

Isidora Randjelović

Akte des Entinnerns: Leni Riefenstahl und der weiße Feminismus im postnationalsozialistischen Deutschland

Open Access via institutional repository of Technische Universität Berlin

Document type

Book chapter | Published version

(i. e. publisher-created published version, that has been (peer-) reviewed and copyedited; also known as: Version of Record (VOR), Final Published Version)

This version is available at

<https://doi.org/10.14279/depositonce-15595>

Citation details

Randjelović, I. (2020). Akte des Entinnerns: Leni Riefenstahl und der weiße Feminismus im postnationalsozialistischen Deutschland. In S. Schüler-Springorum (Hrsg.), Jahrbuch für Antisemitismusforschung 29 (2020) (1. Aufl., Bd. 29, S. 373-395). Metropol.

Terms of use

This work is protected by copyright and/or related rights. You are free to use this work in any way permitted by the copyright and related rights legislation that applies to your usage. For other uses, you must obtain permission from the rights-holder(s).

Akte des Entinnerns: Leni Riefenstahl und der *weiße* Feminismus im postnationalsozialistischen Deutschland

„Nach zwei oder drei Tagen kam Leni Riefenstahl in die Zelle. Sie erwarteten, dass ich mich hinknie und bitte, aber ich war jung und sehr stolz, ich machte es nicht.“¹

Mit dem vorliegenden Text beziehe ich mich auf meinen 2015 in dem Sammelband *Dominanzkultur reloaded* veröffentlichten Essay „Erinnerungsarbeit an den Pharrajmos bzw. Manuschengromarepen im Widerstreit. Gegen Epistemologien der Ignoranz“.² Während der erste Aufsatz die Bürger*innenrechtsarbeit und den Kampf um Erinnerung fokussierte, befasst sich dieser Text mit der anderen Seite, den Strategien der „Entinuerung“. Die Entstehung und Rezeption des Filmes *Tief-land* sowie die fortgesetzte Karriere der Regisseurin Riefenstahl stehen dabei paradigmatisch für die strukturelle dominanzgesellschaftliche Ignoranz des Genozids an Sinti*zze und Rom*nja sowie für die Marginalisierung der Gegendiskurse und erinnerungskulturellen Kämpfe in der postnationalsozialistischen Bundesrepublik.

2018 geriet die 15 Jahre zuvor verstorbene Riefenstahl erneut in die Presse. Ihre ehemalige Sekretärin und Alleinerbin Gisela Jahn übergab Riefenstahls gesamten fotografischen, filmischen und schriftlichen Nachlass der Stiftung Preussischer Kulturbesitz mit Sitz in Berlin.³ Für die Sichtung und Erschließung des

- 1 Dorofea, Erinnerung an Rosa Winter. Der Zigeuner war der Niemand, in: Talktogether (2005) 13 [10. 6. 2018], http://www.talktogether.org/index.php?option=com_content&task=view&id=182&Itemid=30 [12. 9. 2020].
- 2 In: Iman Attia/Swantje Köbsell/Nivedita Prasad (Hrsg.), *Dominanzkultur reloaded*. Neue Texte zu gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihren Wechselwirkungen, Bielefeld 2015, S. 89–100.
- 3 Vgl. <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-02/leni-riefenstahl-nachlass-stiftung-preussischer-kulturbesitz>, [12. 9. 2020].

Nachlasses wird voraussichtlich ein Millionenetat erforderlich sein. In einer Pressemeldung vom 12. Februar 2018 versprach der Stiftungspräsident Hermann Parzinger, nach höchstem Lob ihres Werkes, auch eine Auseinandersetzung mit Riefenstahls Rolle während des Nationalsozialismus: „Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat mit dem Nachlass von Leni Riefenstahl nicht nur ein bahnbrechendes ästhetisches Werk übernommen, sondern auch eine besondere Verantwortung für die kritische Auseinandersetzung mit dieser streitbaren Person der Zeitgeschichte. Gerade auch die Rolle von Leni Riefenstahl im Nationalsozialismus wird bei der Aufarbeitung des Nachlasses von zentraler Bedeutung sein.“⁴

Die Frage nach Riefenstahls Rolle während des Nationalsozialismus wurde allerdings bereits gründlich beantwortet, unter anderem in den viel beachteten Publikationen von Jürgen Trimborn und Lutz Kinkel.⁵ Weitere Details können die historischen Erkenntnisse zwar durchaus vertiefen, aber eine grundlegende Neuinterpretation ihrer Rolle im Nationalsozialismus ist kaum zu erwarten. Doch Riefenstahls Rolle nach 1945, ihre spätere Karriere, ihr restriktiver Umgang mit den Opfern sowie die regelmäßigen Gerichtsverfahren gegen ihre Kritiker*innen sind ein historisches Zeugnis der deutschen Erinnerungskultur, das bislang kaum aufgearbeitet wurde. Wieso stellt sich bis heute die Frage nach Riefenstahls „Unschuld“ während des Nationalsozialismus und nicht vielmehr die Frage nach ihrer Schuld nach 1945?

Die Geschichte ihres während der NS-Zeit begonnenen Filmes *Tiefland* und dessen Fertigstellung nach 1945 sollen im Folgenden Riefenstahls Umgang mit den Opfern wie auch mit kritischen Stimmen verdeutlichen. Ihr Agieren nach 1945 zeigt zugleich den gesellschaftlichen Rahmen auf, in dem der Pharrajmos bzw. Manuschengromarepen, der Genozid an Sinte*zze und Rom*nja, jahrzehntelang weder anerkannt noch erinnert wurde.⁶ Ihre Rehabilitierung wirft gleichzeitig Fragen nach den Positionierungen und Taktiken der kollektiven Entinnerung auch

4 Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Pressemitteilung. Stiftung Preußischer Kulturbesitz erhält den Nachlass von Leni Riefenstahl, <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-02/leni-riefenstahl-nachlass-stiftung-preussischer-kulturbesitz> [12. 9. 2020].

5 Vgl. Jürgen Trimborn, Riefenstahl. Eine deutsche Karriere, Berlin 2002; Lutz Kinkel, Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das „Dritte Reich“, Hamburg 2002.

6 Vgl. Romani Rose, Bürgerrechte für Sinti und Roma. Das Buch zum Rassismus in Deutschland, Heidelberg 1987.

von jenen Frauen auf, die als deutsche Frauenrechtlerinnen gelten und Riefenstahl mithilfe einer feministischen Argumentation entlasten und teilweise ikonisieren.

Tiefeland

Riefenstahl drehte *Tiefeland* zwischen 1940 und 1944.⁷ Die triviale Handlung, eine Adaption der gleichnamigen Oper von Eugen d'Albert und Rudolf Lothar,⁸ spielt in den spanischen Pyrenäen, wo der unbarmherzige und bankrotte Großgrundbesitzer Don Sebastian der Tochter des wohlhabenden Bürgermeisters aus Geldgier die Ehe verspricht. Um jedoch die schöne Romni und Tänzerin Martha (verkörpert durch Riefenstahl) weiter als Mätresse halten zu können, beschließt er, sie zum Schein an den armen Berghirten Pedro zu verheiraten. Nach einigen Verwicklungen verlieben sich der Berghirte und die Tänzerin, und es kommt zu einem dramatischen Duell zwischen den beiden Männern, bei dem Pedro Don Sebastian besiegt.

Von Riefenstahls erster Idee zum Film 1934 bis zu seiner Uraufführung 1954 vergingen zwanzig Jahre, wobei die eigentliche Realisierung in der Zeit der NS-Gewaltherrschaft und mit Finanzmitteln des NS-Staates erfolgte. Nach Kriegsende beschlagnahmte die französische Besatzungsmacht das ungeschnittene Filmmaterial, Riefenstahl erhielt es erst nach jahrelangen Bemühungen und nur dank ihrer Beziehungen zu hohen Politiker*innen 1952 zurück.⁹ Sie schnitt also acht Jahre nach Kriegsende ihren in der NS-Zeit gedrehten Film fertig und führte ihn 1954 erstmals in Stuttgart vor. Er wurde ein Flop und als „langweilig“ rezensiert.¹⁰ Die banale Filmhandlung und das öffentliche Desinteresse an *Tiefeland* stehen allerdings im bitteren Kontrast zu dessen überaus folgenschwerem Entstehungskontext.

