Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls

Veranstalter: Schwabenakademie Irsee
Datum, Ort: 27.06.2008–29.06.2008, Irsee
Bericht von: Markwart Herzog, Schwabenakademie Irsee

Die Kunst der 2003 verstorbenen Leni Riefenstahl ist nach wie vor Gegenstand kontroverser Interpretationen. Die Tagung der Schwabenakademie Irsee[1] versuchte, zur Deutung des Werks von Riefenstahl einen Beitrag zu leisten, der die ganze Breite ihres Œuvres kritisch sichtet, die politischen Funktionen dabei ebenso thematisiert wie den oft vernächlässigten ‚Eigensinn' ihrer Kunst und zugleich die Engführungen eines ‚antifaschistischen Diskurses' meidet.

Zu Beginn der ersten Sektion gab MARIO LEIS (Bonn), Autor eines Standardwerks über Sport in der Literatur und Verfasser einer Riefenstahl-Biographie[2], einen kurzen Überblick zur Rezeption der Künstlerin in der wissenschaftlichen Literatur, in den Bekenntnisschriften von Verehrern, in Ausstellungen und Ausstellungskatalogen. Die sehr konträren Bewertungen von Riefenstahls Œuvre sind nach Leis vor allem darin begründet, dass Riefenstahl ihre Einbindung in den NS-Staat verdrängte, sich nur als unpolitische Künstlerin sehen wollte.

Gleichwohl sei sie mit zunehmendem Alter, national wie international, salonfähig geworden. In jedem Fall ließen sich die Werke der Anrüchigen bestens vermarkten, ein Perspektivwechsel, an dem bekannte Größen der US-amerikanischen Pop-Szene mitwirkten. George Lucas zitierte Versatzstücke ihrer Filme in „Krieg der Sterne", Mick Jagger und Ehefrau Bianca ließen sich von ihr fotografieren, Helmut Newton entdeckte sie, ätzend ironisch gebrochen, als Fotomotiv, Quentin Tarantino und Francis Ford Coppola bekannten sich zur Ästhetik ihrer Filme. Am Ende ihres Lebens, nach zahllosen Prozessen, musste sich Riefenstahl jedenfalls kaum noch mit Kritikern auseinandersetzen, die an ihrem Selbstbild zu kratzen wagten.

Das avantgardistische Erbe der Foto- und Filmkunst der Weimarer Zeit und ihr Einfluss auf Riefenstahls Filme stand im Zentrum des Vortrags von DANIEL KOTHENSCHULTE (Köln). Der Kunsthistoriker und Filmkritiker machte deutlich, dass Riefenstahl den zeitgenössischen künstlerischen Standards auf Augenhöhe begegnete und teilweise weiterentwickelt habe: Den spröden expressionistischen Ausdruckstanz beispielsweise habe sie vorangebracht, indem sie ihm weibliche Anmut einhauchte. Mit Walter Ruttmann und Sergei Eisenstein habe sie eine „Montage der Überwältigung" als cineastisches Stilmittel geteilt. Sozialistische Filmkunst, kunstgewerbliche Fotografie und kommerzielle Werbeästhetik hinterließen merkliche Spuren in ihrem Werk.

Riefenstahl blieb insofern den Anfängen ihrer Solokarriere im Tanz und Stummfilm verbunden, als in ihrem gesamten cineastischen Werk das Visuelle wichtiger ist als das gesprochene Wort. Deshalb setzte sie nicht auf den am Dialog orientierten Erzählfilm, sondern auf Dokumentarfilme, auf Propaganda- und Werbeästhetik. So ist insbesondere „Triumph des Willens" eine PR-Produktion für die NSDAP, ein Werbefilm über eine Werbeveranstaltung: den Reichsparteitag 1934. Deshalb folgt dieser Film keiner durchgängigen erzählerischen Dramaturgie, sondern zerfällt gleichsam in viele disparate Kurzfilme und ist dadurch mit einem ästhetischen Grundproblem aller Avantgardefilmer – bis zu den Produzenten heutiger Videoclips – behaftet.

