FILM-KONZEPTE

44 10 / 2016

Jörg von Brincken (Hg.)

Begründet von
Thomas Koebner
Herausgegeben von
Michaela Krützen,
Fabienne Liptay und
Johannes Wende

LENI RIEFENSTAHL

et+k
edition text + kritik

FILM-KONZEPTE
Begründet von Thomas Koebner
Herausgegeben von Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende

Heft 44 · Oktober 2016
Leni Riefenstahl
Herausgeber: Jörg von Brincken
Redaktion: Michelle Koch

ISSN 1861-9622
ISBN 978-3-86916-515-8 E-ISBN 978-3-86916-516-5

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: SOS Eisberg (1933, R: Arnold Fanck), mit freundlicher Genehmigung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden

Die Abbildungen aus den Filmen sind Screenshots. Fotos auf S. 88 u. 89 © George Rodger/ Magnum Photos / Agentur Focus
E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara
Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Buchgestaltung: Kathrin Michel, München
Druck und Buchbinder: e. kurz + co gmbh, Kernerstraße 5, 70182 Stuttgart

FILM-KONZEPTE

44

Jörg von Brincken (Hg.)

LENI RIEFENSTAHL

003 Vorwort

006 *Katja Schneider*
Elementarfrau im »Wirbel der Lawinen«. Tanzfiguren der frühen Leni Riefenstahl

021 *Jürgen Schläder*
Zwischen musikalischem Realismus und klingender Folklore

030 *Johannes Geng* Die Großaufnahme bei Leni Riefenstahl
Die Glorifizierung des arischen Lebens in und durch die Großaufnahme bei Leni Riefenstahl

039 *Daniela Kalscheuer*
Spuren des Faschistischen in Leni Riefenstahls Tiefland.
Eine Bestandsaufnahme

052 *Johannes Wende*
Unwahrscheinliche Komik in Leni Riefenstahls Parteitagsfilm
Sieg des Glaubens

071 *Ivo Ritzer*
Frühling für Riefenstahl. Zur medialen Appropriation postsignifikativer Zeichen

081 *Christopher Balme*
Triumph der Form

092 *Oliver Jahraus*
Kontinuität oder Diskontinuität. Leni Riefenstahls Arbeiten unter Wasser

104 *Marcus Stiglegger*
Visionen vom Körperpanzer. Die Konstruktion eines »faschistischen Körpers« seit Leni Riefenstahl

116 *Jörg von Brincken*
Erotische Bildmacht. Leni Riefenstahls Das blaue Licht

132 Biografie

137 Filmografie

138 Autorinnen und Autoren

Vorwort

Leni Riefenstahl ist vor allem eines: umstritten. Wie keine andere Künstlerin und kein anderer Künstler steht die deutsche Regisseurin nicht nur für die Indienstnahme großen Talents für die Zwecke eines menschenverachtenden Regimes, sondern auch, und schlimmer, für einen eklatanten Fall der Anbiederung, besser: Andienung der Kunst an die Macht. Ein verführtes Talent ist sie sicher gewesen. Die Frage ist, verführt wovon? Vom eigenen Opportunismus als Kunstschaffende oder von einer weltanschaulichen Bejahung der NS-Ideologie, die Riefenstahl, teils mit widersprüchlichen Selbstaussagen, stets bestritten hat. Gerade der letztere Verdacht grundiert seit Susan Sontags Vorwurf, Riefenstahl sei eine der führenden Propagandistinnen des Dritten Reiches gewesen, jede Auseinandersetzung mit ihrem Werk. Liegt aber das eigentliche Problem in der Beschäftigung mit Riefenstahl nicht darin, dass Sontags Diagnose auch im Falle des reinen Opportunismus zutrifft? Riefenstahls Parteitagsfilm Triumph des Willens (1935) und ihr zweiteiliger Olympia-Film (1938) bezeugen nicht nur ein großes Talent zur Schaffung unheimlich wirkmächtiger Bilder, sondern auch ein künstlerisches Interesse am Vorrang des Bildlichen unter den Kriterien von Schönheit, Harmonie und formaler Konstruktion. So entstanden in jedem Falle höchst eindringliche Aufnahmen, deren äußere Faszinationskraft zur Zeit ihrer Entstehung und weit danach noch ihresgleichen suchten. Das gilt auch noch für ihre späteren Fotografien des Nuba-Stammes und ihre Unterwasseraufnahmen. Trotz des nach wie vor berechtigten Verdachtes, Riefenstahl sei zur gegebenen Zeit NS-affin gewesen: Zuallererst war sie eine Ideologin des Schönen. Doch freilich sind Bilder, die in erster Linie ihre eigene Form zelebrieren, in jedem Falle offen für die Befrachtung mit Ideologie. Sie bieten sich in ihrer inhaltlichen Untiefe, ja sogar: Leere geradezu als von der Macht beliebig besetzbare und ausnutzbare Vehikel an. Riefenstahl war also, selbst wenn man ihr eine gewisse Naivität und die Unbefangenheit des unpolitischen Künstlers zugestehen wollte, wenn man sie mithin »nur« als schönheitsverliebte Opportunistin verurteilen wollte, die perfekte Propagandistin für Hitler und Konsorten?

