwendigerweise ein Indiz für oder gegen eine Führerzentrierung ist. *Gerade* der sparsame, aber mit Sorgfalt gewählte Augenblick seines Erscheinens vermag der Situation die Signifikanz eines majestätischen Auftritts zu verleihen.

In der 1992-er Prolog-Version setzt Riefenstahl ihn insgesamt sieben Mal und erstmals beim Einmarsch der griechischen Delegation ins Bild. Der zweite, zwischen österreichischen und italienischen Sympathisanten und damit unzweifelhaft mit Bedacht gewählte Einschnitt des schmunzelnden Diktators, bildet aufgrund der im dritten Bild unschwer erkennbaren Skepsis einen deutlichen Kontrast zum Einmarsch der Franzosen. Die Mimik verrät unzweideutige Freund- und Feindschaftsverhältnisse. Die Behauptung Loiperdingers (1990, 171), dass sich „in der Bildersprache des Olympia-Films ... die Eingemeindung der Franzosen schon im Sommer 1936 auf dem Rasen des Stadions“ vollzieht, scheint allerdings überzogen. Die als „Unterwerfungsgeste“ (ebd., 171) interpretierte, tatsächlich aber selbstbewusst entrichtete und von Riefenstahl auch *so* gefilmte olympische Grußform, stellt gerade das Gegenteil, nämlich die Abweichung vom Gewünschten und mangelnde Anpassungsbereitschaft dar. Auffällig ist vor allem die Häufigkeit der Darstellung Hitlers während des Einmarsches ‚seiner‘ deutschen Athlet/innen. Gleich drei Mal schenkt der „Führer“ ‚seinen‘ Kämpfern wohlwollende Aufmerksamkeit, die jene gehorsamst mit Deutschem Gruß und militärischem Stehschritt beantworten.

Nach einer abschließenden Totale, die die Monumentalität und Axialität der architektonischen Anordnung mit dem Glockenturm als Zentrum und Fixpunkt des Reichssportfelds einfängt, eröffnet Hitler grammatisch fehlerhaft die Spiele. „Ich verkünde die Spiele von Berlin zur Feier der XI. Olympiade neuer Zeitrechnung als eröffnet“. Es sind

---

<sup>518</sup> Bernett diskutiert hier als Teilnehmer eines Symposiums in Reaktion auf einen schriftlich verfassten Vortrag von

dies die ersten gesprochenen Worte im Film. Dargestellt in leinwandfüllender Größe, bricht Hitler das Schweigen, als habe der Allmächtige gesprochen.

### 8.3.4 *Epochale Verschmelzung*

Auf die offizielle Eröffnung der Wettkämpfe folgen Kanonenschüsse und Bilder von 20.000 gen Himmel fliegenden Brieftauben. Riefenstahl leitet mit den nun folgenden Bildern aus dem Festraum Berlin zur Endphase des Fackellaufes über. Hakenkreuzfahnen konkurrieren mit Olympischen Flaggen bei der Verzierung des Brandenburger Tores, und die Straßenränder sind mit zahlreichen Zuschauern gesäumt, die die Überbringer des Olympischen Feuers auf ihren letzten Kilometern anfeuern. Der Schlussläufer Fritz Schilgen erscheint als dynamischer, kräftig-vitaler, vorbildhaft-„arischer“ Prototyp im Stadion und legitimiert so sichtbar die rassistische Nachfolge der Griechen. Um Telegenität zu garantieren und jegliche Assoziationen mit „nicht-arischer Erschöpfung“ zu vermeiden, läuft der idealtypische blonde Jüngling nur die letzten Meter, bevor er aus dem Dunkel des Stadionsdurchgangs ins Helle des Innenraums tritt. Damit greift Riefenstahl ein Motiv auf, welches sie bereits bei dem griechischen Strandläufer thematisiert hatte. In der Absicht, genau diesen Kontrast der Lichtverhältnisse zu visualisieren, hatte sie ihren Kameramann genauestens angewiesen (vgl. Downing 1992, 56f) und mit dem Streben zum Licht einen weit verbreiteten NS-Topos aufgegriffen, „der die Begrifflichkeiten Aufbruch, Wiedergeburt, Erwachen metaphorisch zu fassen versucht.“<sup>519</sup> Schilgen reckt die Fackel gegen den Himmel, durchquert unter dem Jubel der Zuschauer die Arena, um auf der anderen Seite bei feierlichem Glockengeläut das Olympische Feuer zu entzünden.

Als ‚heiliger Atem der Reinheit, der Schönheit, des feurigen Geistes‘ hat die Flamme im Zeremoniell von 1936 gleichzeitig Sinn-Bild zu sein für die ‚Seele der Jugend, ewig verglühend, ewig sich zündend, sich immer erneuernd‘.<sup>520</sup>

Im Zusammenspiel von olympischem Chorgesang und Aufnahmen einer untergehenden, im Feuer versinkenden, rauchverhüllten Sonne, entsteht eine quasi-religiöse Atmosphäre.<sup>521</sup> Im Schlussbild bestimmen über dem Feuer angeordnete olympische Zeichen das Bild, bevor

---

Loiperdinger 1990, 167-189; siehe darin Bennett, 180.

<sup>519</sup> Thöne, Albrecht W. (1979): *Das Licht der Arier, Licht-, Feuer-, und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*, München, S. 16-19, zit. nach Wildmann 1998, 45.

<sup>520</sup> Eichberg., H. u.a. (1978): *Massenspiele, NS-Thingspiele, Arbeiterweihespiele und Olympisches Zeremoniell*. Stuttgart/Bad Cannstadt, S. 144 f, zit. nach Alkemeyer 1986, 69.

<sup>521</sup> Der Chor sang die von Richard Strauss komponierte Olympische Hymne.

Riefenstahl mit der endgültigen Verdunkelung den Prolog des Olympiafilms Teil I nach 24 Minuten beendet.

Mit diesen letzten Bildern vom Eintreffen und Entzünden des Olympischen Feuers im Berlin des Jahres 1936 verschmilzt Riefenstahl die Epochen, vollendet den ideologischen Zusammenhang zwischen Antike und Gegenwart. „Sowohl im Film wie auch im zeitgenössischen Alltag überschreitet die Fackel die Grenzen zwischen der mythischen Vergangenheit und der unmittelbaren Gegenwart und verbindet sie“ (Wildmann 1998, 49). Die Ankunft des letzten Fackelläufers verzögert sich gemäß Filmchronologie um die Zeit des gesamten Eröffnungszeremoniells. Erst im Anschluss daran greift Riefenstahl das Thema des Fackel- und Zeitenlaufs mit dem Eintreffen des Olympischen Feuers in Berlin noch einmal auf, um den Prolog zu beschließen.<sup>522</sup> Das aktuelle Zeitgeschehen wird auf diese Weise parenthetisch in den antiken Rahmen eingebettet und Deutschland zum rechtmäßigen Erben erklärt.

### 8.3.5 *Fazit*

Mit der Gestaltung des Prologs verriet sich die Filmemacherin nicht zwangsläufig als Anhängerin, aber in jedem Fall als Kennerin der NS-Ideologie, die sie zu genau ‚übersetzte‘, um nichts davon verstanden haben zu können. Die Ausführungen haben gezeigt, dass eine Korrespondenz zwischen Riefenstahls Filmbildern und dem verordneten Kunstgeschmack der Nationalsozialisten und ihrer Ideologie unschwer zu konstatieren ist. Die gezielte Verwendung von Sinnbildern fungierte als wesentlicher Teil des Erfolgsrezepts nationalsozialistischer Massensuggestion. Riefenstahl verstärkte die Wirkungsmacht von Symbolen durch gezielte Positionierung und Überstilisierung. Sie pointiert die Signifikanz der Olympischen Glocke, des Hakenkreuzes oder der Fackel, indem sie sie für Momente aus dem Gesamtgeschehen herauslöst. Gerade die im Prolog ausgiebig berücksichtigte Feuer-, Fackel- und Lichtmetaphorik erfreute sich im Nationalsozialismus großer Beliebtheit. Sie galt als kultisches oder aktivistisches Symbol und verlieh den jeweiligen Szenarien Sakralität. SA-Nachtveranstaltungen, Sonnwendfeiern und auch die Olympiade kamen ohne dieses Zeichen nicht aus. „In einem dualistischen Weltbild, wie dem ... nationalsozialistischen, bezeichnet die

---

<sup>522</sup> Die Zuweisung der Sequenzen zum Prologteil erfolgt nach eigenem Ermessen und begründet sich in der Abgrenzung des ~ 24-minütigen Einleitungs- und Eröffnungszeremoniells vom Wettkampfgeschehen. Im Tobis-Presseheft von 1938 werden dem Prolog hingegen lediglich die Szenen zugerechnet, die dem Fackellauf vorangehen (Vgl. BArch/FArch, „Olympia“, Filmmappe 12426 II – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“, S. 19).

Flamme das Gute, den Gegenpart des Bösen; Vitalität und neues Leben werden mit ihr assoziiert“ (Wildmann 1998, 48). Interessanterweise ist der Fackel-Staffellauf nicht nur ein Novum der Olympischen Spiele von 1936, sondern, wie bereits erwähnt, das Ergebnis einer Initiative des Propagandaministeriums. Dieser Innovation schenkt Riefenstahl besondere Aufmerksamkeit und überbringt, in Ergänzung zu den Bildern von der ‚Erweckung‘ des Myron-Diskobols, auch auf diese Weise die Botschaft von der Wiederauferstehung des nordischen Geistes. Ästhetisch idealisierte Vorbildkörper werden in eine quasi-religiöse Atmosphäre eingebunden und versinnbildlichen die Verschmelzung von menschlicher und göttlicher Ebene.

Obleich sich beim Defilee der Nationen von den insgesamt elf gezeigten immerhin sieben respektive acht Delegationen *gegen* den faschistischen Gruß entschieden, und die so artikulierte Kritik oder Indifferenz gegenüber Hitler und Nazi-Deutschland faktisch überwog, verhalf Riefenstahl zu einem nachhaltig *anderen* Eindruck.<sup>523</sup> Durch den kinematografischen ‚Eingriff‘, durch die Wahl der Einstellungslängen und -größen, durch Schnittfolgen und Chronologien, lenkte sie die Rezeption im Interesse ihrer scheinbar ausnahmslos umjubelten Auftraggeber. Die Bildauswahl und -anordnung impliziert eine Aussage über inhaltliche Relevanzen. Griechenland und Deutschland bilden - in diesem seltenen Fall der Übereinstimmung mit dem realen Ablauf - den Rahmen des Geschehens. Die bezeichnenderweise in der zweiten Hälfte des Nationeneinzugs arrangierten Beifallsbekundungen für das gastgebende Land legen das Bemühen um eine filmische Ausrichtung auf den ‚Akklamationshöhepunkt Deutschland‘ nahe. Zuletzt gesehene Bilder bleiben länger in Erinnerung als die Eingangsbilder *olympisch* grübender Mannschaften. Die von Riefenstahl gewählte Abfolge ist insofern Indiz für eine beabsichtigte profaschistische Beeinflussung zu Gunsten des in der Schlusssequenz vergleichsweise unverhältnismäßig viel beachteten, lautstark umjubelten deutschen Führerstaates.

In der professionell intensivierten Bildaussage begründet sich der propagandistische Nutzen und konfrontiert mit der Frage nach der Verantwortung von künstlerischem Schaffen in einem Kontext wie diesem. Die filmtechnische Pointierung der Massenakklamation gewährte dem Rezipienten kaum Distanz und mag für viele von der Richtigkeit der nationalsozialistischen Lehre gezeugt und zur Zerstreung letzter Zweifel verholfen haben, so dass die Wirkungsmacht dieser Eingangssequenzen nicht zu unterschätzen ist.

---

<sup>523</sup> Wenn von „sieben respektive acht Mannschaften“ die Rede ist, so begründet sich diese Ungenauigkeit in der Zweiteilung der Grußformen innerhalb der griechischen Delegation, wie zuvor erläutert.



## B DAS WETTKAMPFGESCHEHEN

### 8.3.6 Apotheose maskuliner Schönheit

Es steckt nichts dahinter als die Feier des Männerkörpers. Jede Bewegung, jede Perspektive, jede Montage dient nur diesem Ziel. ... Eine Frau [Riefenstahl] identifiziert sich vollständig mit der Herrschaft der männlichen Selbstliebe und schafft dabei die perfekte Verschmelzung von Technik und Körper, von Stil und Politik, von Kunst und Geschichte.<sup>524</sup>

Der Prolog des zweiten, bezeichnenderweise mit dem Titel *Fest der Schönheit* versehenen *Olympia*-Teils, gewährt einen geradezu intimen Einblick und statuiert ein weiteres Exempel für die Zelebrierung maskuliner Schönheit. Stilistische und inhaltliche Parallelen zur Prolog-Sequenz des ersten Teils (und zu denen der Reichsparteitagsfilme!) ergeben sich aus der Repetition gleichfalls unkommentiert belassener Aufnahmen vom Morgenerwachen, von Nebel, Dämmerung und Naturschauspiel. Riefenstahls Vorliebe für männliche Kamera-‘Objekte‘ zeigt sich vor allem im Zusammenhang mit den Groß-, Nah- und Detailaufnahmen aus dem Innern einer Sauna. Es sind sinnliche Bilder von schwitzenden, entkleideten, muskulösen, ‚pulsierenden‘ Körpern – eine ‚delikate‘, aber dokumentarfilmspezifisch gänzlich irrelevante Einbettung in das Gesamtgeschehen. Diese Form der cineastischen Entblößung nährt die gegen Riefenstahl von feministischer Seite vorgebrachten Vorwürfe, wonach aus der Verehrerin des Männerkörpers eine „geile und besessene Schöpferin magischer Darstellung »des Männlichen«“ (Wysocki<sup>2</sup>1981, 78) wird. Die Künstlerin offenbart ihr Geschick für die Dynamisierung von Bewegungsabläufen auf vielfältigste Weise und unter Einbeziehung wettkampffremder Ereignisse. Als sich die Saunierenden in einem vorgelagerten See abkühlen, fixiert sie für den Bruchteil einer Sekunde nur das im Wasser reflektierende Spiegelbild eines Sportlers nach dem Absprung vom Steg. Durch die optische Verkehrung der Sprungbewegung entsteht der Eindruck, er schieße aus dem Wasser in den Himmel, bis sein ‚Realkörper‘ (von oben) in das Wasser eintaucht und in diesem Moment mit dem Spiegelbild-Körper (von unten) zusammenzustoßen scheint. Der (selbstredend) unverletzte Sportler taucht im Moment des vermeintlichen Zusammenpralls auf und schwimmt weiter. Die Szene ist aufgrund der enormen Geschwindigkeit der Bildabfolge für den Rezipienten rational kaum nachvollziehbar - es bleibt das verwirrende Gefühl einer Sinnestäuschung, in jedem Fall ein Effekt.

---

<sup>524</sup> Seesslen, Georg: „Die Ästhetik des Barbarischen“, in: *Die Woche*, 14. April 1994.

Ähnlich imposant und als vielfach kompiliertes Anschauungsmaterial hinlänglich bekannt, ist die Sequenz vom Turmspringen als letzte Wettkampfdisziplin des *Festes der Schönheit*. Sie ist maßgeblich der Begabung des Kameramanns Hans Ertl gedankt. Herbert Windts Musik und Riefenstahls exzellente Montage tun ihr Übriges, um diesem Ereignis zu einer filmischen Wiedergabe auf außergewöhnlich hohem künstlerischen Niveau und zu einer wahrhaften Apotheose des formvollendeten Männerkörpers zu verhelfen.

The sequence becomes a five-minute hymn to the beauty of the human body in motion. ... The sequence is without question one of the most imaginative celebrations of the elegance of the human form ever put together on film (Downing 1992, 83).

Die unkommentiert belassene Szenenabfolge unterliegt einem kunstvollen „architektonischen Aufbau“ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 283), wie die Filmemacherin die Komposition aus Geschwindigkeit und Rhythmus zu nennen pflegt. Die Eingangsbilder dokumentieren das Geschehen in Übereinstimmung mit dem Tempo des realen Geschehens, bis sich die Sprunggeschwindigkeit nach kurzer Zeit zum sequenzdominierenden Zeitlupentempo verlangsamt. Diese Technik ermöglicht den Blick für die Details, für die Grazie, die Harmonie der Bewegungen, für die Muskelspiele der Sportler. In der Wahrnehmung des Rezipienten scheinen Realitätsbezüge verloren gegangen, wenn Riefenstahl durch die Montagetechnik scheinbar fliegende Körper vorführt. In diesen Bildern liegt Zauber, Magie, Übermenschlichkeit, Unwirklichkeit und Faszination. Der Schwerkraft zum Trotz verkehrt sich der freie Fall in einen eleganten Sprung *aus* dem Wasser gen Himmel. Riefenstahl wiederholt und intensiviert hier die Idee der Umkehrbewegung. Hin und wieder verweilen die Turmspringer mit akrobatischer Eleganz in der Luft, um scheinbar nach Belieben und von allen Gravitationsgesetzen entbunden ins Wasser einzutauchen. Die Kamera folgt zum Teil bis auf den Beckengrund. Die Perspektiven wechseln zwischen Unter- und Aufsicht. Unter Verzicht auf jeden physikalischen Bezugsrahmen, bildet ein bedrohlich wolkenreicher Himmel die faszinierende Kulisse, vor der die Athleten den Grenzen von Zeit und Raum und damit auch ihrem Mensch-Sein entrückt werden. Gegen Ende der Sequenz springen die schemenhaft abgebildeten, zu gesichtslosen Übermensch stilisierten Silhouetten vor einem sich verdunkelnden Firmament in schneller Folge hintereinander oder synchron.

Schließlich verlieren die Springer vollends ihre Individualität. ... Wir befinden uns im Reich der Kunst, in einem Reich der unbeschreiblichen Schönheit und der unbestreitbaren Manipulation (Mandell 1980, 239).

Wir befinden uns darüber hinaus in ideologischer Nähe zum nationalsozialistischen Körperkult und wandeln im Reich der Schönheit, Harmonie, Stärke, Entindividualisierung und der Gottmenschen.

Der enthusiastische Einsatz des verfügbaren technischen Repertoires, das Talent des Kameramanns und Riefenstahls „hohe sensuelle Begabung, ihr sicherer ästhetischer Instinkt, ihr untrügliches Gefühl für Rhythmus und Zeitökonomie sowie ihr klinisches Auge für den wesentlichen Moment“ (Hoffmann 1993, 107), statuieren im Gesamtarrangement ein Exempel für die Apotheose maskuliner Schönheit. Wie keine andere Sequenz widerlegen die Bilder vom Turmspringen Riefenstahls eigene, 1997 in einem Interview geäußerte Behauptung: *Olympia* sei „ein reiner Dokumentarfilm. ... Ich war nicht die Gestalterin des Objekts. Ich habe nichts propagandistisch hinzugefügt oder manipuliert“.<sup>525</sup> 1937 beschreibt sie die mehrfach postolympisch nachgestellten Szenen als „Symphonie der Schönheit, diese fliegenden Menschen, wie Vögel schwebten sie über uns“ und gesteht, „die Bilder nicht nach sportlichen oder dokumentarischen Gesichtspunkten ausgewählt“ zu haben (Riefenstahl 2002, Vorwort).<sup>526</sup> Sie suchte die Bilder „in erster Linie nach ihrer Schönheit“ aus und entschied sich bewusst gegen „die Notwendigkeit, all das hineinzunehmen, was nach dokumentarischen Richtlinien gezeigt werden müsste“ (ebd.).

### **8.3.7 Kinematografische Verehrung des >Antitypus< Jesse Owens - ‚Stolperstein‘ der Wissenschaftsliteratur**

Zur Popularisierung der Rassenlehre bedienten sich die Nationalsozialisten gemeinhin des verbal- *und* bildsprachlich artikulierten Dualismus, der Visualisierung des Kontrastes zwischen dynamisch-„arischem“ Vorbild und schwächlich-„nicht-arischem“ Antitypus. Der Schwarzamerikaner Jesse Owens erringt als leibhafter Beweis für die Absurdität der Rassentheorie vier Goldmedaillen und wird von Riefenstahl zum Protagonisten erhoben.

Das Anliegen einer ausführlichen Darstellung zum kinematografischen Umgang mit dem ‚Feind-Bild‘, ergibt sich zum einen aus der Frage nach den Gründen für diesen visuellen rassenideologischen Affront. Zum anderen ist sie eine Reaktion auf die Tendenz diverser Autoren, diesen ‚Stolperstein‘ nicht bemerken, ihn marginalisieren oder als Beweis für Riefenstahls ‚Naivität‘ und ‚Unschuld‘ verstehen zu wollen. Es bleibt zu vermuten, dass diese Berührungsangst aus der Schwierigkeit resultiert, den vermeintlichen Widerspruch zwischen

---

<sup>525</sup> Riefenstahl im *Spiegel*-Gespräch mit Schreiber, Mathias/Weingarten, Susanne: „Realität interessiert mich nicht“, in: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1997.

<sup>526</sup> Riefenstahl, Leni (2002): *Olympia*. Köln/London u.a.: Taschen. Es handelt sich bei dieser Publikation um eine Neuausgabe des 1937 in der Deutschen Verlag AG (Verlag Ullstein) in Berlin erschienenen und 1988 vom Mahnert-Lueg Verlag neu aufgelegten Werkes mit dem Titel *Schönheit im Olympischen Kampf*.

Auftraggeberintention und Zuwiderhandlung durch die Beauftragte aufzulösen und in die Argumentationsstruktur zur Beweisführung von Riefenstahls Propagandatätigkeit am Beispiel *Olympia* einzufügen.

Als Exempel für die Simplifizierung des Sachverhalts soll an dieser Stelle der Ansatz Wildmanns (1998, 13) dienen, für den sich aus der prominenten Rolle Owens‘ deshalb kein Erklärungsbedarf ergibt, weil seiner These zufolge „für das «Dritte Reich» nicht «schwarz», sondern «jüdisch» der Hauptfeind ist. ... Grundsätzlich betrachte ich [Wildmann] den «jüdischen» Körper, und nicht den «schwarzen», als Gegenpol zum «arischen» Körper“. Dieser Ansatz unterstellt erstens eine kategorische rassenideologische Separation zwischen jüdischem und schwarzem Körper, die nicht aufrechtzuerhalten ist. Der fanatische Rassist Bruno Malitz projizierte seinen Hass beispielsweise auch auf „Judenneger“<sup>527</sup> – welche Ethnie damit auch immer gemeint sein mochte. Zweitens ergab sich die Erklärungsnot der Nationalsozialisten hier konkret aus der rassenideologisch definierten Differenz zwischen „Ariern“ und *Nicht-„Ariern“* und nicht aus der zwischen „Ariern“ und „Schwarzen“. Die Differenzierung in die Subkategorien „jüdisch“ oder „schwarz“ war insofern unbedeutend, als keine der beiden Zuschreibungen aus der argumentativen Falle rettete, die sich mit der überragenden Leistungsfähigkeit eines „nicht-arischen“ Körpers auftrat.<sup>528</sup> Der relevante „Gegenpol“ zum „arischen“ ist hier folglich *nicht* der jüdische, sondern der „nicht-arische“ Körper. Die von Wildmann vorgenommene Hierarchisierung in Feinde ersten und zweiten Ranges ist insofern wenig hilfreich, als die Kategorie ‚Feind‘ als *entscheidendes* Kriterium in der Diskussion um die Bewertung der filmischen Prominenz von Jesse Owens davon unberührt bleibt. Mit der Zweitrangigkeit des Feindes erübrigt sich für den Autor zugleich auch der Erklärungsbedarf im Hinblick auf die wohlmeinende filmische Darstellung eines Schwarzen im Dritten Reich, so als erschöpfe sich der Untersuchungsgegenstand in der Auseinandersetzung mit dem „Hauptfeind“.<sup>529</sup> Wildmanns These spricht für das Bemühen, sich des Widerspruchs entledigen, ohne sich des Widerspruchs gewahr werden zu wollen. Auch Trimborns (vgl. 2002, 271) Blick ist zu flüchtig und das Fazit vorschnell, wenn er resümiert, dass in *Olympia* der Körper der rassenideologisch „»minderwertigen« Athleten mit

---

<sup>527</sup> Malitz, Bruno (1934): *Die Leibeserziehung in der nationalsozialistischen Idee*, München, S. 23, zit. nach Krüger 1972, 32.

<sup>528</sup> Der deutsche Rasseforscher Bruno K. Schultz ordnete Owens deshalb kurzerhand dem hellen Typus zu. Er sei „ein deutlicher Mischling, was besonders in der helleren Hautfarbe, aber auch in den Gesichtszügen zum Ausdruck kommt.“ Ders.: „Rassenkundliche Beobachtungen an den Olympiakämpfern“, in: *Volk und Rasse 11* (1936 b), S. 364, zit. nach Peiffer 1993, 183.

<sup>529</sup> Wildmann spricht nicht explizit vom erst- und zweitrangigen, sondern vom „Hauptfeind“. Damit unterstellt er jedoch eine Hierarchie von Feinden, die von der Autorin mit Erst- und Zweitrangigkeit umschrieben wird.

exakt denselben Inszenierungsmechanismen dargestellt (wird), wie der Körper des »arischen« deutschen Athleten.“ Riefenstahls Gestaltung ist subtiler und der Sachverhalt komplexer.

Was sich auf Seiten der Kritiker als Problem darstellt, erweist sich auf Seiten der Apologeten als Lösung des Problems. Die Anhängerschaft um Riefenstahl interpretiert die Glorifikation des schwarzen Leichtathleten entweder als willkommenen Entlastungsnachweis für eine ‚objektive‘ Sportberichterstattung einer unpolitischen Künstlerin oder gar als Indiz für ihre Regimekritik. Die grundlegende Problematik der gesamten Auseinandersetzung begründet sich in der Herangehensweise und dem Ansatz, die Glorifikation eines schwarzen Sportlers als *Widerspruch* zwischen Auftraggeberintention und Auftragserfüllung, zwischen Konformität und Nonkonformität zu verstehen. Die filmische Präferenz des schwarzen Athleten - so viel sei vorausgeschickt - ist ebenso wenig Beweis für das eine, wie sie Beweis für das andere ist.

### **8.3.7.1 Riefenstahls Motiv**

„The film dramatically, even lovingly, records the outstanding athleticism of Jesse Owens“ (Downing 1992, 66). In der Tat, Riefenstahls Faszination für den schönen, schlanken, muskulösen Schwarzamerikaner ist unschwer erkennbar. Riefenstahl schuf das filmische Pendant zum skulpturalen Idealbild der NS-Bildhauer:

Bei Männern wurde jeder Muskelstrang, jede Sehne, jede Schwellung beladen mit der Aufgabe, innere Energie, vitale Kraft, Geist- und Willensvermögen unmißverständlich zu verkünden (Wolbert, 1982, 70f).

Der zumeist in Nah-, Groß- und Detailaufnahmen abgebildete Owens dominiert das Ereignis nicht nur als erfolgreichster Leichtathlet, sondern vor allem als erfolgreichster Leichtathlet mit dem schönsten Körper. Riefenstahl zeigt die Kontraktion seiner Muskeln, seinen durchtrainierten Oberkörper, sie konzentriert den Bildausschnitt auf seine angespannten, formvollendeten Beine, auf die glatte, glänzende Haut, die scheinbare Mühelosigkeit, Grazie und Kraft seiner Bewegungen, sein ausdrucksstarkes Gesicht im Wechsel von An- und Entspannung, von kämpferischer Entschlossenheit und gelöster Freude im Ergebnis seines Goldmedaillengewinns als 100-m-Läufer. Riefenstahl stilisiert Owens zum konkurrenzlosen Sportlerhelden und verlässt mit ihrer Sympathie für Detailgenauigkeit und personenbezogene Schwerpunktorientierung die Ebene der dokumentarischen, am Gesamtgeschehen ausgerichteten Wiedergabe, um „schöner als in der Wirklichkeit“ (Riefenstahl 2002, Vorwort)

das Ereignis der Wirklichkeit zu entfremden. Im Interesse einer dokumentarischen Reproduktion hätte der um nur eine Zehntelsekunde langsamere Schwarzamerikaner Ralph Metcalfe als Silbermedaillengewinner des 100-m-Laufs angemessen Erwähnung finden müssen, aber Riefenstahl ist „treue Dienerin“ (vgl. Anm. 130) genug, um ihrem Herren den Anblick *zweier* bestplatzierten Schwarzer zu ersparen.

Owens' sportliche Höchstleistungen sind vorläufig nur für sich zu betrachten. Als vierfacher Goldmedaillengewinner ging er als bester Sportler der Olympiade aus den Wettkämpfen hervor. „Seine Beine sind wie der Blitz. Wenn er läuft, halten die Leute den Atem an, und den guten Berlinern bleibt, wie sie so treffend zu sagen pflegen, ‚die Spucke weg‘; Jesse Owens hat sie niedergerannt“, schreibt das *Neue Wiener Journal* und bestätigt den Spitzensportler als Publikumsliebling der Spiele, der offensichtlich derart nachhaltig zu beeindrucken vermochte, dass an anderer Stelle gar vom „Jesse-Owens-Mythos“ die Rede ist (vgl. Debusmann/Wippermann 1990, 240f). Zunächst einmal bleibt also festzuhalten, dass seine Höchstleistungen und seine Popularität von Riefenstahl schlicht nicht zu ignorieren waren und im propagandistischen Interesse des NS-Staates auch nicht hätten ignoriert werden sollen. Die Tatsache, dass Riefenstahl im Auftrag von Nationalisten arbeitete, schloss das Vorhaben einer Filmvertreibung auf internationaler Ebene nicht aus, sondern sah sie bekanntlich sogar ausdrücklich vor. *Olympia* hätte sich im Fall einer defizitären Berücksichtigung des internationalen Sportlergefüges und seiner Spitzensportler von vornherein seiner propagandistischen Attraktivität beraubt. Eine vornehmlich an deutscher Einsatzbereitschaft und an deutschen Medaillengewinnen ausgerichtete Wiedergabe verbot sich für einen Film von den Olympischen Spielen mit der vorgesehenen Nutzbringungs von selbst. Infield pointiert:

...Riefenstahl considered Owens one of the outstanding film subjects ... and shot a large amount of footage in which Owens appeared in a heroic role. Thus *Olympia* does give viewers the impression that Nazi Germany did not discriminate against blacks (Infield 1976, 137).