Von der Ästhetisierung und Mystifizierung der Natur in den Filmen Arnold Fancks und Leni Riefenstahls handelte der Film- und Kunsthistoriker JOHANNES KAMPS (Wiesbaden). Riefenstahl war als Tänzerin und Schauspielerin in Fancks Filmen bereits ein Star, bevor sie als Regisseurin mit „Das blaue Licht" das typisch deutsche Genre des Bergfilms bediente. Fanck machte Bergsteigen und Skifahren populär. Seine Crew verstand sich als verschworener Bund stahlharter Männer, in dem sich Riefenstahl bewähren

[1] Vgl. auch den Tagungsbericht: Antje Sonnleitner, Amazone und Pop-Ikone. Tagung über die Filmerin Leni Riefenstahl, in: Augsburger Allgemeine (Kultur), 1. Juli 2008, sowie <http://www.schwabenakademie.de/dokumentation/presse_tagungen.php?rowid=1219> (31.10.2008).

[2] Mario Leis, Sport in der Literatur: Einblicke in das 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2000; Ders., Leni Riefenstahl, Reinbek 2009 (in Vorbereitung).

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.

musste. Gleichwohl waren nicht Menschen, sondern Bergmassive die Hauptdarsteller in Fancks Filmen. Künstlich ästhetisierte Natur ist wichtiger als Handlung, als gesprochenes Wort oder das überzeugende Schauspiel der menschlichen Akteure.
Fanck sah in Riefenstahl weniger die Schauspielerin denn die Sportlerin. Deshalb führte diese Zusammenarbeit für Riefenstahl in eine Sackgasse; deshalb machte sie sich unabhängig als Produzentin von Bergfilmen, in denen sie zugleich die weiblichen Hauptrollen spielte („Das blaue Licht" – „Tiefland").
Der Körperkult des Bergfilms, so Kamps, atme den Geist der Lebensreformbewegung, nicht den Ungeist faschistischer Ideologie, obwohl er für politische Visionen eines „Neuen Menschen" durchaus anschlussfähig war. Das Genre habe, als Kind der Unterhaltungsindustrie, unter dem Zwang gestanden, immer wieder Neues zu bieten, die Schaulust der Kinogänger mit nie gesehenen Naturbildern zu befriedigen, durch aufwändige Produktionen und sensationelle Spektakel die hohen Investitionen zu amortisieren.

In der zweiten Sektion ging zunächst CLEMENS ZIMMERMANN (Saarbrücken) mit dem kategorialen Rüstzeug seiner Mediengeschichte des Nationalsozialismus[3] einerseits dem dokumentarischen Anspruch und propagandistischen Charakter von Riefenstahls Parteitagsfilmen nach, andererseits der Frage nach ihrer Wirkung auf das Publikum. Dabei erwies sich zunächst der Terminus „Dokumentarfilm" als erklärungsbedürftig. Denn unter diesem Begriff liefen sowohl distanzierte ethnographische Berichte als auch politisch engagierte, die Fakten dramatisierende Sozialreportagen. Mit ihrem Willen zu Lebensnähe, emotionaler Verdichtung und Dramatisierung entsprachen Riefenstahls Dokumentarfilme durchaus den internationalen Standards zeitgenössischer Dokumentation.
Da die Reichsparteitage durch die Wochenschauen bereits hinlänglich bekannt waren, habe Riefenstahl dieses Genre mit spezifisch künstlerischen Mitteln übertrumpfen müssen: formal mit einer Bildsprache der Überrumpelung, außergewöhnlichen Kameraeinstellungen und rhythmischem Schnitt, sowie inhaltlich durch den hymnischen Lobpreis Hitlers.
Trotz des außergewöhnlich hohen Werbeaufwands und einer geradezu euphorisch verlaufenden Uraufführung lief „Triumph des Willens" weit weniger lang in den Kinos als die Olympia-Filme.