Diese Perspektive muss auch da in Anschlag gebracht werden, wo man nicht nur Riefenstahls bahnbrechende Ästhetik, sondern auch ihre Rolle als erfolgreiche weibliche Künstlerin in einer von Männern dominierten Welt in den Fokus rückt. Freilich nötigen einem Riefenstahls Schöp-

fungswille, ihr Selbstbewusstsein als Künstlerin – angefangen von der Tänzerin über die Schauspielerin bis hin zur Regisseurin und Fotografin – und ihre unglaubliche Schaffensenergie Respekt ab. Sie mag eine »Verdrängungsathletin« (Jörn Glasenapp) gewesen sein, vor allem war sie jedoch eine veritable Kunstathletin. Was jedoch wiederum die Frage aufwirft, wie weit man für die Kunst gehen und welche Kompromisse man im Dienste des geglückten Werkes eingehen darf. Auch als weibliche Künstlerin. Das betrifft natürlich zuvorderst den äußerst prekären Fall der Ausbeutung von 60 Sinti und Roma aus Konzentrationslagern der Nazis als Statisten für ihren Film Tiefland (1954) zur NS-Zeit, es betrifft auch das tatsächliche Wissen Riefenstahls von den Nazi-Gräueln. Die Frage berührt, zumindest implizit, daneben nahezu alle anderen Facetten des Werkes. Nicht zuletzt hat ihr unbedingter Wille zur Kunst und zur Schönheit höchst verführerische Bilder hervorgebracht, die sich gerade in formaler Hinsicht als Feiern der Kraft, der Gesundheit und des Willens lesen lassen. So ist es nicht verwunderlich, dass sowohl in ihrem Regiedebüt Das blaue Licht (1932) als auch in ihren späteren Nuba-Fotografien aus den 1970er Jahren Spuren des Faschistischen gefunden wurden. Bis heute kann man sich in den Filmen und Bildern Riefenstahls trotz oder gerade wegen ihrer Schönheit als Zuschauer nicht wirklich bequem einrichten. Der Allroundkünstlerin und dem Visualisierungsgenie Leni Riefenstahl haftet bis heute auch etwas Unheimliches an. Nicht zuletzt deshalb, weil man sich schwerlich der Verführungsmacht ihrer Bilder entziehen kann und sich zugleich – sogar dort, wo sie, wie oft geschehen, (pop-)kulturell und sogar ironisch adaptiert und überformt wurden – vor Augen halten muss, welch heikler Seduktion man dabei erliegt.