7 Vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 318.

8 Die Oper basiert auf dem in katalanischer Sprache verfassten Stück *Terra baiha* des Dichters Àngel Guimerà und war Hitlers Lieblingsoper. Daher stammte die Finanzierung aus seinem Kulturfonds, nachdem Goebbels eine weitere Förderung durch sein Ministerium verweigert hatte. Vgl. Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 318.

9 Vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 357.

10 Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28955451.html> [7. 11. 2020].

Riefenstahl setzte für den Spielfilm in Zwangslagern internierte Sinti*zze und Rom*nja als Kompar*sinnen für die „spanische Kulisse“ ein. Wegen des Krieges konnte *Tiefland* nicht am Originalschauplatz in den spanischen Pyrenäen gedreht werden, sondern in einem nachgebauten, spanisch anmutenden Dorf im bayerischen Krünn.¹¹ Riefenstahl verpflichtete Sinti*zze und Rom*nja, die seit August 1940 im Zwangslager Salzburg-Maxglan inhaftiert waren, sowie Sinti*zze und Rom*nja aus dem Zwangslager Berlin-Marzahn, temporär an den Filmarbeiten mitzuwirken, und ließ sie danach zurück in die Lager bringen. Maxglan, in dem 250 Rom*nja und Sinti*zze eingesperrt waren, bestand zwischen 1940 und 1943. Ab 1942 wurden die Inhaftierten in die Konzentrationslager Ravensbrück und Mauthausen deportiert und ab 1943 nach Auschwitz-Birkenau.¹² Einige Filmszenen wurden in den Babelsberger Filmstudios in Potsdam gedreht, wozu Zwangsarbeiter*sinnen aus dem nahe gelegenen Berliner Zwangslager Marzahn eingesetzt wurden.¹³ Das Zwangslager Berlin-Marzahn für Sinti*zze und Rom*nja wurde kurz vor der Olympiade im Frühjahr 1936 errichtet.¹⁴ Die Olympischen Spiele, die auch Riefenstahls Kulisse für den Propaganda-Film *Olympia* waren, fanden demnach zwischen dem 1. und dem 16. August 1936 in einer von Sinti und Roma „befreiten“ Berliner Innenstadt statt.¹⁵ Im Laufe der Jahre durchliefen etwa 1200 bis 1500 Sinti*zze und Rom*nja das Zwangslager, bis Anfang März 1943 fast alle Inhaftierten nach Auschwitz-Birkenau deportiert und ermordet wurden.¹⁶

11 Vgl. Kinkel, *Die Scheinwerferin*, S. 229.

12 Vgl. Ilona Lagrene/Reinhold Lagrene, ... weggekommen. Berichte und Zeugnisse von Sinti, die die NS-Verfolgung überlebt haben, Berlin 2002, S. 143–148: die Geschichte von Valentin Reinhard, dessen Deportation im Lager Maxglan beginnt.

13 Vgl. Kinkel, *Die Scheinwerferin*, S. 232.

14 Zum Lager Berlin-Marzahn vgl. auch Patricia Pientka, *Das Zwangslager für Sinti und Roma in Berlin-Marzahn. Alltag, Verfolgung und Deportation*, Berlin 2013; vgl. auch Otto Rosenberg, *Das Brennglas. Aufgezeichnet von Ulrich Enzensberger*, Berlin 2012; siehe auch die Dokumentation Katrin Seybold/Melanie Spitta, *Das falsche Wort*, ZDF, 83 Min, 1987.

15 Vgl. Pientka, *Das Zwangslager für Sinti und Roma*, S. 39–45.

16 Vgl. Otto Rosenberg/Reimar Gilsenbach, *Riefenstahls Liste. Zum Gedenken an die ermordeten Kompar*sinnen*, www.berliner-zeitung.de/den-film-tiefland-den-zeni-riefenstahl-1940-bis-1942-drehte-und-1954-fertig-stellte-kann-heute-jeder-kaeufllich-erwerben-ueber-ihre-komparsen-aus-den-zigeunerzwangslagern-salzburg-maxglan-und-berlin-marzahn-die-bald-zu-einem-grossen-teil-ermordet-wurden-verlor-riefenstahl-im-vorspann-des-films-kein-wort-riefenstahls-liste-zum-gedenken-an-die-ermordeten-komparsen-16606166 [12. 9. 2020].

Für die Filmproduktion ist Riefenstahl jahrelang von höchster Stelle, zunächst direkt von Hitler und später von seinem Sekretär Bormann, protegiert worden, sodass sie sogar zu Kriegszeiten, obwohl der Spielfilm nicht demagogisch kriegswichtig war, weiterhin auf eine umfängliche Finanzierung des Filmes zählen konnte. *Tiefland* wurde zu einem der teuersten Filme des Dritten Reiches.¹⁷

Sabotage der Erinnerungsarbeit

Bereits 1949, also lange vor der Uraufführung in Stuttgart, legte Erika Schmachtenberger, Journalistin der *Revue*, offen, dass Riefenstahl Statist*innen aus Zwangslagern für Sinti*zze und Rom*nja für den Film persönlich ausgesucht und zwangsverpflichtet hatte. Daraufhin strengte Riefenstahl einen Prozess wegen Rufmords gegen den Verleger der Illustrierten, Helmut Kindler, an. In dem Gerichtsverfahren, in dem auch Protagonist*innen des Films und ehemalige Zwangsarbeiter*innen anwesend waren, beschrieben Gerichtsreporter*innen die Verhandlungsatmosphäre als „Volksfeststimmung“, denn das Publikum stand auf Riefenstahls Seite und begleitete ihre Aussagen mit Lachsalven und zum Teil mit Applaus.¹⁸ Helmut Kindler verlor den Prozess und musste 600 Mark wegen „übler Nachrede“ bezahlen.

Neben dem renommierten Schauspieler Bernhard Minetti¹⁹ fungierte in diesem ersten Prozess auch der ehemalige Leiter der Kriminalpolizei Salzburgs, Anton Bömer, als Riefenstahls Entlastungszeuge. Erst in den 1980er-Jahren konnte Nina Gladitz in einem späteren Prozess durch ihre Recherche nachweisen, dass Anton Böhmer zuvor als SS-Sturmbahnführer für das Lager Maxglan verantwortlich war und eigenhändig die Liste der Zwangsarbeiter*innen für den Film unterzeichnet hatte.²⁰ Während der Gerichtsverhandlung fragte der Verteidiger der *Revue* Riefenstahl, „ob sie denn wirklich glaube, daß es Menschen geben wird, die sich einen Film ansehen werden, von dem sie wissen, daß Teile seiner

17 Vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 325 f.

18 Vgl. ebenda, S. 335.

19 Minetti gab zu Protokoll, dass während der Dreharbeiten nie von den Konzentrationslagern gesprochen wurde. Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13514048.html> [12. 9. 2020].

20 Vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 338.

Komparserie in Auschwitz vergast worden sind“.²¹ Riefenstahl glaubte offensichtlich daran, denn sie vollendete *Tiefland* noch nach diesem Gerichtsverfahren.

Zum Zeitpunkt dieser Gerichtsverhandlung war der an Sinti*zze und Rom*nja begangene Genozid weder im öffentlichen Bewusstsein noch in der Rechtsprechung anerkannt. Noch 1956 urteilte der deutsche Bundesgerichtshof, Sinti*zze und Rom*nja seien wegen ihrer Kriminalität und nicht aufgrund der rassistischen Gesetzgebung verfolgt worden, ein Grundsatzurteil, das erst 1963 revidiert wurde. Entsprechend erfuhren die Opfer, die ihre Familien, ihre Gesundheit, ihre Arbeitsfähigkeit verloren hatten, keine selbstverständliche „Wiedergutmachung“ und mussten darüber hinaus in den Entschädigungsverfahren regelmäßig den einstigen Täter*innen als Entscheider*innen wieder gegenüberstehen. Gleichzeitig führten die Täter*innen des Völkermordes an den Sinti*zze und Rom*nja ihre Karrieren überwiegend unbehelligt bzw. juristisch entlastet fort. Die Aktenbestände der Nazis mit der nahezu kompletten Erfassung von deutschen Sinti*zze und Rom*nja verblieben bis in die 1980er-Jahre zum größten Teil in den Polizeibehörden, bei den ehemaligen Nazi-Forscher*innen sowie deren Erben.²² Überlebende, deren Nachkommen, Bürgerrechtler*innen und zivilgesellschaftliche Organisationen kämpften jahrzehntelang um die rechtliche und politische Anerkennung des an den Rom*nja und Sinti*zze begangenen Genozids sowie für ein öffentliches Gedenken.²³ Helmut Schmidt war 1982 der erste Bundeskanzler, der den Genozid an Sinti*zze und Rom*nja anerkannte.

