

Körper ins rechte Bild gerückt.

Selbstinszenierungen der Leni Riefenstahl am Beispiel ihrer Homepage

MARTINA THIELE

ÖFFENTLICKEITSARBEITERIN IN EIGENER SACHE

Aus der dunklen Tiefe des Meeres gleitet ein Körper nach oben, ins gleißend blaue Licht. Es ist der Körper Leni Riefenstahls. Diese Bilder stammen aus ihrem letzten Film »Impressionen unter Wasser«, den der Sender »arte« 2002 zu ihrem 100. Geburtstag ausgestrahlt hat.

Leni Riefenstahl ist eine der umstrittensten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Unzählige Publikationen beschäftigen sich mit der Nähe der Regisseurin zum Nationalsozialismus, ihrem Werk und dessen möglicher Wirkung. Unbeantwortet ist jedoch die Frage, was Riefenstahl selbst dazu beigetragen hat, dass ein bestimmtes Bild von ihr in der Öffentlichkeit existiert. Denn so wie sie andere ins rechte Bild gerückt hat – Hitler, seine AnhängerInnen, SpitzensportlerInnen, die Nuba – hat sie auch von sich ein Bild vermittelt, dessen Analyse noch aussteht. Eine erste Annäherung an die Inszenierungen und Selbstinszenierungen Riefenstahls soll durch die folgende Analyse ihre Website (<http://www.leni-riefenstahl.de>) erfolgen.

Riefenstahls Aussagen sind immer die gleichen geblieben. Entschuldigungsversuche: »Ich wollte doch nur, ich wusste doch nicht, warum ich ...« Zeigen auch ihre Bilder letztlich immer das Gleiche? Riefenstahls Gesamtwerk scheint zunächst recht heterogen. Da sind ihre Auftritte als Tänzerin, die Bergfilme, in denen sie als Extremsportlerin agiert, dann die selbstverantworteten Spielfilme »Das blaue Licht«, »Tiefeland«, »Impressionen unter Wasser« und schließlich die reportageähnlichen Parteitags- und »Olympia«-Filme. Hinzu kommt ihr fotografisches Werk. Das Gemeinsame dieser Fotos und Filme könnten neben narrativen und technischen Verfahren die Körperins-

zenierungen sein. Um Letztere geht es mir. Riefenstahl, so meine These, hat nicht nur fremde Körper inszeniert, sondern auch ihren eigenen Körper bewusst in Szene gesetzt und als Vorbild angeboten.

Ihre Kunst hatte mal mehr, mal weniger Konjunktur, oder um es genauer auszudrücken: Ihre AnhängerInnen haben sich unterschiedlich laut zu Wort gemeldet. Gegeben hat es sie immer. Heute sprechen sie von Riefenstahl-Renaissance, gar von Rehabilitation. Filmemacher¹ zitieren sie, übernehmen Bildaufbau und Montage. Volker Schlöndorff z.B. schwärmt vom speziellen Riefenstahl-Cut, in George Lukas »Star Wars«-Trilogie oder Paul Verhoevens »Starship Troopers« werden die Massenszenen aus »Triumph des Willens« unverhohlen zitiert. Andere Beispiele sind das »Flesh-and-Blood«-Plattencover von Roxy Music, Videoclips der Gruppe Rammstein sowie Werbespots für Fachinger, Davidoff Cool Water oder VW, in dem die Turmspringer-Sequenz aus dem zweiteiligen »Olympia«-Film nachgestellt ist.

Riefenstahls Inszenierungen, gerade aber auch ihre Selbstinszenierungen, scheinen etwas bis heute Ansprechendes, Faszinierendes zu enthalten. Sie sind so gesehen zeitlos. Zeit- und alterslos wirkt auch Leni Riefenstahl selbst. Von »Fünf Leben« schreibt Claudia Lenssen und meint damit die fünf Karrieren der Riefenstahl als Tänzerin, Schauspielerin, Regisseurin, Fotografin und Tiefseetaucherin (vgl. Lenssen 1996). Doch Leni Riefenstahl war nie nur das eine oder das andere und zudem sehr viel mehr: Model, Extremsportlerin, Vorgesetzte, Angeklagte, Ethnologin, vor allem aber Bildermacherin und Öffentlichkeitsarbeiterin in eigener Sache.²

KÖRPERMETAPHER UND NS-KÖRPERIDEAL

Ein Vorwurf gegenüber Riefenstahl lautet, dass ihre Filme und Fotografien ein Körperideal transportierten, dass »faschistisch« sei. Vor der Auseinandersetzung mit diesem konkreten Vorwurf möchte ich allgemeiner auf den Gebrauch von Körpermetaphern eingehen. Nicht erst in der Literatur und Publizistik des 20. Jahrhunderts werden sie verwendet. Schon in der Antike, z.B. in einer von Livius überlieferten Rede des Menenius Agrippa, findet sich die Vorstellung vom Volk als Organismus, bei dem einzelne Glieder und Organe ihre Funktion zu erfüllen haben (vgl. Schmitz-Berning 1998: 667). Ebenso taucht die Körpermetapher in Texten auf, in denen es um die französische Revolution geht. Im 19. Jahrhundert, mit Erstarken der Naturwissenschaften, erhält die Körpermetapher eine mehr biologistisch-sozialdarwinistische bis rassistische Ausprägung. In den Schriften der Antisemiten erscheinen Juden als Krebsgeschwüre (vgl. ebd.).

Die Nationalsozialisten griffen dieses Bild auf. Der einzelne Mensch und sein Körper zählten nur insofern, als dass sie Teil eines

größeren Ganzen waren: der Volksgemeinschaft. Sie wurden also zu Gliedern/Organen eines Volkskörpers. Die Volksgesundheit schien permanent gefährdet. Als ›Krankheitserreger‹ galten das Fremde, Urbane, Industrielle, Bürokratische und Intellektuelle, verkörpert im ›Jüdischen‹ und allem anderen ›Nicht-Arischen‹. Eine Heilung des Volkskörpers, so die Überzeugung der Nazis, sei nur durch radikale Schnitte zu erreichen. In Hitlers »Mein Kampf« erschien »Volkskörper« sogar als Stichwort im Register: Er schwadronierte von der »fortschreitenden pazifistisch-marxistischen Lähmung unseres Volkskörpers« (Hitler 1941/1925: 361) oder seiner »rassenmäßigen Vergiftung« (ebd.: 432). Auch in Goebbels Reden tauchte die Körpermetapher auf, und nicht nur im Zusammenhang mit Juden. Nach dem Attentat vom 20. Juli 1944 sprach der Propagandaminister nicht direkt von den Attentätern, sondern evozierte das Bild des von Krankheit bedrohten Volkskörpers:

»Ich persönlich, meine Parteigenossen, bin der Überzeugung, daß die Ausscheidung dieser Eiterstoffe aus dem deutschen Volkskörper zwar eine augenblickliche Schwächung hervorgeufen hat, auf die Dauer aber zu einer enormen Stärkung führen wird. Das ist genau wie beim menschlichen Organismus. Wenn irgendeine Eiterbeule auf die Dauer dem Menschen das Leben verleidet oder gar unmöglich macht, so muß sie aufgeschnitten werden.« (Goebbels, zit. nach Heiber 1972: 371)

Das Körper-Konzept der Nationalsozialisten beruhte auf Größe, Stärke, Unversehrtheit, Funktionalität und Einheitlichkeit in der Form. Was nicht naturgegeben war, sollte durch permanente Arbeit am Selbst, also Körperertüchtigung = Sport, sowie Auslese und Züchtung erreicht werden. Im Widerspruch zu diesem Körper-Konzept standen Alter, Krankheit, Behinderung, Formlosigkeit und Vielfalt. Wurde das eine Körperkonzept positiv gedeutet und mit dem Attribut ›arisch‹ versehen, so wurde das andere negativ und mit ›nicht-arisch‹ oder gleich ›jüdisch‹ verbunden. Diese Zuschreibungen nutzten die Nationalsozialisten in ihrer Propaganda und letztlich zur Rechtfertigung von Krieg und Massenmord.

Als ›faschistische Bilder‹ bezeichne ich nun solche, in denen die direkte Konfrontation zweier Körper-Konzepte erkennbar ist oder aber auch das Herausstellen nur des Großen, Geraden, Einheitlichen, Funktionierenden. Das Andere wird als hässlich, anormal, abartig diffamiert oder weggelassen, ausgeblendet.

Die Frage ist, inwieweit diese Körper-Konzepte mit ihren Zuschreibungen von ›schön‹ oder ›hässlich‹ auch Riefenstahls Werk bestimmen, was z.B. in den »Olympia«-Filmen dem Thema »sportlicher Wettkampf« geschuldet ist, was dem damals herrschenden (nationalsozialistischen) Zeitgeist. Möglicherweise ergänzen sich faschis-

tische, speziell Nazi-Ästhetik, und Riefenstahls Blick, und es ist nicht festzustellen, wer wen beeinflusst hat.

ANALYSE VON RIEFENSTAHL'S HOMEPAGE

Von folgenden Überlegungen gehe ich aus:

1. Riefenstahl hat nicht nur fremde Körper inszeniert, sondern auch ihren eigenen Körper bewusst in Szene gesetzt und als Vorbild angeboten.

2. Das Gemeinsame ihrer Fotos und Filme sind neben narrativen und technischen Verfahren die Körperinszenierungen.

Um diese Annahmen zu überprüfen, analysiere ich entlang ihrer Biografie, wie sie andere inszeniert (Nazigrößen, das Volk, SportlerInnen, die Nuba) und wie sie sich selbst inszeniert. Dabei wird immer auch die Frage nach den Kontinuitäten in ihrem Werk gestellt. Möglicherweise sind Kontinuitäten aber nicht nur in ihrem künstlerischen Werk im engeren Sinne erkennbar, sondern auch und gerade in ihren Selbstinszenierungen. Der Faschismusvorwurf – wenn er denn haltbar ist – müsste so gesehen auf ihre Selbstbilder ausgeweitet werden.