Das gilt allemal im Hinblick auf den Ästhetik-Kult Riefenstahls. Ihre Bilder zeugen in ihrem formalen Reiz immer auch von einer ästhetischen Gewaltsamkeit, ihre Tendenz – nicht zuletzt in der Großaufnahme – geht auf das visuelle Zwingende. Insofern ist Riefenstahl nicht nur eine Künstlerin, die, wie ihr Biograf Rainer Rother meint, ihr Publikum verführen wollte. Sie wollte es darüber hinaus dominieren. Insoweit steht Riefenstahl, ungeachtet der Frage nach ihrer NS-Affinität, für etwas bis heute höchst Brisantes: für den Willen zur Macht des Bildes.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes widmen sich innerhalb des skizzierten Rahmens Fragen, die das Werk von Leni Riefenstahl immer noch – trotz vieler gelungener Antwortversuche – aufwirft. Dabei interessieren neben den Spuren des Faschistischen auch Spezialaspekte sowie

film- und bildwissenschaftliche Thematiken, die bislang weniger ausführlich betrachtet wurden. Es geht beispielsweise um den Einfluss des Tanzes und damit der frühen Tanzkarriere Riefenstahls auf ihre filmisch inszenierten Körperbilder, es geht um die Ausnutzung der Macht der Großaufnahme und um die erotische Aufladung der Bildästhetik. Ein Beitrag widmet sich dem ausgeklügelten Einsatz von Musik im Parteitagsfilm, andere Aufsätze handeln von der popkulturellen Adaption Riefenstahl'scher Motivik und der Konstruktion des faschistischen Körpers. Die Frage, inwieweit es (unfreiwillige) Komik in den Propagandafilmen gibt, wird ebenso gestellt, wie diejenige, in welchem Maße die Nuba-Fotografien und die Unterwasseraufnahmen von Riefenstahl frühere konzeptuelle Ideen fortsetzen und ihr Visualisierungsgenie bestätigen.

Mein großer Dank gilt neben den Autor/innen des Bandes und den Herausgeber/innen der Reihe *Film-Konzepte* auch Michelle Koch für ihre redaktionelle Betreuung.

Jörg von Brincken Juli 2016

Katja Schneider

Elementarfrau im »Wirbel der Lawinen«

Tanzfiguren der frühen Leni Riefenstahl

Im Vorspann zu dem Film Der heilige Berg (1926)[1] gehört die Tänzerin Diotima zur Figurengruppe der »Sportsleute«[2] – dann gibt es noch »die Schauspielerin«, nämlich die Mutter, gespielt von Frieda Richard. Augenscheinlich verdankt sich die vorgenommene Unterscheidung zwischen Sportlern und Schauspielern der alpinsportlichen Betätigung in der Diegese des Films. Auch Diotima, die abends auf der Bühne tanzt, fährt tagsüber die Berge hinab. Darüber hinaus verdankt sich die Differenzierung dem biografischen Hintergrund der Darsteller, insofern diese keine Sportler spielen, sondern tatsächlich Sportler sind. Der »Ingenieur« Louis Trenker in der Rolle des »Freundes« war professioneller Bergführer und Skilehrer, so athletisch wie der junge Petersen und die Gruppe der am Skirennen teilnehmenden »deutschen, norwegischen und österreichischen Meisterfahrer«. In dieser Authentifizierungsstrategie des Films, die der Attraktion »Bergfilm« und vor allem der »Freiburger Schule« Fancks geschuldet ist,[3] nimmt Leni Riefenstahl eine besondere Position ein, da sie – wie im Film – beruflich Tänzerin ist (also quasi sich selbst spielt) und neuerdings Ski fährt.

Abgesehen von pragmatischen Überlegungen, Riefenstahl unter die Sportler zu subsumieren (und damit die einzige junge Frau im Film an die erste, prominente Stelle im Personenverzeichnis zu setzen), evoziert diese Zuordnung eine enge Verbindung der Körperpraxen Tanz und Sport. Dabei könnte man beim ersten Blick auf das Personenverzeichnis annehmen, dass in diesem Verbund sich erstens der Tanz dem Sport unterordnet, zweitens die Tänzerin über das verbindende Element der gesteigerten körperlichen Bewegung in die Gruppe der Sportler integriert ist und drittens der Film das primäre, beide Körperpraxen repräsentierende Medium darstellt.

