

Starke Bilder, Olympische Kraftakte: Die Olympischen Filme in Japan und Deutschland

Wolfram Manzenreiter, Universität Wien

Opening

Der Olympische Dokumentarfilm – an der Schnittstelle zwischen offizieller Chronik und künstlerischem Ausdruck – steht im Zentrum des Spannungsfelds divergierender Interessen, die aus der globalen Signifikanz der Olympischen Spiele ihren Vorteil zu ziehen suchen. Primär kommt dem Olympiafilm die Aufgabe zu, das sportliche Ereignis in seiner historischen Einmaligkeit zu dokumentieren. Gleichzeitig soll er die Aura der Spiele als historisch einzigartiges, außergewöhnliches Ereignis einfangen und die dramatische Verkörperung des sportlichen Mythos im symbolischen Rollenspiel des ergebnisoffenen Wettkampfs archetypisch in Szene setzen. Die frühesten Filmaufnahmen von Olympischen Spielen entstanden bereits Anfang des 20. Jahrhunderts.¹ Ab 1932 verknüpfte das Olympische Komitee die Vergabe der Spiele an die Bedingung, dass die Ausrichter alle Arrangements zur kinematographischen Dokumentation der Spiele trafen. Aber von allen jemals produzierten Dokumentationen wurden kaum welche nachhaltig berühmt. Die beiden Ausnahmen gelten jedoch als Meilenstein in der Filmgeschichte und Meisterwerk des Sportdokumentarfilms.

Der frühere dieser Olympiafilme hat das Genre filmtechnisch und künstlerisch so weit definiert, dass kein späterer Film mehr ohne Referenzen zu ihm besprochen werden konnte. Die zweiteilige Dokumentation (*Olympia – Fest der Völker* und *Fest der Schönheit*) wurde in nahezu der ganzen Welt bejubelt. Ichikawa Kons Dokumentation der Olympischen Spiele von Tokyo 1964 war der zweite Olympia-Film, der Geschichte machen sollte. Nach Ansicht mancher Filmkritiker ist Ichikawas *Tokyo Olympiad* sogar der beste aller Zeiten. Wie Riefenstahls *Olympia* erhielt dieser auch zahlreiche internationale Auszeichnungen. Der dritte Olympia-Film über Sommerspiele, die in Deutschland oder Japan stattfanden, ist nur wenigen bekannt, was wenig mit der Qualität von David Wolpers *Vision of Eight* zu tun hat – 1974 erhielt dieser nämlich einen Golden Globe in der Sparte bester Dokumentarfilm. Innovativ ist der Film über die

¹ Auszüge der Zwischenspiele 1906 in Athen und der vierten Spiele der Neuzeit 1908 in London sind als erste auf Film aufgezeichnet worden. Ein erster offizieller Film in voller Länge entstand anlässlich der Spiele von Paris 1924.

Olympischen Spiele von München 1972 in jedem Fall. Die Beauftragung eines US-Amerikaners allein brach schon mit der Tradition, die Erstellung des offiziellen Films einem Regisseur aus dem Austragungsland zu überlassen. Zum anderen verabschiedete sich der Film *Vision of Eight* von der Konvention einer autoritativen Erzählperspektive, die der Nachwelt das historische Geschehen verständlich machen soll. Für die Kollage von acht einzelnen, in unabhängigen Episoden verhandelten Visionen der Olympischen Spiele konnte Wolper die Mitarbeit von acht international renommierten Regisseuren aus ebenso vielen verschiedenen Ländern gewinnen, darunter den Olympiafilm-Veteran Ichikawa.² Ursprünglich geplant waren insgesamt zehn Visionen, und wenn man den Erinnerungen von Leni Riefenstahl Glauben schenken darf, hatte Wolper auch sie und zwar für die Aufzeichnung des Olympischen Zeremoniells vorgesehen.