Zur Überprüfung meiner Annahmen analysiere ich Leni Riefenstahls Homepage. Hier treffen Inszenierung und Selbstinszenierung aufeinander. Riefenstahl ist auch im fortgeschrittenen Alter nicht technikscheu. Sie erkennt die Möglichkeiten des Mediums Internet und lässt sich von der Berliner Firma »maldonado« eine eigene Web-Seite einrichten: <http://www.leni-riefenstahl.de>. Wenn auch nicht alle dort gebotenen Bilder hier eingebunden werden können, so doch wenigstens einige, sowie die Bildunterschriften und Texte. Vielleicht regt es an, sich während oder nach der Lektüre Riefenstahls Web-Seite genauer anzuschauen. Diese Seite in schwarz-rot-weiß ist vom Design und der Informationsaufbereitung her recht gelungen. Bilder und Texte stehen in einem ausgewogenen Verhältnis, es ist leicht, sich einen Überblick zu verschaffen. Zunächst können die BetrachterInnen entscheiden, ob es in deutsch oder englisch weitergehen soll. Danach erscheint eine Seite mit sechs schwarz-weiß Bildern, drei oben, drei unten. Sie zeigen Riefenstahl als Tänzerin, als Schauspielerin in Bergfilmen und in »Tiefeland«, sowie ein so genanntes »Arbeitsfoto«, das während der Dreharbeiten an den »Olympia«-Filmen entstanden ist. In der Mitte steht in weißen Großbuchstaben LENI, in roten darunter RIEFENSTAHL. Links, neben dem Namen, eine Leiste mit den Verweisen BIOGRAPHIE, FILMOGRAPHIE, PHOTOGRAPHIE, DIE NUBA, BÜCHER, NEWS, SHOP.

Abbildung 1: Die Homepage Leni Riefenstahls



Quelle: <http://www.leni-riefenstahl.de>

Wer auf BIOGRAPHIE klickt, erfährt, wie sich Leni Riefenstahl sieht und wie sie gesehen werden möchte. Bilder bestimmen diese Seite, insgesamt sind es 26. Dazwischen wird in kurzen Texten ihr Leben nachgezeichnet. Sowohl für die bildliche als auch für die textliche Darstellung gilt: nur nichts Negatives. Und so wird geschönt, übertrieben oder einfach weggelassen. Das ist auf der eigenen Homepage ihr gutes Recht. Riefenstahls Darstellung, ihrem Blick auf Leben und Werk, sollen aber kritische Einschätzungen gegenübergestellt und so ein Perspektivwechsel vorgenommen werden. Von besonderem Interesse sind bei der Bildanalyse die Körperinszenierungen. Grundsätzlich bleibt die Frage, welche Informationen und Bilder diese Seite enthält – und welche nicht? Was zeigt Riefenstahl, was lässt sie bewusst oder unbewusst weg?

EINGEBLENDET: TÄNZERIN, SCHAUSPIELERIN, FILMEMACHERIN

Der von der Seite <http://www.leni-riefenstahl.de/deu/bio.html> stammende Text ist im folgenden kursiv gesetzt, auch die Bildunterschriften. Sie belegen, welche Bilder ausgewählt worden sind, zugleich kommentieren und werten sie. Es beginnt mit Fotos von:

1. *Leni als Baby*
2. *Lenis Eltern*
3. *Leni (10 Jahre) mit ihrem Bruder (7 Jahre)*
4. *Leni als Backfisch (16 Jahre)*

Leni Riefenstahl, 1902 in Berlin geboren, studierte Malerei und begann ihre künstlerische Laufbahn als Tänzerin. Schon nach ihrem ersten Tanzabend wurde sie so berühmt, daß Max Reinhardt sie für sein Deutsches Theater engagierte.

Die zeitgenössischen Kritiken zu Riefenstahl als Tänzerin sind jedoch widersprüchlich. Der Ballettkritiker Fred Hildebrandt schreibt 1923 im *Berliner Tageblatt*:

»Wenn man dieses vollkommen gewachsene hohe Geschöpf in der Musik stehen sieht, weht eine Ahnung daher, daß es Herrlichkeiten im Tanz geben könnte [...], die der vollkommenen, starken Anmut, der beispiellosen Schönheit, des Ebenbildes Gottes. Aber dann beginnt dieses Mädchen, ihren Leib zu entfalten, die Ahnung verweht, der Glanz ergaut, der Klang verrostet, es bewegt sich eine wundervolle Attrappe, gewiß gefüllt mit Lust am Raum, mit Durst nach Rhythmus, mit Heimweh nach Musik, jedoch wird von dieser Lust der Raum nicht lebendig, in diesem Durst verdorrt der Rhythmus. [...] Es ist die Lust, der Durst und die Sehnsucht einer törichten und verwunschenen Jungfrau.« (Hildebrandt 1923, zit. nach Kilb 2002: 38)

Hildebrandt, so der Filmkritiker Andreas Kilb 80 Jahre später, beschreibe hier überzeugend den Gestus, von dem alle späteren Arbeiten Riefenstahls erfüllt seien. Damit entwickelt Kilb zwar retrospektiv eine Teleologie, dennoch ist seine Meinung über das Durchgängige, Verbindende in Riefenstahls Werk aufschlussreich:

»Es ist der Gestus einer Schönheit, die durch Kraft erzeugt wird, einer mechanischen und leblosen Intensität. [...] Riefenstahl hat die Grazie, die sie nicht besaß, durch Muskelkontraktion herbeizuzwingen gesucht, so wie sie in ihren »Dokumentarfilmen«, die keine sind, das Ereignis in Bildfolgen kontrahiert, die immer dieselben sind, Schnitt und Gegenschnitt in ewigem Wechsel: der Sportler und die Masse, der Führer und das Volk.« (Kilb 2002: 38)

Die Künstlerin selbst schaut auf ihre Zeit als Tänzerin gern zurück. Zwar ist es nicht leicht für sie als Bürgertochter, gegen den Willen des Vaters Tänzerin zu werden, doch setzt sie sich durch, nimmt Tanzunterricht bei Mary Wigman, übt bis zur Erschöpfung und entwickelt eigene Choreographien. Im Gespräch mit Alice Schwarzer sagt sie über das Tanzen: »Das hat mir am meisten Spaß gemacht, weil ich da alles allein mit meinem Körper machen konnte« (Schwarzer 1999: 39).³

Eine Knieverletzung beendete ihre sensationelle Karriere. Danach wurde sie als Schauspielerin, Filmregisseurin, Filmproduzentin und Fotoreporterin weltberühmt. Als Darstellerin in den Filmen »Der heilige Berg« (1926), »Der große Sprung« (1927), »Die weiße Hölle vom Piz Palü« (1929), »Stürme über dem Mont Blanc« (1930), »Der weiße Rausch« (1931), »Das Blaue Licht« (1932) und »SOS-Eisberg« (1933) wurde sie weltbekannt.

Dieser Wechsel zur Schauspielerei findet also nicht freiwillig statt. Beeindruckt von den Bergfilmen Arnold Fancks bittet sie den Regisseur, in seinen Filmen mitspielen zu dürfen. Sie lernt Bergsteigen und Skifahren, denn für die Filme wird damit geworben, dass die gefährlichen Abfahrten und halsbrecherischen Aufstiege authentisch sind. In »Der heilige Berg« (1926) übernimmt sie ihre erste Hauptrolle. Sie spielt die Tänzerin Diotima, eine Außenseiterin, die zwischen zwei Männern steht, gespielt von Luis Trenker und Ernst Petersen. Bis 1933 folgt jedes Jahr ein neuer Film. Die Dreharbeiten sind überaus kräftezehrend, Riefenstahl gerät mehrfach in Lebensgefahr, zieht sich Verletzungen zu, gibt aber nicht auf. Damit verschafft sie sich Respekt bei den Kollegen. Zufrieden ist sie jedoch mit der Festlegung ihrer Rolle auf die Sportlerin bald nicht mehr. Im Mittelpunkt der Fanckschen Bergfilme steht die Natur, Berge, Lawinen, Unwetter. Am zweitwichtigsten sind die gegen die Naturgewalten ankämpfenden Männer, und schließlich braucht es noch eine weibliche Heldin. Diese Rolle fällt Riefenstahl zu. Dabei wird sie aber weniger als Schauspielerin gesehen, die sogar bergsteigen kann, denn als Bergsteigerin, die die eine oder andere Spielszene haben darf. Das stört sie. So beginnt Riefenstahl Anfang der 30er Jahre, sich mit allen Aspekten der Filmproduktion vertraut zu machen und ein eigenes Projekt zu planen: »Das blaue Licht« (vgl. Riefenstahl 2000/1987: 137). Unterstützung erfährt sie durch Filmleute, die auch an den Fanck-Produktionen beteiligt gewesen sind, dennoch versteht Riefenstahl »Das blaue Licht« als ihren Film. Sie zeichnet verantwortlich für »Buch, Regie, Bildgestaltung«, der ungarische Filmemacher und Kritiker Belá Balász z.B. erscheint nur noch unter dem Stichwort »Mitarbeit am Drehbuch«, ihr früherer Lebensgefährte Hans Schneeberger unter »Photographie«.

Das besondere an dem Spielfilm »Das blaue Licht« besteht neben seinen stilistischen Qualitäten darin, dass Riefenstahl für sich die Doppelrolle der Regisseurin und Hauptdarstellerin beansprucht, sie vor und hinter der Kamera die entscheidende Person ist. Damit, so Claudia Lenssen, habe Riefenstahl »den Paradigmenwechsel vom klassischen weiblichen Schauobjekt für den voyeuristischen Blick hin zur technisch versierten Kamerafrau« vollzogen, habe die »schizophrene Doppelrolle des Models vor der Linse und des Kontrollierenden der Artdirectors dahinter in sich vereinigt« (Lenssen 2002: 15).

Riefenstahl spielt in diesem Film, der romantisch-märchenhafte, zuweilen surreale Züge hat, die allein in den Bergen lebende Außen-seiterin Junta. Nur sie kennt den Weg in die Blaue Grotte mit ihren wertvollen Kristallen. Diese Kristalle veräußert sie jedoch nicht. Die DorfbewohnerInnen halten Junta für eine Hexe. Der Maler Vigo dringt bis zu ihr vor, kann aber nicht verhindern, dass die DorfbewohnerInnen Junta verfolgen und die Kristalle rauben.