Doch dieses Verhältnis ist durchaus komplex. Der Neue Tanz,[4] der um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstand, differenzierte sich in den 1920er Jahren weitestgehend aus. Im Rückgriff auf Antike, Historismus und Natur (Isadora Duncan), in der eklektizistischen Adaption exotistischer Modelle (Ruth St. Denis) und im Verbund mit neuesten wissenschaftlichen und technologischen Errungenschaften wie Radium, Licht und Film (Loïe Fuller) sowie dank seiner Fähigkeit, direkt, unmittelbar

und niedrigschwellig zu kommunizieren, erwies sich der Neue Tanz als kulturell vielfältig anschlussfähig und attraktiv. Ohne hier alle Anschlüsse nennen und systematisieren zu können, sei nur an einige erinnert: Im Kontext der Lebensreformbewegung lässt sich die neue Kunstform als ganzheitliche in Stellung bringen gegen Industrialisierung und Urbanisierung. Dem Tanz wird ein spezifisches und exklusives Abbildverhältnis mit innerseelischen Vorgängen zugesprochen, das sich in Traum- und Trancetänzen sowie in dem Namen niederschlägt, der den Tanz jener Epoche charakterisiert: Ausdruckstanz. Damit überschreitet der Neue Tanz deutlich die engen Grenzen der gymnastischen Ertüchtigung und der rhythmischen Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze, die ihn zu Beginn gleichwohl prägte. In den 1920er Jahren wird der Neue Tanz zu einem Massenphänomen, das neue Berufsfelder eröffnet (Pädagogik, freie Tanzgruppen), sich selbst reflektiert und journalistisch sowie wissenschaftlich aufarbeitet und in der Lage ist, andere soziale Praxen und Phänomene (wie Sport, Alltagsverrichtungen und -moden) zu repräsentieren und zu kommentieren. Schauplatz des Neuen Tanzes ist nicht länger nur das Theater oder die Tanzbühne, sondern man tanzt auch in der Bibliothek, im Museum, auf dem Konzertpodium, im Freien und an Orten, die zwar dem Tanz angestammt, aber lange nur seiner dezidiert erotischen Variante vorbehalten waren, wie im Varieté, in der Music Hall oder dem Kabarett.

Der Neue Tanz geht in dieser Zeit ein enges Bündnis mit Literatur, Fotografie und Film ein und wird in seiner medial vermittelten, reproduzierten Form zum entgrenzten, allgegenwärtigen Phänomen. Er bietet visuelle Umsetzungen für semantisch unterschiedliche Aufladungen an und wird als wortlos beredte Kunst mit einem Netz verbaler Diskurse überzogen.[5] Im Fokus dieses diskursiven Feldes stehen dabei tänzerische Bewegung, choreografische Gestaltung und – vor allem – Konzepte des Körpers. Somit liegt es nahe, den Neuen Tanz, wie er sich zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg darstellt und wie er zu dieser Zeit konzeptualisiert und rezipiert wird, als zentralen Interdiskurs[6] der Körperpraxen zu beschreiben. Dies soll am Beispiel der Filme Der heilige Berg und Das blaue Licht (1932) skizziert werden.