Die Filmemacherin Nina Gladitz erinnerte 1982 mit ihrer Dokumentation *Zeit des Schweigens und der Dunkelheit* an die Geschichte der Produktion von *Tiefland* und an die Menschen, die aufgrund ihres „spanischen Colorit“ zur Mitarbeit an dem Film gezwungen wurden.²⁴ Sie ließ die Überlebenden zu Wort kommen und von ihren Erfahrungen berichten. Nach der Erstausstrahlung der Dokumentation

21 Ebenda, S. 335.

22 Vgl. Rose, Bürgerrechte für Sinti und Roma, S. 122–130; Katrin Reemtsma, Sinti und Roma. Geschichte, Kultur, Gegenwart, München 1996, S. 124–136; Elizabeta Jonuz/Jane Weiß, (Un-)Sichtbare Erfolge: Bildungswege von Rom*nja und Sinti*zze in Deutschland, Wiesbaden 2020, S. 50–53.

23 Vgl. Rose, Bürgerrechte für Sinti und Roma.

24 Vgl. Nina Gladitz, *Zeit des Schweigens und der Dunkelheit*, WDR & Nina Gladitz Filmproduktion, 60 Min, 1981/82; Trimborn, Riefenstahl, S. 334.

im Westdeutschen Rundfunk verklagte Riefenstahl Gladitz wegen Verleumdung. Nach jahrelangem Rechtsstreit gewann Nina Gladitz den Prozess in drei von vier Anklagepunkten, und der Film wurde freigegeben. Riefenstahl wurde ihre Aussage, sie sei nie in den Lagern gewesen, um die Kompar*s*innen persönlich auszuwählen, als Lüge nachgewiesen, und sie gestand, 1941 und 1942 68 Menschen aus dem Lager Maxglan persönlich ausgesucht, sie als Zwangsarbeiter*s*innen verpflichtet und sie schließlich nicht für ihre Arbeit entlohnt zu haben.²⁵ Nina Gladitz erhielt lediglich die Auflage, die Aussage des Überlebenden Josef Reinhardt aus ihrer Dokumentation herauszuschneiden, laut der Riefenstahl über die Vernichtung in Auschwitz-Birkenau Bescheid gewusst habe, denn dieses konnte ihr nicht mehr nachgewiesen werden.

Der Überlebende Otto Rosenberg und der Autor Reimer Gilsenbach veröffentlichten 2001 in der *Berliner Zeitung* den Artikel „Leni Riefenstahls Liste. Zum Gedenken an die ermordeten Komparsen“.²⁶ Das Reichsarbeitsministerium hatte, wie zuvor bereits für die jüdische Bevölkerung und für Pol*s*innen, ab 1942 auch für Rom*nja und Sinti*zze eine Sondersteuer zur Aufbesserung der deutschen Sozialkasse eingeführt. Eine dieser Listen blieb erhalten, sie fand 1975 im Entschädigungsverfahren der Familie Steinbach Verwendung. Ein Mitglied der Familie erhielt die Liste mit der aufgeführten Sozialausgleichsabgabe vermutlich als Steuerbeleg vom Finanzamt. Die Autoren identifizierten, unter anderem auf Grundlage dieser Steuerliste, 65 Kompar*s*innen, die aus dem Lager Marzahn in den Babelsberger Filmstudios eingesetzt und später in Konzentrationslagern ermordet wurden. Fünf Wochen vor der Erstellung dieser Liste begann die Deportation der Menschen aus dem Lager Marzahn nach Auschwitz. Die Überlebenden Otto Rosenberg, Agnes Steinbach und Ewald Hanstein sahen sich Jahre später auf dem Filmset erstellte Fotografien an und erkannten auf den Aufnahmen Familienmitglieder und andere im Zwangslager internierte Menschen. Rosenberg war selbst im Alter von neun Jahren in Marzahn interniert und überlebte später die Deportationen in die Konzentrationslager Buchenwald, Dora, Bergen-Belsen und Auschwitz.²⁷

25 Vgl. Hanno Kühnert, <http://www.zeit.de/1987/14/wenn-juristen-vergangenheit-klaeren> [12. 9. 2020].

26 Vgl. Rosenberg/Gilsenbach, Riefenstahls Liste.

27 Vgl. Rosenberg, Das Brennglas.

Die überlebende Zwangsarbeiterin Zázilia Reinhardt leitete 2002, im Alter von 76 Jahren, mit Unterstützung des Kölner Vereins Rom e. V. juristische Schritte gegen Riefenstahl ein und erwirkte eine Unterlassungserklärung.²⁸ Riefenstahl hatte zuvor im Magazin der *Frankfurter Rundschau* behauptet, keinem einzigen der Sinti und Roma Kompar*s*innen, die in *Tiefeland* mitwirkten, sei etwas passiert. Sie habe sie alle nach Kriegsende lebend wiedergesehen.²⁹ In ihren Memoiren schrieb sie bereits 1987: „Die Zigeuner, Erwachsene wie Kinder, waren unsere Lieblinge. Wir haben sie nach dem Krieg fast alle wiedergesehen. Die Arbeit mit uns sei die schönste Zeit ihres Lebens gewesen, erzählten sie.“³⁰ Auf einer Pressekonferenz der Frankfurter Buchmesse im Oktober 2000, noch bevor sie die Unterlassungserklärung unterzeichnen musste, äußerte sie: „Ich könnte die Leute umbringen, die das verbreiten, so sehr hasse ich diese Lüge.“³¹

Komplizenschaft

Die Komplizenschaft Riefenstahls mit dem Unrechtsregime der Nazis ist mittlerweile nicht nur im Hinblick auf *Tiefeland* ausreichend dokumentiert.³² Ihre Filme waren von der NSDAP bzw. von Hitler direkt in Auftrag gegeben und von der Partei mit- bzw. vollständig finanziert worden. Ihre Reichsparteitags-Trilogie, bestehend aus *Sieg des Glaubens* von 1933 über den ersten Nürnberger Reichsparteitag,³³ *Triumph des Willens* von 1934 über den zweiten Reichsparteitag

28 Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/leni-riefenstahl-triumph-der-tiefeland-haeft-linge-a-209809.html> [12. 9. 2020].

29 Vgl. Riefenstahl: Der Staatsanwalt ermittelt, in: *Frankfurter Allgemeine*, 22. 8. 2002, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/jubilare-riefenstahl-der-staatsanwalt-ermittelt-173115.html> [12. 9. 2020].

30 Riefenstahl, *Memoiren*, Köln 2000, S. 361–362.

31 <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/leni-riefenstahl-ich-koennte-die-umbringen-a-98943.html> [12. 9. 2020]; vgl. auch Kerstin Decker, Morgen wird Leni Riefenstahl 100 Jahre alt. Die NS-Regisseurin hatte für „Tiefeland“ Sinti und Roma zwangsrekrutiert, die in Auschwitz starben. Familie Rosenberg erinnert sich. Die verhöhten Opfer, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/kurzmeldungen/339192.html> [12. 9. 2020].