Der Film ist voll von sexuellen Konnotationen. Junta wird als Bedrohung der herrschenden sexuellen Ordnung empfunden. Die Figur weist alle Eigenschaften der ›edlen Wilden‹ auf, ihr Untergang ist zwangsläufig. Riefenstahl geht in der Rolle der Junta auf. Dadurch gibt es Gemeinsamkeiten zwischen der auf Unabhängigkeit bedachten Filmfigur und der Regisseurin. Beiden geht es um Selbstbestimmung und die Verteidigung ihres Lebensraums bzw. beruflichen Betätigungsfeldes.

Auch in dem Film »Das blaue Licht« entdecken Kritiker Tendenzen, die später im NS-Film überdeutlich wurden. So meint Peter W. Jansen in der »Frankfurter Rundschau«:

»In diesem Film, so scheinbar weit entfernt vom politischen Faschismus, ist schon dessen ganze kultische Ikonographie versammelt, die emphatischen Gesten des Lichts wie der Körper, die rhetorische Figur der Arabeske, das Arrangement einer zersplitterten Welt zum heilen-heiligen Weltbild, die Aufhebung der schrecklichen Vereinzelung und Einsamkeit am warmen Lagerfeuer der Gemeinschaft.« (Jansen 2003: 11)

Die Filmenthusiasten Hitler und Goebbels sind begeistert von »Das blaue Licht«, insbesondere von der Hauptdarstellerin (Riefenstahl 2000/1987: 158). Und Riefenstahl ist begeistert von Hitler als politischem Redner. Nach einer Wahlveranstaltung in Berlin im Frühjahr 1932 bittet sie ihn in einem Brief um ein Treffen. Hitler lädt sie ein und bietet ihr an: »Wenn wir einmal an die Macht kommen, dann müssen Sie meine Filme machen« (ebd.). Über diese Begegnung ist auf Riefenstahls Homepage nichts zu lesen, und es gibt keine Bilder, die sie mit Hitler oder anderen Nazigrößen zeigen. Die BetrachterInnen sehen nach den Kinderbildern 1-4:

5. *Leni als Tanzelevin*
6. *Leni als Tänzerin*
7. *Leni im Pensionat*
8. *Leni als »Junge Dame«*
9. *L. R. 1963 in Afrika*
10. *Auf Motivsuche in Kenya*

Auf der Ebene der Bilder findet also zwischen Bild 8 und 9 ein Zeitsprung statt – 40 Jahre fehlen. Nach »Leni als ›junger Dame‹«, sehen

wir auf dem Bild 9, dem ersten Farbbild, Leni als ältere Dame, mit 61 Jahren. Sie wirkt jedoch erheblich jünger. Inzwischen blond, strahlt sie in die Kamera. Selbst hat sie auch eine Kamera in der linken Hand. Mit der rechten Hand berührt sie ihr Haar. Sie hat ein buntes, ärmelloses Sommerkleid an, der linke Träger ist ihr über die nackte Schulter gerutscht. Auf der Ebene des Textes wird folgendes nachgereicht:

Ihre größten Erfolge errang sie mit dem Dokumentarfilm »Triumph des Willens«, genannt nach dem Reichsparteitag 1934 in Nürnberg, der die höchsten Auszeichnungen erhielt – 1935 die Goldmedaille von Venedig und 1937 die Goldmedaille auf der Weltausstellung in Paris. Jedoch nach Kriegsende vernichtete dieser Film Leni Riefenstahls Karriere, weil er nun nicht mehr als Kunstwerk anerkannt, sondern als nationalsozialistischer Propagandafilm verurteilt wurde. Dasselbe Schicksal erlebte auch ihr weltbekannter Olympiafilm. Der aus zwei Teilen bestehende Film Teil I »Fest der Völker«, Teil II »Fest der Schönheit« erhielt ebenfalls die höchsten Auszeichnungen: 1937 die Goldmedaille von Paris, 1938 den Ersten Preis von Venedig als bester Film der Welt, 1939 das Olympische Diplom des IOC und 1956 wurde er in den USA als einer der zehn besten Filme der Welt klassifiziert.

Drei Bilder aus den 30er und 40er Jahren illustrieren dann diesen doch wohl wichtigsten Lebensabschnitt. Es sind zwei »Arbeitsbilder« und ein sehr privates, das Riefenstahl mit ihrem Ehemann zeigt.

11. *Aus dem »Olympiafilm«, Leni mit Kameramann Walter Frentz*
12. *Mit diesem kleinen Lytax-Gerät hat Leni in 18 Monaten Arbeitszeit 400.000 Meter Filmmaterial für den Olympiafilm geschnitten*
13. *Kriegstrauung 1944 mit Major Peter Jacob*

Bild 11 belegt, dass Riefenstahl während der Dreharbeiten zu »Olympia« die entscheidende Figur war. Zwar hält Walter Frentz die Kamera, sie aber sitzt hinter ihm auf einem Wagen und schaut mit durchs Okular. Geschoben wird dieser Wagen von einem weiteren Mitarbeiter. Riefenstahl ist also das Bindeglied, ihr Auge das Kameraauge. Bild 12 zeigt Riefenstahl in einem weißen Kittel hochkonzentriert am Schneidetisch. Sie schaut nicht in die sie aufnehmende Kamera, sondern auf das Bildmaterial. So wirkt sie wie eine Medizinerin, die ins Mikroskop schaut; um den Hals hängen statt eines Stethoskops Filmstreifen. Vermitteln die Arbeitsbilder 11 und 12 den Eindruck einer Frau, die »ihren Mann steht«, zeigt Bild 13 eine ganz andere Leni Riefenstahl. Neben ihrem Ehemann in Uniform wirkt sie in einem schlichten, weißen Kleid – kein Brautkleid – zerbrechlich. Sie schmiegt sich an seine Schulter, den Kopf geneigt schaut sie nach unten, nicht in die Kamera. Ihr Haar ist länger und lockiger als auf

anderen Fotos, ihr Lächeln traurig, so als bedrücke sie der bevorstehende Abschied. Ein nicht gerade Optimismus verbreitendes Bild.

Weiter geht es dann mit Riefenstahls Karriere ab den 60er Jahren und ihrer Arbeit als Fotografin. Die Bilder aber, die sie als Regisseurin zwischen 1933 und 1945 mitzuverantworten hat, sind auf ihrer Homepage nur zum Teil zu finden, aus den »Olympia«-Filmen »Fest der Völker« und »Fest der Schönheit« einige, aus den Parteitagefilmen »Sieg des Glaubens«, »Triumph des Willens« und »Tag der Freiheit« keines. Auch die unmittelbare Nachkriegszeit und die 50er Jahre bleiben ausgeblendet. Um diese fehlenden Bildern soll es im Folgenden gehen.

AUSGEBLENDET: REGISSEURIN DER NSDAP

Trotz der Protektion durch Hitler und Goebbels stößt Riefenstahl bei den Dreharbeiten zu »Sieg des Glaubens«, dem ersten der drei für die Nationalsozialisten gedrehten Filme, auf Schwierigkeiten, da die Hauptabteilung Film der NSDAP meint, das Monopol auf alle Filmaufnahmen von Parteiveranstaltungen zu haben.

Zufrieden ist Riefenstahl mit »Sieg des Glaubens« nicht. Er ist ihr zu wenig durchkomponiert, es gibt handwerkliche Fehler, nicht immer hat sie die Aufnahmesituation so kontrollieren können, wie sie wollte, der Zeitdruck war enorm. Heute wirken einige Aufnahmen von Hitler unfreiwillig komisch. Er ist in »Sieg des Glaubens« noch nicht die Lichtgestalt, der Retter, als den ihn Riefenstahl ein Jahr später, 1934, in »Triumph des Willens« präsentiert. Ähnlich unzufrieden ist sie mit dem knapp halbstündigen 1935 gedrehten Film »Tag der Freiheit«, bei dem sie sich auf die Darstellung der Wehrmacht zu beschränken hat. Für die Glorifizierung Hitlers bietet »Tag der Freiheit« wenig Raum. Das ist anders bei »Triumph des Willens«, der in der nationalsozialistischen Filmpresse als »Sinfonie«, »Monumentalgemälde« und »Weihepiel« bezeichnet wird und der bis heute Riefenstahls Ruf als Nazifilmerin begründet. Dem nach der Ermordung Röhm, der Zerschlagung der SA und dem Tod Hindenburgs unverkennbaren Alleinherrscheranspruch Hitlers wird »Triumph des Willens« gerecht, indem er den »Führer« in den Mittelpunkt stellt.

Hauptthema des Films ist die Beziehung des Volkes zu Hitler. Es erwartet ihn wie den Messias, die Inszenierung des Reichsparteitags insgesamt erinnert an eine Messe. Schon die Anfangsszenen können als Illustrierung einer Liebesgeschichte mit Hitler, eines Unterwerfungsrituals, gelesen werden (vgl. Rother 2000a: 1). Die ungeordnete Masse ist weiblich, später ist das Volk im Film männlicher, uniformierter, geordneter und spiegelt so eher das Ideal faschistischer Kör-

perpolitik wider. Denn alles Formlose, Ungerade, Individuelle, alles Weiche und Verletzliche widerspricht faschistischer Körperästhetik. Siegfried Kaltenecker erklärt das Verschwindenlassen aller nicht-ari-schen, nicht-männlichen, nicht-heterosexuellen Selbstbilder damit, dass die Nationalsozialisten der in den 20er Jahren zunehmenden Präsenz selbstbewusster Frauen- und Homosexuellenbilder etwas entgegensetzen wollten und sich deswegen ständig bemühten, heterosexuelle ›Männlichkeit‹ und Härte zu demonstrieren (vgl. Kaltenecker 1995). Die Aufmärsche und Reichsparteitage sollen die ordnende Kraft der NSDAP demonstrieren. Aus ganz normalen Jungen und Männern beim Frühsport oder der Morgentoilette, werden Uniformierte in Habachtstellung, mit erstarrten Gesichtern und Leibern. Erotik, auch Homoerotik, z.B. in denen Szenen mit der HJ oder denen mit der Deutschen Arbeitsfront (»Kamerad, woher stammst Du?«), schließt das nicht aus. Doch auch wenn Individuen in Großaufnahme gezeigt und Einzelne herausgehoben werden, ist dieser Einzelne Teil einer Bewegung. Es geht um das Gemeinsame, die Einheit des Volkes in der Hinwendung zu Hitler. Veranschaulicht wird diese Einheit im »Ornament der Masse« (vgl. Kracauer 1992/1928). Statt Individuen gibt es Menschenteppiche, rechteckig, begründigt, Hitler zu Füßen liegend. Die Kamera schaut auf diese Massen herab, zu Hitler hingegen schaut sie herauf. Er ist überwiegend in Untersicht aufgenommen. Diese Kameraperspektiven sind nur ein filmisches Mittel Riefenstahls, hinzu kommen der Einsatz von Licht und Schatten und die Montage. Elke Schmitter fasst zusammen: »Durch Riefenstahl hat man gesehen, wie aus einem Körper ein Monument werden kann, aus einem Durchschnittsgesicht ein Charakterdarsteller, aus einem schnurrbärtigen Irren einen charismatischen Held« (Schmitter 2002: 158).

