

Karin Wieland



**DIETRICH &
RIEFENSTAHL**



Die Geschichte zweier
Jahrhundertfrauen

dtv

ZWEI IKONEN DES 20. JAHRHUNDERTS

Berlin in den Zwanzigerjahren: Zwei ehrgeizige junge Frauen träumen von der Bühne und dem aufkommenden Film. Sie sind attraktiv, talentiert und wissen, wie man sich inszeniert. Marlene Dietrich steigt zum internationalen Filmstar auf. Leni Riefenstahl wird Regisseurin und liefert grandiose Propagandabilder für das NS-Regime. Karin Wieland verbindet die lebendige Schilderung dieser Ausnahmebiografien mit erhellenden Einblicken in die Kultur und Gesellschaft des 20. Jahrhunderts.

»Die Größe dieser Doppelbiografie erweist sich darin, dass sie das Raster der guten Exil-Dietrich und der bösen Nazi-Riefenstahl ganz verweigert und beide Frauen aus faszinierter Distanz beschreibt.«

Welt am Sonntag

Deutscher
Taschenbuch
Verlag
www.dtv.de

ISBN 978-3-423-34789-1



9 783423 347891
€ 14,90 [D] € 15,40 [A]

Berlin 1918: Die Kaiserzeit ist zu Ende. Zwei junge Frauen, die sich nur flüchtig begegnen werden, träumen vom Erfolg. Marlene Dietrich und Leni Riefenstahl spüren, dass mit der neuen Zeit ihre Chance gekommen ist. Sie wollen auf die Bühne und auf die Leinwand – der Triumphzug des Films und der Massenmedien bieten dafür die besten Voraussetzungen. Und weil sie gut aussehen und Talent haben, lässt der Erfolg nicht lange auf sich warten. Hitler und Goebbels nutzen die Macht der Bilder und Leni Riefenstahl liefert das Gewünschte, während Marlene Dietrich, mit Filmen wie ‚Der Blaue Engel‘ in Deutschland bekannt geworden, in den USA zum internationalen Star aufsteigt. Karin Wieland zeigt, warum diese beiden Jahrhundertfrauen bis heute viele faszinieren, und eröffnet zugleich einen überraschenden, neuen Blick auf die Kultur und Gesellschaft des 20. Jahrhunderts.

Karin Wieland, geboren 1958, studierte Politische Wissenschaften mit Schwerpunkt Politische Theorie und Ideengeschichte an der Freien Universität Berlin. Sie lebt als freie Schriftstellerin in Berlin. 2004 erschien ‚Die Geliebte des Duce. Das Leben der Margherita Sarfatti und die Erfindung des Faschismus‘.

Für Andrea

Ausführliche Informationen über unsere Autoren und Bücher finden Sie auf unserer Website www.dtv.de



Ungekürzte Taschenbuchausgabe 2014

Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München Lizenzausgabe mit Genehmigung des Carl Hanser Verlags München © Carl Hanser Verlag München 2011

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

Umschlagkonzept: Balk & Brumshagen

Umschlagfotos: akg-images/picturedesk.com (oben), ullstein bild

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany • ISBN 978-3-423-34789-1

Eingelesen mit ABBYY Fine Reade 16

Inhalt

I Jungsein (1901-1923)

<i>Berliner Strassen</i>	9
<i>Körper, Kunst und Krieg</i>	18

II Aufstieg (1923-1932)

<i>Frühes Leid</i>	69
<i>Blau</i>	155

III Erfolg (1932-1939)

<i>Hollywood</i>	209
<i>Berlin</i>	292

IV Krieg (1939-1945)

<i>Die Amazone</i>	353
<i>Die Soldatin</i>	380

V Anklage (1945-1954)

<i>Die Zeugin</i>	411
<i>Die Beschuldigte</i>	444

VI Nachruhm (1954-1976)

<i>Die Ikone</i>	463
<i>Camp</i>	482

VII Endspiel (1976-2003)

<i>In der Matratzengruft</i>	531
<i>Auf dem Meeresboden</i>	544

<i>Nachwort</i>	559
<i>Anmerkungen</i>	561
<i>Bildnachweis</i>	617
<i>Personenregister</i>	619

I Jung sein (1901-1923)

Berliner Strassen

Als alte Frau wird sich Marlene Dietrich an den Gleichschritt marschierender Soldaten und an das ständige Hufegetrappel der Pferde erinnern, das ihre Kindheit begleitete. Sie wurde am 27. Dezember 1901 geboren in Schöneberg, einem nichtssagenden Vorort des neuen Berlin. Zu dieser Zeit begann man dort mit dem Bau drei- bis fünfgeschossiger Mietshäuser für kleine Beamte, Arbeiter und Angestellte. Die Strassen, in denen diese Häuser aneinandergereiht stehen, lassen jenes Gefühl der Monotonie aufkommen, das einen in Berlin nie ganz verlässt.

Die Schöneberger Sedanstrasse, in der Marlene Dietrich ihre ersten Lebensjahre verbringt, ist auf der sogenannten Insel gelegen, die durch Bahngleise vom Rest der Stadt abgetrennt ist. Der Takt der Stadtbahn wiegt das Mädchen in den Schlaf. Das Militär baute Kasernen auf der Insel, seit dem Deutsch-Französischen Krieg nutzt man die Bahn für den Transport von Soldaten und von Waffen. Die Sedanstrasse ist «ein Berlin ohne Bäume»¹; die idyllischen Dorfstreife sind nahezu verschwunden, das Militär dominiert den Alltag der Zivilbevölkerung. Freiwillige mieten sich zur Untermiete ein, und es gibt viele Kneipen, in denen die Soldaten ihre freie Zeit zubringen. Marlenes Vater, Louis Erich Otto Dietrich, sorgt hier für Recht und Ordnung, denn er ist von Beruf Polizeileutnant. Die Diensträume seines Reviers befinden sich im Erdgeschoss des Hauses, das er mit seiner Familie bewohnt.

Die Dietrichs sind aus der Pfalz vertriebene Calvinisten, die sich unter dem Schutz Friedrichs des Grossen in Brandenburg niedergelassen hatten. Marlene Dietrichs Schwester Elisabeth allerdings behauptet, sie seien Hugenotten gewesen, und hält auf diese Herkunft viel: 1972 notiert sie, dass

sie gross geworden seien mit dem Ausspruch ihrer Tante Anna: «Wir sind Réfugiés», und sie fügt hinzu: «Die Hugenotten waren durch ihren strengen Glauben sittenstreng, arbeitsam, bürgerlich, genügsam, enthaltsam.»² Diese Tugenden scheinen bei ihrem Vater jedoch nicht sehr ausgeprägt gewesen zu sein. Er stammt aus der uckermärkischen Kleinstadt Angermünde und war der Sohn eines Sattlermeisters, der einen Gasthof führte. Die Dietrichs arbeiteten sich zur kleinstädtischen Honoratiorenschaft empor. Ihr Sohn Louis fühlt sich zu Höherem berufen und will Offizier werden. Er dient bei den Ulanen, einer mit Lanzen, Säbeln und Pistolen bewaffneten Kavalleriegattung. In den französischen Karikaturen findet man die Ulanen häufig als Inbegriff des preussischen Militarismus dargestellt: mit fiesen Visagen, funkelnden Monokeln und langen Lanzen. Ein Offizier Dietrich lässt sich bei den dafür in Frage kommenden Ulanen-Regimentern nicht ausmachen, und wahrscheinlich hat es Marlene Dietrichs Vater nur zum einfachen Feldwebel gebracht.³ Dennoch fühlte er sich als Offizier. Der junge Mann mit dem ungewöhnlichen Vornamen war elegant, grosszügig und begehrt. Gerne fuhr er auf der Promenade vierspännig schöne Damen spazieren und lebte über seine Verhältnisse. Auf den wenigen Fotos, die es von Dietrich gibt, fällt sein Hang zur Pose auf: die stolze, aufrechte Haltung, der nach oben gewirbelte Oberlippenbart und das Abknicken des Körpers zur Hervorhebung der «Leutnantstaille». In seiner Selbstdarstellung geht er in der Kollektivgestalt des preussischen Offiziers auf, die erhaltenen Fotos zeigen ihn vor allem als Vertreter seines Standes und seiner Generation. 1867 geboren, gehört er zu den «Wilheiminern». Deren Vätergeneration hatte alles erreicht: Das Land geeint und die Franzosen besiegt. Die Söhne aber sind Erben ohne Aussicht auf selbstverdienten Ruhm.

Louis Dietrich bleibt nicht lange beim Militär. Mit Anfang 20 wechselt er zur Polizei. Er wählt einen Beruf, der ihm vordergründig öffentliche Achtung, Sicherheit und Status gewährt, allerdings kaum Aufstiegschancen bietet, schlecht bezahlt wird und nur wenig Sympathie bei der Bevölkerung geniesst. Berlin war in einzelne Reviere aufgeteilt, und der für das jeweilige Revier zuständige Beamte musste dort wohnen. Der Polizist untersteht einer höheren Ordnung. Auch ausserhalb seiner Dienstzeit soll er Uniform tragen, der Besuch von Wirtshäusern ist einzuschränken, und die Mitgliedschaft in Vereinen ist grundsätzlich nur mit Zustimmung des

Vorgesetzten erlaubt. Der Polizist ist ein Aussenseiter. Er befindet sich immer im Dienst. Attraktiv an diesem Beruf war einzig das Prestige. Louis Dietrich kann als typisch gelten, auch er lebt über seine Verhältnisse, um seine materielle Dürftigkeit zu kaschieren. Marlene Dietrichs Vater kann sich seinen schroffen Autoritätston auch innerhalb der Familie nicht abgewöhnen. Was er beim Militär gelernt hat, bekommt die Familie zu spüren: Stärke zeigen, befehlen, Gehorsam erzwingen und die eigene Autorität wahren. Das sieht man ihm auch an. Seine ungebrochene Liebe zu Uniform und Pose stellt er nicht zuletzt auf seinem Hochzeitsfoto von 1898 unter Beweis. Die Frau an seiner Seite wirkt wie angeklebt; gespenstisch schauen drei ihrer Finger aus seiner linken Armbeuge hervor. Er nimmt keinerlei Notiz von ihr. Barhäutig und in Sonntagsuniform blickt er starr in die Kamera, während seine Braut ihm eher zaghaft hinterher schaut.

Wilhelmine Elisabeth Josefine Felsing ist 22 Jahre alt und verkörpert, was Franziska zu Reventlow als einen «Gretchen-Typus» bezeichnet hat. Vor der Heirat sind die Männer für diese Frauen Halbgötter, und damit ist die Enttäuschung vorprogrammiert. Wie es sich für Berliner gehört, waren auch die Felsinges zugezogen, und zwar aus Giessen. Seit Generationen sind sie Uhrmacher. Das 1820 in Berlin gegründete Geschäft zählt zu einem der bekanntesten des alten Berlin. Die Felsinges sind spezialisiert auf die Herstellung eleganter Uhren und bezeichnen sich stolz als «Hoflieferanten Seiner Majestät des Kaisers und der Kaiserin». Josefines Vater Albert Felsing war der Titel eines «Königlich Preussischen Kommissionsrates» verliehen worden. 1895 stiftete er die goldene Uhr für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Die Familie unterhält eine noble Dependence Unter den Linden 20 in einem Haus, das sich in ihrem Besitz befindet. Sie sind stolz auf ihre Nachbarschaft zum königlichen Schloss. Die Heirat mit dem Polizeileutnant, die auch innerhalb ihrer Familie nicht nur auf Zustimmung stösst, bedeutet für Josefine Felsing einen gesellschaftlichen Abstieg. Das stört sie zunächst wenig, denn auch auf sie hat Louis Dietrichs schnittiges Auftreten Eindruck gemacht, und so hat sie sich in den Polizisten, der gerne grosse Sprüche klopft, verliebt.

Das erste Kind, Elisabeth Ottilie, kommt zwei Jahre nach der Hochzeit zur Welt, 1901 folgt die zweite Tochter Marie Magdalene. Da war Josefine 25 Jahre alt und bereits eine enttäuschte Frau. Von dem Helden, den sie einst in ihrem Mann gesehen hatte, ist nicht viel übriggeblieben: Der schmucke Polizist ist beruflich eine Niete und sucht Bestätigung bei ande-

ren Frauen. Sie ergibt sich in ihr Schicksal, bemüht sich jedoch, die beiden Mädchen nach ihren Idealen zu erziehen. Im Innern des Hauses führt sie ein strenges Regiment. Dabei nimmt sie keinerlei Rücksichten auf Neigungen oder Gefühle. Während sich Elisabeth der mütterlichen Herrschaft zu fügen scheint, leidet Marie Magdalene darunter. Überhaupt sind die beiden Mädchen sehr verschieden: «Elisabeth war scheu, nervös, klein und ein wenig mollig. Nicht die schlanke Linie, die in der Zeit Mode war. Sie trug ihre Haare sehr oft in zwei Zöpfen, links und rechts (...) oder in einem Dutt, einem Knäuel am Hinterkopf. Aus ihrer Kleidung schien sie sich nicht viel zu machen.»⁴ Elisabeth ist das hässliche Entlein. Ganz anders dagegen Marie Magdalene. Sie ist ein hübsches Kind und stolz auf ihre langen Haare. Elisabeth berichtet, die Männer seien bereits nach der 10-Jährigen verrückt gewesen.

Marie Magdalene könnte der Liebling der Familie sein, doch diese Vermutung bestätigt das 1906 aufgenommene Familienbild nicht. Vater, Mutter und Schwester sitzen, während die Jüngste steht. Die Schwestern scheinen dieselben Kleider und Hüte zu tragen, und ihre Mutter, die deutlich fülliger geworden ist, hat sich in ein weisses Rüschenkleid gezwängt. Ihr Hut sitzt keck auf dem Kopf. Der Vater trägt Uniform, hat seinen Aultistenblick aufgesetzt und hält fest den Knauf seines Degens umfasst. Elisabeth sitzt neben der Mutter, Marie Magdalene steht neben dem Vater. Dieses Familienbild wirkt so lange disparat, bis man Marie Magdalene wegretuschiert. Dann wirkt es in sich geschlossen: die gesetzte Autorität des Vaters wird komplettiert durch die harmlose Weiblichkeit der Mutter und die pausbackene Mädchenhaftigkeit der ältesten Tochter. Das Foto verrät uns, dass die Jüngste eine Sonderstellung in der Familie einnimmt: Sie ist die Einzige, deren Blick nach aussen gerichtet ist, die gefallen will und die auch gefällt. Der Rest der Familie wirkt in sich gekehrt, der Welt abgewandt. So erklärt sich vielleicht die Traurigkeit und die Einsamkeit, die die alte Marlene Dietrich als die wesentlichen Gefühle ihrer Kindheit benannte.

Die alltägliche Monotonie im Polizistenhaushalt wird durch häufige Umzüge unterbrochen: 1904 in die nahe gelegene Kolonnenstrasse und zwei Jahre später in die belebte Potsdamer Strasse. Elisabeth Will schreibt, sie und ihre Schwester hätten Angst vor diesen «Übergängen» gehabt. Die Mädchen werden die Angst der Mutter vor dem weiteren gesellschaftlichen Abstieg gespürt haben. Von seinen Vorgesetzten erhält Dietrich die

schlechteste Beurteilung, und so kommt dem Wohnungswechsel vom ersten Stock ins Hochparterre symbolische Bedeutung zu. Schliesslich erkrankt Louis Dietrich. «Einmal brachte meine Mutter uns dorthin, wo mein Vater war. Sie führte uns vor dem Krankenhaus auf und ab, so dass er uns von seinem vergitterten Fenster aus sehen konnte.»⁵ In einer renommierten psychiatrischneurologischen Privatklinik im Westend erliegt der Polizeileutnant Louis Erich Otto Dietrich am 5. August 1908 seinem Nervenleiden, das wahrscheinlich syphilitischen Ursprungs war. Er wird nur 41 Jahre alt. Zur Schmach des Abstiegs kommt nun noch die Schande dieses Todes. Vor ihren Kindern hält Josefine Dietrich die Todesursache geheim. Wahrscheinlich fürchtet sie, dass die Krankheit des Vaters auf die Kinder übertragen worden sein könnte.

Josefine Dietrich lässt sich als «Witwe Dietrich» ins Telefonbuch eintragen und zieht mit ihren Kindern an den Taentzien. Marie Magdalene besucht die Auguste-Viktoria-Schule in der Nürnberger Strasse. Josefine Dietrich lehrt ihre Töchter die Liebe zur Pflicht. Die Uhrmachertochter besteht eisern auf Pünktlichkeit und Disziplin, doch für die Freuden des Lebens ist ihr der Sinn abhandengekommen. Der Tagesablauf der Töchter wird von ihr streng geregelt: von 8 Uhr bis 1 Uhr gehen sie zur Schule, die Mutter bringt sie hin und holt sie wieder ab. Eine halbe Stunde ist für das Mittagessen reserviert, bevor die Mädchen eine Stunde Hausaufgaben machen. Um 3 Uhr kommt eine Mademoiselle oder Miss, um mit ihnen Konversation zu betreiben. Manchmal gehen sie dabei im Park spazieren. Danach folgt erneut eine halbe Stunde Hausaufgaben. Um halb acht ist Schlafenszeit. Dreimal in der Woche müssen sie zum orthopädischen Turnen und je zweimal zum Klavier-, Gitarren- oder Geigenunterricht. Um Müsiggang oder unnötiges Nachdenken zu vermeiden, zwingt Josefine Dietrich ihre Töchter in eine alltägliche, streng reglementierte Monotonie. Sie will sie panzern gegen die Versuchungen des Lebens, denen sie in Gestalt ihres verstorbenen Mannes erlegen war.

Sie wurde dort geboren, wo die Häuser anfangen nach Enge und Elend zu riechen: Leni Riefenstahl ist ein Mädchen aus dem Wedding, der von den Berliner Bürgern gefürchteten «Arbeiter- und Verbrecherkolonie». Der Wedding, das ist Armut und Moderne, provozierende Nüchternheit gepaart mit erdrückender Trostlosigkeit. Im Wedding ist die Stadt zu Ende,

der Himmel grau und weit. «Es ist der Himmel des Berliner Nordens, des Fabrikordens, am Tage eine Rauch- und nachts eine rotbraune Feuerwolke, bloss, dass diese Wolkensäulen hier kein Volk ins gelobte Land geleiten; wer hinter diesen Himmelszeichen geht, der dreht sich ewig am gleichen Fleck, mit Tausenden zugleich eingekeilt in das Räderwerk der Maschine, gepresst, umhergewirbelt, zerfleischt.»⁶ Berlin ist ein Anziehungspunkt für Zuwanderer aus den östlichen Provinzen, die hier auf Arbeit hoffen. Diese Zuwanderer werden Berlin in eine moderne Grossstadt verwandeln.⁷ Leni Riefenstahl gehört zu ihnen, sie ist eine Berlinerin der ersten Generation. Ihre Mutter, Bertha Ida Scherlach, war als 18. Kind eines Zimmermanns 1880 in Westpreussen zur Welt gekommen. Ihr Grossvater hatte sich noch als alter Mann nach Berlin aufgemacht, um dort sein Glück zu suchen. Doch er fand keine Arbeit, seine Kinder mussten für den Lebensunterhalt sorgen. Zwar behauptet Leni Riefenstahl, aus einem bürgerlichen Haushalt zu stammen, doch den kargen Fakten, die sie über ihre Kindheit und Jugend verrät, lässt sich entnehmen, dass dem nicht so war. Ihre Mutter nähte Blusen, und der Rest der Scherlachs scheint sich mit Heimarbeit über Wasser gehalten zu haben. In einer der wenigen Erinnerungen, die sie über ihre Verwandtschaft preisgibt, sieht sie die ganze Familie an einem langen, grossen Tisch sitzen und Zigarettenhülsen kleben.

Ihre Mutter war ein hübsches, neugieriges Mädchen, das Schauspielerin werden wollte. Sie träumte davon, dem Elend durch Schönheit und Kunst zu entkommen. Doch der ungelerten Näherin sollte der gesellschaftliche Aufstieg nur durch Heirat gelingen. Ihren zukünftigen Mann lernte sie bei einem Kostümfest kennen. Alfred Theodor Paul Riefenstahl war Klempner und stammte aus einer Brandenburger Handwerkerfamilie. Wie es im Handwerk üblich war, suchte er eine Frau zur Mitarbeit in seinem Betrieb. In der jungen Scherlach findet Riefenstahl eine ehrgeizige Frau, die seine Ambitionen für den Aufstieg mit ihm teilt. Sie heirateten am 5. April 1902. Das Hochzeitsfoto ist nicht im Atelier, sondern im Festsaal aufgenommen. Das Brautpaar steht vor einem langgestreckten Tisch, den verschiedene Blumengestecke zieren, im Hintergrund ist eine Art Theatervorhang zu sehen. Die Braut trägt ein hochgeschlossenes weisses Kleid mit Schleier und Schleppe, das einen reizvollen Kontrast zu ihren dunklen Haaren bildet. Links hält sie ihren Blumenstrauss aus weissen Rosen, und rechts hat sie sich bei ihrem Bräutigam eingehakt. Er war ein grosser,

kräftiger Mann mit blauen Augen und blondem Haar. Man sieht ihm an, dass er zupacken kann und lebensfroh ist. Riefenstahl ist der Typ Mann, der gerne singt, laut über seine eigenen Witze lacht, aber auch sehr schnell sehr wütend werden kann. Seine Neigung zum Jähzorn, unter dem seine Tochter zu leiden haben wird, ist ihm anzusehen. Doch im schwarzen Gehrock mit weisser Fliege wirkt er am Tag seiner Hochzeit vertrauenerweckend und freundlich. Er posiert barhäuptig, den gut gebügelten Zylinder hält er unter seinem linken Arm eingeklemmt. Seine Frau hat eine sehr aufrechte Haltung eingenommen, sie sieht stolz und unnahbar aus. Er steht dagegen beinahe schief, deutlich darum bemüht, ihr zugeneigt zu sein. Die Frischvermählten blicken ernst und gefasst in die Kamera.

Fünf Monate später, am 22. August, wird ihre Tochter Helene Amalia Bertha Riefenstahl geboren. Die ersten Jahre ihrer Kindheit wohnt die Familie in einer Wohnung in der Prinz-Eugen-Strasse im Wedding. Das ist eine für Berlin eher kurze Strasse, die in der Nähe des Leopoldplatzes direkt beim Krematorium gelegen ist. Als Leni 3 Jahre alt ist, kommt ihr Bruder Heinz zur Welt. Damit ist die Familie komplett. Das Ehepaar Riefenstahl will dem neuen Mittelstand angehören. Sie haben keine 18 Kinder wie die Scherlachs, sie investieren in Erziehung und Bildung von nur zwei Kindern. Alfred Riefenstahls Geschäfte laufen gut. Er gehört zu den Modernisierern und Traditionalisten gleichermaßen, begeistert sich für den Fortschritt im technischen wie auch ökonomischen Bereich, besteht jedoch auf seinem besonderen Status als Handwerker, der ihn deutlich von der Arbeiterschaft unterscheidet. Im Wedding gibt es beides: neue industrielle Produktion und neues soziales Elend. Die Ansiedlung von Osram, AEG, Rotaprint, Schering und Schwartzkopff machen den Bezirk zu einem der wichtigsten Industriestandorte der Stadt. Bald schon dominieren mehrgeschossige Mietskasernen, in denen die Arbeiter wohnen. Viele von ihnen werden um ihre Hoffnungen auf ein besseres Leben betrogen. Sie werden arbeitslos, beginnen zu trinken und verwahrlosen. Immer wieder schildern Zeitgenossen, dass bis tief in die Nacht vor Hunger oder Schlaf zitternde Menschen durch die Strassen des Berliner Nordens taumeln. Sie wissen nicht mehr, wohin sie gehen sollen, und haben alles verloren. Dieses Arbeiterelend direkt vor der Haustür wird Vater Riefenstahl in seinem Streben nach gesellschaftlicher Distinktion bestärkt haben.

Auf einer Fotografie, die seine 5-jährige Tochter zeigt, sieht man ein Mäd-

chen, das aus eng zusammenstehenden, dunklen Augen ängstlich in die Kamera blickt. Es steht vor einem Baum im Wald. Sein blondes Haar wird auf der linken Seite durch eine schief sitzende weisse Schleife geschmückt. In der einen Hand hält es einen Zweig, die andere Hand hat es halb hinter seinem Rücken versteckt. Es trägt ein weisses Hängerkleidchen, das am Hals und an den Handknöcheln mit einem dunklen Band abgesetzt ist. Man sieht seinen Unterrock hervorblicken; auch die Söckchen sind weiss, und wahrscheinlich hat es schwarze Lackschuhe an. Das Mädchen wirkt verkrampft, es presst die Lippen aufeinander. Die ganze Gestalt hat etwas Verunglücktes an sich. Noch hat Leni Riefenstahl nicht gelernt zu gefallen. Sie schliesst sich im Zimmer ein und will mit ihren Träumen alleine sein. Bereits bei ihrem ersten Theaterbesuch mit 4 Jahren entdeckte Leni Riefenstahl angeblich «die geheimnisvolle Welt hinter dem Vorhang» als einen ihrer bleibenden Sehnsuchtsorte. Sie bestimmt die Kunst als Faszinosum ihres Lebens von klein auf. Dem Vater gefällt das nicht. Er will ein patentes Mädchen, das zupacken und einen grossen Haushalt führen kann.

Der Weg zur Kunst führt bei Leni Riefenstahl über den Körper. Als Heranwachsende entdeckt sie ihren Körper als Mittel, um der väterlichen Allmacht zu entkommen. Das unsichere Mädchen trainiert seinen Willen, erprobt seinen Mut: Sie treibt ehrgeizig und intensiv Sport. Das Training ihres Körpers stärkt sie gegenüber ihrem Vater. Zunächst wird sie Mitglied in einem Schwimmclub, dann tritt sie einem Turnverein bei. Weder das eine noch das andere ist unbedingt typisch für eine Handwerkertochter dieser Zeit. Dem Eintritt in den Schwimmclub hat der Vater zugestimmt, dem Turnverein allerdings ist sie ohne sein Wissen beigetreten. Nach einem Sportunfall fliegt alles auf, und sie wird vom Vater streng bestraft. Es soll ein festes Muster ihres Lebens werden: Leni Riefenstahl muss ihren Vater hintergehen, um ihre Wünsche und damit sich selbst zu verwirklichen. Das ehrgeizige Training ihres Körpers korrespondiert mit ihrem schwärmerischen Verhältnis zur Natur. «Als ‚Naturkind‘ wuchs ich auf, unter Bäumen und Sträuchern, mit Pflanzen und Insekten, behütet und abgeschirmt», schreibt das Mädchen aus dem Wedding über seine glückliche Kindheit. Pubertäre Naturschwärmerei wird zu einer Fixierung, die sie bis ins Greisenalter beibehalten wird. Die Natur begreift sie als ihren eigentlichen seelischen Innenraum, als Spiegel ihrer Seele. Ein Foto der 9-Jährigen mit ihrem Bruder Heinz zeigt sie wieder ganz in

Weiss gekleidet. Sie trägt Turnschuhe und hält einen Tennisschläger in der Hand. Während ihr Bruder im Matrosenkittel vorwitzig in die Kamera blickt, scheint sich seine ältere Schwester noch nicht so recht zu getrauen. Ihre dunklen Augen sind traurig, doch sie strahlt eine starke körperliche Präsenz aus, und auch die Schleife sitzt nun gerade auf dem Kopf.

