

Jan-Christopher Horak

## Rainer Rother: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents

2001

<https://doi.org/10.17192/ep2001.1.2613>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horak, Jan-Christopher: Rainer Rother: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 18 (2001), Nr. 1, S. 89–92. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2001.1.2613>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

**Rainer Rother: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents**

Berlin: Henschel Verlag 2000, 288 S., ISBN 3-89487-360-4, DM 39,90

Leni Riefenstahl sah ich zum ersten mal Mitte der siebziger Jahre in New York, als ich ihr die Nachricht überbrachte, dass ich das Lavendel ihrer amerikanischen Fassung von *Olympia* in einer Kopieranstalt in Louisville gefunden hatte. Das Material war ihr sieben Jahre zuvor abhanden gekommen, weil sie es einem amerikanischen Filmemacher ausgeliehen hatte. Zu meinem Auftrag, die fehlende Kopie zu suchen, war ich durch den Direktor des George Eastman House gekommen, wo ich damals ein Volontariat absolvierte. Bob Doherty hatte gerade einige

Nuba-Fotos gekauft und erste Verhandlungen mit ihr über die Deponierung der Negative ihrer Filme geführt. Es war die Zeit der ersten großen Riefenstahl Rehabilitation in Amerika. Mein Chef in der Filmabteilung, James Card, hatte sie kurz zuvor zum ersten Telluride Filmfestival (1974) eingeladen. Danach hob die erste Welle der amerikanischen feministischen Filmkritik sie aufs Schild. Da sie noch sauer auf Deutschland war, sollte ihr Werk nicht in einem deutschen Archiv lagern, wo dunkle Kräfte es ihrer Meinung nach zu zerstören drohten. Das Eastman House bekam nicht nur die Lavendelkopie, sondern auch ein weiteres Negativ der deutschen Fassung von *Olympia*.

Im Jahre 1976 besuchte ich Riefenstahl in München in ihrer Wohnung in der Tengstraße. Hatte ich schon in New York ein ungutes Gefühl, so verhärtete sich bei dem späteren Besuch in mir der Glaube, dass Riefenstahl sich seit 1933/45 überhaupt nicht verändert hatte. Sie beschwerte sich in einem Fort über die Feinde im eigenen Land. Als Nachgeborener konnte ich schlecht ihr Handeln im Dritten Reich verurteilen, aber als Sohn eines KZ-Überlebenden erschrak mich doch diese vollkommene Reuelosigkeit. Ich gehörte also zu denen, die immer in Kampfposition standen, wenn über die formale Qualität der Riefenstahlfilme gefaselt wurde. Der Riefenstahl-Band von Rainer Rother aber hat mich gezwungen, meine Meinung zu revidieren.

Er hat es als erster geschafft, ein kritisches Werk über Leni Riefenstahl zu veröffentlichen, das weder Hagiografie betreibt, noch sie undifferenziert als Faschistin abstempelt. Statt dessen liefert der Autor eine Monografie, die durch genaue Quellenstudien zu neuen Forschungsperspektiven und -ergebnissen gelangt. Nach den Bergen von Veröffentlichungen zu ‚the divine Miss R.‘ und den noch dickeren Memoiren hätte man es kaum erwartet, aber Rother zeigt einen Mittelweg, bei dem das Handeln der Künstlerin und das künstlerische Werk organisch in Beziehung zum Rezeptionskontext gesetzt wird, ohne dabei ihre Leistungen und die ihres Werkes zu schmälern. Riefenstahl, die durch ihre Überlebenskraft fast schon zum Mythos aufgestiegen ist, wird nicht lebenswerter durch die Lektüre, aber doch einigermaßen verständlich. Warum hatte sie das getan, wollte Elfriede Kretschmar im Oktober 1976 in der berühmten Talkshow *Je später der Abend...* wissen, die Antwort blieb uns Riefenstahl bis heute schuldig. Rother kann uns keine Antwort aber doch handfeste Vermutungen liefern.

Wie Rother in seiner Einführung betont, geht es ihm nicht darum, eine Biografie zu schreiben. Auch die wirkliche Person Leni Riefenstahl ist nicht Gegenstand seiner Untersuchung, sondern die Konstruktion der öffentlichen ‚Figur‘ Leni Riefenstahl, d. h. das Starimage der Künstlerin, wie es sich aus den Filmen, den Mitteilungen der Presse bzw. aus dem öffentlichen Diskurs zusammensetzt. Indem er weiter annimmt, dass Riefenstahl als exponierte Propagandistin des Nationalsozialismus fungierte, versucht er dem Teufelskreis der positiven und negativen Beurteilungen ihrer Person zu entkommen, um dann feststellen zu

können, dass ihre größte künstlerische Leistung gerade in ihrer propagandistischen Wirkung bestand.