Riefenstahl verweist stolz auf die technische Perfektion des Films, auf Ideen wie die Kamerafahrstühle an den Fahnenmasten, die ganz neue Sichtweisen ermöglicht haben, die Lichtdome, die ungewöhnlichen Kameraperspektiven. Sie hält auch trotz gestellter Szenen und nachträglicher Dreharbeiten an der Bezeichnung »Dokumentarfilm« fest, denn sie habe doch nur wiedergegeben, was sich damals in Nürnberg ereignet hat, und: dass es sich um einen Dokumentarfilm handle, bewiese schon der Verzicht auf einen Kommentar. Außerdem käme in ihren Filmen nichts Antisemitisches vor (vgl. AP-Meldung 2002: 11).⁴ »Triumph des Willens« ist jedoch ein hochgradig inszenierter Film wie auch durch Riefenstahls Arbeitsbericht »Hinter den Kulissen des Reichsparteitagsfilms« von 1935 deutlich wird.

Technische Innovationen machen ebenfalls die Qualität der folgenden »Olympia«-Filme aus, »Fest der Völker« und »Fest der Schönheit«. Für spektakuläre Aufnahmen lassen sich Riefenstahl

und ihr Team wiederum einiges einfallen. Die Kameras liefern ungewohnte Perspektiven und werden beweglich, mal begleiten sie die Läufer in der berühmten Marathon-Sequenz im Zeitraffer, mal in Zeitlupe, oder sie sind so neben der Weitsprunganlage installiert, dass das Aufsetzen der Weitspringer und ihr Sandaufwirbeln aufgezeichnet werden können. Riefenstahl bezieht das Publikum ein. Immer wieder gibt es Schwenks über die jubelnden Massen. Und Hitler, der Nichtsportler, fiebert mit, springt gar auf, feuert an und freut sich über die Spitzenleistungen deutscher Athleten.

Die »Olympia«-Filme gelten als Meilensteine in der Geschichte der Sportberichterstattung und zugleich als Prototypen faschistischen Körperkultes. Sie präsentieren die wettkämpfenden, athletischen Körper als Teil einer größeren, wichtigeren Bewegung, nicht nur der olympischen, sondern der nationalsozialistischen. Im Prolog zeichnet der Film eine Linie vom antiken Griechenland zum nationalsozialistischen Deutschland, um so das Regime als Höhepunkt der Zivilisation erscheinen zu lassen. Das filmische Verfahren hierbei ist die Überblendung. Aus antiken Statuen werden sich bewegende, wettkämpfende Sportler.

Zu sehen sind dann Sportlerinnen und Sportler verschiedener Nationen, wobei Letztere eindeutig überwiegen. Der Historiker Daniel Wildmann, der sich speziell mit den Körperpräsentationen in Riefenstahls »Olympia«-Filmen beschäftigt hat, hält den Gegensatz arisch/nicht-arith für wichtiger als den männlich/weiblich-Gegensatz. »Der männliche Körper wird nicht in seinem Verhältnis zum weiblichen bestimmt, sondern der männliche wird als positiver, also als ›arischer‹ Körper in seiner Relation zum ›nichtarischen‹ betrachtet« (Wildmann 1998: 12). Auch der Gegensatz schwarz/weiß und die Versuche, Riefenstahl aufgrund der Filmsequenzen mit schwarzen Athleten als Nicht-Rassistin zu beschreiben, stehen nicht im Mittelpunkt seiner Betrachtung. Wildmann will auf das Ausgesparte, Ausgeblendete in den »Olympia«-Filmen verweisen: den jüdischen Körper, der nicht sichtbar, aber als abwesendes Bild präsent sei. »Obwohl im Film nur der ›arische‹ Körper anwesend zu sein scheint, ist sein negatives Gegenbild immer – als abwesender Körper – anwesend« (Wildmann 1999: 81). Wildmanns Argumentation läuft darauf hinaus, dass Riefenstahl in den »Olympia«-Filmen die Vernichtung der Juden vorwegnimmt: »Gleichzeitig verschweigt sie das Ausschließen, sie zeigt nur das Resultat, den Ausschluss, das vollendete Projekt« (Wildmann 1998: 139). Letztlich sei sie damit radikaler als Julius Streicher, in dessen Zeitung »Der Stürmer« das Bild des Juden als Bild zumindest noch erscheine (vgl. ebd.: 134).

Diese Argumentation ist in zweierlei Hinsicht heikel: zum einen, weil sie auf dem Nazi-Gegensatz arischer/jüdischer Körper basiert, zum anderen, weil Wildmann Riefenstahl vorwirft, etwas weggelas-

sen zu haben, was dann aber dennoch imaginär als anwesendes Gegenbild eingespielt werde. Zunächst ist zu prüfen, was im Film gezeigt wird, was nicht. Dabei muss akzeptiert werden, dass kein Kunstwerk, keine menschliche Äußerung, dem Anspruch auf Vollständigkeit gerecht werden kann.⁵

Riefenstahl ist in Interviews mehrfach nach dem Nicht-Gezeigten gefragt worden. Ihre Antwort lautete, dass sie Hässliches gezielt ausblende. Gerade weil es so viel Elend in der Welt gebe, wolle sie das nicht zeigen. Realität im Sinne von Objektivität interessiere sie nicht (vgl. Riefenstahl 1997: 205).⁶ Doch nicht nur die Intentionen und Angebote der FilmemacherInnen bestimmen, wie ein Film verstanden wird. Auch die ZuschauerInnen sind an der Sinnproduktion beteiligt. Sie setzen sich mit dem Gezeigten und vielleicht auch dem Nichtgezeigten auseinander, was dazu führen kann, dass ein jeder/eine jede letztlich einen eigenen Film gesehen hat. Die »Olympia«-Filme können dann nicht nur als Dokumentation der sportlichen Ereignisse 1936 in Berlin gesehen werden, sondern auch, wie es Wildmann tut, als durch und durch nationalsozialistische Filme.

Interessant ist ein weiterer Punkt in Wildmanns Argumentation: der des mimetischen Begehrens. Begehren betrachtet er dabei nicht als anthropologische Konstante, sondern als historisch bedingtes, veränderbares Konstrukt. Der andere Körper wird als vorbildhaft und begehrenswert präsentiert mit dem Ziel, dass auch die BetrachterInnen ihre Körper so formen, dass sie für andere begehrenswert werden. Riefenstahl sagt über die »Olympia«-Filme, sie sollen »der Jugend Ansporn und Symbol werden, noch schöner und noch vollkommener zu werden« (Riefenstahl 1938: 1), d.h. sie sollen genau dieses mimetische Begehren wecken, auf dass die ZuschauerInnen ihren Vorbildern nacheifern. Das scheint bei den »Olympia«-Filmen mit ihrer Dauerpräsenz perfekter Körper funktioniert zu haben, ebenso bei »Triumph des Willens«. Hilmar Hoffmann bekennt: »Die Magie der Fahnen, das Flair der sakralen Überhöhung, die Gemeinschaft simulierenden Lieder haben uns Pimpfe damals tief beeindruckt. Wir wollten so sein wie der blonde Trommler auf der Leinwand, und für den Führer wollten wir sogar durchs Feuer gehen« (Riefenstahl 2002a: 28).

Nach den Parteitags- und »Olympia«-Filmen gilt Riefenstahl als die Vorzeige-Regisseurin der Nationalsozialisten. Sie sonnt sich in ihrem Ruhm und träumt zugleich von der Realisierung einer Penthesilea-Verfilmung. Der Ausbruch des 2. Weltkrieges kommt ihr dazwischen. Als Kriegsberichterstatterin wird sie Zeugin eines Massakers an polnischen Zivilisten. Geschockt kehrt sie nach Berlin zurück und widmet sich einem Spielfilm-Projekt, das zwischendurch liegen geblieben war: dem in der Tradition des »Blauen Lichts« stehenden »Tiefeland«. Wiederum will sie Hauptdarstellerin und Regis-

seurin sein, und wiederum ist die Hauptfigur Martha eine Außenseiterin, die zwischen zwei Männern steht. »Tiefeland« soll in Spanien spielen und ein südländisches Kolorit erhalten. Dazu sucht Riefenstahl, die selbst eine Zigeunerin spielt, Komparsen mit prägnanten Physiognomien. Sie findet sie im Lager Maxglan bei Salzburg. Die dort inhaftierten Sinti und Roma werden für »Tiefeland« zwangsverpflichtet und nach den Dreharbeiten in die Vernichtungslager deportiert. Die Regisseurin behauptet nach 1945, davon doch nichts gewusst zu haben. »Die Zigeuner, Erwachsene wie Kinder, waren unsere Lieblinge. Wir haben sie nach dem Krieg fast alle wiedergesehen« (Riefenstahl 2000/1987: 361f.).⁷ »Tiefeland« wird erst 1954 uraufgeführt, zählt somit zu den so genannten »Überläuferfilmen«. An ihre alten Erfolge anknüpfen kann sie mit diesem Film nicht.