Der Autor erstreckt diese Annahme auf Riefenstahls Amerikareise und vermutet darin ein Ablenkungsmanöver von innenpolitischer Aggressionspolitik:

There is a belief that he [Hitler] wanted her to make the trip to divert attention from new *Aktionen* he was planning against the Jews and that he hoped her appearance with the film, with its extensive footage of Jesse Owens, would take attention from the uproar over his outrages (Infield 1976, 176).<sup>530</sup>

Im Ergebnis dieser Überlegungen wäre also denkbar, dass Riefenstahl - in vollkommener Übereinstimmung (!) mit der staatlich verordneten Scheinheiligkeit - den Schwarzamerikaner

---

<sup>530</sup> Vgl. Zitat unter Anm. 468.

als ‚Objekt‘ der Beweisführung zur Demonstration eines weltoffenen und antirassistischen Dritten Reiches funktionalisierte, so wie sie ihn nach 1945 als ‚Objekt‘ der Beweisführung zur Demonstration ihrer angeblich antinazistischen Gesinnung funktionalisierte.<sup>531</sup> Unter Berücksichtigung des zweijährigen Produktionsprozesses hatte sie theoretisch genügend Zeit, sukzessive oder auch spontan auf die tendenzielle Verschärfung der Diskriminierungspolitik mit Owens als ‚Alibi‘ zu reagieren. In diesem Fall interpretierten ihre Apologeten als Opposition, was als Opportunismus verstanden werden müsste.

In ihrer Verteidigungsschrift aus dem Jahre 1958 (wie Anm. 403) behauptet sie, sich couragiert den von Goebbels geforderten Schnittaufgaben in Bezug auf die siegreiche Darstellung schwarzer Athleten widersetzt zu haben. Graham (vgl. 1986, 147) hat ausführlich zu den Anweisungen des Propagandaministeriums recherchiert, ohne einen Anhalt für die Verifizierung dieser Behauptung finden zu können. Ende 1937 ließ sich Goebbels das (allerdings noch unvollendete) Filmmaterial vorführen und dokumentierte nicht nur seine Akzeptanz, sondern seine Begeisterung, so dass die Tagebuchnotizen Grahams Rechercheergebnis zumindest bis zu diesem Zeitpunkt stützen:

Abends ... bei Frl. Riefenstahl. Olympiafilm z.T. angeschaut. Unbeschreiblich gut. Hinreißend fotografiert und dargestellt. Eine ganz große Leistung. In einzelnen Teilen tief ergreifend. Die Leni kann schon sehr viel. Ich bin begeistert. Und Leni sehr glücklich (Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd.3, 344).

Wenngleich nicht quellenbezogen nachweisbar ist, dass Goebbels den Olympiafilm als integrales Werk gesehen hat, ist bei einem Großfilmprojekt wie diesem und im Wissen um die gängige Zensur-Praxis jedoch unbedingt davon auszugehen<sup>532</sup> - auch wenn Riefenstahl (<sup>3</sup>1996, 306) das Gegenteil behauptet. Es bleibt in jedem Fall ein nachweisbares Faktum, dass *Olympia* vor der Uraufführung die Zensur durchlief.<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> Vgl. dazu Hilmar Hoffmann im Gespräch mit Leni Riefenstahl: ‚Ich wäre eine gute Sozialdemokratin geworden‘ – ‚Das müssen Sie erklären‘ (III)“, in: *Die Welt*, 07. Jan. 2002, URL: <http://www.welt.de/daten/2002/01/07/0107kfi306268.htm>. Auf die Feststellung Hoffmanns, dass sie „Owens als kraftvolle Schönheit in den Muskelorden der Nazi-propaganda einfach einverleibt“ habe, antwortet Riefenstahl: „Das ist doch der Beweis dafür, dass ich zu keiner Zeit daran gedacht habe, rassenpolitisch zu arbeiten ... Das habe ich bewiesen mit dem schwarzen Idol Jesse Owens und später durch mein jahrelanges Leben unter den Nuba.“

<sup>532</sup> „Ohne Unterschied unterlagen alle Filme, die öffentlich zur Vorführung gelangen sollten, der Zensurpflicht durch die «Filmprüfstelle» ...“ (Kammer/Bartsch 1999, 210, vgl. dazu Wulf 1983, 321f). „... der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda kann jederzeit einen von der Filmprüfstelle bereits genehmigten und zugelassenen Film durch die Oberprüfstelle nochmals prüfen und gegebenenfalls dann verbieten lassen; ...“ (Wulf 1983, 321, zit. aus: *Reichsgesetzblatt* 1934, Bd. 1, S. 95, vom 16.02.1934, vgl. auch Anm. 181, 190). In Ermangelung einer plausiblen Erklärung dafür, dass ausgerechnet *Olympia* Goebbels‘ Zensurblick entgangen sein soll, ist von einer durchgängigen Akzeptanz des Propagandaministers auch in Bezug auf das vermeintlich umstrittene Filmmaterial siegreicher schwarzer Athleten auszugehen, womit er im Hinblick auf den angestrebten weltweiten Propagandaerfolg durchaus logischen Überlegungen gefolgt wäre.

<sup>533</sup> Die Film-Prüfstelle bewertete das Werk am 14. April 1938, also sechs Tage vor seiner Uraufführung am 20. April 1938, als „staatspolitisch wertvoll, künstlerisch wertvoll, kulturell wertvoll und volksbildend. ... Der Film ist geeignet, als Lehrfilm im Unterricht verwendet zu werden. ... Der Film ist zur Vorführung am Karfreitag, am Bußtag und am Heldengedenktag geeignet“, zit. aus: *Staatspolitische Filme*. Heft 8/9: „Olympia.“ Herausgegeben im Auftrage der Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film von Dr. Walter Günther. Berlin: 1938, Innentitel, zit. nach Müller 1993, 203. Die von Riefenstahl verleugnete Zensurkontrolle ist auch deshalb abwegig, weil sogar die aus dem Restmaterial der

Sportliche Spitzenleistungen, Zuschauersympathien, die Erfüllung des propagandistischen Auftrags und möglicher Eigennutz mögen jeweils einen Beitrag zu der ausführlichen filmischen Darstellung von Jesse Owens geleistet haben. Letztendlich bleiben sie jedoch pragmatische Erwägungen, die die Frage nach der *Verehrung* für den dunkelhäutigen Leichtathleten nur unzureichend beantworten und als *ausschlaggebende* Motive nicht zu überzeugen vermögen. Riefenstahl suchte Extreme, Imposanz und Schönheit und mied das ‚lediglich‘ Realistische, Durchschnittliche, Alltägliche (vgl. Sontag 1974, 106) - und Pragmatische. Entgegen der Einschätzung Gebauers und Wulfs (vgl. ebd. 1988, 23), derzufolge Owens‘ Rolle die der „primitiven Naturkraft, des Unzivilisierten“ sei, führt Riefenstahl ihn eben *nicht* als rassistisch minderwertigen, kraftvoll-triebhaften und ungezügelten „Negersportler“ vor. Ihr Schönheitsbegriff ist in diesem Fall *nicht* rassenideologisch definiert. Sie visualisiert, im Gegenteil, die Eleganz seiner Bewegung, die Ebenmäßigkeit seines muskulösen, aber unaufdringlich-grazilen Körpers. Riefenstahl visualisiert den Facettenreichtum von Einsatzbereitschaft als harmonisches Wechselspiel zwischen An- und Entspannung, Konzentration und Relaxing und überträgt das Willenselement als ideologisch definiertes Exklusivmerkmal des „Ariers“ somit gar auf den „Nicht-Arier“. Owens‘ Habitus verrät Bescheidenheit und sein Lachen Natürlichkeit, so dass weder Physis noch Charakter Assoziationen mit der primitiven Naturkraft eines „Unzivilisierten“ erwecken.

Die Duldung der Positivkonnotation eines „Minderwertigen“ war Teil des ereignisbedingten Zwangs zur Kompromissfindung und dürfte den Nationalsozialisten aufs Äußerste missfallen haben. Die cineastische Verehrung durch Riefenstahl jedoch als Ausdruck ihrer oppositionellen Gesinnung zu verstehen, hieße unzweifelhaft, das Motiv zu verkennen und für politisches Bewusstsein zu *halten*, was schönheitsfetischistischer Ehrgeiz und Auftragserfüllung *ist*. „*Was ist das Gegenteil von Politik, Frau Riefenstahl?*“, fragte Hermann Schreiber in einem 1980 geführten Interview. „Kunst. ... Und wenn man als Künstler stark empfindet - ... -, dann lebt man so stark und so intensiv und so leidenschaftlich, daß man für die realen Dinge gar keinen Platz mehr läßt“ (wie Anm. 3). - Nein, Realität interessierte sie nicht, auch nicht die der Verachtung, Verfolgung und Vernichtung, die für so viele „Artfremde“ lebensbedrohliche Realität des Dritten Reiches. Auch Jesse Owens interessierte sie nur insofern, als sein Körper ihn in zweifacher Hinsicht als Kamera-’Objekt’

---

Olympiaverfilmung produzierten Kurzfilme nicht unzensiert blieben. In einem Schreiben der Olympia-Film GmbH an das RMVP teilt ihr Geschäftsführer Groskopf mit, „dass der Schwimmfilm von uns noch nicht zur Zensur gegeben werden konnte,...“ (BArch, R 55/1328. Bl. 22 f. Schreiben vom 18. Sept. 1939). Peter Reichelt und Ina Brockmann folgten Riefenstahls Behauptung und transportierten im Zusammenhang mit der von ihnen kuratierten Ausstellung „Leni Riefenstahl. Fotografie · Film · Dokumentation“ (4. Sept. bis 14. Nov. 2004, Ernst Barlach Museum Wedel) die Fehlinformation, dass *Olympia* unzensiert uraufgeführt wurde.



qualifizierte; er war schön *und* erfolgreich und in dieser Kombination ein von Riefenstahl beehrter ‚Aufnahmegegenstand‘.

Der Film feiert die ‚auserlesene‘ Jugend von Amerikanern, Asiaten, Europäern usw. als Musterelemente einer ‚Rasse‘ der Starken ... (Alkemeyer 1996, 484).

In Owens vereinte sich, was die Filmemacherin als zentrales Motiv mit *Olympia* zu verewigen beabsichtigte: „eine große Idee – ein Hymnus auf die Schönheit und auf den Kampf“ (Riefenstahl 2002, Vorwort). Gemäß Hoffmanns (1993, 118) Einschätzung wurde Owens – und *nur* Owens (!) (Anm. Vf) - „genauso bedenkenlos als Prototyp kraftvoller Schönheit in den Muskelorden der Nazipropaganda eingereiht wie die marmornen Exoten des Olymp und Elysiens mit ihrem makellosen Gliederbau im Filmprolog [Teil 1]“. In der Tat spricht dessen Verherrlichung dafür, dass seine rassische Zugehörigkeit kein für das Auswahlverfahren der Filmbilder hinderliches Kriterium war. Im Gegenteil, es sei die These gewagt, dass er als Ausnahme vom Alltäglichen und Durchschnittlichen *gerade* jene Vorliebe für das Ungewöhnliche beantwortete, von dem sich Riefenstahl stets angezogen fühlte und somit gewissermaßen als ‚Fetisch‘ ihr Bedürfnis nach Exklusivität bediente.

### **8.3.7.2 Sportwettkampf als Rassenkampf**

Das Weitsprung-Finale zwischen dem Deutschen Lutz Long und Jesse Owens gehört in mehrfacher Hinsicht zu den Höhepunkten der Spiele und bietet sich zur Veranschaulichung der Hypokrisie vermeintlich friedliebender Gastgeber an, die den Rassenkampf führten und den Eroberungskrieg planten. Von höchstem Interesse ist die cineastische Bearbeitung sowohl des Ausscheidungswettbewerbs zwischen einem „Arier“ und einem „Nicht-Arier“ als auch die der Reaktion Hitlers auf das Ereignis.

Long, the clean-cut Aryan, was jumping for Hitler and Nazism. Owens, the black man from an underprivileged background, was jumping – symbolically – on behalf of the whole black race to refute the absurdity of Nazi racial values (Downing 1992, 64).<sup>534</sup>

Im Zusammenspiel von Perspektivenwechsel, Nah- und Zeitlupenaufnahmen und aufgrund der Wiedergabe aller sechs Sprünge ergeben sich exzellente Sportaufnahmen und extreme Spannungsbögen. Die Einstellungsfolge liefert deutliche Hinweise auf einen hier visualisierten Rassenkampf. Riefenstahl schneidet den höchst enthusiasmierten Diktator ausnahmslos in unmittelbarer Reaktion auf die Erfolg versprechenden Sprünge ‚seines‘

---

<sup>534</sup> Die Formulierung Downings ist hier irreführend. Owens hat die Absurdität der nationalsozialistischen Rassenideologie nicht *widerlegt*, sondern *bestätigt*, indem er die Ideologie widerlegte.

Kämpfers Long ein. Sie suggeriert auf diese Weise eine direkte Beziehung zwischen dem Volksgetreuen und seinem „Führer“, als sei dessen nonverbaler Zuspruch notwendige Voraussetzung für Longs Leistungsfähigkeit. Downings Angaben zufolge (vgl. 1992, 65) verließ Hitler nach dem legendären Sieg des Amerikaners, der mit 8,06 Metern einen bis 1960 ungebrochenen Weltrekord aufstellte, angewidert das Stadion. Statt eines souveränen Gastgeber freute sich ein in Nahaufnahme gefilmter Jesse Owens in sympathischer Bescheidenheit über seinen Sieg.<sup>535</sup> Das Finale stellt sich folglich aufgrund der präzisen Montage Hitlers und der ideologischen Vereinnahmung Longs als Rassenkampf dar, *nicht* jedoch im Ergebnis einer Favorisierung des „Ariers“ und/oder einer Herabsetzung des „Nicht-Ariers“ - Owens erfährt als Kameraobjekt *keine* Benachteiligung.

### 8.3.7.3 Reaktionen der Machthaber

Von Hitlers unangemessenen Reaktionen kann man hören und lesen - sehen kann man sie nicht. In der Regel erscheint der „Führer“ entweder im Kontext deutscher Siege und als unverzichtbarer Dirigent und Motor der Einsatzbereitschaft ‚seiner‘ Kämpfer oder gar nicht. Die jüdische Journalistin Bella Fromm beschreibt die dem olympischen Gebot der Unparteilichkeit zuwiderlaufenden, ausschließlich auf Erfolge nordischer Wettkämpfer reduzierten Sympathiebekundungen des zutiefst parteilichen Diktators:

Der Mangel an sportsmännischem Geist bei dem ersten Manne Deutschlands fällt unangenehm auf. ... Die Art und Weise, wie Hitler den deutschen Siegern Beifall spendet, ist eine übersteigerte Raserei von Schreien, Händeklatschen und Gliederverrenkungen. Dies ist der peinliche Beweis dafür, daß die Idee der Olympischen Spiele viel zu groß ist für sein Schmalspurhirm. Die

---

<sup>535</sup> Die in der Literatur hartnäckig überlieferte Begebenheit, wonach Hitler Owens den Handschlag verweigerte, ist eine Legende, die auf folgendem Missverständnis basiert. Hitler hatte die Medaillengewinner am ersten Tag in seiner Loge empfangen und damit gegen das Olympische Protokoll verstoßen. Mit dem Verweis, dass nicht das deutsche Staatsoberhaupt, sondern das IOC Gastgeber der Spiele sei, hatte de Baillet-Latour Hitler gemaßregelt. Vor der dritten Siegerehrung desselben Tages verließ Hitler in Verärgerung über die Siege der Afroamerikaner Johnson und Albritton das Stadion. Als Owens am nächsten Tag den 100-m-Lauf gewann, ohne im Anschluss in der Loge empfangen zu werden, war die Legende vom verweigerten Handschlag geboren. In der Reichskanzlei hatte man sich inzwischen um eine Erklärung für den ausgebliebenen Logenempfang bemüht und erklärt, dass Hitler aufgrund seiner zahlreichen Verpflichtungen nicht an jedem Entscheidungskampf teilnehmen könne und im Interesse einer Vermeidung von Ungleichbehandlung zukünftig niemanden mehr zu empfangen gedenke. Letztlich war also die Maßregelung des IOC-Präsidenten de Baillet-Latour der ausschlaggebende Grund für den ausgebliebenen Empfang von Owens *und* anderen Siegern in der Führerloge. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass bereits die Siege der beiden Afroamerikaner Hitler zum Verlassen des Stadions veranlassten, erheben sich allerdings berechtigte Zweifel, ob Hitler Owens auch ohne Intervention des IOC jemals beglückwünscht hätte (detaillierte Darstellung des Sachverhalts bei Kluge 1997, 876f). Zumindest weiß der Reichsjugendführer Baldur von Schirach folgende Aussage Hitlers zu rekapitulieren: „I myself would never even shake the hand of one [„Negro“].“ (Infield 1976, 137, zit. nach Baldur von Schirach, *Ich glaube an Hitler* (Hamburg: Mosark, 1967), p. 217). Zudem ist bekannt, dass Hitler ein von Baldur von Schirach gewünschtes gemeinsames Foto mit Jesse Owens wütend verweigerte – hier fand die Kompromissbereitschaft zur Täuschung der Weltöffentlichkeit definitiv ein Ende (vgl. ebd., 137).

Olympischen Spiele sind «seine» Schaustellung, und «seine» Deutschen sind Übermenschen: Das muß die Welt doch zugeben (Fromm 1997, 249).

An keiner Stelle des (heute) knapp 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub>-stündigen Films sehen die Zuschauer den Diktator in Reaktion auf deutsche Niederlagen oder etwa als Applaudierenden im Anschluss an nicht-deutsche Erfolge – Riefenstahl will es so.<sup>536</sup> Sie zeigt Hitler, Goebbels und Göring in gelöster Siegerlaune über die Erfolge der deutschen Hammerwerfer und beschließt die Sequenz mit den Klängen der Deutschen Nationalhymne und dem Hissen der Hakenkreuzfahne. Erwartungsgemäß vorenthält sie hingegen die Reaktion der NS-Elite auf den Gold- und Silbermedaillengewinn der 100-m-Läufer Owens und Metcalfe im darauf folgenden Wettkampf. Deutsche Unterlegenheit wird im Umfeld des ‚starken Mannes‘ nicht thematisiert. Mit dieser Programmatik stilisiert Riefenstahl den „Führer“ auf indirekte Weise selbst zum Sieger und kreiert ein kinematografisches Epos.

Die Erfolgssträhne riss für Jesse Owens nicht ab, woraufhin Goebbels notierte: „Wir Deutschen erringen eine Goldmedaille, die Amerikaner drei, davon zwei durch Neger. Das ist eine Schande. Die weiße Menschheit müßte sich schämen“ (zit. nach Fröhlich 1987, 655). Hitler artikuliert sich ähnlich<sup>537</sup> und Martha Dodd, Tochter des damaligen amerikanischen Botschafters, will von einem Ribbentrop-Mitarbeiter Bezeichnungen wie „Negersportler“ und „Untermensch“ vernommen haben.<sup>538</sup> Die Autoren der Nazi-Presse richteten die Argumentation gegen sich selbst, wenn sie die dunkelhäutigen Olympiateilnehmer der USA als „schwarze Hilfstruppen der Amerikaner“ deklarierten.<sup>539</sup> Speers *Erinnerungen* zufolge, entwickelte Hitler aus der Erklärungsnot einen Ansatz, demzufolge die „Neger“ zu einer primitiven Spezies zählten, deren Vorfahren aus dem Dschungel stammten. Sie seien demzufolge „athletischer gebaut als die zivilisierten Weißen“ und eine nicht zu vergleichende Konkurrenz, die zukünftig von den Spielen und sportlichen Wettbewerben auszuschließen seien (Hitler, zit. nach Speer 1996, 86). Anders gesagt, verhinderte die Konstellation von primitiver Spezies und zivilisierten Weißen von vornherein ein Wettbewerbsverhältnis, so als konkurrierten nicht Menschen mit Menschen, sondern Menschen mit Nichtmenschen.

Dem taktischen Kalkül des Propagandaministers war es jedoch gedankt, dass derlei rassistische Äußerungen nicht an die Öffentlichkeit drangen. „...vor allem sollen die Neger

---

<sup>536</sup> Eine Ausnahme bildet die Einblendung Hitlers in Reaktion auf den Stabverlust beim 4x100-m-Staffellauf der deutschen Frauen, nachdem der Sieg ihnen aufgrund eines eindeutigen Vorsprungs gewiss war. Dieses ‚Versagen‘ war insofern nicht als Leistungsunterlegenheit der Deutschen, sondern schlicht als Missgeschick und letztlich gar als eigentlicher Sieg interpretierbar.

<sup>537</sup> „Die Amerikaner sollten sich schämen, daß sie sich ihre Medaillen von Negern gewinnen lassen“, Hitler, zit. nach Schmitt, Uwe: „Der gespielte Friede“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Aug. 1986.

<sup>538</sup> Dodd, Martha (1946): *Aus dem Fenster der Botschaft*, Berlin, S. 82, zit. nach Hoffmann 1993, 118.

<sup>539</sup> URL: <http://www.olympia-lexikon.de>

nicht in ihrer Empfindlichkeit getroffen werden.“<sup>540</sup> Der internationale Rahmen der Olympiade gebot politisch-ideologische Mäßigung, und das Interesse an der Präsentation eines respektablen Dritten Reiches erzwang Zugeständnisse, so geheuchelt sie auch immer sein mochten. Im Wissen um die Gefährdung des enormen Propagandaaufwands durch die Leichtfertigkeit rassistischer Kommentare erließ Goebbels am dritten Tag der Spiele folgende Presseanweisungen:

The race question should be completely disregarded. Negroes are American citizens and must be treated as such. That does not exclude the fact that stating a negro [sic] to be a winner could be repeated in a secondary position.<sup>541</sup>

Dieser Erlass exemplifiziert das ständige Lavieren zwischen Anpassung und Gesinnung, die Mühsal der unverzichtbaren, aber widerwillig erbrachten Kompromissfindung zwischen Nationalismus und Olympismus.

Wie die Reaktion von Jesse Owens zeigt, verfehlte die Anordnung zur Nichtdiskriminierung ihre Wirkung nicht. Er berichtete, sich in Deutschland weniger als in Amerika missachtet gefühlt zu haben und verteidigte Hitler aus diesem Grund gegen journalistische Angriffe (vgl. Graham 1986, 254). Die kinematografische Privilegierung Owens‘ oder die filmische Berücksichtigung anderer schwarzer Athleten als Argumente zu Riefenstahls Entlastung anzuführen, ist insofern verfehlt, als sie eben *keinesfalls zwangsläufig* eine Zuwiderhandlung gegen staatliche Anordnungen bedeuten. Diese Gestaltungslinie gar als Indiz für Regimekritik zu verstehen, würde bedeuten, Schönheitsfetischismus mit oppositioneller Haltung und die *Person* Riefenstahl als *Persönlichkeit* zu überschätzen.

### 8.3.8 Der subtile Rassismus

In ihrer Funktion als Hitlers Lieblingsregisseurin fügte sich das Bild von Leni Riefenstahl als Nazi-Sympathisantin und Rassistin nur zu gut in den politisch-ideologischen Kontext des Dritten Reiches ein. So wenig *Olympia* aber ein augenfälliges Propagandawerk ist, so wenig ist Riefenstahl eine augenfällige Nazistin und Rassistin. Dass sie sich mit dem Regime arrangierte und als Propagandistin verdient machte, steht dazu nicht im Widerspruch, sondern verweist lediglich auf ihre Rolle als Regisseurin *im Dienst von* Rassisten.

---

<sup>540</sup> Hoffmann 1993, 129, zit. aus *Zeitgeschichtliche Sammlungen* 101/ 8, 03.Aug.1936.

<sup>541</sup> Graham 1986, 254, übersetzt auf Basis folgender Quelle: BA [Bundesarchiv Koblenz] Sammlung Sänger, 03. Aug. 1936, Zsg. 102, vol. 3, p. 3.

Riefenstahl filmte ideologiekonform – und das subtil. Dieser kinematografischen Finesse ist es gedankt, dass der Film vielfach schlicht als Sportfilm deklariert, und der propagandistische Gehalt unterschätzt wird. Die nachfolgende Sequenzanalyse widmet sich den Gestaltungselementen, die erst auf den zweiten Blick sichtbar werden, aber deshalb nicht von zweitrangiger Bedeutung und eingeschränkt wirkungsmächtig sind – im Gegenteil. Bekanntlich hielt Goebbels die „geräuschlose Methode“ für die effizienteste Form von Propaganda.<sup>542</sup>

### ***8.3.8.1 Verschwiegene Erfolge des Rassenfeinds***

Von Riefenstahls Einstellung gegenüber Schwarzen weiß ihr einstiger *Olympia*-Pressechef Ernst Jäger zu berichten, dass sie fasziniert war und sich im selben Moment auf Hitlers Rassentheorien beziehen konnte. In Amerika ging sie in einen Gottesdienst für Schwarze und bemerkte, dass Julius Streicher amüsiert sein würde (vgl. Graham 1986, 215).<sup>543</sup> Obgleich Jägers Aussagen unter Berücksichtigung eines äußerst ambivalenten, mal freundschaftlichen, mal intriganten Mit- respektive Gegeneinanders unter Vorbehalt zu betrachten sind, kommt auch in *Olympia* ein gewisses Missverhältnis zwischen Riefenstahls Faszination (*nur* für Owens) und ihrer Ignoranz oder Geringschätzung gegenüber (anderen) Schwarzen zum Ausdruck, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Jesse Owens bleibt in seiner Eigenschaft als optisch und kämpferisch Höchstqualifizierter eine Ausnahme von der subtil-rassistischen Wettkampfreproduktion. So verzichtet Riefenstahl bezeichnenderweise vollständig auf die Wiedergabe des 200-m, 400-m und des 400-m-Hürden-Laufes - allesamt Wettkämpfe, die von Schwarzamerikanern gewonnen wurden. Stattdessen erwähnt sie den 110-m-Hürdenlauf mit dem erstplatzierten weißen Amerikaner Towns und gestaltet den 800-m-Lauf als Jubelbeitrag auf den italienischen *Silbermedaillengewinner* Lanzi, während der dunkelhäutige Athlet aus den USA und *Goldmedaillengewinner* Woodruff kaum Beachtung erfährt. Diese Sequenz übermittelt deutlich proeuropäische und -faschistische Sympathien. Das italienische, nicht etwa das amerikanische Publikum feuert ‚seinen‘ Landsmann wiederholt enthusiastisch an und ruft lautstark „Lanzi! Italia! Italia!“, obgleich Lanzi über weite Strecken deutlich hinter seinen durchgängig starken schwarzen Konkurrenten Edwards und Woodruff liegt und erst in

---

<sup>542</sup> „Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Febr. 1941“, zit. nach Albrecht 1979, 77.

der Schlussphase zur Spitze aufrückt. Die Berichterstattung verstärkt die Botschaft der Filmbilder. Der Kommentator leitet den Wettkampf mit folgender Ansage ein:

800-m-Lauf. Die besten Mittelstreckler der Welt am Start. Zwei schwarze Läufer gegen die Stärksten der weißen Rasse. ... Der Favorit des Rennens ist der riesengroße Schwarze Woodruff; Lanzi, Italien, aber ist die Hoffnung Europas.<sup>544</sup>

Dass ein schwarzer Läufer schließlich gar die „Stärksten der weißen Rasse“ besiegt, scheint der Sprecher nur widerwillig anerkennen zu wollen, denn der Zieleinlauf bleibt vor einer äußerst nüchternen Mitteilung des Ergebnisses zunächst ungewöhnlich lange unkommentiert. Es entsteht der Eindruck, als wolle Riefenstahl die Erfolge der beiden schwarzen, die als erst- und drittplatzierte zu den besten Läufern zählen, mit der Inszenierung eines „Lanzi-Laufs“ (Müller 1993, 206, Anm. 3) zu Gunsten der „weißen Rasse“ negieren. Mit dieser Strategie folgt sie aufs Genaueste der Anordnung Goebbels', die Siege der „Neger“ lediglich als Nebenbeibemerkung zu erwähnen (vgl. Anm. 541).

Rassentheoretiker wie Gössinger passen den Erfolg des dunkelhäutigen US-Amerikaners in das übliche rassistisch-dualistische Erklärungsmodell ein:

Was ihnen [den schwarzen Läufern, Vf] noch Körperkraft ohne Verzerrung, ist den Weißen schon lange ein Übersichhinaus, reiner Willenskampf. ... Glauben, daß sein, Lanzis Wille, stärker ist! ... Lanzi holt (*sic!*), der Neger kann nicht mehr, er kann nicht über sich hinaus und laufen, wenn der Körper nichts als ruhen will. Aber da ist das Ziel und Lanzi geschlagen. Noch 10 m und er wäre Sieger gewesen.<sup>545</sup>

Hier wird der Wille als Rassenmerkmal exklusiv den Weißen zuerkannt. Gössinger zufolge ergibt sich die Niederlage der willensschwachen Schwarzen also zwangsläufig im Kampf mit den willensstarken Weißen, sobald der ‚physische Motor‘ als einzige Antriebskraft erschöpft. Der Autor bemüht sich um eine rasseneideologische Verkehrung der Resultate, indem er zu Ungunsten Woodruffs ‚argumentiert‘. Er münzt die Unterlegenheit des Italieners in einen Quasi-Sieg und die Überlegenheit des Schwarzen in eine Quasi-Niederlage um und suggeriert einen falschen Gewinner. Riefenstahls Inszenierung des 800-m-Laufs verstellt den Blick für die Wirklichkeit in ähnlicher Weise wie Gössinger die Realität mit seinem rassentheoretischen Hilfskonstrukt zu verstellen versucht.

In Bezug auf die Berichterstattung des Hockey-Endspiels zwischen Indien und Deutschland verfährt sie ähnlich. Da die Gastgeber gegen die „unterlegene“ asiatische Rasse mit einem Rückstand von 1:8 chancenlos blieben, blendet sie beim ausgeglichenen Stand von 1:1 bereits

---

<sup>543</sup> Jäger war nicht nur der Ghostwriter des unter Riefenstahls Namen 1935 veröffentlichten Buches „Hinter den Kulissen...“ (vgl. Anm. 147), sondern auch ihr zeitweiliger Begleiter während ihrer USA-Reise 1938/39.

<sup>544</sup> Die Zitate der Berichterstattung für die deutsche *Olympia*-Fassung (vgl. Anm. 491) sind alle der 1992er-Filmkopie entnommen und werden im weiteren Verlauf über Anführungszeichen kenntlich gemacht, aber nicht jeweils gesondert mit Fußnoten versehen.

<sup>545</sup> Gössinger, Anton: „Weiße, Gelbe, Schwarze“, in: *Die Rasse 3* (1936) S. 439., zit. nach Peiffer 1993, 183.

aus und zeigt in der Schlusszene einen vom deutschen Torwart in Zeitlupe eindrücklich abgewehrten Schussversuch. Da der Puck jedoch nur abprallt, und Riefenstahl mit der Gemengenlage vorm Tor in einer unverwandt ungeklärten Situation ausblendet, bleibt zu vermuten, dass auf diese vorläufige Schussabwehr im nächsten Moment der Treffer folgte und die Inder in Führung brachte. Auch für Riefenstahl galt die ideologische, nicht dokumentarfilmspezifische Maxime, die „arische“ niemals als die unterlegene Rasse zu präsentieren - nicht um einen Punkt, geschweige denn um sieben Punkte. Ostentativ verschweigt der Sportberichtersteller bereits das erste Tor für die indische Mannschaft (oder besser: lässt *Riefenstahl* den Sportberichtersteller eines komplett nachsynchronisierten Films verschweigen), indem er den erfolgreich abgeschlossenen Spielzug der Inder lediglich mit dem Wort „Schuss“ kommentiert. Beim Ausgleichstreffer der Deutschen schreit er das „Tor für Deutschland!“ hingegen geradezu heraus. Zur Betonung deutscher Spielstärke bedient sich die Regisseurin zudem des subtilen Tricks, das Realtempo im Angriff der deutschen Mannschaft für einen kurzen Moment zu überschreiten und den „Herrenmenschen“ wie einen Pfeil nach vorn schießen zu lassen. Riefenstahl schafft mit der Verkehrung der Kräfteverhältnisse den Ausgleich zu einer vernichtenden Niederlage des Gastgeberlandes und entfremdet das Ereignis der Realität.