32 Vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 162.

33 Vgl. Kinkel, *Die Scheinwerferin*, S. 45–60.

sowie *Tag der Freiheit* von 1935, einer Dokumentation über die Wehrmacht, feierte anders als ihre künstlerischen Arbeiten aus der Zeit vor 1933 unvergleichliche Erfolge. Insbesondere brachte ihr *Triumph des Willens*, dessen Titel Hitler selbst vorgeschlagen hatte,³⁴ nicht nur Ruhm und Geld ein, sondern auch die Stellung als „Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung“, womit sie der „Reichspropagandaleitung“ übergeordnet war und autonom über ihre Filmgestaltung bestimmen konnte.³⁵ 1935 erhielt sie von Hitler den Auftrag, die Olympiade zu verfilmen. Die Förderung der Olympia-Filme *Fest der Völker* und *Fest der Schönheit* sind Zeugnis der enormen finanziellen Unterstützung, die sie erhielt. Die Fördergelder bezifferten sich zunächst auf 1,5 Millionen, davon betrug allein ihr Honorar 250 000 Reichsmark, später erweiterte sie das Finanzvolumen um weitere 300 000 Reichsmark.³⁶ Nach der Premiere und den Lobgesängen der Presse in den nachfolgenden Tagen schenkte Goebbels Riefenstahl weitere 100 000 Reichsmark.³⁷ Aufgrund einer privatwirtschaftlichen Vertragskonstruktion und damit einhergehender Filmrechte erhielt Riefenstahl noch Jahrzehnte nach Kriegsende Tantiemen für Vorführungen ihrer Filme.³⁸

Riefenstahl „filmte im Auftrag des Führers“³⁹ und gehörte wie Albert Speer, Heinrich Hoffmann und Winifred Wagner zu dem auserlesenen Kreis derjenigen, die sich nicht wie andere Künstler*innen den bestehenden Strukturen des Propagandaministeriums bzw. der Kontrolle von Goebbels unterwerfen mussten.⁴⁰ Sie genoss Protektion von höchsten Stellen der NSDAP, zunächst von Hitler direkt und später von Bormann. Nachdem sie die Premiere des Films zu Ehren Hitlers an dessen Geburtstag, dem 20. April 1938, im Berliner UFA-Palast aufführte, trat sie auf internationalen Bühnen auf; ihre Promotiontour für den Film *Olympia* führte sie in die Metropolen Europas.⁴¹ Während die Olympischen Spiele in Berlin einen Zeitabschnitt markieren, in dem Sinti*innen und Rom*nja ihre Bewegungsfreiheit

34 Vgl. ebenda, S. 66.

35 Vgl. ebenda, S. 66.

36 Vgl. ebenda, S. 112.

37 Vgl. ebenda, S. 154.

38 Ebenda.

39 Vgl. Trimborn, Riefenstahl, S. 164.

40 Vgl. ebenda, S. 164 f.

41 Vgl. Kinkel, Die Scheinwerferin, S. 155.

verloren und in Marzahn interniert wurden, bezeichnete Riefenstahl diese Tour in einem Interview mit der *Welt am Sonntag* als eine der glücklichsten Zeiten ihres Lebens.⁴²

Trotz alledem galt Riefenstahl bereits seit 1952 als „entnazifiziert“ und wurde lediglich als „Mitläuferin“ eingestuft. Sie leugnete zeit ihres langen Lebens ihre offensichtliche Beteiligung am nationalsozialistischen Regime, führte unzählige Gerichtsverfahren gegen Menschen, die ihr immer wieder Komplizenschaft mit dem Regime nachwiesen, und gab nur das zu, was durch Beweismaterial belegt werden konnte und wofür Gerichte Urteile verhängten. Zu keinem Zeitpunkt zeigte sie öffentlich Mitgefühl für die Opfer des Terrorregimes, geschweige denn für die ermordeten Kompar*sinnen. In der Öffentlichkeit wurde sie stets ambivalent diskutiert und als umstritten dargestellt, obwohl ihre Beteiligung und Karriere im NS-System angesichts der vorliegenden historischen Fakten unzweifelhaft sind.

Rezeption von Riefenstahls Kunst als Akt des Entinnerns

In der Rezeption von Riefenstahl entwickelten sich mehrere diskursive Figuren, die neben möglichen anderen Intentionen auch als Strategien der Relativierung ihrer Arbeit während der NS-Zeit und Taktiken der kollektiven Entinnerung gedeutet werden können. In einzelnen Medien, diversen Zeitungs- und Illustriertenartikeln sowie in einigen kunst- bzw. kulturwissenschaftlichen Essays wird vornehmlich über Auslassungen und Dekontextualisierung ihres Werkes im Zusammenhang mit den Opfern des Nationalsozialismus ein überwiegend revisionistischer Diskurs praktiziert. Wie Elsa Fernandez ausführt, sind „[r]evisionistische Gedankengänge, Diskurse und Praxen [...] nicht nur Verneinungen und Verleugnungen, sie sind auch von Auslassungen, Missachtungen, Dekontextualisierungen und Zuschreibungen geformt“.⁴³ In der Diskursformation der Rezeption

42 Vgl. ebenda, S. 155.

43 Elsa Fernandez, Fehlendes Geschichtsbewusstsein bedeutet auch fehlende Empathie. Zülfukar Çetin im Gespräch mit Elsa Fernandez, in: Zülfukar Çetin/Savaş Taş (Hrsg.), Gespräche über Rassismus. Perspektiven und Widerstände, Berlin 2015, S. 159.

von Riefenstahls Werk sollen im Folgenden zwei Argumentationsmuster herausgegriffen werden, die integrative Bestandteile für den revisionistischen Diskurs darstellen: Erstens die Trennung von Kunst und historischem Kontext bzw. der Künstlerin von der Zeitgenossin (Kunst versus Ethik); zweitens die Entpolitisierung und Viktimisierung Riefenstahls als Opfer des Systems, ihre heteronormative Inszenierung als apolitisches „Superweib“ (Verführerin und Verführte) in Teilen der weißen feministischen Bewegung.

Kunst versus Ethik

Die Trennung von Kunst und historischem Kontext bzw. der Künstlerin von der Zeitgenossin

Das Deutsche Filmmuseum in Berlin zeigt eine Dauerausstellung über Riefenstahl, in der der Film *Tiefeland* und das Schicksal seiner Kompar*sinnen mit keinem Wort Erwähnung finden. In einem von dem Museum herausgegebenen Band schreibt die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen über Riefenstahl: „Der unlösbare Antagonismus, der ihrer Stargestalt weiterhin anhaftet, daß sie als Opportunistin, Künstlerin oder Vollstreckerin einer ideologischen Maschine, vielleicht weniger bevollmächtigt war, als wir es ihr gerne unterstellen. Dies tun wir, um die Frage des ästhetischen Verfahrens als eine der moralischen Verantwortung verhandeln zu können.“⁴⁴

Damit greift Bronfen eine regelmäßig wiederkehrende Diskursfigur auf: Riefenstahl als Meisterin der Ästhetik versus Riefenstahl als verantwortliches Subjekt der Geschichte bzw. eine Dichotomisierung von Kunst/Professionalität versus ethische Verantwortung. Ihre Infragestellung der „Bevollmächtigung Riefenstahls“ ist absurd, da Riefenstahl bevollmächtigt und auch dafür bezahlt wurde, NS-Propaganda-Filme zu drehen, und eine steile Karriere unter dem Nazi-Regime machte. Die Formulierung Bronfens, Riefenstahl werde aus moralisierender

44 Vgl. Elisabeth Bronfen, *Leni Riefenstahl und Marlene Dietrich. Zwei deutsche Stars*, in: Wolfgang Jacobsen/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), *Film Museum Berlin* Werner Sudendorf, Berlin 2000, S. 189.

Perspektive eine Handlungsmacht bzw. Bevollmächtigung unterstellt, lese ich somit als eine manifeste Unterschlagung der faktischen Entstehungsgeschichte des Films zugunsten der Ikonisierung Riefenstahls.