I. Die tanzende Leni Riefenstahl

Den Topos der »Tänzerin« Leni Riefenstahl prägte Riefenstahl selbst, etablierte ihn als diskursive Figur in ihren 1987 veröffentlichten Memoiren[7]. Dort inszeniert sie ihre Tänzerinnenkarriere als triumphalen Wil-

len zum Tanz gegen alle Widerstände. Sie beschreibt ihre tänzerische Laufbahn als ekstatischen, erfolgreichen Höhenflug genialer Schöpfungskraft, die durch einen Schicksalsschlag, einen Bühnenunfall, jäh gestoppt wurde. Biografien remythologisieren diese Topoi, untersuchen sie in ihrer dramaturgischen Funktion für die Memoiren, relativieren und kommentieren ihren Wahrheitsgehalt.[8] Unterrichtet wurde Riefenstahl in der Tanzschule von Helene Grimm-Reiter in Berlin, einer fortschrittlichen Pädagogin, die Anita Berber in ihrem Studio proben ließ und sich später aktiv an den Tänzerkongressen beteiligte. Sie nahm bei der renommierten klassischen Tänzerin Eugenie Eduardowa Unterricht in Ballett, parallel dazu besuchte sie die Jutta-Klamt-Schule für Ausdruckstanz. Bei Abstechern nach Dresden lernte sie den Stil von Mary Wigman kennen, in deren Gruppe zu dieser Zeit Gret Palucca und Vera Skoronel tanzten. Ihren ersten Auftritt hatte Riefenstahl als Schülerin bei Helene Grimm-Reiter, als sie als 17-Jährige 1919 bei einer Aufführung im Berliner Blüthner-Saal für die erkrankte Anita Berber einsprang. Weitere Programme im Rahmen von Schulaufführungen folgten. Als ausgebildete Tänzerin debütierte sie mit einem eigenen Soloabend im Oktober 1923 in der Münchner Tonhalle, im Dezember des gleichen Jahres stellte sie sich in Berlin vor. Eine Reihe von Auftritten in Städten im In- und Ausland schloss sich an, bis sie sich etwa ein halbes Jahr später, im Mai 1924, am Knie verletzte. 15 Tänze aus dieser Zeit sind dokumentiert.[9]

Zu Werbezwecken hatte Riefenstahl ein Heft mit lobenden Presseausschnitten drucken lassen, die negativen Beurteilungen ließ sie weg. So würdigte der renommierte Tanzkritiker Fred Hildenbrandt am 21. Dezember 1923 im *Berliner Tageblatt* zwar die Schönheit Riefenstahls und ihre tänzerische Eigenart im Vergleich zu den drei berühmten Kolleginnen Niddy Impekoven, Mary Wigman und Valeska Gert, verriss anschließend aber ihr gestalterisches Vermögen: »(…) es bewegt sich eine wundervolle Attrappe, gewiß angefüllt mit Lust am Raum, Durst nach Rhythmus, mit Heimweh nach Musik, jedoch wird von dieser Lust der Raum nicht lebendig, in diesem Durst verdorrt der Rhythmus und das Heimweh steht wie ein starrer Mantel wider die Musik«.[10] Es bleibe eine »leise Trauer, daß solche äußere Vollkommenheit nicht gesegnet ist mit der Gnade des Blutes, der Herrlichkeit des Genius, der Fackel des Dämons«.[11]

Trotz dieser kurzen Karriere und der problematischen Quellenlage[12] wird im Bezug auf die Regisseurin immer auch auf die *Tänzerin* Leni Riefenstahl mit Nachdruck hingewiesen. Dies ist sicherlich der Rezeption Riefenstahls eigener Künstlerlegendenbildung zu verdanken, die Berufung zur Kunst und erste Äußerung als Genie am Tanz festmachte

sowie einen direkten, bruchlosen Übergang zwischen Tanz und Film konstruierte. Letzteres schilderte sie schon früh, 1933 in ihrem Buch *Kampf in Schnee und Eis*, das sich ihren Erlebnissen als Darstellerin und Regisseurin von Bergfilmen widmet. Die Initiation in den Film ist mit einer Erweckungsszene korreliert, die Trauer über den verlorenen Tanz und Schmerzen im Knie mit dem Blick auf Berg und Mann verknüpft. Situiert im U-Bahnhof am Nollendorfplatz im Juni 1924, sieht die Wartende das Werbeplakat für den Film Berg des Schicksals (1924) von Arnold Fanck: »Eben noch war mir bewußt, daß ich zu einer Verabredung fahren müsse, nun starre ich, wie hypnotisiert, auf dieses Bild, auf diese mächtig aufstrebenden Felswände und den breiten Spalt zwischen ihnen, starre auf den Mann, der sich von einer Wand zur andern schwingt. Als ich zu mir komme, wie aus einem Traum erwache (…)«.[13]