Mit der Nicht-Erwähnung deutsch-jüdischer und tschechischer Sportler/innen bedient sich die Auftragsfilmerin eines weiteren Mittels ideologiekonformer Rezeptionslenkung. Sie vollzieht die politische Praxis des gesellschaftlichen Ausschlusses am Beispiel der einzig im deutschen Olympiateam geduldeten ‚Alibi‘-Halbjüdin Helene Mayer filmisch nach (vgl Kpt. 8.1.3; 8.1.4.1) und leistet durch die Unsichtbarmachung einer der weltbesten Florettfechterinnen ihren Beitrag zur Vorführung einer „rassenreinen“ deutschen Delegation. Mit der Entscheidung, im Film nur über den Männerwettkampf des Säbelfechtens zu berichten, bleiben Erfolgsmeldungen über Mayers Silbermedaillengewinn und über den Goldmedaillengewinn der ungarischen Jüdin Ilona Elek-Schacherer und damit Erklärungsnot zur Leistungsfähigkeit von „Erschöpften“, „Hinfälligen“ von vornherein ausgespart. Sie beherrscht die Regeln der propagandistischen Kunst, die der Propagandaminister für die wirksamste hielt:

Nicht das ist die beste Propaganda, bei der die eigentlichen Elemente der Propaganda sichtbar zutage treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.<sup>546</sup>

---

<sup>546</sup> „Rede des Reichsministers Dr. Goebbels anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Febr. 1941“, zit. nach Albrecht 1979, S. 76f.

*Olympia* enthält keine direkte antisemitische Propaganda; Riefenstahl verzichtet zu Gunsten leiser Untertöne auf lautstarke Diffamierung und entspricht auch mit der Nichtbeachtung des „Rassenfeindes“ der offiziellen NS-Politik. Zu Recht bemerkt Infield:

If the exclusion of Jewish athletes perturbed Riefenstahl, there is no evidence of it. She continued with her preparations despite the statements of Streicher, Malitz, Goebbels and others and the obvious racial policy of Hitler (Infield 1976, 126).

Gleichgültig gegenüber dem Antihumanismus der nationalsozialistischen Herrschaftspraxis, störte sie sich nicht an dem Quasi-Ausschluss jüdischer Athleten aus der deutschen Olympiamannschaft und geschweige denn an dem eigens produzierten Verstärkereffekt dieser Politik. Jüdischsein *und* Deutschsein blieb auch für Riefenstahl ein unvereinbarer Gegensatz.

In Bezug auf die Nichterwähnung von Erwähnenswertem sei auf die antitschechische Propaganda in der nationalsozialistischen Presse im Vorfeld der Spiele verwiesen. Gedanklich bereitete Hitler die „Heimholung der Sudetendeutschen ins Reich“ seit langem vor. Es handelt sich wohl kaum um einen Zufall, dass Riefenstahls weitgehende Ignoranz tschechischer Leistungen mit der politischen Strategie in Zusammenhang steht. Trotz der guten Ergebnisse beim Turnen und Rudern, verzichtet die Regisseurin bei der filmischen Wiedergabe der Wettkämpfe fast gänzlich und beim Nationeneinzug im Prolog gar vollständig auf die Erwähnung des tschechischen Olympiateams.

### **8.3.8.2 *Pointierte Inferiorität und die Verifizierung des Dogmas***

Entgegen der gängigen Auffassung, ist der *Olympia*-Film *nicht* ausschließlich eine Hymne auf den physisch und optisch vollkommenen menschlichen Körper. Abweichungen sind selten, aber als Überraschungseffekte potenziert wirkungsmächtig und ausnahmslos auf „nicht-arische“ Unvollkommenheiten reduziert. Die folgenden Beispiele der Dreisprung- sowie der Marathon- und 10.000-m-Lauf-Inszenierung sollen genügen, diese These argumentativ abzusichern.

Im Vorgriff auf die Sequenzanalyse des Dreisprung-Wettkampfes sei erwähnt, dass das Augenmerk hier vornehmlich auf den ungültigen Sprungversuch des schwarzen Kandiernamens Richardson zu richten ist. Riefenstahl zeigt insgesamt elf Sprungszene, die als Melange aus Vorkampfleistungen und Finalsprüngen willkürlich montiert scheinen. Im Ergebnis eines akribischen Quellenstudiums erweist sich die Komposition des Materials erwartungsgemäß jedoch als durchaus bedachtsam konstruierte Schnittfolge.



Film-Wettkampf

1. ~~Namenlos~~
2. ~~Namenlos~~
3. (1.) **Romero** (USA) (15,08 m)
4. *Rajasaari* (FIN) (14,59 m) (→ Europameister!)
5. *Richardson* (CAN) (ungültig!)
6. (2.) **Wöllner** (GER) (15,27 m) (→ Deutscher Rekord!)
7. (3.) **Oshima** (JPN) (15,07 m)
8. **Tajima** (JPN) (15,76 m) (→ Olympischer Rekord!)
9. (4.) **Metcalf** (AUS) (15,50 m)
10. (5.) **Harada** (JPN) (15,66 m)
11. (6.) **Tajima** (JPN) (→ Weltrekord!) (16,00 m)

Realer Endkampf

1. **Tajima** (JPN) (16,00 m)
2. **Harada** (JPN) (15,66 m)
3. **Metcalf** (AUS) (15,50 m)
4. **Wöllner** (GER) (15,27 m)
5. **Romero** (USA) (15,08 m)
6. **Oshima** (JPN) (15,07 m)

In der Gegenüberstellung wird deutlich, dass *alle* Finalisten des realen Wettkampfes auch (aber nicht einzig!) als Teilnehmer im Film-Wettkampf Berücksichtigung finden.<sup>548</sup> Für den Kinozuschauer erschließt sich diese Information jedoch nicht, weil Riefenstahl eine dokumentarische Zuordnung der Teilnehmer zu den jeweiligen Ausscheidungskämpfen im Interesse einer primär künstlerischen Wettkampfreproduktion, einer dramaturgisch wie ideologisch höchst ergiebigen Vermischung der Ereignisse verwehrt.<sup>549</sup> Nach ihrem Willen findet der Japaner und Goldmedaillengewinner Tajima sowohl mit seinem olympischen Sieg aus dem Vorkampf als auch mit seinem Weltrekordsprung im Endkampf gleich zwei Mal Erwähnung.<sup>550</sup> Der an vierter Stelle eingeblendete Finne Rajasaari zählt zwar nicht zu den

---

<sup>547</sup> Die folgende Gegenüberstellung der Athleten-Chronologie von filmischer Wettkampfreproduktion und realem Endkampf dient als Orientierungshilfe zum besseren Textverständnis. Weitere Erklärungen zu Kursiv- sowie Fettdruck und Streichungen finden sich im fortlaufenden Text und unter Anm. 548.

<sup>548</sup> Siehe Fettdruck und Numerierung in Klammern!

<sup>549</sup> Diese Information erschließt zumindest so lange nicht, wie der Zuschauer den Film als einzige Informationsquelle nutzt (oder als eindrücklichste erinnert) und den Aufwand scheut, unter Heranziehung anderer Medien einen obigen Vergleich anzustellen.

<sup>550</sup> Die einmalige Streichung seines Namens in der Tabelle erklärt sich aus dem Bemühen, die Gesamtzahl der filmisch integrierten Athleten übersichtlich zu ermitteln und Doppelerwähnungen - wie im Falle Tajimas - deutlich als solche kenntlich zu machen.

Endkampfteilnehmern, wird vom Sprecher aber als „Europameister“ angekündigt und in die Gruppe der höchst erfolgreichen Springer eingereiht. Im Ergebnis dieser Vorüberlegungen zur personellen Auswahl Riefenstahls lässt sich schlussfolgern, dass sie *Bestleistungen* zum Auswahlkriterium für die filmische Berücksichtigung erhob – mit Ausnahme der verbleibenden beiden namenlosen Athleten zu Beginn und dem schwarzen Kanadier Richardson. Zur Ermittlung der Motive für deren Einbeziehung sei ein kritischer Blick auf den dramaturgischen Aufbau der Sequenz geworfen, die eine sukzessive Aufwärtsbewegung vom unspektakulären Beginn zum Weltrekordsprung als Kulminations- und Endpunkt zeigt. Im Fall einer grafischen Darstellung verwies der wellenförmig ansteigende Kurvenverlauf auf einen kontinuierlichen Wechsel zwischen Spannungsauf- und -abbau, auf die Ablösung der besseren durch die schlechtere Leistung (und *vice versa*) und somit auf die konsequente Rhythmisierung des Geschehens. Im Ergebnis der Analyse dieses Montageprinzips und mit Blick auf die Wahl der Gestaltungsmittel wird auch deutlich, dass die beiden namenlosen Sportler zu Beginn folgerichtig die Funktion von Prolog- ‚Statisten‘ zur Wettkampfeinleitung übernehmen. In Totaler aus der Vogelperspektive gefilmt und auf der Tonspur nicht erwähnt, bleiben ihre Gesichter unkenntlich und ihre Sprungweite unkommentiert. Das kinematografische Interesse erschöpft sich im Formalen, beschränkt die Rolle der Ent-Individualisierten auf den Spannungsaufbau ohne jede *inhaltliche* Relevanz.<sup>551</sup> Im Resümee ergibt sich, dass Riefenstahl für den Film eine Gruppe aus zwei ‚Statisten‘, sieben leistungsstärksten, und einem einzigen (vermeintlich) leistungsschwächsten *schwarzen* Athleten namens Richardson zusammenstellt, dessen Sprung infolge seines Gleichgewichtsverlustes für ungültig erklärt wird.

Riefenstahl verengt die Perspektive, indem sie sein Scheitern als Rarität inszeniert, die es keineswegs war. Richardsons Gesamtleistung beschränkte sich weder auf den Fehlversuch noch war er der einzige, sondern *einer* von *siebzehn* Springern, die sich nicht für den Endkampf qualifizieren konnten – darunter auch die beiden Deutschen Joch und Long. Letzterer vergab sogar zwei von drei Versuchen, weil er beim Absprung übertrat und demzufolge gleich zwei ungültige Sprünge verzeichnen musste (vgl. Cigaretten-Bilderdienst, Bd. 2, 48). Da sich deutsche Niederlagen bekanntlich nicht für die Leinwand eigneten, blieb das Kinopublikum in Unkenntnis dieser Situation.<sup>552</sup> Darüber hinaus bediente sich die Starfilmerin vielfältiger Gestaltungsmittel, um das Missgeschick des Schwarz-Kanadiers zu pointieren. Erstens lässt Riefenstahl nur in seinem Fall die Kamera- und Handlungsachse

---

<sup>551</sup> Aus diesem Grund sind ihre Namen in der Tabelle durchgestrichen.

<sup>552</sup> Auch im Fall von *Olympia* leitet sich der gegen Riefenstahl erhobene Vorwurf einer Propagandatätigkeit aus der dezidiert *ideologiekonformen Selektivität* des Materials ab (vgl. Kpt. 6.4.1).

parallel verlaufen, infolgedessen er sich als Einziger frontal auf die Zuschauer zubewegt. Damit stellt sich die Ungeschicklichkeit seines Bewegungsablaufes durch Ausfallbewegungen eindrücklicher dar als bei rechtwinkligen Achsenverhältnissen und einem Seitenblick auf das Geschehen.<sup>553</sup> Zweitens kontrastiert sie das unbeholfene Staucheln des Dunkelhäutigen unmittelbar mit dem kraftvollen und durch Zeitlupenaufnahme visuell harmonisierten Sprung des nachfolgenden Deutschen Wöllner, der mit 15,27 m zudem einen neuen deutschen Rekord aufstellt. Riefenstahl maximiert den Gegensatz mittels Chronologie, Bildgestaltung, Musik und Kommentar. Lautstark betont der Sprecher die Leistung Wöllners, der im Gesamtergebnis von Tajima mit 16,00 m jedoch weit übertroffen wurde und im Real-Wettkampf nur Platz vier erreichte. Auf der Tonspur wird der Sprung des heldenhaft inszenierten Deutschen drittens mit dramatischen Klängen pathetisch eingeleitet und akustisch deutlich in Opposition zu der beschwingten Begleitmusik seiner gesamten Vorgänger gesetzt. Viertens fügt Riefenstahl zwischen Richardson und Wöllner die Aufnahme eines schmunzelnden Japaners ein. Die Platzierung *dieser* Reaktion an *dieser* Stelle könnte als belächelnde Kommentierung der Ungeschicklichkeit interpretiert werden.

Die bildsprachliche Gestaltung der Auftragsfilmerin suggeriert dezidiert ein Ungleichgewicht zwischen „Arier“ und „Nicht-Arier“, nicht zwischen Sportlern. Selbst für die Dramaturgie, das Wechselspiel zwischen Spannungsauf- und abbau war Richardsons Fehlversuch entbehrlich, da bereits Rajasaari weit unter der Leistung Wöllners lag und somit einen Tiefpunkt vor einem Höhepunkt markierte. Im Resümee bleibt zu konstatieren, dass sich sowohl unter Bezugnahme auf das filmrelevante ‚Selektionskriterium Bestleistung‘ als auch im Hinblick auf den ‚architektonische(n) Aufbau‘ (Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 283) kein Grund für die Einbeziehung des missglückten Sprungs von Richardson erschließt – es sei denn, es sollte eine rassenideologische Botschaft transportiert werden...

Beim Marathonlauf richtet Riefenstahl das Augenmerk auf das Ausscheiden des Argentiniers Zabala, der als *einer* von *vielen* kapitulierte, aber als einzig Kapitulierender *gezeigt* wird. Der Leistungsabfall eines ‚südamerikanischen Körpers‘ versinnbildlicht ‚Hinfälligkeit‘ und Abweichung vom ‚vollkommenen‘ Körper. Zabala scheitert an den Anforderungen, sein ungenügender Wille kapituliert vor der physischen Mühsal - die Rassentheorie der Nazis scheint verifiziert und eindrücklich und nachhaltig am Bildmaterial ‚bewiesen‘. Die in Zusammenhang mit dem Zieleinlauf gezeigte Erschöpfung der anderen Läufer wird durch die erfolgreiche Überwindung der Strecke, durch das Durchhaltevermögen, die Aufopferung ‚legitimiert‘ und unterscheidet sich dadurch in der Bewertung wesentlich

---

<sup>553</sup> Dieses Achsenverhältnis wird in aller Regel gewählt, um die größtmögliche Einbeziehung des Rezipienten zu bewirken.

von Zabalas *vorzeitigem* Versagen. Die Filmwiedergabe des Wettkampfverlaufes ist aber vor allem deshalb von höchstem Interesse, weil Riefenstahl eine Person für Zabala *ausgibt*, die Zabala nicht *ist*. Zu Beginn zeigt die Kamera mehrfach einen Läufer mit Kopfbedeckung und der Startnummer 33, den der Kommentator als „Sieger von Los Angeles 1932: Zabala – Argentinien“ vorstellt. Da sich im Bildband von der Olympiade gleichfalls ein Hinweis auf Zabalas „Kopfschutz gegen die sengenden Sonnenstrahlen“ (Cigaretten-Bilderdienst 1936, Bd. 2, 54) findet, der - in zusätzlicher Übereinstimmung mit der filmischen Wiedergabe – anfangs lange Zeit an der Spitze läuft, ist die personelle Zuordnung zu diesem Zeitpunkt korrekt. Bezeichnenderweise integriert Riefenstahl wenig später die vermeintlich unbedeutende Szene, in der sich der zunehmend erschöpfte Zabala seiner Kopfbedeckung entledigt. Sie greift damit geschickt ihrem Anliegen voraus, den nachfolgenden Bildern des kollabierenden Läufers die falsche Person zuzuweisen: „Zabala, der Sieger von Los Angeles ist zusammengebrochen. Das schnelle Anfangstempo hat ihn zermürbt“, kommentiert der Sprecher die Aufnahmen und leistet einen maßgeblichen Beitrag zur Irreführung des Zuschauers. Die narrative Struktur und die optischen Ähnlichkeit der Athleten tun ihr Übriges, die Rezeption im Interesse der Regie zu lenken und von visuellen Differenzen *abzulenken*. Erst nach mehrmaliger Materialsichtung fällt auf, dass der kollabierende Argentinier Zabala in Wirklichkeit ein Peruaner mit der Startnummer 529 ist, der andere Schuhe, andere Trikot-Farben und -Wappen trägt und sich auf den zweiten Blick auch in Physiognomie und Statur unterscheidet. Mit der Kopfbedeckung hatte sich Zabala seines auffälligsten Erkennungsmerkmals entledigt und eine wesentliche Voraussetzung zum Gelingen des fragwürdigen Kunstgriffs durch die Regisseurin erfüllt, die diese letztlich höchst bedeutsame Szene folgerichtig als (vermeintliches) ‚Beweismaterial‘ einschneidet, um den Verdacht einer inkorrekten personellen Zuordnung gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Ungeachtet der Tatsache, dass die Information über Zabalas Ausscheiden infolge seiner Exhaustion den Tatsachen entspricht (vgl. Cigaretten-Bilderdienst 1936, Bd. 2, 54), verbieten sich derlei verfälschende Einflussnahmen für jeden Regisseur, der den Anspruch erhebt, das Geschehen sachlich zu dokumentieren (vgl. Anm. 293). Der Grund für die Realitätsverzerrung dürfte sich hier aus dem Umstand erklären, dass ein Kameramann im Moment des Zusammenbruchs Zabalas schlicht nicht zugegen war und Riefenstahl auf diese dramatische, emotional ergiebige Kapitulation eines notorischen Favoriten aber nicht zu verzichten bereit war, so dass sie im Interesse einer effektstarken Wettkampfreproduktion ein ‚Double‘ fand, um die verpasste Szene möglichst authentisch ‚nachzustellen‘.

Abschließend bleibt auf eine unverdeckt diskriminierende Einstellung der Prologsequenz-Montage im zweiten Teil des Olympia-Films, *Fest der Schönheit*, zu verweisen. Auf die Trainingsaufnahmen eines hüpfenden Inders schneidet Riefenstahl die Bilder eines hüpfenden Kängurus und stellt durch die Bildabfolge eine direkte Verknüpfung zwischen Tier und Sportler her, den sie aufgrund der Gleichsetzung unverhohlen der Lächerlichkeit preisgibt. Man darf sich amüsieren - auf Kosten des „Untermenschen“ versteht sich. Im Zusammenhang mit der Wiedergabe des bereits im ersten Teil *Fest der Völker* gezeigten 10.000-m – Laufs, hat sie das Motiv der Lächerlichkeit bereits indirekt antizipiert: Bezeichnenderweise verhandelt sie das Thema eines chancenlosen Wettkampfeinsatzes ausgerechnet am Beispiel eben dieses Inders, der im Film als *einzig* Teilnehmer frühzeitig zurückfällt, während er in Wirklichkeit einer von neunundzwanzig (!) gestarteten Langstreckenläufern ist, der das Tempo der Favoriten nicht halten kann.<sup>554</sup> Riefenstahl leitet die Szene mit der Nahaufnahme dreier Inderinnen ein, die die Leistung ihres Landsmannes von der Zuschauertribüne mit besorgten Mienen verfolgen. Auf diese Einstellung schneidet sie den Überholvorgang der Favoriten und kontrastiert deren Schnelligkeit mit der Langsamkeit des Asiaten. Der Moderator unterstützt die Bildaussage durch den Kommentar. „Weit auseinander gerissen ist das Feld der 10.000 - m- Läufer. Der Inder Singh wird von der Spitzengruppe überrundet.“ Riefenstahl rekurriert damit zum einen auf die rassenideologisch festgeschriebene Leistungsunfähigkeit von „Nicht-Ariern“. Das Motiv der Lächerlichkeit, das sie in der Känguru-Szene wiederholt, wird hier vorweggenommen: „Untermenschen“ sind keine ernst zu nehmenden Gegner. Zum anderen lenkt sie mit dieser Kontrastierung von Schnellsten und dem (nicht *den*) (vermeintlich) Langsamsten von den Misserfolgen der deutschen Langstreckenläufer ab. Im zeitgenössischen Original-Bildband zu den Olympischen Spielen ist dokumentiert, dass die Gastgeber nach der Hälfte des Laufes bereits chancenlos zurücklagen: „Bis auf Gebhardt liegen die deutschen Läufer weit, weit zurück, Siegers ist sogar überrundet.“<sup>555</sup> Die wenigsten Zuschauer dürften Riefenstahls Montagetrick dechiffriert haben, dessen sie sich zur ‚Ehrenrettung‘ der ‚Herrenmenschen‘ bediente, um an ihrer statt einen „Nicht-Arier“ in Kontrast zur „Spitzengruppe“ der Schnellsten zu setzen. *Olympia* wird den Ansprüchen an eine objektive Sportberichterstattung eben deshalb nicht gerecht, weil eine Pointierung deutschen Versagens oder eine bildsprachlich konstruierte Assoziation zwischen „Arier“ und Känguru nicht im Entferntesten denkbar wäre. Die Suggestivkraft des

---

<sup>554</sup> Im (Film-)Wettkampf zeichnet sich bereits kurz nach Beginn ab, dass aus der Gruppe der gestarteten Läufer lediglich sechs und später gar nur vier Athleten konkurrenzfähig bleiben.

<sup>555</sup> Cigaretten-Bilderdienst (1936, Bd. 2, 35). Bis auf Gebhardt, der schließlich den siebten Platz belegte, ist unter den ersten fünfzehn Langstreckenläufern kein Deutscher ins Ziel eingelaufen (ebd., 35).

Olympia-Films begründet sich in seiner vermeintlichen Harmlosigkeit, in seiner ‚trügerisch-unparteiischen Stellungnahme‘.

Im Ergebnis dieser Überlegungen ist Alkemeyers Fazit in Bezug auf ihre Filmgestaltung nur mit Einschränkung zuzustimmen:

Die ‚unschöne‘ Seite des Leistungssports - Qual, Leid und physischer Schmerz - wird schlicht weggeblendet oder ihrerseits ästhetisiert. Alles, was auf die Unvollkommenheit, Verletzlichkeit und Mangelhaftigkeit des empirischen Menschen hätte hindeuten können, bleibt ausgespart. Diese Seite der menschlichen Existenz interessierte die Regisseurin ausdrücklich nicht (Alkemeyer 1996, 483).

Auch wenn die Filmemacherin der schönen Seite unbestritten den Vorzug gibt, ist die Feststellung *so* nicht zutreffend. Die Gegenseite wird nicht ausgeblendet, sondern durch Einbindung in einen rassenideologischen Kontext instrumentalisiert und so mit einer Aussage über die menschliche respektive rassische Wertigkeit verknüpft. Riefenstahl ist folglich nur soweit an „dieser Seite der menschlichen Existenz“ interessiert, wie sie der Absicht dient, Unschönheit propagandistisch zu funktionalisieren.

### **8.3.9 Sport und Militarismus**

#### **8.3.9.1 Wille, Opfer, Kampf - der Marathonlauf**

Ein eigenartiger und starker Nimbus umgibt von jeher den Sieger im olympischen Marathonlauf. In ihm verkörpert sich der *Sieg des Geistes* über die Materie, der *Wille* [Hervorhebungen nicht im Original!] zwingt dem Körper Leistungen auf, die Bewunderung erregen (Cigaretten-Bilderdienst 1936, Bd. 2, 53).

Für die Demonstration des höchsten Willenseinsatzes bot sich die Verfilmung des 42,195 km langen Marathonlaufes als ausdauerintensivste Disziplin an, der Riefenstahl bezeichnenderweise höchste Aufmerksamkeit schenkte. „... her cameras show the power of the human spirit over all physical obstacles...“ (Infield 1976, 139). Zur Vermeidung einer monotonen Bildabfolge eines insgesamt wenig abwechslungsreichen Wettkampfes, schnitt die Montagekünstlerin aktuelle und Trainingsaufnahmen zusammen und erschöpfte das Repertoire technischer Feinheiten. Wie schon bei der Sequenz vom Turmspringen erzeugte sie mit der Mischung aus dokumentarischen und höchst artifiziellen Aufnahmen eine zusätzliche Spannung und bediente sich über den subjektiven Zugriff eines für den Dokumentarfilm untypischen Stilmittels. Riefenstahl beschreibt ihre künstlerische Intention wie folgt:

...da habe ich die Idee gehabt, es müßte versucht werden zu zeigen, was der Marathonläufer fühlt, wenn er müde wird, und daß man das dadurch ausdrückt, daß man die Beine zeigt, wie sie schwerer laufen und seine Bewegung wie die einer Maschine wird, wie alles vorbeizieht, und daß er dann wie im Traum und mit letzter Kraft gerade noch den Lärm aus dem Stadion hört, das zieht ihn an und stützt seinen Willen. ... Dieser Gegensatz: Die Musik bringt den Willen, und die Bilder zeigen seine Erschöpfung, dadurch erlebt man unbewußt die Mühen des Marathonläufers mit (Riefenstahl, zit. nach Weigel 1972a, 404).

Um die Bewegungen der Beine und die körperliche Verfassung des Läufers ‚spürbar‘ einzufangen und die Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Gezeigten maximal zu verringern, fixierte der Kameramann Walter Frenz winzige, vom Marathonläufer selbst zu bedienende Kameras am Körper der Läufer, um hüftabwärts die Aufsicht auf die unteren Extremitäten während der Trainingsproben zu ermöglichen. Diese Perspektive sollte in Ergänzung zum Zeitlupentempo beim Rezipienten eine unmittelbare Nachvollziehbarkeit der Mühe freisetzen, die der Athlet bei jedem Schritt, bei jeder Loslösung des Fußes vom Boden investierte. Das Rennen fordert zunehmend seinen Tribut, die Anstrengung wächst, der Wille kämpft gegen die Erschöpfung des Körpers. Das Tempo verlangsamt sich, einige Läufer können nur noch gehen. Für Kitei Son, der für Japan die Goldmedaille gewinnen wird, scheint es hingegen keinen Leistungsabfall zu geben, er verkörpert durchgängige Dynamik und Durchhaltevermögen.<sup>556</sup> „Riefenstahl shows the way Son won the race in his own *Triumph des Willens*“ (Infield 1976, 140). Willensstärke überwindet alle physischen Hindernisse – so lautet die ideologiekonforme Botschaft des Filmwettkampfes. Im Gegensatz zu vielen anderen Läufern, die sich über die Ziellinie schleppen und anschließend mit schmerzverzerrtem Gesicht in den Armen der Betreuer zusammenbrechen, überwindet Son die letzten Meter mit aufrechtem Gang und unverwandt hohem Tempo, bevor er sich auf dem Rasen niederlässt. Die Kontraste von Erschöpfung und Vitalität erzeugen Spannungsbögen und wecken Interesse an dem Verlauf, der die Läufer an die äußersten Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit führte und für Riefenstahl vermutlich schon aus diesem Grund ein reizvolles Sujet darstellte.

Die vorbeiziehende Szenerie der Weizenfelder und Bäume im Hintergrund unterstreicht die Geschwindigkeit der Läufer und bringt sie unmittelbar in Beziehung zur Natur. Zeitgleich zur Schlussphase des Marathonlaufes fängt die Kamera einen bedrohlich wolkenverhangenen Himmel ein, als kündige dieser einen bevorstehenden physischen Zusammenbruch an. Für Momente bringt Riefenstahl die „subjektive Kamera“ zum Einsatz, so dass der Rezipient die Perspektive des Läufers einnimmt und auf diese Weise unmittelbar in das Geschehen einbezogen wird. Detail-, Groß- und Zeitlupenaufnahmen von muskulösen Armen und Beinen

---

<sup>556</sup> Sein richtiger Name war Sohn Kee Chung. Aufgrund der Kolonialisierung Koreas durch die Japaner 1910, konnte er zu seinem Bedauern nur für Letztere und unter dem geänderten japanischen Namen Kitei Son starten (vgl. Kluge 1997, 880, Anm. 56).

in Bewegung, von transpirierenden, glänzenden, dunkelhäutigen Oberkörpern, von angestregten, ehrgeizigen, verzweifelten Gesichtern und die Auflösung des Menschen im eigenen Schatten, ergeben im Zusammenspiel starke Effekte. In der Marathonsequenz scheinen sich nationalsozialistische Tugenden und Forderungen an die „Volksgemeinschaft“ nach dem bekannten Muster zu erfüllen; wird besagte „Hingabe der individuellen Kräfte in den Dienst an den großen gewaltigen Aufgaben“ eingelöst, „die gegeben sind durch die Idee des Volkes und der Rasse“ (wie Anm. 54). Im Fall von Spitzenleistungen gesteht Riefenstahl auch „Nicht-Ariern“ die Einlösung dieser „Aufgaben“ zu. Im Zentrum filmischer Aufmerksamkeit stehen die *Schönsten* und *Besten*; das Auswahlkriterium heißt physische Perfektion und nicht notwendig rassische Zugehörigkeit. Aufgrund dieser Priorität können beste Dunkelhäutige wie Jesse Owens und Kitei Son auf gleicher Ebene mit einem besten weißen Zehnkämpfer wie Glenn Morris brillieren.<sup>557</sup> Dieser Umstand berechtigt jedoch nicht zu dem Schluss, dass „die Liebe (...), die Leni Riefenstahl Jesse Owens und Kitei Son entgegenbrachte, beweist, daß wenigstens sie frei vom rassischen Dünkel der Nazi-Hierarchie war ...“ (Mandell 1980, 241). Abgesehen von der Fehldeutung des Autors in Bezug auf die Verwechslung von Liebe mit Eigennutz als Motiv für die filmische Privilegierung, ist dies ein vorschnelles, unzutreffendes und mühelos zu konterkarierendes Fazit. Die Fokussierung auf zwei siegreiche „Nicht-Arier“ muss die Filmemacherin nicht von dem Vorwurf befreien, mit rassistischem Gedankengut sympathisiert zu haben. Rückschlüsse auf ihre persönliche Gesinnung sind ohnehin nur unter Vorbehalt zulässig. Der Erkenntnisgewinn einer seriösen Produktanalyse beschränkt sich im Wesentlichen auf Aussagen zu Art und Ausmaß ihrer Dienstbarkeit, die die Frage nach Riefenstahls politischem Basis- oder Detailwissen allerdings notwendig impliziert. Die für das Gesamtwerk zu konstatierende kinematografische Besserstellung germanophiler Nationen<sup>558</sup> liefert klare Indizien für ihre politischen Kenntnisse, so dass der Schönheits- und Leistungsfaktor als Motiv für die Exklusivdarstellung um den der politischen Relevanz zu erweitern ist.