Ihre Dichotomisierung von Kunst versus Moral am Beispiel Riefenstahls ist jedoch ein weitaus wirkmächtigerer Diskurs. Wie in Bronfens Artikel werden auch in vielen anderen Texten Riefenstahls Beiträge zur modernen Filmkunst und die Ästhetik ihrer Bilder als universelle Schönheit bzw. Moderne klassifiziert. Insbesondere die Kunstrezeption ihres Werks und dessen Zitate, ebenso wie die Beauftragung Riefenstahls als Fotografin oder als Fotomodell durch Künstler*innen wie Andy Warhol, Helmut Newton, George Lucas, Mick Jagger oder Francis Ford Coppola, brachten ihr den Ruhm popkultureller Modernität ein.⁴⁵

Diese ästhetischen Positionierungen zu Riefenstahls Produktion sind jedoch keinesfalls unumstritten. Siegfried Kracauer ordnete bereits 1947 den Spielfilm *Das blaue Licht*, den Riefenstahl 1932 inszenierte und in dem sie erneut selbst die Hauptrolle übernahm, als „nationales Epos der präfaschistischen Zeit“ ein.⁴⁶ Susan Sontag entwickelte in den 1970er-Jahren dezidierte Kritiken einer „faschistischen Kunst“ Riefenstahls,⁴⁷ die sie in einer antisemitischen Kontinuität auch ihrer späteren Werke verortete. Georg Seeßlen kritisiert ebenfalls die faschistische Reinheitsideologie, die Makellosigkeit, den Wunsch nach absoluter Perfektion, die Ablehnung jeglicher Widersprüche in der Kunst, die Bewunderung für das Starke: „Eine solche Beschränkung auf die Form transportiert keine Ideologie – sie ist Ideologie.“⁴⁸ Zu *Tiefeland* entwirft der Germanist und Medienwissenschaftler

45 Vgl. Zeit Online, Berlin erhält Nachlass von Leni Riefenstahl; Decker, Morgen wird Leni Riefenstahl 100 Jahre alt; vgl. auch Christiane Kuller, Der Führer in fremden Welten. Das Star-Wars-Imperium als historisches Lehrstück?, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online Ausgabe 3 (2006) 1, Druckausgabe S. 145–157, <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2006/4573> [12. 9. 2020].

46 Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1984, S. 272–273.

47 Susan Sontag, Fascinating Facism, <http://www.nybooks.com/articles/archives/1975/feb/06/fascinating-fascism/> [12. 9. 2020].

48 Georg Seeßlen, Leni Riefenstahl wird 100. Kann ein Korallenriff faschistisch sein?, in: Konkret 8 (2002).

Kai-Marcel Sicks eine Interpretation, der zufolge der Hirtenjunge Pedro einen Siegfried-Typus und den „arischen Erlöser“⁴⁹ verkörpere und Don Sebastian als Tyrann jüdisches Finanzkapital repräsentiere.⁵⁰

In ihrer Besprechung des Sammelbandes *Riefenstahl revisited* entwickelt die Literaturwissenschaftlerin Kerstin Cornils in Anlehnung an Sicks eine ausgesprochen schlüssige Synthese: „Dass sich Elemente einer modernen Ästhetik mühelos mit menschenverachtenden Handlungen verschränken ließen [...] – doch wer heute die Moderne denkt, muss den Faschismus mitreflektieren.“⁵¹

Ergänzend sei daran erinnert, dass ein Denken der Moderne ohne die Reflexion von Kolonialismus nicht möglich ist. Die künstliche Trennung von Riefenstahls Kunstproduktion und ihrer herrschaftsstützenden sowie den Nationalsozialismus aktiv behandelnden politischen Rolle ist eine klassische diskursive Entinerungsstrategie, die auch weiter zurückliegende historische Bezüge verschüttet. Riefenstahls Körperkult, die Verehrung der griechischen Figuren/Posen, ist historisch in den Beginn der Aufklärung und die Entstehung des modernen Rassismus eingeschrieben, in dem bereits Körper am „eingeweihten“ bzw. „ausgebleichten“ griechischen Ideal, am rassifzierten Begriff von Schönheit, in ihrer Wertigkeit hierarchisiert werden.⁵² Diese rassifizierte Schönheitslehre ist durchaus wandelbar und kann in der Vermischung mit nationalsozialistischen Kraft-, Reinheits-, Natur- und Gesundheitsideologien ungebrochen auch an eine kulturrassistische Ästhetik anschließen.

Auch nach Ende des Zweiten Weltkriegs schließt Riefenstahl nahtlos an die koloniale Schönheits- und Ausbeutungstradition an, wo sie mit ihren Fotografien insbesondere auch im Kontext der dazugehörigen Texte über „die Nuba“ kolonial-rassistische Perspektiven, Fantasien der edlen Inferiorität, Dichotomien von Natur und Zivilisation evoziert, das Starke und Gesunde erhöht und damit

49 Kai Marcel Sicks, Siegfrieds Rückkehr: Intermediale Referenzen und nationalsozialistische Ikonographie in Leni Riefenstahls Tiefland, in: Jörn Glasenapp (Hrsg.), *Riefenstahl revisited*, München 2009, S. 133.

50 Vgl. ebenda, S. 115–135.

51 Kerstin Cornils, Buchbesprechungen. *Riefenstahl revisited*, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft (2010), <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/buchbesprechung/glasenapp-riefenstahl-revisited> [12. 9. 2020].

52 Vgl. George L. Mosse, *Die Geschichte des Rassismus in Europa*, Frankfurt a. M. 2006.

erneut gut im Business steht.⁵³ Riefenstahl reiste 1962 in den Sudan, wo sie in neokolonialer Manier die Masakin-Qisar, eine Gruppe der Nuba, fotografierte. Ihre Fotoserien wurden international in renommierten Zeitschriften, unter anderem im *Life Magazine*, veröffentlicht.⁵⁴ 1969 brachte der *Stern* die mit 20 Aufnahmen illustrierte Titelgeschichte „Leni Riefenstahl fotografierte die Nuba – Bilder, die noch keiner sah“ heraus.⁵⁵ Diese Überschrift mit ihrer Lust an kolonialen Narrationen des Othering,⁵⁶ am Entdecken des Anderen wird nur noch von dem Titel des 1973 von ihr veröffentlichten Bildbandes *Die Nuba – Menschen wie von einem anderen Stern* übertroffen.⁵⁷ Der Literatur- und Medienwissenschaftler Jörn Glasenapp bezeichnet die Nuba-Fotografien Riefenstahls als „rassenantisemitisch semantisiert“⁵⁸ und stellt sie ebenso wie ihre Unterwasserfilme in den Kontext eines „Riefenstahlschen Reinheitsfetischismus“.⁵⁹ Er bezieht sich dabei auf die ideologische rassistische Dichotomisierung der Nazis von Arischem und Jüdischem als Antithesen von Reinheit und Vermischung, Gesundheit und Krankheit, Stärke und Schwäche.

Im Nationalsozialismus wie auch danach konstruiert Riefenstahl eine unpersönliche Ästhetik, die große Monumente und „gesunde“ Körper verehrt. Dabei werden Differenz und Diversität der menschlichen Schönheit ausgelöscht. Ihre Schönheitsnorm knüpft mühelos bis an die heutige ableistische und einförmige Modefotografie und Filmlandschaft an, in der es wenig Verehrung für Körper gibt, die nicht dem weißen, westlichen, schlanken, gesunden, „makellosen“ Ideal entsprechen. Ihre kalten, werbewirksamen Inszenierungen der rassifizierten Perfektion von namenlosen Menschen ohne Bezug zur gelebten Realität, die Trennung des Bildes von seinem soziopolitischen Kontext verweisen auf universalistische

53 Vgl. Leni Riefenstahl, *Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern*, New York/München 1973; dies., *Die Nuba von Kau*, New York/München 1976; dies., *Mein Afrika*, München 1982.

54 Trimborn, Riefenstahl, S. 433.

55 Carsten Heidböhmer, Ausstellung „Leni Riefenstahl“. Ein Mythos stirbt in Schönheit, in: *Stern*, 11. 9. 2004, <https://www.stern.de/fotografie/leni-riefenstahl-ein-mythos-stirbt-in-schoenheit-banani3067914.html> [7. 11. 2020].

56 Edward W. Said, *Orientalismus*, Frankfurt a. M. 2009.

57 Vgl. Riefenstahl, *Die Nuba*.

58 Glasenapp, Riefenstahl revisited, S. 178.

59 Ebenda, S. 179–184.

Insenzierungen von Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit. Ihre Fotografien aus dem Sudan stehen im starken Kontrast zu den wenigen Erzählungen in ihren Erinnerungen, in denen sie beschreibt, dass viele „ihrer Modelle“ aufgrund der Lebensbedingungen krank und oftmals unterernährt waren. Gleichzeitig leugnen ihre exotisierenden Begleittexte die reale Lebenssituation der abgebildeten Menschen.