Boten die Parteitagsfilme – auftragsgemäß und dem Sujet entsprechend sowie unbeschadet aller bildkünstlerischen Raffinessen – politische Propaganda pur, so betonte der Literaturwissenschaftler KARL LUDWIG PFEIFFER (Bremen) die eigensinnige künstlerische Autonomie, die Riefenstahl für ihre beiden Olympia-Filme („Fest der Völker" – „Fest der Schönheit") gegen alle ideologischen Ansprüche der NSDAP durchzusetzen verstanden habe. Die filmische Darstellung des sportlichen Geschehens selbst sei demzufolge keinesfalls propagandistisch deformiert gewesen. So zeigte Riefenstahl die französische Equipe beim Einmarsch der Nationen, obwohl sie mit dem Reizsymbol der Baskenmütze ins Stadion einlief, und ließ nicht arische Sportler durch ihre Kameras keineswegs boykottieren, wie es der NS-Ideologie entsprochen hätte. Und statt völkische Ideologie zu visualisieren, habe sie die für die moderne Gesellschaft maßgebliche individuelle Leistung, die gemessen und zugeschrieben werden kann, in den Mittelpunkt gestellt. Überdies habe sie dem Filmbetrachter, ganz im Sinn der modernen Medienanthropologie[4], die Resonanz zwischen Vorstellung (Zuschauer) und Objekt (Sportler) vor Augen geführt.
Ihre Dokumentation zeichne nicht den arischen „Herrenmenschen", sondern bringe in überwältigender Verdichtung die athletische Seite der Wettbewerbe zur Geltung und statte das Physische mit metaphysischem Sinn aus.

Der Musikwissenschaftler STEFAN STRÖTGEN (Bonn) behandelte anhand von „Triumph des Willens" exemplarisch den Einsatz von Musik in Riefenstahls filmischem Werk. Komponist dieses Streifens war zu 22 Prozent Herbert Windt. Ansonsten wurden gängige Märsche und Kampflieder verwendet. Riefenstahl verzichtete in den

[3] Clemens Zimmermann, Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren, Wien / Köln / Weimar 2007.

[4] Karl L. Pfeiffer, Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt am Main 1999.

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.

Olympia-Produktionen und den Parteitagsfilmen weitestgehend auf das die Bilder interpretierende gesprochene Wort, setzte stattdessen auf Musik als Kommentar.
Die musikalische Untermalung ist ganz auf die Bewegungen des Dargestellten, vor allem der Massenszenen, abgestimmt, so dass – wenn man den Bezug zum Bild nicht kennt – die Musik teilweise „unregelmäßig" klinge. Dennoch sei der musikalische Takt ein Basiselement des Films, der den Parteitag – in den Worten Riefenstahls – „ganz wahr, ganz echt empfunden" widergeben wolle. Die nachträglich eingespielten Kompositionen erfüllen die Funktion der Authentifizierung des in den Bildern Dokumentierten. Darüber hinaus habe Riefenstahl auf eine totale Synchronisierung von Ton und Bild zu einer synästhetischen Einheit gezielt. Damit erfülle die Musik zugleich die Funktion eines Kommentars, der in der Schlusssequenz das gesamte Parteitagsgeschehen Hitler rituell unterordne und nach dem Motto „über allem der Führer" alles auf ihn hin organisiert erscheinen lasse.

Riefenstahl hatte schon sehr früh eine Meisterschaft darin entwickelt, ihr künstlerisches Œuvre zu vermarkten. Deshalb sei es, wie die Kunsthistorikerin MAREN POLTE (Brüssel) darlegte, nur konsequent gewesen, dass Riefenstahl einen Bildband[5] herausgab, der für den Besuch ihres Olympia-Films warb. Zentrales Thema ist die „ideale olympische Schönheit" – wie Riefenstahl sie verstand.
Allerdings hinken die Fotos des Buchs den Bildern des Films qualitativ weit hinterher. Die dramaturgischen Momente des Films verflüchtigen sich im Bildband zu einer spannungslosen Folge von aneinander gereihten Fotos. Isolierte Einzelbilder dominieren, Bilderfolgen sind selten; einzelne Sportler werden häufiger gezeigt als Gruppenfotos. Auch inhaltlich gibt es markante Unterschiede zwischen Film und Bildband: Die Fotos im Buch zeigen einen geradezu teilnahmslosen, die Bilder des Films indessen einen emotional hingerissenen Hitler. Den Einzug der Nationen verkürzt das Buch auf Deutschland und Hitler, wohingegen der Film den Nationen ohne chauvinistische Borniertheit gerecht werden wollte.
War das Buch als PR-Maßnahme für den Film gedacht, so wirkte sich der Kassenerfolg des Films umgekehrt positiv auf den Absatz des Buchs aus.