Die Berge rufen, sie reist hin, trifft Luis Trenker und dient sich – zurück in Berlin – Arnold Fanck als Darstellerin an. Am Abend vor der eiligst anberaumten Knieoperation, von der niemand etwas wissen darf, schreibt sie »nur an Dr. Fanck (…) weil ich ihm Bilder und Tanzkritiken versprochen habe«[14]. Während Riefenstahl in postoperativem Fieber liegt, verfasst Fanck für sie das Manuskript zu Der heilige Berg und bringt es ihr am vierten Tag nach dem Eingriff ins Krankenhaus – so erzählt es die Autorin.[15] Riefenstahls Tanz, der Fanck über Rezensionen und Fotos medial vermittelt wird, gerät in dieser Stilisierung zur entscheidenden Schnittstelle zwischen Riefenstahl und den Filmen, markiert den Drehpunkt von Bühne und Bergen. Als erkenne Fanck in der Tänzerin die Körperexpertin, die als Vertreterin einer jungen, attraktiven Kunst ihr Wissen um Wirkweisen des Körpers in Bewegung in den ähnlich jungen Film quasi implementieren könnte.[16] Er engagierte sie als Tänzerin und Choreografin für die Rolle der Tänzerin Diotima.

Bedeutet Riefenstahls Arbeit als Regisseurin gar »in letzter Konsequenz eine Fortsetzung ihrer Tanzkarriere mit anderen Mitteln«[17]? Stefan Strötgens Frage im Zusammenhang mit Triumph des Willens (1935) verweist nachdrücklich auf Riefenstahls Tanzkarriere, die ihre Ästhetik geprägt habe.[18] Er konstatiert für den Propagandafilm einen »gesamte(n) Bewegungseindruck«,[19] der zum organisierenden Parameter der Montage wird und sowohl der atmosphärischen wie der semantischen Aufladung der jeweiligen Szene dient. Dieser »gesamte Bewegungseindruck«, den man auch als dominantes Bewegungsdispositiv in den Filmen Riefenstahls bezeichnen kann, soll im Folgenden herausgearbeitet werden. Dabei rücken in den Fokus die Bewegungsrepertoires der Figuren, die Funktionen von Tanz und Bewegung in der dargestellten Welt, das Be-

wegungsverhalten der Figuren in Relation zu den Bewegungen der Kamera sowie die Diskurse, die sich an die Konturierung dieser Ebenen anlagern.[20]

II. Extremalisierung von Bewegung

Sowohl in Der heilige Berg, in dem Riefenstahl die Tänzerin Diotima darstellt, als auch in Das blaue Licht, bei dem Riefenstahl erstmals Regie führt[21] und zugleich in der Rolle der Protagonistin Junta auftritt, wird Bewegung als gesteigerte Bewegung vorgeführt und als elementare Qualität von Natur markiert. In einem Bewegungskontinuum reicht diese vom Ruhepol des Sitzens, Stehens oder Hängens über moderates Ziehen, Gleiten, Kräuseln, Wellen, Schreiten und Gehen bis zur starken Bewegungsakzeleration im Springen, Rasen, Auflaufen, Auftürmen, Hinunterstürzen, Explodieren, Wirbeln.