Einerseits erinnert ihre entkontextualisierte Perspektive auf die nackten Körper an die sich in der Aufklärung ausbildenden Blickregime der Anthropologie, aber auch an Polizeifotos, die den Menschen ihre Subjektivität nehmen und die die vermessenen Körper zur Schau stellen und klassifizieren. Andererseits verschwindet nicht nur die Subjektivität des Individuums, sondern auch der kollektive und gesellschaftspolitische Kontext des Bildes. Eine zeitliche Einordnung der Nuba-Fotografien allein anhand der Bilder ist kaum möglich, dabei tobte seit der Unabhängigkeit 1955 bis 1972, also auch in der Zeit, in der Riefenstahl ihre Aufnahmen machte, ein erbitterter Bürgerkrieg zwischen Nord- und Südsudan, einhergehend mit Menschenrechtsverletzungen und vielen Opfern. Die Spaltung des Landes geht auf das Jahr 1886 zurück, als die Briten das Land aufteilten, eine Rule-and-Divide-Politik als Regierungsstrategie einsetzten und damit die gegensätzliche strukturelle Entwicklung im Norden und Süden forcierten.⁶⁰ Die „authentische“, „reine“ Kultur, die Riefenstahl essentialisiert, ist unter anderem im Prozess kolonialer Unterdrückung entstanden, bei der die Regierung den sudanesischen Norden gezielt förderte, den Süden dagegen isolierte. Wenn Riefenstahl also während der Befreiungskämpfe im Südsudan Menschen in einer künstlich hergestellten „Natürlichkeit“ fotografiert und damit zeitlich eingefrorene Bilder produziert, dann ist sie buchstäblich an der Re-Produktion kolonialer Regierungsanliegen beteiligt.

Ein Kunstwerk zu interpretieren ist immer auch retrospektive Deutungsarbeit, ein Kunstwerk ohne kritische Perspektive auf seine Entstehungsbedingungen und ohne Verhältnis zur Welt zu interpretieren ist hegemoniale Geschichtsschreibung. Riefenstahls mühelose Vermittlung zwischen kolonialrassistischen und nationalsozialistischen Körpervorstellungen weist auf deren historische

60 Savo Heleta, *Roots of Sudanese conflict are in the British colonial policies*, in: *Sudan Tribune*, 13. 1. 2008, <https://sudantribune.com/Roots-of-Sudanese-conflict-are-in,25558> [7. 11. 2020].

Verflechtung und Kontingenz hin. Es verdeutlicht, wie Täter*innen mit einem quasi zeitlosen Ticket durch Länder und Zeiten reisen können, weil diese Blickregime, aber auch entsprechende politische und ökonomische Strukturen weiterhin in unsere Gegenwart eingeschrieben sind. Ihre Kunstwerke schreiben diese Strukturen von ungleicher Reziprozität fort.

Verführerin und Verführte

Die heteronormative Entpolitisierung und Viktimisierung Riefenstahls als Opfer des Systems

1999 veröffentlichte Alice Schwarzer in der Zeitschrift *EMMA* ein Hohelied auf Riefenstahl, in dem sie die Regisseurin als bescheidene Legende und als Frau stilisiert: „Wie alle Legenden ist auch die Riefenstahl aus der Nähe nur ein Mensch, in dem Fall noch ein weiblicher dazu, also bescheiden und verbindlich im Auftritt.“⁶¹ Sie listet sodann eine Reihe von Beziehungs- bzw. Sexualpartnern Riefenstahls auf. Riefenstahl selbst rückte sich seit den ersten Anklagen ihrer Komplizenschaft mit dem menschenverachtenden System als Frau in den Fokus. Mit ihrem Frausein erklärte sie so einiges: das Begehren der Nazis nach ihrer Weiblichkeit, ihre inszenierte Schwäche für imposante Männer (wobei sie sich überwiegend auf Hitler bezog), die Betonung ihrer unpolitischen Kunst, da sie als „weibliches Wesen“ nur nach Schönheit strebte, und gleichzeitig die Betonung ihrer Kämpfe gegen die männliche Dominanz in der Politik und am Filmset.⁶² Es ist Riefenstahls eigene Inszenierung als die der naiven, allseits begehrten Frau, die durch ihr professionelles Genie und nur durch einen schicksalhaften Zeitfehler in die obersten Etagen des nationalsozialistischen Regimes vordringt, die Schwarzer willig aufgreift. Ihr Frausein wird zu einem der Hauptargumente gegen ihre Täterschaft. Schwarzer stärkt diesen Relativierungs-Diskurs Riefenstahls, gegen die vermeintlich eine „Hetz-“ und „Hexenjagd“ betrieben wird, die „den Wahn der Millionen Männer“

61 Alice Schwarzer, Propagandistin oder Künstlerin?, in: *Emma* (1999) 1, <https://www.emma.de/artikel/leni-riefenstahl-propagandistin-oder-kuenstlerin-263452> [7. 11. 2020].

62 Vgl. Riefenstahl, *Memoiren*, S. 207–212, S. 265–267.

verdecken solle.⁶³ Einerseits konstruiert sie Riefenstahl „ganz als Frau“, wenn sie den Nationalsozialismus als Männerideologie beschreibt. Andererseits gesteht Schwarzer Riefenstahl auch eine männliche Rolle zu, wenn sie die Regisseurin als „ganz Frau und ganz Mann“ darstellt.⁶⁴ Wie schon Elisabeth Bronfen greift auch Schwarzer in einem kurzen Absatz auf Marlene Dietrich als Gegenbild zurück, diese jedoch sei im Gegensatz zu Riefenstahl, dem „Mischwesen“, zu 150 Prozent Frau gewesen.⁶⁵ Sowohl Dietrich als auch Riefenstahl werden auf eine heteronormative Frauenrolle reduziert. „Die eine die Freundin der ‚Untermenschen‘ und die andere die Komplizin der ‚Herrenmenschen‘ – und beide Objekte der Begierde von Sternberg wie Goebbels.“⁶⁶

Zu *Tiefland* findet Schwarzer Worte der Rechtfertigung sowie der Leugnung: „Riefenstahl flüchtet sich ab 1939 in die nicht endende Fern-ab-Produktion eines Spielfilms, den sie erst nach Kriegsende fertigstellt: ‚Tiefland‘. Auch diese Story ist symbolträchtig. Riefenstahl spielt eine Zigeunerin (in einer Zeit, zu der Zigeuner in den KZs vergast werden), die Opfer eines tyrannischen Herren ist und von einem gutmütigen Naturburschen befreit wird.“⁶⁷ Schwarzer findet es dabei offensichtlich nicht zynisch, dass sich Riefenstahl selbst als Romni verfilmt, in einer Zeit, in der die realen Sinti*zze und Rom*nja deportiert werden und ihre Identität verstecken müssen, um zu überleben. Riefenstahls filmische Selbstinszenierung als Romni könnte als eine temporäre Einverleibung der „Anderen“, auch um den Preis ihres zwangsweisen Arbeitseinsatzes, gelesen werden.

Anstatt nach den Opfern zu fragen, beruft sich Schwarzer im weiteren Verlauf des Artikels auf eine Interpretation von *Tiefland* in einem Essay von Helma Sanders-Brahms, die darin eine verschlüsselte Kritik am deutschen Tyrannen erkennen will. Sanders-Brahms, die als Regisseurin und Drehbuchautorin eine zentrale Figur der weißen deutschen Frauenbewegung und der 68er-Bewegung war, verichtet in ihrem vielbeachteten Essay „Tyrannenmord“ Riefenstahl zur „Superwoman“ und feiert sie zynischerweise als subversive Heroine des symbolischen

63 Schwarzer, Propagandistin oder Künstlerin?

64 Ebenda.

65 Ebenda.

66 Ebenda.

67 Ebenda.

Widerstands, also des metaphorischen Tyrannenmordes an Hitler.⁶⁸ Aus ihrer Perspektive half Riefenstahl den Zwangsarbeiter*innen sogar: „Mit Recht hat sie auch darauf hingewiesen, daß wenigstens für die Zeit des Drehs die Sinti und Roma nichts zu befürchten hatten, die in dem Film mitspielten, der Film also wenigstens für die Zeit seiner Entstehung ihr Überleben ermöglicht hat, auch wenn sie nach Drehende nichts mehr für sie tun konnte.“⁶⁹ Sie meint ferner, Riefenstahls Schuldgefühle den Rom*nja und Sinti*zze gegenüber in dem Film zu erkennen: „Erkennbar wird auch, daß sie sich dem verratenen und belogenem Volk gegenüber schuldig fühlte. [...] der Film selbst zeigt, daß sie dafür eine Sensibilität hatte [...]“⁷⁰