Am Beispiel der Eröffnungssequenz wurde die Favorisierung profaschistischer Nationen bereits herausgestellt. Auch im Fall der Marathonsequenz mag sich Riefenstahls Präferenz japanischer Olympioniken aus der am 25. November 1936 erfolgten Unterzeichnung des deutsch-japanischen *Antikominternpaktes* erklären.<sup>559</sup> Da der Film nach zweijähriger

---

<sup>557</sup> Der attraktive Amerikaner Glenn Morris ging als erfolgreichster Zehnkämpfer aus den Wettkämpfen hervor und erfüllte in dieser Kombination (Schönheit und Höchstleistung) die beiden wesentlichen Voraussetzungen für verstärkte Filmpräsenz. Im „Fest der Schönheit“ wird ihm folgerichtig erhöhte Aufmerksamkeit zuteil.

<sup>558</sup> Dies trifft v.a. für Italien und Japan zu. Eine wohlmeinende Darstellung der Japaner lässt sich auch für den Dreisprung-Wettkampf konstatieren.

<sup>559</sup> In diesem Abkommen hatten sich beide Länder zur gemeinsamen Abwehr der Kommunistischen Internationale verständigt.



Bearbeitungszeit erst 1938 uraufgeführt wurde, blieb genügend Zeit, mit der Filmgestaltung auf aktuell-politische Realitäten zu reagieren.<sup>560</sup> Riefenstahl integrierte den Faschistengruß eines japanischen Marathonläufers, der sich beim Ordner für eine Erfrischung bedankt. Die Szene ist kurz und unter sportlichen Gesichtspunkten in keiner Weise von Relevanz. Fast unmerklich bindet sie diese Geste als Ausdruck einer politischen Allianz, als Sympathiebekundung mit dem Faschismus in den Sportwettkampf ein und beweist einmal mehr ihr Geschick für subtile Informationsvermittlung und Rezeptionslenkung. Die Bildgestaltung legt durchaus nahe, dass Riefenstahl dezidiert auf das weltpolitische Geschehen reagierte und gewiss nicht die unpolitische Künstlerin war, die sie stets zu sein vorgab.

### **8.3.9.2 Soldaten-Sportler und deutsches Heldentum**

Im Zusammenhang mit den Schießübungen als Teil des Modernen Fünfkampfes präsentiert Riefenstahl die Deutschen Lemp und Handrick als eiskalte Militärs.<sup>561</sup> Ihre Mimik und ihre Pose verraten Brutalität, Skrupellosigkeit, „Herrenmenschentum“, wie es Hitler so enthusiastisch beschwor:

Das Schwache muß weggehämmert werden. ... Schmerzen muß sie [die Jugend, Vf] ertragen. ... Stark und schön will ich meine Jugend. ... Beherrschung müssen sie lernen. ... Todesfurcht besiegen lernen.<sup>562</sup>

Die Härte der beiden Deutschen wirkt gleichermaßen überzogen und gekünstelt wie der Habitus ihrer nichtdeutschen Konkurrenten. Der Mangel an Authentizität spricht für filmische Nachstellungen und belegt die Schwäche der Sequenz. Nichtsdestotrotz erlaubt die Inszenierung Rückschlüsse auf Riefenstahls propagandistische Intention und ist insofern durchaus von Interesse.

Während sechs von zehn Teilnehmern eine großformatige Startnummer wie ein Brustlätzchen über der Kleidung tragen und damit ein wenig lächerlich wirken, sind vier Teilnehmer davon ausgenommen: die erwähnten beiden Deutschen, ein österreichischer ‚Gesinnungsgenosse‘ und ein Amerikaner. Lemp und Handrick nehmen hier als Inbegriff des

---

<sup>560</sup> Wie Kpt. 8.3.7.1 zu entnehmen, wurde dieser Gedanke auch im Zusammenhang mit der Exklusivdarstellung Jesse Owens' erwogen.

<sup>561</sup> Der 1912 entstandene Moderne Fünfkampf ist ein Ereignis des Militärs und setzt sich aus den folgenden Disziplinen zusammen: 4000-m-Geländelauf, 5-km-Geländeritt, Degenfechten, Pistolenschießen, 300-m-Freistilschwimmen.

<sup>562</sup> Hitler, zit. nach Rauschnig, Hermann: *Gespräche mit Hitler*, zit. nach Walter Hofer (1957): *Der Nationalsozialismus - Dokumente 1933-1945*, Frankfurt am Main, S. 88, zit. nach Wolbert 1982, 70.

soldatisch-aufrecht-männlichen Vorbildariers nochmals eine Sonderrolle ein. Riefenstahl inszeniert sie als Heroen. Im Gegensatz zu dem zwar uniformierten, aber kindlich-unbeholfen wirkenden Österreicher und dem weder uniformierten noch treffsicheren Amerikaner, verkörpern die Deutschen in jeder Hinsicht Perfektion. Hitlers Auftragsregisseurin erhöht Lemp als einzigen Fünfkämpfer durch extreme Untersicht. Aus dieser Froschperspektive folgt die Kamera seiner Armbewegung zur Einnahme der Schussposition mittels vertikalem Schwenk. Unter Einsatz dieser filmsprachlichen Mittel verstärkt sich der Eindruck seiner Bedrohlichkeit. Haltung und Gesichtsausdruck signalisieren Standfestigkeit, Entschlossenheit, Unerschrockenheit. Gleiches gilt für die Ausstrahlung Handricks, die Riefenstahl lediglich mit anderen technischen Mitteln ‚kreiert‘. Sie erhöht die Aufmerksamkeit für den deutschen Oberstleutnant durch die zeitliche Verlängerung der Einstellung. Im Vergleich zu der zügigen Szenenabfolge der acht Vorgänger, bereitet sich Handrick mit scheinbar höchster Konzentration und betonter Ruhe auf seinen Einsatz vor und dürfte mit diesem Schauspiel genauesten Regieanweisungen gefolgt sein. Erhobenen Hauptes visiert er kalt und unbeirrbar die Zielscheibe an, bevor er souverän den Abzug der Schusswaffe betätigt. Auffällig lange verweilt die Kamera auf der Anzeigentafel der Gewinner und somit auf Handricks Erstplatzierung. Er wird nicht nur aus dem Schießwettbewerb, sondern aus dem gesamten Fünfkampf als Erfolgreichster hervorgehen, so dass die nachweisliche Leistungsstärke seiner Siegesgewissheit nachdrücklich Recht zu geben scheint.

Die Gewalt [als Bestandteil olympischer Leistungen, Vf] wirkte als ein Zurückdrängen des Persönlichen und Privaten, als eine Eingliederung in ein von Machthabern bereitgestelltes Schema von Rollen, Werten und Interpretationen *ihrer* Wahl. Darin war kein Platz für singuläre Motivation, Anderssein, Lachen und Liebe (Gebauer/Wulf 1988, 23).

Diesem Schema staatlich forcierter Rollenzuweisungen entspricht auch Oberstleutnant von Wangenheim, der das extrem beschwerliche Military-Reiten trotz seiner Verletzung fortsetzt und dank dieser Aufopferungsbereitschaft den Sieg für ‚seine‘, für die deutsche Nation erringt. Persönliches Befinden wird zu Gunsten der Heldentat fürs Vaterland ignoriert; das Individuum opfert sich dem Kollektiv und findet in der Selbstaufgabe seine Anerkennung. Lobend erwähnt der Sprecher diesen Einsatz des Einzelnen für den höheren Zweck: „Kaum die Hälfte der gestarteten Reiter ist über die schwere Strecke gekommen. Wangenheim hat sich das Schlüsselbein gebrochen, ist aber trotzdem weitergeritten und rettete damit die goldene Mannschaftsmedaille für Deutschland.“ Da Riefenstahl den Film vollständig im Nachhinein synchronisierte,<sup>563</sup> sind die Kommentierungen mit Bedacht gewählt und als gesonderter Faktor der Rezeptionslenkung zu berücksichtigen.

---

<sup>563</sup> Mit Ausnahme der Eröffnungsworte Hitlers.

### 8.3.9.3 Sportreportage und Kriegsberichterstattung

Carl Diem galt der Sport als „freiwilliges Soldatentum“, und es war eine Zeit, „da der Sport planmäßig zum Inbegriff des kriegerischen Heldentums aufgebaut wurde, Sportberichterstattung und Kriegspropaganda die gleiche Sprache benutzten...“<sup>564</sup>. Film und Realereignis wecken mehrfach Assoziationen, die weniger an ein völkerverbindendes Sportereignis, als an ein kriegerisches Aufrüsten und Kräfteressen für den bevorstehenden Ernstfall erinnern. „... drei Amerikaner und zwei Japaner – die große Schlacht ist wieder entbrannt...“ - beim Stabhochsprung werden Sportler zu Kriegern auf dem Schlachtfeld Stadion. Auffällig ist die Militärsprache vor allem im Zusammenhang mit den Schwimmereignissen. Beim 200-m-Brustschwimmen heißt es: „... der Japaner führt, Sietas kämpft den Kampf seines Lebens, ... der Kampf Deutschland – Japan ist entbrannt.“ Der Deutsche Sietas scheint nicht als *Sportler* eines olympischen Wettstreits um den Sieg, sondern als *Soldat* eines erbitterten Gefechts um sein Leben zu kämpfen. Der 100-m-Freistil-Wettkampf wird ähnlich militaristisch kommentiert: „... gegen die Front der Japaner kämpfen die schnellsten Schwimmer Europas und Amerikas, ... drei Schwimmer liegen in Front, ... noch liegen Yusa/Japan und Csik/Ungarn in Front...“. Die Berichterstattung des 100-m-Freistils der Frauen unterscheidet sich in keiner Weise vom „Fronterlebnis“ der Männer: „... auf der Außenbahn die deutsche Meisterschwimmerin Gisela Arendt knapp in Front, ... vorn in Front brennt immer noch der Zweikampf zwischen *unserer* Deutschen und der Argentinierin, ... die Campbell kommt in Front, ... in Front liegt die Campbell und Willy den Ouden...“. Während der knapp zweiminütigen Kommentierung des unmittelbaren Wettkampfgeschehens der beiden 100-m-Freistil-Schwimmereignisse fällt das Wort „Front“ sieben Mal. Bei dieser heroischen Reportageform handelt es sich interessanterweise um ein Spezifikum der deutschsprachigen *Olympia*-Version, die - entgegen Riefenstahls Mehrfachbehauptungen<sup>565</sup> - weder dem weltweit üblichen Jargon der Sportberichterstattung entspricht, noch mit der Synchronisation der englischen Kopie zu vergleichen ist, wie das folgende Beispiel verdeutlicht. Der Einsatz dreier finnischer Marathonläufer wird vom deutschen Sprecher wie folgt kommentiert: „Geschlossen kämpft Finnlands Streitmacht um den Anschluss zur Spitze. Drei Läufer, ein Land, ein Wille“ - unschwer erkennbar weckt diese

---

<sup>564</sup> Alkemeyer, Thomas: „Sport als Inbegriff kriegerischen Heldentums“, in: *taz*, 14. Febr. 1998.

<sup>565</sup> Vgl. Graham 1986, 282f, Punkt 4. sowie 286, Punkt 11. Diese beiden Behauptungen erscheinen in Riefenstahls zweiter Verteidigungsschrift (datiert: 19. April 1958), die sie infolge einer Ablehnung des Zertifikats für *Olympia* durch die Filmbewertungsstelle an selbige Institution richtete. Diese Verteidigungsschrift ist bei Graham als „Appendix D, Filmbewertungsstelle, The Foundation of the Appeal Against the Decision of the Committee of Review of January 30, 1958“ abgedruckt und auf den Seiten 280-291 nachzulesen.

Formulierung Assoziationen zu dem NS-Slogan „Ein Volk, ein Reich, ein Führer“. Im Gegensatz dazu berichtet der britische Sprecher über den gleichen Sachverhalt mit unvergleichlicher Neutralität: „The three men from Finland, as usual, are running in close formation, confident and menacing“ (zit. nach Graham 1986, 168). Downing (1992, 59) bestätigt für die gesamte englische *Olympia*-Version: „The commentator narrates the film throughout in a neutral, unemotional style“. - Riefenstahl stärkt die Bildaussage über die Verbalsprache und leistet auch mit dem Sportfilm einen Beitrag zur mentalen Kriegsmobilisierung der deutschen „Volksgemeinschaft“.

### 8.3.10 Fazit

Mit der kinematografischen Privilegierung der Schönsten und Besten folgt Riefenstahl einer künstlerischen - und als solche durchaus legitimen - Intention. Die Glorifizierung menschlicher Physis ist kein Vergehen, sondern eine Geschmacksfrage, die Filmemacher und Werbefotografen der Gegenwart, in sichtbarer Übereinstimmung mit Riefenstahls Begeisterung für anatomische und physiognomische Vollendung, tagtäglich für sich beantworten. Die Werbeplakate der Kosmetikindustrie oder – eindrücklicher noch – des ZDF zum Olympiadeauftakt des Jahres 2004, sind als ästhetische Zitate der NS-Regisseurin unschwer erkennbar, *ohne* jedoch Unbehagen oder Kritik zu provozieren. An der Abbildung junger, muskulöser, vitaler Körper ist für sich betrachtet nichts auszusetzen. Die Brisanz der Filmbilder ergibt sich erst und einzig aus dem politisch-ideologischen, genauer: aus dem rassenideologischen Kontext. Sie ergibt sich *nicht* per se aus der Abbildung der Schönsten und Besten, sondern aus der *Omnipräsenz* der Schönsten und Besten und aus der ideologiekonformen Funktionalisierung der *Ausnahme* vom Schönsten und Besten, der Negativkonnotation von Abweichung. Riefenstahls Apotheose des „Vollkommenen“ wird problematisch in einem System der Verachtung und Ausgrenzung des „Unvollkommenen“, der Absage an Pluralität und Anderssein, der Propagierung und Forcierung eines dualistischen Dogmas, das die Kategorien des „Erwünschten“ und des „Unerwünschten“ etabliert und daran menschlichen Lebenswert bemisst.<sup>566</sup>

---

<sup>566</sup> Definitorisch sind die Kategorien „vollkommen“/„unvollkommen“/„erwünscht“/„unerwünscht“ nicht notwendig an „Arier-“ und „Nicht-Ariertum“ gebunden, was beispielsweise daran deutlich wird, dass auch ein körperbehinderter „Arier“ im Nationalsozialismus als „unerwünschtes Element“ Ausgrenzung erfährt.

Entgegen Riefenstahls Behauptung liegt es *nicht* in der Logik der Sache, in Ermangelung „hässlicher“ Olympioniken keine Alternative zur Abbildung von Schönheit gehabt zu haben. Im Wissen um die Korrespondenzen zwischen NS-Ideologie und *Olympia*-Ikonografie, verweigerte sie nach 1945 fast ausnahmslos das Zugeständnis einer künstlerischen Einflussnahme, einer Idealisierung der Kameraobjekte und des Geschehens.

Ich habe nur das Material bekommen, das sie [die Kameraleute, Vf] gedreht haben. Und was die teilnehmenden Sportler anbelangt: Ich konnte sie mir nicht aussuchen; ob sie ‚schön‘ oder ‚häßlich‘ waren, darauf hatte ich keinen Einfluß, sie wurden weder geschminkt noch mit anderen Frisuren versehen. So wie sie waren, wurden sie gefilmt.<sup>567</sup>

In betont naiver Manier gibt sich die Stilisierungskünstlerin als Dokumentaristin, als wüsste sie nicht am Besten, dass ihre Einflussnahme maßgeblich in der Bildauswahl bestand. Wenn Unschönheit dem Schnitt zum Opfer fällt, werden Visagisten und Friseure überflüssig. Eine Olympiateilnahme ist selbstredend kein Indiz für Makellosigkeit; *Olympia* aber ist ein Beleg für verschwiegene Kainszeichen und selegierte Perfektion. Schaub (2003, 123) hingegen folgt Riefenstahls Argumentation und konstatiert: „Es ist unwahrscheinlich, im Spitzensport ein ... unansehnliches Körperbild vorzufinden“ - als bewahrte Spitzensport vor Akne, abstehenden Ohren, zu großen oder kleinen Nasen, X-Beinen, Kleinwüchsigkeit, breiten Hüften oder einem fliehenden Kinn.<sup>568</sup> Infield erkennt die klaren ästhetischen Prämissen für Riefenstahls Montageverfahren:

When a winner lacked the physical beauty she desired for her film, either she eliminated the footage in the final cut or, if some other element of the contest was so interesting that she felt compelled to incorporate it into *Olympia*, she would use a long shot instead of a closeup (Infield 1976, 139).

In ihrer Funktion als Verantwortliche für die „Gesamtleitung und künstlerische Gestaltung“<sup>569</sup> entschied sie über Filminhalte, betonte und überhöhte Sehenswertes, unterschlug und banalisierte Gegenteiliges und reproduzierte so das Geschehen nach eigenen Relevanzkriterien. Dieses Verfahren ist zunächst nicht als Gestaltungsexzentrik der Auftragsregisseurin, sondern schlicht als alltägliches Prozedere des Produktionsprozesses zu verstehen. Im Ergebnis einer akribisch erfolgten Bildauswahl und unter extensivem Rückgriff

---

<sup>567</sup> Reif, Adalbert: „Des Teufels schöne Körper. Leni Riefenstahl im Gespräch mit Adalbert Reif“, in: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt* Nr. 39, 23. Sept. 1988, zit. nach Alkemeyer 1996, 483. Ebenso äußerte sie sich in einem Interview der *Süddeutschen Zeitung* vom 14. Aug. 92: „... ich habe doch die Menschen nicht gemacht, ich habe sie nur aufgenommen.“

<sup>568</sup> Schaub bezieht sich zum einen auf die zitierte Entlastungsargumentation Riefenstahls, übersieht dabei aber, dass die Regisseurin ihren Schönheitsbegriff gemeinhin nicht ausschließlich auf das „Körperbild“, sondern auf die gesamte Physiognomie eines Menschen erstreckte. Riefenstahl spricht auch in diesem Fall ganz allgemein von „schön“ und „häßlich“, nicht (nur) von schönen oder hässlichen *Körpern* und belegt ihren erweiterten Schönheitsbegriff auch mit dem Verweis auf Schminke und Frisuren. Einen idealtypisch durchtrainierten, aber schielenden Sportler hätte Riefenstahl niemals gezeigt – ungeachtet seines perfekten Körpers. Zum anderen bezieht sich Schaub auf Wildmann und weist seine *Olympia*-Kritik an der Nicht-Visualisierung eines „häßliche(n), dunkle(n), abstoßende(n) ... körperliche(n) Gegenbild(s) [zum begehrten Körper]“ mit dem zuvor erwähnten Argument zurück (siehe oben im fortlaufenden Text). Abgesehen von der argumentativen Schwäche ihres Einwands, assoziiert sie so mit dem „dunkle(n)“ zwangsläufig den „unansehnliche(n)“ Körper – eine gewiss unbeabsichtigte und dennoch grobe Fahrlässigkeit eines Versuchs der Beweisführung.

<sup>569</sup> BArch/FArch, „Olympia“, Filmmappe 12426 II – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“, S. 2.

auf das filmsprachliche Repertoire, steuerte sie die Rezeption eines Millionenpublikums im Interesse einer Hymne auf „[D]ie schönsten Stars der Welt! Götter, Helden und Kämpfer!“<sup>570</sup>

In seltenen Fällen gestand sie das schönheitsfetischistische Motiv auch im Postfaschismus:

Die [antike Myron-Statue, Vf] idealisiert in der Tat einen gutgebauten Männerkörper. Lag es da nicht nahe, unter den Olympia-Teilnehmern ähnlich gutgewachsene Athleten auszusuchen?... Ich konnte doch keinen häßlichen Mann nehmen!<sup>571</sup>

In ihrer Eigenschaft als Auftragsregisseurin lag es nahe, die Bildgestaltung dem nationalsozialistischen Anforderungskatalog anzupassen, demzufolge der Künstler „mit seinem Geist alles Geschehen in einem Sinne beeinflussen [sollte], daß edelstes und bestes Menschentum aus allen Werken spricht.“<sup>572</sup> Bilder einer mythologisierten Welt der perfekt choreografierten Jünglinge verkehrten die Entzündung des Olympischen Feuers in einen quasi-religiösen, neblig-mystischen Akt und rückten Fackelläufer in die Sphäre des Göttlichen. Nach Riefenstahls Willen sollte der Film „der Jugend Ansporn und Symbol werden, noch schöner, noch vollkommener zu werden.“<sup>573</sup> Sie produzierte mit *Olympia* folglich auch einen Werbefilm in Anlehnung an die Vorstellungen des „Führers“ vom neuen, rücksichtslosen, schönen, kämpferischen, aufopferungsbereiten und entindividualisierten Menschen.

Die heutige Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp. [...] Sport-, Wett- und Kampfspiele stählen Millionen jugendlicher Körper und zeigen sie uns nun steigend in einer Form und Verfassung, wie sie vielleicht tausend Jahre lang nicht gesehen, ... worden sind.<sup>574</sup>

Nach Hitlers Willen lenkten diese Bilder das Augenmerk auf ein viel versprechendes neues Deutschland und kaschierten alltägliche Herrschaftsgewalt. Wie sie selbst nahe legt, intendierte Riefenstahl eine emotionale, nicht rationale Rezeption: „Im Film werden wir nun die Olympiade noch einmal erleben können ... Schöner als in der Wirklichkeit ...“ (Riefenstahl 2002, Vorwort) inszenierte sie das Ereignis und schuf eine eigene Wirklichkeit. Im lebenslangen Widerspruch zu sich selbst, erbrachte sie eigens den Nachweis für die Montage mehrfach postolympischer Nachstellungen oder wettkampfvorbereitender Trainingsaufnahmen, die sie undeckelt als Material der Originalwettkämpfen ausgibt. Die imposantesten Szenen vom Marathonläufer Kitei Son dokumentieren ebenso wenig das aktuelle Geschehen, wie die der Schwimmturniere, des Stabhochsprungs und anderer

---

<sup>570</sup> Ebd., S. 21.

<sup>571</sup> Riefenstahl im *Spiegel*-Gespräch mit Schreiber, Mathias/Weingarten Susanne: „Realität interessiert mich nicht“, in: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1997.

<sup>572</sup> Hönig, Eugen: „Die Gegenwartsaufgaben der bildenden Künste“, in: *Die Westmark*, JG. 1935/36, H. 6, März 1936, S. 301, zit. nach Wolbert 1982, 222f.

<sup>573</sup> BArch/FArch, „Olympia“, Filmmappe 12426 II – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“, S. 9.

<sup>574</sup> Adolf Hitler zur Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst am 18. Juli 1937, in: *Völkischer Beobachter*, Münchener Ausgabe, 19. Juli 1937, zit. nach Hoffmann 1993, 109.

Disziplinen. „...das ist Lenis eigene Olympiade, sie hat sich selbständig gemacht...“, konstatierten Zeitzeugen.<sup>575</sup> Darüber hinaus belegen die Akten der Reichskulturkammer ihr Vorhaben, ereignisfremde Wettkampfbilder von den Nürnberger Leichtathletik-Meisterschaften als Wettkampfbilder von der Olympiade zu montieren (vgl. Kinkel 135ff). Unter generellem Verzicht auf die Kennzeichnung ereignisfremder oder inszenierter Wettkämpfe, mangelt es den Bildern an Authentizität und dokumentarischem Wert.

In Korrespondenz mit dem propagandistischen Ansinnen der Machthaber etablierte sie das Trugbild des „staatspolitisch wertvollen“ Scheins. Dank Riefenstahls korrigierendem Eingriff eskamotierte sie Hitler als Choleriker im Falle nicht-deutscher Siege. Schöne Bilder vom friedliebenden, sportbegeisterten und ‚harmlosen‘ Gastgeber verstellten den Blick für unschöne Realitäten. Nach dem Niedergang des Dritten Reiches eröffnete sich gerade über die Subtilität und Perfektion der Ideologievermittlung ein moralisches Rückzugsgebiet für Riefenstahls - nach persönlichem Empfinden zu Unrecht - strapaziertes Gewissen, „denn in den Olympia-Filmen ist überhaupt nichts von Politik drin. Das sind reine Sportfilme...“ (Riefenstahl, zit. nach Schreiber 1982, 61). Der Einwand drängt sich auf und zu Recht bemerkt Becker:

...es gibt keinen "unpolitischen" oder "unpropagandistischen" Film in einem Herrschaftssystem wie dem des Faschismus: Jeder Film, wenn er nicht offen das Regime bekämpft, ist den Herrschaftsinteressen willkommen, stützt die herrschende Ideologie und stabilisiert die Herrschaftsverhältnisse damit (Becker 1973, 119).

Riefenstahl faszinierte und verführte durch die Professionalität ihrer Arbeit, die Sakralisierung des Ereignisses, die Emotionalisierung der Bildsprache, die Subtilität der Propaganda. Sie transzendierte das Ereignis der Olympischen Spiele, beraubte es des Zufalls, seiner Unbeschwertheit, Mediokrität und Wirklichkeitsnähe. „... there is very little humor in *Olympia*. Nor does the film reflect an attitude of compassion for the athletes.“ (Infield 1976, 141). Keine Liebe, kein Mitleid, keine Wärme, kaum Humor, dafür Schönheit, Virilität, Leistung, Kampf und Härte. Im Eifer propagandistischer Pflichterfüllung und im Rausch des schönheitsfetischistischen Wahns hat Riefenstahl die Grenzen der reinen Sportberichterstattung bei weitem überschritten, und, wie Georg Seesslen sehr treffend bemerkt, ist es ihr „in ihrem Leben nie gelungen, einen Menschen zu sehen und abzubilden.“<sup>576</sup>

---

<sup>575</sup> BArch/FArch, „Olympia“, Filmmappe 12426 II – Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“, S. 79.

<sup>576</sup> Seesslen, Georg: „Die Ästhetik des Barbarischen“, in: *Die Woche*, 14. April 1994.

## 9 RIEFENSTAHL NACH 1939 – EINE SKIZZE

Wie die Überschrift bereits andeutet, werden die weiteren Stationen der Auftragsregisseurin im Dritten Reich abzuhandeln sein. Da dieser Themenkomplex für die vorliegende Untersuchung nur am Rande von Interesse ist, wird der Werdegang nach 1939 lediglich in Kürze und auch in diesem Fall explizit unter dem Aspekt ihrer Dienstbarkeit und/oder Nutznießerschaft nachgezeichnet.

### 9.1 Nicht realisierte (Auftrags-)Arbeiten einer Höchstprivilegierten in Kriegszeiten

#### 9.1.1 Ein Filmgelände für Riefenstahl – „Auf Wunsch des Führers“

Zum Zeitpunkt des Kriegsbeginns hatte Riefenstahl Weltruhm erlangt. Etwa zeitgleich zur Genehmigung und Finanzierung des Spielfilmprojekts „Penthesilea“ durch Hitler<sup>577</sup> wurden die Pläne zur Errichtung eines opulenten Filmgeländes für die Starregisseurin in der zukünftigen Welthauptstadt „Germania“ im Juli 1939 konkretisiert - „Auf Wunsch des Führers“.<sup>578</sup> Der beauftragte Architekt Dr. Ernst Petersen veranschlagte am 10. August 1939 eine Summe in Höhe von 1.844.700 RM für das Bauvorhaben im Grunewald.<sup>579</sup> Das Reich übernahm die vollständige Finanzierung für den „Bau der Partei“ (wie Anm. 578) inklusive Kopieranstalt, fotografischen Ateliers, Turnsaal, Kasino, Film- und Fotoarchiv, Arbeits-, Schneide-, Vorführ-, Expeditions-, Negativ-, Presse-, Requisiten-, Umkleide-, Gemeinschafts-, Luftschutz- und Riefenstahls Privaträume. In Anlehnung an Hitlers Wunschkonstruktion auf dem Obersalzberg, sah auch dieser Entwurf den Bau eines versenkbaren Panoramafensters vor.<sup>580</sup> Etwa ein Jahr nach Kriegsbeginn gibt ein Lageplan Petersens vom 19. Juli 1940 Auskunft über die geplante Erweiterung der bisherigen Gesamtfläche von 28.002.20 qm um 11.000.00 qm, so dass für die Riefenstahl-Film GmbH ein Komplex von 39.002.20 qm vorgesehen war.<sup>581</sup> Hitler nahm mit diesem Vorhaben auch Rücksicht auf die Extravaganzen

---

<sup>577</sup> Hitlers Bereitschaft zur Finanzierung eines propagandistisch irrelevanten Wunschprojekts Riefenstahls, verweist einmal mehr auf ihren Exklusivstatus. „Schon die aufwendigen Planungen offenbaren, daß das Projekt durch Riefestahls (*sic!*) Perfektionswahn jeden Rahmen gesprengt und der künstlerische Höhenflug der Regisseurin alle anderen Spielfilmproduktionen der damaligen Zeit in den Schatten gestellt hätten. Geld spielte keine Rolle“ (Trimborn 2002, 278). Trotz intensiver Vorbereitungen brach Riefenstahl das Projekt aus nicht bekannten Gründen unmittelbar nach Kriegsbeginn ab (vgl. Näheres dazu bei Trimborn S. 277-281).

<sup>578</sup> BArch, R 4606/2693, Bl. 46. Schreiben Generalbauinspektor Speer an Staatssekretär Körner, 13. Juli 1939.

<sup>579</sup> BArch, R 4606/2693, Bl. 36,37.

<sup>580</sup> BArch, R 4606/2693, Bl. 28-34.

<sup>581</sup> BArch, R 4606/2693. Lageplan ohne Blattangabe.



seiner Auftragsfilmerin, die sich weder zeitlichen noch finanziellen Vorgaben anzupassen vermochte und durch ständige Terminüberschreitungen und Studioblockierungen diverse Konflikte mit den großen Produktionsstätten provozierte. Als Stellvertreter des Führers genehmigte Martin Bormann am 12. August 1939 die Baupläne und die Sofortvergabe der Rohbau-Arbeiten für ein Vorhaben, welches mit Kriegsbeginn zunächst auf unbestimmte Zeit verschoben und letztlich niemals realisiert wurde.<sup>582</sup> Wichtiger als die Frage nach der *Umsetzung*, ist jedoch der Hinweis auf die *Idee* und die *Konkretisierung* des Vorhabens. Diese Daten lassen weder Zweifel an Riefenstahls Exklusivstatus noch an der vorgesehenen Kontinuität ihrer Zuständigkeit.

### 9.1.2 Propaganda für den Krieg

Der Krieg verhinderte zwar die Realisierung des Bauvorhabens, nicht aber eine erneute Auftragsvergabe an Riefenstahl. Die Umstände des sich anschließenden, lange verschwiegenen Filmprojekts, hat Jürgen Trimborn in seiner 2002 publizierten Biografie dank intensiver Recherche weitgehend aufgeklärt.<sup>583</sup> Auf Basis fundierten Quellenmaterials rekonstruiert er die Details ihrer Dienstbereitschaft nach Kriegsbeginn.