Mit dem Vortrag des Ethnologen, Film- und Sporthistorikers ROLF HUSMANN (Göttingen) wandte sich die dritte Sektion dem künstlerischen Œuvre Riefenstahls in der Nachkriegszeit zu. Von 1962 an nahm die Regisseurin an Afrika-Expeditionen teil, plante zunächst einen Film über Sklavenhandel, widmete sich dann aber der Fotografie. Ihr Thema: die ostafrikanischen Stämme der Masakin und der Nuba von Kau.
Beide aus diesen Reisen hervorgegangene Bildbände unterscheiden sich markant: Der erste[6] geht auf zahlreiche Kulturbereiche der Masakin ein, bietet Porträts, bringt persönliche Lebensbereiche ins Spiel, gibt den einzelnen Menschen ein individuelles Gesicht. Dagegen ist der zweite Band[7] reißerisch angelegt, er betont exotische Elemente, hat vergleichsweise weniger Kulturbereiche zum Thema, widmet sich statt dessen mehr anonym wirkenden Motiven, die mit dem Teleobjektiv aus der Distanz und von hinten gemacht wurden. Riefenstahl stand zu den Nuba von Kau in einer sehr angespannten Beziehung. Dagegen hatte sich ihr Verhältnis zu den Masakin geradezu freundschaftlich gestaltet. Filmaufnahmen, die sie bei einer Expedition 1964/65 drehte, wurden durch falsche Entwicklung verdorben und blieben bis heute unveröffentlicht.

Von 1972 an begann Riefenstahl eine Karriere als Unterwasserfotografin und Unterwasserfilmerin – Thema des Vortrags von MARKWART HERZOG (Irsee), Verfasser zahlreicher Publikationen zur Kulturgeschichte des Fußballsports, insbesondere zur Zeit des Nationalsozialismus.[8] Riefenstahl produzierte zwei Bildbände[9] und 2002 den Dokumentarfilm

[5] Leni Riefenstahl, Schönheit im Olympischen Kampf, Berlin 1938.

[6] Leni Riefenstahl, Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern, New York / München 1973.

[7] Leni Riefenstahl, Die Nuba von Kau, München 1976.

[8] Markwart Herzog (Hrsg.), Fußball als Kulturphänomen: Kunst – Kult – Kommerz, Stuttgart 2002; Ders., Der „Betze" unterm Hakenkreuz. Der 1. FC Kaiserslautern in der Zeit des Nationalsozialismus, Göttingen 2006; Ders. (Hrsg.), Fußball zur Zeit des Nationalsozialismus: Alltag – Medien – Künste – Stars, Stuttgart 2008.

[9] Leni Riefenstahl, Korallengärten, München 1978; Dies.,

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.

„Impressionen unter Wasser“.
Mit den Unterwasserprojekten habe Riefenstahl endgültig aus dem langen Schatten Hitlers heraustreten und ihre rein künstlerischen Absichten verteidigen wollen. In vielen Einstellungen sei es ihr mehr um schöne Formen und abstrakte Strukturen als um die submaritimen Lebewesen selbst gegangen. Bereits der Bergfilm war an solchen abstrakten Kompositionen interessiert (Skispuren im Schnee: „Hanggraphik“). Auch in ihren Reichsparteitagsfilmen hob Riefenstahl derartige Muster (Fahnenarrangements, „Ornament Masse“) hervor. Verfremdung durch Abstraktion, Akzentuierung von Form und Bewegung: ein Erbe des „Absoluten Films“ der 1920er Jahre. Gleichwohl geht die Qualität der Unterwasserfotografie Riefenstahls nur selten über die in Tauchermagazinen abgedruckten „schönen Abbildungen“ hinaus.
Dass „Impressionen unter Wasser“ auch als cineastischer Abschied inszeniert ist, belegen die letzten Einstellungen: Riefenstahl steigt im Taucheranzug aus dunklem Wasser in den Lichtkreis der Sonne auf. Diese Lichtsphäre kann einerseits als Himmelfahrt verstanden werden, andererseits ist sie nach dem Modell positiver Nahtodeserfahrungen gestaltet: Riefenstahl entschwindet in einen Lichttunnel; der von ihr gepflegte Eskapismus erscheint hier im Modus einer unüberbietbaren Endgültigkeit, insofern er eschatologische Vollendung in der Bildsprache traditioneller religiöser Ikonographie antizipiert. Gut ein Jahr nach der Uraufführung des Unterwasserfilms verstarb die Regisseurin im Alter von 101 Jahren.