Körper, Kunst und Krieg

Ihre Jugend beginnt mit der Revolution. 1918, mit 16 Jahren verlässt sie die Schule. Leni Riefenstahl besuchte das Kollmorgensche Lyzeum, eine private Höhere Knaben- und Mädchenschule, in Tiergarten.⁸ In Geschichte und Gesang war sie die Schlechteste, aber in Mathematik und Turnen die Beste. Die Mutter, auf das gute Aussehen der Tochter bedacht, näht ihr zur im gleichen Jahr stattfindenden Einsegnung ein Kleid, in dem sie nach eigenen Angaben aussah wie eine *Femme fatale*. Das allerdings ist nur schwer vorstellbar, denn auf Fotos dieser Zeit wirkt sie gehemmt und schüchtern. Leni Riefenstahl leidet noch immer unter ihrem Vater. Je älter sie wird, umso mehr achtet er darauf, dass sie seine Erwartungen erfüllt. Er ist launisch, unbeherrscht, jähzornig und fürchtet nichts so sehr wie den vorzeitigen Verlust der Jungfräulichkeit seiner Tochter. Über jeden ihrer Schritte will er informiert sein. Die Mutter steht ohnmächtig daneben. Sie findet ihren Mann zu streng – ihren Kindern und ihr selbst gegenüber. Mittlerweile leben sie ausserhalb der Stadt. Alfred Riefenstahl hat in Zeuthen bei Berlin ein Haus gekauft. Als Kind war Leni Riefenstahl hier an den Wochenenden glücklich gewesen: im Zeuthener See hat sie ihre ersten Schwimmversuche unternommen und sich auf Bäumen, hinter Sträuchern und im Schilf ihre Rückzugsorte gebaut. Doch sie ist kein Kind mehr, und die Natur allein reicht ihr nicht, um glücklich zu sein. Leni Riefenstahl erlebt das Dilemma der Ehe ihrer Eltern hautnah: die Träume der kleinen Näherin aus Westpreussen sind nicht wahr geworden. Sie hat ihre soziale Situation zwar verbessert, doch da bleibt ein unerfüllter Rest. Bertha Riefenstahl sehnt sich nach Erfolg durch Schönheit und Kunst, den sie in der Schauspielerin verwirklicht sieht. Ihr Mann, stolz auf Betrieb wie auf Familie, fühlt sich von dieser Welt des Scheins bedroht. Er fürchtet und bekämpft jene Erhöhung, die sich die Mutter von der Kunst verspricht. Darunter zu leiden hat vor allem die Tochter. Als Mädchen aus dem Wedding, wo Geld und Grammatik rar sind wie



*Die kleine Sphinx – Leni Riefenstahl,
Berlin 1930*

Joseph Roth bemerkt hat, will sie irgendwann zu denen ganz oben gehören. Ein Haus in Zeuthen bei Berlin zu besitzen ist allerdings nur ein bescheidener Erfolg. Die Riefenstahls wohnen nicht in einer der vornehmen Villenkolonien wie Dahlem oder dem Grunewald, sondern auf dem platten Land. Eigentlich ist der Vater nur dahin zurückgekehrt, woher er gekommen ist. Er hat der Grossstadt den Rücken gekehrt und seine Familie in Sicherheit gebracht. «Nach jedem Schultag ging ich die Tauentzienstrasse rauf und runter, vom Wittenbergplatz zur Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und zurück zum KaDeWe.»⁹ Mit wachsendem Vergnügen er-

probt sie ihre Wirkung auf die Männer. Zuerst hat sie deren aufmerksame Blicke nur registriert, doch irgendwann hat sie angefangen diese Blicke zu geniessen. War sie jedoch mit ihrem Vater unterwegs, so herrscht er sie an: «Schau runter, guck die Männer nicht so an!» – und sie gehorcht. Geht sie allein durch die Strassen, so wartet sie nur darauf, dass der Blick eines Mannes sich auf ihren Schultern, ihren Beinen oder ihrem Mund niederlässt. Dieser Blick begleitet sie bei der Zugfahrt nach Hause, und sie spürt ihn sogar noch, wenn sie abends in ihrem Mädchenzimmer liegt. Sie denkt an die nächtlichen Strassen der Stadt, in denen immer etwas los ist und der Strom der Menschen nie abreisst. Sie will auch gerne dabei sein, im Kino oder Restaurant sitzen, sich bewundern lassen und sich vergnügen.

Leni Riefenstahl widersetzt sich ihrem Vater. Jeder Blick, den sie erwidert, ist ein Verstoss gegen die von ihm aufgestellten Regeln. Ihr Stolz rebelliert dagegen, mit gesenktem Kopf neben ihm durch die Strassen zu gehen – und vielleicht tut sie es dann doch immer wieder. Je länger sie sich jedoch an die unerlaubte Bewunderung durch die Blicke fremder Männer gewöhnt, umso selbstbewusster wird sie. Diese Begegnungen laufen in der Regel sprachlos ab, es gibt nur diesen flüchtigen Moment aufblitzenden Begehrens in den Augen des anderen, und schon ist der Zauber vorüber. Leni Riefenstahl ist noch keines dieser «hurtigen, straffen Grossstadtmädchen mit den unersättlich offenen Mündern», über die Franz Hessel schreibt, sie hat den Sex noch nicht entdeckt.

Die Stadt wird zu ihrer ersten Bühne. Nach der Schule flitzt sie in den Tiergarten, dreht Pirouetten mit ihren Rollschuhen und wartet auf Publikum. Bald schon ist sie von einem Kreis von Bewunderern umgeben.

Das Berlin, in dem sich diese kleinen Inszenierungen auf dem Boulevard oder im Park abspielen, ist das Berlin des Ersten Weltkriegs. Doch Leni Riefenstahl scheint die Welt in Feldgrau nicht wahrgenommen zu haben. Von einer Kriegskindheit mit Toten, Schmerz und Leid ist bei ihr nie die Rede. Es sind ihre Kindheitsjahre im Wedding und der soziale Ehrgeiz der Eltern, die sie prägen. In Leni Riefenstahls Kindheitsheimat mischen sich das Elend der Arbeiter und Handwerker aus den östlichen Provinzen mit der Sachlichkeit der Moderne. Das wilhelminische Berlin entwickelt eine geradezu romantische Schwärmerei für Stahl, Schienen, Kabel, dahinbrausende Hochbahnzüge und aufkletternde Hochhäuser. Wilhelm II.

hat die wachsende Bedeutung der Technik erkannt. Er sorgt für die Aufwertung der Technischen Hochschulen und den Ausbau des Ingenieurstudiums. Auch Alfred Riefenstahl setzt auf die vitale Kraft der Technik und des Fortschritts. Er war 10 Jahre alt, als Wilhelm II. auf den Thron kam. Theodor Fontane hat geschrieben, sie seien froh gewesen, als «das Weiber- und Krankenregiment» zu Ende gewesen sei und endlich ein junger Kaiser das Sagen hatte. Wilhelm II. fegt alles zur Seite und nimmt die Rolle des jugendlichen Helden ein. Der finstere, undurchschaubare, monströse Bismarck, der sich immer wieder in das Dunkel der Wälder zurückzog und von dem es hiess, dass er so sehr hassen könne, musste dem kaiserlichen Heros weichen. Die Zeit der Bescheidenheit ist vorbei. Wilhelm II. liebt es zu protzen, sich mit Bewunderern zu umgeben und betreibt eine von dem alten Adel als unpreussisch empfundene inflationäre Politik der Standeserhöhungen.¹⁰ Der junge Kaiser ist ein unruhiger Mann, der nicht allein sein kann, der die ständige Abwechslung sucht und am liebsten reist oder redet.¹¹ In den Jahren seiner Regierung wird Berlin zum Modell der nervösen Stadt. Einige Etappen der Entwicklung werden einfach übersprungen, und so präsentiert sich die Stadt ohne «die malerischen Spuren einer ungewaschenen, unfrisierten, unhygienischen Kindheit»¹², die man noch in London oder Paris findet. Schnurgerade breite Strassen sind für den brausenden Verkehr da; der Kaiser hat das «Jahrhundert des Motors» ausgerufen. Adelige Damen aus der Provinz hetzen atemlos über den Potsdamer Platz, sie umarmen sich vor Glück, wenn sie heil die andere Seite erreicht haben. Es herrscht ein grosses Durcheinander von Autos, Zeitungsverkäufern, Elektrischen, Passanten, Handwagen und Fahrrädern. Auf den Gehsteigen wird gestossen, getrippelt, geschoben, geschlurft und geschlendert. Für die Schauspielerin Tilla Durieux war Berlin in diesen Jahren vor dem Krieg toll vor Lebenslust und Tatkraft. Das verdiente Geld wird auch ausgegeben, die Frauen tragen Federhüte und hochgeschnürte Busen, man liebt das öffentliche Vergnügen und den Tanz. Berlin ist eine Stadt, die durch ihre Formlosigkeit, ihre enorme Ausdehnung und ihren grossstädtischen Ehrgeiz erschreckt. Man will die ärmliche Vergangenheit vergessen machen und stellt das Hypermoderne zur Schau.

Alfred Riefenstahl gehört der Generation an, die durch den wirtschaftlichen Aufschwung geprägt worden ist, der dieses Berlin erst möglich gemacht hat. Im Vordergrund steht für sie nicht die Lösung politischer Probleme, sondern das Interesse am Vorwärtkommen.

Nichts steht so hoch im Ansehen des Kaisers wie Erfolg und Reichtum. Die Zirkulation der Geldströme, das ist Bewegung, und er liebt die Bewegung. Darin ist er zweifellos ein moderner Geist: Reichtum begreift er als eine neue Form der Macht. Diese Einstellung findet zwar nicht die Billigung des alten Adels und der Bildungsbürger, doch sie gefällt Parvenus und solchen, die es noch werden wollen: Leuten wie Alfred und Bertha Riefenstahl eben.

Leni Riefenstahls Vater versteht sich nicht nur als traditioneller Handwerker, sondern auch als vorausschauender Geschäftsmann. 1885 war in Beilitz bei Berlin die erste Fernheizungsanlage eingerichtet worden, und seitdem werden in Neubauten Zentralheizung sowie moderne Sanitäreinrichtungen installiert. «Häuser mit elektrischem Aufzug, elektrischem Licht, Baderäumen für die Herrschaft und die Dienstboten, warmes Wasser bei Tag und bei Nacht gehören nicht mehr, wie bei uns in Frankreich, zu den Ausnahmen»,¹³ bemerkt Jules Huret erstaunt. Alfred Riefenstahl – spezialisiert auf Vertrieb und Einbau der neuen Technologien – verdient gutes Geld. Wenn er auch einen florierenden Handwerksbetrieb besitzt, gehört er deshalb noch lange nicht dem Bürgertum an, wie das seine Tochter später behauptet. Die Erfahrung des Handwerkers ist nahe dem Lebenszuschnitt städtischer Unterschichten und der kleinstädtischen Landbevölkerung; nur selten gelingt der Sprung ins Bürgertum. Die erstrebte Mittellage bleibt zumeist eine unerfüllte Sehnsucht. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Zwei-Kind-Familie auch in Handwerkerkreisen keine Seltenheit mehr. Den Kindern wächst verstärkt soziale Bedeutung zu: auch Leni und Heinz Riefenstahl sind dazu ausersehen, den Aufstieg ihrer Eltern zu krönen. Heinz Riefenstahl ist ein stiller Junge, der Innenarchitekt werden will. Doch sein Vater möchte, dass er in den Betrieb einsteigt, natürlich nicht als Handwerker, sondern als Ingenieur. Alfred Riefenstahl denkt in diesem Fall modern, gilt doch der Ingenieur als «Held unserer Zeit» (Peter Behrens).

Der Umbau Berlins von einer Stadt kaiserlicher Repräsentation in eine Stadt des Kollektivs hat bereits vor dem Ersten Weltkrieg begonnen. Die neue Sozialpolitik und das funktionsgerechte Design bedeuten den Bruch mit dem 19. Jahrhundert.¹⁴ In Handwerk wie Design setzt man auf die Sachlichkeit sichtbarer Funktionen. Die schmucklose Verbindung von Funktion und Form wird zum Stil einer machtbewussten deutschen Industriekultur. In gewissem Sinne ist Alfred Riefenstahl ein Agent der Modernisierung von Form und Funktion.

Er setzt als Handwerker auf die Zukunft, ist stolz auf die technische und wirtschaftliche Leistungsfähigkeit seines Landes. Seine Frau und er leben in dem Gefühl, zur rechten Zeit in der rechten Stadt zu sein. Hier kann man noch Karriere machen. Bertha Riefenstahl gehört zu jener Jugend, die, nach der Reichsgründung vom Osten nach dem Westen kommend, in Berlin ihren eigentlichen Bestimmungsort gefunden hat. «Die neue Stadtbevölkerung (...) war jung, rücksichtslos und unternehmend; sie war den Erscheinungen des modernen Amerikanismus gegenüber nicht nur weniger sentimental als die Volksteile im alten Süden und Westen des Reiches, sondern sie sehnten diese Erscheinungen geradezu herbei.»¹⁵ Ihre Akkulturation an die moderne Sachwelt betrachtet sie als einen entscheidenden Zuwachs von Lebensqualität. Die Traditionslosigkeit Berlins ist ihre Chance für einen Neubeginn. Alfred Riefenstahl wiederum setzt seinen Geschäftssinn und seine Handwerkstugenden ein, um nach oben zu kommen und am wirtschaftlichen Aufschwung teilzuhaben: Das Ehepaar Riefenstahl verkörpert den neuberlinischen Stadtgeist.

Das heisst aber auch, dass sich zu ihrer Tüchtigkeit und ihrem Ehrgeiz eine Portion Kulturlosigkeit gesellt.¹⁶ Zwar sorgen sie dafür, dass ihre Tochter Klavierunterricht erhält, doch dies hat mehr mit Chancen auf dem Heiratsmarkt als mit Liebe zur Musik zu tun. Alfred Riefenstahls Interesse an Kunst und Kultur erschöpft sich in gelegentlichen Theaterbesuchen. Schauspielerinnen rangieren für ihn unter der Kategorie Halbweltdamen. Seine Frau dagegen gehört zu jenen Berlinerinnen, die glauben, gleich nach der Gräfin rangiere die Schauspielerin, es gehe vor allem um den gelungenen Auftritt. Speziell die neue Kunst der Filmschauspielerei ist das richtige Metier für Dilettanten, die an ihre künstlerische Berufung glauben. Bertha Riefenstahl unterstützt das Interesse ihrer Tochter an der Schauspielerei. Gemeinsam begeistern sich Mutter und Tochter für die Leinwandstars. Kein Wunder, dass Leni Riefenstahl zum Film will. Ein kleines Inserat in der *B.Z. am Mittag* gibt schliesslich den Ausschlag: darin werden 20 begabte Mädchen für Filmaufnahmen gesucht. Als Treffpunkt wird die Tanzschule Grimm-Reiter am Kurfürstendamm 6 angegeben. Helene Grimm-Reiter geniesst einen guten Ruf als Ausbilderin für Bühne und Film.¹⁷ Als sich Leni Riefenstahl bei ihr meldet, weiss sie genau, dass ihr ihr Vater niemals erlauben wird, in einem Film mitzuspielen. Doch die Neugierde, ob sie ausgewählt werden wird, siegt über die Angst vor dem Vater. Ein Mädchen nach dem anderen tritt vor, wird kurz von

Frau Grimm-Reiter gemustert, soll Namen und Adresse angeben und kann dann wieder nach Hause gehen. Mit grosser Genugtuung registriert Leni Riefenstahl, dass Frau Grimm-Reiter hinter ihrem Namen ein Kreuz gemacht hat. Als sie aus der Tür treten will, beobachtet sie durch einen Türspalt junge Tänzerinnen bei der Probe. Der grosse Raum hallt wider vom Klavierspiel und den Kommandos der Lehrerin. Leni Riefenstahl möchte auch zu diesen Mädchen gehören, die in hartem Training ihren Körper zu Anmut und Stärke erziehen.

Für Mutter und Tochter verbindet sich eine bürgerliche Existenz mit Repräsentation, Schönheit, Sorglosigkeit und Eleganz. All das bietet ihnen das Kino, aber eben nicht die Wirklichkeit. Zwar darf Leni Klavier lernen und zeichnen, doch innerhalb der Familie herrscht Enge und Gedrückt-heit. Wenn es in ihren Erinnerungen um die Jugendjahre in Zeuthen geht, spürt man das Unglück zwischen den Zeilen. Da sitzt sie an einem der zahllosen Seen der Mark Brandenburg, bewacht von einem jähzornigen Vater, und soll Tipps in seinem Betrieb werden, wo sie doch in sich die Berufung zur Künstlerin trägt.

In geheimer Absprache mit der Mutter meldet sie sich im Tanzstudio an und wird tatsächlich für den Film ausgewählt. Innerlich triumphiert sie, doch sie wagt es nicht, offen gegen ihren Vater zu opponieren. So nimmt sie die Chance, in dem Film mitzuspielen, nicht wahr, intensiviert jedoch ihr Tanztraining. «Kein Schmerz war mir zu gross, ich scheute keine Anstrengung und trainierte ausserhalb der Schule täglich viele Stunden. Jede Stange, jedes Geländer wurde dazu missbraucht, in der Strasse bewegte ich mich in Sprüngen fort, tänzelte und bemerkte kaum, wie mir die Leute kopfschüttelnd nachschauten.» Auf ihrem Lehrplan stehen: rhythmische Turn- und Tanzübungen, Intervallübungen, Ausdruckslehre in Rezitation und Lied, Ballett, neue Tanzformen, Phantasietanz, Improvisation, zeichnerische Darstellung des Tanzes, Filmstudien. Der Anfang ist schwer, doch ihr Körper ist hartes Training gewohnt. Ihre Wandlung zur Tänzerin vollzieht sich hinter dem Rücken des Vaters, während die alte Welt zerfällt. Für sie existiert nur der Sieg über den Schmerz und über ihren Körper.

Ausgerechnet Anita Berber, die durch das Gemälde von Otto Dix zum Inbegriff der dekadenten 20er Jahre geworden ist, beschert Leni Riefenstahl ihren ersten Bühnenauftritt. Berber, die ebenfalls bei Grimm-Reiter tanzt, ist kurz nach der Revolution dabei, berühmt zu werden.

Frau Grimm-Reiter plant einen Auftritt ihrer prominenten Schülerin im Blüthnersaal. Berber erkrankt und sagt ab. Die Plakate sind gedruckt, der Saal gemietet; keiner weiss, wo man Ersatz hernehmen soll. Da tritt Leni Riefenstahl vor und gesteht, dass sie die Berber heimlich bei den Proben beobachtet und deren Programm nachgetanzt habe. Was spricht dagegen, dass sie als Ersatz einspringt? Alfred Riefenstahl wird zu einem schnell anberaumten Skatabend geschickt, und seine Tochter eilt auf die Bühne. Rückblickend schreibt sie, sie sei übergücklich gewesen, denn nach ihrem Auftritt habe der Applaus nicht enden wollen. Anscheinend vermisst keiner die Berber, und alle lieben nun Leni Riefenstahl.¹⁸

Die Geschichte endet nicht gut, denn der Vater bekommt Wind von der Sache. Er schickt seine Tochter in ein Mädchenpensionat im Harz. In Thaïe, der «Perle des Harzes», soll sie von ihren künstlerischen Ambitionen kuriert werden. Thaïe hat in Berlin durchaus noch den Klang von feiner Gesellschaft. Dorthin schickte man früher die Damen, die es mit den Nerven hatten.¹⁹ Alfred Riefenstahl will, dass Leni einen reichen Mann heiratet und sich die Kunst aus dem Kopf schlägt. Nach einem Jahr im Harz schreibt Leni Riefenstahl ihrem Vater einen Brief. Sie schwört darin der Kunst ab und erklärt sich zur Mitarbeit in seiner Firma bereit. Allerdings stellt sie die Forderung, rein zum Vergnügen weiterhin Tanzunterricht nehmen zu dürfen. Alfred Riefenstahl willigt ein und heisst seine Tochter im Berliner Kontor willkommen.

Die Berliner Tippfräuleins eilen morgens hurtig zur Arbeit und träumen abends im Kino von ihrer Karriere als Filmstar. Sie halten ihr kleines Leben fest in der Hand, sind jung, unverheiratet und berufstätig. Die Haare tragen sie kurz geschnitten, rauchen gekonnt mit Zigarettenspitze und wissen Bescheid mit den Männern. Zu diesen Mädchen zählt Leni Riefenstahl nicht. Zwar ist auch sie jung, unverheiratet und berufstätig, doch sie sitzt im Kontor ihres Vaters. Alfred Riefenstahl zeigt sich hochbefriedigt über die Rückkehr der reuigen Sünderin. In diesen unruhigen Zeiten will er seine Familie fest um sich geschart wissen. Seine Frau führt den Haushalt, Leni und Heinz sind im Betrieb gut aufgehoben. Er hat sich durchgesetzt: dem Jungen hat er die Innenarchitektur verboten und dem Mädchen die Flausen mit dem Tanzen ausgetrieben. Auch wenn das nicht mehr modern ist, hält er an den Grundsätzen eines Patriarchen fest. Gerade jetzt ist er mehr denn je auf seine Handwerkerehre bedacht und betrachtet die Mitar-

beit seiner Familie im Betrieb als Ausdruck ungebrochenen Standesbewusstseins.

Doch er hat sich gründlich geirrt. Zum ersten Mal täuscht Leni Riefenstahl ihren Vater ganz bewusst. Sie denkt nicht daran, die Kunst aufzugeben und für andere zu schwärmen. Ganz im Gegenteil, sie will umschwärmt werden und führt ein Doppelleben: Täglich beschäftigt sie sich viele Stunden mit Stenographie, Buchhaltung und Schreibmaschine und dreimal wöchentlich mit der Kunst. Das Pausbackene in ihrem Gesicht ist verschwunden, Trotz und Verweigerung prägen ihre Züge. Auch mit dem Sport hat sie wieder angefangen und sich in einem Tennisclub angemeldet. Damit hat sich ihr Vater einverstanden erklärt, denn Tennis gilt als Sport der Vermögenden. Er hofft, dass sie dabei einen reichen Mann kennenlernt. Jeden Tag fahren Vater und Tochter mit der Bahn in die Stadt. Sie hat es schon lange aufgegeben, mit ihrem Vater ein Gespräch zu beginnen, denn er blockt sofort ab und will sowieso nichts von ihren Zukunftsplänen hören. Also sitzen sie sich Tag für Tag schweigend im Abteil gegenüber. Der Vater liest in der Zeitung, und die Tochter sitzt in der Ecke und träumt. Alfred Riefenstahl spürt ihre wachsende Unzufriedenheit. Ärgerlich registriert er, dass ihr die Familie, die gemeinsame Arbeit im Büro und das Leben auf dem Land nicht mehr genügen. Leni Riefenstahl hat die Stadt für sich entdeckt. Berlin stürzt oder verdirbt, hier wächst man, oder man geht unter. Das ehrgeizige Mädchen und die aufgewühlte Stadt passen gut zusammen. Vater und Tochter trennt kein sittlicher Gegensatz, sondern das Lebensgefühl zweier Generationen: Leni Riefenstahl hat vor ihrem Vater begriffen, dass sich die Zeiten geändert haben. Sie ist der neue Typus. Und der Vater ist «das Fossil, das Überlebte, der Mann einer versinkenden Epoche, der nicht wahrhaben will, dass sich das welthistorische Blatt gewendet hat».²⁰ Er setzt zwar auf neue Technologien, doch seine Lebensführung und Familienvorstellungen sind nach wie vor patriarchalisch.

Leni Riefenstahl war mit dem Stolz auf das moderne wilhelminische Deutschland, aber auch mit den Schlagworten des Wandervogel gross geworden. Das vergangene Jahrhundert war eine geordnete Welt gewesen. Alter und Zeit hatten ein anderes Mass gehabt. Jung sein war gleichgesetzt worden mit mangelnder Verlässlichkeit und Solidität. Man vermied alle Gesten, die an die Neugierde oder den Übermut der Jugend hätten erinnern können, und bereits 40-Jährige gefielen sich darin, sich als alt ehrwürdige Gestalten zu stilisieren. Dagegen opponiert nun eine Jugend,

die behauptet, dass sowohl das Jahrhundert wie auch das Volk, dem sie angehören, jung seien. Die Jugendbewegten demonstrieren ihre Nicht-Zugehörigkeit zur Welt der Eltern: die Mädchen tragen die Kleider lose statt geschnürt, den Jungs gefällt der Schillerkragen besser als das gestärkte Hemd. Die Füße beider Geschlechter ziert die Sandale. Die Vitalität des jungen Körpers wird dem in Konvention erstarrten bürgerlichen Leben entgegengesetzt. Luft, Licht und Sonne befreien den jungen Menschen vom Historienplunder vergangener Zeiten. Die Jugendbewegung macht das kameradschaftliche Miteinander stark. Die Beherrschung des eigenen Körpers verspricht Mut, Stärke und Ausdauer. An die Stelle der Vernunft tritt das Erlebnis. Das Sein wird zur Tat.²¹

Leni Riefenstahl gehört nicht zum Wandervogel. Dafür ist sie zu jung. Doch ähnlich wie die beiden Freunde Walter und Ulrich aus Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* hat sie «gerade noch einen Schimmer davon erlebt». Diese Bewegung ergreift nicht die Massen, sie wirkt nur auf einige Tausend. Und dennoch nimmt man als junger Mensch etwas davon mit: «Durch das Gewirr von Glauben ging damals etwas hindurch, wie wenn viele Bäume sich in *einem* Wind beugen, ein Sekten- und Besserergeist, das selige Gewissen eines Auf- und Anbruchs, eine kleine Wiedergeburt und Reformation, wie nur die besten Zeiten es kennen, und wenn man damals in die Welt eintrat, fühlte man schon an der ersten Ecke den Hauch des Geistes um die Wangen.»²² Es ist der Geist des Vitalen, der Natur und der Gemeinschaft. Er gehört zusammen mit dem Lob der Technik, der Freude an der Sachlichkeit, dem Willen zum Erfolg und dem Stolz auf die Tugenden des Handwerks zum Sound von Leni Riefenstahls Jugend. Einen Hauch dieses Geistes fühlt auch sie «um die Wangen». Die wortlose Kunst des Tanzes ist ihr erstes Bündnis mit den Tendenzen der Zeit. Ausgerechnet in Berlin haben die Pioniere des modernen Tanzes Erfolge gefeiert.²³ Die Amerikanerin Isadora Duncan war die erste, die barfuss und in durchsichtigen, antikisierenden Gewändern in Berlin vor ihr Publikum trat.²⁴ Ihre Bewunderer stammelten, dergleichen habe man noch nie zuvor gesehen, ihre Kritiker witzelten, sie suche die Seele mit der Sohle. Liebhaber des klassischen Balletts wandten sich düpiert ab. Die Tänze der Duncan waren für sie purer Dilettantismus. Deutsche Lebensreformer und Jugendbewegte jedoch erkannten sie als eine der Ihren. Das stimmte vom losen Gewand über die Sandale bis zur Lektüre Nietzsches.

Auf die Deutschen übe eine solche Tanzidee in ihrer Mischung aus Nietzsche, Zivilisationskritik, Feminismus, Naturanbetung und Spiritualität einen unwiderstehlichen Reiz aus. Die Duncan, die sich bewusst antibürgerlich geriert, fasziniert vor allem die jungen Frauen aus gutem Haus, die nun statt Ballett tänzerische Gymnastik erlernen wollen. 1904 eröffnet sie in einer Grunewald-Villa eine Schule, in der die Tänzerinnen der Zukunft ausgebildet werden sollen. «My body is the temple of my art», lautet ihr Wahlspruch.

Leni Riefenstahl nennt in Zusammenhang mit ihrer Tänzerinnenkarriere zwei Namen: Anita Berber, die mit ihrer Verruchtheit und Lebensgier zum Vorbild braver Bürgerstöchter avancierte, und Mary Wigman, deren Dresdener Schule sie 1923 besucht. Mary Wigman aus Hannover gehört zu den ersten Tanzschülerinnen von Émile Jaques-Dalcroze, der in der Gartenstadt Hellerau seine *méthode rythmique* unterrichtete. Dessen wichtigster Satz war: «Nun sagen Sie das einmal mit Ihrem Körper.» Der Mensch soll zu seiner körperlich-seelischen Harmonie zurückfinden, die ihm im Zivilisationsprozess abhandengekommen ist. Hellerau ist ein Laboratorium der Moderne, Kafka, Le Corbusier, Poelzig, Djalilew und Rilke kommen mehrmals zu Besuch. Wigman lebt dort mit Ada Bruhn, der späteren Frau des Architekten Mies van der Rohe, und mit Erna Hoffmann, die den Psychiater Hans Prinzhorn heiraten wird, zusammen. Jaques-Dalcrozes Glaube an die natürliche Begabung eines jeden Körpers sowie ein ungeheurer Dilettantismus gehören zusammen. Jeder kann ein Diplom erwerben, das ihm die Fertigkeit bescheinigt, andere Menschen auf eine höhere Bewusstseins- und Erlebnisstufe zu bringen. Jeder Mensch ist künstlerisch begabt, jeder Körper kann von Zivilisationsschäden geheilt werden, und jeder kann ein anderer werden, als der er ist. Das Experiment wird der Tradition vorgezogen. Dieser ungezügelte Dilettantismus und der Glaube an die lebensverändernde Kraft der Kunst machen das Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg zu einem Experimentierfeld des neuen Jahrhunderts.