Am 5. 9. 39 übermittelte Major d. G. Kratzer des OKW [Oberkommando der Wehrmacht] eine Anordnung des Führers, nach der im Rahmen der Einsatzstelle des Propagandaministeriums ein >Sonderfilmtrupp Riefenstahl< aufzustellen war. Gemäß fernmündlicher Weisung des OKW (Hauptmann d. G. Behle) vom 9. 9. 39 18.45 Uhr ist dieser Filmtrupp am 10. 9 um 7 Uhr nach Oppeln in Marsch gesetzt worden. Meldung dortselbst bei der Armeegruppe Süd. ... Das gedrehte Material ist auf dem schnellsten Wege zu senden an: Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin W 8, Mauerstraße 45/Kurierstelle, Büro G.<sup>584</sup>

Unmittelbar nach dem deutschen Angriff auf Polen und zeitgleich zu Hitlers Frontbesuch, hielt sich der „Sonderfilmtrupp Riefenstahl“ Mitte September 1939 im Kampfgebiet und Umfeld der Stadt Końskie auf. Erich von Manstein, Chef des Generalstabs der Heeresgruppe Süd, schreibt in seinen Memoiren:

Eines Tages erschien bei uns, wie sie sagte, >den Spuren des Führers folgend<, eine bekannte Filmschauspielerin und Regisseurin, begleitet von einem Trupp von Kameraleuten. Sie gab an, im Auftrag Hitlers an der Front filmen zu sollen.<sup>585</sup>

---

<sup>582</sup> BArch, R 4606/2693, Bl. 25.

<sup>583</sup> Die folgenden Ausführungen nehmen auf Trimborn Bezug.

<sup>584</sup> Bundesarchiv-Militärarchiv W 01-6/377, Bl. 1, 2, zit. nach Trimborn 2002, 294.

<sup>585</sup> Manstein, Erich von (1966): *Verlorene Siege*. Frankfurt am Main, S. 43, zit. nach Trimborn 2002, 303, Anm. 41.

Am 12. September wurde die Regisseurin Zeugin eines Massakers von Wehrmachtsoldaten an polnischen Juden. Ein Foto von ihrem entsetzten Gesichtsausdruck im Moment des Schreckens wurde in der Nachkriegszeit zum unleugbaren Beweismaterial. Wenngleich Riefenstahl eine Augenzeugenschaft immer bestritt, konnte das in den Neunzigerjahren aufgetauchte Fotoalbum eines deutschen Landsers den endgültigen Beweis für das Gegenteil erbringen. Besagtes Bild ist beschriftet und dokumentiert, dass Hitlers Starfilmerin beim Anblick der toten Juden in Ohnmacht fiel (vgl. Trimborn 2002, 297). Riefenstahl hat zwar nachweislich bei General von Reichenau gegen den Vorfall protestiert, aber ihre Loyalität dem Kriegsherrn gegenüber nicht bezweifelt, sondern als Propagandistin für den Krieg explizit unter Beweis gestellt. Im Anschluss an ihren Aufenthalt in Końskie, flog sie am 19. September direkt nach Danzig, um Hitler zu treffen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war sie damit beauftragt, den triumphalen Einzug des Diktators in die Stadt zu verfilmen. Es liegt zudem nahe, dass sie Polen im Sonderzug und gemeinsam mit Hitler verließ und am 26. September in Berlin eintraf. Sie muss kurz darauf wieder aufgebrochen sein, da sie sich nach eigenen Angaben bereits am 05. Oktober in Warschau aufhielt, um mit ihrem Kamerateam eine Parade der siegreichen Deutschen vor Hitler zu dokumentieren (vgl. Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 354).

Die Frage nach dem eigentlichen Inhalt des Auftrages ist nicht mit Gewissheit zu beantworten, aber die Fakten legen nahe, dass es sich um ein prestigeträchtiges Vorhaben handelte. Die Bereitstellung eines eigens zuständigen „Sonderfilmtrupps“, die Beauftragung der seinerzeit berühmtesten Regisseurin der Welt und die personell hochqualifizierte Zusammensetzung des Mitarbeiterstabs sprechen dafür, dass Riefenstahl ein weiteres Großprojekt zu realisieren gedachte - eine Glorifikationsversion von Hitler als siegreichem Kriegsherrn des Polenfeldzugs ist durchaus denkbar. Die Gründe für die Nichtrealisierung sind ebenso spekulativ wie der Verbleib des Negativmaterials. Trimborn vermutet dessen Vernichtung infolge eines Tieffliegerangriffs 1945, als das gesamte, auch von Propagandakompanien gedrehte Kriegsfilmmaterial gesichert und zu diesem Zweck auf dem Seeweg nach Schleswig-Holstein transportiert werden sollte.

Unbeirrt hielt die selbsternannt unpolitische Künstlerin an der Verehrung für den Kriegsherrn fest, wie ein euphorisches Telegramm zum Einmarsch deutscher Truppen in Paris 1940 belegt:

Mit unbeschreiblicher Freude, tiefbewegt und erfüllt mit heissem Dank erleben wir mit Ihnen mein Führer, Ihren und Deutschlands grössten Sieg, ... Mehr als jede Vorstellungskraft menschlicher Fantasie vollbringen Sie Taten die ohnegleichen in der Geschichte der Menschheit sind, wie sollen

wir Ihnen nur danken? Glückwünsche auszusprechen das ist viel zu wenig um Ihnen die Gefühle zu zeigen die mich bewegen. gez Ihre Leni Riefenstahl.<sup>586</sup>

Gleichermaßen unbeirrt hielt auch Hitler an seiner Lieblingsregisseurin fest. Im Mai desselben Jahres gibt ein Schreiben des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt an den Reichsminister und Chef der Reichskanzlei, Hans Heinrich Lammers, Aufschluss darüber, dass Riefenstahl bereits für das nächste Filmprojekt vorgesehen war:

Der Führer und Reichskanzler wünscht die Herstellung eines Filmes über die neue Reichskanzlei, mit dessen Herstellung Frau Leni R i e f e n s t a h l beauftragt werden soll. Die Gesamtherstellungskosten dürften vorläufig schätzungsweise RM 700.000,-- betragen. Sie sollen zunächst aus dem Kulturfonds des Führers bestritten werden. ... Ich bitte, mir für den bezeichneten Zweck zunächst RM 300.000,-- zur Verfügung zu stellen.<sup>587</sup>

Aus welchen Gründen das Vorhaben nicht verwirklicht wurde, ist nicht bekannt, aber es liegt nahe, dass kriegswichtigen Propagandafilmen vor Dokumentationen über städtebauliche Veränderungen der Vorzug gegeben wurde.

### 9.1.3 „Tiefeland“ – ein Drama

Riefenstahl widmete sich nach ihren Fronterlebnissen wieder dem 1934 gescheiterten Spielfilmprojekt *Tiefeland*, einem Bergdrama nach der gleichnamigen Oper von Eugen d'Albert. Entgegen der Behauptung Kinkels (2002, 227), wonach seinerzeit „Hitlers Auftrag für *Triumph des Willens* dazwischen kam“, bestätigen Dokumente des Bundesarchivs vielmehr die Ablehnung des Vorhabens durch die Ufa. Während sich der Vorstand am 12. Januar 1934 noch an dem Erwerb der Verfilmungsrechte interessiert zeigte,<sup>588</sup> beschloss er zwei Wochen später, „daß die Verfilmung der Oper »Tiefeland« mit Leni Riefenstahl ... für die Übertragung der Verfilmungsrechte nicht in Betracht kommt; soweit möglich soll versucht werden, für Fräulein Riefenstahl ein anderweitiges, ihren Fähigkeiten entsprechendes künstlerisches Betätigungsfeld zu finden.“<sup>589</sup> Der Schlusssatz macht unzweifelhaft deutlich, dass ein anderes „künstlerisches Betätigungsfeld“ erst noch gefunden werden musste, was insofern mit der Chronologie korrespondiert, als der Auftrag für *Triumph des Willens* schließlich drei Monate später, im April 1934, an Riefenstahl vergeben wurde (wie Anm.

<sup>586</sup> BArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22. 08. 1902. Rechtschreibfehler im Original!

<sup>587</sup> BArch R 43 II/389. Schreiben vom 11. Mai 1940.

<sup>588</sup> BArch, R 109 I/1029 a, Bl. 7, Niederschrift Nr. 971 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 12. Jan. 1934.

<sup>589</sup> BArch, R 109 I/1029 b, Bl. 238, Niederschrift Nr. 974 über die Ufa-Vorstandssitzung vom 30. Jan. 1934.

154). Erwartungsgemäß verschweigt die selbstgefällige Autobiografin die Zurückweisung und verkehrt die Interessenlage. Demzufolge habe ihr die Terra-Filmkunst GmbH im Frühjahr 1934 „Regie und Hauptrolle für einen Film »Tiefeland« angeboten (vgl. Riefenstahl <sup>3</sup>1996, 216). Im Gegensatz dazu ist vielmehr davon auszugehen, dass sich die Regisseurin notgedrungen *ihrerseits* um eine andere Produktionsfirma bemühte und in der Terra einen Partner fand. Ihrer hinlänglich widerlegten Aussage zufolge habe sie mit der Zusage des Projekts in erster Linie einer erneuten Beauftragung durch Hitler entgehen wollen. Den Abbruch des in Spanien bereits angelaufenen Vorhabens erklärt sie mit organisatorischen Mängeln und Zahlungsverzögerungen des Filmkonzerns sowie mit ihrem physischen Zusammenbruch (ebd., 217-220). Mit Bezug auf Riefenstahls verschwenderischen Umgang mit finanziellen Mitteln und ihre Schwierigkeit, sich an zeitliche Absprachen zu halten, ist allerdings durchaus denkbar, dass die Terra den Abbruch des Projekts im Ergebnis einer disharmonischen Zusammenarbeit beschloss.

Da die Oper *Tiefeland* zu den von Hitler favorisierten Werken zählte, der Initiator 1933/34 jedoch nicht zweifelsfrei zu ermitteln ist, lässt sich nur vermuten, dass „das Projekt auf eine direkte Anregung oder gar den Wunsch des Diktators zurückging“ (Trimborn 2002, 320). Hier mag sich Riefenstahls Interesse an der Umsetzung dieses Stoffes begründen. Im Hinblick darauf, dass die Ufa das Projekt ablehnte, ist jedoch auszuschließen, dass es sich um einen „Führerauftrag“ handelte. Die Regisseurin knüpfte mit dem malerisch-märchenhaften Bergfilm *Tiefeland* formal und inhaltlich an ihr Regiedebüt *Das Blaue Licht* aus dem Jahr 1932 an. Fast zehn Jahr später stieg mit dem Fortschreiten des Krieges auch der Bedarf an seichten Filmstoffen und liefert einen möglichen Grund für die Wiederaufnahme des Plans. Ende 1942 hieß es in einem Tätigkeitsbericht der Riefenstahl-Film GmbH: „Spielfilm Tiefeland, der im Auftrag des Führers und mit der Unterstützung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda hergestellt wird“.<sup>590</sup> Wie ein Schreiben Bormanns an Lammers vom 02. August 1942 belegt, wurde die Finanzierung erneut durch Hitler sichergestellt:

Wie Sie wissen, ist die Riefenstahl-Film-GmbH. unter besonderer Förderung des Führers gegründet worden; die Kosten des Tiefeland-Films, der sich seit über zwei Jahren in Arbeit befindet, werden im Auftrag des Führers aus den von mir verwalteten Mitteln getragen.<sup>591</sup>

Riefenstahl hatte im Frühjahr 1940 mit den Vorbereitungen begonnen. Obgleich der Film zwei Jahre später zu neunzig Prozent abgedreht war, zog sich die Fertigstellung aufgrund ihrer Erkrankungen, Depressionen, Extravaganzen und anderweitigen Unvorhersehbarkeiten

---

<sup>590</sup> BAArch, R 55/69, Bl. 29, Schreiben der Riefenstahl-Film GmbH an die Berliner Industrie- und Handelskammer vom 02. Dez. 1942.

<sup>591</sup> BAArch, R 43 II/390 a.

fast bis zum Kriegsende hin. Die Drehort- und Komparsensuche erwies sich an Originalschauplätzen infolge des Krieges als schwierig, so dass die Regisseurin ein spanisches Dorf im bayerischen Krünn nachbauen, abreißen und für etwa 500.000 RM kurzerhand wieder aufbauen ließ, weil die Erstkonstruktion eine Totalaufnahme mit der Bergkette im Hintergrund nicht ermöglichte. „... nach heutiger Berechnung also rund 1,6 Millionen Euro. ... für eine Kameraeinstellung: Eine solche Entscheidung konnte nur ein Mensch treffen, der schon jedes Verhältnis zu Geld und Zeit verloren hatte“ (Kinkel 2002, 230). *Tiefland* sollte ein Endlosprojekt werden und zu den teuersten Produktionen gehören, die je im Dritten Reich entstanden. Nach mehrfach bewilligten Devisenanforderungen für die Filmaufnahmen in den Dolomiten, lehnte Reichswirtschaftsminister Walther Funk die erneute Bereitstellung des von Riefenstahl geforderten Betrags von 450.000 Lire am 11. März 1942 mit folgender Begründung ab:

In der Zwischenzeit hat sich ... die devisenwirtschaftliche Situation grundlegend zu unseren Ungunsten geändert. Die Transferierung des Betrages ... würde bedeuten, daß in demselben Umfange der Bezug dringend benötigter kriegswirtschaftlicher Rohstoffe eingeschränkt werden muss. Das würde eine Schwächung des Wehrpotentials bedeuten, die ich bei der derzeitigen Lage nicht verantworten kann.<sup>592</sup>

Nach gewohnter Manier nutzte Riefenstahl ihre besten Kontakte zur NS-Spitze und setzte durch, was sie erstrebte. Ihr Geschäftsführer Groskopf wandte sich an Hitlers Sekretär und derzeit mächtigsten Mann im NS-Staat, Martin Borman, der dem „Führer“ das Anliegen vortrug. Der oberste Kriegsherr nahm für Riefenstahl auch die „Schwächung des Wehrpotentials“ in Kauf und bewilligte sowohl diesen Antrag als auch einen weiteren des Folgejahres 1943.<sup>593</sup> „Während im Osten Hitlers Vernichtungskrieg wütete, ... und in den Konzentrationslagern Hunderttausende Juden vergast wurden, steckten sich Riefenstahl und ihre Mitarbeiter im Frühjahr 1943 Funks Peseten in die Tasche und flogen ins friedliche Spanien“ (Kinkel 2002, 240). Nachdem sie im Herbst 1943 aus Spanien zurückgekehrt war, kaufte sie im Namen ihrer Firma das Haus Seebichl in Kitzbühel, um dem Kriegsgeschehen in Berlin zu entfliehen. Ende 1944 arbeitete sie an den Schlussschüssen in den Prager Barrandov-Studios, dem letzten großen unversehrten Produktionsstandort der deutschen Filmindustrie. Für Riefenstahl gab es keinen Krieg. Bis zur Fertigstellung hatte das Bergdrama schätzungsweise sieben Millionen Reichsmark gekostet und gehörte damit zu den teuersten Produktionen des Dritten Reiches. Für das kriegswichtige Durchhalteepos *Kolberg* hatte der NS-Staat etwa achteinhalb Millionen Reichsmark aufgewendet.

---

<sup>592</sup> BAArch, R II/810 b, Bl. 88, Schreiben Funk an Goebbels.

<sup>593</sup> Ebd., Bl. 84, 93f.

*Tiefland* steht wie kein anderer Film für die Extravaganzen einer verwöhnten, verschwendungssüchtigen, egozentrischen Diva, die ihre Privilegien im Dritten ‚Reich der unbegrenzten Möglichkeiten‘ für eine Selbstverständlichkeit hielt - „[E]ine hysterische Person, die jeden Tag etwas Neues hat“, notierte Goebbels am 01. März 1941 (zit. nach Kinkel 2002, 235). *Tiefland* steht wie kein anderer Film auch und vor allem jedoch für die Skrupellosigkeit der Regisseurin, die sich nicht nur der materiellen, sondern auch der ‚natürlich Ressourcen‘ zu bedienen wusste, die das Regime so freigebig zur Verfügung stellte.

Um das spanische Kolorit zu verstärken, hatte ich Harald Reinl [Aufnahmeleiter] schon im August beauftragt, auch Zigeuner zu engagieren, junge Männer, Mädchen und Kinder. Er fand sie in Salzburg, wo er sie in einem nahe gelegenen Zigeunerlager auswählte. ... Die Zigeuner, ..., waren unsere Lieblinge. Wir haben sie nach dem Krieg fast alle wiedergesehen. (Riefenstahl<sup>3</sup>1996, 361)

Riefenstahl wird diese letzte Behauptung in einem Interview mit der *Frankfurter Rundschau* im April 2002 um das „fast“ verkürzen<sup>594</sup> und für diese Zuspitzung von ROM e.V. [Verein zur Verständigung von Sinti und Roma und Nicht-Rom] wegen Holocaust-Leugnung verklagt – ihre „Lieblinge“ waren nach den Dreharbeiten 1943 fast alle in Auschwitz oder anderen Vernichtungslagern umgekommen. Die Auswahl der im NS-Zwangslager Maxglan internierten Sinti- und Roma-Komparsen, die Riefenstahl in der Retrospektive auf Reinl überträgt, hat sie nach Aussagen überlebender Häftlinge selbst übernommen.<sup>595</sup> Im Wissen um ihren Fetischismus für die ‚Fassade‘, die ‚Oberfläche‘, die Physiognomie, das Kamera- ‚Objekt‘, ist in der Tat kaum vorstellbar, dass sie diese Auswahl ihrem Aufnahmeleiter überließ.<sup>596</sup> In der Konsequenz handelt es sich ohnehin ‚nur‘ um ein Detail, welches an ihrem Wissen um die Herkunft der „Zigeuner“ und damit an ihrer Verantwortung für die Zwangsrekrutierung und -verpflichtung nichts ändert. Dem Filmpublizisten Curt Riess soll sie gesagt haben: „Wenn der Führer fand, sie gehören dahin, dann gehörten sie dahin.“<sup>597</sup> Die 48 Statisten wurden am Drehort in Krünn in einer Scheune untergebracht, bewacht und regelmäßig gepflegt.<sup>598</sup> Als Riefenstahl im September 1942 in den Babelsberger Filmstudios

---

<sup>594</sup> „Wir haben alle Zigeuner, die in *Tiefland* mitgewirkt haben, nach Kriegsende wieder gesehen. Keinem einzigen ist etwas passiert“, Riefenstahl, zit. nach Fritz, Herbert/Linnartz, Mareen: „Ich bereue doch“, in: *Frankfurter Rundschau*, 27. April 2002. Mit Unterstützung von ROM e.V. wehrte sich die überlebende Komparsin Zäzilia Reinhardt gegen diese nachweislich unwahre Behauptung und erwarb von Riefenstahl kurz vor ihrem Hundertjährigen eine spektakuläre, weil erstmals erzwungene Unterlassungserklärung, in der sie sich verpflichtete, diese Aussage nicht mehr zu wiederholen.

<sup>595</sup> Zigeunerlager gehörten, wie Konzentrations-, Arbeitserziehungs- und Jugendschuttlager, zu den NS-Zwangslagern. Ihre Insassen wurden zur Zwangsarbeit eingesetzt, nicht selten gefoltert und getötet. (Vgl. Urania-Reihe: *Leni Riefenstahls „Harmonischer Heroismus“: Kunst und Politik in ihren Filmen*, Vortrag Wolfgang Wippermann: *Leni Riefenstahls „Tiefland“*, Berlin, 06. Juni 2002).

<sup>596</sup> Für die Komparsensuche ihres Erstlings *Das Blaue Licht* scheute sie weder Aufwand noch Mühe, Menschen mit markanten Gesichtern zu suchen, die sie in den Sarntaler Bauern endlich fand und für *Tiefland* ein weiteres Mal engagierte.

<sup>597</sup> Curt Riess in seinen Äußerungen zum Riefenstahl-Prozess gegen Nina Gladitz, in: *Weltwoche*, 09. April 1987, zit. nach Trimborn 2002, 341, Anm. 121.

<sup>598</sup> Gesamtzahl der in Krünn verpflichteten Komparsen gemäß Auskunft ROM e.V.

weitere *Tiefland*-Szenen drehte, griff sie auf 68 Sinti und Roma aus dem Lager Marzahn zurück, das zur ‚Stadtverschönerung‘ anlässlich der Olympiade eingerichtet worden war.<sup>599</sup>

Diese unschönen Details der Produzentin schöner Bilder wurden erstmals 1949 durch die Veröffentlichungen in der Illustrierten *Revue* bekannt.<sup>600</sup> Riefenstahl setzte sich mit einem Prozess zur Wehr. In den Achtzigerjahren rollte die Filmemacherin Nina Gladitz den Fall wieder auf. Sie hatte diese Begebenheit auf Basis detaillierter Recherchen und mit Hilfe von Zeugenaussagen in ihrem Dokumentarfilm *Zeit des Schweigens und der Dunkelheit* rekonstruiert. Riefenstahl prozessierte ein weiteres Mal. Gladitz suggerierte, die NS-Regisseurin habe bereits 1941 von Auschwitz und dem Schicksal der Komparsen gewusst. Da diese Behauptung eines endgültigen Beweises entbehrte, machte das Landgericht Freiburg diese Szene zur Schnittauflage. Zum Jahrhundertjubiläum der Diva 2002 berichteten die Kulturmagazine „Aspekte“,<sup>601</sup> „Kulturjournal“<sup>602</sup> und „Kulturzeit“<sup>603</sup> anlässlich des gegen Riefenstahl erhobenen Vorwurfs durch ROM e.V. über die Überlebende Sinti Anna Krems, die als (nicht-„arisches“!) Double für Riefenstahl (als „Arierin“) eine Reitszene in *Tiefland* übernommen hatte. Als Belohnung für den gelungenen Einsatz versprach ihr die Regisseurin ein Menschenleben und erwirkte schließlich die Freilassung des Bruders Matthias Krems aus dem KZ Buchenwald.<sup>604</sup> Im Anschluss an die Dreharbeiten wurden die Geschwister nach Auschwitz deportiert - ihr Bruder wurde ermordet.<sup>605</sup> Die Vorwürfe richteten sich gegen eine Frau, die in ihrer Eigenschaft als Starregisseurin des Dritten Reiches mächtig genug war, Freilassungen aus Konzentrationslagern zu veranlassen, von deren Existenz aber keine Kenntnis gehabt haben will. Sie wusste um Maxglan, die Stacheldrahtzäune, die Bewachung, die Unfreiheit und den *Grund* für die Unfreiheit - die rassistische „Minderwertigkeit“ als ‚Rechtfertigung‘ für die Zwangsinternierung von Menschen, die sie als Komparsen benutzte und als „Lieblinge“ verhöhnnte. Die Frage danach, ob sie im Detail von der Art des Lagers wusste, ist weniger wichtig, als die Tatsache, dass sie sich offenbar erst gar nicht dafür interessierte. Wenn das trügerische Selbstbild von der unpolitischen und naiven Künstlerin auch im Wissen um deutsche Erschießungskommandos, „Zigeuner“- und Konzentrationslager noch ernsthaft als Entlastungsargument erwogen wird, fehlt dem Diskurs die Seriösität einer

---

<sup>599</sup> 600 Sinti und Roma waren im Vorfeld der Weltspiele durch Gestapo und Schutzpolizei im „Zigeunerlager Marzahn“ interniert worden und vegetierten dort bis zu ihrer Deportation nach Auschwitz 1943 unter entsetzlichen hygienischen Bedingungen (Debusmann/Wippermann 1990, 237f).

<sup>600</sup> Vgl. dazu im Detail bei Trimborn 2002, ab S. 334.

<sup>601</sup> „Woran sich die jetzt 100-jährige nicht erinnern mag“, *Aspekte*, 16. Aug. 2002.

<sup>602</sup> „Statisten aus dem KZ. Neue Vorwürfe gegen Leni Riefenstahl“, *Kulturjournal*, 19. Aug. 2002.

<sup>603</sup> „Kulturzeit“ übernimmt den zwei Tage zuvor gesendeten *NDR*-Beitrag, *Kulturjournal*, 21. Aug. 2002. Vgl. ausführlicher zu den Inhalten aller Berichte unter: [http://www.vlw.euw-frankfurt-o.de/CACES2002/Beitrag\\_Steffig.pdf](http://www.vlw.euw-frankfurt-o.de/CACES2002/Beitrag_Steffig.pdf)  
- „Relevanz medialer Präsentation für die Rezeption. Bildschirmpräsenz Leni Riefenstahls zum hundertjährigen Jubiläum.“

<sup>604</sup> Vgl. dazu auch Artikel unter <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/0,1872,2010214,00.html>

<sup>605</sup> *Aspekte* interviewte die noch lebende Zeitzeugin, die unerkant bleiben wollte, wie eingangs zu erfahren ist.

wissenschaftlichen Auseinandersetzung, vergleichbar der Bereitschaft, Riefenstahls Nicht-Mitgliedschaft in der NSDAP als Indiz für ihre Ahnungslosigkeit zu verstehen.

## 9.2 Entnazifizierung

Im Angesicht der deutschen Niederlage verkehrten sich die preisgekrönten und bejubelten Bilder vom eigens glorifizierten NS-Regime in belastendes und unleugbares Beweismaterial. Riefenstahls Hitlertreue begründete ihren Ruhm im Dritten Reich wie die Schande der Nachkriegszeit. Im April 1945 verhafteten amerikanische Soldaten die Filmprominenz in Kitzbühel und verhörten sie im Internierungslager für prominente Gefangene und Hauptquartier der 7. Armee auf dem KZ-Gelände in Dachau. Im Abschlussbericht des German Intelligence Service vermerkten die Vernehmungsoffiziere zur Person: "... es wäre falsch, sie als eine ehrgeizige Frau zu betrachten, die sich wegen Ruhm und Wohlstand der erfolgreichen Sache der NSDAP angeschlossen hat"<sup>606</sup> und beschrieben - in völliger Verkennung der Tatsachen - als *irrelevant*, was ihrer Kooperationsbereitschaft als *maßgebliches* Motiv zu Grunde lag (vgl. Kpt. 11). Im Schlussteil konstatierten die Verantwortlichen hingegen treffend:

Wenn ihre Aussagen aufrichtig sind, hat sie niemals begriffen und tut es auch heute noch nicht, daß sie, indem sie ihr Leben der Kunst verschrieb, tatsächlich einem grausamen Regime Ausdruck verliehen hat und zu dessen Glorifizierung beitrug.<sup>607</sup>

Riefenstahl erhielt eine Entlastungserklärung und durfte Dachau am 03. Juni 1945 als unbescholtene Künstlerin wieder verlassen. Sie kehrte nach Kitzbühel zurück, ohne von amerikanischen Behörden noch etwas befürchten zu müssen. Als im darauffolgenden Monat das französische Militär die Besatzung der Region übernahm, geriet sie jedoch in einen internen Machtkampf zwischen nationalistisch und kommunistisch orientierten Interessenvertretern, die sich auf einen Umgang mit ihr nicht einigen konnten. Im Ergebnis dessen wechselten sich Gefängnisaufenthalte, Freilassungen und Hausarreste ab, bis die Top-Regisseurin des Dritten Reiches im April 1946 schließlich aus österreichischem in das deutsche Besatzungsgebiet der französischen Armee abgeschoben wurde. In Freiburg im Breisgau erhoffte sie sich Unterstützung von ihrem einstigen Mentor Arnold Fanck, der sie

---

<sup>606</sup> Abschlussbericht des German Intelligence Service über die Vernehmung Leni Riefenstahls vom 30. 5. 1945, Bl. 4. Institut für Zeitgeschichte München, F 135/3, zit. nach Trimborn 2002, 388.

<sup>607</sup> Wie Anm. 606, Bl. 4, zit. nach Trimborn 2002, 389.



bei Kontaktaufnahme jedoch brüsk zurückwies. Im Herbst desselben Jahres wiesen ihr die französischen Besatzungsbehörden in Königfeld bei Villingen einen neuen Standort zu. Hier erfuhr sie, dass die französische Armee in Kitzbühel ihr gesamtes Privat- und Firmenvermögen (330.000 RM), ihren persönlichen Besitz und das komplette *Tiefland*-Material konfisziert und nach Paris abtransportiert hatte (vgl. Trimborn 2002, Kinkel 265).

Zwischen 1948 und 1952 musste sich die NS-Auftragsfilmerin insgesamt vier Entnazifizierungsverfahren stellen, aus denen sie drei Mal als “nicht betroffen” und ein Mal als “Mitläuferin” hervorging. Die milden Urteile der Spruchkammern begründen sich maßgeblich in Riefenstahls Entlastungsargumentation - sie konnte ihre Position als unpolitische und zwangsverpflichtete Künstlerin glaubhaft stark machen und in Ermangelung beweiskräftiger Dokumente noch nicht widerlegt werden. Darüber hinaus sind sie aber vor allem dem Wohlwollen der zuständigen Instanzen ‘gedankt’, die Riefenstahls Schutzbehauptungen für die Wahrheit halten und ihre Position im Dritten Reich nicht als Beweis für das Gegenteil verstehen wollten. In dem ersten Verfahren vom 05. November 1948 entschied sich die Spruchkammer Villingen grundsätzlich gegen die Einstufung in eine Entnazifizierungsgruppe:

Die Filmschauspielerin und Regisseurin Leni Riefenstahl-Jacob, ..., wurde am Donnerstag von dem Untersuchungsausschuss in Villingen ... als vom Befreiungsgesetz nicht betroffen erklärt, da sie weder der NSDAP noch einer ihrer Organisationen angehörte. In der Spruchbegründung hieß es, die Betroffene könne auch nicht als Nutznießerin des dritten (*sic!*) Reiches angesehen werden, da sie vor 1933 bereits sieben Filme, danach jedoch nur zwei, und zwar ‘Olympia 1936’ und ‘Triumph des Willens’ gedreht hatte. Zu den letzten beiden Filmen sei sie genötigt worden. So seien auch ihre Einnahmen vor 1933 wesentlich höher gewesen als nachher.<sup>608</sup>

Dass sich der französische Untersuchungsausschuss bereit fand, Riefenstahls Version vom Weltruhm im Präfaschismus zu folgen und lediglich *Triumph des Willens* und *Olympia* als Auftragsfilme zu zählen, zeigt, dass die Filmemacherin schon zu diesem Zeitpunkt die Verteidigungsstrategie wählte, von der sie ihr ganzes Leben lang nicht abrücken sollte. Was sich seinerzeit als Selbstschutz und nachvollziehbare Handlungsmotivation darstellte, wurde im Ergebnis beweiskräftiger Dokumentenfunde in späteren Jahren zum unsinnigen Beharren und Auslöser einer Langzeitkontroverse. – Die deutsche Presse, aber auch die französische Militärregierung reagierten empört, so dass sich Riefenstahl vor der Spruchkammer des Badischen Staatskommissariats für politische Säuberung in Freiburg einem zweiten Entnazifizierungsverfahren unterziehen musste. Auch dieses Mal gelang es Riefenstahl, sich

---

<sup>608</sup> o.V.: „Leni Riefenstahl »nicht betroffen«, in: *Frankfurter Rundschau*, 08. Nov. 1948.