Auf dem Höhepunkt ihrer Argumentation identifiziert sie Riefenstahl als Außenseiterin und Opfer der Verfolgung durch eine frauenfeindliche Gesellschaft, in der Männer wie Minetti, Gründgens oder Harlan ihre Karrieren unbeschadet fortführen können, während sie stellvertretend die Schuld aller habe tragen müssen.⁷¹ Ihre abschließende rhetorische Frage: „Warum können wir ihr nicht verzeihen, die wir den anderen längst verzeihen haben?“⁷² offenbart, wer die Subjekte ihrer Erzählung und auch wer die Adressat*innen ihres Textes sind. Darüber hinaus verweist ihre Frage darauf, wer nach ihrer Auffassung berechtigt sei zu verzeihen und auch, was Gegenstand dieses Verzeihens sein kann. Nicht Gerechtigkeit für die Opfer des Nationalsozialismus und die Bestrafung aller Täter*innen werden gefordert, sondern das Recht auf eine den Männern gleichberechtigte Karriere einer Komplizin des Regimes.

Schwarzer wiederum schlussfolgert, die Männer hätten „es auf die Filme von Riefenstahl abgesehen, deren Rechte alle bei der Riefenstahl-Produktion liegen. Man war entschlossen, sie als ‚Frau‘ zu vernichten, um sich ihre Arbeit als ‚Mann‘ einverleiben zu können.“⁷³ Sie verdichtet Figuren, die im Riefenstahl-Diskurs als

68 Vgl. Helma Sanders-Brahms, Tyrannenmord. „Tiefland“ von Leni Riefenstahl, in: dies. (Hrsg.), *Das Dunkle zwischen den Bildern. Essays, Portraits, Kritiken*, Berlin 1992, S. 245–251.

69 Ebenda, S. 249.

70 Ebenda, S. 249.

71 Vgl. ebenda, S. 251.

72 Ebenda.

73 Schwarzer, *Propagandistin oder Künstlerin?*

„Superfemale“ und „Superwoman“⁷⁴ reproduziert werden.⁷⁵ Riefenstahl selbst hat allerdings nie ihre Faszination für Hitler gelegnet. Die genannten Interpretationen erscheinen nicht nur haltlos, sondern in der Gesamtschau auf Riefenstahls Leben, Wirken und Agieren geradezu absurd. Hier erfolgt eine Aufhebung nationalsozialistischer Täterinnenschaft mit Sexismus, die so nur aus einer monolithischen weißen deutschen Perspektive funktioniert und dabei die Erfahrungen und im Konkreten das Leid anderer, nichtweißer menschlicher Existenzen und die Verwobenheit von Rassismus und Sexismus negiert. Riefenstahl war Privilegierte in einem System, in dem andere Frauen zwangsinterniert, sterilisiert, zur Zwangsarbeit gezwungen, gefoltert und ermordet wurden sowie geschlechtsbezogene Unterdrückung in der Verschmelzung von rassistischer und sexistischer Gewalt erlebten, und sie nutzte dieses System aktiv für die Produktion ihres Spielfilms *Tiefland*.

Riefenstahl in der Rezeption ihres Werkes regelmäßig als direkt oder latent von Männern gefährdetes „Superweib“ darzustellen, funktioniert nur entkontextualisiert vom politischen Zeitgeschehen, aber auch von den konkreten Produktionsbedingungen ihres Films und ist auf der gesellschaftspolitischen Ebene eine aktive Verschüttung von Erinnerungen derjenigen, die als Zwangsarbeiter*innen für diesen Spielfilm eingesetzt wurden. Es ist auf struktureller Ebene die Verschleierung einer kollektiven Erfahrung von Sinti*zze und Rom*nja, die die schwer erkämpfte Gegenerzählung von Bürgerrechtler*innen und solidarischen Feminist*innen mit der Kraft des hegemonialen Mainstreams konterkariert und damit das Leid der Opfer öffentlich ausblendet.

Auch Schwarzer hätte ein Interview mit einer der Protagonist*innen des Filmes führen und sich als Feministin auf diese Geschichte beziehen können. Nina Gladitz hat als weiße, deutsche Filmemacher*in versucht, die Spuren der Geschichte zu verfolgen, und war, als der Artikel 1999 erschien, längst mit den Fakten an die Öffentlichkeit gegangen. Dennoch wird sie von Schwarzer nicht einmal erwähnt. Die Rezeption Riefenstahls verrät viel über Prozesse der Entinnerung und gibt

74 Bronfen bezieht sich in ihrem Aufsatz über Riefenstahl auf Richard Dyer, der „Superfemale“ und „Superwoman“ als zwei Funktionen weiblicher Stars benennt und behauptet, Riefenstahl würde beides in sich vereinen.

75 Vgl. Dieter Wunderlich, Leni Riefenstahl. Triumph des Willens in: ders., Unerschrockene Frauen. Elf Porträts, München 2013.

Hinweise auf Allianzen, die weißer Feminismus mit post-nationalsozialistischen Strukturen eingehen kann.

Ausblick

Der öffentliche Umgang mit Leni Riefenstahl und ihrem Film *Tiefeland* ist auf vielen Ebenen exemplarisch für die „Epistemologien der Ignoranz“,⁷⁶ die den gesellschafts-politischen, juristischen, künstlerischen, historischen und erinnerungspolitischen Auseinandersetzungen der Bundesrepublik zugrunde liegen. Die häufig genannte Ambivalenz in der Frage nach Riefenstahls Rolle während des Nationalsozialismus verweist zum einen auf die Lücken in der Erinnerungskultur im postfaschistischen Deutschland und hier insbesondere im Umgang mit der Erinnerung an den Pharrhajmos bzw. Manuschengromarepen. Zum anderen erhielt Riefenstahl nicht nur vom Mainstream Unterstützung bei der Leugnung ihrer Verstrickung mit dem Nationalsozialismus. Verschiedene rhetorische Figuren und Anleihen bei feministischen Diskursen dienen bis in die Gegenwart der Entkräftung und Verschlei-erung einer berechtigten Kritik an ihrer Kompliz*innenschaft mit dem NS-Regime.

Vor zwei Jahren feierte die 1968er-Bewegung ihr 50-jähriges Jubiläum. Die bundesrepublikanische Frauenbewegung hat in dieser Zeit die sogenannte zweite Welle des Feminismus begonnen und Themen wie Gewalt gegen Frauen, das Recht auf körperliche Selbstbestimmung, Anerkennung der Haushaltsarbeit etc. auf die politische Agenda gesetzt. Teile der weißen deutschen Frauenbewegung waren bereit, kritisch bis in die USA und nach Vietnam zu blicken, aber hier in Deutschland waren einige offensichtlich nicht in der Lage, ihre eigenen Mütter, Tanten und Heldinnen zu hinterfragen.

Zur selben Zeit, als die Kinder der Täter*innen rebellierten, waren die Nachkommen der Opfer mit den Folgen des Nationalsozialismus innerhalb ihrer Familien beschäftigt.⁷⁷ Für sie wurde das Politische privat. So finanzierte 1974 Vinzenz

76 José Medina, Toward a Foucaultian Epistemology of Resistance: Counter Memory, Epistemic Friction, and Guerilla Pluralism, in: Foucault Studies 12 (2011), S. 29, <https://rauli.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/view/3335/3632> [12. 9. 2020].

77 Vgl. Anita Awosusi, Vater unser. Eine Sinti Familie erzählt, Karlsruhe 2016; vgl. Jane Schuch, Antiziganismus als Bildungsbarriere, in: dies./Isidora Randjelović/Heinrich-Böll-

Rose aus privaten Mitteln das erste Mahnmal für Sinti*zze und Rom*nja auf dem Gelände des früheren Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau. Die Kämpfe von Sinti*zze und Rom*nja nach dem Nationalsozialismus fanden vornehmlich in den traumatisierten Familien, in den Baracken-Siedlungen, auf der Straße, bei den Behörden, gegen Polizeisprache und -übergriffe, in der Schule, gegen Armut und Alltagsrassismus statt.

Birgit Rommelspacher wandte sich gegen die Vorstellung, der Nationalsozialismus sei eine rein männliche Ideologie, und sprach sich gegen feministische Theorien aus, die jegliche Form der Unterdrückung als eine Folge des Patriarchats interpretierten und somit Frauen unhinterfragt von jeder Verantwortung am nationalsozialistischen Unrechtsregime freisprachen. Diese mittlerweile relativ etablierte Kritik formulierte Rommelspacher 1995, indem sie der rein männlichen Täterkonstruktion sowie der Verortung von Täterschaft allein in Kriegshandlungen und bei den Verbrechen in den Lagern widersprach.⁷⁸ Ferner pointierte sie die Notwendigkeit einer machtsensiblen Selbstkritik: „Für die feministische Forschung heißt das meines Erachtens vor allem, zu fragen, inwieweit sie mit ihren Analysen die Dominanzverhältnisse stützt. Denn diese Analysen haben offensichtlich nicht nur die Funktion der Kritik an den bestehenden Verhältnissen, sondern sie werden affirmativ, wenn sie zur eigenen Entlastung herangezogen werden.“⁷⁹

Frauen waren weder während des Nationalsozialismus noch danach zwangsläufig Opfer rechter Gewalt, nur weil sie Frauen waren, auch, wenn die Ideologie und Organisationsstruktur patriarchal geformt war. Rom*nja und Sinti*zze sowie Jüdinnen und Juden wurden allerdings unabwendbar zu Opfern, weil sie rassistisch klassifiziert und auf dieser (pseudo-)wissenschaftlich und gesetzlich legitimierten Grundlage, auch im Schnittpunkt von Geschlecht sowie sexueller Orientierung, verfolgt wurden.

Stiftung (Hrsg.), *Perspektiven und Analysen von Sinti und Roma in Deutschland*, Webdossier 2014.

78 Birgit Rommelspacher, „Schuldlos-Schuldig? Wie sich junge Frauen mit Antisemitismus auseinandersetzen“, Hamburg, 1995, S. 209–230.

79 Birgit Rommelspacher, *Dominanzkultur. Texte zur Fremdheit und Macht*, Berlin 1995, S. 113.

In der *EMMA* ist bis heute kein erneuter Lobgesang auf Riefenstahl erschienen, aber die Ignoranz der Redaktion ist geblieben. Eine komplexere Interpretation des Zusammenwirkens von Rassismus und Sexismus fehlt auch in deren gegenwärtigen Veröffentlichungen ebenso wie eine dominanzkritische Selbstreflexion.⁸⁰ Rommelspachers Feststellung in Bezug auf die feministische Forschung lässt sich gleichermaßen auf feministische Bewegungen übertragen, die sich fragen müssen, inwieweit sie mit ihren Analysen und Praxen Dominanzverhältnisse stützten.

In der *EMMA* wird seit den 1990er-Jahren ein *Hauptwiderspruchsfeminismus*⁸¹ propagiert, in dem primär Sexismus zentriert wird und Antisemitismus sowie Rassismus als additive Nebenwidersprüche gedeutet werden, denn „Frauenhass ist die Mutter allen Hasses“,⁸² wie Alice Schwarzer 1993 schrieb. In jüngsten *EMMA*-Artikeln werden ähnlich vereinfachte Deutungsmuster des „Männlichkeitswahns“ für die rechtsterroristischen antisemitischen und rassistischen Anschläge in Halle und Hanau verwendet, daneben rechte, islamistische und Verschwörungsideologien zusammengefasst und quasi als austauschbare Vorwände für die darunter liegende männliche Gewalt identifiziert: „Jede Ideologie, die diese Männer bestätigt, ist willkommen. Sie beziehen sie aus dem Internet. Zurzeit stehen weltweit drei Angebote für diese vom tödlichen Männlichkeitswahn Befallenen im Raum: die rassistische Rechte, der politisierte Islam und die Community der Verschwörungstheoretiker.“⁸³

Eine kritische Reflexion der feministischen Bewegung im Schnittpunkt der verschiedenen Gewaltverhältnisse ist unerlässlich. Dabei wäre ein Bezug auf die

80 Daniela Marx, Feministische Gegenstimmen? Aushandlung westlich-abendländischer Identität in Auseinandersetzungen mit dem „Islam“, in: Gabriele Dietze (Hrsg.), Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht, Bielefeld 2009, S. 109.

81 Ebenda.

82 Alice Schwarzer, Frauenhass und Fremdenhass, in: *EMMA* 1 (1993), <https://www.emma.de/artikel/editorial-frauenhass-und-fremdenhass-264984> [12. 9. 2020]; vgl. zur Kritik: Daniela Marx, Vom „feministischen Schreckgespenst“ zur gefragten Expertin – Alice Schwarzers Islamismuskritik als Eintrittskarte in die Welt der Mainstream-Medien, in: Margharete Jäger/Jürgen Link (Hrsg.), Macht – Religion – Politik. Zur Renaissance religiöser Praktiken und Mentalitäten, Münster 2006, S. 209–230.

83 Alice Schwarzer, Tödlicher Männlichkeitswahn, in: *EMMA* (Februar 2020), <https://www.emma.de/artikel/der-toedliche-maennlichkeitswahn-337573> [12. 9. 2020].

Verfolgungsgeschichte von Rom*nja und Sinti*zze und insbesondere eine kritische Reflexion der (strukturellen) Ignoranz gegenüber den Opfern und ihren Nachkommen nach der Befreiung vom Nationalsozialismus hilfreich bei der Vermeidung gegenwärtiger Entsolidarisierung mit anderen rassismuserfahrenen Kollektiven. Insbesondere setzt der antimuslimische Rassismus⁸⁴ mit seinem pauschalen Sexismusvorwurf an verallgemeinerte „muslimische Männer“ alte Fragen mit einer neuen Dringlichkeit wieder auf die politische Agenda, die bereits in den 1980er-Jahren Schwarze, jüdische Frauen und Migrant*innen gestellt haben. Rom*nja, Sinti*zze, Jüdinnen und Juden, Muslim*a, People of Color sind jeweils diverse, gesellschaftlich sehr unterschiedlich situierte Menschen, die queer, arm, reich, akademisch, Arbeiter*innen, unterschiedlich religiös bzw. atheistisch sind. Gegenwärtige pauschale Zuweisungen von Sexismus, Homo- und Transphobie, patriarchalen Strukturen, religiösem Wahn oder Opfersein löscht einerseits ihre multiplen Identitäten und andererseits die Erinnerung an die rechten bzw. rechtskonservativen Strukturen der unmarkierten Anderen aus. Diese Diskurse trennen künstlich Rassismus und Sexismus voneinander, „verschieben die gesellschaftlichen patriarchalen und sexistischen Machtverhältnisse nach außen“⁸⁵ und erleichtern durch diese Normalisierungspraxis⁸⁶ einem solchen Feminismus den Anschluss an den Mainstream.

Feministinnen können aus der Nachkriegsignoranz gegenüber Sinti*zze und Rom*nja wichtige Lehren über aktuelle Rassismen ziehen, um so dem erstarken antimuslimischen Rassismus, dem Antisemitismus, der Diskriminierung von Asylsuchenden, dem wachsenden Sozialchauvinismus in Verbindung mit Sexismus solidarische Analysen und Handlungen entgegenzusetzen. Feminismen als machtsensible Gesellschaftsanalysen, Gerechtigkeitstheorien und Handlungen haben das Potenzial, kritische Feministinnen solidarisch zusammenzubringen, selbst gegen einen rechtskonservativen Mainstream, mag er auch im feministischen Gewand daherkommen.

84 Iman Attia, Zum Begriff des antimuslimischen Rassismus. Zülfukar Çetin im Gespräch mit Iman Attia, in: Çetin/Savas, Gespräche über Rassismus, S. 17–30.

85 Iman Attia, Diskursive Interventionen in westliche Kopftuchmonologe, in: Rauf Ceylan/Uslucaan Haci-Halil (Hrsg.), Transformation religiöser Symbole und religiöser Kommunikation in der Diaspora, Wiesbaden 2018, S. 153.

86 Marx, Feministische Gegenstimmen, S. 110.