Für die Zeit unmittelbar nach dem Krieg, in der die Menschen zwischen Euphorie und Depression schwanken, findet Wigman den richtigen Ausdruck. Im ekstatischen Theater ebenso wie im Ausdruckstanz wird der Körper zum Sprechen gebracht. Mary Wigman verzichtet nicht nur auf die Musik, sondern auch auf das klassische Ballettkostüm. Im Mittelpunkt steht das Ich, und zwar barfuss. Wigman tanzt mit solcher Energie, dass der Boden erzittert. Ihren Tänzern gibt sie abstrakte Namen, die den meta-

physischen Hintergrund ihrer Kunst betonen. Sie predigt einen nahezu kultischen Umgang mit dem eigenen Körper, choreographiert sakrale Themen und gestaltet archaische Rituale. Den Tanz macht sie zu einer Kunst der Auserwählten. Das gefällt Leni Riefenstahl. In ihrer Ablehnung des klassischen Tanzes ist Wigman radikal: «Ballettig» lautet eines ihrer Schimpfworte. Die Primadonnen lehrt sie das Fürchten. «Wie eine Schar apokalyptischer Reiter rasten die Propheten der modernen Tanzrichtung über die Theaterbretter Deutschlands und schienen die nur schwach wurzelnden Triebe der klassischen Tradition hinwegzufegen.»²⁵ Mary Wigman ist eine moderne Künstlerin, denn trotz ihrer Berufung vergisst sie den Beruf nicht. 1920 eröffnet sie ihre eigene Schule in Dresden. Über ihre Schülerinnen schreibt sie: «Ich glaube auch, dass ein grosser berechtigter Egoismus in all den jungen Frauen ist, der erst einmal sich selbst sucht, ehe er sich mit der Welt und Umwelt auseinandersetzt. Sich selber suchen, sich selber fühlen, sich selber erleben. Tanz ist Ausdruck einer höheren Vitalität, das Bekenntnis zur Gegenwart ohne irgendwelche intellektuellen Abweichungen. Ungehindert von der Vergangenheit, noch ohne irgendeine Vorstellung von der Zukunft, lebt diese junge Frauengeneration in der Gegenwart und bekennt sich dazu zu tanzen.»²⁶ Was die Mehrheit des Publikums manchmal nur schwer versteht, nämlich eine ausdrücklich unsentimentale und energiegeladene Tanzvorführung durch eine Frau, begeistert die jungen Frauen. Viele von ihnen wollen Künstlerinnen werden, um dadurch den endgültigen Bruch mit Autorität und Tradition herbeizuführen. Ob sie auch wirklich begabt sind, ist für sie zweitrangig. Zu diesen jungen Frauen zählt Leni Riefenstahl.

Hartnäckig hatte sie sich geweigert, den Zukunftserwartungen ihres Vaters zu entsprechen. Weder sieht sie sich nach einem passenden Ehemann um, noch erweckt sie den Eindruck, Juniorchefin werden zu wollen. Ihrem schliesslichen Weggang nach Dresden sind zermürbende Jahre vorausgegangen, die vom ständigen Wechsel zwischen Streit und Aussöhnung geprägt waren. Für Alfred Riefenstahl ist es eine unerträgliche Vorstellung, dass Männer gegen Eintritt den Körper seiner Tochter auf der Bühne betrachten dürfen. Gleichgültig gegenüber der Kunst kann er dabei nur an die Zurschaustellung erotischer Reize denken. Auch kursieren genug Geschichten, in denen die Rede ist von teuren Geschenken, die in der Garderobe gegen sexuelle Dienste getauscht werden. Eine Künstlerin als Toch-

ter zu haben bedeutet für den Handwerksmeister den Verrat an seiner Standesehre. Wenn er ihren Namen auf der Litfasssäule lesen würde, dann würde er davor ausspucken, lässt er seine Tochter wissen. Eine Untersuchung über den Aufstieg von Handwerkerkindern in der Weimarer Republik kommt zu dem Ergebnis: «unter 61 bildenden Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen sind 3 Töchter von Handwerksmeistern oder 4,9 Hundertstel, unter 96 Schauspielerinnen und Sängerinnen haben wir nur 3 Handwerksmeistertöchter, das heisst 3,1 Hundertstel der Gesamtzahl.»²⁷ Leni Riefenstahl gehört zu ihnen, denn irgendwann kapituliert der Vater vor dem Willen seiner Tochter. Alfred Riefenstahl erklärt sich geschlagen und ist bereit, ihr eine «erstklassige Ausbildung» zu finanzieren. Sie erhält Unterricht in klassischem Ballett bei einer ehemals berühmten russischen Solotänzerin und geht ins Tanzstudio. Eigentlich ist sie zu alt, um in einem solch anstrengenden Metier noch Erfolg zu haben. Doch von Hindernissen dieser Art lässt sie sich weder als junge noch als alte Frau abhalten. Der ganzen Welt will sie zeigen, was in ihr steckt. «Ich übte, bis mir manchmal vor Erschöpfung schwarz vor Augen wurde, aber immer wieder gelang es mir, durch Willenskraft meine Schwäche zu überwinden.» Ihre Vormittage sind für den Spitzentanz reserviert, die Nachmittage gehören dem Ausdruckstanz. Ein Foto aus dieser Zeit zeigt sie mit prallen Oberschenkeln im Tutu. Unsicher lächelt sie in die Kamera, doch sieht man ihr an, dass sie es genießt, ihren Körper zu zeigen. Noch hat sie sich nicht entschieden zwischen der bezaubernden Künstlichkeit der Ballerina und dem heiligen Ernst der Ausdruckstänzerin. Ballett ist konzentrierte Leichtigkeit und Ausdruckstanz pure Energie. Die Ballerina ist 19. Jahrhundert – das Ideal der Frau als ein Wesen, das nur dem Schönen dient. Sie tanzt die Schrittfolgen, die der Choreograph für sie vorgesehen hat. Ihre Anstrengung hat sie hinter einem Lächeln zu verbergen. Die Ausdruckstänzerin dagegen ist die Botin des 20. Jahrhunderts. Sie kündigt vom Ende der sentimentalen Rührung und der süsslichen Schönheit. Ihre Choreographie gestaltet sie selbst, sie gehorcht nur ihrer inneren Stimme. Nicht technische Brillanz steht im Vordergrund, allein der Ausdruck zählt. Sigmund Freud schreibt in diesen Jahren die Geschichte der Frau auf, und die Ausdruckstänzerin wagt es etwa zeitgleich, ihre inneren Zustände auf der Bühne auszustellen und sie allen Zuschauern kundzutun. Die Gestaltung ihrer Kunst liegt allein bei ihr. Sie hat sich von ihrem

männlichen Schöpfer getrennt und bringt sich selbst als Künstlerin hervor. Nicht die Worte, sondern ihr Körper weisen ihr den Weg ins schöpferische Unbewusste.

1922 ist Leni Riefenstahl 20 Jahre alt. Sie sehnt das Ereignis herbei, das sie endlich erwachsen werden lässt. Der Gedanke an das «noch nicht» treibt sie um. Noch ist sie Jungfrau, und noch wartet sie auf ihren Durchbruch als Künstlerin. Ihre Adoleszenz war zusammengefallen mit einem historischen Grossereignis, von dem sie nun profitiert: Der verlorene Krieg ebnete ihr den Weg zu ihrer Karriere. In der neugegründeten Republik werden die Frauen den Männern gleichgestellt. Bereits als Kind hat sie sich nicht der Autorität ihres Vaters fügen wollen. Sie mobilisierte ihren Körper gegen die väterliche Allmacht. Trotzig und stumm unterwirft sie ihren Körper ihrem Willen. Sie treibt Sport und wird stark. Zu Hause schliesst sie sich ein und überlässt sich ihren Träumen. Der Ausdruckstanz führt dies nun zusammen: Ihr Körper verleiht den Botschaften aus ihrem Inneren Ausdruck, und sie untersteht einer neuen Ordnung, die nicht mehr die ihres Vaters ist. Ihr Kampf mit der väterlichen Autorität korrespondiert mit dem Ende der monarchischen Herrschaft. Die Bühne ist leer. Der Kaiser ist nach Holland geflohen, um dort Bäume zu fällen, sein anachronistischer Hof löst sich in Luft auf. Berlin wird zu dem, was es eigentlich ist: eine Stadt der traditionslosen Masse.

Die heimkehrenden Soldaten waren durch das geschmückte Brandenburger Tor in die Stadt eingezogen. Berlin ist für sie die Verkörperung dessen, wofür sie gekämpft haben. Nirgends zeigt sich ihr vergeblicher Kampf um nationale Grösse deutlicher als an der unversehrten Stadt. Berlin, die Stadt der Verlierer, ist heil geblieben und eine Stadt der Frauen. Sie stehen sich gegenüber: der geschlagene Mann und die «neue Frau». 1918 ist der deutsche Mann eine Gestalt der Geschichte und die deutsche Frau eine Gestalt der Gesellschaft. Die Politiker trauen dieser Stadt Berlin nicht, die sich so schnell in die Arme der Frauen und der Gesellschaft geworfen hat. Die erste deutsche Republik wird in Weimar und nicht in Berlin ausgerufen. Mit der Wahl der Stadt der Klassiker setzt eine Zwischenkriegselite nochmals auf die prägende Kraft und Macht des Wortes. Doch die Dinge sind in Bewegung geraten. Die neue Körperlichkeit ist ein Kind des Krieges. In den legendären 20er Jahren misstraut man dem Wort und feiert den Körper.²⁸ Die neuen Gesichter und Körper spiegeln den grossen Gleichmacher Gesellschaft wider. Sie sind glatt, schmucklos, durchtrainiert und

sachlich. Die aristokratische Welt ist untergegangen; die neue gesellschaftliche Motorik ändert nicht nur den Gesellschaftstanz, sondern macht auch das Ballett bedeutungslos. Harmonie und Heiterkeit sind passé, die neue Zeit verlangt nach Ausdruck und Stärke. An der Suche nach einer (Körper-)Sprache, die in jedem Menschen «ureingeboren schlummert», wie Mary Wigman behauptet, beteiligen sich vornehmlich die jungen Frauen. Wer mit der Zeit gehen will, treibt rhythmische Gymnastik oder versucht sich im Ausdruckstanz. Die jungen Frauen stürmen begeistert in die Gymnastik- und Tanzschulen, die wie Pilze aus dem Boden schießen. Der Tanz ist immerwährende Gegenwart und passt zu Berlin, das immer nur im Werden ist und sich beständig neu erfindet. «Die moderne Kunst entsprach den Krisenerfahrungen, denen keine Traditionskunst mehr genügte. Sie sprach das Moderne modern aus – und die modernen Befreiungen zugleich.»²⁹

Für Alfred und Bertha Riefenstahl ist die Traditionslosigkeit Berlins eine Chance ihres gesellschaftlichen Aufstiegs gewesen. Ihre Tochter führt diesen Weg in gewissem Sinne fort, denn Bedingung ihres Erfolgs als Künstlerin ist das Ende der traditionellen Kunst. Es ist eine Zeit des Experimentierens angebrochen. Jeder darf mitmachen, der unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Ausdruck drängt. Junge Mädchen mit leidlicher Begabung fühlen sich dazu berufen, ihre Tanzkünste öffentlich zu demonstrieren. Mary Wigman hat in einem Text über ihren Lehrer Rudolf Laban bereits 1920 die Auswirkungen beschrieben, die dessen wachsende Schülerschar nach sich zog: «Mit ihr wuchs naturgemäss der Dilettantismus, denn nirgends gab es bisher für kleine und grosse Begabungen Massstäbe und Richtungen. Jeder suchte für sich, ängstlich abgesondert, besorgt um seinen kleinen Ruhm.»³⁰ Das Publikum gewöhnt sich daran, das noch Unfertige zu loben und das Skizzenhafte zu beklatschen. Selbsternannte Meistertänzerinnen eröffnen Schulen und erfreuen sich regen Zulaufs.

Nachdem der Vater überraschend zugestimmt hatte, bewirbt sich Leni Riefenstahl 1923 in Dresden bei Mary Wigman. Die Schule ist in einer Villa mit einem grossen Garten untergebracht.³¹ Die Proberäume haben das Ausmass und die funktionale Nüchternheit einer Fabrikhalle. Es sind lichtdurchflutete, leere Säle; die Wände sind mit glänzendem farbigem Lack gestrichen, in einer Ecke sind die Instrumente aufgebaut, Sessel stehen für die Zuschauenden bereit. Jedem Besucher wird sofort beim Be-

treten des Hauses klar, dass er sich an einem Ort des gelebten Extrems befindet. Der Treppenaufgang ist knallblau, es gibt grüne, gelbe, aber auch silbern gestrichene Zimmer. Wigmans Privaträume, die sich ebenfalls in der Villa befinden, sind in ähnlicher Weise einfach, sachlich, bunt und mit sparsamem Dekor ausgestattet. Da sitzt die Wigman, eingehüllt in Zigarettenrauch, gekleidet in extravagante Gewänder, vor den roten oder golden gestrichenen Wänden der Studios und beobachtet hochkonzentriert die Darbietungen ihrer Schülerinnen.

Auf Fotos, die den Schulalltag zeigen, sieht man junge Frauen barfuss und leicht bekleidet allerlei akrobatische Übungen im Garten vollführen. Sie studieren sich gegenseitig, spenden Applaus und feuern sich an. Es herrscht eine fröhliche, ungezwungene und dennoch konzentrierte Atmosphäre. Ganz anders dagegen die Fotos von den Aufführungen: Die jungen Frauen sind nun Priesterinnen gleich ganz in Schwarz gekleidet. Sie wirken feierlich und ernst, ihre Ausgelassenheit ist einem tranceartigen Zustand gewichen. In der Wigman-Schule lebt man in einer eingeschworenen Frauengemeinschaft, deren eindeutiger Mittelpunkt Wigmans charismatische Persönlichkeit ist. Sie lehrt ihre Schülerinnen, dass Tanz aus dem Unbewussten entsteht.³² Jeder lässt sie die Freiheit zu tun, was sie will, vorausgesetzt, es ist fundiert und sie weiss, warum sie es tut. Wigman sorgt auch für die ihr anvertrauten Mädchen. «Ich sehe sie vor mir, wie sie in mächtigen Töpfen dicke Suppen kochte, um ihre hungrigen, mageren Schülerinnen zu füttern.»³³ Die Meisterin kümmert sich um alles, vom Liebeskummer bis zum Heimweh.

Leni Riefenstahl gelingt die Aufnahme in die Meisterklasse. «Schon am nächsten Tag durfte ich Frau Wigman vortanzen und kam in ihre Meisterklasse, wo ich gemeinsam mit der Palucca, Yvonne Georgi und Vera Skoronel Unterricht nahm.» Doch sie fühlt sich nicht wohl in Dresden. In ihren *Memoiren* kann man lesen, sie habe sich dort einsam gefühlt. Sie stört sich am asketischen Stil der Wigman und will nicht auf die Musik verzichten. Auch quälen sie Zweifel an ihrer Begabung. Das allerdings ist bei ihren Mitschülerinnen kein Wunder. Leni Riefenstahl kann die neue Situation nicht als Herausforderung begreifen, sondern sieht sich durch sie in Frage gestellt. Findet sie für ihre Einzigartigkeit keine Bestätigung, so ergreift sie die Flucht. Sie ist nicht bereit zu jener Ehrlichkeit, die die Wigman verlangt. Heimlich studiert sie in einem eigens dafür angemieteten Zimmer die Tänze ein, die ihr gefallen. Darin wiederholt sich ein Muster: Sie

muss ihre Begabung geheimhalten, hart an sich allein arbeiten, um dann ihren Triumphzug anzutreten und die Welt mit ihrer Kunst zu blenden. Leni Riefenstahl braucht keine Meisterin, sie verlässt die disziplinierte Frauengemeinschaft und kehrt zurück nach Berlin. Im Nachlass Mary Wigmans findet sich kein einziger Hinweis auf Leni Riefenstahl. Ihren Namen sucht man vergeblich in den Briefen, Schriften und Aufzeichnungen. Auch in den grossen Fotoalben der Wigman, in denen Bilder wichtiger Aufführungen neben Familienfotos ehemaliger Schülerinnen kleben, taucht sie nicht auf. Sie fehlt unter den jungen Frauen mit dem ernsten Blick und den exakten Frisuren. Und das, obwohl sie zu einer Gruppe von Schülerinnen zählte, die enorm erfolgreich war. Gret Palucca, Vera Skoronel und Yvonne Georgi wurden gefeierte Tänzerinnen. Seltsam kurz handelt Riefenstahl in ihren *Memoiren* ihre Lehrzeit in der berühmten Dresdener Villa ab. Jahrelange Auseinandersetzungen mit dem Vater liegen hinter ihr, und jetzt, wo er ihr die Tanzschule finanziert und sie zusammen mit den Hoffnungen des deutschen Ausdruckstanzes in einer Klasse ist, haut sie nach nur wenigen Monaten wieder ab. Sie habe sich dort fremd gefühlt, lautet ihre magere Erklärung. Über jeden verrückten Verehrer oder Hellseher gibt sie genauer Auskunft als über ihre Begegnung mit den Tanzgrössen ihrer Zeit. Leni Riefenstahl will den Eindruck erwecken, dass sie eine Künstlerin ist, die nichts mehr zu lernen hat. Ihren Mitschülerinnen fehlt es gewiss nicht an künstlerischem Selbstbewusstsein. Palucca, Trümpy und Skoronel, um nur einige zu nennen, bleiben nicht an der Meisterin Rockzipfel hängen, sondern schlagen eigenständige Karrieren ein. Riefenstahls Behauptung, sie habe sich in Dresden künstlerisch nicht entfalten können, steht konträr zu Wigmans Bekenntnis, jede Schülerin in ihrer individuellen Ausdrucksform zu fördern und sich nicht mit Nachahmung zufriedenzugeben. Nun war bei allen hehren Absichten der Meisterin die Trennung von diesen begabten Schülerinnen nicht einfach, und es kommt immer wieder zu heftigen Auseinandersetzungen, doch Leni Riefenstahl verweigert selbst dies. Sie schleicht sich einfach davon aus der erlauchten Schar, um in Berlin ihre Ausbildung «intensiver denn je» fortzuführen. Keinen der Auftritte der Wigman oder der Gert will sie versäumt haben und bezeichnet die beiden Tänzerinnen gar als ihre «Göttinnen». Abgesehen davon, dass der Unterschied zwischen den beiden Künstlerinnen nicht grösser sein könnte, fragt man sich,

warum sie nicht bei ihrer Göttin Wigman geblieben ist. Diese Ungereimtheiten verstärken den Verdacht, dass sie Dresden aus Sorge verlassen hat, unter den begabten Tänzerinnen ihrer Klasse nicht die Beste zu sein.

Sie duldet bereits als junge Frau keinen Vergleich. Sie begreift sich als Massstab aller Dinge und weicht jeder Konkurrenz oder Relativierung aus. Nur die wenigen Monate in Dresden begibt sie sich in eine Gemeinschaft von Frauen, danach nie mehr. Als angebliche Wigman-Schülerin fällt es leichter, sich als vielversprechende Künstlerin zu präsentieren. Nach ihrer Rückkehr nach Berlin muss sie feststellen, dass die Konkurrenz gross ist. Viele Tanzzelevinnen drängen auf die Bühne. «Die vielen Tanzmädchen, die aus ihren harmlosen Familien entsetzlich ausbrachen, Barfusslaufen mit modernem Tanz verwechselten und die Konzertsäle und die Theater verseuchten. (...) Der Sport, die Freiluftbewegung, die Nacktkultur, die Wandervereinigungen, die Gymnastik, diese Unternehmungen der reinen Zweckmässigkeit hatten nun im modernen Tanz, also in der Landschaft der Kunst, ihren Abschluss gefunden.»³⁴ In Zeiten galoppierender Inflation, in der die Million von heute Morgen vielleicht schon am Nachmittag nichts mehr wert sein kann, zählt der schnelle Triumph. Nirgends kann man diesen besser erfahren als auf der Bühne. Ausserdem kann man versuchen auf diese Weise Geld zu verdienen. Denn das brauchen die Töchter, nachdem das Versorgungsinstrument Ehe aus der Mode gekommen ist und viele Väter ihr Vermögen verloren haben. Sebastian Haffner schreibt dem Jahr 1923 eine ganz besondere Bedeutung in der Geschichte der Deutschen zu. Es gilt ihm als «dieses phantastische Jahr», in dem die Deutschen eine kalte Tollheit und eine hochfahrende, blinde Entschlossenheit zum Unmöglichen ausgebildet haben. Die Inflation ändert das Land und die Menschen: die Jungen und Flinken feiern Erfolge, die Alten und Weltfremden bleiben chancenlos zurück. Neben Armut, Elend und Verzweiflung «gedieh eine fieberhafte, heissblütige Jugendhaftigkeit, Lüsterheit und ein allgemeiner Karnevalsgeist. Jetzt hatten auf einmal die Jungen und nicht die Alten das Geld.»³⁵ Ein «neuer Realismus» in der Liebe und in Geldangelegenheiten macht sich breit. Von diesem neuen Realismus profitiert Leni Riefenstahl, die 1923 nicht nur ihre Jungfräulichkeit verliert, sondern auch ihren ersten selbstorganisierten Bühnenauftritt absolviert. 1923 ist für Leni Riefenstahl das Jahr, in dem sie dem quälenden «noch nicht» ein Ende bereitet.

Wie immer geht sie zielstrebig ans Werk. Um ihr Talent als Tänzerin unter Beweis zu stellen, braucht sie öffentliche Auftritte. Nur so kann sie berühmt werden. Das Vorgehen ist relativ einfach und häufig erprobt: Man mietet einen Saal, druckt Plakate, verlangt Eintritt, stellt sich auf die Bühne und behauptet, sein inneres Erleben dem Publikum darzustellen. Dann hofft man auf gute Kritiken und zahlreiche Gastspiele. Doch um so weit zu kommen, braucht man vor allem Geld. Zwar spielt Leni Riefenstahl durchaus mit dem Gedanken, ihren Vater um Beistand zu bitten, doch gleichzeitig ist sie entschlossen, einen finanzkräftigen Verehrer für ihr Unternehmen einzuspannen. Es mangelt nicht an Männern – reiche, gestörte, berühmte und einflussreiche –, die ihrer Schönheit verfallen sind. So werden ihr als zweiter Siegerin bei einem Schönheitswettbewerb haufenweise Karten interessierter Herren zugesteckt. Sie fischt sich die beiden heraus, die ihr am vielversprechendsten vorkommen: F.W. Koebner, Chefredakteur des Magazins *Die Dame*, und Karl Vollmoeller, Theaterstückeschreiber, bekannt für seinen «Harem» am Pariser Platz. Beide trifft sie, beide wollen sie fördern, und beide zeigen ein eindeutig sexuelles Interesse an ihr. Ausführlich schildert sie diese Begegnungen, die sich in einem eleganten, grossbürgerlichen Rahmen abspielen, um dadurch die Versuchung, der sie ausgesetzt ist, noch zu unterstreichen. Sie bleibt standhaft, sittenstreng und willensstark. Beide Herren verweist sie auf ihre künstlerische Begabung, die sie auch ohne Protektion zum Erfolg führen wird. Von diesen Männern will sie weder Geld noch Sex. Schon seit Jahren schwärmt sie aus der Ferne für den Tennisprofi Otto Froitzheim, den Geliebten der Schauspielerin Pola Negri. In den 1910er Jahren, als er auf dem Rasen sehr erfolgreich war, betrachtete man Tennis als eine frivole Freizeitbeschäftigung. «Damals galt es als etwas sehr Gewagtes, dass die jungen Mädchen stundenlang allein mit den jungen Männern spielten. Die jungen Männer waren in Hemdsärmeln, manche trugen sogar keine Krawatte und erlaubten sich den obersten Hemdknopf zu öffnen, so dass man nicht sicher war, auf den Anblick von Brusthaaren zu stossen. Die jungen Mädchen behaupteten, dass man in Mieder schlechte Spiele, weigerten sich, mehr als einen Unterrock zu tragen, und behaupteten in ihrem Eifer, dass ihre Gegner auf den Ball achten würden, aber nicht auf ihre beim Lauf schwankenden Brüste.» Robert Musil, von dem diese schöne Beschreibung stammt, hat Leni Riefenstahls Angeschwärmten 1914 spielen gesehen und ihn als «ein Genie der Langeweile» bezeich-

net.³⁶ Riefenstahl kennt keine Skrupel und spannt einen anderen Verehrer für ihre Interessen ein. Der arrangiert ein Treffen zwischen ihr und dem Angeschwärmten. Sie verspricht sich von einem Verhältnis mit Froitzheim einen Karriereschub. Er ist ein Lebemann mit Kontakten zur Filmwelt und hat eine Wohnung im feinen Berliner Westen. Ihre Entjungferung soll ihrem Aufstieg dienen. Mit 21 Jahren hat sie es satt, das noch immer «streng behütete Mädchen» ihres Vaters zu sein. Leni Riefenstahl will ihren Körper endgültig der väterlichen Allmacht entziehen. Als sie bei Froitzheim klingelt, trägt sie schwarze Seidenunterwäsche unterm falschen Hermelin. Ihre Rechnung geht auf: er plaudert, tanzt und schläft mit ihr. Ihr erstes Liebeserlebnis schildert sie als eine Art Vergewaltigung; sie fühlt sich gedemütigt und enttäuscht. Doch die erste Hürde hat sie genommen: sie ist nun eine junge Frau mit Liebhaber.

Dabei trifft es sich gut, dass sie bei einem Urlaub an der Ostsee einen jungen Banker aus Innsbruck kennenlernt. Sie übte Tänze am Strand, er beobachtete sie und sprach sie an. «Er machte mir Komplimente über meine improvisierten Strandtänze und sagte schon bei diesem ersten Gespräch: ‚Ich kann Sie, wenn Sie möchten, für einige Tanzabende im Innsbrucker Stadttheater engagierens ‚Sind Sie Intendant oder Direktor dieses Theaters‘, fragte ich. Er lächelte. ‚Das nicht‘, sagte er, ‚aber ich habe das Geld, um das Theater zu mieten, und ich bin überzeugt, dass Sie einen grossen Erfolg haben werden.› In Zeiten der Inflation war es für ihn als Ausländer ein Leichtes, in Deutschland ein vermögender Mann zu sein. Natürlich geht es dem jungen Mann nicht um die Kunst, sondern um die Frau. Seinen Heiratsantrag, den er ihr nach Ablauf des Urlaubs macht, lehnt sie ab. Harry Sokal – wie der junge Mann heisst – wird ausser Adolf Hitler einer der wichtigen Finanziers Leni Riefenstahls werden. Mit seinen Eltern war er als Kind aus Rumänien nach Deutschland gekommen. Seine Jugend hat er in Berlin verbracht. Nach zwei Jahren an der Front ging er nach Kriegsende ins Bankgewerbe. Als er Leni Riefenstahl kennenlernt, baut er gerade eine Devisenabteilung der «Bank für Tyrol und Vorarlberg» in Innsbruck auf.

Sokal ist ein gut aussehender, grosser Mann mit einem schmalgeschnittenen Gesicht, der seine dunklen Haare nach hinten gekämmt trägt. Beständig auf der Suche nach Liebesabenteuern fällt ihm bei einem Urlaub in Warnemünde Leni Riefenstahl auf. Er ist hingerissen von der Anmut ihrer Bewegungen, und sie erzählt ihm von ihrem Wunsch aufzutreten. «Wenn

dieser Tanz nur einen Bruchteil des Charms, der Grazie ihrer Bewegungen, ihrer Schönheit zum Ausdruck brächte, so würde sie ein grosser Erfolg sein und innerhalb von Sekunden war mein Entschluss gefasst: Ich werde ihr Debut veranstalten.»³⁷ Harry Sokal ist einer dieser typischen Valutajünglinge, die sich gerne vor den Frauen mit ihren Spekulationsgewinnen aufspielen, um sie anschliessend zu überreden, mit ihnen ins Bett zu gehen. Leni Riefenstahls ersten Tanzabend finanziert Harry Sokal. Er bezahlt die Halle und die Werbung ihres Bühnenauftritts, der am 23. Oktober 1923 in München stattfindet. Bezeichnend ist die Geschichte, nach der er einen Anruf aus München erhält und eine Mitarbeiterin der «Konzertdirektion Bauer» ihn besorgt darauf hinweist, dass dieser Tanzabend riesige Summen verschlingen werde. Er lässt sich den genauen Betrag nennen, um dann gelassen abzuwinken, denn das kann er mit links bezahlen. «Wie die alten Römer ihre Mahlzeiten mit Liebesspielen, so würzte ich, Kulinarier des 20. Jahrhunderts, meine Liebesspiele mit Telefongesprächen um Riesensummen, die gewaltigen Pokercoups gleichen.»³⁸ Der Abend wird ein Erfolg für seine Ferienbekanntschaft. Ihre «Tänze des Eros», die unter dem Eindruck ihres Erlebnisses mit Froitzheim entstanden sind, werden vom nicht sehr zahlreich erschienenen Publikum angeblich begeistert gefeiert. Dass der Saal nur zu einem Drittel gefüllt war, stört sie nicht. Sie kann den Augenblick, endlich auf der Bühne zu stehen, kaum abwarten.