Das Experiment des episodischen Autorenfilms ließ keinen Platz mehr für die systematische Dokumentation der Resultate einzelner Sportbewerbe, die den früheren Filmen noch beträchtliche Längen abverlangt hatten. Das Internationale Olympische Komitee, seit jeher alles anders als ein Hort der Innovation und Aufgeschlossenheit, zeigte sich nach der Uraufführung auch eher irritiert und beschloss, in Zukunft lieber wieder auf das bewährte Format eines einzelnen Regisseurs zurückzugreifen. Dass Wolpers künstlerische Bricolage überhaupt den Organisator der Münchener Spiele Willi Daume überzeugen konnte, ist nur zum Teil auf den latenten Anachronismus des Dokumentarfilms im Zeitalter der Sattelitenliveübertragung zurückzuführen. Ein Film aus der Multiperspektivität eines internationalen Teams war über jeden Verdacht des nationalistischen Revanchismus erhaben und daher bestens geeignet, eine Trennlinie zu der politischen Inszenierung und propagandistischen Instrumentalisierung der Spiele von 1936 zu ziehen.

Vorwürfe, dass Riefenstahls *Olympia* ein propagandistischer Beitrag zur Verherrlichung des Nazi-Regimes war, wurden erst nach dem Krieg erhoben. Vergleichsweise unproblematisch wird Ichikawas *Tokyo Olympiad* als Hommage an einen humanistischen Universalismus interpretiert, der sich nationalistischen Aspirationen und der olympischen Ideologie zugleich

² Juri Ozerov (USSR), Mai Zetterling (SE), Arthur Penn (USA), Milos Forman (CZE), Ichikawa Kon (JPN), Michael Pfléghar (GER), Claude Lelouch (FRA) und John Schlesinger (GBR).

entzieht. Betrachtet man jedoch beide Filme auf ihre Darstellungskonventionen und inhaltlichen Schwerpunktsetzungen hin, dann erscheint einem die Differenzierung zwischen politischem Instrument und künstlerischem Selbstzweck, zwischen faschistischer Idealisierung des ästhetischen Körpers und humanistischer Meditation über den produktiven Körper, nahezu willkürlich, konstruiert oder durch das weitere Oeuvre der Regisseure kontextualisiert zu sein. Auch Wolpers *Vision of Eight* gibt mit zahlreichen Zitaten, die direkt aus Riefenstahls oder Ichikawas Film zu kommen scheinen, die Historizität der Filmrezeption zu erkennen.

Marathon im Film, im Vergleich

Der Vergleich der beiden großen Olympiafilme über den unbekannteren dritten Film scheint mir ein vielversprechender Weg zu sein, um die Stabilität der Zuschreibungen zu überprüfen. Meine Analyse der Bedeutungen von Körper, Nation und Internationalismus in den drei Olympiafilmen konzentriert sich auf den Marathonlauf. Aufgrund seiner Länge und der räumlichen Ausdehnung, in der der Wettbewerb gesetzt ist, stellt der Marathon den Dokumentarfilm vor besonders große Herausforderungen. Zugleich räumt ihm die zeiträumliche Dimension aber auch ganz eigentümliche Möglichkeiten ein, den 42 Kilometer langen Wettkampf als eigenständige Erzählung, quasi als Film im Film, zu inszenieren. Tatsächlich wurde keiner anderen Disziplin in den Filmen mehr an Platz zugestanden; am längsten ist der Marathon bei Ichikawa, am kürzesten bei Riefenstahl. Für den Marathon im Episodenfilm verantwortlich ist der englische Regisseur John Schlesinger (1926-2003), der international wohl für seine Spielfilme *Midnight Cowboys* (1970) und *Marathon Man* (1976) am bekanntesten ist.

Schlesinger, nach eigenen Angaben weder sportlich noch am Sport überhaupt interessiert, faszinierte die Disziplinhaftigkeit des Marathonläufers, der sein gesamtes Leben dem Training unterordnet.³ Die Kontinuität über alle Zeit- und Ortsgrenzen hinaus erfährt der Zuschauer

³ Zu Beginn jeder Episode führt eine Stimme aus dem Off in das subjektive Anliegen der einzelnen Regisseure ein. Bei Schlesinger heißt es im Film: "I was fascinated by the individual effort of the marathon runner. Training alone for years for a 26 mile race and competing finally with so much more than the race itself." Abgesehen von der folgenden Vorstellung vom Protagonisten Ron Hill als Läufer Ron Hill bleibt dies die einzige Verwendung von einer autoritativen Erzählstimme in Schlesingers Episode; ansonsten erhält Hill ausgiebig Gelegenheit, seine Perspektive auf den Wettkampf und die subjektiv empfundene Behinderung durch das palästinensische Attentat zu schildern.

bereits mit der Eröffnungssequenz, die schnappschussartige Kurzausschnitte aus Training, Ernährung, Arbeit, Münchener Innenstadt und nordenglischer Hügellandschaft verschneidet. Der Rhythmus der Schnitte vermittelt die Bestimmung und Einsamkeit des Läufers. Beide Eindrücke werden jedoch in der folgenden Gegenüberstellung mit der sommerlichen Pool-Atmosphäre im Olympischen Dorf und den abwechselnden Großaufnahmen von Bundesgrenzschutzbeamten, Medienteams und Zuschauern doppelt gebrochen. Das alles überschattende Ereignis der Münchener Spiele, der blutige Überfall eines palästinensischen Terrorkommandos auf die israelische Delegation, wird während der ersten vier Minuten in zahlreichen Einblendungen, die selten länger als drei oder vier Sekunden dauern, in seiner Tragik präsentiert und bleibt dem Marathonfilm als Referenz bis in die Schlusszenen hinein erhalten. Selbst wenn nach nahezu fünf Minuten endlich der Startschuss zum Marathon fällt, sorgen Bilder von Trauerkränzen, der Omnipräsenz der uniformierten und bewaffneten Sicherheitskräfte entlang der Laufstrecke dafür, dass der Terrorakt in der Erinnerung des Publikums aufrechterhalten bleibt. Am Ende des Films überschneiden sich Ausschnitte aus der Siegerehrung mit Aufnahmen von im Zielbereich eintreffenden Läufern, die am Rande der totalen Erschöpfung sind, medizinische Betreuung erhalten und dem voyeuristischen Blicken der Kameraleute ausgesetzt sind. Frontalaufnahmen des einsamen Letzten vor den langsam hinterher rollenden Begleitfahrzeugen in der regennassen Stadt wechseln sich bereits mit Totalen von der nächtlichen Abschlusszeremonie im Stadion ab, in die wiederum Aufnahmen von der Eröffnung und der Trauerfeier für die neun getöteten Israeli eingeblendet werden.

Die drei ineinander verwobenen Erzählebenen, nämlich die Erzählung der Läuferbiographie, die Dokumentation des historischen Wettkampfs und der Kommentar über den Einbruch der geopolitischen Realität in den illusionären Festraum vermeintlich apolitischer Spiele, geben deutlich und unverblümt zu erkennen, dass der Dokumentarfilm erst am Schneidetisch sein eigentliches Gesicht erhält. Die Verschränkung der Zeitebenen versucht Schlesinger gar nicht zu verbergen. Sein Protagonist, Englands große Marathonhoffnung Ron Hill, trägt im heimischen England das Haar lang zu einem buschigen Schnauzbart, in München erschien er glatt rasiert

mit kurzen Haaren; am Schluss des Films sieht man ihn in seinem früheren Erscheinungsbild mal wieder vom sonntäglichen Trainingsmarathon über die Hügel von Lancashire nach Hause zurückkehren. Die Linearität der Wettkampfzeit wird genial gebrochen durch eine zirkuläre Zeit, die visuell Schlesingers Schnitt vermittelt. Die Fiktion der Authentizität und Linearität der Zeit wird dagegen bei Riefenstahl und Ichikawa hochgehalten. Zwar spielt der Schnitt von wechselnden Bildinhalten, Ausschnitten und Kameraperspektiven eine große Rolle, um Spannung und Dynamik des Wettbewerbs zu vermitteln. Aber die für diesen Zweck in Kauf genommenen Brüche mit der tatsächlichen Abfolge des Rennens sind mit bloßem Auge kaum zu erkennen. Riefenstahl hatte vorsorglich bereits im Training Bilder gewonnen, die unter Wettkampfbedingungen nicht zu erzielen waren, etwa durch Kameras, die vom Nacken der Läufer herunterbaumelten und von ihnen im Lauf ausgelöst wurden. Sie ließ auch Szenen nachträglich aufnehmen, wenn die Originalaufnahmen nicht zu gebrauchen waren. Dem beeindruckenden Schnitt wie auch der geschickten Verwendung von Tonelementen, vor allem der Filmmusik des Komponisten Herbert Windt, ist es zu verdanken, dass die Zäsuren und Aufhebung der Sequenzialität des Geschehens dem Auge des Zuschauers verborgen bleibt. Ichikawa setzte sich weniger großzügig über die Temporalität des Marathons hinweg. Aber wie auch bei anderen Stellen im Film hat er zumindest eine Szene mit dem japanischen Bronzemedailengewinner Tsuburaya Kōkichi nachstellen lassen.

Die historische Einmaligkeit des Wettkampfs interessiert Schlesinger nicht im Geringsten; sein Publikum erfährt weder etwas über Laufzeiten oder Rekorde noch über die Sieger⁴. Selbst deren beiläufige Namensverkündung durch den Stadionsprecher bei der Siegerehrung wird von anderen Ereignissen akustisch überlagert, visuell sowieso. Ron Hill bleibt der einzige, der ein Profil erhält, auch wenn sein sechster Platz olympisch gesehen bedeutungslos bleibt. Mit der präzisen Notierung der Ergebnisse und der Nacherzählung des Rennverlaufs stehen Riefenstahl

⁴ Der Vollständigkeit halber: Frank Shorter (USA, 2:12:19); Karel Lismont (BEL, 2:14:31); Mamo Wolde (ETH, 2:15:08). Der letzte Läufer im Ziel war Maurice Charlotin (HAI, 3:29:21) auf Platz 62; 11 schieden aus. Berlin 1936: Son Kitei / kor. Sohn Kee-Chung (JPN 2:29:19); Ernest Harper (GBR, 2:31.23); Nan Shōryū / kor. Nam Sung-Yong (JPN, 2:31:42). Letzter wurde José Fariás (PER, 3:33:24) auf Platz 42; 14 waren ausgeschieden. Tokyo 1964: Abebe Bikila (ETH, 2:11:12); Basil Heatley (GBR, 2:16:19); Tsuburaya Kōkichi (JPN, 2:16:23). Der letzte Läufer im Ziel war Chanom Sirirangsi (THA, 2:59:26) auf Platz 58; 10 schieden aus, 11 traten nicht an.

und Ichikawa viel tiefer in der konventionellen Tradition des informativen Dokumentarfilms. Zum ersten Mal in ihrer Karriere setzte Riefenstahl überhaupt Sprecherstimmen ein, die Authentizität erzeugen und Spannung steigern. Wie Ichikawa vertraute sie auf ein Tandem von zwei aus dem Rundfunk bekannte Stimmen, von denen eine aus dem Off Reflektionen und Kontextualisierungen über den Marathon (Rolf Wernicke: „größte athletische Herausforderung“; Mikuni Ichirō: „Höhepunkt der Spiele“) und die andere in der markigen Intonation der klassischen Sportreportage auszugsweise das Geschehen kommentierte. Entsprechend groß ist die Aufmerksamkeit, die diese Regisseure den späteren Gewinnern „Son Kitei“ (Sohn Kee-Chung) und Abebe Bikila für die narrative Exposition des Marathondramas einräumen. Zu Beginn der Erzählung bleiben sie noch in der Menge der Läufer verborgen, während andere potenzielle Favoriten ebenfalls ein Gesicht, einen Namen und bei Ichikawa sogar eine Persönlichkeit erhalten durch die Kurzvorstellung ihres beruflichen Backgrounds.

Die Historizität der Olympischen Spiele in der Darstellung des Marathons wird bei Schlesinger, so ungeplant wie auch unvermeidlich, durch das Attentat hergestellt. Die zeitgeschichtliche Bedeutung der Spiele als Wiederaufnahme der Gastgebernation in die internationale Staatengemeinschaft oder als Visitenkarte der wirtschaftlich-technologischen Errungenschaften des Landes bleibt unterbelichtet. Der letztere Aspekt ergibt sich geradezu beiläufig aus dem Setting, der ikonographischen Architektur des modernen Olympia-Stadions, den Neubauten im Olympischen Dorf, der Sauberkeit und Ordnung des Stadtbilds, seiner Parkanlagen und historischen Gebäude. In Ichikawas *Tokyo Olympiad* spielt die Urbanität des Hintergrunds, vor dem sich das Rennen in Totalen, Groß- und Nahaufnahmen abspielt, ebenfalls eine gewichtige Rolle zur symbolischen Verkörperung des vollzogenen Wiederaufbaus. Zusätzlich bewirken Very Close-Ups der kaiserlichen Familie unter den Zuschauenden einen historischen Bezugsrahmen für die Akzeptanz des neuen alten Japans und die Einheit der Nation mit sich und ihrer Tradition. Dagegen ist der städtische Raum bei Riefenstahls Marathonlauf auffallend abwesend; wären da nicht das neue Olympia-Stadion und die Uniformen mit Insignien des Dritten Reichs, dann hätte die Darstellung des Laufs geradezu archetypische und außerzeitliche Qualitäten. Die Läufer werden ausschließlich in ländlicher Umgebung eingefangen; Bäume, Gräser und Wolken

versinnbildlichen das Natürliche – und damit vor aller Zivilisation Kommende – im Ringen der Läufer mit den Grenzen der Natur. Diese Bilder schließen den Kreis zu den berühmten Eingangssequenzen des *Olympia*-Films, in denen nackte Körper in bukolischer Atmosphäre und idyllischer Landschaft sich Sport und Spiel hingeben bzw. der olympische Fackellauf die Brücke schlägt zwischen Hellenismus und deutschem Faschismus.

Was alle drei Marathondarstellungen verbindet, ist die Tendenz zur Psychologisierung der körperlichen Leistung. Die dafür eingesetzten Mittel⁵ sind die gleichen, die Effekte sehr ähnlich, die Botschaften jedoch vollkommen verschieden. Riefenstahls Lauf ist mit 11 Minuten und etwa 110 Einstellungen nur wesentlich kürzer als die Gesamtdauer ihrer Marathonsequenz. Ichikawa verwendet lediglich 130 Einstellungen für insgesamt 21:40 Minuten, die zwischen Startschuss und Ankunft des letzten Läufers liegen. Angesichts des größeren Erzählrahmens ist das Münchener Rennen mit 14:30 Minuten netto in 200 Einstellungen etwas schneller abgehandelt, auch wenn der Schlussläufer in München erst inmitten von Schlesingers Wiedergabe der Abschlusszeremonie eintrifft. Eigentlich ist bei Schlesinger der Lauf nie vorbei, wie schon gezeigt: Nach dem Marathon ist vor dem Marathon, unabhängig von den Ergebnissen eines einzelnen Laufs oder Wettbewerbs. Die Kernaussage ist für Schlesingers Interpretation der Olympischen Spiele von grundlegender Bedeutung.

Die filmische Darstellung des Marathons scheint seit Riefenstahl einem einheitlichen Skript zu folgen, ob als Reverenz an ihre Vorgabe oder als ironisches Zitat sei dahingestellt. Der Anfang beginnt immer mit einer Totalen auf das vollgepackte Stadion, gefolgt von Großaufnahmen des Startfelds und Nahaufnahmen, die die Spannung vermitteln. Wide Shots nach dem Start zeigen, wie das Feld das Stadion verlässt und sich schließlich in Gruppen auflöst. Totale und Großaufnahmen der Rennstrecke wechseln sich ab mit Nahaufnahmen einzelner Athleten. Die Kamera bewegt sich auf der Dialogachse zwischen Strecke und Straßenrand, um die Interaktion

⁵ Rhythmuswechsel mit raschen Perspektivenwechseln am Anfang und langen Einstellungen der Kamera in Läuferperspektive zum Schluss hin; Wechsel von Totalen über Makro-Shots auf Extreme Close-Ups des sezierten Körpers; Zeitraffer und Überblendungen; akustische Ausblendungen; kontrastive Fokussierung auf Schmerz und Niederlage.

zwischen Läufern und Zuschauern, aber auch ihre Differenz, zu vermitteln. Unterbrechungen im Schnitttempo weisen auf erste Krisen hin. Brüche und Tempiwechsel nehmen im Verlauf des Rennens zu. An die Stelle der zunächst rund und ruhig fließenden Bewegung treten eckige oder statische. Ausfälle einzelner Teilnehmer, die zunächst langsamer werden, ins Gehen verfallen oder stehen bleiben, von hilfreichen Händen gestützt werden oder schließlich ermattet am Bordstein zusammensacken und medizinisch betreut werden, versinnbildlichen das Schwinden der Kräfte. Mit zunehmendem Rennverlauf kontentriert sich die Kamera auf den Spitzenläufer.

Am eindeutigsten erfolgt die Personifizierung der Qualitäten von Ausdauer, Effizienz und Ästhetik bei Ichikawas drei Minuten dauernder Fokussierung auf den zur Halbzeit bereits führenden Bikila. Shots von der Seite zeigen den äthiopischen Läufer auf seinem Weg entlang einer verschwimmenden Menge, gefolgt von einer ersten Nahaufnahme der schwingenden Arme und einem extremen Close-up auf sein Gesicht, das keine Gemütsregung, aber auch keine Ermüdung zeigt. Die Kamera zoomt leicht aus, bleibt seitlich auf gleicher Höhe mit dem Laufenden, um ihn dann in identischer Einstellung von der anderen Seite zu zeigen. Die nächste Sequenz von vorne auf Bikilas Torso wird im Zeitlupenmodus dargestellt, gefolgt von ebenso verlangsamten Seitenaufnahmen, die den ruhigen Rhythmus, das gleichmäßige Schrittmaß, das Spiel der Muskeln unter der schweißglänzenden Haut und seinen stoischen Gesichtsausdruck zeigen. Die diese Sequenz abschließende Nahaufnahme aus der Frontalperspektive hält für 90 lange Sekunden den Blick auf Bikilas im Zeitlupentempo schwingenden Torso, während das Crescendo der Bläser die Unvermeidlichkeit des bevorstehenden Siegs andeutet.

Riefenstahl geht es stärker um die Innenperspektive des Läufers und die Erfahrung der totalen Erschöpfung. Bei ihr wird der Marathon zur individuellen Willensprobe. Ihre Darstellung der inneren Erfahrung des Marathonläufers dauert etwa zwei Minuten lang, für die sie nahezu dreißig Einstellungen aneinanderreicht. Die Kamera schießt sich allerdings nicht in vergleichbarer Form auf den führenden Son ein, sondern konstruiert aus einer erst rasch wechselnden, zunehmend verlangsamten Abfolge von Frontal-, Halbfrontal- und Profilderspektiven auf Gesicht, Oberkörper, Torso, Arme, Beine und schließlich den Schatten auf dem Asphalt einen

archetypischen Läufer. Oft bleibt unklar, wem die Körperteile zuzuordnen sind, oft werden eindeutig verschiedene Körper aneinander montiert. Überblenden zwischen Naturwahrnehmung und Körpererfahrung verdeutlichen die Verlagerung der Perspektive auf Innenansicht. Low Shots auf die Beine herunter zeigen die Ermüdung, Medium Shots auf den Oberkörper dagegen, wie der Wille wieder Überhand gewinnt. Auch hier ist die Musik von großer Bedeutung, um den Kampf zwischen Körper und Geist zu verdeutlichen. Schließlich schwillt die Musik an ins Grandiose und geht zusammen mit der letzten Bildüberblendung auf den Turm des Olympia-Stadions über in die Fanfarenklänge der auf dem Turm den Sieger begrüßenden Standarte.

Schlesinger wartet erst gar nicht den Rennverlauf ab, um das innere Drama seines Helden zu entwickeln. Hill erklärt seine Ängste im Off, während im Bild der spätere Sieger weit ausholend dem Feld davon läuft. Die musikalische Untermalung mit triumphaler Musik und Einblendungen einer Zwischenzeit bei Kilometer 15, gespannter Aufregung im Medienraum und Begeisterung auf den Stadiontribünen machen alles klar. Hills Verlorenheit braucht keine Stimme mehr. Die plötzlich einsetzende ruhige Violinenmusik, das Ticken einer Uhr und Zeitlupeneinstellungen, die ihn selber aus verschiedenen Perspektiven oder die monotone Bewegung von Beinen, Armen, Oberkörper und Füßen zeigen, kommentieren die Verzweiflung, die Härte der Anstrengung. Zwar bleibt Schlesinger seinem Prinzip treu, in rascher Abfolge das Hauptgeschehen mit zahlreichen Nebengeschichten zu verdichten, doch haben die Niederlagen am Straßenrand, die Präsenz der Polizisten sowie die langsamen Überblenden von monochromen Aufnahmen aus dem heimatlichen England, von seiner Familie und den regelmäßigen Entsagungen primär die Funktion, einen Kontrast zu der angeblichen Bedeutung des Laufgeschehens aufzubauen. Schlesingers Psychologisierung der Erfahrung des Ausdauersports führt weder in die Überhöhung des menschlichen Willens, wie bei Riefenstahls imaginierten Läufer, noch in die nüchterne Abklärung des Langstreckenlaufs als Resultat harter menschlicher Arbeit wie bei Ichikawa. Vielmehr extrapoliert er aus Hills Tunnelblick auf den blauen Mittelstreifen vor ihm auf dem Asphalt, den unscharfen Umrissen der Zuschauenden und den Erinnerungsfetzen eine geradezu trostlos erscheinende Banalität in dem Handeln des

Laufenden. Die Banalität beschränkt sich jedoch nicht auf Hill oder seine Mitstreiter im Marathonwettbewerb, sondern erstreckt sich auf die Olympischen Spiele schlechthin.

Wenn Ichikawa also nachgesagt wird, dass er sich primär für die Außenseiter und Verlierer interessiert, dann gilt dies ebenso für Schlesinger, und auch Riefenstahl rückt die Opfer, Schmerzen und Entbehrungen ins Rampenlicht. Eine der besten Einstellungen in Schlesingers Film zeigt auf einem gesplitteten Bildschirm links den sich weiter durch den Stadtpark kämpfenden Hill, rechts eine Szene aus dem Inneren des Parks mit einen bereits ausgeschiedenen dunkelhäutigen Athleten. Das Weiß des Trikots und der Behelfsverband um den Oberschenkel heben ihn aus dem Schatten der dicht stehenden Bäume hervor, wo er, allein gelassen, selbst vom Sanitäter, ziellos zwei, drei Schritte versucht. Wörtlich am Ende, lässt er sich schließlich auf den Waldboden nieder und rollt sich wie ein verwundetes Tier im Gras zusammen. Bei Riefenstahl und Ichikawa erscheinen die ersten Opfer auch schon im Verlauf des Rennens, wenn etwa das Ausscheiden der Favoriten zum Spannungsaufbau verwendet wird. Aber erst müssen die Sieger im Stadion sein, bevor die Verlierer ins Zentrum des Bildausschnittes rücken dürfen. Wie sehr die körperliche Anstrengung zum Basso ostinato der dramatisierenden Komposition wird, erkennt man an der linear zunehmenden Thematisierung von Auszehrung und Erschöpfung und der Aufdringlichkeit der Kamera, die immer näher an ausgelaugte Gesichter, verkrampfte Muskeln und blutige Füße heranrückt.

Schließung

Der Körper und sein Verhältnis zum Willen werden in den Marathonsequenzen der drei Olympiafilme auf unterschiedliche Weise inszeniert für Aussagen über Mensch, Nation und Internationalismus. Ich sehe keine Veranlassung, mich der etablierten Lehrmeinung anzuschließen, Riefenstahls Verherrlichung des Körpers als Ausdruck der nationalsozialistischen Propaganda oder ihrer spezifischen Ideologie zu verstehen. Vielmehr zeigt sie, was der Mensch sein sollte, während Ichikawa demonstriert, was der Mensch sein kann. Vergleichsweise nüchtern ist Schlesinger in der Darstellung des Menschen, wie er ist mit seinen körperlichen, geistigen und auch ethischen Stärken und Schwächen. In keinem der Filme lässt sich eine

Ableitung vom Körper des individuellen Athleten auf den kollektiven Körper der Nation erkennen; die Nation erscheint am deutlichsten in der Gemeinschaft der Zuschauenden und Stadionbesuchenden in Tokyo und eventuell in den zahlreichen Uniformen der Soldaten, Polizisten, Sanitäter, Frauenverbände und anderer staatlich organisierter Helfer von Berlin. In München bleibt sie selbst in der Masse der Zuschauenden verborgen. Versteht man die Nation als typische soziale Organisationsform der Moderne, dann sind die früheren beiden Filme inhärent einem modernen Repräsentationsmodell verpflichtet. Im Gegensatz dazu ist Schlesingers Take auf die Münchener Spiele postmoderner Natur. Dies ist auch zu erkennen am hohen Grad von Selbstreferentialität. Durchgehend zeigt dieser Beitrag Kameras, Fernsehteams, Pressebilder und Medientechnologie im Einsatz; damit kommentiert er oder verurteilt er die Gier eines nach optischen Reizen und visuellen Attraktionen hungernden Zeitalters. Ob es dabei um Rekorde auf der Laufbahn oder um Terrormorde geht, macht keinen Unterschied.

Letztlich zeigt sich auch eine deutliche Verschiebung in der Bedeutung des Dokumentarfilms über die knapp vier Jahrzehnte hinweg. Seine Funktion als visuelles Archiv wurde bereits in der Frühzeit des olympischen Films ergänzt durch die Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks, ohne dass die poetische Dimension gleichermaßen Anerkennung gefunden hätte. Bis in die Gegenwart hinein wirkt dieses ungelöste Spannungsverhältnis zwischen Aufzeichnung, Kommentar, Erklärung und Entwurf fort, vielleicht weniger unter FilmwissenschaftlerInnen, aber deutlich im allgemeinen Rezeptionsverhalten.

Abschließend darf man sich die Frage stellen, inwiefern die Methode des komparativen Sequenzierens wirklich funktioniert. Ich denke dabei noch nicht einmal an die Frage, ob man Sequenzen isoliert vom Gesamtfilm behandeln kann oder ob ein Beitrag zu einem Episodenfilm überhaupt mit einem Ausschnitt aus einem Dokumentarfilm in voller Länge verglichen werden kann. Inwiefern lassen sich Arbeitsstile vergleichen, die auf unterschiedliche technische Möglichkeiten zurückgreifen können? Hätte Riefenstahl bereits über zoombare Objektive verfügt, wären ihr wohl ganz andere Bilder zur Darstellung des inneren Erlebens zur Verfügung gestanden und sie hätte weniger auf Material aus dem Archiv zurückgreifen brauchen. Hätte

Ichikawa seine Mis-en-Scenes nicht im Cinemascope-Format abbilden können, hätte er vielleicht seine Bildschnitte in kürzeren Abschnitten gesetzt – andererseits gilt er seit jeher als Maler unter den Filmschaffenden, was für einen durchkomponierten, statischen Bildaufbau spricht. Vergleichsweise vertraut erscheint die rasche Bildabfolge von Schlesinger, in der viele Einstellungen kaum länger dauern als zwei Sekunden. Im Vergleich der Filme zeigt sich, wie im Einklang mit der technologischen Entwicklung sich Sehgewohnheiten ebenso schnell verändert haben wie Darstellungskonventionen. Wenn auf der einen Seite die hohe Kontinuität in der technischen Umsetzung der Aufzeichnung des olympischen Marathons mit der bevorzugten Verwendung von Körper-Close-Ups, Zeitlupenschnitten und perspektivischen Wechselspielen irritiert, dann darf auf der anderen Seite nicht übersehen werden, dass von jeher der Dokumentarfilm erst im Schneiderraum entstanden ist. Dort werden die kritischen Entscheidungen zu seinem architektonischen Aufbau, der Auswahl von Spannungsmomenten und Höhepunkten, dem Rhythmus der Erzählung in der Länge der Bilder und Ablösung der Bewegung gefällt.