Den Doppelnamen „Riefenstahl-Jacob“ trug sie seit ihrer Heirat mit dem Offizier Peter Jacob im März 1944. Nach dreijähriger Ehe ließ sie sich 1947 wieder scheiden, behielt den Namen Helene Jacob aber als Passnamen bei.

als “durchaus ehrliche und glaubwürdige Persönlichkeit”<sup>609</sup> zu präsentieren und die Richter von ihren Unschuldsbeteuerungen zu überzeugen. Wie die Begründung des Urteils vom 06. Juli 1949 zeigt, wurde sie erneut als “nicht betroffen” eingestuft. Persönliche Verbindungen zur NS-Elite seien nicht nachweisbar und euphorische Telegramme an Hitler vermutlich Fälschungen. Ihre politische Unkenntnis spreche gegen jedwede Propagandaabsicht, so dass sie folgerichtig Dokumentar-, nicht Propagandafilme produzierte, wie die internationalen Preisauszeichnungen zudem bestätigten.

Der niedrige Hass, mit dem Frau R. von Goebbels und den Angehörigen des Propagandaministers verfolgt wurde, ist ein Beweis dafür, daß sie nicht einmal in den massgebenden Parteikreisen als Propagandistin des “Dritten Reiches” anerkannt wurde.

“Als der [nicht *die*] Parteitagfilm[e] gedreht wurde[n],” habe es weder “Judengesetze” noch “Judenpogrome” gegeben – als habe sie nicht eigens den Parteitag der Rassengesetzgebung verfilmt. Schon damals fand man sich bereit, die Trilogie auf ein Hauptwerk zu reduzieren – das Marginalisierungsbedürfnis hat lange Tradition. Zum wiederholten Male scheiterte der Vorwurf der Nutznießerschaft an der Tatsache, dass “Frau R. schon vor der Machtergreifung eine international anerkannte Filmgröße war. Ihre Haupteinnahme aus ihren früheren Filmen zog und ... nur unter Zwang diese Aufträge übernommen hat.” Es habe sich auch als falsch erwiesen, dass ihr KZ-Insassen zu privaten oder geschäftlichen Zwecken zur Verfügung gestellt worden seien; sie habe die “Zigeuner” frei angeworben - als hätte Riefenstahls Eigeninitiative zur Komparsenrekrutierung an dem Sachverhalt der Zwangsverpflichtung etwas geändert. Die Anmaßungen der NS-Regisseurin waren die eine, die Glaubensbereitschaft der Behörden die andere Seite der Medaille im streitbaren Prozess der Wahrheitsfindung.

Parallel zu den Verfahren bemühte sich die Presse um die Veröffentlichung der Replik und druckte Dokumente zur Sichtbarmachung der engen finanziellen und ideellen Verbindungen einer Dienstbeflissenen im NS-Staat.<sup>610</sup> Darüber hinaus erhob auch die französische Militärregierung wiederum Einspruch gegen die juristische Nachsicht. Am 06. Dezember 1949 wies das Badische Staatskommissariat die Spruchkammer zur erneuten Überprüfung des Falls an, da die bisherige Einstufung nicht dem Gesetz entspreche. Es sei zu beachten, dass “die Nichtmitgliedschaft bei der Partei oder ihren Gliederungen, Organisationen und Verbänden nicht genügt, um die politische Verantwortlichkeit auszuschalten, ...; die Mitwirkung bei den zur nationalsozialistischen Propaganda verwendeten Filmen (Parteitag

---

<sup>609</sup> BArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl. Badisches Staatskommissariat für politische Säuberung, Spruchkammer Freiburg, 2. Abteilung. Daraus auch die folgenden inhaltlichen Wiedergaben und Zitate.

<sup>610</sup> Vgl. z.B. *Die Welt* vom 13. Jan. 1949 (o.V.: „Leni Riefenstahl »nicht betroffen«“) in Reaktion auf das erste Spruchkammerverfahren.

und Olympiafilm) genügt, um sie als Mitläuferin anzusehen” (wie Anm. 610). Am 16. Dezember 1949 schloss sich die Spruchkammer der Begründung des Staatskommissariats an und gruppierte die Betroffene erstmals als “Mitläuferin” ein.<sup>611</sup> Da weder mit diesem noch mit anderen Urteilen ein Berufsverbot einherging (vgl. Trimborn 2002, 400), konnte sie die Entscheidung mit Gelassenheit hinnehmen. Im Anschluss an dieses Verfahren durfte sie die französische Besatzungszone verlassen und zog Anfang der Fünfzigerjahre nach München. Um die Freigabe ihrer Villa in Berlin zu erreichen und die Vermögensansprüche zu klären, musste sie sich schließlich einem vierten Verfahren stellen, im Ergebnis dessen sich die Berliner Sonderspruchkammer dem Villinger und Freiburger Entscheid anschloss und Riefenstahl am 21. April 1952 von jeglicher Mitschuld freisprach.<sup>612</sup> Dieses Urteil gewährte eine freie Verfügbarkeit über ihr Privateigentum, woraufhin sie ihre kriegsbeschädigte Dahlemer Villa verkaufte und als entnazifizierte Künstlerin nach München zurückging. Das *Tiefland*-Material hatte sie nach langen Verhandlungen zurückerhalten und arbeitete von nun an der Fertigstellung des Langzeitprojekts. Mit finanzieller Unterstützung der Plessner-Film, montierte und synchronisierte sie das lückenhafte, in Paris bearbeitete und in der Tonqualität unbrauchbare Material nochmals neu und brachte das Endlosprojekt zwanzig Jahre nach dem Planungsbeginn am 11. Februar 1954 in Stuttgart schließlich zur Aufführung. Die junge Bundesrepublik fand sich bereit, einen mit Hitlers Geldern und in seinem Auftrag realisierten Film in die Kinos zu bringen und die NS-Regisseurin an der Vermarktung eines Projekts verdienen zu lassen, für das „Minderwertige“ noch gut genug waren, um als Komparsen zwangsverpflichtet zu werden. Die *Frankfurter Rundschau* schreibt am 06. Februar: “Die Regisseurin und Hauptdarstellerin verwahrte sich bei einer ersten Pressevorführung in Frankfurt gegen Gerüchte um sie und um diesen unpolitischen Film, dessen Herstellung das Reichspropagandaministerium mehrfach behindert habe” – eine insolente Behauptung. Nach dem Ende der Gleichschaltungsära, musste sich die megalomane Exzentrikerin nun wieder die unliebsamen Kritiken gefallen lassen, die Hitler so nachhaltig hatte verstummen lassen. Die Rezensionen fielen überwiegend negativ aus. Neben der *Stuttgarter Zeitung*, die den Film am 13. Februar als “Schulbeispiel virtuoser gepflegter Langeweile mit dem Bildschnitt von der Rasananz einer fußkranken Schnecke” deklarierte, galt *Tiefland* als antiquierte, misslungene und mit der Hauptdarstellerin Riefenstahl fehlbesetzte “Variante des sattsam bekannten Bergfilms.”<sup>613</sup> Der Misserfolg war auch für Leni Riefenstahl nicht zu übersehen, so dass sie

---

<sup>611</sup> BAArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl. Badisches Staatskommissariat für politische Säuberung, Spruchkammer Freiburg, 2. Abteilung. Entscheidung im politischen Säuberungsverfahren vom 16. Dez. 1949.

<sup>612</sup> o.V.: „Leni Riefenstahl »nicht betroffen«“, in: *Frankfurter Rundschau*, 22. April 1952.

<sup>613</sup> „Tiefland“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20. April 1954, zit nach Kinkel 2002, 58.

ihn zurückzog und so lange in ihrem Privatarchiv verschwinden ließ, bis er der Öffentlichkeit als Video-Edition in den Neunzigerjahren wieder zugänglich gemacht wurde. Die Sinti- und Roma-Komparsen bleiben als “Bauern, Mägde u. Knechte” im Vorspann unkenntlich und namenlos.

## 10 GENIALITÄT ALS SYNERGISMUS

So kontrovers sich die Diskussion um Person und Werk gestaltet, finden auch die schärfsten Kontrahenten in der Anerkennung ihres Genies gemeinhin zumindest einen – und wohl den einzigen – Konsens. Die Unterstützung durch den NS-Staat fließt zumeist zwar als Randbemerkung, nicht aber als ausschlaggebender Aspekt in die Bewertung mit ein, so dass die Erstklassigkeit der Kunstprodukte in erster Linie Riefenstahls Genie gedankt scheint. In der medialen Retrospektive der Gegenwart figuriert die Dame als Personifikation der Superlative, als Paradigma des Extremsten, Ehrgeizigsten, Ersten, Einmaligsten, Innovativsten, Erfolgreichsten, Besten. So erklären Journalisten, Moderatoren und Dokumentarfilmer sie als weibliche Regisseurin der beginnenden Dreißigerjahre zu einer weltweiten Ausnahme und verbreiten damit eine hinreichend repetierte Fehlinformation. Korrigierend verweist Daniel Kothenschulte in seinem *FR*-Artikel des Jahres 2002 auf Vorreiterinnen wie Hanna Henning, Olga Tschechowa und Leontine Sagan.<sup>614</sup> Lutz Kinkel (2002, 27) erinnert an die Filmemacherinnen Lotte Reiniger und Ella Bergmann-Michel.<sup>615</sup> Derlei Einwände sind das Ergebnis einer dankenswerten Recherche und Ausnahmen von der Regel einer ungeprüften Übernahme konsensfähiger Glorifikationsversionen, denen hier die These von der Überschätzung Riefenstahls Talents entgegengesetzt wird. Wenn die Verwendung der semantischen Hochstilisierung des ‚Genies‘ schon unverzichtbar scheint, wird das Gütesiegel als Exklusivmerkmal der Regisseurin zurückzuweisen, eine pluralistische Perspektive zu entwickeln und eine andere Gewichtung vorzunehmen sein.

Im Interesse der Entkontextualisierung feiern Apologeten das *Allround*-Genie und die *Gesamtkarriere* und damit auch die Begabung einer Schauspielerin, der die Begabung als Schauspielerin fehlte. Sie feiern die Produzentin von Spielfilmen, die Wolfgang Wippermann als „Trivialfilm“ und „B-Movie“ klassifiziert.<sup>616</sup> Rainer Rother spricht zu Recht von einer Zweiteilung des künstlerischen Stils:

---

<sup>614</sup> Kothenschulte, Daniel: „Das blaue Irrlicht“, in: *Frankfurter Rundschau*, 22. Aug. 2002. „Vor ihr [Riefenstahl] waren unter anderen Hanna Henning, die von 1915-1921 wirkte, Olga Tschechowa (*Der Narr der Liebe*, 1929) oder Leontine Sagan (*Mädchen in Uniform*, 1931).“ Es sei an dieser Stelle ergänzt, dass Hanna Henning beispielsweise die Regie für *D. Bubi ist eifersüchtig* (1916), *Im Banne des Schweigens* (1916) oder für *Der Dämon von Kolno* (1920) übernahm.

<sup>615</sup> Ergänzende Daten zur Filmografie Charlotte [Lotte] Reinigers vor (!) Riefenstahls Regiedebüt im Jahr 1932: *Das Ornament des verliebten Herzens* (1919), *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923-26), *Doktor Dolittle und seine Tiere* (1928). Reiniger gilt als Erfinderin des Silhouettenfilms. Auch die Malerin, Fotografin und Dokumentarfilmerin Ella Bergmann-Michel drehte vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten in den frühen Dreißigern bereits diverse Kurzfilme.

<sup>616</sup> Urania-Reihe: Leni Riefenstahls „*Harmonischer Heroismus*“: *Kunst und Politik in ihren Filmen*, Vortrag Wolfgang Wippermann: *Leni Riefenstahls „Tiefeland“*, Berlin, 06. Juni 2002.

Die Dokumentar- und die Spielfilme besaßen je ein eigenes Stilideal. ... Die Stilistin Leni Riefenstahl war kreativ in der Umsetzung der Ziele, ohne solche Vorgaben fehlte die Originalität; man kann sie sich, insbesondere nach der Lektüre ihrer Memoiren, nur schwer als jemand vorstellen, der neue Geschichten oder geistvolle Variationen eingeführter Muster entwickelte (Rother 2002, 83).

Demzufolge war sie als Filmemacherin „im Auftrag“ geradezu prädestiniert und in dieser Eigenschaft tatsächlich unvergleichlich privilegiert. Kein zweiter Künstler im Dritten Reich ist in die Gunst gekommen, von Hitler in diesem Ausmaß unterstützt und protegiert zu werden. Auch die NS-Presse betonte den Zusammenhang zwischen staatlicher Förderung und Filmqualität:

Fußend auf den gewaltigen Mitteln der Partei, die jeden Wunsch auszuführen und jede Möglichkeit wahrzunehmen erlaubten, hat hier Wollen und Können gearbeitet. Ist es ein Wunder, daß etwas Einzigartiges dabei herauskam?<sup>617</sup>

Dieser Sonderstatus erlaubte Extravaganzen, Egozentrik und Affekte, wie sie in ausländischen Presseberichten über die Olympiade, von Mitarbeitern, Zuschauern, aber auch von Goebbels am 06. August 1936 belegt sind: „Ich stauche die Riefenstahl zusammen, die sich unbeschreiblich benimmt. Eine hysterische Frau“ (Goebbels, zit. nach Fröhlich 1987, Bd.2, 655). Die anwesende Zeitzeugin und Journalistin Bella Fromm beschrieb die Starallüren mit folgenden Worten:

Leni Riefenstahl ... fällt überall unangenehm auf. Sie sucht sich den Anschein unermüdlicher Wirksamkeit zu geben und unterstreicht auf diese Weise ihre Wichtigkeit. ... Ab und zu nimmt sie neben ihrem Führer Platz, ein geronnenes Lächeln wie auf dem Umschlagbild einer Illustrierten auf dem Gesicht, ihr Haupt von einem Heiligenschein von Wichtigkeit umstrahlt. Sie genießt ihre Vorzugsrechte... (Fromm 1997, 249f).

Riefenstahl wusste um die Unerschöpflichkeit der Budgets und verfügte über einen „Bienenschwarm“<sup>618</sup> von Mitarbeitern und die besten Kameralente, die bis heute - durchaus zu Unrecht - im Schatten der Diva stehen. Die Erfindung einer Unterwasserkamera, mit dessen Hilfe starke Effekte beim Schwimmen erzielt wurden, geht ebenso auf die Idee ihres Kameramanns Hans Ertl zurück, wie die Entwicklung einer auf Stahlschienen beweglichen Kamera, die parallel montiert und im Tempo der 100-m-Läufer das Sportereignis dokumentierte. Die wohl berühmteste *Olympia*-Sequenz des Turmspringens hat Ertl gefilmt – ein Name, der mit diesen Bildern jedoch nur in seltenen Ausnahmefällen in Zusammenhang gebracht wird. Walter Frentz filmte sowohl die eindrucklichen Nahaufnahmen aus Hitlers Limousine während seiner Einfahrt nach Nürnberg in *Triumph des Willens* als auch die imposanten Szenen der Marathonsequenz in *Olympia*. Kurt Neubert wiederum galt als einer

---

<sup>617</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, o.V.: „Hinter den Kulissen eines Films“.

<sup>618</sup> „Der Olympia-Film von Leni Riefenstahl“, in: *Filmwelt* 15. April 1938.

der berühmtesten Experten für Zeitlupenaufnahmen und Riefenstahl „was so keen to employ his skills in the film that she booked him nearly a year in advance. ... The footage shot by Neubert and his colleague Eberhard von der Heyden is some of the most stunning in the film“ (Downing 1992, 38). Willy Zielke erzeugte die mystische Atmosphäre von den Tempelanlagen Griechenlands in der Prolog-Sequenz. Guzzi Lantschner konstruierte eine schalldichte Kamerahülle, um die seinerzeit unvermeidbaren Kamerageräusche als Störfaktoren für die Sportler auszuschalten und einem Drehverbot auf diese Weise zu entgehen. Die imposanten Aufnahmen der aus Filmgruben in Untersicht aufgenommenen Athleten sind letzten Endes also Lantschners Erfindung gedankt. Riefenstahl verfügte folglich nicht nur über einen „Bienenschwarm“, sondern über einen *höchstqualifizierten* „Bienenschwarm“ der genannten und anderer Mitarbeiter namens Heinz von Jaworsky, Rolf Lantin, Sepp Allgeier, Franz Weihmayr, Hans Scheib, Leo de Laforgue etc. Hamilton T. Burden (1967, 138) bemerkt zu Recht, dass die Kameraleute zwar nach einem „sorgfältig abgestimmten Zeitplan“ arbeiteten, aber dass „während des Filmens jeder sein eigener Regisseur war.“ Er gehört zu den wenigen Autoren, die Leistungsfähigkeit, Talent und Kreativität nicht als Exklusivmerkmale Riefenstahls definieren und die Verfilmung des wogenden Fahnenmeeres zur Kundgebung der politischen Leiter als „Herausforderung an den *Kameramann* [Hervorhebung nicht im Original!]“ verstehen (ebd., 140). Da Riefenstahl nicht zu jeder Zeit an jedem Ort hat anwesend sein können, begründet sich die Eigenständigkeit der Mitarbeiter gewissermaßen in der Logik der Sache. In völliger Verkennung der Realität behauptet der Filmhistoriker Kevin Brownlow in seiner Einführung zum *Olympia-Bilderbuch* (vgl. Anm. 9) aus dem Hause Taschen:

Sie [Riefenstahl] hatte zwar einige der besten Kameramänner, aber da sie die Schwierigkeiten beim Filmen eines improvisierten Dokumentarfilms kannte, kümmerte sie sich um jede Einzelheit. Wir kennen sie jetzt [1983] als eine der führenden Photographinnen der Welt... (Brownlow, zit. nach Riefenstahl 2002, Einführung).

Erstens kann im Hinblick auf die monatelange Planungs- und Experimentierphase im Vorfeld der Film-Weltspiele von einem „improvisierten Dokumentarfilm“ nicht die Rede sein. Zweitens unterstellt Brownlow Riefenstahls Allgegenwart und eine gleichzeitige Detailüberwachung von nicht weniger als 44 Kameramännern und 34 Hilfsoperatoren (vgl. Nowotny 1981, 46). Im Interesse einer Überstilisierung Riefenstahls mindert er drittens die Arbeit und Bedeutung der Kameraleute, die jedoch als *maßgebliche* Instanz das erstklassige Bildmaterial lieferten, das die Montagekünstlerin dann schließlich bearbeitete. Das Kuratoren-Team Reichelt/Brockmann korrigiert den Mythos von der allein verantwortlichen Starfilmerin anlässlich ihrer Ausstellung „Leni Riefenstahl. Fotografie · Film · Dokumentation“:

... Leni Riefenstahl war *nicht* [Hervorhebung nicht im Original!] die große Fotografin der Reichsparteitage 1933 bis 1935 oder der Olympia-Filme, als die sie heute erscheint. Sie war Regisseurin und Produzentin und beschäftigte seit 1933 in ihren jeweiligen Produktionsfirmen Standfotografen, die sogenannte „Werkfotos“ anfertigten, ... Daneben existieren „Szenenbilder“ aus den Filmen, Aufnahmen aus dem Negativmaterial ihrer Kameramänner, die aus den Filmen heraus vergrößert wurden. Ein Fotograf, Rolf Lantin, fotografierte alle sechs zwischen 1933 und 1945 entstandenen Kinofilme von Leni Riefenstahl. *Seine* Fotos gingen und gehen heute noch als „Riefenstahl-Fotos“ [Hervorhebungen nicht im Original!] um die Welt. Neben ihrem Lieblingsfotografen Lantin beschäftigte Riefenstahl für die Parteitagfilme Walter Frenzt, den sie auch, zusammen mit Willy Zielke und Arthur Grimm, für „Olympia“ einsetzte. Ihren letzten Film „Tiefland“ fotografierte Lantin allein. ... Mitte der 90er Jahre begannen Galerien weltweit „Riefenstahl“-Fotos aus dem Olympia-Film ... zu verkaufen, ... Die Preise für signierte „Riefenstahl“-Modernprints von Olympia-Sportlern bewegen sich zur Zeit [Sept. 2004] zwischen 6.000 und 30.000 Euro je nach Auflage und Größe.<sup>619</sup>

Ein exzellenter Film ist immer das Produkt dieser Interdependenz, ohne die Riefenstahls Auftragsarbeiten nicht zu den viel gerühmten Filmen hätten werden können, als die sie bis heute gelten. Die profilierungssüchtige Regisseurin hat sich jedoch zeit ihres Lebens bemüht, dieses Faktum zu marginalisieren, die außergewöhnliche Unterstützung durch den NS-Staat und durch die Kameraleute zu verschweigen und alles ‚Genie‘ vorzugsweise auf sich zu vereinen.

Dass die Begabung einer Einzelperson allein noch nicht die Erstklassigkeit eines Film garantiert, formulierten gar die NS-Feuilletonisten:

Niemals nämlich hätten sich aus Sparsamkeit am falschen Platze gerade bei einer so bewundernswerten Veranstaltung wie dem Reichsparteitag der hohe Schwung und die hinreißende Demonstration der das neue Reich tragenden Kräfte und Gestalten auch nur annähernd adäquat filmisch festhalten lassen.<sup>620</sup>

Wenn das Budget die Installation von Aufzügen an Fahnenmasten, den Einsatz von Luftschiffen und Kränen oder das Ausheben von Filmgruben nicht erlaubt, und die Organisatoren einen privilegierten Zugang zu Hitler oder ins Innere der Appellformationen oder auf den Grund des Schwimmbeckens verwehren, entfallen optimale Kamerapositionen und die spektakuläre Wiedergabe im Bild. Erst die *Perspektive* auf die Aufmärsche und Hundertschaften, die extremen Unter- und Aufsichten und die Nähe zum „Führer“, zu Uniformierten oder Sportlern, verleihen dem Ereignis Faszination und Wirkungsmacht. Riefenstahls Talent fürs Metier war die eine, die Finanzierung und weitreichende Unterstützung die wesentliche andere Voraussetzung für die Realisierbarkeit und Imposanz des Großprojekts auf Zelluloid, wie sie 1935 in *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-*

---

<sup>619</sup> „Warum so wenig ‚Leni Riefenstahl‘-Fotos existieren“ – Überschrift des Exponattextes im Rahmen der von Peter Reichelt und Ina Brockmann kuratierten Exposition vom 04. Sept. bis 14. Nov. 2004, Ernst Barlach Museum Wedel. Vgl. zu der Ausstellung die Rezension von Lutz Kinkel: „Okkasion Riefenstahl“, in *taz*, 04. Sept. 2004, URL: <http://www.taz.de/pt/2004/09/04/a0381.nf/textdruck>

<sup>620</sup> BArch/FArch, *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345 - „Feuilletons für Triumph des Willens“, Hock, Fritz: „Entstehung und Sinn des Reichsparteitagfilms“.



*Films* selbst belegt. Im Geleit des Buches bedankt sie sich beim „Führer“ für die Unterstützung eines „in dieser Art noch niemals so großzügig ermöglichten deutschen Films“, bei „Dr. Goebbels, der die Durchführung der Filmarbeiten in jeder Weise unterstützte“ und beim „Frankenführer Streicher“, der in Nürnberg „über viele Schwierigkeiten“ hinweghalf. „Besonders gefördert wurde die völlig neuartige Ausnutzung aller technischen Mittel für den Film durch das Entgegenkommen der Stadt Nürnberg. Alle von uns benötigten Hilfsmittel ... wurden uns durch Oberbürgermeister Liebel zur Verfügung gestellt.“ Richtungweisende Ideen und exzellente Bilder bedürfen der Finanzierbarkeit ihrer Umsetzung sowie der Zusammenarbeit und Höchstqualifizierung des Personals. Die Dokumentarfilme sind von bemerkenswerter ästhetischer Qualität und gelten als Paradigmen weltweit etablierter Standards, weil der NS-Staat die Erfüllung all dieser Voraussetzungen garantierte und – dies sei zweifelsohne zugestanden – über eine unbestritten talentierte Filmemacherin verfügte.<sup>621</sup>

Die viel beschworene Innovativkraft Riefenstahls relativiert sich jedoch mit Bezug auf Wiederholungen und die Zitate der Kopiervorlagen: In Bezug auf die formale und inhaltliche Gestaltung der Filmprologe wird für keinen der RPT-Filme eine Differenz erkennbar. Selbst der *Olympia*-Prolog des zweiten Teils verklärt das Morgenerwachen im künstlich erzeugten Nebel und schwelgt in männerbündischen Fantasien. Rother (vgl. 2000, 101) verweist auf die Ähnlichkeit der Muster in der Grundform aller Filme. „Bis in die Schlusszenen folgte OLYMPIA dem bewährten Verfahren und griff auf die gleichen Elemente zurück: Fahnen, Hymnen, Kamerabewegungen.“ Die Parallelen zu den Morgenimpressionen des Vorläufers Walter Ruttmann wurden unter Kapitel 6.3.5 bereits angedeutet. Der Rekurs auf *Die Sinfonie der Großstadt* von 1927 lässt sich erschöpfend belegen: Vom Glockenschlag des Kirchturms in Untersicht und der Kirchturmuhre in Nahaufnahme über den Blick fürs Detail der schreibenden Hand oder der Schulmädchen- und Passantenbeine bis zum Katzenmotiv, dampfenden Suppenkesseln, Licht- und Schattenspielen, Untersichten auf Brücken und Menschen, dem Einsatz der „subjektiven Kamera“ oder dem direkten Blick in den Trompetenhals. Selbst die Szene der lawinenartig herabschreitenden SS-Formation in *TdW* dürfte an Ruttmanns treppabwärts laufende Menschenmenge angelehnt sein.

Die von Ertl verfilmte und von Riefenstahl montierte Turmspringsequenz ist eine perfektionierte Reprise des Motivs von ‚fliegenden Menschen‘, das mit den Skispringaufnahmen aus dem Weidemann-/Junghans-Film *Jugend der Welt* über die

---

<sup>621</sup> Anhand der Reichskulturkammer-Akten lässt sich ermitteln, dass Hans Weidemann den Reichsparteitagsfilm 1936 (vgl. Anm 143) mit einem Zehntel des Budgets und mit lediglich zwei erstklassigen Kameramännern auskommen musste (vgl. Kinkel 2002, 136).

vorangegangene Winterolympiade des Jahres 1936 bereits erstmals aufgenommen wurde.<sup>622</sup> Riefenstahl übernahm und verfeinerte auch die Idee der Bildcollage und konnte nach Ansicht aller seinerzeit verfügbaren Olympia-Filme von den Stärken und Schwächen ihrer Vorgänger lernen und die Fehler für die eigene Produktion vermeiden. Hoffmann (vgl. 1993, 53-77) verweist am Beispiel des Nicholas-Kaufmann-Films *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925) auf formale und inhaltliche Zitate bei Riefenstahl. Darüber hinaus muss ihr einstiger Mentor Arnold Fanck als Orientierungsrichtlinie gelten, der in Zusammenarbeit mit Ruttmann *Das weiße Stadion*, eine Dokumentation über die Olympischen Winterspiele von 1928, produziert hatte.

Kinkel resümiert im Hinblick auf *TdW*: „Sie erzählte ihren Inhalt als wolle sie nachträglich einen spannenden Spielfilm daraus machen, und sie bediente sich formal bei Fanck und dem Avantgardefilm der zwanziger Jahre. Die Mischung war neu, aufregend und für alle Dokumentarfilmer inspirierend“ (Kinkel 2002, 55) und - mit Bezugnahme auf diese Vorlagen, unter Verwendung der enormen staatlichen Mittel und im Wissen um ein berechtigtes Vertrauen in eigene *und* in Fremdkompetenzen - durchaus auch innovativ.

---

<sup>622</sup> Weidemann wird im Vorspann des Films als künstlerischer Oberleiter erwähnt. Junghans war sein Regisseur. Rother (vgl. 2000, 98-101) erwägt die Ursache für Junghans' Extreme, für das „Stakkato einer extrem »schnellen« Montage“, als Notwendigkeit in Ermangelung qualitativ hochwertiger Aufnahmen. Dieses Beispiel verweist erneut auf die Interdependenz zwischen hoher Bildqualität und exzellenter Montage und auf die qualitativen Einbußen im Fall des Verzichts auf das eine oder das andere.

## 11 SCHLUSS

Riefenstahl hatte mit *Olympia* den Höhepunkt ihrer Karriere erreicht und überschritten. Wenngleich sie im Auftrag des „Führers“ auch nach wie vor zur Verfügung stand, waren die glamourösen Zeiten als Star im Dritten Reich vorbei. Bezeichnenderweise gab sie anlässlich ihres hundertsten Geburtstages zu verstehen, dass ihr Leben schöner gewesen wäre, „wenn mich der liebe Gott ... auf dem Höhepunkt meines Schaffens“, dem Tag des Kriegsausbruchs am 01. September 1939 „geholt hätte“<sup>623</sup> – nicht des Kriegsausbruchs, sondern des Schaffens wegen. „Als ... mir da jemand sagte: Es ist Krieg – von dem Augenblick an stürzte für mich eine ganze Welt zusammen, mein Film, meine Pläne, alles.“<sup>624</sup> Auch in diesem Fall tangierte sie das weltpolitische Geschehen ausschließlich im Rückbezug auf sich selbst. Im Wissen um Riefenstahls narzisstische Perspektive vermutet der Produzent Hans-Jürgen Panitz einen direkten Zusammenhang zwischen ihren pronazistischen Sympathien und ihrer persönlichen Erfolgsgeschichte und entwickelt daraus die These, dass ihre Abkehr von Hitler mit dem kriegsbedingten Schwinden von Arbeits- und Karrieremöglichkeiten ab 1940 begann.<sup>625</sup> Sie selbst hat hingegen mehrfach behauptet, bereits nach einer Hitler-Rede zur Eröffnung der „Ausstellung der Kunst in München“<sup>626</sup> 1937 erste große Zweifel bekommen zu haben, weil „das überhaupt nicht gestimmt hat, was er sagte, also ich habe erkannt, dass er mit größter Überzeugung Sachen gesagt hat, die überhaupt nicht richtig waren, also dass er sich geirrt hat, und da ist mir der Gedanke gekommen, wenn er sich in der Kunst so irrt, wie ist das, wenn er sich auch in der Politik so irrt, und da hatte ich ganz große Zweifel bekommen.“ (wie Anm. 625). Riefenstahls Glückwunschtelegramm zum Einmarsch deutscher Truppen in Paris 1940 (vgl. Anm. 580) widerspricht dieser Behauptung ebenso wie ihr Brief an den Rüstungsminister und Freund Albert Speer zu dem späten Zeitpunkt des 11. Januar 1944:

In mir lebt ein unheimlicher Schaffensdrang, ich möchte noch so viele (*sic!*) große und schöne Werke gestalten – sie ruhen alle schon in meinem Innern und warten nur auf die Stunde. Bald wird die große Wende in diesem Kriege komme (*sic!*), das spüre ich. In Freundschaft und Anhänglichkeit grüßt Sie Ihre Leni Riefenstahl.<sup>627</sup>

Aus beiden genannten Versionen ergibt sich aus zwei Gründen ein Vorbehalt. Erstens liefern die Schriftzeugnisse weniger Indizien für eine Abkehr als für eine fortdauernde

---

<sup>623</sup> „Leni Riefenstahl“/„Der Künstler und die Macht – Sandra Maischberger im Gespräch mit Leni Riefenstahl.“ *Arte*-Themenabend, 15. Aug. 2002.