Während Leni Riefenstahl jede amouröse Beziehung zu Sokal leugnet, schreibt er, sie hätten bereits in Warnemünde ihre letzte Feriennacht zusammen verbracht. Leni Riefenstahl schildert er als eine selbstbewusste, strahlend schöne junge Frau, die ihre Ausstrahlung auf Männer geniesst. Schliesslich wird sie seine Geliebte, doch er muss einsehen, dass für sie die Liebe nicht an erster Stelle steht. «Meine leidenschaftlichen Beziehungen zu ihr machten mich nie wahrhaft glücklich. Sie gehörte zu sehr ihrer Kunst, aber in erster Linie zu sehr sich selbst.»³⁹ Sowohl der Mann des Sex wie auch der Mann des Geldes gehören der neuen Zeit an. Froitzheim ist ein Profiteur des neuen Realismus der Liebe, ein Mann, der das flüchtige Abenteuer schätzt und seine Erfahrungen gern weitergibt. Die jungen Frauen müssen sich nicht mehr bewahren, hastig und ausdauernd sind sie mit der Liebe beschäftigt. Froitzheim weiss den inflationären Charakter der Liebe zu schätzen, er sucht eigentlich keine Frau fürs Le-

ben, sondern zum Vergnügen. Und Harry Sokal gehört zu den begabten Bankjünglingen, die durch die Inflation reich werden. Er ist ein valutastarker Ausländer, dem es gefällt, mit 25 Jahren den Mäzen zu mimen. 1923 gibt es viele dieser jungen Männer, die mit einem Griff in die Westentasche einen Saal mieten, um selbsternannte Künstlerinnen für den Augenblick zu lancieren. Diesen jungen Männern geht es nicht um die Kunst, sondern um den Sex. „Der von Sokal finanzierte Auftritt in München ist Riefenstahls Generalprobe für Berlin. Wer etwas werden will, muss die «Feuertaufe» in Berlin bestehen, was bedeutet, dass er sich einem sachkundigen und verwöhnten Publikum zu stellen hat. Für Leni Riefenstahl besteht ihr Berliner Publikum nur aus ihrem Vater. Ihr Auftritt im Blüthner-Saal dient nur dem einen Zweck, ihn davon zu überzeugen, dass sie eine begabte Künstlerin ist. «An diesem Abend errang ich meinen ersten grossen Sieg», lautet ihr Kommentar. Endlich ist ihr Vater bereit, an sie zu glauben. Stumm hat sie auf der Bühne über ihn triumphiert.

Zwei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs bekommt Marie Magdalene Dietrich ein Tagebuch geschenkt. Es ist ein edles Tagebuch mit Goldprägung, gebunden in rotes Leder. Das Mädchen liebt glänzende Dinge, die ihr vornehmer als andere zu sein scheinen; sie freut sich über das Geschenk und tauft es «Rotchen». Diesem Heft wird sie in den folgenden turbulenten Jahren ihre Geheimnisse anvertrauen. Ihre Mutter war nicht lange Witwe geblieben. Sie bewahrt ihrem ersten Mann das Angedenken, weniger aus Liebe als aus Pflichtgefühl. Ihre zweite Heirat soll sie nicht nur mit dem Schicksal versöhnen, sondern auch ihre Familie zufriedenstellen. Der Typus Mann allerdings bleibt gleich: Er trägt Uniform. Eduard von Losch ist ein höherer Militär, er ist adelig und sieben Jahre jünger als ihr verstorbener Mann, der ein Freund von ihm gewesen ist. Josefine Dietrich bleibt ihrem Glauben an das alte System der Standesgesellschaft treu, das auch ihrer Vorliebe für militärisch geprägte Männlichkeit entspricht. Eduard von Losch ist ein unersetzter, schnauzbärtiger Mann, der gerne über seine Kriegserlebnisse schwadroniert. Er war in China gewesen, und die beiden Dietrich-Mädchen hören ihm staunend zu, wenn er ihnen aus dieser fremden Welt erzählt. Von Losch stammt aus dem anhaltinischen Adel, und Marie Magdalene hat nun eine Verwandtschaft mit Namen, die ein historisches Versprechen sind.

Sie gewöhnt sich schnell daran, dass auch der neue Vater immer nur Uniform trägt. Eduard von Losch war mit Leib und Seele Offizier, er «glaubte sich nur zu diesem Stand hingezogen».⁴⁰ Allerdings haftet auch dieser zweiten Heirat der Mutter ein Makel an. Dieses Mal ist nicht ihr Abstieg, sondern ihr Aufstieg anrühlich. Die von Löschs sind nicht sehr angetan davon, dass ihr Eduard eine bürgerliche Witwe zur Frau nimmt. Vor allem Eduard von Löschs Mutter bleibt gegenüber ihrer bürgerlichen Schwiegertochter reserviert eingestellt. Josefine Dietrich wird gewusst haben, was sie bei dieser Heirat erwartet. Lieber will sie von ihrer adeligen Verwandtschaft schräg angesehen werden, als weiter nur die Witwe eines zweitrangigen Polizeibeamten zu sein.

Im Tagebuch ihrer jüngsten Tochter spielt der Vaterwechsel keine Rolle. Sie ist ganz mit sich selbst beschäftigt. Das hübsche Mädchen will bewundert werden, sich schmücken und im Mittelpunkt stehen. Doch gerade dieses Sehnen nach Bewunderung gilt es vor der Mutter zu verbergen. Die zweite Heirat hat Josefine von Losch nicht milder gestimmt, denn nun ist sie darum besorgt, dass die Töchter dem neuen Namen der Mutter gerecht werden. Nach ihrer Auslegung bedeutet das, dass die beiden Kinder vor allem Disziplin lernen müssen. Diese Disziplin ist unerbittlich, streng, grau und nüchtern. Die Uhrmachertochter mit der Seele eines Feldwebels versteht keinen Spass. Marlene Dietrichs Cousin Hasso Conrad Felsing hat berichtet, dass seine Tante Josefine sogar Unterhaltungen im Befehlstone geführt habe, sie duldet keine Widerrede. Marie Magdalene leidet unter ihrer Mutter, die so gar kein Verständnis für die schönen Seiten des Lebens hat. Ihre Tagebucheinträge berichten von ihren Stippvisiten des Glücks. Im Winter, wenn die Seen der Stadt zugefroren sind, dreht sie ihre Schleifen und Bögen auf dem Eis. Wenn sie auf dem Eis ist, vergisst Marie Magdalene die Mutter, die Gouvernanten und Preussen. Immer ist ein Junge da, den sie vom Sehen kennt oder von dem sie glaubt, dass er sich für sie interessiere. Wenn sie hinfällt, dann ist sie schnell von «ne Menge Bengels» umgeben, die sich gegenseitig darin überbieten, ihr wieder aufzuhelfen. Je nach Gefallen wirft sie ihnen hochmütige oder aber kokett verschämte Blicke zu. Leider befindet sie sich zumeist in Begleitung ihrer langweiligen Schwester. Die Mutter hat Elisabeth als Aufpasserin für sie abgestellt. Den Jungs gefällt die Kleine, die Grosse finden sie eher lästig. Da Elisabeth keine gute Schlittschuhläuferin ist, gelingt es



*Moderne Frau mit Zigarette – Marlene Dietrich,
Berlin 1930*

Marie Magdalene mühelos, sie abzuschütteln. In dem Gedränge auf dem Eis verliert sie sie leicht aus den Augen. Doch wenn es Zeit ist, nach Hause zu gehen, sitzt die Kleine rechtzeitig auf der Bank, schnallt sich die Schuhe ab; tastend suchen ihre vom Schlittschuhfahren und von der Kälte tauben Füße wieder den Kontakt zum Boden.

Die Mutter hält viel darauf, ein standesgemäßes Leben zu führen. Ihre erste Ehe war auch in dieser Hinsicht eine Enttäuschung gewesen. Diese dunkle Zeit scheint vorüber, durch ihren zweiten Mann wird sie eine «von Losch» und darf sich zum Adel zählen, während ihre Kinder weiterhin ihre bürgerlichen Namen tragen. Als adeliger Offizier hat Eduard von Losch Tradition und Ehrgefühl seines Standes in weitaus höherem Masse

internalisiert als der Gastwirtssohn Louis Dietrich. Der Vorzug seiner Geburt und das Bewusstsein, dem ersten Stand des Staates anzugehören, ist ihm ständig präsent. Seine Orientierung ist auf das Oben und auf das Unten ausgerichtet, es ist ihm stets gegenwärtig, auf welcher Höhe der Rangskala er sich gerade befindet. Die Frau hat mit einem Offizier als Ehemann immer auch einen an seiner Uniform erkennbaren Ehrenmann neben sich. Josefine von Losch ist wie ihr Mann von der inneren Wertüberlegenheit und der Führungsautorität des preussischen Offizierskorps fest überzeugt. Doch obwohl sie in den Kreisen ihres Mannes als Parvenue gilt, widersteht sie der Versuchung, den Nachteil ihrer Herkunft als bürgerliche Witwe durch einen aufwendigen Lebenswandel oder durch Luxus zu kompensieren. In Marie Magdalenes neuem Elternhaus werden die Werte des Offiziersstandes hochgehalten. Josefine von Losch zieht ihren Distinktionsgewinn aus der Betonung und Einhaltung von Pflicht, Ehre und Disziplin. Ihre jüngste Tochter charakterisiert ihre Mutter bezeichnenderweise mit einem militärischen Grad. «Sie selbst glich einem guten General. Sie befolgte die Regeln, die sie erliess, sie ging mit gutem Beispiel voran, sie lieferte den Beweis, dass es möglich war. Kein Stolz auf das Gelingen, kein Schulterklopfen, nur demütige Unterwerfung unter die Pflicht, das Ziel.»⁴¹ Der Reigen der täglichen Zwänge wird unterbrochen, wenn die Eltern Gäste erwarten. Dann werden im Wohnzimmer die grossen Schränke mit den schweren Beschlägen geöffnet. Zum Vorschein kommen das Essservice aus makellosem weissen Porzellan, die Tischdecken aus dichtgewobenem Leinen, die grünen Römergläser, die filigranen Sektschalen und die kurzen Portweinkelche. Man bürstet das Brokat der Sessel und rückt die Bilder der Toten an der Wand zurecht. Die beiden Mädchen dürfen beim Decken helfen. Der Esstisch wird aufgeklappt und verwandelt sich in eine Tafel. Marie Magdalene bewundert Austernmesser und Hummergabeln. Das alles sind Dinge, die nur zu besonderen Anlässen präsentiert werden. Ganz zum Schluss verteilt sie die Tischkarten. Elisabeth mag die fiebrige Stimmung, die sich am Tag des Besuchs im Haus breitmacht, nicht leiden. Sie wird nur ungern in ihrem Trott gestört. Marie Magdalene dagegen liebt diese Tage. Der feierliche Anblick der gedeckten Tafel versöhnt sie mit ihrem harten Alltag. Kurz bevor der Besuch kommt, liegt sie mit klopfendem Herzen in ihrem Bett. Sie stellt sich vor, wie die Gäste durch das Vorzimmer mit dem Kronleuchter, dem Te-

lefon und der Zimmerpalme das Haus betreten. Ihre Mutter spielt leise einen Walzer von Chopin, «wobei ihre Nägel die Tasten mit einem kleinen, zarten Klicken berührten». Die Klaviermusik «gehörte zu einem Haus voller Blumen, dem Parfum meiner Mutter, ihrem Abendkleid, ihrer schönen Frisur, dem durch die offene Bibliothekstür kommenden Geruch der Zigarette meines Vaters, der dort über den dicken Teppich hin und her lief und meiner Mutter beim Klavierspiel zuhörte. Alles war bereit für die Gäste.»⁴²

Die Frau ist die Repräsentantin des Schönen; an ihrer Erscheinung und ihrem Umgang mit den Künsten lässt sich der gesellschaftliche Erfolg der Familie ablesen. Der Mann ist stolz auf seine kultivierte Frau, um die ihn alle beneiden. Das ist das Wunschbild einer Familie des ausgehenden 19. Jahrhunderts, an dem auch noch die alte Marlene Dietrich festhalten wird. Ihr Elternhaus ignoriert den rasanten gesellschaftlichen Wandel des 20. Jahrhunderts weitgehend. Marlene Dietrich wird erzogen für eine Welt, die im Untergang begriffen ist. Verkörpert wird diese Welt von der einzig wahren Dame in der Familie: von ihrer Grossmutter. Elisabeth Felsing, 1855 in Dresden geboren, war die dritte Ehefrau des Kaufmanns Albert Felsing. Ihr Mann war bereits 1901 gestorben, und sie hatte das Geschäft einige Jahre weitergeführt, bevor sie es an ihren Sohn Willibald abgab. Für ihre Enkelin ist sie die schönste aller Frauen.

Ihre Haare waren von einem dunklen Rot und ihre Augen von schillerndem Veilchenblau. Sie war gross und schlank, strahlend und fröhlich. Sie hatte mit siebzehn geheiratet und wurde immer für so alt oder jung gehalten, wie sie selbst gerne erscheinen wollte. Sie trug kostbare Kleider; selbst ihre Handschuhe waren massgefertigt. Sie war auf natürliche Weise elegant und kümmerte sich nicht um die Mode. Sie liebte Pferde, ritt jeden Morgen in aller Frühe aus, kam manchmal noch vor der Schule an unserem Haus vorbei und küsste mich dann durch einen Schleier, in dem sich die frische Morgenluft mit ihrem Parfum vermischte.⁴³

Elisabeth Felsing umgibt ein Hauch von grosser, weiter Welt; sie fährt nicht an die Ostsee, sondern an die Riviera. Die Grossmutter bringt «Glanz und Schimmer» in das Leben der Mädchen. Sie hat extra ein Zimmer ihrer Wohnung für die beiden Enkelinnen tapezieren lassen.

Dort erwarten sie ein Kindersofa, ein Puppenhaus und eine Laterna magica – alles Dinge, die es zu Hause nicht gibt. Wenn sie Marie Magdalene mit der Equipage von der Schule abholt, dann weiss das Mädchen, dass Kuchen, Schokolade und andere Köstlichkeiten sie erwarten. Am liebsten lässt sich die Grossmutter in den Grunewald fahren. Auf dem Weg dorthin erzählt sie von ihrer Kindheit und Jugend. Jeden Sonntag spazierte sie mit ihren Eltern in festtäglicher Kleidung Unter den Linden entlang. Zuerst bewunderten sie die Kutschen und Reiter im Tiergarten, sodann die vornehmen Fussgänger und die Wache vor dem Schloss. Der Höhepunkt war erreicht, wenn sie, vor dem Palais angelangt, gespannt auf das Fenster an der Ecke starteten, auf das sogenannte «historische Fenster». An manchen Tagen bewegte sich dort sacht die Gardine, und dann liess sich der Kaiser sehen, den die Kinder als schemenhafte Gestalt eines alten Mannes in Uniformrock in Erinnerung behielten. Gut kann sie sich an die Enttäuschung erinnern, die sie empfand, als sie das erste Mal mit ihren Eltern die Oper besuchen durfte und sie danach bei «Borchardt» essen waren. Es gab dort weder Pracht noch Eleganz oder gar Verruchtes zu sehen. Dunkel angezogene Menschen sassen im grellen Lichtschein einiger hässlicher Kronleuchter und verzehrten schweigend die von behäbigen Kellnern mit ernster Miene aufgetragenen Austern. Doch Berlin wurde im Lauf der Jahre amüsanter. Gerne besuchte sie mit ihrem Mann den «Kaiserhof», eines der ersten Luxushotels in Berlin, wo sich narbenbedeckte Offiziere, jüdische Bankiers, russische Damen und reiche Amerikanerinnen ein Stelldichein gaben. Auch als alte Dame liest sie noch immer die Pariser Modejournale und erfreut sich an schönen Dingen, die ihre Tochter Josefine als unnütz betrachtet. «Sie weckte in mir das Verlangen nach schönen Dingen, nach Gemälden, nach Dosen von Fabergé, Pferden, Wagen, nach den warmen zartrosa Perlen, die sich von der weissen Haut ihres Halses abhoben, und den Rubinen, die an ihren Händen funkelten.»⁴⁴ Ihrer Enkelin schärft sie ein: Eine Dame verliert nie die Fassung, sie überhört oder übersieht, was ihr nicht gefällt. Eine Dame ist geistreich und verführerisch auf eine spielerische, leichte Art.

Von ihrer Grossmutter erfährt Marie Magdalene auch, dass Vater und Grossvater des jetzigen Kaisers im gleichen Jahr zu Grabe getragen worden sind. An einem eiskalten Märztag war Wilhelm I. 90-jährig gestorben. Mit seinem Tod war die Verbindung ins 18. Jahrhundert abgerissen: Wilhelm I. war noch Talleyrand begegnet und nach dem Sieg über Napoleon

in Paris eingezogen. Seine Frau hatte noch Goethe erlebt und die Barrikaden von 1848 gesehen. Ihr Sohn, der neue Kaiser Friedrich, war 30 Jahre lang Kronprinz gewesen. Als er den Thron besteigt, ist er bereits dem Tode geweiht. Die Tage seiner Regentschaft werden Tage seines langsamen Sterbens. Kaiser Friedrich hinterlässt einen Sohn, den zukünftigen Wilhelm II. Mit Argwohn hatte Elisabeth Felsing die Thronbesteigung Wilhelms II. verfolgt. Der junge Kaiser war ihr ein wenig zu nassforsch. Doch ganz besonders schrecklich fand sie seine bigotte Frau, deren frömmliches Lächeln nicht bis zu den Augen hinaufreichte. Dieses Kaiserpaar hat keinen Stil.

Nachdrücklich weist Elisabeth Felsing ihre Enkelin darauf hin, dass sich die Zeiten geändert haben. Es ist für ein Mädchen wichtig, in der Schule fleissig zu lernen. In diesem Punkt jedoch will ihr Marie Magdalene nicht gehorchen. Die Spazierfahrten mit ihrer Grossmutter sind licht und freundlich, die Tage in der Schule dagegen düster und bedrückend.

Frühmorgens, im Winter, kniff ich die Augen zusammen, und kleine Tränen verwandelten die blassen Strassenlaternen in lange, schmale, glitzernde Lichtbündel. Jeden Morgen spielte ich dieses Spiel, und meine Tränen flossen leicht. Im Grunde brauchte ich gar nicht zu weinen, der Wind und die Kälte reichten vollauf. Ich kannte die geschlossenen Läden aller Geschäfte, alle vorspringenden Steine, über die ich – auf einem Bein, mit geschlossenen oder gekreuzten Beinen – springen oder, wenn es in der Nacht geschneit hatte, rutschen konnte. Ebenso vertraut waren mir meine Gefühle: die Gewissheit, meine kostbare Freiheit verloren zu haben, Angst vor den Lehrern und Strafen, Angst vor der Einsamkeit.⁴⁵

Ein nicht unerheblicher Teil der Lehrerschaft sind Reserveoffiziere, die das Schulzimmer gerne mit einem Kasernenhof verwechseln. Preussentum ist nach deren Überzeugung das Ergebnis von Zucht und Ordnung. Marie Magdalene stösst der Zwang und die Freudlosigkeit der Schule ab.

Am liebsten will sie bummeln gehen, den nahe gelegenen Tauentzien oder Kurfürstendamm auf und ab spazieren und sich dabei bewundern lassen.

Bereits als Kind lernt Marlene Dietrich, dass es in ihrer Familie verschwenderische, luxuriöse und nüchterne, pflichtversessene Frauen gibt. Je älter sie wird, umso fremder fühlt sie sich gegenüber Mutter und Schwester. Es mag ein Ausdruck dieser Fremdheit sein, dass sie sich mit 11 Jahren einen anderen Namen gibt, den sie sich ausgedacht hat: Sie will Marlene gerufen werden. Damals heisst kein Mensch so, der Name ist ihre Schöpfung. Sie will wohl weg vom biblischen Schema, wobei sie selbst vermutet, man habe sie nur deshalb nicht Maria genannt, weil viele Dienstmädchen so heissen. Eintragungen in ihren Schulheften zeigen, wie ausdauernd sie die Schulstunden nutzt, um ihre neue Unterschrift einzuüben. Mit dieser Namensgebung hat sie die erste Entscheidung, die ihre Eltern über sie getroffen haben, annulliert: Marlene Dietrich beginnt ihre Wunschexistenz.

«15. August 1914 Jetzt ist Krieg! Schrecklich. Vatel ist am 6. August nach dem Westen ausgerückt. Mutti weint immerzu.» «26. September 1914 Krieg! Vatel ist verwundet. Schrapnellschuss, rechter Arm, ist nach Braunschweig gekommen. (...) Onkel Otto und Georg Eisernes Kreuz. Leni»⁴⁶

In den ersten Tagen nach Verkündigung des Kriegseintritts herrscht im ganzen Land eine euphorische Stimmung. Die Namen prominenter Kriegsfreiwilliger wie der des Dichters Richard Dehmel, des berühmten Reinhardt-Schauspielers Alexander Moissi wie auch des Sohnes der Sozialistin und Frauenrechtlerin Lily Braun, Otto Braun, machen die Runde. Vor den Kasernen bilden sich Schlangen junger Männer, die eingezogen werden wollen. Doch hinter vorgehaltener Hand hört man, dass in den Kasernen wüste Trinkgelage abgehalten werden, Diebstahl und Verwüstung seien an der Tagesordnung. In den Restaurants und Cafés der Stadt sorgen Musikkapellen für patriotische Stimmung, sie spielen ohne Unterlass «Die Wacht am Rhein» oder «Heil Dir im Siegerkranz», und die Schulkinder schmettern «Haltet aus im Sturmgebraus». Während die Berliner anlässlich der allgemeinen Mobilmachung «Hurra» rufen, händigt in Sankt Petersburg ein von hemmungslosem Schluchzen geschüttelter deutscher Botschafter den Russen die Kriegserklärung aus. Dann rücken sie aus in Feldgrau.

Marlene wird die singenden Soldaten mit gemischten Gefühlen betrachtet haben. Früh an militärische Formen gewohnt, findet sie es gewiss seltsam,

dass man den Krieg wie ein Fest feiert. Ihre Schwester Elisabeth schreibt, sie hätten einen ersten Eindruck vom Krieg erhalten, als sie im Sommer 1914 mit dem Zug aus der Sommerfrische nach Berlin zurückfuhren «und die Züge vollgepfercht mit singenden Soldaten an die Front fuhren. Sie sangen ‚In der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehen‘, ‚Luise, Luise, wisch ab Dein Gesicht, eine jede Kugel trifft ja nicht‘.»⁴⁷ Zurück in Berlin fällt auf, dass sich die Stadt verändert hat: es ist ruhiger geworden auf den Strassen, denn die meisten Autobuslinien sind eingestellt, da die Fahrzeuge nun militärisch genutzt werden. Josefine empfiehlt ihren Töchtern, in der Öffentlichkeit keine englischen oder französischen Ausdrücke mehr zu gebrauchen, das Misstrauen sitzt tief. Die Angst vor Spionen ist nahezu allgegenwärtig, ruft Panikreaktionen hervor und bringt Gewalt in den Alltag. In der Schule werden die Schüler jetzt immer öfter in die Aula abkommandiert, wo sie sich «donnernde Reden» anzuhören haben. Die jungen Lehrer kommen in das Klassenzimmer gestürmt und verkünden stolz, dass auch sie nun dem Ruf des Vaterlandes folgen werden. Bald heisst es, die Hälfte der preussischen Grundschullehrer befinde sich im Krieg.⁴⁸ Die jungen Lehrer werden durch alte ersetzt, die müde oder aber krank sind. Der Krieg geht auch in den Lehrplan ein: Immer wieder werden Kriegsausbruch wie auch Kriegsverlauf durchgenommen, es gibt Unterricht in «Kriegsposie», «Kriegsgeographie», und im Fach Naturkunde steht Kriegstechnik auf dem Stundenplan. Unterrichtsstunden fallen aus, weil die Schülerinnen Pulswärmer für die Soldaten stricken. «Wir sassen in dem vom Tageslicht spärlich erhellten Klassenraum und strickten, um die Soldaten, die in der Fremde Schützengräben aushoben, zu wärmen. Man liess uns stricken, damit wir uns nützlich fühlten, um die vom Krieg verursachte gähnende Leere zu füllen.»⁴⁹ Die Tagebucheintragungen zeigen ein Mädchen, das ebenso patriotisch fühlt wie seine Eltern. Während sie in ihren *Memoiren* sehr darum bemüht ist, ihre frühe Liebe zu Frankreich unter Beweis zu stellen, findet sich in ihrem Tagebuch kein Hinweis auf diese Liebe. Als Offizierstochter gilt ihr Mitgefühl ihrem Volk und nicht seinen Feinden.

1901 geboren, gehört Marlene Dietrich zur «überflüssigen Generation». Man unterscheidet drei durch den Krieg geprägte Generationen: die junge Frontgeneration der 1890er Jahre, welche die Vorkriegsjugendbewegung einschliesst, die «überflüssige Generation» der 1900 bis 1907 Geborenen und schliesslich

die Nachkriegsgeneration der nach 1910 zur Welt Gekommenen.⁵⁰ Die «überflüssige Generation», zu der ausser Marlene Dietrich auch Theodor W. Adorno und Heinrich Himmler gehören, hat eine Kriegsjugend verbracht und findet sich im Frieden wieder. Der Krieg ist eine feste Koordinate in ihrem Leben. Der 1907 geborene Sebastian Haffner hat nachdrücklich beschrieben, wie der Krieg zum Lehrmeister dieser Kinder und Jugendlichen geworden ist. Der Krieg nimmt ihnen ihre kindliche Unschuld und unterweist sie in Geschichte und Politik. «Ich, ein siebenjähriger Junge, der noch vor Kurzem kaum gewusst hatte, was ein Krieg, geschweige was ‚Ultimatum‘, ‚Mobilisierung‘ und ‚Kavalleriereserve‘ ist, wusste alsbald, als hätte ich es immer gewusst, ganz genau nicht nur Was, Wie und Wo des Krieges, sondern sogar das Warum: Ich wusste, dass am Kriege Frankreichs Revanchelüsterheit, Englands Handelsneid und Russlands Barbarei schuld waren – ganz geläufig konnte ich diese Worte alsbald aussprechen.»⁵¹ Mit grossem Interesse lesen auch Kinder die Schlagzeilen der Extraausgaben. Sie kennen die Landkarte Europas, auf der sie die Fähnchen der Siege und Niederlagen verteilen.

Auf einmal bleiben die Siegesmeldungen aus, und die Tage, in denen «siegfrei» in der Schule gegeben worden war, sind vorüber. Vom Kaiser Wilhelm II. war, seit er mit Beginn des Krieges Berlin verlassen hatte, nicht mehr viel die Rede. Nach aussen hin tritt er nicht gross in Erscheinung. Nur in Politikerkreisen wird vereinzelt Kritik an seinem Verhalten laut. Doch davon bekommt Marlene Dietrich nichts mit. Bei ihr zu Hause hält man nach wie vor grosse Stücke auf den Kaiser, ein Scheitern der Deutschen in diesem Krieg ist im Hause von Losch schlichtweg nicht vorstellbar.

9. Oktober 1914 Onkel Willy hat das «Eiserne Kreuz», famos! 15.
Dezember 1914 Onkel Otto ist gefallen. Nackenschuss 4. Dez.
Furchtbar, alle weinen.⁵²

Der Tod hat Einzug in die Familie gehalten. Die Trauer der Erwachsenen stürzte Marlene Dietrich noch tiefer in ihre Kindheitseinsamkeit. Als alte Frau erinnert sie sich daran: «Kinder sind im Voraus zum Schweigen und zur Einsamkeit verurteilt. Sie dürfen nicht sagen, dass ihre eigenen Ängste sie in die Nähe derer rücken, die jeden Tag an der Front leiden, Hinterhalte und Verletzungen fürchten.»⁵³ Die Kinder verstehen den Stimmungsum-

schwung nicht. Die Kriegsbegeisterung ist vorüber, mitten im Jubel wenden sich die Erwachsenen ab und lassen die Kinder allein. Plötzlich will keiner mehr mit ihnen das Bilderalbum über die glorreichen Siege von 1870 anschauen oder über ihre eifrig nachgeplapperten Engländerwitze lachen.

Etwa ab 1916 gibt es keine Autorität mehr, die die regelmässige Versorgung der Bevölkerung gewährleisten kann. Aufgrund des kriegsbedingten Rückgangs der Produktion und der dramatischen Ausweitung des Schwarzmarktverkaufs schrumpft die Menge an Lebensmitteln, die es überhaupt zu verteilen gibt. «Morgens, mittags und abends assen wir Rüben. Rübenmarmelade, Rübenkuchen, Rübensuppe, Wurzeln und Kraut der Rüben wurden auf tausenderlei Art und Weise zubereitet... Niemand beklagte sich über diese faden Mahlzeiten, die Kinder, noch weniger als die Erwachsenen. Mittags und abends gab es Kartoffeln, und auch nachmittags, wenn ich Hunger hatte. Kartoffeln, wahre Freude der Kindheit! Da lagen sie, weiss, zart, und mehlig.»⁵⁴ Marlene wird durchsichtig und dünn. Wenn sie ihre geliebte Grossmutter besucht, dann kneift ihre Mutter sie vorher in die blassen Wangen, damit sie Farbe bekommt und gesund aussieht. Josefine sorgt dafür, dass das Familienleben nach aussen hin ruhig und geordnet verläuft, doch auch sie kann nicht verhindern, dass ihre Kinder von einem Gefühl der Unsicherheit ergriffen werden. Marlene scheint froh darüber gewesen zu sein, eine Mutter zu haben, die auf der Einhaltung strenger Regeln besteht. Der Krieg ist ein zusätzlicher Lehrmeister, der Josefines Erziehung noch verschärft. «Diese Regeln waren so unanfechtbar, dass sie vertraut und freundlich schienen. Dauerhaft, unwandelbar, unwiderlegbar, eher schützend als bedrohlich unterlagen sie keiner Stimmung, keiner Laune.»⁵⁵ Diese Regeln geben ihrem von Auflösung bedrohten Leben eine Struktur vor und werden zu einer Konstante ihrer Kriegsjugend. Diese «Kriegsregeln» wird Marlene Dietrich im Laufe ihres Lebens in Krisenzeiten mobilisieren. Kriegsregeln gehören zu ihrem Leben.