In beiden Filmen[22] sind die jeweiligen Protagonistinnen mit bewegten Naturelementen korreliert und in ihrem jeweiligen Bewegungsverhalten

Das blaue Licht

als abweichend voneinander konzipiert. Darin sind sie analog, bei gleichzeitiger Permutation der genderbasierten Zuordnung. Ist Diotima als Tänzerin dem Wasser zugehörig (»Das Meer ist ihre Liebe, das wilde – – – grenzenlose«) und »der Freund« als Bergsteiger den Bergen (»hoch droben in seinen Bergen«), ordnet Riefenstahl im Blauen Licht Junta der Höhe des Monte Cristallo und den tosenden Wasserfällen des Hochgebirges zu. Den Kristallberg können der reisende Maler Vigo und die ihm folgenden Bergdorfmänner nur auf Kosten des Lebens von Junta und der Zerstörung der Kristallgrotte betreten. Stürzt im Heiligen Berg der Mann vom Felsen in den Tod, so ist es im Blauen Licht die Frau.

Der Fanck-Film setzt die ewige Dynamik des weiblich konnotierten Meeres und die Ästhetik des starren Felsens und des Eises zueinander in Opposition. Entsprechend modelliert er die Dynamik des Tanzes als integrale und seelische, die Dynamik des Alpinisten hingegen als raumbeherrschende und grenzüberschreitende. Im Blauen Licht dominiert Junta mit ihrer alpinistischen Reichweite, ihrem mühelosen Auf- und Absteigen in ihrer Bewegungsdynamik den Raum[23] und verbindet alle Elemente (Wasser, Flora und Fauna, Fels, Mineralien); sie ist die (Sum-

Das blaue Licht

men-)Figur der exzeptionellen (Elementar-)Frau. Mit Diotima aus Der heilige Berg teilt sie den kurativen Umgang mit der alpinen Natur (Juntas Hüten der Kristalle und die unschuldig-künstliche Ersatzfamilie auf der Alp, Diotimas Freude an Blüten und Schafen), während der Freund in einem waghalsigen alpinistischen Manöver nicht nur seinen jungen Freund und Begleiter gefährdet und tötet, sondern auch seinen eigenen Tod provoziert.

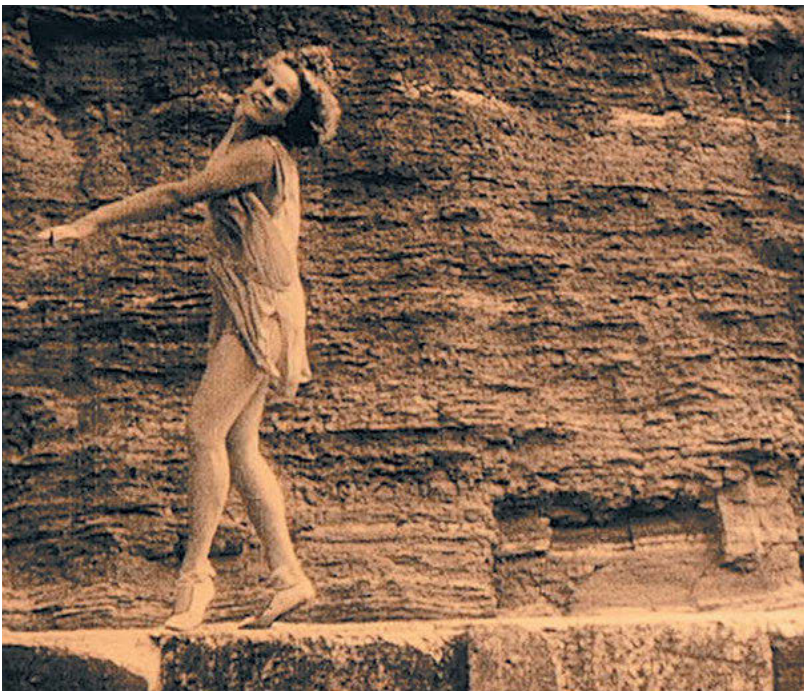
Beiden Figuren – Junta und dem Freund – gemeinsam ist wiederum, dass sie Figuren auf der Schwelle zur Paarwerdung sind und diese Verbindung durch den Todessturz unmöglich machen.

Interessant ist, dass in beiden Filmen Momente des Innehaltens mit hypertropher Bewegung kontrastieren, aber nicht als einander ausschließende Gegensätze konzipiert sind. Beide Filme zeigen in ihren ersten Szenen Stillstellungen, die jeweils am Ende des Films rahmend wiederaufgenommen werden. Der heilige Berg zeigt Diotimas Gesicht mit geschlossenen Augen, als übergroße sitzende Schattenfigur wird sie später in die Küsten- und Meerlandschaft eingeblendet, im Profil, das Gesicht dem Wasser und dem Himmel zugewandt. Es folgt eine Positionsveränderung, in der sie ihre Arme bewegt: Mit dem linken Arm stützt sie sich hinter dem Rücken ab, den rechten führt sie zum Kopf und fährt mit der Hand sacht an Wange und Hals entlang, bevor sie leicht den Kopf in sie legt. Diese Selbstberührung ist gegengeschnitten mit einem hochaufragenden Felsenturm am Strand. Dem Autoadapter folgt das phallische Bildmotiv, dem sich ein beweglich-flirrendes Lichtspiel über dem Wasser anschließt. Der nächste Zwischentitel ordnet die Meerfrau dem (Ausdrucks-)Tanz zu: »Ihr Leben aber, das ist ihr Tanz – – der Ausdruck ihrer stürmischen Seele.« Diotimas »Liebe« gehört dem Meer, ihr »Leben« dem Tanz. Motivation ihres Tanzes ist die »Sehnsucht nach – I h m, den sie traumhaft gesehen auf höchstem Bergesgipfel«. Beide Werte, »Liebe« und »Leben«, treffen sich in dem beschworenen »Ihm«, homolog sind sie über die Äquivalenz von »wildem« Meer und »stürmischer« Seele verbunden – wovon freilich weder die Tanzbewegungen noch die Filmbilder zeugen. Die »Tänzerin als Metonymie des Ozeanischen«[24] ist verbale Setzung.

Das ruhige Sitzen auf dem Felsvorsprung muss jedoch nicht als Stillstellung (wie die Großaufnahme zu Beginn der Sequenz) angesehen werden, sondern kann als Nullpunkt oder Kehrseite der Bewegung gelten, ohne die Bewegung physiologisch nicht möglich wäre. Psychologisch gesehen deutet das Vorspiel an, wie Eindrücke (zum Beispiel der Natur) zu »Ausdruck« werden können, nicht in einem mimetischen Nachvoll-

zug, sondern in einem seelischen Anverwandlungsverhältnis der Tanzenden.

Hüpfend gelangt Diotima zu ihrer »Bühne«; sie tanzt auf einer Mauer oder vor der Kulisse des Meeres wie vor einem Hintergrundprospekt. Sie hüpft mit hochgezogenen Knien, erhobenen Armen; die kinnlangen Haare wehen im Wind. Die Tänzerin verharrt auf halber Spitze, beugt sich im Schwung weit nach vorne und nach hinten; steht mit erhobenen Armen in der Lichtgebetspose von Fidus[25]. Es folgen kurze Szenen, präsentiert auf einer ins Meer ragenden Steinrampe und am Strand. Der Zwischentitel identifiziert und authentifiziert, was wir sehen, und wiederholt, was wir schon wissen. »Diotimas Tanz an das Meer. Diotima: Die Tänzerin Leni Riefenstahl.« Wieder sehen wir Riefenstahls Gesicht in Großaufnahme, aber diesmal mit offenen Augen, die nicht in die Kamera blicken, sondern über die Köpfe der Zuschauer hinweg. Sie lächelt mit offenem Mund und hebt in ekstatischer Geste die Arme über den zurückgeworfenen Kopf, als gebe sie den Einsatz für das im nächsten Bild an die Mauer gischtende Meer. Sie wiederholt ihre Bewegung. Schnitt auf das Meer. Der Blick der Tänzerin wird zum lauernd-triumphalen.



Der heilige Berg