Ob sich Riefenstahl je, und wenn, ab wann vom Nationalsozialismus distanziert hat, ist umstritten. Die einen deuten Riefenstahls Eskapismus und Realitätsferne während des Krieges, ihr Festhalten an nicht zu verwirklichenden Filmprojekten, als zunehmende Distanz, die anderen meinen, dass sie sich bis zu ihrem Tod weder das Terroristische des Regimes noch ihre Mitverantwortung eingestehen mochte. Aufschlussreich ist, wo Riefenstahl selbst Einschnitte empfunden hat. Für sie stellte angeblich nicht das Jahr des Kriegsendes, 1945, eine Zäsur dar, sondern 1939, das Jahr des Kriegsausbruchs (vgl. Riefenstahl 1997: 202). Dabei ändert sich mit der Kapitulation 1945 alles im Leben der Regisseurin Leni Riefenstahl. Sie verliert ihre Privilegien, wird inhaftiert, verhört, entnazifiziert, als »Mitläuferin« eingestuft. Riefenstahl kämpft um ihren Ruf, will nicht akzeptieren, dass man in ihr weniger die ambitionierte Künstlerin als die privilegierte Regisseurin und Propagandistin des Nationalsozialismus sieht. Sie empfindet sich als zu Unrecht Verfolgte, mit Berufsverbot belegte Künstlerin. Andere Filmemacher wie Wolfgang Liebeneiner oder Veit Harlan, die sich ebenfalls mit dem Regime eingelassen haben, sind bald schon wieder tätig. Sie hingegen gilt unter Filmleuten als schwierig, ihre Projekte als zu teuer und umständlich. Angebote bleiben aus. Riefenstahl wäre allerdings nicht Riefenstahl, wenn sie angesichts dieser Schwierigkeiten kapitulieren würde. Sie orientiert sich neu.

EINGEBLENDET: FOTOGRAFIN VOR UND HINTER DER KAMERA

Die Lektüre von Ernest Hemingways »Die grünen Hügel Afrikas« und ein Foto George Rodgers, das einen auf den Schultern des Freundes getragenen schwarzen Athleten zeigt, wecken Riefenstahls Interesse an Afrika. 1956 reist sie das erste Mal nach Afrika, nach Kenia, Anfang der 60er Jahre in den Sudan, wo sie den Stamm der

Nuba aufsuchen will. Ihr Filmprojekt »Die schwarze Fracht« über moderne Sklaverei scheitert, jedoch kann sie Fotos von ihren Expeditionen an internationale Zeitschriften verkaufen. Später entstehen Bildbände über die Nuba.

Auf Riefenstahls Homepage wird der Wechsel vom Film zur Fotografie wie folgt erklärt:

Auch als Fotografin stieß sie nach dem Krieg rasch in die Weltspitze vor. Bildberichte über ihre Aufenthalte bei den Nuba erschienen zuerst in den Zeitschriften »Stern«, »The Sunday Times Magazine«, »Paris Match«, »L'Europeo«, »Newsweek« und »The Sun«. Vor allem ihre Bildbände »Die Nuba« und »Die Nuba von Kau« brachten ihr weitere Ehrungen und Auszeichnungen ein.

Dazu sehen wir, wie Leni ein schwarzes Kind herzt und schwarze oder weiße Taschenträger für sich arbeiten lässt.

14. *Leni Buna Nuba – Leni liebt die Nuba*

15. *Bei 45 Grad Hitze im Sudan trägt ein Nuba Lenis Kameratasche*

16. *Horst Kettner, seit 1968 Lenis ständiger Mitarbeiter*

Die Nuba verkörpern für Riefenstahl das Andere, Abgeschiedene, Natürliche. Sie beobachtet sie bei ihren alltäglichen Verrichtungen, bei Kämpfen und Festen. Beinahe besitzergreifend bezeichnet Riefenstahl den Stamm als »meine Nuba«. Waren die ersten Aufnahmen in »Die Nuba« noch von großem Staunen und Neugierde gekennzeichnet, so ist in dem folgenden Fotoband über »Die Nuba von Kau« eine größere Distanz und mehr ästhetische Berechnung erkennbar. Riefenstahl ist bei den späteren Reisen als hochgerüstete Bildjägerin aufgetreten. Sie hatte kein Problem damit, die Nuba zu bezahlen. Zugleich beklagte sie, wie sie sich von Mal zu Mal verändern, äußerlich dadurch, dass sie Kleidung tragen, in ihrem Verhalten, dass sie fordernder werden.

Nacktheit als Zeichen von Natürlichkeit und Unverdorbenheit spielt bei den Nuba-Bildern eine wichtige Rolle. Hier sind, anders als bei den Athleten der »Olympia«-Filme, die Geschlechtsteile nicht mehr verhüllt. »Nackt«, so Riefenstahl, »gehen die Nuba (allerdings) nur, solange sie jung und schön sind. Die Mädchen bis zum Beginn der Schwangerschaft, die Männer, wenn sie mit den Messerkämpfen aufhören, weil sie dann das Höchstmaß ihrer körperlichen Entwicklung erreicht haben« (Riefenstahl 1982: 48). Riefenstahl stützt sich bei ihren Ausführungen auf den Ethnologen Fabris, der schreibt: »Die Nuba sagen, daß, wenn der Körper aufhört, schön, stark und gesund auszusehen, es auch zwecklos ist, ihn zu schmücken. Aber

wenn man es tut, dann wird man ausgelacht. Ihr Ideal ist der gesunde und schöne Körper« (ebd.). Kleidung ist für Riefenstahl Beweis des schädlichen Einflusses der Zivilisation.

Riefenstahl zieht es nicht nur in die Ferne, nach Afrika, oder auf die höchsten Gipfel, wie ihre Bergfilme zeigen, sondern auch in die Tiefe. Inspiriert durch die Arbeiten des Jacques Cousteau macht sie mit über 70 Jahren den Tauchschein und beschäftigt sich mit Unterwasserfotografie. Auch diese Bilder werden veröffentlicht und beleben die Diskussion über Kontinuitäten im Werk der Künstlerin. Enno Patalas, Filmkritiker und viele Jahre Leiter des Münchner Filmmuseums, berichtet, dass Riefenstahl ihn gefragt habe, wann wohl Susan Sontag zu dem Ergebnis käme, dass die Fische wie SA-Männer fotografiert worden seien. »Susan Sontag, als ich ihr das erzählte, fand das gar nicht komisch« (Patalas 2004: 35).

Auf ihrer Homepage wird das Interesse am Tauchen als Ausgangspunkt für weitere künstlerische Erfolge und Auszeichnungen genommen. Die Farbfotos 17 und 18 zeigen sie blond und verstrubbelt im Tauchanzug auf dem Rand eines Bootes sitzen, im Schoß die Taucherbrille.

17. *Als Taucherin*

18. *Als Taucherin*

Im Alter von 71 Jahren erfüllte sich Leni Riefenstahl einen lange gehegten Traum: Sie besuchte einen Tauchkurs, um künftig auch als Unterwasser-Fotografin arbeiten zu können. Bald schon erwies sie sich auch in diesem Metier als Meisterin; mit ihren beiden Bildbänden »Korallengärten« und »Wunder unter Wasser« erregte sie weltweit Aufsehen und erhielt dafür weitere Ehrungen und Auszeichnungen. 1987 veröffentlichte Leni Riefenstahl ihre »Memoiren«, die inzwischen in 13 Ländern erschienen sind und vor allem in Japan und den USA hohe Auflagen erzielten. 1992 wurde über mehrere Monate hinweg an Originalschauplätzen der Dokumentarfilm »Die Macht der Bilder« gedreht, in dem sie selbst zu ihrem Leben und künstlerischen Werken Stellung nehmen konnte. Auch dieser Film wurde international prämiert; er erhielt u.a. in den USA den »Emmy Award« und in Japan den Spezialpreis der Filmkritiker.⁸

Doch nicht nur Fische fotografiert Riefenstahl. Viele mehr oder minder Prominente suchen ihre Nähe, lassen sich von ihr und mit ihr fotografieren. Ihr kommt das entgegen. Jedes Bild, das sie mit einem Prominenten zeigt, dient der Rehabilitation. Und so sehen wir sie auf ihrer Homepage zwar nicht mit Adolf Hitler und Joseph Goebbels, doch mit Mick und Bianca Jagger, Juan Antonio Samaranch, der Familie Müller-Wohlfahrt, Siegfried und Roy.

19. *Leni bei ihren Freunden Siegfried & Roy in Las Vegas*
20. *Leni fotografiert Mick Jagger und seine damalige Frau Bianca*
21. *Leni mit Mick Jagger*
22. *Hubschrauberabsturz im Februar 2000 – das dramatische Ende ihres letzten Besuches bei ihren Nuba*
23. *Nach dem Hubschrauberabsturz im Krankenhaus in El Obeid*
24. *Leni feiert ihren 98. Geburtstag*
25. *Feier zum 100. Geburtstag im Golfhotel »Kaiserin Elisabeth« in Felfafing am Starnberger See. Leni Riefenstahl mit Siegfried und Roy.*

Die Bilder 22 und 23 stellen in diesem Kontext etwas Besonderes dar. Sie zeigen einen abgestürzten, schwer beschädigten Hubschrauber mit geknickten Rotorblättern und Leni Riefenstahl als Verletzte mit blutverkrustetem Gesicht auf einer Pritsche liegend. Der Text dazu liefert als Begründung für ihre Reise in den vom Bürgerkrieg zerstörten Sudan, dass sie nach ihren alten Bekannten suchen wollte.

