

Hannah B. Schaub: Riefenstahls Olympia. Körperideale – ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?

München: Wilhelm Fink Verlag 2003, 160 S., ISBN 3-7705-3790-4, 19,90 €

Riefenstahls Olympia-Doppelfilm ist sicherlich immer noch der berühmteste ‚Sport-Dokumentarfilm‘ der Filmgeschichte. Ebenso bekannt wie umstritten, sollte man ergänzen – denn die Frage, ob es sich primär um ein Kunstwerk oder um einen Propagandafilm handle, der in subtiler Weise Elemente nationalsozialistischer Wirklichkeitssicht inszenierte, ist bis heute unentschieden. Schaub unternimmt es in ihrer Arbeit, die Olympiade 1936 und ihre Inszenierung im Film Riefenstahls in Beziehung zu zeitgenössischen Auffassungen des Sports, zu den Ideen und Ideologemen des Olympismus sowie zu den Nazi-Körperkulten zu setzen, um so einen Aufblick auf eine kurze Phase der Geschichte der Körperkultur zu ermöglichen. Nach einem knappen Blick auf die Produktionsgeschichte des Films konzentriert sich die Abhandlung zum einen auf eine bündige, kenntnisrei-

che Darstellung der Körpervorstellungen der Nazis und des historischen Feldes, in dem sie sich herausgebildet haben. Kurze Bemerkungen zur Geltung dieser Ideale für die künstlerische Darstellung des Körpers folgen, bevor Schaub sich den Riefenstahl'schen Darstellungstechniken zuwendet. Hier geht es um die Modellierung des Körpers an klassischen Idealen (Antikisierung als ästhetischer Trend ist allenthalben spürbar, nicht nur im Prolog der Olympiafilme), eine Entindividualisierung und zugleich eine Skulpturisierung des Körpers, die die Lebendigkeit der Bewegung in Posen transformiert – geronnene Haltungen und Gesten, die wiederum zur Sportinszenierung dazugehören. Heroisierende Untersicht und eine dem Atmosphärischen folgende Montage, eine Gliederung des Films in сюжетgebundene Segmente, die jeweils eigene Rhythmen, Spannungsbögen und Inszenierungsweisen haben, die multiperspektivische Darstellung von Ereignissen – all dies sind Inszenierungsstrategien, die Riefenstahls Filme an die körperästhetischen Diskurse ihrer Zeit zurückbinden. Schaub zeigt an mehreren Stellen, wie Riefenstahl die dargestellten Sportler ihrer Schönheits-Konzeption unterwirft, sie ‚angleicht‘ und damit ‚arisiert‘ – weil das nazistische Körperideal und die Riefenstahl'sche Schönheitsvorstellung so viele Berührungspunkte haben.

Schon in den Überlegungen zu den Vorbereitungen Riefenstahls und ihres Teams auf den Olympiafilm versucht Schaub, sich nahe an das Material anzuschmiegen. Sie kommt auf die Kinamo-Kamera zu sprechen, die bis dahin ungeahnte Bewegungsaufnahmen ermöglichte, berichtet Details der Aufnahmen, erwähnt die ungenierte Mischung von Trainings- und Wettkampfaufnahmen. Authentizität ist das Anliegen Riefenstahls nicht. Die technische Qualität der Aufnahmen ist ihr in aller Regel wichtiger als die historische Genauigkeit des Berichts. Schaub erwähnt das Drehverhältnis von 17:1 (nach Ausmusterung technisch unbrauchbarer Aufnahmen), das Verfahren, das Material in ‚Komplexe‘ zu gliedern, die jeweils eigenen atmosphärischen Gehalt hatten, um daraus abgestimmte Konzepte für die Montage zu entwickeln.

Riefenstahl hat immer wieder betont, ihr Zugang zum Sport beruhe auf den beiden Qualitäten ‚Kampf‘ und ‚Schönheit‘. Sie konzentrierte sich auf die Darstellung von Momenten höchster Anspannung, zeige Sportler in größter Anstrengung und Anspannung, erfasse das Geschehen schließlich aus Distanzen und Blickwinkeln, die bis dahin unvertraut waren. Schaub diskutiert die Affinitäten des Films zu der nationalsozialistischen Amalgamierung von Politik und Ästhetik, nimmt Riefenstahl gegen alle Vorwürfe in Schutz, weil „ihr Verständnis von Kunst als eine[r] Instanz ohne moralische Verpflichtung“ (S.136) einer politischen und ideologischen Kritik Tür und Tor geöffnet habe, die aber intentional gar nicht treffen könne. Eine übersöhnliche Geste am Schluss eines nützlichen und oft klugen Arbeitsbuches über die Olympiafilme, am Ende von 572 Fußnoten und Verweisen, die das ästhetische Dilemma der Filme eher verdeckt als thematisiert.