<sup>624</sup> Riefenstahl im *Spiegel*-Gespräch mit Schreiber, Mathias/Weingarten Susanne: „Realität interessiert mich nicht“, in: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1997.

<sup>625</sup> Vgl. dazu: „Die umstrittene Jahrhundertfrau – Begegnung mit Leni Riefenstahl“, *Phoenix*, 22. Aug. 2002.

<sup>626</sup> Gemeint ist Hitlers Rede im „Haus der Deutschen Kunst“ in München zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“.

<sup>627</sup> BArch, R 3/1608, Bl. 2

Zugewandtheit, für die Hoffnung und den Glauben an zukünftige Arbeits- und Karrieremöglichkeiten. Zweitens ist die kriegsbedingte Distanz zu Hitler nicht notwendig als Abkehr zu verstehen. Mit der weltpolitischen Lage verschoben sich Prioritäten und zwangsläufig auch die Intensität der Kontakte zu einem Diktator, der mit Kriegführung, Weltmachtstreben und Judenvernichtung seine vordringlichsten Ziele realisierte. Nichtsdestotrotz trifft Panitz den Kern der Sache, wenn er eine Kohärenz zwischen Regimetreue und persönlichem Nutzen, genauer: zwischen Regimetreue *aufgrund* von persönlichem Nutzen erkennt. Für den wahrscheinlichen Fall, dass ihrer Loyalität also eher ein Profitgedanke als eine ideologiekonforme Gesinnung zu Grunde lag, ist dieses Motiv sowohl ein Indiz für Riefenstahls Indifferenz gegenüber politischen Inhalten als auch für den Aspekt der Beliebigkeit von Kooperationsbereitschaft in *jedem* anderen, so denn *nutzbringenden* System. Die Regisseurin hat ihre Indifferenz in Bezug auf den Auftraggeber und den Inhalt des Auftragswerkes eigens zugestanden und ist in dieser Einschätzung glaubhaft. Von Ray Müller auf ihre Verantwortung als Filmemacherin im Kontext der nationalsozialistischen Diktatur angesprochen, antwortete sie widerwillig: „... ich hätte das genauso aufgenommen in Moskau ... oder in Amerika, wenn da vielleicht irgendetwas anderes stattgefunden hätte .... Ob das nun Politik war oder ob ... über Gemüse ... oder Obst ... das war mir ganz wurst ...“.<sup>628</sup> Treffend bemerkt Panitz, dass sie sich als Egoistin nicht für die *politische Gesinnung* ihres Auftraggebers interessierte, sondern für das *Podium*, welches er bereitstellte. 1935 eskamotierte sie jeden Verdacht, zu den Künstlern zu gehören, die sich “aus psychischem Krampf und ideologischem Zwang” (vgl. Anm. 28) einem kompromisslosen Postulat der Machthaber unterwarfen:

Die größte Freiheit,..., hat ein Künstler gewonnen, wenn er sich *f r e i w i l l i g b i n d e t a n s e i n I d e a l*, er muß eher umkommen, als sich einen Fingerbreit nur abrücken lassen auf all den tausend Wegen, die zur Verwirklichung führen. ... Der Künstler kennt nur einen Kampf - ... - das Einswerden mit der *I d e e* seines Schaffens. Andere Probleme gibt es für ihn nicht, alle anderen Hemmungen sind nicht vorhanden...<sup>629</sup>

Nein, andere Probleme gab es für sie nicht und Hemmungen waren nicht vorhanden. Riefenstahl war einzig und allein an sich selbst interessiert. Für die Erlangung und den Erhalt von Ruhm, Macht und Karriere, fand sie sich zur Adaption und Kooperation bereit. Nichtsdestotrotz behauptete sie noch 1965 im Interview mit Gordon Hitchens: „I have never done anything I didn't want to do and nothing I've ever ashamed of.“<sup>630</sup> Wenngleich sie weder als Nationalsozialistin und/oder Rassistin noch als Misanthropin zu determinieren ist, war sie

<sup>628</sup> *Die Macht der Bilder*, Riefenstahl-Porträt von Ray Müller. Erstmalige TV-Ausstrahlung, *arte*, 07. Okt. 1993.

<sup>629</sup> Riefenstahl, Leni: “Die Freiheit des Künstlers“, in: *Film-Kurier*, Nr. 96, 25. April 1935, zit. nach Nowotny 1981, 176f.

<sup>630</sup> Hitchens, Gordon: „An Interview with a Legend“, in: *Film Comment*, 3. Jg. 1965, Heft 1, Winter, S. 7, zit. nach Nowotny 1981, 177.

„dank“ dieser Indifferenz gerade für die ihr zugewiesene Aufgabe funktionalisierbar – für die der „Übersetzung“ von Nationalsozialismus, Rassismus und Misanthropie. Riefenstahls „Interesse“ am *Menschen* beschränkte sich auf die Faszination für seinen *Körper*, seine Oberfläche und das ästhetisch „Verwertbare“ – ein denkbarer und wahrscheinlicher Grund dafür, dass sich ihre Dienstbarkeit für Rassisten persönlich nicht als ethisches Problem erwies. Ein reduziertes Interesse kennzeichnet jedoch noch keine Rassistin. Ein Antisemitismusvorwurf ist argumentativ nicht abzuschließen. Riefenstahl hasste keine Juden, aber ihre Feinde und Kritiker - und damit gegebenenfalls auch Juden.<sup>631</sup> Wer sie anzweifelte oder ihr ihren Status streitig machen wollte, musste sie fürchten - Arnold Raether ebenso wie Emil Schünemann oder Béla Balázs - die Kategorie hieß Gegner, nicht Rasse. Nichtsdestotrotz gibt es keinen ernst zu nehmenden Anhalt dafür, dass sie an der Juden- und Rassenpolitik Anstoß nahm. Im Gegenteil, im Fall Béla Balázs' wusste sie sich dieser Politik gar konkret zu bedienen. Mit dem Exodus in der Filmindustrie waren derlei unliebsame Kritiker und potenzielle Konkurrenten emigriert, so dass sich kein Grund für einen Einwand gegen diese Herrschaftspraxis erschließt. Aussagen über das Ausmaß und die Motive ihres Sympathisierens mit dem Nationalsozialismus gehen über Spekulationen nicht hinaus und lassen sich im Ergebnis widersprüchlichen Handelns und eines gebotenen Vorbehalts gegen Quellen nicht konkretisieren. Zeitzeugen geben Beispiele für ein inoffizielles, projüdisches Engagement, das Riefenstahl zeit ihres Lebens verschwiegen, um mit diesen Initiativen nicht zugleich auch ihr Wissen um die antisemitische Herrschaftspraxis zu gestehen (vgl. Trimborn 2002, 374f). Ungeachtet ihrer unzähligen Exkulpationsversuche, entlastet keine Erklärung von der Verantwortung für ihr Handeln, für die engagierte Produktion von NS-, Werbefilmen, für die Popularisierung dieser Politik, die als *Gegenstand* und *Inhalt* ihres Schaffens zumindest gegen Naivität und Unkenntnis der Produzentin argumentieren. Sie stilisierte sich zum Symbol deutscher Vergangenheitsverdrängung, weil sie niemals ge- oder verstehen wollte, dass Kooperation nicht erst mit der Überzeugung beginnt und Verantwortung nicht nur der Diktator trägt.<sup>632</sup>

Leni Riefenstahl, ..., hält beharrlich fest an einem Weltbild, das nur zwischen „Schuldig“ und „Unschuldig“ zu unterscheiden vermag und so etwas wie Mitschuld, Mitverantwortung, Schuld wider Willen nicht einmal in Erwägung zieht. Man vermag ihr mit Sympathie zu folgen, wenn sie die wohlfeile Besserwisseri der Nachgeborenen zurückweist. Man folgt ihr schon weniger, wenn sie beharrlich auf das Recht zur politischen Dummheit pocht, ...<sup>633</sup>

<sup>631</sup> Noch im Jahr 2000 artikuliert sie ihren ungebremsten Hass gegen Kritiker mit den Worten: „Ich könnte die umbringen, die so etwas behaupten“ und wehrt sich diesbezüglich gegen Vorwürfe, die in Bezug auf die streitbaren Produktionsumstände des *Tiefland*-Films bis zu ihrem Tod nicht verstummen. O.V.: „Ich könnte die umbringen“, in: *Spiegel-Online*, 20. Okt. 2000, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-98943,00.html>

<sup>632</sup> Bezugnahme auf ein Zitat von Imre Kertész zum 60. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz, zur „Normalität des Bösen“ und zur Delegation von Verantwortung: „In einer absoluten Diktatur trägt am Ende nur der Diktator die Verantwortung.“ Becker von, Peter: „Der Holocaust hat mich zum Juden gemacht“, in: *Der Tagesspiegel*, 27. Jan. 2005.

<sup>633</sup> Wiegand, Wilfried: „Kein Bündnis mit der Wahrheit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. Okt. 1993.

Ihre Euphorie für den Nationalsozialismus stellt sich zum einen als stark personenbezogen und führergläubig dar und resultierte maßgeblich aus ihrer Faszination für Hitler, wie sie selbst stets betonte. Als dieser ihr 1938 einen Strauß Rosen zum Geburtstag nach Italien schickte, antwortete sie am 25. August:

Ein Glückwunsch den mein Führer mir schenkt ist Erfüllung möglich; darum hat mein Herz mich zum Danke gebracht. Heute halte ich mit beiden Armen die Rosen so rot wie die Berge ringsum in Kosen der letzten Sonne. So schau ich hinauf zum Rosengarten zu seinen leuchtenden Türmen und Wänden und streiche mit meinen Händen über die roten Blumen hin und weiss nur, dass ich unsagbar glücklich bin. Ihre Leni Riefenstahl.<sup>634</sup>

Zum anderen handelt es sich um besagte Euphorie für ein System als Karrieregarant. Panitz' These ist im Ansatz folglich durchaus schlüssig, aufgrund der nachweislichen und durchgängigen Euphoriebekundungen Riefenstahls im Fazit jedoch zu bezweifeln.

In der Nachkriegszeit war die „Filmgöttin“<sup>635</sup> des Dritten Reiches plötzlich eine von vielen und zugleich auch deshalb anders, weil sie einst eben *nicht* eine von vielen war. Ihr Narzissmus verengte die Perspektive auf ihr persönliches Schicksal und begründete die Opferrolle, die sie sich nach 1945 selbst zuwies, „als sei der Nationalsozialismus das Paradies gewesen, die folgende Demokratie dagegen die Hölle“ (Rother 2000, 132). Bezeichnenderweise markiert der Niedergang des Dritten Reiches zugleich den Niedergang des ‚Genies‘. Bis zum Ende ihres Lebens hat Riefenstahl in den politischen Intrigen der ‚bösen‘ Außenwelt ihre Entschuldigung für ein nachhaltiges Scheitern als Filmemacherin gefunden, die angeblich aller Arbeitsmöglichkeiten beraubt wurde *ohne* jemals mit Berufsverbot belegt worden zu sein.<sup>636</sup> Unter Bezugnahme auf die These von der Überschätzung ihres Talents, ist durchaus von einem Zusammenhang zwischen dem Verlust ihrer ‚Genialität‘ und dem Verlust ‚genialer‘ Begleitumstände auszugehen, demzufolge Riefenstahl nicht an politischer Intrige, sondern an bundesrepublikanischer Verhältnismäßigkeit scheiterte. Die Wiederaufführung des „im Auftrag des Führers“ produzierten *Tiefeland*-Films 1954 spricht wohl am deutlichsten gegen die Intention der neuen Regierungsvertreter, Hitlers Lieblingsregisseurin jeder Chance auf Neuetablierung zu berauben. Riefenstahl durfte arbeiten und *hat* gearbeitet – maß- und zeitlos nach alter Manier, aber nicht mehr zu den alten Konditionen. 1956 kam sie nach monatelanger Planung über Probeaufnahmen für ihr neues Filmprojekt über den Sklavenhandel in Afrika nicht hinaus.

---

<sup>634</sup> BArch, (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22.08.1902. Die grammatikalischen Inkorrektheiten sind vermutlich einer fehlerhaften Weitervermittlung durch italienische Postbeamte geschuldet.

<sup>635</sup> Bezugnahme auf den Titel der Studie von Glenn B. Infield: *Leni Riefenstahl. The fallen film goddess*.

<sup>636</sup> Kinkel erwähnt lediglich eine von den Amerikanern geführte Schwarze Liste der mit Berufsverbot belegten Künstler des Dritten Reiches – unter ihnen Leni Riefenstahl. *De facto* betraf sie das jedoch nicht. Vgl. ausführlicher dazu bei Kinkel 2002, 261ff.

Nach Aussagen ihres Kameramanns Heinz Hölscher, gab es keinen Drehplan mit festgesetzten Terminen, so dass sich die Geldgeber für *Die schwarze Fracht* nicht länger bereit fanden, das finanziell und zeitlich unabsehbare Vorhaben zu finanzieren.<sup>637</sup> Budgetüberschreitungen und terminliche Unzuverlässigkeiten führten jetzt zum Scheitern und nicht mehr zur Endlosfinanzierung und –protektion der Projekte.

Ohne die Formen ihrer Vergangenheits-’Bewältigung’ respektive –Verdrängung aufgrund der Komplexität der Zusammenhänge an dieser Stelle noch diskutieren zu können, hat sich Riefenstahl der lebenslangen Aufgabe verschrieben, Legenden gegen Fakten zu setzen, um sich der Verantwortung für strittige Bildproduktionen im Kontext einer antihumanen Epoche zu entziehen. Dieses Bemühen um Distanzierung von einstigem Handeln war eine Konstante, gewissermaßen ein Schutzreflex und als internalisierte Reaktion habitualisiert. Immer wieder haben ihre fehlenden Zugeständnisse den Widerspruch provoziert und ihren Status als *Persona non grata* zementiert. Der jahrzehntelange Konsens der Verachtung durch die deutsche Nachkriegsgesellschaft fand seine Ablösung oder Ergänzung in der Nachsicht im Umgang mit einer Person, von der man mit Blick auf die Medieneuphorie zur Jahrtausendwende nicht mehr so recht weiß, was es ihr nachzusehen gilt. Ohne Hitler keine Schande, aber auch kein Ruhm – damals nicht und heute nicht. Gewiss, sie hat nicht nur Filme für den „Führer“, sondern (zu) *gute, perfekte* und *verführerische* Filme für den „Führer“ gemacht, aber ist das nicht auch (endlich) verzeihlich? Zwischen guten Bildern und Auschwitz liegt immerhin ein weites Feld und die Demarkationslinie zum Verbrechen. Oder? ... und *Tiefeland*? Wenn Apologeten schließlich resümieren, dass Riefenstahl keine Verbrechen begangen, sondern Filme gemacht habe, mögen sie *de jure* Recht haben. Die Frage danach, *wo* im Kontext der Zeit von 1933-45 allerdings das Verbrechen begann, und *ob* das ‚Propagandamedium Film‘ aus dem Kontext des Despotismus herauszulösen ist, bleibt damit allerdings nachhaltig unbeantwortet.

---

<sup>637</sup> „Hitlers Frauen. Leni Riefenstahl – Die Regisseurin“, ZDF-Erstaussstrahlung: 09.05.2001

## **Abkürzungen**

AAU	Amateur Athletic Union
AGB	Amerika-Gedenk-Bibliothek, Berlin
ANL	Anti-Nazi-League
AOC	American Olympic Committee
BA bzw. BArch	Bundesarchiv Koblenz
BArch	Bundesarchiv Berlin
BArch/FArch	Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin
BBC	British Broadcasting Corporation
BDC	Berlin Document Center
BGH	Bundesgerichtshof
D.K.i.D.R.	Die Kunst im Dritten (Deutschen) Reich
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DOA	Deutscher Olympischer Ausschuss
FAD	Freiwilliger Arbeitsdienst
FPÖ	Freiheitliche Partei Österreich
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft
FU	Freie Universität, Berlin
Gestapo	Geheime Staatspolizei
HDF	Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart
HJ	Hitlerjugend
IOC	Internationales Olympisches Komitee
IWF	Institut für den Wissenschaftlichen Film – Wissen und Medien gGmbH, Göttingen
KdF	Kraft durch Freude
KPD	Kommunistische Partei Deutschland
LBB	<i>Licht-Bild-Bühne</i>
NOK	Nationales Olympisches Komitee
NSAD	Nationalsozialistischer Arbeitsdienst
NSBO	Nationalsozialistische Betriebszellen-Organisation
NSKK	Nationalsozialistisches Kraftfahrerkorps
OK	Organisations-Komitee (für die XI. Olympiade Berlin 1936)
OKW	Oberkommando der Wehrmacht
OTAB	Olympic Television Archive Bureau
RAD	Reichsarbeitsdienst
RFK	Reichsfilmkammer
RHO	Reichshaushaltsordnung
RKK	Reichskulturkammer
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RSHA	Reichssicherheitshauptamt
RPT	Reichsparteitag
SA	Sturmabteilung
SD	Sicherheitsdienst
<i>SdG</i>	<i>Sieg des Glaubens</i> - Film vom Reichsparteitag 1933
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschland
SS	Schutzstaffel
<i>TdF</i>	<i>Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht!</i> - Film vom Reichsparteitag 1935
<i>TdW</i>	<i>Triumph des Willens</i> - Film vom Reichsparteitag 1934
VB	<i>Völkischer Beobachter</i>



## *Quellen und Literatur*

### **1. Archivquellen**

#### **Bundesarchiv Berlin**

##### Reichsfinanzministerium:

BArch, R 2/4754

BArch, R 2/4788

BArch, R 2/4789

##### Reichsministerium für Rüstung und Kriegsproduktion – Ministerbüro Speer

BArch, R 3/1608

##### Reichskanzlei

BArch, R 43 II/388

BArch, R 43 II/389

BArch, R 43 II/390 a

BArch, R 43 II/810 b

##### Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda

BArch, R 55/69

BArch, R 55/503

BArch, R 55/1327

BArch, R 55/1328

##### Ufa – Universum-Film AG

BArch, R 109 I/1029 a

BArch, R 109 I/1029 b

BArch, R 109 I/1030 a

BArch, R 109 I/1030 b

BArch, R 109 I/1031 a

BArch, R 109 I/1031 b

BArch, R 109 I/2163

##### Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt

BArch, R 4606/2693

##### Reichskulturkammer (ehemals BDC)

BArch (ehem. BDC), RKK, Leni Riefenstahl, 22. 08. 1902.

#### **Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin**

##### *Sieg des Glaubens*, Filmmappe 15447

Pressematerialien

##### *Triumph (sic!) des Willens*, Filmmappe 17345

Ufa-Filmheft zu „Triumph des Willens“

„Feuilletons für Triumph des Willens“

Pressematerialien

##### *Tag der Freiheit*, Filmmappe 23777

Ufa-Filmheft zu „Tag der Freiheit“

## Olympia, Filmmappe 12426 II

Erstes Tobis-Presseheft zu „Olympia – Fest der Völker“  
Pressematerialien

## 2. Literatur

Albrecht, Gerd (Hg.) (1979): *Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Karlsruhe: Doku-Verlag.

Alkemeyer, Thomas (1994): *Vom Wettstreit der Nationen zum Kampf der Völker. Aneignung und Umdeutung der «Olympischen Idee» im deutschen Faschismus. Der Olympismus Pierre de Coubertins und die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin*. Inaugural-Dissertation. Berlin.

Ders. (1996): *Körper, Kult und Politik. Von der »Muskelreligion« Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt am Main/ New York: Campus Verlag.

Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/ König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin. Gewalt und Mythos in den Olympischen Spielen von Berlin 1936*. Wissenschaftliches Symposium in Berlin vom 16. bis 18. Oktober 1986. Berlin.

Ärzttekammer Berlin (Hg.) (1989): *Der Wert des Menschen. Medizin in Deutschland 1918-1945*. Berlin: Edition Hentrich Berlin. (= Reihe Deutsche Vergangenheit, Bd. 34).

Baader, Gerhard/ Schultz, Ulrich (Hgg.) (21983): *Medizin und Nationalsozialismus. Tabuisierte Vergangenheit – Ungebrochene Tradition?* Berlin: Verlagsgesellschaft Gesundheit, (= Dokumentation des Gesundheitstages Berlin, Bd. 1)

Bartzko, Dieter (1985): *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Becker, Wolfgang (1973): *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin: Verlag Volker Spiess. (= Zur politischen Ökonomie des NS-Films, Bd.1).

Behrenbeck, Sabine (1996): *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*. Vierow bei Greifswald: SH-Verlag. (= Kölner Beiträge zur Nationsforschung, Bd. 2).

Benz, Wolfgang (Hg.) (41993): *Legenden, Lügen, Vorurteile. Ein Wörterbuch zur Zeitgeschichte*. München: dtv.

Ders. (2000): *Geschichte des Dritten Reiches*. München: Verlag C. H. Beck oHG.

Benz, Wolfgang/ Distel, Barbara (Hg.) (1993): *Medizin im NS-Staat. Täter, Opfer, Handlanger*. (=Dachauer Hefte, Heft 4).

Bleker, Johanna/Jachertz, Norbert (Hgg.) (21993): *Medizin im „Dritten Reich“*. Köln: Deutscher Ärzte-Verlag.

Boberach, Heinz/Booms, Hans (Hgg.) (1977): *Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte*. Boppard am Rhein: Harald Boldt Verlag. (= Schriften des Bundesarchivs, Bd. 25).

Bohlen, Friedrich (1979): *Die XI. Olympischen Spiele Berlin 1936. Instrument der innen- und außenpolitischen Propaganda und Systemsicherung des faschistischen Regimes*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag. (= Pahl-Rugenstein Hochschulschriften, Gesellschafts- und Naturwissenschaften, Bd. 17: Serie Faschismusstudien).

Bracher, Karl Dietrich/Funke, Manfred/Jacobsen, Hans-Adolf (Hgg.) (1983): *Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz*. Düsseldorf: Droste Verlag.

Bullock, Alan (2000): *Hitler. Biographie 1889-1945*. Bechtermünz Verlag.

- Burden, Hamilton T. (1967): *Die programmierte Nation. Die Nürnberger Reichsparteitage*. Gütersloh: Bertelsmann Sachbuchverlag.
- Canetti, Elias (<sup>26</sup>2000): *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld. (Hg.) (1936): *Die Olympischen Spiele 1936*, Bd. 1.
- Ders. (Hg.) (1936): *Die Olympischen Spiele 1936*, Bd. 2.
- Deist Wilhelm/Messerschmidt Manfred/Volkman, Hans-Erich/Wette Wolfram (1979): *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, Bd. I.: Ursachen und Voraussetzungen der deutschen Kriegspolitik*, hrsg. vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt, Stuttgart.
- Deutschmann, Linda (1991): *Triumph of the will. The image of the Third Reich*. Wakefield, New Hampshire: Longwood Academic.
- Downing, Taylor (1992): *Olympia*. Worcester: The Trinity Press.
- Dreßen, Wolfgang (Hg.) (1986): *Selbstbeherrschte Körper*. Berlin: Verlag Ästhetik und Kommunikation.
- dtv-Lexikon in 20 Bänden (1997). München: dtv.
- Duff, Hart-Davis (1986): *Hitler's games. The 1936 Olympics*. New York: Harper & Row.
- Eco, Umberto (<sup>2</sup>1991): *Über Spiegel und andere Phänomene* München: dtv.
- Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*. Berlin: Henschel Verlag.
- Freytag, Gustav (1975): *Die Technik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fröhlich, Elke (Hg.) (1987): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*. Bd. 1: 27.06.1924 - 31.12.1930; Bd. 2: 01.01.1931 – 31.12.1936; Bd. 3.: 01.01.1937 – 31.12.1939; Bd. 4: 01.01.1940 – 08.07.1941. München/ New York/, London/ Paris: K. G. Saur Verlag.
- Fromm, Bella (1997): *Als Hitler mir die Hand küßte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Gast, Wolfgang (Hg.) (1993): *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main.: Verlag Moritz Diesterweg. (= Film und Literatur: Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge).
- Gebauer, Gunter (Hg.) (1988): *Körper- und Einbildungskraft. Inszenierungen des Helden im Sport*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. (= Reihe Historische Anthropologie, Bd. 2).
- Gellately, Robert (2002): *Hingeschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk*. Stuttgart/München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Goergen, Jeanpaul (1989): *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Herausgeber: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin.
- Graham, Cooper C. (1986): *Leni Riefenstahl and Olympia*. Metuchen/ New York/ London: The Scarecrow Press.
- Hattendorf, Manfred (Hg.) (1995): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag. (= Diskurs Film; Bd. 7).
- Ders. (<sup>2</sup>1999): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Medien. (= Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 4).
- Haug, Wolfgang Fritz (1986): *Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus*. Berlin: Argument-Verlag.
- Heller, Heinz-B./Zimmermann Peter (Hgg.) (1990): *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth Verlag. (= Aufblende, Schriften zum Film, Bd. 2).

- Hickethier, Knut (<sup>3</sup>2001): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler. (= Sammlung Metzler; Bd. 277: Realien zur Literatur).
- Hickethier, Knut/Müller, Eggo/ Rother, Rainer (Hgg.) (1997): *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Edition Sigma, Rainer Bohn Verlag. (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 23) (= Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, 6).
- Hinton, David B. (<sup>2</sup>1991): *The films of Leni Riefenstahl*. New York/ London: The Scarecrow Press (= Filmmakers series, No. 29).
- Hoffmann, Heinrich (Hg.) (1933): *Der Parteitag des Sieges. 100 Bild-Dokumente vom Reichsparteitag zu Nürnberg 1933*. Berlin: „Zeitgeschichte“ Verlag und Vertriebs-Gesellschaft M.B.H.
- Hoffmann, Hilmar (1988): »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. *Propaganda im NS-Film*. Bd.1. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Ders. (1993): *Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*. Berlin/ Weimar: Aufbau-Verlag.
- Höfner, Eckhard/Schröder, Hartmut/Wittmann, Roland (Hgg) (2002): *Valami más. Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums“ Zeichenhafte Aspekte der Veränderung“ (25.-28.11.1998 Berlin-Frankfurt (Oder) - Slubice)*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften (= Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften, Bd. /Vol. 22)
- Infield, Glenn B. (1976): *Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Jäckel, Eberhard (1969): *Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft*. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins.
- Kammer, Hilde/Bartsch Elisabet (1992): *Nationalsozialismus. Begriffe aus der Zeit der Gewaltherrschaft von 1933-1945*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Keitz, Ursula von/Hoffmann Kay (Hgg.) (2001): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren. Presseverlag. (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V., Bd. 7).
- Kershaw, Ian (1999): *Der Hitler-Mythos. Führerkult und Volksmeinung*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Ders. (<sup>2</sup>2000): *Hitlers Macht. Das Profil der NS-Herrschaft*. München: dtv.
- Kinkel, Lutz (2002): *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das »Dritte Reich«*. Hamburg/Wien: Europa Verlag.
- Klee, Ernst (1991): „Euthanasie“ im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kliesch, Hans Joachim (1957): *Die Film- und Theaterkritik im NS-Staat*, Diss. Berlin.
- Kluge, Volker (1997): *Olympische Sommerspiele. Die Chronik I. Athen 1896 – Berlin 1936*. Berlin: Sportverlag Berlin.
- Ders. (2000): *Olympiastadion Berlin. Rundgang durch das ehemalige Reichssportfeld*. Berlin: Parthas Verlag.
- Koebner, Thomas (1997): *Lehrjahre im Kino. Schriften zum Film*. St. Augustin: Gardez! Verlag. (= Filmstudien, Bd. 2).
- Kracauer, Siegfried (<sup>4</sup>1999): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Kreimeier, Klaus (1992): *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München: Carl Hanser Verlag.

Krüger, Arnd (1972): *Die Olympischen Spiele 1936 und die Weltmeinung. Ihre außenpolitische Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung der USA*. Berlin/München/Frankfurt am Main.: Verlag Bartels & Wernitz KG (= Sportwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 7).

Leiser Erwin (1989): *«Deutschland erwache!» Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Ders. (1996): *Auf der Suche nach Wirklichkeit. Meine Filme 1960-1996*. Konstanz: UVK Medien. (= Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 7).

Loiperdinger, Martin (1980): „Triumph des Willens“ – *Einstellungsprotokoll*. Vorläufiges Manuskript. Institut für historisch-sozialwissenschaftliche Analysen IHSA, Arbeitspapier Nr. 10.

Ders. (1987): *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl*. Hemsbach: Leske + Budrich, Opladen.

Loiperdinger, M./Herz, R./Pohlmann, U. (Hgg.) (1995): *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. München/Zürich: Piper.

Lotmann, Jurij M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Mandell, Richard (1980): *Hitlers Olympiade Berlin 1936*. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Mathieu, Thomas (1997): *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler – Joseph Goebbels – Alfred Rosenberg – Baldur von Schirach – Heinrich Himmler – Albert Speer – Wilhelm Frick*. Saarbrücken: Pfau-Verlag.

Mitscherlich, Alexander und Margarete (<sup>15</sup>1998): *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper Verlag.

Mitscherlich, Margarete (<sup>3</sup>1990): *Über die Mühsal der Emanzipation*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Moltmann/Reimers (Hgg.) (1970): *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument. 7 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge*. Göttingen/Zürich/Frankfurt am Main: Musterschmidt-Verlag.

Mosse, George L. (1985): *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.

Ders. (1991): *Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main: Verlag Anton Hain.

Ders. (1993): *Die Nationalisierung der Massen. Von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*. Frankfurt/New York: Campus Verlag. (= Reihe Campus, Bd. 1075).

Ders. (1997): *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Museen der Stadt Nürnberg (o.J.): Begleitheft zur Ausstellung: *Faszination und Gewalt*. Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände. Verlag: Druckhaus Nürnberg.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (Hg.) (1987): *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Berlin: Dirk Nishen Verlag.

Nowotny, Peter (1981): *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus. Dortmund. (=Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis, Bd. 3).

Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W. (Hgg.) (1992): *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*. Nürnberg: W. Tümmels Verlag.

Projektgruppe „Volk und Gesundheit“ (Hgg.) (1982): *Volk und Gesundheit. Heilen und Vernichten im Nationalsozialismus*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.

Reichel, Peter (1991): *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München/ Wien: Carl Hanser Verlag.