Noch ungewöhnlicher war ihr Entschluß, im Alter von 97 Jahren in den von jahrelangen Bürgerkriegen weltweit isolierten Sudan zu reisen, um dort nach dem Schicksal ihrer geliebten Nuba zu forschen und ihnen Hilfe zu bringen. 23 Jahre hatte sie von ihren Nubafreunden nichts mehr gehört – es war unmöglich gewesen, eine Einreise-Erlaubnis zu erhalten.⁹ Erst nach langem Warten und schwierigen Verhandlungen konnte das Team unter dem Schutz eines Militär-Konvois nach den Nubabergen fahren. Tausende von Nuba erwarteten Leni Riefenstahl, die bei ihrer Ankunft erfuhr, daß ihre besten

Abbildung 2: *Leni Riefenstahl im Krankenhaus*



Quelle: <http://www.leni-riefenstahl.de>

Abbildung 3: Leni Riefenstahl an ihrem 98. Geburtstag



Quelle: <http://www.leni-riefenstahl.de>

Freunde Opfer des Bürgerkrieges wurden. Sie war tief erschüttert. Trotzdem wollte sie nach den noch lebenden Freunden suchen – doch dazu kam es nicht mehr. Durch das Ausbrechen neuer Kämpfe wurde sie gezwungen, sofort die Nubaberge zu verlassen. Es half kein Protestieren. Das Team mußte mit einem Hubschrauber abfliegen. Bald folgte eine weitere Katastrophe. Der Hubschrauber stürzte nach einer Zwischenlandung in El Obeid ab.¹⁰

Dass Riefenstahl sich nicht scheut, Bilder von sich als Verletzte zu zeigen, steht nicht im Widerspruch zu ihrer Selbstinszenierung als durchsetzungsstarke Kämpferin. Es belegt viel mehr, dass sie sich letztlich nicht unterkriegen lässt. Ein Steh-auf-Männchen. Und so

folgen den Schreckensbildern 22 und 23 die Bilder vom 98. und 100. Geburtstag. Riefenstahl, farbenfroh gekleidet, umgeben von Blumen, Luftballons, Stofftieren, Champagner, lächelt in die Kamera. Wie sie da sitzt, in freudiger Erwartung, wirkt sie wie ein Kind. Der Gegensatz zwischen Krankheit und Genesung, Alter und Jugend, wie er hier auf der bildlichen Ebene konstruiert wird, ist auch in den Interviews mit Riefenstahl erkennbar. Kurz vor ihrem 100. Geburtstag schildert sie ihre körperliche Verfassung:

»Ich fühle mich sehr oft wie ein Wrack. Mein ganzes Fühlen und Denken, mein Schaffen, ist dadurch beeinträchtigt. Ich bin sehr müde. [...] es ist furchtbar, die Kontrolle über seinen Körper zu verlieren. Es ist so schlimm, dass ich mich oft frage, ob ich noch Lust zum Leben habe. Ich habe die Bewegung immer sehr geliebt. [...] Jeden Morgen überwinde ich mich und sage mir: Das muss gehen. Und dann geht es auch schon. [...] Ich gebe nicht auf. Das ist mir angeboren.« (Riefenstahl 2002: 4ff.)

Leni Riefenstahls ganz persönlicher »Triumph des Willens«. Je älter sie wird, desto überzeugender bietet sie ihren Körper und ihre Lebensweise als nacheifernswertes Vorbild an und weckt so gesehen »mimetisches Begehren«. Auch das letzte Bild auf ihrer Homepage – 26. *Leni Riefenstahl auf den Malediven*, 13.03.2003 – konterkariert das auf der Textebene gebotene: die Nachricht vom Tod Riefenstahls.

Nach einem langen, arbeitsamen und erfolgreichem Leben verstarb Leni Riefenstahl kurz nach ihrem 101. Geburtstag. Sie ist am Montag, den 08.09.2003 um 22:50 in ihrem Haus in Pöcking am Starnberger See sanft eingeschlafen. Leni Riefenstahl wurde am Freitag, den 12. September 2003, auf dem Ostfriedhof in München beerdigt.

Das Bild zeigt ein Ganzkörperporträt mit Schatten. Riefenstahl am weißen Sandstrand, hinter ihr das azurblaue Meer und der Himmel. Sie trägt einen blau-grün-gemusterten Badeanzug mit passender Bluse darüber, außerdem Sonnenbrille, Goldkette, Armband und Uhr. Arme und Beine sind nackt und in Bewegung. So entsteht der Eindruck, dass sie aus dem Meer kommend auf die BetrachterInnen zugeht. Ihr Haar ist blond, windzerzaust, der Mund leicht geöffnet, sie lächelt. Insgesamt wirkt sie äußerst lebendig und tatendurstig. Dass diese Frau zum Zeitpunkt der Aufnahme 100 Jahre alt ist, mag man nicht glauben. Noch weniger, dass sie einige Monate später gestorben ist.

SELBSTINSZENIERUNGEN

Riefenstahls Verkörperungen und Selbstinszenierungen, die Produktions-, Publikations- und Rezeptionsgeschichte speziell dieser Bilder

Abbildung 4: Leni Riefenstahl auf den Malediven



Quelle: <http://www.leni-riefenstahl.de>

ist kaum analysiert worden, obwohl JournalistInnen immer wieder auch das Auftreten und das Äußere Leni Riefenstahls beschrieben haben, in der Hoffnung, so das ›Phänomen‹ fassen zu können.

Leni Riefenstahl gilt nach den allgemein akzeptierten Vorstellungen als schöne Frau. Das hat ihre Karriere einerseits befördert, andererseits Missgunst hervorgerufen. Bianca Jagger bezeichnet sie als »eine der großen Schönheiten ihrer Zeit, die gegen viele Vorurteile kämpfen mußte, nämlich, daß eine schöne Frau nicht notwendi-

gerweise dumm und verderbt ist, daß eine schöne Frau intelligent und originell sein kann« (Jagger 1975: 35). Jagger äußert sehr viel Verständnis, meint: »Das Traurige an dieser Frau mit solchen kreativen Kräften ist, daß sie durch die Politik aufgehalten wurde« (ebd.). Da irrt sie allerdings. Die Politik hat Riefenstahl nicht aufgehalten, jedenfalls nicht die nach 1945. Und die vor 1945 hat das Talent der Filmemacherin gefördert und für sich genutzt. Riefenstahl war Teil der NS-Kulturindustrie. Profitiert haben beide Seiten, sowohl die Nationalsozialisten, als auch Riefenstahl persönlich. Sie hatte bei ihrer Arbeit weitgehend freie Hand, die Finanzierung ihrer Projekte war immer gesichert und sie genoss eine Vielzahl an Privilegien. Diese betrafen auch ihre Rolle als Frau. Dem NS-Frauenbild musste sie nicht entsprechen. Ist sie bis 1933 einfach eine ambitionierte und sportbegeisterte Schauspielerin, die extremen Körpereinsatz nicht scheut, so gilt sie nach den Parteitags- und »Olympia«-Filmen als Ausnahmeerscheinung, wird als »Genie« gefeiert, und Genies dürfen sich nun einmal aus der Masse herausheben. Sie inszeniert sich ihr Leben lang als Workaholic, erzählt von ihren im Schneiderraum durchgearbeiteten Nächten, den harten Anforderungen und vielen Terminen. Privates habe sie immer ihrer Arbeit untergeordnet, ihre Filme seien ihre Kinder. Das habe auch Hitler so gesehen. Über ihre Beziehungen zu Männern weiß man nur, dass sie in den 20er Jahren einige hatte, dass »Hitler nicht ihr Typ war«, Goebbels sogar ihr »Feind«, nachdem sie ihn abgewiesen hatte (das ist Riefenstahls Version) und die Ehe, die sie 1944 mit dem Oberleutnant Peter Jacob einging, nach drei Jahren endete. Den 40 Jahre jüngeren Horst Kettner, der sie seit den Afrika-Expeditionen begleitet, nennt sie ihren »Lebensgefährten«.

Riefenstahl zeigt Eigenschaften, die gemeinhin »männlich« konnotiert werden: Willensstärke, Beharrlichkeit, Mut, Ehrgeiz. Damit passt sie sich den bestehenden Herrschaftsstrukturen an. Kann sie ihren Willen nicht durchsetzen, scheut sie allerdings nicht den Einsatz »weiblicher« Strategien. Das gleiche gilt für ihr Äußeres. Auch da vereint sie Männliches und Weibliches. Ihr Körper entspricht dem Prototyp des weiblichen Körpers, ist allerdings nicht weich und rund, sondern durchtrainiert, muskulös, schlank. Ihre Kleidung ist mal sehr weiblich (wir sehen sie im Ballkleid oder bunten Sommerrock), mal ist sie einfach funktionell gekleidet. Riefenstahl trägt dann männliche Arbeitskleidung, Hosen und Westen mit vielen Taschen, bequeme Schuhe. Das mit dem »100% Mann und 100% Frau-Sein« (vgl. Schwarzer 1999)¹¹ verbundene Hinwegsetzen über Geschlechtergrenzen eröffnet Riefenstahl zusätzliche Handlungsspielräume. Auch andere Dichotomien wie die zwischen Natur und Kultur, Körper und Geist scheinen für die Künstlerin überwindbar zu sein.

Verkörpert sie als junge Frau eher den natürlichen, sportlichen,

burschikosen Typ in Skihosen oder Pilotenjacke, wirkt sie mit zunehmendem Alter weiblicher. Sie schminkt sich, blondiert ihr Haar, trägt farbenfrohe Kleidung und hohe Absätze. Die Nicht-Eindeutigkeit ihrer Körperinszenierungen, das Amazonenhafte und Wechseln der Geschlechterrollen begründen sicher ihren Erfolg. So agieren inzwischen auch Popstars wie Madonna, David Bowie, Mick Jagger – wobei Bowie und Jagger aus ihrer Verehrung für Riefenstahl nie einen Hehl machten.

KONTINUITÄTEN

Die Nuba-Fotobände beleben ebenso wie Riefenstahls Engagement als Fotografin während der Olympischen Spiele 1972 in München die Diskussion über sie. Lassen sich Kunst und Politik voneinander trennen? Gibt es Kontinuitäten in ihren Inszenierungen? Susan Sontag stellt in ihrem vielzitierten Essay »Fascinating Fascism«¹² von 1974 fest:

»Obwohl die Nuba schwarz und nicht arisch sind, ruft Leni Riefenstahls Porträt von ihnen einige der großen Themen der Nazi-Ideologie wach: der Gegensatz zwischen dem Reinen und dem Unreinen, dem Unbestechlichen und dem Korrupten, dem Physischen und dem Geistigen, dem Heiteren und dem Kritisch-Finsternen.« (Sontag 1975a: 17f.)

»Blut und Hoden« lautet der Titel eines »Spiegel«-Beitrags, in dem Wilhelm Bittorf eine Linie vom Schwarzen Korps der SS zu den schwarzen Körpern der Nuba zieht und Riefenstahls »platt rousseauistische Gegenüberstellung von nobler Wildheit und schlimmer Zivilisation« kritisiert. Ihr neues Nuba-Buch zeige »[...] noch deutlicher als das erste, wie sehr sie sich im Wandel der Zeiten und Schauplätze treu geblieben ist, sich und dem ›in mir tief verwurzelten Trieb, dem Ungewöhnlichen und dem Schönen nachzujagen« (Bittorf 1976: 228ff.). Die Nuba seien für sie »im Grunde die besseren Nazis, die reineren Barbaren, die wahren Germanen« (ebd.).