In der vierten Sektion widmete sich zunächst die Kunsthistorikerin GAËLLE LIEDTS (Paris / München) der Rezeption Riefenstahls aus französischer Sicht. In den 1930er-Jahren war Riefenstahls Ruhm dem von Marlene Dietrich in Frankreich gleichwertig. Dabei stand sie als Schauspielerin, nicht als Regisseurin oder Produzentin im Zentrum des Interesses. „Triumph des Willens“ wurde 1937 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt, mit Lob überhäuft und prämiert. Gleichwohl korrigierte Liedts frühere Riefenstahl-Biographien, die in Diplom und Goldmedaille eine besondere Auszeichnung sahen. Denn es gab insofern einen Prämienmechanismus, als jeder offizielle Filmbeitrag eines auf der Ausstellung vertretenen Landes eine Goldmedaille erhielt.
Spätestens ab 1939 mutierte Riefenstahl zur Antifigur. Ihre Kunst wurde zunehmend mit Hitler in Zusammenhang gebracht. Nach 1945 geriet sie erneut in Verruf, als die Verwendung von in Lagern inhaftierten Sinti und Roma in „Tiefland“ bekannt wurde und darüber hinaus unwahre Gerüchte über einen Ghetto-Film für den KZ-Kommandanten Adolf Eichmann gestreut wurden. Erst mit der Publikation der französischen Übersetzung ihrer Autobiographie[10] entspannte sich das Verhältnis Frankreichs zu Riefenstahl.

Der Kunst- und Filmhistoriker KARL STAMM (Bonn) untersuchte den Einfluss, den die visuelle Ästhetik Riefenstahls auf die Kino-Wochenschauen ausübte. Dabei markiert der Beginn des Zweiten Weltkriegs eine auffallende Zäsur: Die Bildsprache der deutschen Vorkriegswochenschauen wirkt uninspiriert, statisch und widersprach zutiefst Riefenstahls Idealen eines „filmischen Films“. Offenkundig wurden die Kriegswochenschauen durch „Triumph des Willens“ und Riefenstahls Olympia-Filme bildästhetisch stark beeinflusst. Der nun entstehende dokumentarische Stil der „Deutschen Wochenschau“ (Einheitswochenschau ab 1940) unterschied sich zudem ganz erheblich von den Wochenschauen der anderen kriegführenden Staaten. Mit Großaufnahmen und Totalen, Montage und Gegenmontage, dynamischem Schnitt und einer eminent beweglichen Kamera schuf Riefenstahl den von ihr so genannten „heroischen Reportagefilm“. Die visuelle Intensität, das „schöne Bild“ hatten Priorität vor Information und Inhalt. Deshalb wurden Goebbels’ Wünsche nach einer an Aktualität und militärischer Bedeutung orientierten Auswahl des Materials von den Wochenschauproduzenten oft vernachlässigt.
Schließlich wurde die Bildästhetik der Kriegswochenschauen in die Nachkriegszeit tradiert. Für die 1950 gegründete „Neue Deutsche Wochenschau“ arbeiteten nämlich zahlreiche Angestellte der alten „Deutschen

Wunder unter Wasser, München 1990.

[10] Leni Riefenstahl, Memoiren, München / Hamburg 1987.

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.