Riefenstahl, Leni (1935): *Hinter den Kulissen des Reichsparteitagfilms*. München: Zentralverlag der NSDAP Franz Eher Nachf. GmbH. [Reproduktion der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke].

Riefenstahl, Leni (1992): *Memoiren. 1945-1987*. Frankfurt am Main/ Berlin: Ullstein.

Dies. (<sup>3</sup>1996): *Memoiren: 1902-1945*. Frankfurt am Main/ Berlin: Ullstein.

Dies. (2002): *Olympia*. Köln/London: Taschen.

Rother, Rainer (2000): *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. Berlin: Henschel Verlag.

Rudnick, Martin (1985): *Behinderte im Nationalsozialismus. Von der Ausgrenzung und Zwangssterilisation zur „Euthanasie“*. Weinheim/ Basel: Beltz Verlag.

Rürup, Reinhard (Hg.) (1996): *1936 - Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus*. Berlin: Argon Verlag.

Salkeld, Audrey (1997): *A portrait of Leni Riefenstahl*. London: Pimlico.

Schaub, Hanna B (2003): *Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* München: Wilhelm Fink Verlag.

Schreiber, Hermann (1982): *Lebensläufe*. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien: Ullstein.

Seesslen, Georg (<sup>2</sup>2001): *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*, Bd. 1. Berlin: Verlag Klaus Bittermann, Edition Tiamat.

Seligmann, Rafael (2004): *Hitler. Die Deutschen und ihr Führer*. München: Ullstein.

Shirer, William L. (1995): *Berliner Tagebuch. Aufzeichnungen eines Auslandskorrespondenten 1934-1941*. Leipzig: Reclam Verlag.

Speer, Albert (1996): *Erinnerungen*. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein.

Spiker, Jürgen (1975): *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Verlag Volker Spiess. (= Zur politischen Ökonomie des NS-Films, Bd.1).

Sportmuseum Berlin in Zusammenarbeit mit der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz und dem Forum für Sportgeschichte - Förderverein für das Sportmuseum Berlin e.V. (Hg.) (1993): *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Jahrbuch 1993 des Sportmuseums Berlin.

Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hg.) (1991): *Olympische Spiele in Berlin*. Berlin.

Stern, J.P. (1978): *Hitler. Der Führer und das Volk*. München: Carl Hanser Verlag.

Sturm, Hertha (2000): *Der gestreifte Zuschauer. Folgerungen für eine rezipientenorientierte Dramaturgie*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Stutterheim, Kerstin D. (2000): *Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des „Dritten Reiches“*. Berlin: Weißensee Verlag.

Sontag, Susan (1990): *Im Zeichen des Saturn*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Taschen, Angelika (Hg.) (2000): *Leni Riefenstahl. Fünf Leben*. Köln: Taschen.

Tobis-Filmkunst GmbH (1938): *Olympia. Fest der Völker*. Erstes Presseheft. Berlin.

- Toeplitz, Jerzy (1992): *Geschichte des Films, Bd. 3, 1934-1939*, Berlin: Henschel Verlag.
- Trimborn, Jürgen (2002): *Leni Riefenstahl. Eine deutsche Karriere*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Ueberhorst, Horst (Hg.) (1982): *Geschichte der Leibesübungen*. Bd. 3, Teilbd. 2 (1981): *Leibesübungen und Sport in Deutschland vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart*. Berlin/ München/ Frankfurt am Main: Bartels & Wernitz.
- Volker, Reimar (2003): „Von oben sehr erwünscht“ – *Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm*. WVT/Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Welch, David (2001): *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*. London/New York: I.B.Tauris Publishers.
- Wildmann, Daniel (1998): *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des «arischen» Männerkörpers im «Dritten Reich»*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wolbert, Klaus (1982): *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“*. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Gießen: Anabas-Verlag.
- Wulf Joseph (1983): *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein.
- Wuss, Peter (<sup>2</sup>1999): *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma (= Sigma-Medienwissenschaft, Bd. 15).
- Wuttke-Groneberg, Walter (1980): *Medizin im Nationalsozialismus. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Schwäbische Verlagsgesellschaft.
- Wysocki, Gisela von (<sup>2</sup>1981): *Die Fröste der Freiheit. Aufbruchphantasien*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Zelnhefer, Siegfried (1991): *Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feiertag*. Nürnberg: Verlagsdruckerei Schmidt GmbH (= Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg, Bd. 46).

## **Aufsätze**

- Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 67-86.
- Alkemeyer, Thomas: „Gewalt und Opfer im Ritual der Olympischen Spiele 1936“, in: Dreßen, Wolfgang (Hg.) (1986): *Selbstbeherrschte Körper*, S. 60-77.
- Ders.: „Gewalt und Opfer im Ritual der Olympischen Spiele 1936“, in: Gebauer, Gunter (Hg.) (1988): *Körper- und Einbildungskraft*, S. 44-79.
- Ders.: „Opfer und Gewalt im Ritual der Olympischen Spiele 1936“, in: Ders./ Gebauer, Gunter/ König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 111-130.
- Ders.: „Politik mit dem Körper“, in: Sportmuseum Berlin (Hg.) (1993): *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart*, S. 146-159.
- Baader, Gerhard: „Zur Ideologie des Sozialdarwinismus“, in: Baader, Gerhard/Schultz, Ulrich (Hrsg.) (<sup>2</sup>1983): *Medizin und Nationalsozialismus*, S. 39-54.
- Ders.: „Die ‚Euthanasie‘ im Dritten Reich“, in: Ders., Gerhard./ Schultz, Ulrich (Hgg.) (<sup>2</sup>1983): *Medizin und Nationalsozialismus*, S. 95-101.

- Ders.: „Rassenhygiene und Eugenik - Vorbedingungen für die Vernichtungsstrategien gegen sogenannte ‚Minderwertige‘ im Nationalsozialismus“, in: Bleker, Johanna/Jachertz, Norbert (Hgg.) (1993): *Medizin im ‚Dritten Reich‘*, S. 36-42.
- Barkhausen, Hans: „Die NSDAP als Filmproduzentin. Mit Kurzübersicht: Filme der NSDAP 1927-1945“, in: Moltmann/Reimers (Hgg.) (1970): *Zeitgeschichte im Film- und Tondokument*, S. 145-176
- Berg-Ganschow, Uta: „Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm“, in: Heller, Heinz-B./Zimmermann Peter (Hgg.) (1990): *Bilderwelten – Weltbilder*, S. 85-87.
- Bernett, Hajo: „Symbolik und Zeremoniell der XI. Olympischen Spiele in Berlin 1936“, in: *Sportwissenschaft*, 16. Jg, Heft 4, 1986, S. 360-397.
- Ders.: „Zeichen der Macht. Die Symbole und Zeremonielle der Spiele von Berlin 1936“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 3-26.
- Beutelspacher, Martin: „Flink wie Windhunde, zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl. Körperlichkeit und Leistung im Nationalsozialismus“, in: Projektgruppe „Volk und Gesundheit“ (Hgg.) (1982): *Volk und Gesundheit*, S. 78-84.
- Brohm, Jean-Marie: „Zum Verhältnis von Olympismus und Nationalsozialismus“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/ König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 190-205.
- Culbert, David/Loiperdinger, Martin: „Leni Riefenstahl’s ‘Tag der Freiheit’: the 1935 Nazi Party Rally film“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 12. Jg., Nr. 1, 1992, S. 3-40.
- Dalichow, Bärbel: „...verweile doch, du bist so schön...“, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*, S.118-132.
- Dalichow, Bärbel/Lenssen, Claudia: „Focus Leni Riefenstahl“, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*, S. 6-12.
- Debusmann, Christel/Wippermann, Wolfgang: „Das ‚Fest der Völker‘ und der Alltag der Berliner. Einige Überlegungen über die Wirkungsgeschichte der Berliner Olympischen Spiele von 1936“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/ König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 229-244.
- Dolezel, S./Loiperdinger, M.: „Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau“, in: Loiperdinger, M./Herz, R./Pohlmann, U. (Hgg.) (1995): *Führerbilder*, S. 77-100.
- Eco, Umberto (1974): „Die Realismus-Illusion“, in: Ders. (1991): *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 83-89.
- Ehmann, Annegret: „Rassistische und antisemitische Traditionslinien in der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: Sportmuseum Berlin (Hg.) (1993): *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart*, S. 131-14.
- Gebauer, Gunter/Wulf Christoph: „Spiele der Gewalt – Ein Bildessay“, in: Gebauer, Gunter (Hg.) (1988): *Körper- und Einbildungskraft*, S. 11-30.
- Gebauer, Gunter: „Einleitung“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 1-2.
- Geden, Oliver: „Männer und Männlichkeit in rechtsextremen Wahlparteien“, in: Heinrich-Böll- Stiftung (27. März 2001): *Demokratische Dialoge V. ‚männlich. weiblich. Rechtsextrem.‘ Dokumentation*, S. 7-14.
- Graham, Cooper C.: „>Olympia< in Amerika“, 1938. Leni Riefenstahl, Hollywood, and the Kristallnacht“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, H. 4, 1993, S. 433-450.
- Gruppe, Ommo: „Leibspädagogik im Nationalsozialismus“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/ König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia - Berlin*, S. 206-228.



- Haug, Wolfgang Fritz: „Ästhetik der Normalität - Vor-Stellung und Vorbild“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (Hg.) (1987): *Inszenierung der Macht*, S. 79-102.
- Ders.: „‘Der arische Leib‘. Zurichtung und Vernichtung des Körpers im Nazismus“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia-Berlin*, S. 67-86.
- Heinzelmann, Herbert: „Die Heilige Messe des Reichsparteitags. Zur Zeichensprache von Leni Riefenstahls ‚Triumph des Willens‘“, in: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W. (Hgg.) (1992): *Faszination und Gewalt*, S. 163-168.
- Heller, Heinz - B.: „Vergangenheit im filmischen Präsenz. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte“, in: Hickethier, Knut/Müller, Eggo/ Rother, Rainer (Hgg.) (1997): *Der Film in der Geschichte*, S. 220-227.
- Henke, Josef: „Die Reichsparteitage der NSDAP 1933-1938. – Planung, Organisation, Propaganda“, in: Boberach, Heinz/Booms, Hans (Hgg.) (1977): *Aus der Arbeit des Bundesarchivs*, S. 398-422.
- Hickethier, Knut/Müller, Eggo/ Rother, Rainer (Hgg.) (1997): *Der Film in der Geschichte*, S. 154-166.
- Hickethier, Knut: „Die Welt ferngesehen. Dokumentarische Sendungen im frühen Fernsehen“, in: Heller, Heinz-B./Zimmermann Peter (Hgg.) (1990): *Bilderwelten – Weltbilder*, S. 23-48.
- Hoffmann, Kay: „Rhythmus, Rhythmus, Rhythmus! Avantgarde & Moderne im Faschismus“, in: Keitz, Ursula von/Hoffmann Kay (Hgg.) (2001): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, S.169-191.
- Höfner, Eckhard: „Konstanz komplexer Zeichen bei Kontext-Wandel: zur Veränderungs- und Empirie-Resistenz zentraler Propositionen in politischen ‚Mythen‘“, in: Ders. /Schröder, Hartmut/Wittmann, Roland (Hgg.) (2002): *Valami más*, S. 127-167.
- Jäckle, Renate: „‘Pflicht zur Gesundheit‘ und ‚Ausmerze‘. Medizin im Dienst des Regimes“, in: Benz, Wolfgang/ Distel, Barbara (Hgg.) (1993): *Medizin im NS-Staat*, S. 59-77.
- Joch, Winfried: „Sport und Leibeserziehung im Dritten Reich“, in: Ueberhorst Horst (Hg.) (1982): *Geschichte der Leibesübungen*. Bd. 3, Teilbd. 2, S. 701-742.
- Kanzog, Klaus: „Der Dokumentarfilm als politischer Katechismus. Bemerkungen zu Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935)“, in: Hattendorf, Manfred (Hg.) (1995): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, S. 57-84.
- Koebner, Thomas: „Der unversehrbare Körper. Anmerkungen zu Filmen Leni Riefenstahls“, in: Hickethier, Knut/Müller, Eggo/ Rother, Rainer (Hgg.) (1997): *Der Film in der Geschichte*, S. 178-199.
- König, Helmut: „Masseninszenierungen im NS. Eine sozialpsychologische Analyse des Festspiels ‚Olympische Jugend‘“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/ König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia - Berlin*, S. 131-166.
- Korte, Helmut: „Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell“, in: Hickethier, Knut/Müller, Eggo/ Rother, Rainer (Hgg.) (1997): *Der Film in der Geschichte*, S. 154-166.
- Kreimeier, Klaus: „Fernsehen als Wiederaufbereitungsanlage. Von der Scherbenwelt zum Chaos-Kino“, in: Heller, Heinz - B./Zimmermann Peter (Hgg.) (1990): *Bilderwelten – Weltbilder*, S. 143-151.
- Krieg, Peter: „WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne“, in: Heller, Heinz-B./Zimmermann Peter (Hgg.) (1990): *Bilderwelten – Weltbilder*, S. 88-95.
- Lenssen, Claudia: „Leben und Werk“, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*, S. 13-117.
- Loiperdinger, Martin/Culbert, David: „Leni Riefenstahl, the SA, and the Nazi Party Rally Films, Nuremberg 1933-1934: *Sieg des Glaubens and Triumph des Willens*“, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8. Jg., Nr. 8, 1988, S. 3-38.

Loiperdinger, Martin: "Nationalsozialistische Gelöbnisrituale im Parteitagfilm »Triumph des Willens«", in: *PVS (Politische Vierteljahresschrift)*, Sonderheft 18/1987, S. 138-144.

Ders.: "'Triumph des Willens' – VI. Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg, 4.-10. September 1934." Film G 138 des Instituts für den Wissenschaftlichen Film (IWF), Göttingen 1975; Beratung: J.Leuschner. Publikation von M. Loiperdinger, Publ. Wiss. Film.; Sekt. Gesch./Publiz., Ser. 6, Nr. 4/G 138 (1989), S. 1-16.

Ders.: „Die XI. Olympischen Spiele in Berlin als internationaler Reichsparteitag. Zur Inszenierung der Eröffnungsfeier in Leni Riefenstahls Olympiafilm ‚Fest der Völker‘“, in: Alkemeyer, Thomas/Gebauer, Gunter/König, Eugen, u.a. (Hgg.) (1990): *Olympia - Berlin*, S. 167-189.

Ders.: „Sieg des Glaubens‘ – Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda“, in: *Zeitschrift für Pädagogik*, Beiheft 31, 1993, S. 35-48.

Mann, Gunter: „Biologismus - Vorstufen und Elemente einer Medizin im Nationalsozialismus“, in: Bleker, Johanna/Jachertz, Norbert (Hrsg.) (<sup>2</sup>1993): *Medizin im „Dritten Reich“*, S. 25-35.

Moeller, Felix: „Die Einzige von all den Stars, die uns versteht“, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*, S. 145-160.

Müller, Uwe: „Ausgrenzende Vor-Bilder. Notizen zum Olympia-Film von L. Riefenstahl“, in: Sportmuseum Berlin (Hg.) (1993): *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart*, S. 199-207.

Opielka, Michael: „Psychiatrie in Deutschland auf dem Weg zur Vernichtung“, in: Projektgruppe „Volk und Gesundheit“ (Hrsg.) (1982): *Volk und Gesundheit*, S. 127-148.

Peiffer, Lorenz: „Körperzucht und Körpererziehung im Dritten Reich“, in: Sportmuseum Berlin (Hg.) (1993): *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart*, S. 178-191.

Regel, Helmut: „Die Authentizität dokumentarischer Filmaufnahmen – Methoden einer kritischen Prüfung“, in: Boberach, Heinz/Booms, Hans (Hgg.) (1977): *Aus der Arbeit des Bundesarchivs*, S. 487-498.

Schenk, Imbert: „Zu Vorstellungen der Wirkung von NS-(Propaganda-)Filmen in der Filmgeschichtsschreibung. Eine überfällige, weil verdrängte ‚Polemik‘“, in: Hickethier, Knut/Müller, Eggo/ Rother, Rainer (Hgg.) (1997): *Der Film in der Geschichte*, S. 167-177.

Seesslen, Georg: „Blut und Glamour“, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*, S.193-213.

Sontag, Susan (1974): „Faszinierender Faschismus“, in: Dies. (1990): *Im Zeichen des Saturn*, S. 96-125.

Thamer, Hans-Ulrich: „Von der Ästhetisierung der Politik“, in: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W. (Hgg.) (1992): *Faszination und Gewalt*, S.95-104.

Ueberhorst, Horst: „Spiele unterm Hakenkreuz. Die Olympischen Spiele von Garmisch-Partenkirchen und Berlin 1936 und ihre politischen Implikationen“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Beilage zur Wochenzeitung «Das Parlament», B 31/ 86 (2. Aug. 1986), S. 3-15.

Walk, Ines: „Bildproduktion und Weltmodell“, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl*, S.161-192.

Weiss, Sheila Faith: „Die Rassenhygienische Bewegung in Deutschland, 1904-1933“, in: Ärztekammer Berlin (Hg.) (1989): *Der Wert des Menschen*, S. 153-199.

Wette, Wolfram: „Ideologien, Propaganda und Innenpolitik als Voraussetzungen der Kriegspolitik des Dritten Reiches“, in: Deist Wilhelm/Messerschmidt Manfred/Volkman, Hans-Erich/Wette Wolfram (1979): *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg*, S. 25-173.

Winau, Rolf: „Die Freigabe der Vernichtung ‚lebensunwerten Lebens‘“, in: Bleker, Johanna/ Jachertz, Norbert (Hgg.) (<sup>2</sup>1993): *Medizin im „Dritten Reich“*, S. 162-174.

Winckler, Lutz: „‘Die Meistersinger von Nürnberg’. Eine Exilzeitung berichtet über die Nürnberger Parteitage“, in: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W. (Hgg.) (1992): *Faszination und Gewalt*, S.127-136.

Wippermann, Wolfgang: „‘Triumph des Willens’ oder die ‚kapitalistische Manipulation‘? Das Ideologieproblem im Faschismus“, in: Bracher, Karl Dietrich/Funke, Manfred/Jacobsen, Hans-Adolf (Hgg.) (1983): *Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945*, S. 735-759.

Wolbert, Klaus (1982): *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*. Gießen: Anabas-Verlag.

Wuttke-Groneberg, Walter: „Leistung, Vernichtung, Verwertung“, in: Projektgruppe „Volk und Gesundheit“ (Hg.) (1982): *Volk und Gesundheit*, S. 6-59.

Zelnhefer, Siegfried: „Die Reichsparteitage der NSDAP“, in: Ogan, Bernd/Weiß, Wolfgang W. (Hgg.) (1992): *Faszination und Gewalt*, S.79-94.

Zimmermann, Peter: „Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus“, in: Heller, Heinz-B./Zimmermann Peter (Hgg.) (1990): *Bilderwelten – Weltbilder*, S. 99-113.

## **Artikel**

Alkemeyer, Thomas: „Sport als Inbegriff kriegerischen Heldentums“, in: *taz*, 14. Febr. 1998.

Asmuth, Tobias: „Abgeschminkt. Wie viel Vergangenheit braucht die Zukunft?“, in: *Frankfurter Rundschau*, 10. März 2004.

Barkhausen, Hans: „«Auf Veranlassung des Reiches». Leni Riefenstahl und die Olympia-Filme 1936“, in: *Neue Züricher Zeitung*, 10. Aug. 1974.

Becker von, Peter: „Der Holocaust hat mich zum Juden gemacht“, in: *Der Tagesspiegel*, 27. Jan. 2005.

Blum, Thomas: „Triumph des Echten“, in: *Jungle World*, 35/2002, URL: [http://www.jungle-world.com/\\_2002/35/20a.htm](http://www.jungle-world.com/_2002/35/20a.htm)

Brauer, Wiebke: „Leni sells!“, in: *Spiegel-Online*, 06. Dez. 2000, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,106469,00.html>

Bronfen, Elisabeth: „Die zerkratzte Schallplatte“, in: *Die Zeit*, 15. Aug. 2002.

Decker, Gunnar: „Die Herrschaft der Manipulation und die Ohnmacht des Zuschauers“, in: *Neues Deutschland*, 17/18. Aug. 2002.

Detje, Robin: „In der Schönheitsfalle“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. Mai 2000.

Erenz, Benedikt: „Im Bauch des Wahns“, in: *Die Zeit*, 46/2001, URL: [http://www.zeit.de/2001/46/Kultur/print\\_200146\\_dokunuernberg.html](http://www.zeit.de/2001/46/Kultur/print_200146_dokunuernberg.html)

Forster, Mathias/Harms, Ingeborg/, Skupin, Bernd: „Der Wille zur Schönheit“, in: *Vogue*, 08/2002.

Fritz, Herbert/Linnartz, Mareen: „»Ich bereue doch«“, in: *Frankfurter Rundschau*, Magazin, 27. April 2002.

Hermann, Karl: „Liebe Leni“, in: *Tip*, 16/02.

Hitchens, Gordon: „Leni Riefenstahl interviewed by Gordon Hitchens“, 11. Okt. 1971, München, in: *Film Culture*, Frühjahr 1973, S. 94-121.

- Hoffmann, Hilmar: „‘Ich wäre eine gute Sozialdemokratin geworden’ – ‚Das müssen Sie erklären‘ (II)“, in: *Die Welt*, 07. Jan. 2002, URL: <http://www.welt.de/daten/2002/01/07/0107kf306268.htm>
- Jeismann, Michael: „Wie wir den Drachen töteten. Die Ausstellung ‚Faszination und Gewalt‘ auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Nov. 2001.
- Jessen, Jens: „Triumph des Willens über das Gewissen“, in: *Die Zeit*, 38/2003, URL: <http://zeus.zeit.de/text/2003/38/Riefenstahl>
- Karasek, Hellmuth: „Hitlers Amazonenkönigin“, in: *Der Tagesspiegel*, 10. Sept. 2003.
- Kinkel, Lutz: „Okkasion Riefenstahl“, in *taz*, 04. Sept. 2004, URL: <http://www.taz.de/pt/2004/09/04/a0381.nf/textdruck>
- Kothenschulte, Daniel: „Das blaue Irrlicht“, in: *Frankfurter Rundschau*, 22. Aug. 2002.
- Krüger, Arnd: „Die Welt blickt auf Berlin“, in: *Das III. Reich. Zeitgeschehen in Wort, Bild und Ton*, Nr. 11, 1974, S. 454-460.
- Lessen, Claudia: „Die fünf Karrieren der Leni Riefenstahl“, in: *epd Film*, 1/1996, S. 27-31.
- Löhr, Hans C.: „Triumph der Eitelkeit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Mai 2002.
- Loiperdinger, Martin: *Halb Dokument, halb Fälschung. Zur Inszenierung der Eröffnungsfeier in Leni Riefenstahls Olympia-Film ‚Fest der Völker‘*, in: *medium*, 18. Jg, Nr. 3, 1988, S. 42-46.
- Marias, Javier: „Land ohne Lächeln“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. Jan. 1999.
- Müller, Kai: „Ausgrenzung stärkt den Protest. Faschistoide Symbolik in der Pop-Kultur“, in: *Das Parlament*, Nr. 19-20, 2000, URL: <http://das-parlament.de/34-35-2001/html/p-druckversion.ctm?ID=1188>
- o.V.: „Der Reichsparteitag 1933 der NSDAP. im Film“ in: *Kinematograph*, Nr. 168, 21. Aug. 1933.
- o.V.: „Auf ausdrücklichen Wunsch des Führers. Leni Riefenstahl übernimmt künstl. Leitung des Reichsparteitag-Films“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 200, 25. Aug. 1933.
- o.V.: „Wie Leni Riefenstahl den Reichsparteitag-Film schafft“, in: *LichtBild Bühne*, Nr. 206, 02. Sept. 1933
- o.V.: „Deutscher Film – Deutsche Kunst“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 208, 04. Sept. 1933.
- o.V.: „Filmaufnahmen in Nürnberg“, in: *Kinematograph*, Nr. 171, 05. Sept. 1933.
- o.V.: „Imposante Wochenschauberichte. Vorschau auf den Film vom Parteitag. Leni Riefenstahl erzählt“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 210, 06. Sept. 1933.
- o.V.: „»Der Sieg des Glaubens«. Wie der Reichsparteitag-Film entstand – Eine Unterredung mit Leni Riefenstahl“, in: *Film-Journal*, 19. Nov. 1933.
- o.V.: „»Der Sieg des Glaubens«, in: *LichtBildBühne*, Nr. 278, 26. Nov. 1933.
- o.V.: „Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag der NSDAP“, in: *Kinematograph*, Nr. 234, 02. Dez. 1933.
- o.V.: „»Der Sieg des Glaubens«. Der Film vom Reichsparteitag 1933 der NSDAP“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 284, 02. Dez. 1933.
- o.V.: „Dr. Goebbels ruft auf!“, in: *LichtBildBühne*, Nr. 284, 02. Dez. 1933.
- o.V.: „Gestern im Ufa-Palast. Der Sieg des Glaubens. Der Film vom Reichsparteitag“, in: *Reichsfilmbblatt*, Nr. 49, 02. Dez. 1933

- o.V.: „Der Sieg des Glaubens“, in: *Film-Journal*, 03. Dez. 1933.
- o.V.: „»Der Sieg des Glaubens« weiter im Ufa-Palast. Premiere ‚Flüchtling‘ verschoben“, in: *Kinematograph*, Nr. 237, 07. Dez. 1933.
- o.V.: „»Der Sieg des Glaubens« im Reich Essen“, in: *Film-Kurier*, Nr. 296, 18. Dez. 1933.
- o.V.: „Der Sieg des Glaubens“, in: *Die Filmwoche*, Nr. 50, 1933.
- o.V.: „Der Sieg des Glaubens – der Film vom Reichs-Parteitag des NSDAP“, *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 2070, 15. Jg. 1933.
- o.V.: „Letzte Arbeit am »Triumph des Willens«“, in: *Völkischer Beobachter*, Nr. 297, 29. Okt. 1934.
- Riefenstahl, Leni: „Wie der Film vom Reichsparteitag entsteht“, in: *Der Deutsche*, 17. Jan. 1935.
- o.V.: „Leni Riefenstahl über ihren Film“, in: *Film-Journal* 14/1935.
- o.V.: „THE FILM OF THE ARMED FORCES. *Day of freedom* Press Review Today“, in: *Film-Kurier*, 19. Dez. 1935.
- o.V.: „Der Olympia-Film von Leni Riefenstahl“, *Filmwelt* 15. April 1938.
- o.V.: „Warum wir 400 000 Meter drehen mußten. Viele Antworten auf viele Fragen/Von Leni Riefenstahl“, in: *BZ*, 02. Mai 1938.
- o.V.: „»Tageblatt«-Gespräch mit Leni Riefenstahl. Nur Disney empfing mich in Hollywood“, in: *Hamburger Tageblatt*, 30. Jan. 1939
- o.V.: „Gibt es einen deutschen Kamerastil?“, in: *Der deutsche Film*, Heft 7, 3. Jg., 1939.
- o.V.: „Leni Riefenstahl »nicht betroffen«“, in: *Frankfurter Rundschau*, 08. Nov. 1948.
- o.V.: „Leni Riefenstahl »nicht betroffen«“, in: *Die Welt*, 13. Jan. 1949.
- o.V.: „Leni Riefenstahl »nicht betroffen«“, in: *Frankfurter Rundschau*, 22. April 1952.
- o.V.: „Ich könnte die umbringen“, in: *Spiegel-Online*, 20. Okt. 2000, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-98943,00.html>
- Pietrzok, Marion: „Von Leni nichts Neues“, in: *Neues Deutschland*, 08. Febr. 1999.
- Roth, Thomas: „Bonner Ausstellung zu Hitlers Lieblingsregisseurin Leni Riefenstahl“, in: *Junge Welt*, 18. Dez. 2002, URL: <http://www.klick-nach-rechts.de/gegen-rechts/2002/12/riefenstahl-1.htm>
- Rother, Rainer: „Die Legende von der anstößigen Künstlerin“, in: *Der Tagesspiegel*, 22. Aug. 2000.
- Sandner Michael: „Es gab nichts Negatives beim Reichsparteitag“, in: *Abendzeitung*, München, 03. Nov. 1976.
- Schmitt, Uwe: „Der gespielte Friede“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. Aug. 1986.
- Schmitter, Elke: „Triumph des Widerwillens“, in: *Der Spiegel*, 19. Aug. 2002.
- Schreiber, Mathias/Weingarten Susanne: „Realität interessiert mich nicht“. *Spiegel*-Gespräch mit Riefenstahl, in: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1997.
- Schulz-Ojala, Jan: „Der Übersterbensgroße. Von Monstern und Menschen: Bernd Eichinger und sein Team stellen in Berlin ihren Hitler-Film ‚Der Untergang‘ vor“, in: *Der Tagesspiegel*, 24. Aug. 2004.
- Schünemann, Emil: „Flucht vor Leni“, in: *Die Welt*, 25. Jan. 1949
- Schwark, Günther: „Begeisterte Aufnahme des Olympia-Films“, in: *Film-Kurier*, 21. April 1938.

Seitz Erwin: „Der gepfälte Koloß. Bildhafter Umbau: Das ‚Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände‘ in Nürnberg““, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Juni 2001.

Seesslen, Georg: „Die Ästhetik des Barbarischen“, in: *Die Woche*, 14. April 1994.

Sokal, Harry R.: „Über Nacht Antisemitin geworden?“, in: *Der Spiegel*, 8. Nov. 1976.

Strobl, Ingrid: „Faszinosum Faschismus“, in: *Konkret*, Heft 5, Mai 1994, S. 47f.

Sturm, Hertha: „Wahrnehmung und Fernsehen – Die fehlende Halbsekunde. Plädoyer für eine zuschauerfreundliche Mediendramaturgie“, in: *Media-Perspektiven*, 1, 1984, S. 58-64.

Suchsland, Rüdiger: „Hitler als Mensch – das geht!“, in: *Berliner Zeitung*, 04. Aug. 2004.

Weigel, Herman (1972a): „Interview mit Leni Riefenstahl“, in: *Filmkritik*, 8/1972, S. 395-410.

Ders. (1972b): „Randbemerkungen zum Thema“, in: *Filmkritik*, 8/1972, S. 426-434.

Wiegand, Wilfried: „Kein Bündnis mit der Wahrheit“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. Okt. 1993

Ders.: „Leni Riefenstahl. Die Traumtänzerin“, in: *FAZ.NET*, 10. Sept. 2003, URL: <http://.../Doc~E77B704529053483CAC8EE28EF97801B6~Atpl~Ecommon~Spezial.htm>

Wolf, Tom: „Der schlimme Film. Aufzeichnungen eines unverschämten Interessenten für Nazi-propaganda“, in: *taz*, 09. Sept. 2003, URL: <http://www.taz.de/pt/2003/09/09/a0179.nf/textdruck>

Zander, Peter: „Triumph des Alters.“, in: *Berliner Morgenpost*, 22. Aug. 2002.