Riefenstahl reagiert darauf mit einem mehrseitigen Leserbrief im »Spiegel«, in dem sie sich außerdem gegen die Behauptung ihres früheren Kollegen Harry R. Sokal wehrt, sie sei Anfang der 30er Jahre nach negativen Kritiken jüdischer Journalisten zur glühenden Antisemitin geworden. Zu Bittorf schreibt sie: »Er tut so, als sei es dasselbe, ob man einen Reichsparteitag Hitlers filmt oder ein Tanzfest der Nuba photographiert (>fast wie damals ...<). Ich finde diesen Vergleich falsch und absurd« (Riefenstahl 1976: 18ff.). Warum sie den Vergleich für falsch hält, erklärt sie nicht, verweist stattdessen auf den großen Erfolg des Nuba-Bandes im Ausland und auf die positive Besprechung durch den französischen Schriftsteller Michel

Tournier, der die »angebliche Verwandtschaft« zwischen »Triumph des Willens« und den Nuba-Bildern nicht bemerkt habe (ebd.).

Mit der Frage nach der Kontinuität in ihrem Werk wird die Filmemacherin und Fotografin immer wieder konfrontiert. Im »Spiegel«-Gespräch von 1997 versuchen es die RedakteurInnen Matthias Schreiber und Susanne Weingarten über den Begriff der Schönheit:

»Steckt in den schönen Männerkörpern, wir sehen sie in ihrem Olympiafilm wie auf den späteren Aufnahmen von den sudanesischen Nuba, nicht doch das Nazi-Idol einer überlegenen, starken Rasse?« [...] Riefenstahl: »Ich konnte doch keinen häßlichen Mann nehmen! Und was die Nuba betrifft: Die sehen eben so aus. Ich hab das vor der Afrika-Reise gar nicht gewußt. Man könnte die Nuba natürlich auch so aufnehmen, dass ihre Schönheit gar nicht zur Geltung kommt. Aber dazu bin ich gar nicht in der Lage.« (Riefenstahl 1997: 205)

Susan Sontag hatte es in ihrem Essay »Fascinating Fascism« schon vermutet: in Fragen der Schönheit ist Leni Riefenstahl keine Rassistin (vgl. Sontag 1975b: 22).

Die Bilder, die sie von anderen aufgenommen hat, zeigen diese dennoch häufig in einem Macht- oder Konkurrenzverhältnis. »Unten« und »oben«, »wer gegen wen«, das ist deutlich markiert. Menschen kämpfen gegeneinander oder gegen Naturgewalten, sie setzen sich dem sportlichen Wettkampf aus, sind anderen überlegen oder ordnen sich unter. In der Debatte über die Kontinuitäten im Werk Riefenstahls haben vor allem Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Wilhelm Bittorf und Georg Seesslen auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Bergfilmen, Reichsparteitagsfilmen, »Olympia«-Filmen bis hin zum fotografischen Werk verwiesen und von Riefenstahls genuin faschistischer Perspektive gesprochen. Dem haben andere wie z.B. Elke Schmitter entgegengehalten, dass es weniger eine faschistische Perspektive als ein »künstlerisches Sammelsurium aus Futurismus und kaltem Blick, falscher Natürlichkeit, Monumentalverliebtheit und neoklassizistischem Schönheitskult« (Schmitter 2002: 156f.) gewesen sei, aus dem man sich anderswo ebenso bedient habe. Egal ob nun genuin faschistisch oder einfach nur großer Kitsch, zu fragen ist, ob die Bilder, die Riefenstahl selbst zeigen, ästhetisch auf derselben Linie liegen wie die von ihr hergestellten. Und da führt die Analyse ihrer Web-Seite zu eindeutigen Ergebnissen. Auch für ihre Selbstinszenierungen dort gilt, dass kaum etwas dem Zufall überlassen bleibt, die Auswahl der Fotos und Texte dem Muster folgt, Unangenehmes auszublenden. Jedes Bild scheint komponiert, Bildausschnitt, Bildaufbau, Perspektive sowie der Einsatz von Licht und Schatten genau bedacht. Echte »Schnappschüsse« gibt es nicht. Riefenstahl hat sich stets selbst ins rechte Licht gerückt oder rücken lassen, indem sie streng darauf geachtet hat, dass alles »richtig« ist

und sie ›gut‹ rüberkommt. Das bezeugen alle, die mit ihr zusammengearbeitet haben.

So gesehen ist sich Riefenstahl treu geblieben. Ihr Blick auf andere hat sich nicht verändert, sie ist – wie sie es im »Cahiers du Cinéma«-Interview 1965 beschrieben hat – immer nur auf der Suche nach »dem Schönen, Harmonischen, Geraden, Starken« (Delahaye 1965). Das erklärt vermutlich auch ihre Massenwirksamkeit. Denn selbst wenn Schönheit ein soziales und kulturelles Konstrukt ist, ändert das nichts an der Wirkungsmacht ihrer Bilder. Susan Sontag hat es so begründet: »Wenn die Filme der Riefenstahl noch immer ihre Wirkung tun, so unter anderem deshalb, weil die Sehnsüchte, die in ihnen zum Ausdruck kommen, nach wie vor gefühlt werden, weil ihr Inhalt ein romantisches Ideal ist, zu dem sich nach wie vor viele hingezogen fühlen [...]« (Sontag 1975b: 23). Riefenstahl liefert demnach das, was ein gar nicht so kleines Publikum gern sieht. Es bleibt der berechtigte Vorwurf an die Künstlerin, dass sie durch die Übermacht der von ihr inszenierten Bilder und durch bewusstes Weglassen und Ausblenden zum Verschwinden des Anderen beigetragen und die Diskrepanz zwischen repräsentierten und realen Körpern verschärft hat. Aus einer Ästhetikdebatte wird dann – wie immer bei Leni Riefenstahl – eine politische.

ANMERKUNGEN

1 Die weibliche Form im Plural oder das Binnen-I verwende ich dann nicht, wenn das ein falsches Bild von der tatsächlichen historischen oder auch gegenwärtigen Situation ergäbe.

2 Riefenstahl wurde z.B. Amazone, Nazisse, Reichsgletscherpalte, Hitlers Groupie, frühes Girlie, Jahrhundertkünstlerin, Hysterikerin, preußische Diva blond wie Stahl, Diva non grata, Sündenziege, Anführerin einer riesigen Armee von Opfern historischer Umstände, das beste aller denkbaren Holocaust-Mahnmale ... genannt. In einem Beitrag des *Tagesspiegels* zu ihrem 100. Geburtstag finden sich noch mehr Bezeichnungen. Vgl. »Die dämonische Leinwand. Avantgardistisch. Propagandistisch. Uneinsichtig. Keine Künstlerin der Moderne ist umstrittener als Leni Riefenstahl. Zum 100. Geburtstag der Filmemacherin Stimmen aus acht Jahrzehnten – von Goebbels bis Godard, von Susan Sontag bis Alice Schwarzer« (N.N. 2002).

3 Schwarzers »Emma«-Beitrag über Riefenstahl trägt den Titel »Propagandistin oder Künstlerin?«. Dass Schwarzer damit einen Gegensatz konstruiert zwischen Propaganda und Kunst, lässt sich nur mit fehlendem Sachverstand und/oder mangelnder Distanz erklären (vgl. Martina Thiele 1999).

4 Diese Argumentation ist so naiv, dass man sich fragen muss, wie eine erfahrene Filmemacherin sie vorbringen kann. Riefenstahl konstruiert einen Gegensatz von dokumentarisch und propagandistisch, der so natürlich nicht existiert. Der Dokumentarfilm eignet sich zur Propaganda genauso gut oder schlecht wie der Spielfilm, genauer gesagt der »synthetische Film«. Bei beiden handelt es sich um Filmgattungen, die nicht etwa in einem Gegensatz zueinander stehen. Entscheidend ist die Beziehung zum Geschehen vor der Kamera, der jeweilige Inszenierungsgrad und schließlich die filmische Aussage: was zeigt der Filme wie und warum, was zeigt er nicht? Diese Aussage wird entscheidend durch die Montage des Materials bestimmt. Hier erweisen sich Riefenstahl und ihre sowjetischen Kollegen Pudovkin, Vertov und Eisenstein als große Künstler- und Propagandisten.

5 Der Ex-negativo-Verweis wie ihn Wildmann für seine Argumentation benutzt spielt in der Auseinandersetzung um filmische Repräsentationen des Holocaust eine wichtige Rolle. Zuletzt bei »Schindlers Liste« wurde kontrovers diskutiert, ob Spielberg auf den Mord an Millionen Menschen dadurch verweist, dass er die Rettung einiger Hundert zeigt (vgl. Thiele 2001: 467).

6 Interviewer: »Wenn Sie einen griechischen Tempel fotografieren, und daneben liegt ein Müllhaufen, dann lassen Sie den Müll weg?«

Riefenstahl: »Auf jeden Fall. Realität interessiert mich nicht. Ich zeige auch nicht die Naturzerstörung durch Industrie, sondern die wunderbare Natur – auch damit man sieht, was man verliert, wenn man sie zerstört. [...] Ich will doch das Schöne gerade für die Menschen sichtbar machen und retten. Ich habe ein ausgeprägtes soziales Gefühl.«

7 Die gerichtlichen Auseinandersetzungen über den Einsatz von Komparsen aus dem Lager Maxglan reichen bis ins Jahr 2002. Riefenstahl wurde gerichtlich untersagt, weiterhin zu behaupten, sie habe nach dem Krieg alle Statisten aus dem Lager wiedergesehen, keinem einzigen sei etwas passiert. Vgl. »Wissen oder Nichtwissen« (N.N. 2002).