Wochenschau". Sie orientierten sich auch weiterhin an den Produktionsnormen der „heroischen Avantgarde" Riefenstahls. Wie die „Deutsche Wochenschau" der Kriegsjahre so war auch die „Neue Deutsche Wochenschau" der jungen Bundesrepublik Deutschland als dynamisches Gesamtkunstwerk, als Beeindruckungsmedium konzipiert. Dagegen nimmt sich die Ästhetik beispielsweise der „Fox Tönenden Wochenschau" geradezu dürftig aus: kaum Kameraschwenks, hektischer Schnitt und die Priorität von Information prägen ihre Bildsprache. In technischer, motivischer und ästhetischer Hinsicht seien die filmischen Ideale Riefenstahls über die „Deutsche Wochenschau" an die „Neue Deutsche Wochenschau" der Nachkriegszeit weitergegeben worden. Diese Tradition begründete einen „deutschen Sonderweg", gegen den die spröde Bildsprache des deutschen Fernsehens der 1950er- und 1960er-Jahre nicht ankommen konnte.

Der Literaturwissenschaftler MARIO LEIS (Bonn) stellte sodann die Strategien vor, mit denen Riefenstahl sich selbst inszenierte und ein in vielen Details geschöntes, mithin gefälschtes Bild von sich selbst schuf, an dessen Wahrheit sie selber glaubte und das sie mit Zähnen und Klauen, in Interviews und vielen Gerichtsverfahren gegen alle Einwände zu verteidigen suchte. Von Anfang an legte sie größten Wert auf die Dokumentation ihres Schaffens. Bereits in ihrer Zeit als Tänzerin ließ sie sich unter Marketinggesichtspunkten von professionellen Fotografen ablichten und visuelle Denkmäler setzten.

Wie sie in ihren Dokumentarfilmen auf Dramatik, Emotion und Gefühl statt auf Information setzte, so ist sie auch in ihren „Memoiren" mit den autobiographischen Fakten sehr „kreativ" umgegangen. Als Ray Müller in seinem Dokumentarfilm „Die Macht der Bilder" die Widersprüche und Unwahrheiten im Selbstbild Riefenstahls thematisierte, geriet dieses Projekt zu einem „Duell mit einer Legende".

Den Schlusspunkt der Tagung setzte ROLF SACHSSE (Saarbrücken), Verfasser einer bedeutenden Monographie über die Fotografie der NS-Zeit.[11] Der Medien- und Designhistoriker untersuchte die kulturhistorischen Bedingungen für Riefenstahls Renaissance als Kultfigur. Den Beginn ihres Comebacks datiert Sachsse auf das Jahr 1972: Die nunmehr Siebzigjährige war als Sport- und Gesellschaftsfotografin für die Londoner „Sunday Times" bei den Olympischen Spielen in München akkreditiert. Mit der Qualität ihrer Fotos – „brave Designerware im Stil der Zeit" – hatte ihre Renaissance in der Unterhaltungsszene des Pop allerdings wenig zu tun. Entscheidend waren vielmehr die Rahmenbedingungen, die Riefenstahl entgegenkamen: neue Anläufe zur Anerkennung der Fotografie als einer eigenen Kunstform in den 1960/70er-Jahren, in den 1990er-Jahren die Historisierung des NS-Staats durch die Medien, damit verbunden die Auffassung von der damaligen staatlichen Propaganda als Phänomen einer „historischen Popularkultur", und nicht zuletzt die Affinitäten zwischen dem visuellen Körperkult und der fotografischen Suche nach Schönheit im Werk Riefenstahls einerseits und den glatten, erotischen Oberflächen der Pop-Kunst andererseits.

Riefenstahl wurde zum Bestandteil kitschiger Folklore: Abzüge ihrer Fotos werden teuer verkauft, Devotionalien im Internet verauktioniert – eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Qualität ihres Œuvres und der Moral ihres Handelns erübrigt sich damit. Mit den schlichten, ökonomisch kalkulierten Mehrfachkodierungen des Pop und dem Ende des mechanisch reproduzierbaren analogen Bildes, so Sachsse, „hat sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit von Bildern ebenso endgültig erledigt."