In den ersten Kapiteln zur Tanz- und Schauspielkarriere der Riefenstahl konstatiert Rother die Willensstärke der Künstlerin, die sich immer wieder neue, scheinbar unüberwindbare Aufgaben stellte: ein Tanzdebüt ohne Ausbildung, eine Hauptrolle im Bergfilm Arnold Faneks ohne Bergsteigertraining, den Auftrag zu *Das blaue Licht* (1932) ohne Regie-Erfahrung, und bei allem musste sie sich – wie eben auch später – gegen die Vorurteile einer Männerwelt durchsetzen. Doch gleichzeitig erlag sie immer neuen Faszinationen, die eine innere Schwäche signalisierten, so auch der „Faszination Adolf Hitler.“ (S.49)

Wie ein Brief Paul Kohners an Dr. Arnold Fanek (im Nachlass Fanek) belegt, hatte Riefenstahl sich im August 1933 öffentlich zum Nationalsozialismus bekannt, als sie bei der Premiere zu *S.O.S. Eisberg* von der Bühne aus ihre Hand zum Hitlergruss erhob. Sie arbeitete zu diesem Zeitpunkt schon in Nürnberg an ihrem ersten NSDAP Parteitagfilm *Sieg des Glaubens* (1933), ein Film der bis in die achtziger Jahre hinein als verschollen galt und dessen Wichtigkeit Riefenstahl selbst bis zur Bedeutungslosigkeit herabsetzte, womöglich um die Leistung von *Triumph des Willens* (1935) noch höher ansetzen zu können. Nach der Einschätzung Rothers ist *Sieg des Glaubens*, nicht nur eine Vorarbeit zu *Triumph des Willens*, sondern „ein recht gelungenes Propagandastück mit einigen bemerkenswerten formalen Qualitäten“. (S.54) Ferner gilt für diesen Film, was noch in viel ausgeprägterer Form für den zweiten Film zutrif, nämlich dass Riefenstahl nicht nur einen guten Dokumentarfilm produziert hatte, sondern darüber hinaus aus dem „Massen-Erlebnis“ Nürnberg ein Film-Erlebnis gestaltet hatte, das sich „an das ganze Volk“ richtete. (S.60) Riefenstahls originärste Leistung in den Parteitagfilmen bestand darin, dokumentarische Aufnahmen (die von einer Vielzahl von Kameraleuten unter ihrer Aufsicht gestaltet worden waren) mit einer Spielfilmdramaturgie zu verbinden. Eine solche Arbeitsweise war bei den zwei Parteitagfilmen, ebenso wie bei *Tag der Freiheit* (1935) und *Olympia* (1938) nur möglich, weil ihr die fast unbegrenzten filmtechnischen und finanziellen Mittel der NSDAP bzw. des Dritten Reichs zur Verfügung standen. Mit anderen Worten, ein kapitalistischer Markt hätte ihr niemals die Voraussetzungen geboten, Filme dieser Art herzustellen, denn die Produktionskosten überstiegen bei weitem das Einspielpotential. Aber Massenwirkung und nicht Profit war das Ziel der Partei und in diesem Punkt kam Riefenstahl – Rother nennt sie die große Stilistin des N.S.-Films – Publikum und Auftraggebern überzeugend entgegen.

Für ihre Dienste als erfolgreichste Propagandistin der nationalsozialistischen Idee wurde Riefenstahl mit einem eigenen Filmgelände und fast unbegrenzten finanziellen Mitteln belohnt, um ihren Spielfilm *Tiefland* zu drehen. Doch weder das Atelier noch der Film wurde vor dem Zusammenbruch des Hitler-Faschismus fertig. In den folgenden Jahren war Riefenstahl immer wieder in Gerichtsprozesse

verwickelt, ihre Projekte blieben ohne Finanzierung, sie wurde das Objekt von Klatschgeschichten. Warum man mit Riefenstahl viel härter ins Gericht ging als mit anderen Filmemachern, sprich Veit Harlan, die sich viel mehr zu Schulden kommen ließen, erklärt Rother durch den Umstand, dass Riefenstahls Rechtfertigungen als opportunistische Mitläuferin genau denen der „vielen kleinen Unbeteiligten glichen“. (S.147)

Rother schreibt: „Die in jeder Hinsicht ungewöhnliche Egozentrik der Regisseurin ermöglichte es ihr, die damals von vielen Deutschen entwickelte Opfermentalität in seltener Reinheit zu prägen“. (S.131) Damit spricht Rother das traurigste Kapitel der Riefenstahl-Story an, nämlich die Tatsache, dass in der gesamten öffentlichen Diskussion um Riefenstahl niemals nach den wirklichen Opfern des Regimes gefragt wurde. Wäre es geschehen, hätte man auch nach dem Verbleib der wirklichen Täter, die wieder in Amt und Würden saßen, fragen müssen und dies war in der alten BRD gesellschaftspolitisch nicht möglich. Somit wird Riefenstahl zu einer Symbolfigur, nicht nur für den Nationalsozialismus, sondern auch für die Nachkriegsgesellschaft in der Bundesrepublik. Auch die Versuche in den neunziger Jahren, Riefenstahl zu rehabilitieren, sie gar zur Widerstandskämpferin zu stilisieren, müssen im Zuge der Bemühungen bestimmter Kreise gesehen werden, das Kapitel ‚Drittes Reich‘ ad acta zu legen.

Rother resümiert in seinem sehr gut lesbaren und bahnbrechenden Band: „Die Parteitags- und OLYMPIA-Filme sind das beste, auch die am intelligentesten gemachte Propaganda, die der Nationalsozialismus überhaupt aufweisen konnte“, auch wenn die Künstlerin diese Einschätzung „als Verleumdung“ betrachtet. (S.197) Als Propaganda funktionierten die Filme, weil es ihr immer nur um Harmonie, nie um Widersprüchlichkeit, nie um kritisches Denken, sondern um die Verführung des Publikums ging. Unter anderen Umständen hätte Hollywood sie mit offenen Armen begrüßt.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)