8 Es folgt eine längere Aufzählung von Ausstellungsorten, Reisen und Unternehmungen.

9 Beschreibung der bürokratischen Hürden, die das Filmteam zu nehmen hatte.

10 Im Weiteren geht es um die Verletzungen, die Riefenstahl davontrug, und dass diese sie nicht davon abhalten konnten, bald wieder in den Sudan zu reisen, »um ihren Nubafreunden zu helfen«.

11 Als »100% Mann und 100% Frau« beschreibt sich Riefenstahl selbst im Gespräch mit Alice Schwarzer.

12 In Buchform ist dieser Essay in Deutschland 1983 erschienen, die Wochenzeitung *Die Zeit* bringt ihn in zwei Teilen allerdings schon im Mai 1975.

LITERATUR

- Alkemeyer, Dorothee (1996): *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
- Angerer, Marie-Luise (Hg.) (1995): *The body of gender: Körper/Geschlechter/Identitäten*, Wien: Passagen.
- AP-Meldung (2002): »Leni Riefenstahl nennt frühere Filme »stubenrein««. In: *Frankfurter Rundschau*, 12.8., S. 11.
- Bittorf, Wilhelm (1976): »Blut und Hoden«. In: *Der Spiegel* 30, S. 228-236.
- Delahaye, Michel (1965): »Entretien avec Leni Riefenstahl/Leni et le loup«. In: *Cahiers du Cinéma* 9, S. 42-51, 62-63.
- Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl. Mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa, Bärbel Dalichow, Claudia Lenssen, Felix Moeller, Georg Seesslen, Ines Walk*, Berlin: Henschel.
- Funk, Julika/Brück, Cornelia (Hg.) (1999): *Körper-Konzepte*, Tübingen: Narr.
- Goebbels, Joseph (1987/1933): *Die Tagebücher von Josef Goebbels. Sämtliche Fragmente*. In: Elke Fröhlich (Hg.) im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, Teil 1, Aufzeichnungen 1924-1941, Bd. 2, 1.1.1931-31.12.1936, München: Saur.
- Heiber, Helmut (1972): *Goebbels Reden*, Bd. 2, Düsseldorf: Droste.
- Hickethier, Knut/Müller, Eggo/Rother, Rainer (Hg.) (1997): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin: Ed. Sigma.
- Hildebrandt, Fred (1923): *Berliner Tageblatt*, 21.12., zit. nach: Andreas Kilb (2002), *Die Sehnsucht der Jungfrau. Leni Riefenstahls kinemographische Sendung*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8., S. 38.
- Hitler, Adolf (1941/1925): *Mein Kampf*, München: Zentralverlag der NSdAP.
- Jagger, Bianca (1975): »Leni's back and Bianca's got her«, *Andy Warhol's Interview*, 5.1., S. 35., zit. nach: Claudia Lenssen, »Leben und Werk«. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Leni Riefenstahl. Mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa et al.*, Berlin: Henschel, S. 114.
- Jansen, Peter W. (2003): »Die Sprache der Körper. Mit Ornamenten und Arabesken: Die Filmregisseurin und Fotografin Leni Riefenstahl ist im Alter von 101 Jahren gestorben«. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.9., S. 11.

- Kaltenecker, Siegfried (1995): »Weil aber die vergessenste Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus«. In: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The body of gender: Körper/Geschlechter/Identitäten*, Wien: Passagen, S. 91-107.
- Kilb, Andreas (2002): »Die Sehnsucht der Jungfrau. Leni Riefenstahls kinematographische Sendung«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8., S. 38.
- Kinkel, Lutz (2002): *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das »Dritte Reich«*, Hamburg/Wien: Europa.
- Koebner, Thomas (1997): »Der unversehrbare Körper. Anmerkungen zu Filmen Leni Riefenstahls«. In: Knut Hickethier et al. (Hg.), *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin: Ed. Sigma, S. 178-199.
- Kracauer, Siegfried (1979/1927): »Der heilige Berg«. In: Karsten Witte (Hg.), *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1979/1947). »Schriften, Bd. 2«. In: Karsten Witte (Hg.), *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1992/1928). »Das Ornament der Masse«. In: Johanna Rosenberg (Hg.), *Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*, Leipzig: Reclam, S. 172-185.
- Lennssen, Claudia (2002): »Sie hält sich warm an ihrem Exhibitionismus«. In: *die tageszeitung*, 22.8., S. 15.
- Lennssen, Claudia (1996): »Die fünf Karrieren der Leni Riefenstahl«. In: *epd-Film* 1, S. 27-31.
- Lennssen, Claudia (1999): »Leben und Werk«. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Leni Riefenstahl. Mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa et al.*, Berlin: Henschel, S. 13-117.
- N.N. (2002): »Wissen oder Nichtwissen«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.8., S. 11.
- N.N. (2002): »Die dämonische Leinwand. Avantgardistisch. Propagandistisch. Uneinsichtig. Keine Künstlerin der Moderne ist umstrittener als Leni Riefenstahl. Zum 100. Geburtstag der Filmmacherin Stimmen aus acht Jahrzehnten – von Goebbels bis Godard, von Susan Sontag bis Alice Schwarzer«. In: *Der Tagesspiegel*, 22.8., <http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/22.08.2002/176296.asp>.
- Nowotny, Peter (1981): *Leni Riefenstahls Triumph des Willens. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus* (Arbeitshefte zur Medientheorie und -praxis; 3), Lollar: Prolit.
- Patalas, Enno (2004): »Die schönste Frrrede von allen. Hart wie Riefenstahl: Erinnerungen eines Betroffenen an die Regisseurin von »Triumph des Willens««. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.2., S. 35.

- Platthaus, Andreas (2002): »Die Eisheilige und ihre Nürnberger Schneemann. Sie zeigte Hitler, wie ihn sonst niemand gesehen hat: Eine Hundertjährige entwickelt ihre ganz eigene Verhaltenslehre der Kälte«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8., S. 38.
- Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (1990): *Das Jahr 1945. Filme aus fünfzehn Ländern*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek.
- Riefenstahl, Leni (1938): »Schönheit und Kampf in herrlicher Harmonie. Geleitwort zum Olympia-Film«. In: *Licht Bild Bühne* 31, S. 1.
- Riefenstahl, Leni (1976): »»Nie Antisemitin gewesen« – Leserbrief von Leni Riefenstahl«. In: *Der Spiegel* 47, S.18-22.
- Riefenstahl, Leni (1982): *Die Nuba von Kau* (ungek. Ausgabe), München: dtv.
- Riefenstahl, Leni (1997a): »»Realität interessiert mich nicht« – Regisseurin Leni Riefenstahl über ihre Filme, ihr Schönheitsideal, ihre NS-Verstrickung und Hitlers Wirkung auf die Menschen«, *Spiegel*-Gespräch, geführt von Mathias Schreiber und Susanne Weingarten. In: *Der Spiegel* 34, 18.8., S. 202-205.
- Riefenstahl, Leni (1997b): »»Wie viele Leben haben Sie gelebt, Frau Riefenstahl?« Interview von Jörn Rohwer«. In: *Zeit-Magazin*, 29.8. 1997, S. 9-13.
- Riefenstahl, Leni (2000/1987): *Memoiren*, Köln: Taschen.
- Riefenstahl, Leni (2002a): »»Zum 100. mein neuer Film« – Ihr Werk, ihr Verhältnis zu Hitler, ihr Tauchprojekt: Leni Riefenstahl spricht mit Hilmar Hoffmann«. In: *Die Welt*, 7.1., S. 27-29.
- Riefenstahl, Leni (2002b): »»Ich bereue doch«. Leni Riefenstahl über ihren 100. Geburtstag, ein Leben im Schatten Hitlers und die Sehnsucht nach dem Tod. Interview von Mareen Linnartz und Herbert Fritz«. In: *Frankfurter Rundschau Magazin* 127, S. 4f.
- Rosenberg, Johanna (Hg.) (1992): *Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*, Leipzig: Reclam.
- Rother, Rainer (2000a): »Hitler – eine Liebesgeschichte. Leni Riefenstahl und ihr Film *Triumph des Willens* – ein Vorabdruck aus der Biografie der umstrittenen Regisseurin und Schauspielerin«. In: *Die Welt*, 2.9., S. 1, 11.
- Rother, Rainer (2000b): *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*, Berlin: Henschel.
- Sanders-Brahms, Helma (1990): »Tyrannenmord«. In: Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Das Jahr 1945. Filme aus fünfzehn Ländern*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, S.173-176.
- Dassanowsky, Robert von (1995): »»Wherever you may run, you cannot escape him« – Leni Riefenstahl's Self-Reflection and Romantic Transcendence of Nazism in *Tiefeland*«. In: *Camera Obscura* 35, S. 107-128.

- Schmitter, Elke (2002): »Triumph des Widerwillens. Leni Riefenstahl, die in dieser Woche hundert Jahre alt wird, ist weltberühmt – und findet doch in der Bundesrepublik bis heute kaum Anerkennung. Was eigentlich können die Deutschen ihr nicht verzeihen?«. In: *Der Spiegel* 34, S. 156-158.
- Schwarzer, Alice (1999): »Propagandistin oder Künstlerin?«. In: *Emma* 1, S. 32-47.
- Sontag, Susan (1975a): »Verzückt von den Primitiven. Leni Riefenstahl und die bleibende Faszination faschistischer Kunst«. In: *Die Zeit* 19, S. 17f.
- Sontag, Susan (1975b): »Verzückt von den Primitiven II. Die Ekstase der Gemeinschaft. Leni Riefenstahl oder die anhaltende Faszination faschistischer Kunst«. In: *Die Zeit* 20, S. 22-23.
- Speer, Albert (1969): *Erinnerungen*, Berlin: Propyläen.
- Thiele, Martina (1999): »»Warum gerade sie?« – Alice Schwarzer entdeckt Leni Riefenstahl«. In: *Wir Frauen – Das feministische Blatt* 17, S. 10ff.
- Thiele, Martina (2001): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster: Lit.
- Wildmann, Daniel (1998): *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des »arischen« Männerkörpers im »Dritten Reich«*, Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Wildmann, Daniel (1999): »Kein »Arier« ohne »Jude«. Zur Konstruktion begehrter Männerkörper im »Dritten Reich«. In: Julika Funk/Cornelia Brück (Hg.), *Körper-Konzepte*, Tübingen: Narr, S. 59-81.
- Witte, Karsten (Hg.) (1979): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.