Riefenstahls Kunst, ein Thema der Schlussdiskussion, hat dazu einen wichtigen Beitrag geleistet: Denn die Frage nach dem Unterschied zwischen der von ihr dokumentierten Realität der Ereignisse und der Nachinszenierung oder Ergänzung durch andere Bilder wird somit obsolet. Dabei sind es ausgerechnet Riefenstahls Bilder, die das visuelle Gedächtnis an den Nationalsozialismus so nachhaltig geprägt haben wie nur wenige andere medialen Vermittlungen.

Was Riefenstahls „ewiger Suche" nach dem „schönen Bild" im Weg stand, hat sie konsequent ausgeblendet – auch dies eine Variante der „Erziehung zum Wegsehen": Sie the-

[11] Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, [Dresden] 2003.

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.

matisierte Jugend und Kraft statt Alter und Vergänglichkeit, festliche Hochzeiten statt alltägliches Geschehen, Schönheit statt Hässliches, archaischen Kult statt kritisch distanzierenden Intellekt, „urwüchsig“ traditionelle Religion statt theologisch reflektierte Hochreligion, ursprünglich-statische Kultur statt Kulturwandel. Die geschönten Montagen der Wirklichkeit waren ihr allemal wichtiger als die schnöde Realität selbst.
Die Problematik der Riefenstahl'schen Bildsprache wurde in der Schlussdiskussion nicht in moralisierenden Kategorien, sondern anhand der von ihr vertretenen Ästhetik benannt: Die Mystifizierung der Natur, der visuelle Kult heroischer Körperideale, die Inszenierung von Menschenmassen und der insgesamt das Irrationale verherrlichende Grundton in ihrem Œeuvre erweisen sich als anschlussfähig für jene politischen Ideologien des 20. Jahrhunderts, die von einem „Neuen Menschen“ träumten.

Ein herzlicher Dank zum Schluss: Die Transit Film GmbH, München, hat die Tagung großzügig unterstützt, indem sie freundlicherweise die Nutzung von Filmausschnitten aus ihren Beständen kostenfrei zur Verfügung stellte.

Konferenzübersicht:

Sektion 1: Tanz – Schauspiel – Bergfilm

Markwart Herzog, Irsee / Mario Leis, Bonn: Begrüßung und Einleitung

Daniel Kothenschulte, Köln: Wege zu Film und Schönheit – Leni Riefenstahl im Kontext der Avantgardebewegung in den visuellen Künsten zwischen 1925 und 1935

Johannes Kamps, Wiesbaden: „Heilige“ Berge – Ästhetisierung und Mystifizierung der Natur in den Filmen Arnold Fancks und Leni Riefenstahls

Sektion 2: Filmregie – Produktion – Propaganda-Kunst

Clemens Zimmermann, Saarbrücken: Dokumentation und Konstruktion – die „politischen Propagandafilme“: „Sieg des Glaubens“ (1933) – „Triumph des Willens“ (1935) – „Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht“ (1935)

Karl Ludwig Pfeiffer, Bremen: Olympia – Sport, Ästhetik, Ideologie

Stefan Strötgen, Bonn: Der „komponierte“ Parteitag – Die musikalische Gestaltung von „Triumph des Willens“

Maren Polte, Brüssel: Fotografie als Filmmarketing

Sektion 3: Fotografie in Afrika und unter Wasser

Rolf Husmann, Göttingen: Riefenstahls Nuba-Fotos aus der Sicht der Visuellen Anthropologie

Markwart Herzog, Irsee: Fische und Korallen – Unterwasserfotografie und -film

Sektion 4: Rezeption und Stilisierung

Gaëlle Liedts, Paris / München: Künstlerischer Ruhm in Frankreich – Von den 1930er Jahren bis heute

Karl Stamm, Bonn: Ästhetisierung des Zeitgeschehens – Leni Riefenstahl und die Wochenschau

Mario Leis, Bonn: Medien künstlerischer Selbstinszenierung – Autobiographie, Dokumentarfilm und Fotokunst

Rolf Sachsse, Saarbrücken: Die Renaissance der Riefenstahl als Pop-Ikone. Musik – Mode – Film – Werbung

Tagungsbericht *Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls*. 27.06.2008–29.06.2008, Irsee, in: H-Soz-Kult 25.11.2008.

© H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved.