

Daniel Wildmann

Nincsen árja zsidó nélkül Ideális férfitest a Harmadik Birodalomban¹

MILYEN TESTEKET tartottak nagyra a Harmadik Birodalomban, és milyeneket nem? Hogyan ábrázolják őket, és hogyan jelennek meg filmen? Ezekre a kérdésekre keresi a választ a tanulmány a korszak vizuális és írott forrásaiban. A vizsgálódás középpontjában Leni Riefenstahl Olimpia-filmje áll, különös tekintettel annak prologusára.²

Írásom abból indul ki, hogy minden filmet összetett szociokulturális folyamat eredményeként értelmezhetünk. Különböző tényezők befolyásolják egy film koncepcióját és vizuális megvalósítását, a mindenkori közönség pedig – kulturális háttérétől függően – különbözőképpen értelmezi és gondolja tovább azt.

Leni Riefenstahl *Olimpia* című filmje a Harmadik Birodalom megbízásából készült, hogy – amint az a Berliini Olimpiai Játékok Szervezőbizottságának hivatalos jelentésében áll – a következő feladatot teljesítse: „A filmnek emléket kellett állítania az új Németország első igazán nagyszabású, reprezentatív sporteseményéről. [...] Lehetséges, hogy generációkkal később lesz még olimpia Berlinben, de azt akarjuk, hogy az utánunk következő nemzedékek boldogan emlékezzenek az 1936-osra, és tanuljanak belőle.”³ A Szervezőbizottság az *Olimpiát* a Harmadik Birodalom önábrázolásaként fogta fel, és a film arra volt hivatott, hogy megörökítse az „új Németország” reprezentatív sporteseményét, valamint hogy példát mutasson és emlékké alakuljon a kortársak és a jövő nemzedékei számára. Mintegy a nemzetiszocializmus önértelmezésének archívumává kellett válnia.⁴ De tulajdonképpen mi is az „új Németország” „sporteseménye”, mit reprezentál, és mit kell a közönségnek „tanulnia belőle”? A filmet történeti forrásként vizsgálom, vagyis abból a szempontból, hogy milyen tanulságot és miféle örömet közvetít annak a német közönségnek, amely a Harmadik Birodalomban éli mindennapjait. Források hiányában azonban nem tárgya vizsgálatomnak a film kortárs közönségre gyakorolt hatása, az, hogy a nézők a filmet ténylegesen a tervezett módon értelmezték-e, és hogy megtanulták-e belőle az „igazságot”.

¹ Kein „Arier“ ohne „Jude“. Zur Konstruktion begehrtter Männerkörper im „Dritten Reich“. In: *Körper-Konzepte*. Hrsg: Julika Funk – Cornelia Brück. Tübingen, Gunter Narr, 1999. 59–81. (*Literatur und Anthropologie*, 5.)

² Ezen kérdések alaposabb vizsgálatához lásd WILDMANN, 1998. A film hivatalos címe: *Olympia – Der Film von den XI. Olympischen Spielen Berlin 1936*. (*Olimpia – A film az 1936-os berlini XI. Olimpiai Játékokról*). Az egyszerűség kedvéért az Olimpia-film megjelölést használom, amikor a film egészéről, nem pedig egy részletéről beszélek.

³ *Bericht*, 1937. 329.

⁴ Ebben a vonatkozásban Martin Loiperdinger tanulmányára hivatkozom, amely Riefenstahl *Az akarat diadala* című filmjét az NSDAP aktuális önértelmezéseként vizsgálja. LOIPERDINGER, 1987.

A film közönsége egy sajátos környezetben, a Harmadik Birodalomban élt, amely a többi politikai rendszerhez hasonlóan megteremtette saját kultúráját, amelyben elhelyezte önmagát. A film prológusát szinkron szemléletmódban vizsgálom: mivel a birodalom a filmet az 1936-os olimpia alkalmából készítette, összefüggésbe hozom azokkal a kulturális jelenségekkel és eseményekkel, amelyek a berlini játékokkal kapcsolatban állnak. A filmet történelmi környezetébe szervesen illeszkedő alkotásként szemlélem, amely audiovizuálisan örökíti meg a múltat, és filmes stratégiákkal érvel. Eltekintek viszont a film diakrón módszerrel történő elemzésétől, tehát nem derítem fel az alkotás általános filmtörténeti vonatkozásait, valamint Riefenstahl életművén belüli jelentőségét sem. Kutatásom középpontjában ugyanis nem annak vizsgálata áll, hogy miként változott a filmnyelv az idők folyamán, hanem ennek a filmnek a speciális – a történelmileg generált kollektív emlékezetbe ágyazott – nyelvezete érdekel.

A kollektív emlékezet

A nézőközönség társadalmi háttere döntő fontosságú abból a szempontból, hogy miként értelmez és fogad be egy-egy filmet. Ezt kell szem előtt tartania a rendezőnek is, ha azt akarja, hogy filmjét megfelelőképpen értelmezzék. A nyelvet, amelyen keresztül a film és közönsége között a kommunikáció működik, a „kollektív emlékezet” elméletével írhatjuk le, amelyet Maurice Halbwachs francia szociológus dolgozott ki az 1920-as években, de a történet- és irodalomtudományban – különböző megnevezésekkel – csak az 1980-as években jelent meg.⁵ Az elmélet szerint minden emberben létezik egy anyagtalan „memória”, amelyet annak a társadalmi csoportnak a társadalmi helyzete és gyakorlatai alakítanak, amelynek része: emlékezete ugyan csak az egyénnek „van”, de az társadalmilag meghatározott. Ez az emlékezet befolyásolja az egyén érzékelését és cselekedeteit.⁶ Amos Funkenstein szerint a nyelvhez hasonlóan strukturált ez az emlékezet, mert „jelek, szimbólumok és szokások rendszereként határozható meg: emléknapiok, helynevek, emlékművek és diadalívek, múzeumok és szövegek, szokások és viselkedési formák, sztereotip elképzelések, [...] sőt, maga a nyelv is e rendszer része”.⁷ Ez a nyelvrendszer az egyéni kívül létezik, ugyanakkor minden egyén ebbe születik bele, és ez meghatározza gondolkodásmódját. Tehát egy olyan dinamikus rendszerről van szó, amely nem öröklődik – sem jungi értelemben archetipikusan, sem pedig biológiailag –, hanem egy társadalmi folyamat eredménye, amely soha nem zárul le, mindig újra és újra mozgásba lendül.⁸

⁵ Például ASSMANN, 1992. vagy SIGRID, 1996.

⁶ ASSMANN, 1992. 35–37.

⁷ FUNKENSTEIN, 1995. 14.

⁸ YERUSHALMI, 1988. 11–12.

Faj, nem és a zsidók

A társadalom- és szellemtudományok általában, három történetileg értelmezett kategória között tesznek különbséget: osztály, nem (gender) és faj. A három fogalom együttesen határozza meg az egyén helyét a társadalomban. A Harmadik Birodalomban a három közül a faj a legfontosabb: ez határozza meg, hogy valaki az árja társadalomhoz tartozik-e, és végeredményben ez dönt élet és halál kérdéséről. Egy ember elsősorban árja vagy nem árja, és csak másodlagos fontosságú, hogy az illető férfi vagy nő: az ember nemét ebben az összefüggésben a faj által meghatározott, neki alárendelt kategóriának tekintem.⁹ Mindezt a férfitestre vonatkozó vizsgálatom során is szem előtt kell tartani. A nemzetiszocializmus ideológiája egy bipoláris rendszert tár elénk, amely a jót és a rosszat szigorúan megkülönbözteti egymástól, ezeket az ellentéteket harcoló viszonyba helyezi, és ennek a szemléletmódnak rendeli alá elképzeléseit. Tanulmányom ezért a korszak által elfogadottnak tartott test megjelenítését vizsgálja, és azt az elutasítandóval hozza összefüggésbe. A férfitestet nem a nőihez viszonyítva elemzem, hanem mint pozitív jelentéssel bíró, azaz árja testet a nem árjához való viszonyában vizsgálom.¹⁰

A Harmadik Birodalomban kétségtávolú az volt a legfontosabb, hogy ki melyik fajhoz tartozott, de a fogalom használata mégsem precíz. A nemzetiszocialista politika elsősorban a zsidóság ellen irányult, és antiszemita tradíciókra alapozta elképzeléseit. Ez lényegesen eltér a rasszizmus más formáitól, amelyek a fajt helyezik a középpontba. Ezért ebben a megközelítésben a feketék nem számítanak sem férfiatlannak, sem istengyilkosnak, sem világ elleni összeesküvőnek, és az ipari társadalom problémáiért sem őket teszik felelőssé. A 20. század elején Európában a rasszizmus nem kapcsolódott össze olyan politikai, teológiai vagy gazdasági érveken alapuló előítéletekkel, amelyek egy bizonyos csoportnak túl nagy hatalmat tulajdonítanak, amit meg kell törni.¹¹ Amikor munkám során a faj kategóriát használom, tulajdonképpen kiegészítő megoldáshoz folyamodom: olyan antiszemita érvelési sablonokat értek alatta, amelyek hierarchikus különbséget állítanak fel az árjak és a zsidók között.

A Leni Riefenstahl foglalkozó szakirodalom kimerítően foglalkozik azzal, hogy filmjeiben és fotóin hogyan ábrázolta a feketéket, ám a szerzők többnyire nem érzékeltetik a különbséget, hogy núbiaiakról – akikkel az 1960-as évektől behatóan

⁹ A nemre vonatkozó kérdés a Harmadik Birodalomról szóló kutatásokban folyamatosan az árja nők nőkké változtatására és helyzetüknek a zsidók helyzetével való egyenlővé tételére irányult. A gendernek gyakran tehermentesítő funkciója volt, megválaszolatlanul hagyta a nők származásának problémáját, tehát eltakarta a nemzetiszocializmus horizontját, Auschwitzot. A faj és a gender kategóriák egymáshoz való viszonya a nemzetiszocializmussal foglalkozó történeti nőkutatásban komoly nézeteltérésekhez vezetett, amely a legjobban Gisela Boock és Claudia Koonz vitájában mutatkozik meg. Ehhez lásd BOCK, 1989.; BOCK, 1992.; KOONZ, 1992. A faj és gender közötti komplex viszony aktualitását fogalmazza meg Elisabeth Bronfen tanulmányában, amely Kathlyn Bigelow 1990-es *Blue Steel (Kék acél)* című filmjéről szól. Azt mutatja be, hogy a film keresztény hősnője, a new yorki rendőrnő csak azáltal tud beilleszkedni a keresztény férfiakból álló rendőrtestületbe, hogy megöl egy bűnözőt, aki pszichopata, zsidó és foglalkozását tekintve tőzsdeügynök. BRONFEN, 1996.

¹⁰ Kutatásom szempontjából lényegtelen az az aspektus, amely kizárja a vizsgálatból a nem árjakat, és az árja férfi és női test viszonyára koncentrálna. A Riefenstahl Olimpia-filmjével kapcsolatos feminista viták legtöbbször figyelmen kívül hagyják a faji kategóriát, és pusztán a film férfiközpontúságának bírálatára szorítkoznak. Vesd össze például WYSOCKI, 1980. vagy LENSSEN, 1996.

¹¹ Ehhez lásd például HAURY, 1992.; BRAUN, 1995. 183.

foglalkozott – vagy éppen az 1936-os Olimpia-film Jesse Owenséről van szó.¹² Ezek a szerzők átsiklanak afelett, hogy a Harmadik Birodalom számára nem a feketék, hanem a zsidók jelentették a fő ellenséget.¹³ Én viszont tanulmányomban alapvetően a zsidó, és nem a fekete testet tekintem az árja test ellenpólusának.¹⁴

Manipulált áldozatok

A Leni Riefenstahlal foglalkozó szakirodalom mindig ugyanazokat a szempontokat vizsgálja – ezek azonban nem adnak választ a kérdéseimre. Az Olimpia-filmet leggyakrabban a filmkészítés történetével foglalkozó munkák taglalják.¹⁵ Amikor Riefenstahl Harmadik Birodalomban betöltött szerepéről vagy művészi fejlődéséről van szó, magánélete feltűnően gyakran foglal el központi helyet. Úgy tűnik, mintha az érdeklődés eltolódna a művésznő filmjeiről a teste felé.¹⁶ A szakirodalomban továbbá rendszeresen vita folyik arról is, hogy filmjei a művészetet vagy a közönséget félrevezető, elítélendő propagandát képviselnek-e.¹⁷

Az ideális férfitestet állítom vizsgálatom középpontjába, ugyanis a filmben is ez kerül előtérbe.¹⁸ A nemzetiszocialista korszak férfitest-ábrázolásával elsősorban a művészettörténet és az irodalomtudomány, illetve érintőlegesen a sporttörténet foglalkozik. Az egyik legfrissebb publikáció Siegfried Kaltenecker tollából származik.

¹² Riefenstahl a második világháború után a fotózás felé fordult. 1962 és 1977 között a szudáni núbiaiak között élt, és két jelentős, róluk készült fotóalbumot adott ki. Jesse Owens fekete bőrű amerikai atléta, aki a berlini olimpián 4 aranyérmet szerzett. – *A szerk.*

¹³ Állítólag Adolf Hitler a színesbőrű atléták győzelmeinél hihetetlenül dühös volt. Riefenstahl úgy szólna ellenzékiinek állítják be, amiért egyáltalán ábrázolta a Führert feldühítő atlétákat. Lásd például INFIELD, 1976. 136–137. A kérdés azonban nem az, hogy ábrázolja-e őket, hanem hogy hogyan jelennek meg a filmen, illetve hogy helyettük kik nem jelennek meg egyáltalán.

¹⁴ Természetesen a rasszizmusnak és az antiszemitizmusnak vannak érintkezési pontjai és közös vonásai is. Így például Annegret Ehmann rávilágít arra, hogy a német gyarmatokon olyan rendeletek voltak érvényben, amelyek tiltották a németek és a feketék közötti házasságot, és hogy ezek a rendeletek részben a nürnbergi törvényekre hasonlítanak. EHMANN, 1993. Sander Gilman pedig arra mutat rá, hogy a 19. században a zsidókat gyakran olyan „fattyúként” jellemezték, akik „néger vért” hordanak magukban. GILMAN, 1992. 24–31. Az *Entartete Kunst (Elkorcsosult művészet)* című kiállítás a kommunista és zsidó alkotókat csendes-óceáni fekete szigetlakókhoz hasonlította. KAISER, 1937. 16. Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a nemzetiszocializmus legfőbb ellenségének a zsidók számítottak.

¹⁵ Az Olimpia-film keletkezésének körülményeit Cooper kutatta a legátfogóbban. COOPER, 1986.

¹⁶ Ez az eltolódás tanulmányokban is érzékelhető, amelyek olyan elismert fórumokon jelentek meg, mint a Brit Filmintézet Olimpia-film könyve, vagy a *Sight and Sound* folyóirat. DOWNING, 1992. 18–21; ELSAESSER, 1993.

¹⁷ Például INFIELD, 1976. 228–239. vagy DOWNING, 1992. 90–91. Érdekes kivételt képeznek Hilmar Hoffmann, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpmann és Susan Sontag munkái. Loiperdinger mindenekelőtt az *Akarat diadalával* foglalkozik, és Walter Benjaminra és Siegfried Kracauerre alapozva cáfolja a manipulációról szóló elképzeléseket. A másik három szerző arra tesz kísérletet, hogy elhelyezze Riefenstahl Olimpia-filmjét a Harmadik Birodalom kulturális környezetében, amely történetileg értelmezhető. HOFFMANN, 1993.; LOIPERDINGER, 1987.; SCHLÜPMANN, 1988.; SONTAG, 1980.

¹⁸ A férfi atléták filmbeli dominanciája abból fakad, hogy az olimpiai játékokon túlnyomórészt férfiak indulhattak. A női atléták számára kiírt versenyszámok csak az '50-es és a '60-as évektől válnak gyakoribbá az olimpiákon. Az árja attribútum a Harmadik Birodalomban nem csak férfi, hanem természetesen női testekhez is kapcsolódhatott. Lásd ehhez WILDMANN, 1998.

zik.¹⁹ Eszmefuttatása a pszichoanalitika kutatási módszerein alapszik, amelynek lényege, hogy a nemzetiszocialista férfitest-ábrázolások azt a célt szolgálták, hogy felülírják a zsidó testábrázolást. A szakítást a korábbi hagyománnyal „végtelenül kegyetlen, irracionális rituáléként” értelmezi, amely meglehetősen erőltetett és barbár eljárás, és maguk a náci is áldozatává váltak.²⁰ Az ilyen érvelések tehát azon a prekonceptción alapszanak, hogy az áldozatok árja testek, hogy a Harmadik Birodalom kapcsán elsődlegesen patriarchátusról beszélhetünk, valamint hogy a németek kényszer alatt cselekedtek, félrevezették és manipulálták őket.

A vágyakozás

Daniel Goldhagen vitatott könyvének a *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust (Hitler készséges hóhérai. A német lakosság és a holokauszt)* címet adta.²¹ Goldhagen a korábbi történeti kutatásokat azért bírálja, mert a történészek nagy része az okok feltárásával igyekszik megmagyarázni, hogy a soá miért lelt széleskörű támogatásra a németek körében: a hatalommal kapcsolatos diszpozíciók, csoportnyomás, gazdasági érdekek, karriervágy a jól ismert és sokat hangoztatott indokok. Ezzel szemben Goldhagen azt állítja, hogy a német nép kultúrájából fakadó antiszemitizmus eredményezte, hogy a zsidóságot halálos ellenségnek tekintették. A Harmadik Birodalom csupán azokat a feltételeket és körülményeket teremtette meg az elkövetők részére, amelyek nélkülözhetetlenek voltak ahhoz, hogy ötleteiket, elképzeléseiket megvalósíthassák. Az államnak és a pártnak nem kellett meggyőznie a nem zsidó német lakosságot „zsidópolitikája” helyességéről, hiszen a lakosság nagy része egyetértett azzal.²² Wolfgang F. Haug világít rá arra, hogy Arno Breker férfiszobrai nem kizárólag elrettentenek, hanem egyúttal vágyakat is ébresztenek, ugyanis az ideális test kívánatos, beindítja a vágyakozást. Haug szerint ugyanígy a nemzetiszocializmus sem csupán rákényszeríti elképzeléseit a népre, hanem egyúttal kielégíti az árják igényeit és eleget tesz kívánságaiknak. A Harmadik Birodalom tehát képes arra, hogy örömet szerezzen, ahogy az Olimpiai Szervezőbizottság hivatalos jelentésében is olvasható.²³

A „willing” kifejezés olyan viselkedésmódra utal, amely a vágyakozás lacani fogalmával hozható összefüggésbe: Jacques Lacantól származik a vágyakozás és a hozzá kapcsolódó elmélet az imagináriusról, szerinte ennek kialakulása az egyén fejlődésének korai szakaszára vezethető vissza, amit ő tükörstádiumnak (*stade du*

¹⁹ KALTENECKER, 1995.

²⁰ KALTENECKER, 1995. 102–103.

²¹ GOLDHAGEN, 1996.

²² GOLDHAGEN, 1996. 3–24.; 416–454. Goldhagen elméletével kapcsolatban több kritika is napvilágot látott, lásd POHL, 1997. Jóllehet tézisei, érvelése kritikával illelhetők, Goldhagen azonban rávilágít a kutatás gyenge pontjára, amely a könyvére adott dühös és sértő, részben antiszemita reakciókból is látszik. Goldhagen jogosan állítja, hogy a történészek nagyon óvatosan tematizálják a német antiszemitizmust mint a soá megvalósításának okát. A jól ismert magyarázatok egyfajta védekezést is magukban foglalnak, jóllehet kitágítják az elkövetők körét, és leírják azt az összetett folyamatot, amely a soához vezetett, de a felelősséget olyan tényezőkre hárítják, amelyeknek semmi közük sincs a zsidósághoz. Nem magyarázzák meg, miért voltak büszkék az elkövetők tetteikre, miért voltak képesek gyilkolni, és miért dokumentálják ezt olyan nyíltan magánlevelezésükben.

²³ HAUG, 1987. 161–179.

miroir) nevez. Az imaginárius kategóriájába sorolja Lacan a teljességről és a hatalomról szóló elképzeléseket, amelyek a vizuálishoz, egy hasonló képéhez, a tükörben való megjelenéshez kötődnek.²⁴

A vágyakozás, csakúgy mint az imaginárius, kérdésselvetéssel összefüggésben nem természetes adottságként, nem antropológiai állandóként, hanem történetileg meghatározott, megváltoztatható konstrukcióként értelmezhető, amellyel egyedi jelentéstulajdonítások és cselekvésmódok vázolhatók fel és vizsgálhatók. Ezek a történetileg értelmezett fogalmak a kollektív emlékezet kontextusában megvilágíthatják, hogyan cselekszenek az emberek szabad akaratukból, azon kívánságaiknak és egyéni igényeiknek megfelelően, amelyek nem kizárólag egy pillanatnyi helyzetből erednek, hanem egy hosszabb tradícióban gyökereznek.²⁵

Az antiszemitizmus összetett nyelvként írható le, amelynek segítségével az elképzelések és a cselekedetek összekapcsolhatók. Felfoghatjuk olyan nyelvként, amellyel a társadalom értelmezi önmagát és történelmét, amellyel létrejön a társadalmi konszenzus, és amely meghatározza, hogy ki tartozik a társadalomhoz. Az antiszemitizmus azonban a maga inherens logikáját tekintve nem konzisztens, hanem sokkal inkább paradox, megnyilvánulásai nem mindig felismerhetők vagy érthetőek. Nem kifejezetten egyének, hanem az egész „zsidóság” ellen irányul. Ebből származik az a módszertani nehézség, hogy e nyelv vizsgálatakor csak akkor tudunk egyértelmű megállapításokat tenni, ha a maga teljességében, az érvek mindegyikét figyelembe véve vizsgáljuk.

Ha az antiszemitizmus nyelvében hagyományozódó nézeteket az imagináriusnak feleltetjük meg, illetve történetileg meghatározottnak és kialakultnak tekintjük őket, akkor a cselekedetek értelmezhetőek a vágy megvalósulásaiaként. A vágy egy imaginárius képen alapszik, amelyet a közösség antiszemita előítéleteken és képeken nyugvó felfogása „zsidómentesnek” tart, és így is prezentálja azt.

Filmjével kapcsolatban Riefenstahl megjegyezte, hogy „öszönöznie kell a fiatalságot arra, hogy még szebbé és tökéletesebbé váljon”.²⁶ Ha az Olimpia-filmnek példaképnek „kell lennie”, akkor rögtön felvetődik a kérdés, hogy vajon az abban megjelenő test nem az imagináriust reprezentálja-e, és nem azt a vágyat kelti-e a közönségben, hogy olyanná váljon, mint a példakép. Továbbá kérdés, hogy vajon a film német közönsége kulturális helyzetéből adódóan maga is olyan publikum-e, amely a Riefenstahl által alkotott képekre vágyik, amelynél a rendező szándékai nyitott fülekre és szemekre találhatnak.

A Riefenstahl-filmben megjelenő testek egyrészt értelmezhetőek vizuális imagináriusként, amelyek vágyakat elégitenek ki, és maguk is vágyottak, másrészt rávilágítanak arra, hogyan kommunikál a nemzetiszocializmus, hogyan viszonyul a kollektív emlékezethez, és mennyire hiszi magát képesnek arra, hogy befolyásolni tudja az emberi cselekedeteket. Ezért tekintem ezeket a testeket „vágyott testeknek”, amelyek arra hivatottak, hogy a közönségnek „örömet szerezzenek”, függetlenül attól, hogy a közönség levonja-e a látottakból a kívánt konzekvenciát is.

²⁴ WIDMER, 1990. 28–37.

²⁵ Lacan ott volt az 1936-os berlini olimpián. Claus-Dieter Rath ezért veti fel azt az érdekes, de nagyon nehezen megválaszolható kérdést, hogy a látottak befolyásolták-e elméletét. RATH, 1994. 16.

²⁶ RIEFENSTAHL, 1938. 1. Idézi: NOWOTNY, 1981. 51.

A nemzetiszocializmus és az ókor

Az Olimpia-film prologusát vizsgálva szembetűnő, hogy Riefenstahl milyen nagymértékben hivatkozik az ókorra. Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a Harmadik Birodalomban a kultúra más területein is erőteljes visszacsatolás figyelhető meg az ókori Görögországhoz. A nemzetiszocializmus antikvitáshoz fűződő viszonya azonban összetett, és művészetpolitikája sem azonos minden területen.²⁷ A nemzetiszocializmus művészeti életében vita folyt a vizuális formákról és azok ideológiai vonatkozásairól, amely végül az antik művészet egyfajta recepciójához vezetett. A szóban forgó vita fontos hozadéka, hogy döntően befolyásolta a német állam hivatalos testképét. Az ókori művészet hivatalos megítélése 1934 és 1937 között alapvetően megváltozott, és ekkortól vált hivatkozási alappá.²⁸

A nemzetiszocializmusban a sport és a szobrászat voltak felelősek a korszak emberideáljának megteremtéséért és megjelenítéséért. A szobrászat formázta meg azt a testet, amely példakép és mérce volt az árják számára, ez a példa és mérce pedig a sport révén válhatott testi valósággá. A sport és a művészet volt hivatott arra, hogy az élettérért való küzdelemre nevelje a népet. A berlini olimpiától kezdve végérvényesen azok az irányzatok kerekedtek felül, amelyek a test hivatalos ikonográfiáját megalkották és vizuálisan terjesztették. Ahogy a szobrászatban a náci testkoncepció szerint kellett az árjakat megmintázni, úgy Leni Riefenstahl is kénytelen volt a Harmadik Birodalomban elfogadott testképet megjeleníteni filmjein, mert azok – ahogy Goebbels fogalmazott – „*az utolsó falu utolsó emberére is hatással vannak*”.²⁹

Melyik verzió?

Az Olimpia-filmnek nemcsak egyetlen verziója létezik. Az a film, amelyet Riefenstahl a berlini premieren a Führer születésnapja alkalmából levetített, minden valószínűség szerint nem feleltethető meg annak a változatnak, amelyet a bemutatót követően Harmadik Birodalom-szerte vetítettek. A hazai és a nemzetközi filmgyárak számára Riefenstahl összesen öt nyelvi változatot készíttetett.³⁰ Az 1945 óta forgalomban lévő kópiák, – amennyiben Riefenstahl engedélyezte – a háború előttinek valamelyest rövidebb verziói. Francia, amerikai és angliai filmgyárakban különböző nyelvi változatok lelhetők fel, amelyeket a szövetségesek 1939 és 1946 között foglaltak le.³¹ Németországban, a berlini Szövetségi Levéltárban (*Bundesarchiv*)

²⁷ Más művészeti ágakban, a festészetben vagy az építészet bizonyos területein (lakó- vagy ipari épületek tervezése) az ókori művészetekre való hivatkozás nem játszik említésre méltó szerepet. Ezek a területeken a viszonyítási alapot jelentő vizuális kritériumok teljesen mások. A különbségekről Peter Reichel munkája nyújt áttekintést. REICHEL, 1992.

²⁸ A vitákat Hildegard Brenner dolgozta fel részletesen. BRENNER, 1963. Lásd még: MERKER, 1983.; WOLBERT, 1982.; ALKEMEYER, 1996.

²⁹ GOEBBELS, 1974.

³⁰ DOWNING, 1992. 9–10.

³¹ DOWNING, 1992. 9.

megtalálható a háború előtti német változat is. De Riefenstahl kereskedelmi forgalomba hozott egy valamivel rövidebb verziót is, amely 1992-ben Németországban a SAT 1 televíziós csatornán adásba is került. Vizsgálatom tárgyát ez a verzió képezi. A lehetséges eltérések ellenőrzése végett egyrészt a film 1938-ban megjelent szövegkönyvéhez, másrészt Cooper és Infield a film 1958-as átdolgozásával foglalkozó írásaihoz, valamint a Bundesarchiv kópiájára támaszkodó munkákhoz igazodom.³² A lausanne-i Olimpia Múzeum birtokában van egy Riefenstahl által hitelesített változat, amely valamivel hosszabb a kereskedelmi forgalomban lévónél, ezt a változatot is felhasználtam munkám során.

A film

Hitler 1935 augusztusában bízta meg Leni Riefenstahl a tervezett Olimpia-film rendezői feladataival.³³ A filmet a Birodalmi Népfelvilágosítási és Propaganda-Minisztérium (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* – RMVP) finanszírozta, amely a *Tobis Filmkunst*tal együttműködésben a forgalmazását is szabályozta. A Nemzetközi Olimpiai Bizottságnak (NOB) sem a produkcióban, sem a film véleményezésében nem volt nyíltan szerepe. Az RMVP hivatalosan soha nem vállalta, hogy bármi köze is lenne a filmhez, sőt – mintegy fedőszervezetként – megalapította az „Olimpiai Film Társaságot”, amely a film producereként lépett fel, Leni Riefenstahl és öccse, Heinz pedig a társaság tagjai lettek.³⁴ A forgatás előkészületei 1935 őszén kezdődtek. Két és fél évig tartó munkálatok után végül 1938. április 20-án Berlinben, a Führer születésnapjának tiszteletére tartották a film premierjét. A bemutatóra Adolf Hitler mellett az állam, a párt és a *Wehrmacht* vezető személyiségeit is meghívták, csakúgy, mint a diplomáciai testületet, illetve a német és – az Anschluss óta ugyanolyan állampolgársággal rendelkező – osztrák olimpiai érmeseket.³⁵ A premiert követő hat hónapban Riefenstahl Németország tiszteletbeli nagyköveteként beutazta Európát és a filmet népszerűsítette.³⁶ Óriási sikert aratott, több díjat is elnyert, köztük 1938-ban a Harmadik Birodalom Nemzeti Filmdíját, illetve a NOB kitüntetését, amelyet majd csak 1948-ban, a

³² A szövegkönyv kiadása: GÜNTHER, 1938. 3–21. A Bundesarchiv verziójához: COOPER, 1986., LOIPERDINGER, 1988. A Riefenstahl által akkoriban forgalomba hozott 35 mm-es változathoz: SCHLEIF, 1993. 152–153.

³³ COOPER, 1986. 19. 1938-ban Leni Riefenstahl rendezői kinevezését hivatalosan a pártkongresszusról készített sikeres filmjének tulajdonította. GÜNTHER, 1938. 27. Az olimpiai film rendezésére más filmkészítők neve is felmerült: pályázott Oskar Fischinger, Luis Trenker pedig azt állítja, hogy felajánlották neki a rendezést. Trenkerhez: INFELD, 1976. 114. Fischingerhez: Herbert Gehr szóbeli közlése. Amikor az RMVP 1936 októberében pénzügyi hiányosságokat állapított meg az Olimpiai Film Társaság könyvelésében, rövid időre megkérdőjeleződött, hogy Riefenstahl személye alkalmas-e a film munkálatainak összefogására. COOPER, 1986. 147–153.

³⁴ NOWOTNY, 1981. 47–49.

³⁵ NOWOTNY, 1981. 52. Cooper részletesen felsorolja a résztvevő vendégeket. COOPER, 1986. 186–189.

³⁶ DOWNING, 1992. 86. Mindezért 1938 májusától 1939 februárjáig havi fizetésén felül 5000 RM [Reichsmark – Birodalmi Márka – a ford.] összegű prémiumot, valamint 25 000 RM ruházkodási hozzájárulást kapott az RMVP-től. NOWOTNY, 1981. 49.; HOFFMANN, 1993. 132.

háború utáni első olimpián adnak át rendezőnek.³⁷ Riefenstahl csak az Egyesült Államokban talált teljes elutasításra.³⁸

A Harmadik Birodalom bukása után a mozik csak 1957-ben tűzték újra műsorra az Olimpia-filmet. 1958-ban Riefenstahl, a „Filmipar Önkéntes Önkontrollja” (*Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* – FSK) nevű szervezettel megállapodva lerövidítette a háború előtti változatot, hogy filmjét a kereskedelmi televíziók is műsorukra tűzhessék. Ha napjainkban a televízióban vagy a moziban az Olimpia-filmet adják, akkor a bemutatott verzió az 1958-as újravágáson alapul.

Riefenstahl filmje alapvetően csak részleteket mutat az egyes olimpiai sporteseményekből, és felsorolja a győztesek nevét. Egy bonyolult folyamat során lesznek ezekből a részletekből teljes és metaforikus értelmű történetek. A filmet a rendező két részre osztotta, ezek különböző címet viselnek, és olyan kronológiát követnek, amely nem felel meg a versenyek valós sorrendjének. A két rész *A népek ünnepe*, illetve *A szépség ünnepe* címet kapta.

A népek ünnepe egy hosszabb filmes kompozícióval indul, amely önmagában zárt egységet képez, és a továbbiaktól mind filmtechnikailag, mind dramaturgiailag elhatárolódik. Nem véletlenül nevezi Hoffmann ezt a részt prologusnak, hiszen ez vezeti be a nézőt a film tematikájába, továbbá segítséget nyújt neki a film értelmezéséhez.³⁹ Pontosan emiatt válik az első 24 perc számunkra érdekessé. A prologusban azokat a momentumokat vizsgálom, amelyek a test keletkezésére, filmbéli születésére és a testek genealógiájára vonatkoznak. Hogyan alkotja meg a példaképül szolgáló árja testet Riefenstahl, és milyen múltat, milyen eredetet kölcsönöz neki?

A film az Akropolisz romjainál kezdődik, antik szobrokhoz vezeti a nézőt, majd ez a kép átúszik egy olyan felvételbe, amelyen egy élő sportolót látunk, aki bemutatja a közönségnek a könnyűatlétika sportágait: a diszkoszvetést, a gerelyhajtást és a súlylökést. Hozzá csatlakozik egy női csapat, tagjai gimnasztikai gyakorlatokat hajtanak végre a természetben. Ezt követően a kamera az olimpiai láng útját követi Európán keresztül egészen addig, amíg az elér a berlini Olimpiai Stadionba. Ott Riefenstahl a hosszú megnyitóünnepség apró, de annál fontosabb momentumait mutatja be, a sportdelegációk bevonulását a stadionba, az olimpiát megnyitó Adolf Hitler, majd az olimpiai láng meggyújtását. Végül a kórus elénekli Richard Strauss *Olimpia Hymnusát*. Ebben a mintegy 24 percben Riefenstahl szinte kizárólag zenét használ hangi filmformáló eszközként.

³⁷ NOWOTNY, 1981. 207.; BERNETT, 1973. 127. Avery Brundage javaslatára az NOB a háború előtti utolsó ülésén Riefenstahlnak olimpiai diplomát adományozott, amit azonban csak a háború után adtak át neki. A film további kitüntetései: az 1938-as Velencei Filmfesztivál első díja és ugyanebben az évben a svéd Polar-díj, valamint a francia Grand Prix. INFELD, 1976. 149. Mindezek mellett a Harmadik Birodalomban a film elnyerte az „állampolitikailag értékes”, „művészileg értékes”, „kulturálisan értékes” és „népművelő” minősítéseket. BERNETT, 1973. 125. A minősítések adományozásában az RMVP volt illetékes. A minősítések – a nemzetiszocialista cenzúra részeként – jelentős adóengedményeket jelenthettek, amennyiben odaítélték őket. ALBRECHT, 1969. 23–24.; LOWRY, 1991. 10.

³⁸ Riefenstahl amerikai útjának idejére esett a Kristályéjszaka. Mivel a rendező nem határolódott el az eseménytől, kivívta szinte az egész amerikai filmipar rosszállását. COOPER, 1986. 213–227.; INFELD, 1976. 177–185.

³⁹ HOFFMANN, 1973. 125.

A születés

Riefenstahl a filmben megjelenő atlétát a híres görög szoborral, Mürón *Diszkoszvetőjével* állítja párhuzamba. A sportoló ugyanolyan pozícióban tartja a testét, mint a görög szobor alakja, ugyanabban a méretben jelenik meg, ráadásul a felvételek mindkét esetben ugyanabból a kameraszögéből készültek – totálból és alulnézetből. A két beállítás a képek átúsztatásával kapcsolódik egymáshoz, az atléta így mintegy kinő Mürón *Diszkoszvetőjéből*, és megvalósítja, illetve folytatja is azt, amit a mozdulatlan szobor sejtet: elveti a diszkoszt, a súlylökés és a gerelyhajítás ezáltal hozzákapcsolódik a diszkoszvetéshez.⁴⁰ A kisportolt testű könnyűatletát és élsportolót az ismert német tízpróbázó Erwin Huber játszotta.

Az atléta egy percig sem marad egy helyben, folyamatosan mozog és elhajtja a kezében levő dobóeszközöket. Az egymástól eltérő és összetett mozgáselemeket több filmtechnikai eszköz formálja egyetlen egységes mozdulatsorrá. Riefenstahl szinte végig lassítást alkalmaz, amivel a különböző mozgások eltérő tempóját egyenlíti ki. Az egyes beállításokat képátúsztatásokkal köti össze, az egyik mozgást a másikba átúsztatva. A kamera folyamatosan az atlétát és sporteszközeit követi, a svenkelés technikájával alakítja át a sokrétű mozgást folyamatos és változatlan történéssé. Így jelenik meg a filmen Huber mozgása diszkoszvetés vagy gerelyhajítás közben, és így válik egységes, töretlen mozdulatsorrá. Wendt filmzenéje árnyalja ezt a töretlenséget, és ad többletet neki: a zene, amely – akárcsak a mozgás – tetőpontról tetőpontra hág, szakadatlan emelkedést kölcsönöz a mozgásnak. Huber és dobóeszközei hatalmas földrajzi távolságokat győznek le, a gerelyek pedig új magasságokat hódítanak meg.

Nemcsak a mozgásnak, hanem a testnek is egészséget kell alkotnia. Ez az elv az atléta megformálásának részleteiben is megjelenik. Huber mindössze egy, péniszét takaró ágyékkötőt visel. A fedetlen férfi nemi szervet sokszor zavarónak érezték az aktfotókon. Úgy tűnik, mintha Riefenstahl ezzel hiányosan jelenítené meg a férfitesztet.⁴¹ A ruhadarab megakadályozza a Huber meztelenségének látványából fakadó zavartságot. Viszont az atléta bőrének és ágyékkötője színének tónusa azonos, ami a sportoló megjelenésének teljességét hangsúlyozza. Bár Huber soha nem áll meg, a fizikai megterhelésnek még sincs semmilyen látható következménye, amely a test múlandóságára utalna: nincs izzadtság.⁴² A sportoló bőre tiszta és száraz marad. Ráadásul a teste teljesen szőrtelenre borotvált, sima és bronzosan csillogó, egyetlen hibát sem lehet rajta felfedezni.⁴³

⁴⁰ DOWNING, 1992. 52.; COOPER, 1986. 141–142. Downing és Cooper leírja, hogyan igazítják filmes trükkökkel Huber testtartását gondosan a *Diszkoszvető*éhez.

⁴¹ „Az elmúlt néhány évszázadban a petyhüdt pénisz soha sem olyan érdekes, mint az a titokzatosság, ami elfedi. Sőt még a merev pénisz is gyakran furcsának tűnik, mintha nem lenne része a férfi testének, csak oda lenne ragasztva.” DYER, 1982. 71–72.

⁴² Az izzadtság, a kimerülés vagy a test sérülései, tehát a múlandóság jelei csak akkor bukkannak fel a filmen, amikor a múlandóságot összefüggésbe lehet hozni az örökkévalósággal.

⁴³ Riefenstahl a test effajta megjelenítésével nem számít úttörőnek, hiszen például Hans Surén, a *Frei Körper Kultur*-mozgalom egyik tisztségviselője már 1925-ben, a férfitestről tartott előadásában az egészséges, sportos és „német” testről beszélt. A testfelület olyan tulajdonságait említi, mint a bronz bőr vagy a szőrtelenség, példának pedig a görög szobrokat állította, amelyek az egyén testének mércéi: „Egy gondosan megformált, alaposan kidolgozott test megfigyelése nevelő hatású,

A felvételen a hangsúly a felsőtesten és a karon van. A kompozíció mégsem osztja szegmensekre a testet. A karokat és a lábakat, amelyeket a film közelről mutat, újra a svenkelés köti össze az egész testtel. A test egységet alkot és egység is marad.

Huber rendkívül izmos. Mivel megállás nélkül sportol, az izmok folyton megfeszülnek, ezért nagyon jól láthatóak. Az izmok, amelyeket nem lehet nem észrevenni, valamint az ezeket még jobban hangsúlyozó fényjáték modellezi a testet, és olyan plaszticitást kölcsönöz neki, amely tökéletesen kiemeli a síkszerű háttérből, egységét és zártságát ezzel is hangsúlyozva.

Az ókor

Riefenstahl a Németország és az ókor közötti hidat Huber és a *Diszkoszvető* összekapcsolásával teremti meg, amelynek filmes eszköze a jelenetek egymásba úsztatása, képi eszköze a testbeszéd, a cselekvés szempontjából pedig a dobások sora. Az ikonográfiai szint három kapcsolódási pontot foglal magába: a testtartás összhangját, az atléták meztelenségét és testük, izmaik formálhatóságát. Ezek a technikák hasonlóságot teremtenek, utalnak az antikvitásra, mindenekelőtt Olümpiára, mivel a test, amelyre a hasonlóságoknak vonatkozniuk kell, egy atléta, egy görög diszkoszvető antik szobra. Erwin Huber alakja pedig mintegy ebből a szoborból nő ki.⁴⁴

Riefenstahl a *Diszkoszvetőt* egy görög szobor-sor végére helyezi, az istenséget, mitológiai alakokat és történelmi személyiségeket – Nagy Sándort, Árész,⁴⁵ Aphroditét vagy Apollónt – ábrázoló plasztikák sorozatában ez az utolsó szobor. Riefenstahl a régi görögök alakjait is képátúsztatásokkal köti össze: ezáltal ezek egységet képeznek, sorrendjükben pedig generációk egymásutánját érzékeltetik. A nemzedéki sor végére a rendező Hubert állítja. Ezzel filmtechnikailag olyan módszert alkalmaz, amelyet Wolbert a nemzetiszocialista szobrászatban központi-nak jelöl meg: az ókorra történő ikonográfiai utalást. Wolbert ezt „nemesítési stratégiának” nevezi, amelynek célja, hogy a nemzetiszocialismus saját szobrászatának rangot szerezzen. Ahogy Wolbert fogalmaz, ennek az „olümpiai istenekkel való egyér-

nemcsak fizikai, hanem mindenekelőtt morális vonatkozásban. A nemes, meztelen test az embereket versengésre készíti, ezt az ókori görögök jól tudták. A kisportolt, meztelen test nemcsak lelkesít, hanem, mint egy bronzszobor, nyugalmat is sugároz. A szép barna bőrszín minden ember leghőbb vágya kell legyen, az utókornak pedig rólunk mint barna bőrszínű kultúrnezetről kell beszélnie.” SUREN, 1925. 37–38. Surén könyveit, a *Deutsche Gymnastik*-ot (Német gimnasztika) és a *Der Mensch und die Sonne*-t (Az ember és a nap), amelyek a '20-as és a '30-as években nagyon népszerűek voltak, saját fotóival illusztrálta. A könyvben meztelen, bronzbarna, edzést végző, kidolgozott testideálok jelennek meg, amelyek mindössze szemérentakaró-szalagot viselnek. A *Der Mensch und die Sonne* című könyve a '30-as években *Mensch und Sonne – Arisch-olympischer Geist* (Ember és nap – árja-olümpiai szellem) címen új kiadásban is megjelent.

⁴⁴ Az ókor és a „jelen” között kapcsolatot létesítő filmes eszközök kiválasztásánál Riefenstahl ismert példaképekhez nyúl vissza. A *Diszkoszvető*-Huber-képátúsztatás az „élőképek” tradíciójába illeszkedik. WENK, 1991. 233. „Élőképeket” használt 1925-ben Nicholas Kaufman népszerű sportpromóciós filmje is, a *Wege zu Kraft und Schönheit* (Utak az erőhöz és a szépséghez).

⁴⁵ Árész Akhilleuszként van feltüntetve a filmről készült fotóalbum 1937-es kiadásában, továbbá ennek reprint kiadásában, amely 1994-ben az Egyesült Államokban jelent meg. A kép valójában a hadistent, Árész ábrázolja. Adrian Stähli szóbeli közlése. A fotókat lásd RIEFENSTAHL, 1937. 24.; RIEFENSTAHL, 1994. 24.

telmúen kimutatott rokonságnak, avagy tulajdonképpeni azonosságnak kell” a Harmadik Birodalom állami szobrászatát „az evilágitól lényegszerűen eltávolítania”.⁴⁶ A Huber által megformált atléta hasonlít a filmben előtte felsorakoztatott elődökre, vizuálisan „kimutatott” rokonságban áll velük, és így maga is „eltávolítottatik az evilágitól”.⁴⁷ Ennek köszönhetően először egyesülnek a filmben ellentmondás nélkül háborús és sportteljesítmények egy testben, Huberében.

A feltűnően hosszú képátúsztatás éppen időtartama miatt érzékletes. Ennek megvan a maga speciális jelentése. Silke Wenk azoknak a női testeknek az egymáshoz fűződő vizuális és ideológiai kapcsolatát boncolgatja, amelyek képeslapokon és újságokban jelentek meg a Harmadik Birodalom megbízásából. Ezen felül vizsgálatának tárgyát képezik az ókorhoz kapcsolódó nemzetiszocialista szobrok, valamint a kortárs aktfotók, amelyek segítségével megállapítja, hogy a meztelen testek e kétféle ábrázolása gyakran egy képen jelenik meg, mintegy így egyesítik őket.⁴⁸

Wenk az aktfotók és a szobrok közti kapcsolatot mimetikus viszonyként jellemzi: a hús-vér test szeretne olyanná válni, mint a kőből megformált, és eszerint cselekszik. Huber teste szintén mimetikus viszonyban áll a *Diszkoszvető*ével. A feltűnően hosszú képátúsztatás hivatott egyértelműen ezt a kapcsolatot megteremtteni. A mimézis olyan különbséget feltételez, amelyet feltétlenül meg kell szüntetni. A választott filmes eszköz rámutat az élő test és a görög szobor között meglévő különbségre, és egyúttal azt a célt is szolgálja, hogy legyőzze azt: beleilleszti az egyik testet a másikba. Huber teste összekapcsolódik az ideállal, amelyhez hasonlóvá válik, és amelyhez még mozgásában is igazodik.

A jelenet legelején Huber mozdulatlan, testtartása merev, és akárcsak egy szoboré, a sportoló képe beállított póz hatását kelti. Akkor is nyíltan megmutatja magát, amikor mozogni kezd, sem kezével, sem karjával nem takarja el testrészeit.⁴⁹ Huber teste úgy mutatkozik meg, hogy feltétlenül csodálattal kell rátekinteni. A lassítással pedig még intenzívebbé válik a szemlélés folyamata. A lassításnak köszönhetően a testet részleteiben látjuk. Nemcsak magának a testnek, hanem megjelenítési módjának is óriási jelentősége van. Wenk a takaratlan, nyílt testpozíciót olyan gesztusként értelmezi, ami a nézőt a szemlélésre invitálja, ami ugyanakkor összekapcsolódik azzal az elvárással, hogy önmagunkat a mások tekintete által konstruáljuk meg.⁵⁰ A néző szeme nem a felvételen szereplő meztelen testre irányul közvetlenül, hanem kitérőt tesz a képen látható szobrok felé. A szobrok hivatottak ugyanis megtestesíteni azt a hivatalosan elfogadott eszmét, amihez az aktmodellek igazodnak. A sportoló és a néző vágya, hogy olyanná váljon, mint a görög szobor.⁵¹ Miként a fotók, a film is arra építi üzenetét, hogy az egyének nemcsak vágyakoznak a görög szobrok által megtestesített ideál után, hanem egyúttal arra is törekszenek, hogy ezekben a testekben egy nagyobb közösség, a „*Harmadik Birodalom népközös-*

⁴⁶ WOLBERT, 1982. 58.

⁴⁷ A taktika működik, mivel az ókor művészetét példaképnek és „nemesnek” tartották. A nemzetiszocializmus itt a polgári értelmiség álláspontjával rokonszenvez, amely a 18. és a 19. században fejlődött ki. A taktika sajátossága, hogy a nemzetiszocializmus alapjában véve önmagával nemeseíti magát, mivel a görögök „árjának” számítanak, ezért „önnemesítő stratégiáról” beszélnek.

⁴⁸ WENK, 1991.

⁴⁹ Ugyan a pénisz takarásban van, de mégis jelzi helyét a testen a szalag.

⁵⁰ WENK, 1991. 229–230.

⁵¹ WENK, 1991. 229.

ségének” részeként jelenjenek meg. Az ideális testformák nem csupán felszólítanak arra, hogy önmagunkat alárendeljük, hanem fel kell kínálniuk egy azonosulási lehetőséget is. A testideálhoz való igazodás összekapcsolódik a különbség ígért el-tüntetésével, mivel a jellemző test – az ideállal ellentétben – fogyatékosként van megjelölve.⁵² Wenk szerint a szóban forgó különbséget az általa vizsgált fotókon úgy szüntették meg, hogy a női modellt a Harmadik Birodalom művészetfelfogásában klasszikusnak számító úgynevezett nyitott pózba állították; a modell testét a szobor mintájára formálták meg.⁵³ A filmben mindez mozgásként jelenik meg. A képátúsztatással utánzás és póz egybeesnek, és ez feloldást hoz, azt ígérve a közönségnek, hogy saját testének hiányosságait képes maga legyőzni.⁵⁴ Mindez azt sugallja, hogy a tétlen pózolás már nem elegendő, hanem követelmény lesz a test-edzés is; nemcsak valaki más tekintete garantálja az ígért megvalósulását, ehhez a saját testünkön végzett egyéni fizikai munka is szükségeltetik.

Az örökkévaló meztelenség

A meztelenség nemzetiszocialista szobrászatban betöltött központi szerepe arra utal, hogy a korszakban kiemelt jelentőséget tulajdonítottak az emberi testnek. A korszak szobrai megformálásukban a 19. századi, meghatározott célokot szolgáló, reprezentatív jellegű elődjeiket követik, a klasszikus ókor szobrait idézik. A vállalkozók és az állami hatóságok előszeretettel állítottak olyan meztelen szobrokat gyáruk vagy hivataluk elé, amelyek terméküket, illetve szolgáltatásukat szimbolizáló tárgyakat tartottak kezükben. A meztelenség a kiváló minőség jelképe és igazolása lett, funkciója az örökkévalóság megjelenítése volt.⁵⁵ Tulajdonképpen a nemzetiszocialista művészettörténet-írás az antik szobrászatot aktszobrászatként értelmezte.⁵⁶ Riefenstahl is ezt a felfogást követi, amikor az ókor szobraira utal és Hubert ruha nélkül állítja a kamera elé. Ezzel lényegében megjeleníti az örökkévalóságot is, amely két síkon is értelmezhető. Egyrészt fizikai síkon az élő testeken, illetve az ókori szobrokon keresztül, másrészt metafizikai síkon, mivel az egymás után következő szobrok az

⁵² WENK, 1991. 227., 229. A Harmadik Birodalom két testkonceptiót alkotott, amelyeket szembeállít egymással: az egészséges, ép testet és a megcsontított, beteg vagy sérült testet. A nemzetiszocializmusban a hiány, sérülésként értelmezett hiánnyá válik – ez a „zsidó test”. Ezt a hiányt le kell győzni, következésképp a test lacani értelemben imaginárius.

⁵³ WENK, 1991. 232.

⁵⁴ WENK, 1991. 229–230.

⁵⁵ WOLBERT, 1982. 142–147., 196–200. A meztelenség és az örökkévalóság közötti kapcsolatot a szépség teremti meg. A szépséget olyan fogalomként értelmezték, amely magában foglalja az örökkévalóság dimenzióját. A meztelenséget a szépség és a vele összekapcsolt örökkévalóság érzékelhető kifejeződésének tartották. A nemzetiszocialista szobrászatban aztán tovább bővítették ezeknek a fogalmaknak (meztelenség, szépség, örökkévalóság) a jelentését. WOLBERT, 1982. 86–90., 239–241. A Harmadik Birodalom művészettörténetészei újraértelmezték a klasszikus, „németként” és „nemzetiszocialistaként” emlegették. Így a hozzá kapcsolódó fogalmakat – a szépséget vagy az örökkévalóságot – művészettörténetileg megalapozva hasznossá lehetett tenni a nemzetiszocializmus számára. Ezek az átértelmezések alapvetően a nemzetiszocializmus népi vagy ifjúkonzervatív ideológiai előfutáraitól származnak, például Julius Langbehtől vagy Arthur Moeller van den Brucktól. WOLBERT, 1982. 147–150.

⁵⁶ BRANDS, 1990. 112., 128.

isteneket jelenítik meg. A film során egyre nagyobb teret kap az örökkévalóságra történő utalás, végül leválik az ókorról, és átruházódik a „nép testére”.

Riefenstahl nem elégszik meg azzal, hogy az atlétát az ókorra való hivatkozás által és a meztelenség eszközeivel nemesítse meg. Jóval szélesebb az eszköztára, amelyet nagyon céltudatosan használ is. A kamera Hubert főképp kistotálban és alulnézetben mutatja. Az atléta kizárólag szabad ég alatt, a természetben mozog. A háttér meghatározóan az ég és a felhők alkotják, miközben a kép alsó szélén néha fű, homokbuckák vagy a tenger látható. Az alulnézetnek köszönhetően a test az égig ér, szinte megérinti a felhőket. A beállításoknak köszönhetően a test nagyon nagy-nak tűnik, ezért a mozi közönsége kénytelen felnézni rá. Ahogy a *Diszkoszvető* példakép Huber számára, úgy hivatott a tízpróbázó a nézők számára testi ideállá válni.

A modellatlétát testének plaszticitása és határainak egyértelmű megformálása különíti el a síkszerű háttértől. Klaus Theweleit az általa vizsgált férfiak testére a „testpáncél” kifejezést használja. Ezek a férfiak, hogy teljességüket és érintetlenségüket megőrizték, határokat jelölnek ki maguk és környezetük között.⁵⁷ Riefenstahl is hatalommal ruhazza fel meztelen atlétáját, meghúzza számára ezeket a határokat. A fénylő és feszes izmok kemény védőpajzsot alkotnak, amely páncélra hasonlít. Riefenstahl különös figyelmet fordít arra, hogy az atléta meg tudja őrizni testének érintetlenségét. Ezáltal a rendező meghaladja a 19. századi szobrászatot, amelyben szintén jelen volt az ókori művészet: nála a férfitest nemcsak az ideális szerepében tetszeleg, hanem egyfajta elhárító mechanizmus része is.⁵⁸

A test nagy erőt kifejtő izmai és mozgása hihetetlen életszerűséget kölcsönöznek az atlétának, a mozgás mintegy megtestesül és életszerűvé válik. A film kezdetén maguk a görög szobrok mozdulatlanok, most azonban – a képátúsztatásnak köszönhetően – mozog a test. Az ókori alakból kinövő mozgás a mozdulatlan görög szobrokban megőrződött olimpiai eszme ébredéseként, továbbfejlesztéseként és megvalósulásaként is megjelenik, csakhogy a meztelen test eme mozgása a Riefenstahl-féle koncepcióban a Harmadik Birodalomban végződik. A művésznő 1938-ban adott interjújában úgy fogalmaz, hogy a „*prologusban [...] a klasszikus szobrok ideálját a jelen harcának élő megtestesülése váltja fel*”.⁵⁹ Azonban Riefenstahl az élő testet nemcsak a klasszikus ókorról és az olimpiával hozza összefüggésbe, hanem a „mával” is. A filmben a kamera és a test mozgása a diszkoszvetést a modern, nem ókori könnyűatlétikai sportágig, a súlylökésig viszi tovább. Az atléta, a példaként állított test gazdája, a „harcos élő megtestesítője” egy német férfi, Erwin Huber – „*az olimpiai tízpróba európai bajnoka*”, ahogy később őt Riefenstahl a filmben

⁵⁷ THEWELEIT, 1989a. 248–249.; THEWELEIT, 1989b. 221–223.

⁵⁸ Ezzel a koncepcióval Riefenstahl nincs egyedül a nemzetiszocializmusban. Theweleit felismeréseire különféle tanulmányok hivatkoznak a testek Harmadik Birodalombeli ábrázolásával kapcsolatban. Wolbert és Haug például Arno Breker szobrait férfi testpáncélként értelmezik. Alkemeyer és Richartz az 1918 utáni polgári ifjúsági irodalmat, valamint Carl Diem 1935-ös *Der Läufer von Marathon (A maratoni futó)* című regényét vizsgálta. A regény kulcsfontosságú abból a szempontból, hogy Diem ebben foglalja össze sportról alkotott nézeteit. Alkemeyer és Richartz vizsgálatuk során arra a következtetésre jutnak, hogy Diem férfitestéről vallott elképzeléseinek alapja a testpáncél, szerinte ugyanis a testeknek mindig védekezniük kell bizonyos veszélyekkel szemben. Ez a felfogás nagyon jellemzően tükröződik vissza konzervatív, illetve nacionalista művészek műalkotásain. Lásd ALKEMEYER-RICHARTZ, 1993.; HAUG, 1987.; WOLBERT, 1982.

⁵⁹ HOFFMANN, 1993. 143.

nevezi. Az atléta testének és a mimézisnek köszönhetően Németország egybeforr az ókorral, az ókori olimpia elér a jelenig, a súlylökésig, és ettől a pillanattól kezdve az olimpia már nem görög, hanem német.

A gyógyító megtisztulás

A századfordulón olyan elméletek jelentek meg Németországban, amelyek a meztelen testet összefüggésbe hozták különböző gyógyulási folyamatokkal. Ezek az elméletek az életreform- és ifjúsági mozgalmaktól származtak, legelszántabb képviselői az FKK (*Frei Körper Kultur* – Szabad Testkultúra) hívei közül kerültek ki.⁶⁰ Saját korukra fenyegetésként tekintettek, amely szerintük megtámadja és megbetegíti a testet. A várost, az ipart, a korszellemet, a bürokráciát és a zsidóságot tartották a betegség okozóinak.⁶¹ A meztelenség viszont összeköti a testet a természettel, és ezért erősíteni tudja bomló szerkezetét, képes visszaadni egészségét. Az életreformerek azokra a valamivel régebbi gyökerekkel rendelkező természetgyógyászati mozgalmakra hivatkoztak, amelyek gyógy Módként használták a meztelenséget, és sikereket értek el az orvostudomány által igazoltnak bizonyuló fürdőkézárakon. A meztelen test, ahogy Wolbert írja, „*kultikus-misztifikált megváltási szimbólummá*” vált.⁶²

A reformmozgalmak kortárs fotói és képei meztelen férfiakat és nőket ábrázolnak a természetben.⁶³ A rétek, fák és folyók hivatottak a meztelenséget a romlottként aposztrofált nemiség gyanújától megszabadítani, a meztelen emberek deszexualizálódnak, meztelenségük a tisztaság jelképévé emelkedik, az egészség és tisztaság pedig összefüggésben van egymással.⁶⁴ Az FKK jelentős publicistái, Heinrich Pudor, Hans Surén vagy Richard Ungewitter népi és antiszemita elképzelésekkel kapcsolják össze az élet megreformálásának igényét. Összekötötték a tisztaságot a fajelmélettel, náluk már nem az egyén, hanem a „nép testének” meggyógyítása lesz a központi kérdés. Surén volt az, aki a meztelenséget szorosan összekapcsolta a sporttal, mindenekelőtt a könnyűatlétikával.⁶⁵

⁶⁰ KÖNIG, 1990. 144–145. Isadora Duncan és Mary Wigman – utóbbi Leni Riefenstahl tánctanára volt – táncmozgalma is az életreform-mozgalmhoz tartozott, ők is foglalkoztak a testtel és a meztelenséggel. A mozgalom számos prominens személyiségének Riefenstahlhoz hasonlóan nem okozott problémát a karrierépítés 1933 után sem. Így például Mary Wigman a Harmadik Birodalom megbízásából a berlini olimpiát megnyitó színelőadáson dolgozott. Ezt a darabot olyan táncosokkal, koreográfusokkal és komponistákkal készítette, mint Werner Egk, Carl Orff, Harald Kreuzberg vagy Gret Palucca, akik mindannyian a reformmozgalmakhoz tartoztak.

⁶¹ MOSSE, 1987. 63–70. A 19. századi német orvostudomány a városokat a betegség forrásainak tekintette, a zsidók pedig a városlakók megtestesítői voltak ebben a felfogásban. GILMAN, 1992. 190–191. Vesd össze a '20-as évek egyik legsikeresebb dokumentumfilmjével, a *Wege zu Kraft und Schönheit*-al. Az orvos és filmrendező Nicholas Kaufmann a városok, az üzemcsarnokok, a gépek, a közlekedés és az irodai alkalmazottak képében jeleníti meg a betegség okozóit.

⁶² WOLBERT, 1982. 167. Lásd még KÖNIG, 1990. 144–145.; WOLBERT, 1982. 167–178.

⁶³ A filmek közül ez különösen jellemző a *Wege zu Kraft und Schönheit*-ra.

⁶⁴ MOSSE, 1987. 64–68.

⁶⁵ KÖNIG, 1990. 147–153; MOSSE, 1987. 69–71. Az FKK-mozgalom népi publicistái ezen kívül „fajhigiéniái” szempontokkal is kiegészítették elképzeléseiket. A meztelenségnek, amely egyúttal tisztaságot is jelent, az a feladata, hogy a német férfiakat összehozza a nőkkel. Mosse, 1987. 69–71. Elképzeléseik bővülése, valamint figyelmüknek az egyén testéről a „népi testre” való átirányulása

Az egészség és a betegség fogalma kölcsönösen elválaszthatatlan egymástól.⁶⁶ A filmben nem is jelenik meg konkrétan a betegség okozója, mégis jelen van, noha a film csak hallgatólágoosan utal rá.⁶⁷ A korszak ideológiai kontextusában Németország a beteg, a zsidóság pedig a kórokozó. Ily módon a meztelen sportoló alakját felfoghatjuk egyfajta védekezésként a beteg és fertőző zsidóság ellen. A tízpróbázó ugyanis nemcsak egészséges, hanem mindjárt kétszeresen is tiszta: egyrészt német, tehát árja, másrészt filmszerepe szerint is egyértelműen pozitív az eredete, hiszen hellén származású. A Harmadik Birodalom PR-hadjáratában a görögöket árjaként kezelte, ami főként azokban a cikkekben és kiállításokon érhető tetten, amelyek 1935-től a berlini olimpiát népszerűsítették a lakosság körében.⁶⁸ Huber tehát árját alakít a filmben, ráadásul magánemberként, Erwin Huberként is árja, hiszen német birodalmi állampolgár. Így a prológusban az életreform, a nacionalizmus, az antiszemitizmus és az antikvitásra történő esztétikai visszautalás összekapcsolódik – Huberben megtestesítve. Néhány perccel később a film atlétája megtalálja saját vizuális továbbgondolását a fáklyavívőben, aki szintén fut, meg sem állva Németországig: tehát úgymond a gyógyszer elér a betegágyhoz.⁶⁹

A meztelen és nemes test így nem marad az ókorban, hanem orvossággá alakul és a jelenbe igyekszik. A hosszú képátúsztatásnak köszönhetően a diszkoszvető és a tízpróbázó tökéletesen egymásra illeszkednek. Huber teste azonban nem a múlté, hanem a jövőé, egy utópia, amely gyógyulást ígér. Leni Riefenstahl rögtön a film

összefüggésben áll az eugenika eszméinek egyidejű, széleskörű előretörésével. Az életreform-, sport-, és nemzetiszocialista elképzelések kapcsolatát szemléltethetjük azzal, hogy milyen problémák érdekelték a szakembereket. Így például Otto Ammon, a századforduló Németországának egyik vezető „fajhigienikusa” mindenekelőtt az erősportok versenyzőit, a testépítők előfutárait vizsgálta. Alfred Hentschel biológus és agrármérnök pedig 1916-ban a „germán faj” tenyésztését javasolta izmos férfiak bevonásával, és a '20-as években megalapította az Artaman-szövetséget, amely a „német keletet” akarta benépesíteni. A szövetség tagjai között találjuk például Walter Darrét, Hitler későbbi mezőgazdasági miniszterét, Rudolf Hösst, Auschwitz későbbi parancsnokát, vagy Heinrich Himmler leendő SS Reichsführer-t. WEDEMEYER, 1996. 168–171.

⁶⁶ Thomas Koebner keresztény német szerzők munkáira támaszkodva írja le, hogyan kapcsolódott össze a 19. és 20. századi Németországban állandó jelleggel német és zsidó az „egészséges” és a „beteg” értelemben. Az általa vizsgált szerzők számára a németek és a zsidók összeütközése sorszerű, és konfliktusuk halálos konfrontációhoz vezet. Végeredményben a németek az áldozatok, mivel csupán egyetlen lehetőségük van: ellen kell állniuk a betegségnek, és meg kell szabadulniuk tőle. KOEBNER, 1992. 107–116. Ezeknek az antiszemita toposzoknak a tartóssága és relevanciája megmutatkozik az elismert drámaíró, Heiner Müller 1986-os (!) kijelentésében is: „*Talán furcsán hangzik, de van egy figyelemreméltó lelki rokonság a németek és a zsidók között, ami az önértelmezésükből fakad. Sem a németek, sem a zsidók nem érzik magukat otthon. A németek saját maguk számára is idegenek, a zsidók pedig elidegenítették saját magukat önmaguktól. Ebből a hasonlóságból ered ez a halálos találkozás.*” Uwe Wittstock interjúja Heiner Müllerrel, idézi: KOEBNER, 1992. 107.

⁶⁷ Koebner szerint ez olyan „eljárás, amelyben az egyikről beszélnek, a másikat pedig egyidejűleg hozzágondolják”. KOEBNER, 1992. 107.

⁶⁸ A görögöket „dóroknak” tartották, akik „árja-indogermán nemzetségként” minden valószínűség szerint a Balti-tenger térségéből származtak. Ez a megállapítás mindenekelőtt a nemzeti-szocializmus antikvitáshoz fordulásának antropológiai és archeológiai alátámasztására szolgált. BRANDS, 1990. 114–115.

⁶⁹ 1936-ban a Harmadik Birodalom olyan úton látta önmagát, amely alapvetően javulást ígér. Az állam leküzdöttnek vélte azt a „beteg” állapotot, amelyet a Weimari Köztársaság számlájára írtak, bár teljesen egészségesnek még nem tartották országukat a nemzetiszocialista funkcionáriusok.

elején markáns jelképet alkot, és felállít egy mércét: a filmben elsőként megjelenő hús-vér ember egy német sportoló, egy árja, aki származásának köszönhetően nemes, az istenekhez hasonló.

A körkörösség

A prologus olyan értelmezési lehetőségeket nyújt, amelyek segítségével a nézők fantáziákat és vágyakat elégíthetnek ki. Az elképzelt nemzeti karakter hozzákapcsolható a vágyott férfitesthez, akárcsak az ellenkezője, amely csúnya, sötét, taszító, és a filmben egyáltalán nincs jelen.⁷⁰ A szobrászat és a film összjátéka a meztelen testek bemutatásán keresztül létrehozta azt az álomképszerű teret, amely az egyén vágyakozását irányítja, figyelmét a testre fókuszálja, és „mimetikus vágyakozássá” alakítja. Nemcsak a görög szobor teste válik a vágyakozás célpontjává, hanem a néző arra is törekszik, hogy saját teste éppen ugyanolyan legyen, mint amelyet a filmben látott.⁷¹

Riefenstahl filmjében az érvelés körkörös. Amennyiben a nemzetiszocializmusban egyáltalán lehet diskurzusról beszélni, annyiban a film diskurzusformája „narratív ciklusként” írható le, amely nem egyre fejlődő elbeszélést, hanem csak „változatlan ismétlést” eredményez.⁷² Ez a diskurzusforma csak és kizárólag saját magára vonatkozik, és mint ciklus a priori módon behatárolja azoknak a körét, akiknek szól: „Az ember nem lép be a narratív ciklusba, mivel mindig is benne volt, vagy soha nem is lesz benne. [...] Én árjaként mesélem ezt a történetet nektek egy árjáról, amelyet egy árja mesélt el nekem, adjátok tovább, valósítsátok meg, ti árják.”⁷³ Riefenstahl filmje nemcsak érveléstechnikai szempontból, hanem a megszólítottak körét illetően is megfeleltethető a lyotardi ciklusnak: ha a zsidók meg is néznék a filmet, és az általa megjelenített test vágyat is ébresztene bennük, az ő mimetikus aktusuk a priori nem érdekes, csak az árjáké. A tartalmi mozgás magában a filmben is – miként azt Lyotard a nemzetiszocialista diskurzussal kapcsolatban megfogalmazza – árjától árján át árjáig terjed, narráció szempontjából zárt, önmagából létrejövő és önmagára vonatkoztatott struktúrának számít. A narratív ciklusban résztvevők neme másodlagos, a döntő szempont, hogy árják legyenek.⁷⁴

Az egyforma, körkörös szerkezetű érvelés-láncolatok újra és újra megjelennek a filmben. Úgy tűnik, mintha Zizek ideológiai töréseinek feltétlen tagadásaként folyamatosan vissza akarnának térni, mintha az ideológia bizonytalansága ellen küzdenének.⁷⁵ A körkörös érvelés és állandó visszatérése értelmezhető úgy is, mint

⁷⁰ Ehhez a folyamathoz lásd KOEBNER, 1992. 114.

⁷¹ A „mimetikus vágyakozás” fogalmára Birgit Erdle hívta fel a figyelmemet. Az álomkép Lacan által meghatározott fogalomhoz lásd ERDLE, 1996. 156.

⁷² LYOTARD, 1987. 180–181. Lyotard a nemzetiszocialista diskurzust nem tartja modernnek, és azt a diskurzus paródiájának tekinti. LYOTARD, 1987. 180–181.

⁷³ LYOTARD, 1987. 180.

⁷⁴ A diszkurzív szint megfeleltethető a valóságnak: az 1938. november 12-i törvény megtiltotta a zsidóknak, hogy moziba járjanak. WALK, 1996. 255. A zsidók már 1935. december 10. óta nem lehettek mozitulajdonosok. WALK, 1996. 136.

⁷⁵ Zizek szerint egy ideológia legalapvetőbb tulajdonsága, hogy hajlamos a törékenységre. Az ideológiákhoz kapcsolódó ellentmondásokat ugyanis nem lehet a világ dolgaival magyarázni, ezért mindig törésként jelennek meg. Az ideológiának a törések ellen kell dolgoznia, ha ismét töretlenek akarnak lenni. ZIZEK, 1992. 243–244.

a másik oldal – a zsidóság – nemcsak elviekben, hanem a gyakorlatban is megvalósított kizárása. Ez a kizárás egy döntő lépéssel továbbmegy az antiszemitizmus eddigi gyakorlatánál, amennyiben a filmben egyáltalán nem jelenik meg a zsidó test. Mindezt a negatív ellenkép vizuálisan jelen volt, ugyanis a német nyelvű, írott sajtóban a 18. század óta folyamatosan megjelentek képek zsidókról.⁷⁶ Riefenstahl viszont kizárja őket, egyáltalán nem láthatók a filmben.⁷⁷ Így Riefenstahl sokkal radikálisabbnak tekinthető, mint barátja, Julius Streicher, a *Der Stürmer* című nemzetiszocialista folyóirat szerkesztője – a lapban ugyanis jelentek meg zsidókról készült képek. Riefenstahl filmje így egzakt módon teljesíti az ellenképpel kapcsolatban mindazt, amit Lyotard állít: „A náciizmus semmit sem vár el a nem árjától azon kívül, hogy a létezésük ne legyen látható.”⁷⁸

*

Bár a filmben csak az árja test jelenik meg, negatív ellenképe anélkül is jelen van, hogy testet öltene. Riefenstahl képeinek üzenetét csak akkor tudjuk értelmezni, ha az árja testeket a zsidó testekkel együtt szemléljük. A test filmbeli ábrázolása és annak a kortárs német közönségre gyakorolt hatása között az imaginárius és a vágyakozás fogalmainak segítségével érthető meg a lehetséges összefüggés, amely pozitívnak mondható abban az értelemben, hogy az eszménykép olyan változásáról van szó, amely nem kényszer, nem kísértés és nem manipuláció.

Fordította: Czirók András

Felhasznált irodalom és rövidítések

ALBRECHT

1969 ALBRECHT, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart, Ferdinand Enke, 1969.

ALKEMEYER

1996 ALKEMEYER, Thomas: *Körper, Kult und Politik. Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936*. Frankfurt a. M., Campus, 1996.

ALKEMEYER-RICHARTZ

1993 ALKEMEYER, Thomas – RICHARTZ, Alfred: *Inszenierte Körperträume: Reartikulationen von Herrschaft und Selbstbeherrschung in Körperbildern des Faschismus*. In: *Zeitschrift für Pädagogik*. 31. Beiheft. *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*. Hrsg.: HERRMANN, Ulrich – NASSEN, Ulrich. Weinheim – Basel, Beltz, 1993. 77–90.

⁷⁶ DITTMAR, 1995.

⁷⁷ A zsidók teljes kihagyása működött, hiszen Riefenstahl hagyatkozhatott arra, hogy a zsidók képei másutt megjelentek.

⁷⁸ LYOTARD, 1987. 177.

ASSMANN

- 1992 ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, C. H. Beck, 1992. (Magyarul: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford.: Hidas Zoltán. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004.)

Bericht

- 1937 XI. Olympiade Berlin 1936. *Amtlicher Bericht*. 1. Bd. Berlin, Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e. V., 1937.

BERNETT

- 1973 BERNETT, Hajo: *Untersuchungen zur Zeitgeschichte des Sports*. Schorndorf, Hofmann, 1973.

BOCK

- 1989 BOCK, Gisela: Die Frauen und der Nationalsozialismus. Bemerkungen zu einem Buch von Claudia Koonz. *Geschichte und Gesellschaft*, 15. (1989) 4. sz. 563–579.
- 1992 BOCK, Gisela: Ein Historikerinnenstreit? *Geschichte und Gesellschaft*, 18. (1992) 3. sz. 400–404.

BRANDS

- 1990 BRANDS, Gunnar: Zwischen Island und Athen. Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*. Hrsg.: BROCK, Bazon. München, Klinkhardt & Biermann, 1990. 103–136.

BRAUN

- 1995 BRAUN, Christina von: Antisemitische Stereotype und Sexualpraktiken. In: *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Wien, Jüdisches Museum der Stadt, 1995. 180–191.

BRENNER

- 1963 BRENNER, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Hamburg, Rowohlt, 1963.

BRONFEN

- 1996 BRONFEN, Elisabeth: The Jew as Woman's Symptom: Kathlyn Bigelow's Conflictive Representation of Feminine Power. In: *Violence and Mediation in Contemporary Culture*. Eds.: BOGUE, Ronald – CORNIS-POPE, Marcel. New York, State University of New York, 1996. 71–103.

COOPER

- 1986 COOPER, Graham C.: *Leni Riefenstahl and Olympia*. New York, Scarecrow, 1986.

DITTMAR

- 1995 DITTMAR, Peter: Die antijüdische Darstellung. In: *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*. Hrsg.: SCHOEPS, Julius – SCHLÖR, Joachim. München, Piper, 1995. 41–53.

DOWNING

- 1992 DOWNING, Taylor: *Olympia*, London, British Film Institute, 1992. (*BFI Film Classics*)

DYER

- 1982 DYER, Richard: Don't Look Now. *Screen*, 23. (1982) 3–4. sz. 61–73.

EHMANN

- 1993 EHMANN, Annegret: Rassistische und antisemitische Traditionslinien in der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. In: *Sportstadt Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Sportmuseums Berlin*. Berlin, Sportmuseum, 1993. 131–145.

ELSAESSER

1993 ELSAESSER, Thomas: Portrait of the Artist as a Young Woman. *Sight and Sound*, 3. (1993) 2. sz. 14-18.

ERDLE

1996 ERDLE, Birgit R.: „Über die Kennzeichen des Judenthums“. Die Rhetorik der Unterscheidung in einem phantasmatischen Text von Achim von Armin. *German Life and Letters*, 49. (1996) 2. sz. 147-158.

FUNKENSTEIN

1995 Funkenstein, Amos: *Jüdische Geschichte und ihre Deutung*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995.

GILMAN

1992 GILMAN, Sander L.: *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Hamburg, Rowohlt, 1992.

GOEBBELS

1974 GOEBBELS, Joseph: Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941. In: *Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Hrsg.: ALBRECHT, Gerd. Köln, k. n., 1974. 67-69.

GOLDHAGEN

1996 GOLDHAGEN, Daniel Jonah: *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*. New York, Alfred A. Knopf, 1996.

GÜNTHER,

1938 GÜNTHER, Walther: Herausgeber im Auftrag der Reichspropagandaleitung der NSDAP, Amtsleitung Film, Reihe Staatspolitische Filme. *Olympia*, (1938) 8/9. sz. 3-21.

HAUG

1987 HAUG, Wolfgang Fritz: *Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus. Materialanalysen*. Hamburg, Argument, 1987.

HAURY

1992 HAURY, Thomas: Zur Logik des bundesdeutschen Antisemitismus. In: *Vom Antizionismus zum Antisemitismus*. Hrsg.: POLIAKOV, Léon. Freiburg, ça ira, 1992. 126-132.

HOFFMANN

1993 HOFFMANN, Hilmar: *Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*. Berlin, Aufbau, 1993.

INFIELD

1976 INFIELD, Glenn B.: *Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess*. New York, Crowell, 1976.

KAISER

1937 KAISER, Fritz: *Ausstellungsführer „Entartete Kunst“*. München-Berlin, 1937. [Reprint in: *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*. Hrsg: SCHUSTER, Klaus-Peter. München, Prestel, 1988. 183-216.]

KALTENECKER

1995 KALTENECKER, Siegfried: Weil aber die vergessenste Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus. In: *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*. Hrsg.: ANGERER, Marie-Luise. Wien, Passagen, 1995. 91-109.

KOEBNER

- 1992 KOEBNER, Thomas: *Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit*. München, text + kritik, 1992.

KOONZ

- 1992 KOONZ, Claudia: Erwiderung auf Gisela Bocks Rezension von „Mothers in the Fatherland“. *Geschichte und Gesellschaft*, 18. (1992) 3. 394-399.

KÖNIG

- 1990 KÖNIG, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen, Westdeutscher, 1990.

LENSEN

- 1996 LENSEN, Claudia: Die fünf Karrieren der Leni Riefenstahl. *epd-film*, 13. (1996) 1. sz. 26-31.

LOIPERDINGER

- 1987 LOIPERDINGER, Martin: *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl*. Opladen, Leske+Budrich, 1987.

- 1988 LOIPERDINGER, Martin: Halb Dokument, halb Fälschung. Zur Inszenierung der Eröffnungsfeier in Leni Riefenstahls Olympia-Film „Fest der Völker“. *medium*, 18. (1988) 3. sz. 42-46.

LOWRY

- 1991 LOWRY, Stephan: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen, Max Niemeyer, 1991.

LYOTARD

- 1987 LYOTARD, Jean-Francois: *Der Widerstreit*. München, Wilhelm Fink, 1987.

MERKER

- 1983 MERKER, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion*. Köln, DuMont, 1983.

MOSSE

- 1987 MOSSE, George: *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*. Hamburg, Rowohlt, 1987.

NOWOTNY

- 1981 NOWOTNY, Peter: *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus. Dortmund, Nowotny, 1981. (Arbeitshefte zur Medientheorie und Medienpraxis, 3.)

POHL

- 1997 POHL, Dieter: Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen. *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 45. (1997) 1. sz. 1-48.

RATH

- 1994 RATH, Claus-Dieter: Zur Einführung: Olympiade 1936. In: *Die Rückkehr der Psychoanalyse über den Rhein. Lacan und das Deutsche*. Hrsg.: RATH, Claus-Dieter – PRASSE, Jutta. Freiburg, Kore, 1994. 11-27.

REICHEL

- 1992 REICHEL, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München, Hanser, 1992.

RIEFENSTAHL

- 1937 RIEFENSTAHL, Leni: *Schönheit im olympischen Kampf*. Berlin, Deutschen, 1937.
1938 RIEFENSTAHL, Leni: Schönheit und Kampf in herrlicher Harmonie. *Licht Bild Bühne*, 31. (1938. április 13.) 88. sz.
1994 RIEFENSTAHL, Leni: *Olympia*. New York, St. Martin's, 1994.

SCHLEIF

- 1993 *Sport, Körper, Bewegung. Filmretrospektive Internationale Sportfilmtage Berlin, 93*. Hrsg.: SCHLEIF, Helma. Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1993.

SCHLÜPMANN

- 1988 SCHLÜPMANN, Heide: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. *Frauen und Film*, 16. (1988) 44/45. sz. 44–66.

SONTAG

- 1980 SONTAG, Susan: Fascinating Fascism. In: SONTAG, Susan: *Under the Sign of Saturn*. New York, Farrar Straus, 1980. 73–105.

SURÉN

- 1925 SURÉN, Hans: *Deutsche Gymnastik. Vorbereitende Übungen für den Sport. Frottierübungen, Atemgymnastik, Massage, Körperpflege*. Berlin, Gerhard Stalling, 1925.

THEWELEIT

- 1989a THEWELEIT, Klaus: *Männerphantasien. Bd. 1.: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Hamburg, Rowohlt, 1989.
1989b THEWELEIT, Klaus: *Männerphantasien. Bd. 2.: Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Hamburg, Rowohlt, 1989.

WALK

- 1996 *Das Sonderrecht für die Juden im NS-Staat*. Hrsg.: WALK, Joseph. Heidelberg, UTB, 1996.

WEDEMEYER

- 1996 WEDEMEYER, Bernd: *Starke Männer, starke Frauen. Eine Kulturgeschichte des Body-buildings*. München, C. H. Beck, 1996.

WEIGEL

- 1996 Weigel, Sigrid: Shylocks Wiederkehr. Die Verwandlung von Schuld in Schulden: Zum symbolischen Tausch der Wiedergutmachung. In: *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Hrsg.: Weigel, Sigrid – Erdle, Birgit R. Zürich, vdf Hochschulverlag, 1996. 165–192.

WENK

- 1991 WENK, Silke: Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im deutschen Faschismus. *KUNSTFORUM International*, 19. (1991) 114. sz. 226–235.

WIDMER

- 1990 WIDMER, Peter: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M., Fischer, 1990.

WILDMANN

- 1998 WILDMANN, Daniel: *Begehrte Körper, Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.

WOLBERT

- 1982 WOLBERT, Klaus: *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reichs“*. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus, Giessen, Anabas, 1982.

WYSOCKI

- 1980 WYSOCKI, Gisela von: *Die Fröste der Freiheit. Aufbruchphantasien*. Frankfurt a. M., Europäische Verlaganstalt, 1980.

YERUSHALMI,

- 1988 YERUSHALMI, Yosef Hayim: *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*. Berlin, Wagenbach, 1988.

ZIZEK

- 1992 ZIZEK, Slavoj: *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*. Wien-Berlin, Tiria & Kant, 1992.