Wenn die Klingel schrillt, rennt die Mutter zur Tür; ihre Töchter wissen, dass sie sich Tag und Nacht davor fürchtet, eine schlechte Nachricht von der Front zu erhalten. Am späten Nachmittag nimmt sie ihre jüngste Tochter an die Hand und geht mit ihr festen Schrittes zum Rathaus. Dort hängen die Listen der als vermisst Gemeldeten aus. Marlene weiss, dass die Mutter langsamer geht, je näher sie den Listen kommen. Ihre sonst so starke Mutter droht Schwäche zu zeigen. Fest drückt sie die Hand ihrer

Tochter. Das Mädchen hält vor Aufregung die Luft an, und sein Herz hämmert wild gegen die Brust. «Niemand liess sie meine Hand los, wenn sie dann stehenblieb und nur ihr Kopf sich noch bewegte, von oben nach unten beim Durchgehen der Namen. Ich beobachtete sie und versuchte zu erraten, wann sie zwei Schritte zur Seite treten und mit hoherhobenem Kopf die nächste Liste in Angriff nehmen würde.»⁵⁶ Die Augen der Mutter suchen etwas, was sie auf keinen Fall finden will: den Namen «Eduard von Losch». «Noch zwei Listen, Hoffnung, verlass mich nicht, ‚sein‘ Name wird nicht dabei sein, ich will es nicht. (...) Nun die letzten ... Ihr Finger folgt den schwarzen Buchstaben unter der von unzähligen Fingern verschmierten Scheibe. Der Druck ihrer Hand lässt nach, sie senkt den Kopf, ihre Augen sind feucht, glänzen aber vor Erleichterung und Freude, die nur ich sehen kann.»⁵⁷

Eines Tages jedoch kommt die Nachricht, dass Leutnant von Losch verwundet worden ist. «Meine Mutter erhielt vom Oberkommando ein Laissez-passer, so dass sie zur russischen Front gelangen und ‚ihrem Mann wieder Kraft geben‘ konnte, wie es in dem Telegramm hiess. Mein Vater war schwer verwundet und nicht transportfähig. Als meine Mutter zurückkam, war er seinen Verletzungen erlegen. Zu ihrem schwarzen Kleid kamen nun Witwenhaube und Schleier, die ihr Gesicht verbargen.» Eduard von Losch war am 20. Juni 1916 bei Kiesel in Galizien verletzt worden. Er wird ins Feldlazarett Miroslavo gebracht, wo er am 16. Juli an einer Blutvergiftung stirbt. Seinen Leichnam überführt man nach Dessau. Auf dem Ehrenfriedhof für Kriegsgefallene findet er seine letzte Ruhe.

«Dessau Nun sind alle tot. Heute wird Vatel beerdigt. Heute früh waren wir nicht in der Schule, sondern auf dem Ehrenfriedhof bei Vatel. Sein Grab wurde gerade gegraben. Hier ist's furchtbar langweilig.»⁵⁸ Marlene Dietrich hat zum zweiten Mal ihren Vater verloren; über ihren linken Ärmel wird eine schwarze Binde gezogen. Ihre Kleidung ist schwarz oder dunkelblau, weisse Bündchen und Kragen sind der einzig erlaubte Schmuck. Eine Notiz Elisabeths verrät einiges über den Seelenzustand ihrer Schwester: «Du liessst Dir Anschriften von Soldaten geben, die Post haben wollten. Du schriebst ihnen oft und schicktest ihnen schöne Päckchen und bestricktest sie.»⁵⁹

Im November 1916 folgt die nächste Todesbotschaft: Max Dietrich, der jüngste Bruder von Louis Dietrich, ist über England abgeschossen worden. Onkel Max, der Luftwaffenkommandant, genoss als Kriegsheld grosse Popularität. Als Matrose war er um die halbe Welt gefahren und

angeblich von Graf Zeppelin persönlich aufgefordert worden, in die Marineluftwaffe einzutreten. Die Familie hatte immer geglaubt, ihm könne nichts passieren. Nun ist auch er tot.

Der auf den Tod des Vaters und Onkels folgende Winter leitet für die Berliner die zweite Phase des Krieges ein. Im Winter 1917 haben die Schüler kältefrei. Man misst Temperaturen von minus 20 Grad. Es herrscht eklatanter Brennstoffmangel in der Stadt. Zur extremen Kälte kommt noch der Hunger. Die wetterbedingt schlechte Ernte hat die Ernährungssituation drastisch verschärft. Josefina von Losch ist mit ihren beiden Töchtern nach Dessau gezogen. Marlene bleibt die Aussenseiterin; sie flieht vor der Enge des Zusammenlebens und der Trauer der Mutter auf den Bummel.

4. Februar 1917 Ich hatte einen Riesenkrach mit Mutti. Als sie sagte, wenn ich mit so vielen Pennälern *ginge*, wäre ich *mannstoll*. Erstens «treibe» ich mich nicht mit Jungens «rum», und zweitens wäre die Freundschaft mit Bekannten – man braucht sich ja nicht gleich zu lieben – noch lange nicht *mannstoll*. (...) Sie sagte: Wenn Du *mannstoll* wirst, kommst du in eine Pension – Puh! Ich finde das alles so dumm und angesucht, und ich meine: Hier ist es doch sehr langweilig. Und wenn man denn mal mit 'nem Pennäler auf der Eisbahn spricht, dann ist man «mannstoll». Nee, nee, das ist zuviel für mich.⁶⁰

Josefine weiss, dass sie mit Eduard von Losch auch ihre Hoffnungen auf sozialen Aufstieg zu Grabe getragen hat. Ihr zweiter Anlauf ist gescheitert, einen dritten wird es nicht geben. Von der Familie ihres verstorbenen Mannes wird sie nach wie vor abgelehnt. Unter der Todesanzeige Eduard von Löschs hatte der Name seiner Mutter und nicht der seiner Witwe gestanden. Sie ist zu alt, um nochmals zu heiraten, ausserdem herrscht in Kriegszeiten Männermangel. «Die Ekstase des Altruismus (...), zum erstenmal mit einem Mitdeutschen etwas gemeinsam zu haben», wie Robert Musil notiert hat, stellt sich bei ihr nicht ein.⁶¹ Josefine von Losch fühlt sich ganz persönlich um ihr Glück gebracht. Ihre Töchter spüren ihre Verzweiflung. Entgegen der von ihr aufgestellten Regel gelingt es ihr nicht, sich in ihr Schicksal zu fügen. Ihre ganze Hoffnung liegt auf ihren Kindern, und ausgerechnet ihre Jüngste droht mit dem Bruch. Marlene ist es «piepe», was die Mutter sagt. Die Mutter hindert sie an ihrem Vergnügen

und sie verspürt nur wenig Neigung, sich nach ihr zu richten. Sie nutzt den Wegfall väterlicher Autorität, um so zu leben, wie es ihr gefällt. Elisabeth ist panisch darum bemüht, eine folgsame Tochter zu sein, während Marlene den Aufstand probt. Nach dem Willen der Mutter soll Marlene ihre schönen Haare zu festen Zöpfen geflochten tragen und zum Zeichen der Trauer mit schwarzem Band umwickeln. Josefine von Losch verlangt, dass ihre Tochter die Trauer körperlich spürt. Es gibt eine Fotografie aus dieser Zeit, wahrscheinlich wurde sie im Wohnzimmer Josefines aufgenommen. Darauf ist Marlene Dietrich inmitten ihrer Verwandtschaft zu sehen. Die vielen Frauen sitzen, die wenigen Männer stehen. Alle tragen hochgeschlossene, dunkle Kleidung und machen bedeutsame Gesichter. Marlene Dietrich mit ihrem jungen Gesicht wirkt sehr unglücklich inmitten dieser gestrengen, kalten Gesellschaft. Als alte Frau erinnert sie sich: «...ich träumte von Waffenstillstand und Frieden, ich träumte auch von dem warmen, ungebändigtem und duftenden Schwall meiner Haare, der mir ins Gesicht und in den Nacken fiel.»⁶² Dieser Traum vom aufgelösten Haar hat eindeutig erotischen Charakter. Marlene mag sich nicht länger der Mutter unterwerfen, sie will mit ihren Haaren Männer verführen, die Standesehre kümmert sie dabei nur wenig. Eine Schilderung Elisabeths lässt darauf schliessen, dass es deshalb ständig Ärger gab. «Dessau Dein schönstes war die Kavalierrasse lang zu gehen mit Deinem herrlichen Haar, die schöne Locke, Korkenzieher nach vorne. Tante Vally machte Mutti die Hölle heiss, dass sie das nicht erlauben durfte. Ich glaube, aber ich weiss es nicht, dass sie es Dir verbot.»⁶³

Josefine von Losch ist um ihre Situation nicht zu beneiden, denn über das ungebührliche Verhalten ihrer jüngsten Tochter wird in der Verwandtschaft bereits getuschelt. Das hat man davon, wenn man sich mit den Bürgerlichen einlässt, wird ihre Schwiegermutter Agnes von Losch, geborene von Trotha, denken. Die Dessauer Nachbarn sind städtische Honoratioren. Die Witwe aus Berlin mit ihren halbwüchsigen Töchtern wird unter genauer Beobachtung stehen, und der soziale Druck ist enorm. Marlenes Urteil steht sowieso fest. Für sie ist Dessau «ein olles Quatschnest» und ihre Schwester ein «entsetzlicher Tugendmoppel». Schliesslich zieht Josefine von Losch mit ihren Kindern wieder nach Berlin. Der Streit jedoch hält unvermindert an. Bereits 1914 hatte sie ihrem Tagebuch anvertraut, dass sie auf keinen Fall das Gymnasium besuchen wolle. Sie hat grosse Angst

vor dem Abitur. Marlene Dietrich sucht Glanz und Abenteuer. Ab Herbst 1917 besucht sie für ihr letztes Pflichtjahr die Viktoria-Luise-Schule in Wilmersdorf. Am 19. Oktober 1917 notiert sie kurz und bündig: «Ich geh sicher noch mal zur Bühne.» Marlene Dietrich hat das Kino entdeckt. Sie gibt ihr Geld für Autogrammkarten aus, spielt in der Schule Theater und trägt ihr Haar hochgesteckt. Zöpfe sind passé. Von ihrer Schwester wissen wir, dass sie ganz früh im Jahr Wadenstrümpfe anziehen will und dass es ihr gefällt, bei einem Fest im Plisseekleid einen Phantasietanz aufzuführen. Nach der Mutter ist das Kino ihre nächste Sozialisationsinstanz.

Josefine von Losch findet Kino unter Niveau. Zwar hat weder sie noch einer ihrer beiden verstorbenen Männer eine enge Beziehung zur Kunst, doch als Offizierswitwe fühlt sie sich einem Kunstbegriff des Edlen und Schönen verpflichtet. Kino gilt als «Theater der kleinen Leute», von denen man annimmt, dass sie es genießen, wenn an ihre niedrigsten Instinkte appelliert wird. Mediziner und Psychologen sorgen sich um die Ausbreitung der «Kinopest». Man fürchtet die Macht und den Einfluss der Bilder. Gewarnt wird immer wieder vor der Gefahr der «geschlechtlichen Verirrung» der weiblichen Jugend. Das alles ändert nichts daran, dass der Film an Bedeutung gewinnt. Kurz vor dem Ersten Weltkrieg beginnen seriöse Theaterschauspieler Rollen in Kinofilmen anzunehmen. Der Film avanciert zu einem Thema des Feuilletons. Else Lasker-Schüler dichtet: «Wenn mein Herz gesund wär, spräng ich zuerst aus dem Fenster; dann ging ich in den Kintopp und käm nie wieder heraus.»

Marlene Dietrich besucht Lichtspieltheater mit wohlklingenden Namen wie «Marmorhaus» oder «Union-Palast». An der Wahl ihres Stars zeigt sich, dass sie sich ihrem Herkunftem durchaus verpflichtet fühlt: Sie schwärmt für die anständige Henny Porten, die Willy Haas als den «deut-schesten aller deutschen Filmstars» bezeichnet hat. Schweres Atmen, pathetische Gesten und bebender Busen gehören zu deren Standardreper-toire. Ihre Filme sind vor allem sentimental. In der aparten Asta Nielsen erwächst ihr Konkurrenz. Mit viel Geld und Werbung wird Nielsen zum grossen Filmstar aufgebaut. Porten erhält als Reaktion darauf das Image des Anti-Stars, des unverbildeten Naturtalents verpasst. Ihr Produzent Oskar Messter bringt Portens Porträts unter die Leute. «Dem Bild im Kino folgte das Bild am Kino: Im gediegenen Eichenrahmen wurde ein Tableau angeboten, das unter dem Motto *Henny Porten* die unübertroffene Künst-

lerin in Messter-Films' neun Fotos zeigte.»⁶⁴ Für diese Autogrammkarten und Bilder gibt Marlene Dietrich ihr Geld aus. Elisabeth erinnert sich daran, ihre Schwester habe jeden Film mit der Porten sechsmal angeschaut, sie habe stundenlang am Kinoausgang auf die Angeschwärmte gewartet und begeistert mit anderen Porten-Anhängerinnen Bilder und Gerüchte ausgetauscht. «Jede Geste in dem neuen Film, jede Nuance in der Sprache, von den Kleidern gar nicht zu reden, wurde weitgehend besprochen und bewundert. Diskussionen darüber, welche Szene wohl am eindrucksvollsten war. Die Kritiken durchgegangen.»⁶⁵

Der Beschäftigung mit der Porten widmet sie zum Entsetzen der Mutter all ihre Zeit. Henny Porten verkörpert die moralisch hochstehende Frau, die, von ehrlosen Männern verlassen, mit ihren Kindern der sozialen Ächtung anheimfällt. Vorbild der jungen Marlene Dietrich ist eine Schauspielerin, die gerade nicht die moderne Frau verkörpert. Ihr Spiel ist vormodern, an den pathetischen Bild- und Gefühlswelten des 19. Jahrhunderts orientiert. Auch der von ihr bevorzugt dargestellte Frauentypus ist schwerlich als modern zu bezeichnen: er ist rein, ehrlich, natürlich und moralisch einwandfrei. Warum schwärmt sie ausgerechnet für diese tugendhafte Frau? Zum einen kann man vermuten, dass Porten auf der Leinwand für sie die Mutter verkörpert, die sie sich immer gewünscht hat. Eine aufrechte Frau wie Josefine von Losch, doch im Unterschied zu dieser weich und nachgiebig. In den Filmen, die zu Kriegszeiten entstanden sind, hat Marlene Dietrich wahrscheinlich das dargestellt gesehen, was sie sich für ihre Zukunft erhoffte, nämlich ein Schicksal, das irgendwie mit verhängnisvoller Liebe zu tun hat. Porten spielt Frauen, die trotz eines schweren Schicksals rein bleiben und Grösse im Untergang zeigen. Die Heldinnen der Porten-Filme tragen wohlklingende Namen wie Adelina von Gentz, Viktoria von Katzenstein-Dernburg, Ruth von Erlenkamp oder Stella von Eschen. Fehlt nur noch Marlene von Losch.

Im Gegensatz zu ihren Rollen war Henny Porten im Geschäftsleben eine moderne Frau. Sie verfasst ihre Drehbücher selber, entwirft Dekorationen und gründet schliesslich eine eigene Produktionsgesellschaft. Marlene Dietrich will mit Porten ins Geschäft kommen und schreibt drei Drehbücher für sie: «Einsame Herzen», «Sehnsucht» und «Bohème». Fragmente dieser Drehbücher befinden sich heute in der Marlene Dietrich Collection; engbeschriebene Blätter, auf denen viel die Rede ist von Rosen, Liebe und

Sehnsucht.⁶⁶ Marlene weiss nichts vom zeitgleichen expressionistischen Furor eines Georg Heym, und sie weiss auch nichts von der Verachtung, die Johannes R. Becher für die Welt «stumpfer Bürgerlichkeit» empfindet. Ihr Kunstgeschmack ist konventionell zu nennen. Henny Porten enttäuscht sie nie, sie spielt zuverlässig die Rollen, die sie von ihr erwartet.

Die Schule fällt nun immer häufiger aus. Lehrer können wegen «Nervenschwäche und Unterernährung» keinen Unterricht abhalten. Die Kinder bleiben der Schule fern, weil sie nach Lebensmitteln anstehen müssen oder einfach zu schwach sind. In den letzten beiden Kriegsjahren werden die Schulen zu zentralen Sammeleinrichtungen für so unterschiedliche Dinge wie Pferdefutter, Gold oder Lebensmittel. Hausaufgaben werden nur noch selten gemacht, es fehlt an Schulheften, oder es ist einfach zu kalt in den ungeheizten Wohnungen. Die letzten Monate des Krieges haben etwas Unerbittliches an sich, eigentlich fürchten sich alle vor der Zukunft. Auch das Kriegskind Marlene Dietrich, die das Gefühl des Betrogen-worden-seins ein Leben lang verfolgen wird.

Man hatte uns eine friedliche Kindheit gelobt, Schule, Ferien und Picknicks, die grossen Ferien mit Hängematte, Strand, Eimer, Schaufel und einem Seestern, den man mit nach Hause nehmen konnte. Man hatte uns Pläne versprochen. Pläne zum Schmieden, Ausführen, Verwirklichen, Träume zum Träumen und Wahrmachen. Eine sichere Zukunft – und es lag an uns, sie zu nutzen. Und jetzt? Keine Pläne mehr, keine sichere Zukunft mehr und keinerlei für den Krieg taugliches Wissen.⁶⁷

Marlene hasst es, sich morgens mit der sandigen grauen Ersatzseife zu waschen, sie träumt von wohlriechenden Essenzen und duftigen Kleidern. Auf einem Ostern 1918 aufgenommenen Foto sieht man sie inmitten ihrer Mitschülerinnen sitzen. Unter den anderen Mädchen wirkt sie fast erwachsen, ihren Kopf ziert die grösste Schleife. Marlene Dietrich weiss bereits früh, dass es nichts Reizvolleres gibt als eine Spur von Einzigartigkeit. Aus traurigen Augen blickt sie in die Kamera, inmitten ihrer Freundinnen sieht sie seltsam verlassen aus. Lilo Hehner, die mit ihr zusammen im Schulorchester spielte, erinnert sich, dass Marlene Dietrich ein zurückhaltendes und schweigsames Mädchen gewesen ist.⁶⁸

Ihr kommt es vor, als wolle der Krieg nicht mehr enden. Der Film bietet ihr so etwas wie eine Zukunft. Die Kinobesuche werden zu ihrer inneren Zuflucht, die sie sich auch nicht von der Mutter nehmen lassen will. Im letzten Kriegswinter gehen alle zu Fuss: die trippelnde Gräfin wie auch das kichernde Freudenmädchen oder der müde Soldat. Marlene Dietrich fällt auf, dass kaum noch gut gekleidete Frauen unterwegs sind. Die Gesichter um sie herum werden starr und schwer, die Frauen haben vom vielen Weinen aufgedunsene Gesichter und rote Augen. Auch vom Schwung des spätsommerlichen Kriegsfrühlings junger Männer ist nichts mehr zu spüren. Marlene lebt in einer Welt trauernder Frauen und sehnt sich nach Vergnügen und nach charmanten Männern. Dann bricht ein Soldat in die Frauenwelt ein. Der Vetter Hans trifft ein. Er küsst die schöne Cousine und wirft ihr einen langen Blick zu. «Das Eiserne Kreuz an seiner Brust verhakte sich in meinem Kleid und zog einen Faden, der sich zwischen uns spannte, während der Soldat mich unverwandt ansah.»⁶⁹ Das ganze Haus dröhnt wider von seiner lauten Stimme und seinem Lachen. Das Mädchen schliesst das Fenster, um ihn nicht hören zu müssen. Sein massiger Körper, der den Krieg unversehrt überstanden hat, erschreckt sie. Marlene Dietrich schildert die Szenen mit Vetter Hans als ihre erste Begegnung mit einem Mann, der sie als Frau wahrnimmt, und als Einbruch der Front in ihr geregeltes Leben. Was er zurücklässt, hat so gar nichts mit dem zu tun, wie sich die preussische Offizierstochter einen mutigen Mann vorgestellt hat: Überall in der Wohnung stehen von Zigarettentummeln überquellende Aschenbecher, und in einem Zuber in der Waschküche schwimmen in einer schmutzigen, milchigen Brühe zwei feldgraue, vom Wasser aufgeblähte Hemden. Sind das etwa die Accessoires des wehrhaften deutschen Mannes?

Sowohl die Felsings wie auch die Dietrichs und die von Löschs sind national und monarchistisch gesinnte Familien, die an dem kaiserlichen Regiment nichts zu kritisieren finden. Josefina von Losch, die sich mehr denn je den wilhelminischen Werten verpflichtet fühlt, gibt diese an ihre Töchter weiter. Bei von Löschs werden die Feier des Sedanstags wie auch des Kaisers Geburtstag zu den grossen Tagen des Jahres gehört haben.⁷⁰ Wie alle anderen Berliner Kinder auch werden Marlene und ihre Schwester gehofft haben, bei der Parade einen Blick auf den Kaiser und seine Söhne erhaschen zu können. Der Stern Wilhelms II. jedoch beginnt zu

sinken. Nach Kriegsbeginn ist er als der «Oberste Kriegsherr» nur noch selten nach Berlin gekommen. Dass er sich fast immer am Ort des Hauptquartiers aufhält, ist nur eine Geste. Intern gilt er bereits vor Weihnachten 1914 als ausrangiert. Die Militärs lassen ihn reden, nehmen ihn jedoch nicht ernst. In der Bevölkerung gewinnt Generalfeldmarschall Hindenburg immer mehr an Ansehen, während der Kaiser zur Hintergrundfigur herabsinkt. Das Ende ist kläglich, ehr- und würdelos: Vom Provinzbahnhof Spa aus setzt sich Wilhelm II. in der Nacht vom 9. auf 10. November 1918 mit seinem Hofzug nach Holland ab. Als es darauf ankommt, den Mut zur Niederlage zu beweisen, lässt er die Kaiserwürde fallen wie eine heiße Kartoffel. Harry Graf Kessler notiert unter dem Datum 9. November: «An der Ecke Königgrätzer und Schöneberger Strasse wurden Extrablätter verkauft: ‚Abdankung des Kaisers‘. Mir griff es doch an die Gurgel, dieses Ende des Hohenzollernhauses; so kläglich, so nebensächlich, nicht einmal Mittelpunkt der Ereignisse.»⁷¹

Kapitulation und Revolution reissen Marlene jäh aus ihrer Traumwelt.

Berlin, 9. November 1918 Warum muss ich diese schreckliche Zeit miterleben. Ich wollte doch eine goldene, frohe Jugend haben. Und nun ist es so gekommen. Der Kaiser tut mir so leid und all die andern! Heute nacht soll es schlimm hergehen. Der Mob fällt über jeden her, der im Wagen fährt. Wir hatten ein paar Damen zum Tee gebeten, keine ist durchgekommen. Nur die Gräfin Gersdorff. Ihrem Mann ist von bewaffneten Soldaten auf dem Kurfürstendamm die Kokarde abgerissen worden. Wo man hinsieht rote Fahnen. Was das Volk nur will. Es hat doch jetzt, was es will. Ach, wenn ich doch nur ein bisschen glücklich wäre, dann wäre mir alles viel unbedeutender. Vielleicht kommt noch mal eine Zeit, wo hier in dem Buch von Glück die Rede ist, nur von Glück.⁷²

Das Mädchen spürt, dass etwas geschieht, was ihr fremd ist, und fühlt sich gefährdet. Durch das Chaos auf den Strassen ausgelöst, glaubt sie ihren Platz in der Gesellschaft bezeichnen zu müssen: Sie gehört zur Welt der Damen und leidet mit dem Kaiser. Das Volk, das sind die mit den roten Fahnen. Sie dagegen gehört zu den «Feinangezogenen».

Sie hat davon gehört, dass Offiziere auf der Strasse die Schulterstücke

abgerissen werden. Der Stand ihres Vaters muss ohnmächtig seine Degradierung ertragen. Und sie muss dabei zusehen. Im November 1918 regnet es, es sind düstere Tage, voll Missmut und begleitet von einem Gefühl grosser Sinnlosigkeit. Mit der Dramaturgie sozialer Deklassierung hatte Marlene Dietrich bereits vor Kriegsniederlage und Inflation ihre Erfahrungen gemacht. Ihr Vater hatte als Polizist zu den kleinen Beamten gezählt und sich dennoch sehr bedeutsam gefühlt. Dadurch hat sie früh ein ausgeprägtes Gespür für Klassenunterschiede entwickelt und weiss sehr genau, wie man den Schein wahrtr. Ihr ganzes bisheriges Leben ist ein soziales Auf und Ab gewesen, das Erreichte in seinem Bestand stets ungewiss. Die einzig feste Koordinate zwischen Polizeibeamtenweise im Hochparterre und Offiziersstieftochter mit feiner Verwandtschaft ist der Stolz auf Preussen gewesen. Ihre Mutter hat sie die gesellschaftliche Distinktion durch preussische Tugenden gelehrt. Mit diesem Stolz haben Josefina von Losch und ihre Töchter den Abstieg kaschiert und den Aufstieg gekrönt.

Mit knapp 20 Jahren erlebt Marlene Dietrich den Zusammenbruch der ständischen und der symbolischen Ordnung, der sie sich zugehörig fühlt. Sie erlebt, wie das Reich der Hohenzollern mit seiner gesamten bewaffneten Macht untergeht. Offiziere wagen sich nur noch als Zivilisten verkleidet aus dem Haus. Die militärischen Tugenden und Taten der toten Väter gelten nichts mehr. Revolution und Republik bringen Josefina von Losch und ihren Töchtern den sozialen Tod. Den Phantomschmerz des Verlorenen bekämpft Marlene Dietrich, indem sie das Verlorene fiktionalisiert. Aus ihrem Tagebuch, wie auch aus ihren späteren Interviews und Erinnerungen gewinnt man den Eindruck, als handele es sich bei der Schilderung des Vaters nicht um eine empirische Gestalt, sondern um eine Art Wunschbild preussischer Männlichkeit. Der Vater, das ist in ihren Erinnerungen die Aufzählung von Zeichen der Ehre und des Ranges: «Mein Vater: hohe, imposante Statur, Ledergeruch, glänzende Stiefel, eine Reitpeitsche, Pferde.» Ihr Vater ist eins mit dem Stand, den er verkörpert, während die Mutter dem Wechsel der Zeiten unterliegt: sie wird geschildert als Tochter, Ehefrau, Mutter und Witwe. Die Mutter kämpft beständig gegen die Wirrnisse der Geschichte, während der Vater unverrückbar verbunden ist mit Macht, Sieg und Tod. Der Vater wird von der Geschichte geschluckt, eine höhere Macht hat ihn zu sich gerufen. Marlene Dietrich fühlt sich als seine Erbin.⁷³

Sie weiss, dass sie Schwester wie Mutter mühelos aussticht. Laut Elisabeth Will waren der Deutsch- und der Tennislehrer in Marlene verliebt; besuchen sie sonntags gemeinsam einen Tanztee, so drängen sich die Männer um die Jüngste. Solange sie mit Mutter und Schwester zusammenwohnen muss, ist ihr kein Vergnügen vergönnt. Alle amüsieren sich, und nur sie muss mit diesen beiden entsetzlich langweiligen Frauen zu Hause sitzen. Gegenüber ihren Freundinnen beschwert sie sich über die strenge Erziehung der Mutter, beteuert jedoch, nicht den Mut zu haben, sie zu hintergehen. Einer ihrer Briefe an die Freundin Grete ist unterschrieben: «Deine traurige Marlene». Sie kommt sich vor, als lebe sie in einem Käfig.⁷⁴ Der Frieden hat keinen Glanz in ihr Leben gebracht, und fast scheint es ihr, als sei die Stimmung zu Hause noch düsterer geworden. Die Mutter hat immer schlechte Laune, Elisabeth steckt im Examen, und sie leidet unter Nervenschmerzen in ihrem Arm. Marlene Dietrich weiss genau, dass ihr einziges Kapital ihre Schönheit und ihre Wirkung auf die Männer ist. Stundenlang steht sie vor den Auslagen der Schaufenster, betrachtet die seidene Kleider und träumt davon, geliebt zu werden. Nachdem die Grossmutter in dem Jahr nach der Revolution gestorben ist, wird es mit der Mutter nur noch schlimmer. Den ganzen Tag quält sie die beiden Mädchen, die ihr nichts recht machen können. Josefine von Losch fühlt sich vom Leben schlecht behandelt, ist unzufrieden und zänkisch. Ihr ganzes Unbehagen scheint sich auf Marlene zu richten, die das Leben trotz Republik und Revolution geniessen will. Durch ihr Verhalten macht Marlene ihrer Mutter deutlich, dass sie ihre Schönheit und Attraktivität als ihr ureigenes Kapital betrachtet und es auch in ihrem Sinne einzusetzen gedenkt. Sie entwickelt sich zur missratenen Tochter, die zusätzliche Unordnung in die Familie zu bringen droht. Ihre Rebellion mag zwar altersbedingt sein, doch im Zusammenhang mit der familiären und gesellschaftlichen Situation entfaltet sie eine besondere Dynamik. Dabei ist der eindeutige Streitpunkt zwischen Mutter und Tochter der Sex, das ordnungswidrige Element im Standesuniversum Josefine von Löschs schlechthin. Im gesellschaftlichen Regelsystem der preussisch-wilhelminischen Oberschicht war gelebte Leidenschaft für eine Frau nur um den Preis sozialer Ächtung zu haben. Josefine von Losch fühlt sich diesen sittlichen Grundsätzen weiterhin verpflichtet. Deren strikte Einhaltung ist für sie die einzige Möglichkeit, sich trotz der gesellschaftlich und symbolisch erfahrenen Degradierung überlegen zu fühlen. Sexualität und Erotik gefährden die

von ihr vertretene Ordnung. Mit ihrer Strenge glaubt sie auch im Namen der toten Väter zu handeln. Doch das Gesetz der Väter besitzt keine Gültigkeit mehr. Das ist die Botschaft der neuen Zeit und auch die Botschaft ihrer Tochter Marlene. Josefina von Losch fällt auf, dass das Personal nicht mehr so devot ist wie früher, sondern regelrecht aufmüpfig. Sie hat schon gehört, dass Burschen «Gehilfe» gerufen werden wollen und Arbeiten verweigern, die ihnen nicht passen. Auch ihre eigene Tochter Marlene scheint von den neuen Zeiten angesteckt zu sein. Ständig schwärmt sie für einen anderen Jungen, schaut sehnsuchtsvoll auf die Reklametafeln für Tanzdielen und will ihre freie Zeit am liebsten im Kino verbringen.

17. September 1919 Sonnabends und Sonntag küsse ich mich immer satt für die Woche. Eigentlich müsste ich mich recht schämen; alle, die ich frage, ob mein Urteil über mich recht ist, bestätigen es: Zum Amüsieren, Küssen etc. bin ich gut, aber zum Heiraten! (...) Schon, dass ich mich so leicht küssen lasse. Wo soll denn da auch die Achtung herkommen? Für meine grenzenlose Sinnlichkeit kann ich ja aber nichts. Wer weiss, wo ich noch mal ende, wenn nicht bald, *sehr bald*, jemand die Güte hat, mich zu heiraten. Jetzt spielt ein Film «Demi-Vièrges», über den die Kritik schreibt: An einem typischen Fall wird die Mentalität der jungen Mädchen aus der sogenannten guten Gesellschaft gezeigt, die in *frühreifer* Sinnlichkeit den prickelnden Reiz erotischer Abenteuer auskosten wollen. (...) Lüstern spielen sie mit dem Feuer, bis sie sich einmal daran verbrennen. Das ist mein genaues Bild! Bis jetzt habe ich noch immer die Kraft, wenn es *grad* an der Grenze war, «nein» zu sagen. (...) Ich denke es mir nur immer so schön, mal rein zu lieben, aber es geht ja nicht.⁷⁵

Franziska zu Reventlow hatte bereits um die Jahrhundertwende die jungen Mädchen, die aus der Schule kommen, als *demi-vièrges* bezeichnet. Ihr schien das auch gar nicht anders möglich bei der starken Betonung des Sexuellen einerseits und der Verlogenheit der Gesellschaft andererseits. Für Robert Musil war es dann der Krieg, der den Frauen endgültig die Scheu vor den Idealen des Mannes genommen hat: «Die Frau ist es müde geworden, das Ideal des Mannes zu sein, der zur Idealisierung nicht mehr

die eigene Kraft hat, und hat es übernommen, sich als ihr eigenes Wunschbild auszudenken.»⁷⁶ Die deutschen Männer haben durch das Ende des Krieges ihren Feind und ihren Anführer verloren. Zur Aufrechterhaltung ihrer inneren Balance machen die Geschlagenen eine Revolution, die jedoch diejenigen nicht erreicht, für die der Krieg schon vorüber ist – die «neuen Frauen». Pola Negri berichtet am Abend des 8. November habe sie mit ihrem Film «Carmen» Premiere gefeiert. Ihr Lamékleid war ebenso ein Erfolg wie ihre Schauspielkunst. Man befand sich in Champagnerlaune, als von Ferne Gewehrsalven krachten. Sie wandte sich erschrocken an Ernst Lubitsch mit der Frage, was das denn zu bedeuten habe, und er raunte ihr zu, das sei völlig nebensächlich, sie solle sich auf den Film konzentrieren.

Diese Anekdote aus dem revolutionären Berlin spiegelt eine veränderte Welt wider. Während die Männer in verschlissenen Feldgrau in den von ihrem Kaiser verlassenen Prachtbauten nach einem Feind suchen, betrachtet sich die «neue Frau» auf der Leinwand. Durch die Revolution versuchen die Soldaten, dem nationalen Grössenwahn, dem sie erlegen sind, noch einen Rest an Sinn abzugewinnen. Derweil sitzt einer der massgeblichen Mitverantwortlichen des Krieges in einer Berliner Fremdenpension und bereitet seine Flucht vor. Der entlassene General Ludendorff, UFA-Begründer und Esoteriker, entkommt – wie im schlechten Film – mit dunkler Brille und gefälschtem Pass nach Norden. Die politisch-militärische Illusion der Männer ist gescheitert; die künstlich erzeugte Illusion wird zum Kennzeichen der anbrechenden republikanischen Epoche werden. Die Frauen der 20er Jahre sind technisch versierte Arbeiterinnen an der eigenen Erscheinung. Die Produktion des falschen Glanzes beherrschen sie perfekt. Marlene Dietrich wird eine von ihnen sein.

Bereits vor dem Krieg war ihr aufgefallen, dass die Gewohnheiten der Militärs, die den Berliner Stadtalltag dominierten, seltsam langsam wirkten. Wenn sich zwei Offiziere auf der Strasse vorstellten, schlugen sie nach vorn und hinten aus, so dass ihre Verbeugungen den Verkehr ernstlich behinderten. Begegneten sich höhergestellte Militärs vor dem Zug, so setzte ein langwieriges gegenseitiges Bekomplimentieren ein, weil jeder dem anderen den Vortritt lassen wollte. Die Warteschlange hinter ihnen wurde immer länger und die Wartenden immer ungehaltener. Je mehr sich Berlin zu einer modernen Grossstadt wandelt, umso deutlicher wird, dass

dieses Verhalten der Vergangenheit angehört. Die Militärs geben nicht mehr den Takt Berlins vor. Die jungen zurückkehrenden Soldaten sehen uralt aus, sie sind unrasiert, tragen verfärbte Uniformen, abgetragene Feldmäntel und ausgetretene Schuhe. Sie sind nicht wie ihr Cousin Hans zum Scherzen oder Flirten aufgelegt, sondern wirken wie abwesend. Die Menschen sind erschöpft und haben nichts zu verschenken. Also übersehen sie die bettelnden Kriegsveteranen auf der Strasse. Sie wollen nicht an den Krieg erinnert werden. Josefine von Losch verbietet, dass in ihrem Beisein über den Krieg gesprochen wird. Sie will erst gar nicht an das Verlorene erinnert werden.

Marlene Dietrich hat die Schule hinter sich und muss sich fragen, was aus ihr werden soll. Bislang ist sie durch keine besondere Begabung aufgefallen. Ihr grösster Wunsch ist es, zur Bühne zu gehen. Doch das muss sie vor der Mutter geheimhalten. Die Schauspielerei gilt als anrühiges Gewerbe, und mit einer Tochter, die Schauspielerin ist, wäre für Josefine der Abstieg perfekt. Als Mädchen aus gutem Hause hat Marlene vor dem Krieg Ballettstunden genommen: Ihre Ballettschuhe sind noch heute in ihrem Nachlass zu finden. Es sind sehr feine, in England hergestellte Schuhe. Sie sehen richtig teuer aus, gefertigt aus altrosa Seide und mit Ledersohle. Diese federleichten Schuhe tragen deutliche Gebrauchsspuren, sie muss viel geübt haben. Es existiert ein Foto, das sie bei Ballettübungen zeigt. Auf irgendeinem Berliner Dach steht sie Spitze. Ihre eine Schulter ist entblösst, sie zwingt sich ein Lächeln ab und sieht sehr geziert aus. Marlene Dietrich weiss, dass die Zeiten vorüber sind, in denen Mädchen Ballett tanzen. In ihrem Tagebuch gibt es einen Eintrag vom Mai 1918, in dem sie schreibt, dass sie das Ballett aufgegeben habe, doch die «Barfuss-Stund» besuche sie weiter. Sie geht also mit der Mode und gehört zu den jungen Frauen, die sich für rhythmische Gymnastik und Ausdruckstanz begeistern. Mehr als den Tanz liebt sie die Musik. Ihre Mutter kauft eine teure Geige und hegt dabei die stille Hoffnung, ihre künstlerische Begabung könnte Marlene davor bewahren, «Dummheiten» zu begehen. Sie hofft, dass ihr die Geige wichtiger sein wird als die jungen Männer. Doch sie will beides. Als ihre Mutter sie 1920 drei Monate ins bayerische Mittenwald schickt, damit sie dort ihr Geigenspiel verbessert, enttäuscht sie die in sie gesetzten Erwartungen prompt. Wieder einmal verliebt sie sich, die Mutter bekommt Wind davon und holt sie nach Hause.

Josefine von Losch hat genug von den Sperenzen ihrer Tochter. Sie denkt

über eine dauerhafte Lösung nach und verfällt auf den wenig überraschenden Gedanken, die missratene Tochter in ein Internat zu stecken. Immer wieder hat sie mit diesem Schritt gedroht, doch jetzt will sie ihn wahr machen. Nicht anders als die neue Regierung wird Marlene Dietrich von Berlin nach Weimar verfrachtet. Nach dem Wunsch der Mutter soll sie in Weimar zur Künstlerin ausgebildet werden. Josefine von Losch wird allmählich nervös über das Verhalten Marlenes und wünscht, sie sei so brav wie ihre Schwester. Sie hofft, dass mit der Unterbringung bei der strengen Gouvernante Arnoldi der Anfang dazu gemacht ist.

«Das Internat war kalt, abweisend, die Strassen waren fremd, und die Luft roch anders als in meiner grossen Heimatstadt; keine Mutter, niemand, den ich kannte, kein Allerheiligstes, wohin ich mich flüchten, kein Ort, wo ich heimlich weinen konnte, keine Wärme», schreibt die alte Marlene Dietrich über ihre Zeit in Weimar. Und in diesem Fall decken sich ihre Erinnerungen als alte Frau nahezu mit ihren Tagebucheinträgen als junges Mädchen. Im Töchterheim der Frau Arnoldi schlafen die Mädchen zu sechst im Zimmer. Was die Kadettenanstalt für die preussischen Jungs, ist das Töchterheim noch immer für die preussischen Mädchen. Marlene ist an einen Ort geraten, an dem die Regeln und Sitten einer untergegangenen Welt gelehrt werden. Das junge Mädchen ist dem Drill und der Zucht dieses Hauses wehrlos ausgeliefert. «Man musste sich einreihen, ging auf der Strasse immer zwei und zwei nebeneinander, führte die übrigen Zöglinge an (...), und begegnete freien Leuten, die Einkäufe machten oder an der Strassenecke einen Schwatz hielten, man fühlte sich verzweifelt, abgelehnt, ausgeschlossen.»⁷⁷ Frau Arnoldi gibt Befehle, erwartet Gehorsam und führt über alles Aufsicht. Penibel achtet sie auf Sauberkeit, Pünktlichkeit und Sittlichkeit. Körper und Geist ihrer Zöglinge sind ihr untertan. Den Mädchen wird eingetrichtert, dass die grösste Schande die verlorene Jungfräulichkeit sei. Ein ehrbares Mädchen bewahrt sich seine Reinheit, ansonsten ist ihr Abstieg in die Gosse vorgezeichnet. Diese Art der Erziehung ist dazu angetan, die Mädchen in ausschweifende Heimlichkeiten zu treiben und der Heuchelei Vorschub zu leisten. Weimar bezeichnet Marlene Dietrich als «Gefängnis». Ihre Zukunft ist ungewiss. Ihr sitzt die Angst im Nacken, die Mutter zu enttäuschen.

Weimar, den 21. Oktober 1920 Eben hatte ich Stunde. Es kommt mir vor, als ob Reitz doch etwas enttäuscht von mir ist. In allem? Jetzt bin ich wieder drin in dem, was ich konnte und habe das natürlich schnell wieder begriffen. Darüber war er anfangs sehr erfreut, schrieb das auch an Mutti! (...) Wenn ich anders wäre und von Vergnügungen nichts wollte, oder tun könnte, was mir gefiele, dann würde vielleicht etwas aus mir. (...) – Vielleicht hat jemand die Güte, mich zu heiraten, und dann endet meine Künstlerlaufbahn, das ganze Üben die Jahre lang, im Vorspielen für den Hausgebrauch? Wo soll man denn nur den Mut hernehmen?⁷⁸

Marlene Dietrich ist hin- und hergerissen zwischen ihren Wünschen und den Erwartungen der Mutter. Die trifft alle drei Wochen zu einem Kontrollbesuch in Weimar ein. Als eine ihrer wichtigsten Aufgaben betrachtet sie es, ihrer Tochter den Kopf zu waschen. «Dass eine Mutter so weit fährt, nur um die Haare ihrer Tochter zu waschen, mag vielleicht ungewöhnlich erscheinen. Aber meine Mutter war sehr stolz auf meine Haare, und es lag ihr daran, dass sie schön blieben. In diesem Punkt hatte sie kein Vertrauen zu mir. Meine Haare sind immer prachtvoll geblieben, und ich bin sicher, dass ich das der Hilfe meiner Mutter verdanke. Sie trocknete sie mit einem Handtuch, dann liess sie mich auf einen Stuhl im Besuchs-zimmer sitzen. Mein Gesicht war gerötet von all dem Frottieren, das zu dieser Behandlung gehörte, meine Haare waren noch ganz durcheinander und feucht, und Tränen rannen mir über das Gesicht, während ich mich von ihr verabschiedete.»⁷⁹ Der Kopf wurde Marlene also auch im übertragenen Sinn gewaschen. Wenn Josefine von Losch zu Besuch ist, bietet sich Fräulein Arnoldi die Gelegenheit, über Marlene herzuziehen. Sie schwärzt das Mädchen bei der Mutter an. Arnoldi petzt, Marlene liebe es, alle Blicke auf sich zu ziehen, und kokettiere im Konzertsaal. Das Mädchen kontert, dass sie nichts dafür könne, wenn alle Männer sie anstarren. Doch diese Verteidigung nutzt ihr wenig. Die Mutter glaubt der sittenstrenge Erzieherin und nicht ihrer liederlichen Tochter. Arnoldi gehört zu den Gouvernanten, die es geniessen, ihre Macht auszuspielen. Sie legt es darauf an, das Mädchen zu erniedrigen. Marlene Dietrich fürchtet Arnoldi und betrachtet sie als ihre Feindin. Das Fräulein und die Mutter schliessen einen Bund. Für sie ist die Tochter eines Offiziers dazu ausersehen, eine mächtige, asketische und militaristische Kultur weiterzuführen.

ren. Wenn die jetzige Gesellschaft andere Werte bevorzugt, so muss man ihr deshalb noch lange nicht folgen.

Das Mädchen dagegen mit seiner Kriegsjugend und seinen beiden toten Vätern wird sich fragen, warum sie auf das Glück verzichten und sich bewahren soll, nachdem sie hat erleben müssen, wie schnell alles vorbei sein kann. «Dann kam der Schicksalstag: der Tag, an dem meine Internatszeit zu Ende war. Es musste entschieden werden, ob ich meine Studien in Weimar fortsetzen sollte oder nicht. Meine Mutter kam, und da meine Geigen- und Klavierlehrer meine ‚Heldentaten‘ priesen, kam ich in ein Weimarer ‚Pensionat‘. Hier sollte ich wohnen, so dass ich weiter Musikunterricht nehmen konnte.»⁸⁰ Marlene Dietrich notiert, dass das Leben im Pensionat sich für sie angenehmer und freier gestaltet habe, aber sie verrät nicht, mit wem sie es dort zu tun hat. Doch liest man die Erinnerungen des Bauhäuslers Lothar Schreyer, so erfährt man, dass sie mit ihnen an einem Tisch sass: «Am Ende des Tisches sass ein lebenswürdiges stilles junges Mädchen, das wir alle gerne mochten, Marlene. Sie wohnte, wie wir, im Haus der Frau von Stein und besuchte die Musikhochschule in Weimar.»⁸¹ Im ehemaligen Haus der Goethemuse befindet sich die Pension der Schwestern Gliem. Bei ihnen wohnen ausser Lothar Schreyer und seiner Frau Marlene Dietrich und Maria Marc, die Witwe Franz Marcs. Eines Tages bekommt Marlene Dietrich bei Tisch mit, dass Frau Gropius für den Nachmittag ihren Besuch angekündigt hat: «Sie sagte bescheiden über den Tisch zu meiner Frau: ‚Bitte, Frau Schreyer – Frau Gropius, das ist doch die Witwe von Gustav Mahler, Frau Alma Mahler? Nicht wahr? Ach, ich habe einen so grossen Wunsch: Würden Sie mich vielleicht mit Frau Mahler bekannt machen?‘ Meine Frau versprach das gern. ‚Es wird sich schon eine Möglichkeit ergeben. Vielleicht machen Sie sich selbst bemerkbar?‘ Sie nickte eifrig.» Nachmittags kommt Frau Mahler-Gropius zum Tee. Als es dunkel wird, bricht sie auf. Das Ehepaar Schreyer begleitet seinen Gast vor die Tür in das erleuchtete Treppenhaus. Dort werden sie bereits erwartet. «An dem weissgestrichenen Treppengeländer lehnte, die Geige in der Hand, Marlene Dietrich und blickte mit grossen Augen. Meine Frau stellte Marlene vor. Ich hätte es tun müssen. Aber ich war zu benommen von der Szene, die jetzt begann. Marlene behielt die Geige in der linken Hand, sank fast in die Knie – es schien mir ein Hofknicks, wie

er wohl vor langer Zeit, als es noch einen Kaiser Franz Joseph gab, am Wiener Hof geübt worden war. Es war eine tadellose Bewegung, unterstützt von dem ganz schlichten, raffiniert schlichten Kleidchen des jungen Mädchens. Frau Gropius – auch sie spielte wunderbar. Da stand eine Herzogin in der Wiener Hofburg, die junge Hofdame zu empfangen. Und in diesen Augenblick wurde die Herzogin jung wie das Mädchen vor ihr, in strahlender Zurückhaltung, hob die rechte Hand etwas zögernd huldvoll, aber auch gebieterisch und empfing den Handkuss des Mädchens. Dann sagte sie über das errötende Mädchen hin zu mir: ‚Was das Kind für Augen hat! Welche Augen!‘⁸² Marlene Dietrich interessiert sich nicht für die avantgardistischen Ideen der Bauhäusler, die bei Tisch diskutiert werden, sondern sie schaltet sich erst ein, als es um den Besuch einer bei Männern sehr erfolgreichen Frau geht. Alma Mahler ist eine gebieterische Muse. Schon rein äusserlich hat sie mit ihren ausladenden weiblichen Formen so gar nichts gemein mit dem modernen Ideal der sportlichen, neuen Frau. Ganz im Sinne von Grossmutter Felsing bewundert Marlene Dietrich die traditionelle Dame und nicht die emanzipierte Bauhausfrau. Schreyer beschreibt Marlene Dietrich als sehr musikalisches, freundliches und kinderliebes Mädchen aus gutem bürgerlichen Hause. Als alte Frau, nachdem Goethe sie durchs Leben begleitet hatte, besteht sie darauf, während ihrer «Pensionatszeit» den Geist Weimars in sich aufgenommen zu haben. Gern schreibt sie über die Läuterung der Seelen und die vergossenen Tränen bei der Lektüre Werthers. Die Moderne hat sie nie wirklich interessiert, weder als alter noch als junger Mensch. Ihre Bekanntheit mit den Bauhäuslern findet sie keine Erwähnung wert.

Um etwas Glanz ins Kleinstadtdasein zu bringen erprobt sie ihre weiblichen Reize an ihrem Geigenlehrer Robert Reitz. Reitz ist Dirigent an der Oper und in Künstler- und Intellektuellenkreisen Weimars ein gern gesehener Gast.⁸³ Seine Schülerinnen nennen ihn «Bobby Reitzlos». Durch ihn kommt Marlene mit dem Geigenbauer Julius Levin in Kontakt, dem sie in ihren Briefen ihr Herz ausschüttet.⁸⁴

Diese Briefe zeigen sie als ein liebesbedürftiges Mädchen, das nicht weiss, wohin es sich wenden soll. Weder mit ihrer Mutter noch mit ihrer Schwester scheint sie ein vertrauensvolles Verhältnis zu verbinden. Völlig überraschend wird sie von ihrer Mutter zurück nach Berlin geholt. «Fürchtete sie meine Freiheit? Auf jeden Fall schien sie beunruhigt.»

Warum das geschieht, weiss sie angeblich nicht. Die Mutter verweigert ihr die Antwort auf ihre Fragen. Gemäss der Darstellung von Marlenes Tochter, Maria Riva, muss ihre Mutter Weimar verlassen, weil sie ein Verhältnis mit ihrem Geigenlehrer, Professor Robert Reitz, eingegangen ist. Die Entjungferung war für sie – nach Auskunft Rivas – eine demütigende Erfahrung. Am Gängelband der Mutter kehrt sie zurück nach Berlin. Noch immer ist nichts aus ihr geworden. Und dann ist sie noch nicht einmal mehr Jungfrau. Dass sie die Hoffnung auf eine Karriere als Konzertgeigerin nicht aufgegeben hat, sieht man an der Wahl des Lehrers: Sie bekommt Stunden bei dem renommierten Professor Carl Flesch. Josefine von Losch lässt sich die Ausbildung ihrer Jüngsten etwas kosten. Acht Stunden am Tag lässt er sie angeblich Bach spielen. Schliesslich wird Marlene Dietrich wieder krank: Sehnenentzündung. Die Hand wird in Gips gelegt. Als dieser abgenommen ist, lautet die Diagnose, dass die Hand immer anfällig bleiben wird. Ihren Künstlertraum können Mutter und Tochter begraben. «Dieser Schicksalsschlag warf mich völlig zu Boden.» Marlene Dietrich wird nie in den grossen Konzertsälen der Welt Triumphe feiern. Die Investition ist umsonst gewesen. «Die Enttäuschung meiner Mutter war noch grösser als meine. Die alte Geige, die sie gekauft hatte, lag nun in ein Seidentuch eingewickelt in ihrem schwarzen Kasten. Für meine Mutter war ein weiterer Traum zerbrochen.»

II Aufstieg (1923-1932)

Frühes Leid

Das Berlin, in das sie zurückkehrt, ist trübe, grau und trostlos. «Wir hatten das grosse Kriegsspiel hinter uns, und den Schock des Ausgangs; einen sehr desillusionierenden politischen Lehrgang in Revolution, und jetzt das tägliche Schaustück des Zusammenbruchs aller Lebensregeln und des Bankrotts von Alter und Erfahrung.»¹ Marlene Dietrich spürt die Kälte der neuen Zeit. Es herrscht eine stahlharte, feindliche Atmosphäre, die einen zur ständigen Verteidigung zwingt. «Die Menschen dieser Epoche fühlen auf neue Art ihren Kollektivcharakter, ihre soziale Natur.»² Illusionslosigkeit gilt jetzt als höchster Wert. Marlene Dietrich und ihre Freunde begegnen dem Leben mit einem müden Skeptizismus. Das Ornament ist ausrangiert, und jedes Geschäft, das etwas auf sich hält, lässt den Marmor der wilhelminischen Jahre abreißen. Zu viel Prunk stört. Schnell verdrängt sie die Erinnerungen an des Vaters schöne Uniform, an den Sedanstag, an Kutschenfahrten mit der Grossmutter, denn sie will nicht zu denen gehören, die wie ihre Mutter und deren Freundinnen unter dem Kaiserbildnis weinen. Ständig wird ihr die Schwester, die mittlerweile das Lehrerinnenexamen abgelegt hat, als leuchtendes Vorbild hingestellt. Sie ist die ewigen Vorwürfe ihres «Versagens» wegen leid und will nicht die immer gleichen Fragen nach ihrer Zukunft beantworten.

Noch immer ist keine Ruhe eingekehrt. Immer wieder kommt es zu Putschen, sei es von links oder von rechts, und fast täglich hört man von politischen Morden. Bis 1923 hat die Inflation nur Geldvermögen vernichtet, doch danach sind auch die Einkommen von der Entwertung betroffen. Mit Arbeit lässt sich kein Geld mehr verdienen. Man muss sich etwas anderes einfallen lassen. Die Hyperinflation führt zum völligen Zusammenbruch

der deutschen Wirtschaft. Was sich zwischen 1922 und 1923 abspielt, ist für die meisten Deutschen eine Katastrophe. Über Nacht kann alles verschwunden sein, wobei es gleichgültig ist, ob man ein Vermögen sein eigen nennt oder einen Notgroschen hütet. «Dieser Vorgang wirft Menschen zusammen, deren materielle Interessen sonst weit auseinanderliegen. (...) Die Inflation hebt Unterschiede zwischen Menschen auf, die wie für die Ewigkeit geschaffen schienen, und wirft Leute, die einander sonst kaum gegrüsst hätten, in ein und derselben Inflationsmasse zusammen.»³ Hasardeure und Schieber drängen nach vorne und verweisen die Bürger auf die hinteren Plätze. Bekommt man Geld in die Hand, muss man es so schnell wie möglich ausgeben. Was jetzt noch Gültigkeit hat, kann im nächsten Moment bereits wertlos sein. Die Bürger, Garanten eines sicheren Lebens, sehen sich nicht mehr dazu in der Lage, ihren Lebensstandard aufrechtzuerhalten. Der übliche Theaterbesuch oder die Ausrichtung einer Geburtstagsfeier führen zu bislang nicht gekannten ökonomischen Schwierigkeiten. Es ist die Zeit, in der der junge Bertolt Brecht mit «Trommeln in der Nacht», Arnolt Bronnen mit «Vatermord» und Fritz Lang mit *Dr. Mabuse, der Spieler* Erfolge feiern. Man muss spekulieren, lavieren, täuschen und blenden können, um durchzukommen. Thomas Mann hat – diese Situation reflektierend – seine eigenen Kinder als «geborene Villenproletarier» bezeichnet. Sie wachsen auf im Lebensrahmen des höheren Mittelstandes von ehemals, dennoch ist alles «ärmlich und schwierig, in abgetragenen und gewendeten Kleidern».⁴ Was sich zu Kaiser Wilhelms Zeiten nur im Verborgenen gezeigt hat, stellt sich nun öffentlich und grell zur Schau. «Den Kurfürstendamm entlang promenierten geschminkte Jungen mit künstlichen Taillen und nicht nur Professionelle; jeder Gymnasiast wollte sich etwas verdienen, und in den verdunkelten Bars sah man Staatssekretäre und hohe Finanzleute ohne Scham betrunkenen Matrosen zärtlich hofieren. Selbst das Rom des Sueton hat keine solche Orgien gekannt wie die Berliner Transvestitenbälle, wo Hunderte von Männern in Frauenkleidern und Frauen in Männerkleidung unter den wohlwollenden Blicken der Polizei tanzten. Eine Art Irrsinn ergriff im Sturz aller Werte gerade die bürgerlichen, in ihrer Ordnung bisher unerschütterlichen Kreise.»⁵ Marlene Dietrichs feine Verwandtschaft ist der Meinung, auch sie gehöre zu diesen schamlosen Gestalten und habe sich in den Dunstkreis der Prostitution begeben,



Die Spionin – Marlene Dietrich in Dishonored

denn sie hat beschlossen, sich beim Theater zu bewerben. Was soll sie auch anderes tun? Sie kann und will nicht länger bei ihrer ewig nörgelnden Mutter zu Hause sitzen. Das Geld scheint nicht das vorrangige Problem gewesen zu sein. Mutter und Tochter streiten um das symbolische Kapital. Nachdem der Traum von der Karriere als Konzertviolinistin geplatzt ist, steht sie vor dem Nichts. Auf keinen Fall will sie weiter die Schule besuchen, aber auch im Büro sitzen oder im Kaufhaus auf Kunden warten stellt sie sich nicht sonderlich aufregend vor. Das sind Berufe, die für eine schöne junge Frau, die fast Konzertviolinistin geworden wäre, nicht in Frage kommen. Marlene Dietrich will die verschwenderische Tradition ihrer Familie fortsetzen. Doch was soll man als Tochter eines wilhelminischen Polizeibeamten werden? Sie ist bürgerlich, heisst einfach Dietrich und ist von daher keine interessante Partie für einen der zahlreichen Parvenus, die sich gerne mit einer Frau von (gefallenem) Stand schmücken wollen. Kein Prinz wird sie heiraten, und auch der Kaiser wird

die alte Ordnung nicht wiederherstellen. Die Erwartungen der Mutter wird sie nicht erfüllen können, und so wählt sie das Naheliegende, nämlich das Schauspiel. Warum eigentlich nicht? Alle sagen, sie sei so hübsch, und ausserdem kennt sie sich aus mit den Stars und mit dem Kino. Wenn sie es sich richtig überlegt, hat sie ihren ersten Auftritt bereits hinter sich: Bei einer Feier spielte sie eine tragende Rolle in dem Stück *Die Gouvernante* von Theodor Körner. Immerhin fand die Aufführung in einer Villa im Grunewald statt, und das Publikum war begeistert gewesen von ihrer Darbietung.⁶ Sie hat sich schon mit einigen Mädchen über eine Karriere als Schauspielerin unterhalten. Viele von ihnen sind beim Theater oder Film untergekommen. Die meisten sehen nicht einmal gut aus und haben weder Ahnung von Musik, noch sind sie je in den Genuss von Ballettunterricht gekommen. Auf der Bühne stehen und Verse wie die von Rilke aufsagen, dafür bewundert werden und Geld zu verdienen, das würde ihr gefallen. Marlene Dietrich geht es nicht darum, etwas von sich preiszugeben oder ihr Inneres zum Ausdruck zu bringen. Sie will mit schönen Dingen Umgang haben und gut davon leben können. Von Kunst ist nicht die Rede. Berlin war die deutschsprachige Theaterhochburg schlechthin, nur dort befindet man sich auf der Höhe der Zeit. Die über 40 Theater der Stadt bezeichnet der einflussreiche Kritiker Herbert Ihering als die «Atmungsorgane der Stadt». Mehrere tausend Schauspieler stehen den Direktoren und Regisseuren zur Verfügung. Selbst der kleinste Chargenspieler muss eine spezielle Note ausgebildet haben, um sich in der Hauptstadt behaupten zu können. Der Wiener Max Reinhardt hatte 1905 das zwischen Kasernen und dem Krankenhaus Charité gelegene «Deutsche Theater» übernommen und es zum «grössten Theaterkonzern Europas» ausgebaut. Als sich Marlene Dietrich zur Aufnahmeprüfung an der Max-Reinhardt-Schule anmeldet, gehören dazu ausserdem die Kammerspiele und das Grosse Schauspielhaus, der ehemalige Zirkus Schumann, der 1919 von Hans Poelzig umgebaut worden war. Zum Ensemble zählen die erfolgreichsten deutschsprachigen Schauspieler, die Uraufführung eines jeden wichtigen Stücks auf einer dieser Bühnen ist ungeschriebenes Gesetz. Die Reinhardt-Theater sind bekannt für ihre ausgezeichneten Werkstätten und ihre Schauspielschule. Josefine von Losch ist zwar entsetzt über das Vorhaben ihrer Tochter, doch als sie «Max Reinhardt» hört, wird sie sich etwas beruhigt haben.

Immer wieder versichert sie ihrer Mutter, sie werde nicht im Tingeltangel auftreten, ihr Ziel sei es vielmehr, eine seriöse Schauspielerin zu werden. Was weiss die Mutter schon, Tingeltangel kann sie bei ihren Beinen jetzt schon haben, doch sie will mehr. Marlene Dietrich ist nämlich eine «ehrgeizige Dirn», wie einer ihrer zahlreichen Onkels bemerkt hat, und als solche sucht sie sich zum Vorspiel gezielt die Rolle des Mädchens aus *Der Tor und der Tod* von Hugo von Hofmannsthal aus. Hofmannsthal arbeitet eng mit seinem Landsmann Max Reinhardt zusammen, so dass sie mit Wohlwollen rechnen kann.

Wenn nach dem schwülen Abend Regen kam
Und wir am Fenster standen ... ah, der Duft
Der nassen Bäume! ... Alles das ist hin,
Gestorben, was daran lebendig war!
Und liegt in unsrer Liebe kleinem Grab.⁷

Die Aufnahmeprüfungen finden den ganzen September über im ersten Stock in der Schumannstrasse statt. Marlene Dietrich wartet zusammen mit den übrigen Anwärtern vor dem Prüfungszimmer. Verstohlen wird sie die anderen mustern, wird erleichtert sein über die unauffällig aussehenden Kandidatinnen und die Konkurrenz der Selbstbewussten fürchten. Ab und an hört man einen seltsamen Schrei oder ein künstliches Lachen aus dem Nebenraum, und jeder denkt bei sich, dass er es besser machen werde. Die Prüflinge sprechen nicht miteinander, denn jeder hält sich für etwas Besonderes. Ihre Aufregung kaschieren sie mit Arroganz. Schliesslich wird ihr Name aufgerufen. «Furchtbar viele Männer prüften uns von ihren Sesseln aus, Stunden um Stunden, wie mir schien.» Sie erkennt keinen dieser Herren, denn eigentlich geht sie lieber ins Kino als ins Theater. Auf die Aufforderung des Vorsitzenden hin spielt sie ihre Rolle. Sie spricht die Verse des betrogenen, toten Mädchens, das dem Geliebten erscheint. Vielleicht denkt sie beim Rezitieren an einen ihrer zahlreichen Geliebten, der sie verletzt oder verlassen hat. Zusätzlich soll sie «Gretchens Gebet» aus dem *Faust* sprechen. Danach wird sie entlassen und gebeten, am nächsten Tag wiederzukommen.

«Am nächsten Morgen waren dort so viele Mädchen, dass ich mir vorkam wie in der Volksschule.» Die «neue Frau» der Weimarer Republik befindet sich unter enormem Konkurrenzdruck, der in den künstlerischen Berufen mit noch unregelter Ausbildung und vagen Erfolgsaussichten um-

so grösser ist. Es herrscht die Vorstellung, dass man aus dem Nichts reich und berühmt werden kann.⁸ Wo früher nur 10 oder vielleicht 20 gekommen waren, drängten jetzt Hunderte zur Bühne. «Da gibt es die bewährten Vereinsspieler, die sich für Schauspieler halten. Da gibt es alte, ewig verkrachte Studenten, entlassene Offiziere der Armee, die einmal ihr Ehrenwort gebrochen, Bummelanten, sie alle suchen Zuflucht beim Theater – weil man da spät aufstehen kann. Da gibt es Töchterchen aus guten Häusern, die bei allen Geburtstagen und sonstigen Familienfestlichkeiten Gedichte aufsagen und von Tanten und Verwandten ermutigt und angehalten werden, die Theaterlaufbahn einzuschlagen, ‚Künstler‘ zu werden. Da gibt es verwöhnte Muttersöhnchen, denen man zu Hause in allem nachgibt, die noch nie im Leben ein ‚Nein‘ gehört haben.»⁹ Marlene Dietrich erfährt an diesem Morgen, dass sie am Unterricht teilnehmen kann. Ihr Lehrer ist der unbeliebte Berthold Held. «Er trug meistens einen Cutaway, mit weissen Gamaschen, hellen Handschuhen, und ein Monokel am Band, das ihm herunterfiel. Dieses Monokel trug er nur, wenn er mit kleinen Schauspielern eine Umbesetzung probierte oder wenn er uns unterrichtete.»¹⁰ Auf den Fotos, die Berthold Held im Kreise seiner Schüler zeigen, sieht man angestrengte junge Menschen, die reiten, tanzen, hüpfen, vorlesen oder fechten. Am «Deutschen Theater» – so heisst es – werden Schauspieler nicht ausgebildet, sondern erzogen.

Es muss allerdings sehr unangenehm gewesen sein, von Held unterrichtet zu werden. Fritz Kortner, der ihn zur gleichen Zeit wie Marlene Dietrich kennenlernt, beschreibt ihn als einen anmassenden, gewissenlosen und nur auf seinen Vorteil bedachten Feigling. Marlene Dietrichs Mitschülerin und Freundin Grete Mosheim berichtet, sie hätten beide nicht viel von Held gehalten.¹¹ Hinter seinem Rücken machten sie sich lustig über ihn und gingen lieber bummeln, als diesem aufgeblasenen alten Mann zuzuhören. «Nach knapp einem Jahr hörten wir auf, ohne etwas gelernt zu haben, aber dass wir bei ihm Unterricht gehabt hatten, berechtigte uns, in Reinhardts Theatern aufzutreten.»¹² Marlene Dietrich bleibt nicht einmal ein Jahr. Im Juni 1922 – nach nur vier Monaten Unterricht – hört sie auf, spielt jedoch weiter Theater. Im Archiv des Deutschen Theaters findet man ihren Namen zum ersten Mal im Oktober 1922 verzeichnet. Zusammen mit Grete Mosheim steht sie in *Die Büchse der Pandora* in den Kammerspielen auf der Bühne. Dort geht es ausgesprochen vornehm zu:

es herrscht Frackzwang. Ihre Kollegen sind berühmte Schauspieler wie Werner Krauss, Emil Jannings und Gertrud Eysoldt. Als Ludmilla Steinerz darf sie einige Sätze sagen. Einen guten Monat steht sie auf der Besetzungsliste, dann übernimmt eine andere Schauspielerin ihre Rolle. Ab Herbst 1922 hat sie durchgängig Engagements an Berliner Theatern. Zusammen mit Elisabeth Bergner tritt sie in *Der Widerspenstigen Zähmung* auf. Der nur drei Jahre älteren Bergner eilt der Ruf voraus, ein grosses Talent zu sein, und Marlene Dietrich ist sehr gespannt auf die Zusammenarbeit mit ihr. Spielort ist das Grosse Schauspielhaus. Drei Sätze hat sie ergattert. Bei den Proben kommt es zur Auseinandersetzung mit dem männlichen Hauptdarsteller, der behauptet, man könne sie nicht verstehen. Elisabeth Bergner verteidigt Anfängerinnen wie die Dietrich dem Regisseur gegenüber. Das scheint einen bleibenden Eindruck hinterlassen zu haben, denn Marlene Dietrich erinnert sich als alte Frau noch sehr gut an die Situation. Obwohl die Inszenierung ihrer «Rüpelkomik» wegen verrissen wird, gelingt es der Bergner, Nachwuchsschauspielerin des Jahres zu werden. Marlene Dietrich dagegen muss noch warten, bis ihr Name überhaupt einmal in einer Kritik nur erwähnt wird.

Als Verehrerin von Rainer Maria Rilke weiss sie von Eleonora Düse. Für die Düse existierte kein Unterschied zwischen ihrem Ich und der dargestellten Figur. Sie war sie selbst, wenn sie die andere war. Dieser Seelenkult und diese Kunstreligion haben so gar nichts mit den Erfahrungen der jungen Marlene Dietrich zu tun. Von wegen Identifikation mit der Rolle, manches Mal weiss sie nicht einmal genau, was sie da eigentlich spielt: «In der *Büchse der Pandora* von Wedekind war ich eine der ‚schweigenden Beobachterinnen‘. Ob man es glaubt oder nicht, ich wusste nichts von dem Stück, denn ich trat nur im dritten Akt auf. Noch heute weiss ich nicht, worum es darin geht.»¹³ Angeblich spielt sie völlig unbedeutende Rollen, die eben einfach gespielt werden müssen. Von den Anfängern werden aber auch solche Rollen begehrt, und Marlene Dietrich schafft es beim Theater mehr zu sein als nur eine Statistin. Immer wieder gelingt es ihr, eine Rolle zu bekommen. Bei den vielen Nachwuchsschauspielerinnen lässt das auf eine gewisse Durchsetzungsfähigkeit schliessen, denn um jeden Satz herrscht ein grosses Gerangel.

Marlene Dietrich erledigt ihre Arbeit als kleine Schauspielerin. Sie lernt die Umgangsformen des Theaterbetriebs kennen und registriert nüchtern, dass Schauspieler vornehmlich eitel sind. Zu ihren Bühnen- und Theater-

erfahrungen passen denn auch nicht die hehren Worte der Düse, sondern die nüchternen Beobachtungen des *Kunstseidenen Mädchens* von Irmgard Keun. Wie diese lernt sie das Theatergeschehen zunächst von unten kennen, wo sie die hierarchischen Abstufungen deutlich zu spüren bekommt: «Die Mädchen bestehen aus zwei Hälften – und die einen sind vom Konservatorium und machen nur so für Geld mit und kommen sich sehr kolossal vor – und die anderen sind von der Schauspielschule, die kriegen kein Geld, sondern zahlen nur – und kommen sich dafür noch kolossaler vor. (...) Und alle haben ein Getue, wie ich es in meinem ganzen Leben noch nicht gesehen habe, und behandeln mich mit gemeiner Verachtung, was sich aber noch an ihnen rächen wird. Und die fertigen Schauspieler verachten wieder die von der Schule und lassen es sich anmerken. Gegenseitig verachten sie sich auch, aber das lassen sie sich dann nicht so anmerken – und überhaupt ist alles eine allgemeine Verachterei, nur sich selbst findet jeder wunderbar.»¹⁴

Marlene Dietrich ist absolutes Mittelmaß: eine Theaterschauspielerin ohne grosses Talent, der es dank ihrer Ausdauer, ihres Aussehens und ihres Ehrgeizes gelingt, Nebenrollen zu bekommen. Dass sie nicht verwöhnt ist und diszipliniert arbeitet, wirkt sich zu ihrem Vorteil aus. Sie lässt sich nicht abschrecken. Verloren hat sie bereits genug, eigentlich kann sie nur noch gewinnen. Mit ihrem feinen Gespür für soziale Unterschiede findet sie einen Platz in der hierarchischen Theaterwelt. Mit nur wenig Talent ist es ihr gelungen, «Reinhardtschauspieler» zu werden. Und das gilt immer noch als denkbar beste Empfehlung.

Die junge Marlene Dietrich ist bei den Kollegen beliebt, denn der allgemeinen Wichtigtuerei um das grosse Talent, das man sei, setzt sie demonstrativ ihre Nichtbegabung entgegen: «Ich hatte kein besonderes Talent und wusste das auch. Alle wussten das.» Dieses ungewöhnliche Bekenntnis wirkt entlastend auf die anderen, und gleichzeitig gelingt es ihr, die anderen glauben zu machen, dass es sich als hilfreich erweisen kann, sie zu kennen. Es soll ein Muster ihres Lebens werden: Sie verhält sich, als ob sie für niemanden eine Konkurrenz sei, und sticht dabei alle aus. Ihr (scheinbares) Desinteresse am eigenen Fortkommen und das Bekenntnis mangelnden Talents verschleiern nur ihren Ehrgeiz. Marlene Dietrich arbeitet hart in diesen Jahren. Ihrer Talentlosigkeit begegnet sie mit unermüdlicher Ausdauer. Sie fährt kreuz und quer durch die Stadt und spricht

in sonderbaren Theatern sonderbare Sätze, deren Zusammenhang ihr häufig selbst nicht klar ist. «Ich spielte beispielsweise die Rolle eines Dienstmädchens im ersten Akt eines Stückes, fuhr dann mit der Untergrundbahn oder mit dem Bus zu einem anderen Theater, wo ich im zweiten Akt eines anderen Stückes eine Matrone war, und beschloss dann den Abend als Dirne im dritten Akt eines dritten Stückes.»¹⁵ Die Zeiten haben sich geändert. Sie sitzt nicht in der Equipage, sondern benutzt die öffentlichen Verkehrsmittel auf dem Weg zur Arbeit. Es kommt auch vor, dass sie einer Kollegin den Gefallen erweist, sie zu vertreten, was angeblich keinem auffällt, oder dass sie in einem Stück innerhalb weniger Tage verschiedene Rollen besetzt. Sie nimmt, was sie kriegen kann. Beobachtet die Kollegen beim Spiel, kommt mit ihnen beim Schminken in der Garderobe ins Gespräch und macht sich bekannt. So gelingt es ihr im Lauf der Jahre zu einer gefragten Darstellerin von Nebenrollen zu werden. «Gewöhnlich verbrachte ich mehr Zeit damit, mich herzurichten, als zu spielen.» Aus der Not macht sie eine Tugend: Wenn sich schon alle das Maul darüber zerreißen, wie hübsch sie ist, dann kann sie auch diese Schönheit in den Mittelpunkt stellen. Ihr blendendes Äusseres soll dafür sorgen, dass ihre darstellerischen Mängel nicht so sehr ins Gewicht fallen. Kollege Bernhard Minetti bemerkt nüchtern über sie: «SchönerWuchs. Unschauspielerisch.»¹⁶ Ihre Mutter hat sie gelehrt, dass ein Ziel nie erreicht ist, sondern dass allein Arbeit und Disziplin helfen, das vermeintlich Erreichte zu erhalten. Neben ihren abendlichen Auftritten und täglichen Proben nimmt sie Gesangsunterricht und lernt boxen. Der Boxsport passt zu diesen kühlen Jahren nach der überhitzten Zeit der Inflation: beim Boxen geht es um Konzentration, Kondition, Härte und Sieg. Wie auf der Bühne muss man im Ring ständig präsent sein. Analysiert wird das Verhalten zum Gegenüber: Traut man sich zuzuschlagen? Wie lange wartet man auf den ersten Schlag? Ihr Lehrer ist der Türke Sabri Mahir, den Vicki Baum als einen Mann aus «Stahl und Stein» bezeichnet hat und dessen berühmtester Schüler der deutsche Schwergewichtsmeister Franz Diener war. Sein «Studio für Boxen und Leibesucht» war am Tauentzien. «Er war unnachgiebig. Stampfend, fluchend, schreiend gab er seine Kommandos, hetzte einen in sein Tempo und wollte nichts wissen davon, dass man keinen Atem, keine Füße, keine Arme, kein bisschen mehr Kraft habe und dicht vor einem Herzschlag stehe. In seinem vier-oder fünfsprachigen Catchas-catch-can-Jargon brüllte er einen an, man solle seine sieben Sachen

nehmen und sich verdrücken und sich nie wieder bei ihm sehen lassen, und warf einem die sieben Sachen womöglich ins Gesicht.»¹⁷ Dieses harte Training haben laut Vicki Baum nur drei oder vier Frauen durchgehalten: darunter sie selbst und Marlene Dietrich.

Als Marlene Dietrich am Deutschen Theater anfang, war die grosse Zeit Max Reinhardts eigentlich vorüber. Selbst im Krieg waren seine Theater noch voll gewesen, doch das ändert sich. «In den Strassen, die zu den Theatern führten, war Revolution. Schauspieler und Zuschauer, die stundenweit zu Fuss gegangen waren, mussten oft zuletzt noch im Kugelregen über die Weidendammer Brücke oder über den Steg laufen. Die Folie der Wirklichkeit war zu stark. Nur echtes Drama hätte dagegen aufkommen können, aber die jungen Dichter versagten.»¹⁸ Die Dramen der neuen Dichtergeneration sind Reinhardt mit zu viel politischer Propaganda und papierener Symbolik befrachtet. Lotte Eisner erzählt, sie sei als junge Frau viel ins Theater gegangen: Dreimal die Woche Reinhardt, doch dann kommt Brecht. In diese Zeit fallen Marlene Dietrichs Anfänge.

Sie scheint wenig von dieser Krise mitbekommen zu haben, deren Ausdruck Debütantinnen wie sie sind. Eigentlich gehört sie den Kreisen an, die vor dem Krieg eifrige Theatergänger gewesen waren. Hätte sie ihre geliebte Grossmutter beerbt, so wäre sie in eleganter Robe im Parkett gesessen und wäre nicht mit der U-Bahn von einer Bühne zur anderen gehetzt, um für wenig Gage kleine Sätze zu deklamieren. Marlene Dietrichs Karriere führt die Deklassierung des deutschen Bürgertums vor. Die Umschichtungen von seit Generationen vererbten Besitzständen, die Abwertung der bürgerlichen klassischen freien Berufe wie auch des Militärs und damit einhergehend die Aufwertung der technischen Intelligenz, Inflation und der massive Schwund von Kapitalbesitz bleiben nicht ohne Auswirkungen auf Reinhardts Publikum. Kurt Pinthus schreibt über die Saison 1923/24: «Die Spielzeit begann in den Wochen der katastrophalsten Inflation. Wenn der Theaterleiter feststellen muss, dass die Einnahme des vergangenen Abends am nächsten Tag nur noch die Hälfte wert ist, so kann an eine geordnete Theatertätigkeit nicht gedacht werden. Die gewaltsame Stabilisierung reduzierte dann den Wohlstand aller Volkskreise so sehr, während die Eintrittspreise auf einer gegen die Vorkriegszeit und im Vergleich zum Ausland und zu Variété und Kino übermässigen Höhe gehalten wurden, dass der Theaterbesuch auffallend nachliess.»¹⁹

Herbert Ihering fordert die Theaterleute auf, sie sollen sich endlich darüber im Klaren sein, für wen sie eigentlich spielen. Für Ihering – einen Verfechter Bertolt Brechts – verfehlt das Theater sein Publikum: «Es entfaltet seine Feierlichkeit und getragene Breite, den ganzen Apparat des Endes vor ungeduldigen Anfangsmenschen.» Diese Anfangsmenschen, die nun Zeit und Geld haben, ins Theater zu gehen, können mit dem, was da vor ihnen ausgebreitet wird, wenig anfangen. «Das Theater spielt mit der Erfahrung vieler Jahrzehnte vor einem Publikum von der Erfahrung weniger Jahre.»²⁰ Was dieses Publikum nach Iherings Einschätzung will, ist Spannung und Unterhaltung wie beim Boxkampf. Bildungsbürgerliche Ideale haben ausgespielt. Im Gegensatz zu ihrer Mutter und dem Grossteil der Verwandtschaft nimmt Marlene Dietrich die Herausforderung an. Durch die Revolution hat sie zwar ihren gesellschaftlichen Status verloren, doch gleichzeitig bieten sich in der neuen Republik jungen Frauen bislang ungeahnte Chancen. Marlene Dietrich ist eine gänzlich unsentimentale Energie eigen, die keinen Verrat an der Tradition, sondern nur das eigene Fortkommen kennt. Es muss ihr einfach gelingen, in einem Milieu mitleidloser Konkurrenz herauszustechen. Die Währung, um die es bei diesem Geschäft geht, ist der Skandal. Als Offizierstochter weiss sie um den hohen Wert der Ausstattung. Früh beginnt sie damit sich eine Art Requisitenkammer anzulegen. Anders als von der Mutter gelernt, hat sie begriffen, dass es nicht mehr darum geht, den Schein zu wahren, sondern mit dem verlorenen Sein zu spielen. Das wird zur Grundlage ihres Erfolgs werden. Bestes Beispiel für ihren gekonnten Umgang mit dem wilhelminischen Offizierserbe ist ihr Einsatz des Monokels. In ihren *Memoiren* schreibt sie, das Monokel habe als «der Gipfel des ‚Makabren‘» gegolten und ihre Mutter habe ihr das lange aufbewahrte väterliche Monokel überlassen. Ohne das Monokel wirkte das Gesicht des wilhelminischen Ehrenmannes nackt. Monokelträger sind immer unter sich, sie signalisieren durch diese eigentümliche Maskierung ihres Gesichts, dass sie ihre Umgebung nach ihnen vorbehaltenen Kriterien wahrzunehmen gedenken. Wird das Monokel fallengelassen, so ist dies ein Zeichen dafür, dass man nichts gesehen hat oder sieht. Wenn die Offizierstochter Marlene Dietrich «das Monokel meines Vaters in ein Auge geklemmt, die Haare zu Hunderten von Locken und Strähnen frisiert», ihren Auftritt hat, so drückt sie damit aus, dass sie in die Kommunikation der Ehrenmänner eingeweiht ist. Sie verwendet das einstige Symbol ständischer Überlegen-

heit als Accessoire einer Femme fatale, die die Wünsche und Regeln der Männer kennt und der kein Ehrenmann etwas vormachen kann.

Josefine von Losch beschweigt das Treiben ihrer jüngsten Tochter. «Meine Mutter hatte sich in sich selbst zurückgezogen, sie gab keinerlei Kommentar ab, sprach nie über meine Abenteuer in der ‚Welt des Films‘, ein Ausdruck, der ihr Ohr beleidigte. Für sie waren Film und Zirkus ein und dasselbe.» In diesen Jahren lernt Marlene Dietrich ihre Stärken und Schwächen kennen. Sie professionalisiert ihre Technik der Selbstdarstellung. Eine Frau ist, was sie aus sich zu machen versteht.

Es war nur eine Frage der Zeit, bis auch sie bei der leichten Unterhaltung landen würde. Gesegnet mit schönen, langen Beinen, erhält sie ein Engagement bei den sogenannten Thielscher-Girls. Guido Thielscher, der seiner Gruppe in ironischer Anlehnung an die berühmten Tiller-Girls diesen Namen gab, war vor dem Krieg eine Berliner Lokalgrösse gewesen.²¹ Ganz Berlin hat sich «scheckig» gelacht über seine Darstellung von «Charleys Tante». Der 60-Jährige ist ein alter Hase im Unterhaltungsgeschäft und feiert mit seinem «Girl-Kabarett» Erfolge. Die hübschen Mädchen – ausser Marlene Dietrich sind Renate Müller, Trude Hesterberg und Hella Kürty mit von der Partie – schwingen ihre Beine, tanzen Step oder Vaudeville und sind vor allem leicht bekleidet. «Die ‚Girls‘ sind jüngere und ältere Mädchen in Schwimmkostümen, die augenblicklich die Variété- und Revuebühnen Europas, die etwas auf sich halten, in trockene Strandbäder verwandeln. (...) Sie sind wie eine Übersetzung des männlichen ernstesten Militärexerzierens ins Weibliche. Ihre Spiele sind Kompositionen aus Militarismus und Erotik. (...) Es sind alles ‚gutbürgerliche‘ Mädchen aus ‚besseren Familien‘ – und sie legen Wert darauf, dass es in der Zeitung gedruckt werde.»²² Künstlerisch sind diese Auftritte nicht der Rede wert, doch sie sammelt Bühnenerfahrung und knüpft Kontakte zum Showbusiness. Von Thielscher aus schafft sie den Sprung in eine Erik-Charell-Produktion. Damit gerät sie in einen neuen künstlerischen Umkreis. Max Reinhardt, der damit gescheitert war, das Grosse Schauspielhaus kostendeckend zu führen, hatte 1924 die Leitung an den bis dahin weitgehend unbekanntem Tänzer Erik Charell abgegeben. Was er mit antiken Tragödien und klassischen Dramen nicht geschafft hatte, gelingt Charell mit seinen Revuen: Das Haus ist voll. Angeblich erwirtschaftet er

bis zu 1 Million Reichsmark pro Saison. Charell produziert populäre Unterhaltung auf geschmackvollem Niveau; Spiessersex wie bei Thielscher sucht man bei ihm vergebens. Charell ist ein homosexueller Elegant, der Wert auf die opulente Ausstattung legt. Marlene Dietrich ist in eine mondäne Welt sexueller Zweideutigkeiten geraten. Charells Vorbilder findet man nicht in Alt-Berlin, sondern in Amerika. Erfolgreich orientiert er sich an George Gershwin oder Florenz Ziegfeld. Er arbeitet mit einem hochprofessionellen Produktionsteam, und seine Bühnendarsteller sind durchweg beliebter und begabter als die der anderen Produzenten.

Charells Produktion 1926/27 trägt den Titel *Von Mund zu Mund* und besteht aus zwei Akten mit jeweils vier Szenen. Gespielt wird Musik von Friedrich Hollaender, Mischa Spoliansky und George Gershwin, die Texte stammen u.a. von Friedrich Hollaender und Erik Charell. Ihre Mitspieler sind Schauspieler und Sänger mit Namen: Curt Bois, Wilhelm Bendow, Claire Waldoff und Hans Wassmann. Der frühere Partner Josephine Bakers, der amerikanische Tänzer Louis Douglas, ist der Ballettmeister. Die Handlung der Revue ist absurd und kitschig: Fünf Kinder, die im Garten eingeschlafen sind, träumen von ihrer Zukunft. Im zweiten Akt sind sie dann erwachsen und berichten sich gegenseitig von ihren Träumen. Marlene Dietrich springt für die erkrankte Erika Glässner ein und spielt die Rolle der Commère, die gerne Revuestar sein will und deren Wunsch es ist, jeden Abend auf der Bühne ihr Können zu beweisen. Die Commère ist keine gewichtige Rolle, doch Marlene Dietrich gehört nun nicht mehr zu den namenlosen Girls. «Die besten Kräfte hat Charell», steht in der *Literarischen Welt*.

Die Revue läuft sechs Monate vor ausverkauftem Haus. Ihr Partner Hubert von Meyerinck schreibt über sie: «Du gingst langsam mit Deinen sinnlich erregenden Beinen in einer gelangweilten Ruhe die Rampe entlang. Es war eigentlich nichts, was Du spieltest oder machtest. Aber gerade dieses Nichts hat Dich später berühmt gemacht. Aus diesem Nichts hast Du einen Stil geschaffen.»²³ Von Meyerinck pflegt kleine, exquisite Feiern zu geben. Er stammt aus einer Generalsfamilie und weiss den Rahmen einer gepflegten Veranstaltung zu schätzen. Bei ihm tragen die Frauen Abendkleider und die Herren Smoking. Dass der Herr eigentlich eine Dame ist und umgekehrt, gehört in «Hubsis» Salon dazu. Marlene Dietrich gefällt es in diesen Kreisen, die die grosse Gesellschaft imitieren und dabei ganz anders sind.

Ausser Revue und Theater gibt es in ihrem Leben noch eine Familie. Im Mai 1923 hat sie geheiratet und ein Jahr später wird sie Mutter einer Tochter. Es soll ihre einzige Ehe und ihr einziges Kind bleiben. Rudolf Emilian Sieber ist vier Jahre älter als sie und ein smarter Mann. Wenn man sich an den Autistenblick ihres Vaters erinnert und an die misstrauische Stimmung in der stiefväterlichen Adelsfamilie, dann versteht man sofort, warum sie ihn sich zum Mann genommen hat. Sieber hat ein offenes Gesicht, er lacht sehr gewinnend, seine breiten Schultern scheinen Schutz und Halt zu bieten. Marlene Dietrich entschliesst sich zu heiraten, als Deutschland sich in einer tiefen Krise befindet. 1923 sind die Deutschen der völligen Irregularität der Verhältnisse ausgeliefert. Keiner kann vorgeben, gegen die Wechselfälle des Lebens gesichert zu sein. Das Gefühl der Gefährdung lässt keinen aus. Marlene Dietrich verliebt sich in der Inflation und heiratet in der Hyperinflation. Sie trotz der weitverbreiteten Überzeugung, dass nichts von Bestand sei. Mit ihrer Eheschliessung behauptet sie den Bestand von Liebe und Vertrauen. Als sie ihren Mann Ende 1922 kennenlernt, ist er seit Kurzem in der Stadt. Rudolf Sieber ist Tscheche und stammt aus dem grenznahen Aussig. «Ich bin im Mai 1915 zum Heeresdienst eingezogen worden und habe meiner Heerespflicht bis zum Ausbruch der Revolution bei dem Oesterreichischen Infanterie-Regiment Nr. 42 genügt. Nach Ausbruch der Revolution bin ich Anfang 1919 nach Berlin gezogen und seit dieser Zeit als Aufnahmeleiter bei der Mayfilm Aktiengesellschaft in Berlin tätig. Ich bin bei der Mayfilm in ungekündigter Stellung und beabsichtige auch in Zukunft in Deutschland zu bleiben.»²⁴ Betrachtet man die wenigen offiziellen Papiere, die von seinem Leben übriggeblieben sind, dann ahnt man, was Marlene Dietrich und Rudolf Sieber miteinander verbunden hat: sie waren beide Vertriebene aus einer anderen Zeit. Rudolf Emilian Sieber hat einen prächtigen Geburtsschein, ausladend und reich dekoriert, dem etwas vom Stolz des untergegangenen Habsburgerreichs anhaftet. Vater Anton und Patenonkel Emilian waren k.u.k. Beamte, der eine in Aussig, der andere in Wien. Dieser Geburtsschein wurde für ein Leben ausgestellt, das Rudolf Sieber nie führen wird. Man glaubte bei seiner Geburt noch an die Sicherheit und Beständigkeit des Lebens in der Monarchie. Er zog in den Krieg und hat im Frieden seine Heimat verlassen, Jahre in Berlin und Paris gelebt, um in Los Angeles zu sterben. In einem Dokument vom März 1919 wird Rudolf Siebers

Beruf noch mit «absolvierter Handelsakademiker» angegeben, kurz darauf in Berlin wird er zum Schauspieler. Die Welt soll ihn jedoch nur in einer Rolle kennen: als offizieller Ehemann von Marlene Dietrich.

Diesen Platz aber nimmt er die meiste Zeit seines Lebens nur zum Schein ein. Er hält seiner Frau die Treue, insofern er keine Einblicke in ihre ungewöhnliche Ehe gewährt. Dass sie ihn als junge Frau geliebt hat, kann und will die alte Marlene nicht leugnen: «Er war nett, er war sanft, er gab mir das Gefühl, ich könnte ihm vertrauen, und dieses Gefühl blieb während der ganzen Jahre unserer Ehe bestehen.» Rudolf Sieber ist keiner dieser kleinbürgerlichen Langweiler, sondern ein Mann mit Beziehungen zur Filmindustrie. Marlene Dietrich lernt ihn kennen, als er im Auftrag der May Film an der Reinhardt-Schule auf der Suche ist nach Darstellern für kleine Rollen in dem Film *Tragödie der Liebe*. «Rudolf Sieber erklärte uns, er suche ‚Halbweltdamen‘ von Format. Er beschloss, meine Freundin Grete Mosheim wirke ‚zu ernst‘ für die Rolle, ich jedoch sollte mich gleich am nächsten Tag zur Arbeit einfinden – so schätzte er mich also ein.»²⁵ Den Mann, der ihr die erste grössere Filmrolle verschafft, wählt sich Marlene Dietrich zum Ehemann. Dass ihre Mutter sich von dieser Verbindung nicht begeistert zeigt, wundert nicht. Sieber gehört zu der Welt des Films, die Josefine von Losch zuwider ist. Die Mutter weiss wahrscheinlich nicht, wie sie solch einen Schwiegersohn in ihrem ständischen Universum verorten soll; er ist ein Fremder. Am 17. Mai 1923 heiraten Marlene Dietrich und Rudolf Sieber in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Auf dem Hochzeitsfoto sieht man das junge Paar aus der Kirche herausstürmen. Sie forschen Schrittes vorneweg ganz in Weiss, er mit Zylinder und weissem Einstecktuch etwas hinterher. Marlene Dietrich reckt das Kinn nach oben, trotz sie sie aus, stolz und entschlossen. Sie hat bekommen, was sie wollte.

Durch ihre Heirat ist sie tschechoslowakische Staatsbürgerin geworden, untersteht der Fremdenpolizei und hat bestimmte Auflagen zu erfüllen. «So musste mein Aufenthalt in Berlin alljährlich neu bewilligt werden. Ich hatte als Ausländer auch kein Recht auf Zuweisung einer eigenen Wohnung, sondern musste mit meiner Familie zur Untermiete wohnen.»²⁶ Rudolf Sieber stellt 1924 den Antrag auf die preussische Staatsbürgerschaft, die er 1926 erhält. Solange er tschechischer Staatsbürger ist, gilt diese für seine gesamte Familie, auch für seine Tochter Maria.²⁷ Unter den Papieren Siebers befindet sich ein Dokument vom 14. Dezember 1923, in dem der Polizeipräsident von Berlin «Frau Marlene Sieber den Aufent-

halt hierselbst bis auf Weiteres widerruflich» gestattet. Diese Erlaubnis ist ausdrücklich nicht mit dem Recht auf Zuweisung einer Wohnung verbunden. In den ersten Jahren ihrer Ehe muss sie sich häufig einsam gefühlt haben. Der Reisepass des Schauspielers Sieber hat einen völlig abgegriffenen Umschlag, viele Seiten sind in unterschiedlichen Sprachen beschrieben. Die Stempel stammen aus Italien, Österreich, Spanien, Dänemark, Slowenien, Serbien und Kroatien. Man kann sich vorstellen, dass dieses Leben von einer Aufenthaltsbewilligung zur nächsten die beiden auf eine harte Probe stellt. Doch Rudolf Sieber hat sich ihr Vertrauen erworben. Ihm muss sie nichts vorspielen. Er lernt sie als kokettes Mädchen kennen, das nicht mit seinen Reizen geizt. Keines tut das, das eine Rolle haben will. Doch das ist rein beruflich gemeint und hat nichts mit persönlichen Gefühlen zu tun. Sieber nimmt das hin, und sie ist ihm auf eigenartige Weise dankbar dafür. «Er konnte nicht wissen, dass ich im Familienkreis nicht dasselbe Mädchen wie im Studio war, das Mädchen mit dem Monokel im Auge, das die verworfenste aller Dirnen spielte. Trotzdem hat er wohl verstanden, dass das nur eine Rolle war. Sonst hätte er mich nicht so umworben. Er ahnte, dass ich bluffte.»²⁸

Wahrscheinlich ist Sieber wirklich überrascht, als er ihre Familie kennenlernt. Während der Verlobungszeit wird ein Aufpasser für die Frischverliebten abgestellt. Die beiden sollen nicht alleine sein. Die schöne junge Frau, die wie all die anderen schönen jungen Frauen sich gerne ein wenig leichtsinnig und frivol gibt, stammt aus einer erzkonservativen Familie. Der bekannte deutschnationale Reichstagsabgeordnete, Rittergutsbesitzer und Geheime Justizrat Hermann Dietrich ist Marlene Dietrichs Onkel. Es ist ein enger Vertrauter Alfred Hugenbergs, zu dessen Konzern auch die UFA-Filmgesellschaft gehört. Es ist allerdings nicht bekannt, ob sich für sie daraus Vorteile ergeben haben. Wahrscheinlich eher nicht, denn Hermann Dietrich ist zu konservativ eingestellt, um eine schauspielernde Nichte gut zu finden. Dass das junge Paar durchaus mit ihm verkehrt, beweist ein Foto, das alle zusammen in der Sommerfrische zeigt. Hermann Dietrich liegt im Anzug am Strand im Liegestuhl, während Rudolf Sieber, Marlene Dietrich und ihre Mutter im Badekostüm vor einem Strandkorb posieren. Und für die Verwandtschaft von Seiten des Stiefvaters bildet der anhaltinische Adel unverändert den Mittelpunkt der Welt. Die Heirat

Marlene Dietrichs mit Rudolf Sieber wird von ihrer Familie nicht wirklich anerkannt, die Verbindung gilt vermutlich als weiterer Abstieg.

Am 13. Dezember 1924, kurz vor ihrem 23. Geburtstag, wird Marlene Dietrich Mutter. Das Mädchen erhält den Namen Maria Elisabeth, und sie hat endlich jemanden, den sie lieben kann. Auf den Fotos mit ihrer kleinen Tochter sieht man ihr das Glück an, das ihr dieses Kind bringt. Sie wirkt sehr sanft und zärtlich, doch immer auch ein wenig traurig. Neben diesen Bildern des Mutterglücks gibt es eine bemerkenswerte Serie von Fotografien, die Emil Orlik von Marlene Dietrich gemacht hat.²⁹ Wir sehen sie in einer Künstlergarderobe sitzen, sie hat ihren einmalig schönen Kimono an, aussen gelb, schwarz, pink und orange, innen von leuchtendem Blau. Eigentlich kann man diesen federleichten, weichen Kimono nur nackt tragen. Auf den Bildern von Orlik ist er über der Brust offen, man sieht – sehr ungewöhnlich für Marlene – viel Haut und den Brustansatz. Sie ist schön geschminkt, hat volle Lippen und fein geschwungene Augenbrauen. An sie lehnt sich sehr vertraut die Schauspielerin Resel Orla. Marlene Dietrich ist als eine Frau zu erkennen, die noch so viel mehr vom Leben will. Sie hat etwas Müdwarmes, Sinnliches an sich und wirkt betörend erotisch.

Das Foto muss bald nach ihrer Hochzeit aufgenommen worden sein, denn sie trägt darauf noch ihren Ehering. Zwei Jahre später wird sie ihn für immer ablegen.³⁰ Rudolf Sieber bietet ihr nicht, was sie sich erträumt hat. Ihr bisheriges Leben hat sie mit der vom Leben enttäuschten Mutter und ihrer braven Schwester verbracht. Die Erwartungen an den Mann, der sie vom Joch dieser beiden Frauen befreien soll, sind riesig. Kein Wunder, dass Sieber sie nicht erfüllt. Gegenüber der Familie achten beide darauf, die Traditionen zu wahren und eine gute Familie abzugeben. Das kann man auf den Fotos, die alljährlich beim Urlaub an der See aufgenommen werden, deutlich erkennen: 1925 eine glücklich lächelnde Marlene Dietrich im schicken Badeanzug mit ihrer Tochter im Strandkorb auf Sylt, zwei Jahre später ein Foto vom Strand in Swinemünde, auf dem Rudolf Sieber nahezu verlegen den Arm um die Taille seiner Frau gelegt hat. Beide sind in Badekleidung, und man sieht ihm an, dass er stolz ist auf seine hübsche Frau. Sie dagegen hält deutlich körperlichen Abstand zu ihm. Und wieder ein Jahr später sitzen alle drei zusammen inmitten von Strandkörben auf einer Decke und scheinen die Sonne und ihr Zusammensein zu genießen. Nach aussen hin sind die Siebers ein glückliches

Ehepaar. Die Fotos vom Burgenbauen werden ins Familienalbum geklebt, doch daheim in Berlin geht wieder jeder seiner eigenen Wege. Über den ersten Film, in dem sie eine kleine Rolle spielt, ist zu lesen, dass die Handlung seicht, die technische Umsetzung jedoch blendend ist. Ein Urteil, das im Zusammenhang mit ihren frühen Produktionen immer wieder fällt. In *Der kleine Napoleon* spielt Marlene Dietrich eine Zofe.³¹ Der Film zielt auf den breiten Publikumsgeschmack ab, bietet schöne Bilder, bescheidenen Humor und den Glanz des Militärs: «Uniformen blitzen, das Offizierkorps gibt den Ton an», steht im *Reichsfilmbblatt*. Im Vergleich dazu stellt *Tragödie der Liebe* eine Verbesserung dar. Regisseur und Produzent ist Joe May. Der ist über die Operette zum Film gekommen, seine Spezialität waren Melodramen, aber auch Detektiv- und Monumentalfilme. Als Rudolf Sieber bei May anfängt, ist er noch immer ein wichtiger Mann im deutschen Filmgeschäft, der es versteht, Filme geschickt zu lancieren, Talente zu entdecken und an sich zu binden. Kurt Tucholsky ist begeistert von *Tragödie der Liebe*. «Man kann das Genre ablehnen. Lehnt man es aber nicht ab, dann ist zu sagen, dass hier der beste deutsche naturalistische Detektivfilm geschaffen worden ist. Drei Männer haben den Erfolg gemacht: Emil Jannings, Joe May und Paul Leni.»³² Marlene Dietrich ist in einen Kreis von echten Profis geraten. Wenn man die Erinnerungen des Szenenbildners Erich Kettelhut liest, gewinnt man einen Eindruck von dem ungeheuren Tempo, der Improvisationsgabe, der Begeisterung, aber auch der Nervosität und dem Jähzorn Joe Mays. Rudolf Sieber muss gute Nerven haben, wenn er mit diesem Mann zusammenarbeiten kann. Marlene Dietrich spielt Lucie, die Geliebte eines Staatsanwalts. Ihr Gesicht ist feist, ihre Gesichtszüge sind ausser Kontrolle geraten, ihr Spiel ist aufdringlich, fast peinlich, und sie wirkt sehr gewöhnlich. Selbst das kokett aufgesetzte Monokel hilft da nicht viel.³³

Kurz vor ihrer Hochzeit hatte sie *Der Mensch am Wege* mit Wilhelm Dieterle gedreht, den sie vom Deutschen Theater kennt. Theatermisere und Inflation bringen Schauspieler und Regisseure dazu, mit eigenen Spielgruppen oder Filmproduktionen Geld zu verdienen. Aus zwei sozialkritisch und christlich-mystischen Geschichten von Tolstoi schreibt Dieterle ein Drehbuch zusammen, das er in zwei Monaten verfilmt. Ausser ihm selbst sind noch Heinrich George, Alexander Granach, Hermine Körner und Marlene Dietrich mit von der Partie. «Wir hatten kein Geld. Wir wa-

ren einfach nur vier, fünf sehr junge, enthusiastische, auf Umsturz und Erneuerung bedachte Leute. Wir wollten etwas abseits der Routine machen. Wir brachten den Film heraus; es war nicht gerade ein kommerzieller Erfolg, aber er wurde gespielt, und es war ein sehr interessantes Experiment.»³⁴ Auf Marlene Dietrich, die ein völlig unpolitischer Mensch ist, trifft diese Beschreibung nicht zu. Sie nimmt einfach jede sich bietende Gelegenheit wahr, um vor der Kamera zu stehen. Auch wenn sie später bestritten hat, etwas von den Auswirkungen der Inflation gespürt zu haben, so wird es ihr nicht anders als ihren Kollegen ergangen sein, und sie wird das schnell verdiente Geld beim Film gerne genommen haben. Viele Filmdarsteller sind mit festen Verträgen am Theater verpflichtet, und ihnen steht nur begrenzt Zeit für die Dreharbeiten zu Verfügung. Das Filmen ist für sie nur ein lukrativer Nebenverdienst. Umgekehrt leidet die Theaterarbeit unter der Filmerei, denn die Schauspieler verpassen häufig Proben und sind bei den Abendvorstellungen erschöpft von der Arbeit vor der Kamera. Auch Marlene Dietrich filmt tags und steht abends auf einer der Reinhardt-Bühnen. Die Qualität der Angebote ist für sie nicht ausschlaggebend. Sie kann sich ihre Rollen (noch) nicht aussuchen, und wenn sie jemand engagiert, dann spielt sie – auf der Bühne und vor der Kamera.

Sechs Monate nach der Geburt ihrer Tochter dreht sie die UFA-Produktion *Manon Lescaut* in der Regie von Arthur Robison mit Theodor Sparkuhl an der Kamera.³⁵ In dem «historischen Prachtfilmwerk» spielt sie Micheline, eine Kokotte. Das ist keine grosse Rolle, doch neben Lya de Putti die zweitwichtigste Frauenrolle, die zu vergeben war. Putti ist nur zwei Jahre älter als sie. *Manon Lescaut* ist der letzte Film, den Putti in Deutschland dreht, bevor sie nach Hollywood geht. Die Kritiker jubeln, der historische Film sei nicht tot, endlich mal kein Bubikopf, sondern eine Rokokofrisur. Man lobt die herrliche Fotografie, die malerischen Szenen und die grossartige Ausstattung. Die sogenannten Kostümfilme erfreuen sich bei den Deutschen, denen der kaiserliche Pomp abhandengekommen ist, grosser Beliebtheit.³⁶ Dieses Mal taucht Marlene Dietrichs Namen in den Zeitungsanzeigen auf; sie wird gar in einem Atemzug mit der Putti genannt: «Als Gegenspielerin der Putti Marlene Dietrich, ein auffallend junges Talent, das hier mit grossem Geschick sich ihrer ersten grossen Filmrolle erledigt. Man wird sie im Auge behalten müssen, denn auch hier scheint sich ein Star zu entwickeln.»³⁸

Bei Alexander Korda, mit dem sie ihre beiden nächsten Filme macht,

dreht sich alles um Unterhaltung und prachtvolle Ausstattung.³⁹ In *Madame wünscht keine Kinder* tritt Marlene Dietrich als «Edelkomparse» auf, sie führt Kleider vor. Aufnahmeleiter ist Rudolf Sieber. Interessant ist der Film seiner Aussage und des Drehbuchautors wegen. Der heisst Béla Balázs und ist ein kommunistischer ungarischer Literat, der im Herbst 1922 in dem KP-Organ *Die Rote Fahne* einen Aufsatz mit dem Titel «Der revolutionäre Film» veröffentlicht hat. Darin macht er sich für ein proletarisches, pathetisches und phantastisches Kino stark. Davon ist er mit *Madame wünscht keine Kinder* jedoch denkbar weit entfernt. Paul Le Barroy heiratet die attraktive und wohlhabende Elyane Parizot, die ihm nach der Hochzeit eröffnet, sie denke nicht daran, eine Familie zu gründen, denn der wahre Luxus sei es, keine Kinder zu haben. Ihre Ehe wird als Karikatur gezeigt: sie bewohnen ein modernes Apartment, sie gibt ununterbrochen Partys und interessiert sich scheinbar nur für schöne Kleider und Charleston. Er kehrt zu seiner alten Liebe zurück. Die eifersüchtige Elyane taucht dort mit einem Revolver auf, lässt sich jedoch von ihrer Vorgängerin davon überzeugen, wenn sie ihr Leben ändere und bereit sei, Kinder zu bekommen, werde sich auch die Liebe wieder einstellen. Am Ende sind Paul und Elyane ein glückliches Paar mit Kind. Der Film bedient viele Ressentiments gegen die bürgerlichen Luxusweibchen und macht sich gleichzeitig über die «neue Frau» mit ihrem Autonomiebestreben und ihrer Freude am Vergnügen lustig. «Diese leicht geschürzte Komödie mit dem leichtsinnigen Titel endet mit dem Loblied auf den Kindersegen. Was mit kurzem Röckchen, unwahrscheinlich tiefen Décolletées und Neugierde anfängt, endet ganz moralisch im Wochenbett.»⁴⁰ Der Film wird in der Rekordzeit von 13 Tagen abgedreht, denn die Kordas werden in Hollywood erwartet. Die Kritiken sind niederschmetternd, einzig die linke Presse urteilt positiv, und in Moskau hält der Film sich monatelang in den Kinos.

An ihren ersten Filmen wird die technische Umsetzung gelobt, doch über die seichte Handlung, die billigen Effekte und den Kitsch die Nase gerümpft. Andere Angebote liegen ihr nicht vor. Weil sie gut aussieht, wird sie engagiert. Louise Brooks, fünf Jahre jünger als Marlene, behauptet, sie habe sich um die Rolle der Lulu beworben, was Pabst jedoch entschieden abgelehnt habe: «Pabst sagte später: ‚Dietrich war zu alt und zu sexy – ein sexy Blick und der Film würde zur Burleske.‘ (...) Sie war die Diet-

rich aus *Ich küsse Ihre Hand, Madame*, einem Film, in dem sie sich, abwechslungsreich herausgeputzt in Perlen, Brokaten, Straussenfedern, Chiffonrüschen und weissem Kaninchenpelz, von einem lasziven Blick in den anderen stürzte.»⁴¹ Marlene Dietrich weiss es einfach nicht besser. Und ihr Mann wohl auch nicht. Sie bieten Klamauk an. Damit kann man zwar Geld verdienen, aber nicht berühmt werden. Die Filmerei erweist sich für Marlene Dietrich als Abstieg. Man darf nicht vergessen, dass sie ursprünglich auf eine Karriere als klassische Künstlerin hinarbeitete. Als solche hätte sie in den Augen der Mutter noch etwas von der alten Standeshere gerettet, denn selbst in der Republik gilt der Künstler als etwas Besonderes. Doch ist sie bis jetzt nur eine kleine Schauspielerin geworden. Am 18. Oktober 1926 schreibt sie in ihr Tagebuch: «Ich spiele Theater, mache Film und verdiene viel Geld. Ich habe eben dieses Buch durchgelesen! Gott, wo ist der Überschwang der Gefühle! – Alles vorbei!»⁴²

Dann kommt der Sommer 1927. Sie verlässt Berlin und nimmt ein Engagement an den Wiener Kammerspielen an. In dem aus New York importierten Stück *Broadway* ist sie an der Seite von Harald Paulsen und Peter Lorre das Girl Rubie. Im November dann im «Theater an der Josefstadt» die Rolle der Thylla Vandenberg in Carl Sternheims Lustspiel *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit*. In dem Gottfried Benn gewidmeten Stück geht es um das Verhältnis der Geschlechter nach dem Krieg. Der junge Mann (Klaus) bekennt: «Dem Typ von heute gegenüber ist Enthaltensamkeit überhaupt nicht schwer.» Darauf sein Gegenüber Siebenstern: «Das junge Mädchen ist am schnell eroberten Platz im Leben überanstrengt, mürrisch, geschlechtlich abgekämpft.»⁴³ Marlene Dietrich scheint in diesem zeitgeistkritischen Stück den richtigen Ton getroffen zu haben, denn Felix Salten lobt ihre Darstellung: «Von den Mädchen war Marlene Dietrich dem Äussern nach am ehrlichsten der Typ, der gezeigt werden soll: schöne, triebhafte Weibsjugend, die gedankenlos plappert.»⁴⁴

Unter der Regie Gustav Ucickys, Sohn des Malers Gustav Klimt, steht sie in Wien an der Seite von Willi Forst vor der Kamera. Der Film heisst *Café Electric* und bedeutet eine Art Wendepunkt in Dietrichs Karriere. Neben viel Moral bietet *Café Electric* eine realitätsnahe Milieuschilderung der Welt der Zuhälter, kleinen Ganoven und leichten Mädchen. Es ist ein trauriger Film, in dem Willi Forst einen Vorstadtstrizzi spielt und Marlene Dietrich Erni, die Tochter eines Millionärs, die ihm verfallen ist. Das Ver-

hältnis der beiden ist von Gewalt und sexueller Abhängigkeit geprägt. Der Film richtet sich gegen den Zeitgeist: Eheliche Treue wird als höchster Wert herausgestrichen, während sexuelle Freizügigkeit unweigerlich ins Verderben führt. Die Wiener Presse lobt ihre Darstellung: «Marlene Dietrichs Baumeistertochter Erni aber ist schlechthin ein Prachtstück eindrucklichster Gestaltung des wurmstichigen Mädels mit der luxuriösen Kinderstube, die noch lange nicht die gute ist.»⁴⁵ Aus dieser Zeit stammt eine schicksalshafte Verbindung Dietrichs, die bis in die Zeit des Zweiten Weltkriegs reicht. Während der Dreharbeiten freundet sie sich mit Igo Sym an. Marlene Dietrich fasziniert sein Spiel auf der Singenden Säge. Zum Abschied verehrt er ihr das Instrument zur Erinnerung an ihre gemeinsame Zeit in Wien. Nach dem Überfall Hitlers auf Polen beteiligt sich Sym als «Reichsdeutscher» beim Aufbau des polnischen Theaters. Er agitiert für den Nazipropagandafilm *Heimkehr*, der wieder von Gustav Ucicky gedreht wird. Nachdem sich Syms Kontakte zur Gestapo bestätigt haben, wird er im Auftrag der polnischen Untergrundregierung im März 1941 liquidiert. Marlene Dietrich wiederum kehrt 1944 nach Europa zurück. In ihrem Gepäck wird sich besagte Singende Säge befinden, mit der sie fortan die amerikanischen Truppen unterhalten wird.

Marlene Dietrich kann sich mit ihrer Darstellung des verwöhnten und gleichzeitig vernachlässigten Mädchens neben Willi Forst behaupten. Forst ist ein eleganter Bonvivant, als dessen Paraderolle nicht ohne Grund *Bel ami* (1939) gilt.⁴⁶ Er war bereits 1925 nach Berlin gekommen: «In Paris kann man leben, aber nicht arbeiten; in Hollywood kann man arbeiten, aber nicht leben; in Wien kann man weder arbeiten noch leben; beides zusammen kann man nur in Berlin.»⁴⁷ Er geht gerne ins Restaurant «Mutzbauer» in der Marburger Strasse, dort wird böhmisch gekocht. Auch Marlene Dietrich, die deftiges Essen liebt, sitzt bei «Mutzbauer», wo ausserdem Ernst Udet, Carl Zuckmayer und Billy Wilder Knödel essen. Als Forst und Dietrich zusammen vor der Kamera stehen, entwickelt sich ihre Bekanntschaft zu einer Affäre. Willi Forst ähnelt in gewissem Sinne ihrem Ehemann. Auch er strahlt diese optimistische Blondheit aus und hat einen kompakten, kräftigen Körper. Wenn man Forsts Liebesbriefe liest, muss man von einer nahezu verzweifelten Liebe sprechen, die ihn sein gesamtes Leben an Marlene Dietrich binden wird. Anfang der 30er Jahre schreibt er ihr:

Mein Alles! Ich bin vollkommen am Rande. Ich torkle in dieser Stadt herum und weiss nicht was ich hier soll. (...) Liebling, Du musst bald zu mir kommen und Du darfst mich nie mehr allein lassen. Ich bin grenzenlos unglücklich! – Links und rechts kracht dieses alte Europa in allen Fugen und es bewegt jeden Menschen, nur mich nicht. Denn ich habe kein anderes Gefühl als Sehnsucht und keinen anderen Gedanken als «Dich»!⁴⁸

In seinen Briefen lernt man den «Bel ami» von einer ganz anderen Seite als der des charmanten Verführers kennen. Forst ist ein gehetzter, höchst unglücklicher Mann. Er befindet sich dauernd in Geldnöten, zweifelt an seiner Begabung und kann doch nichts anderes als schauspielern. Seine bittere Melancholie hält er unter dem Zuckerguss des Wiener Charmes verborgen. Forst berichtet ihr über die neuesten Entwicklungen in der Filmbranche, er bewundert ihre Darstellungskunst und macht sich Gedanken über passende Drehbücher. Man kann nur vermuten, dass die Affäre mit Forst nicht ganz unwichtig für Marlene Dietrichs weitere Filmkarriere gewesen ist. In seiner grenzenlosen Verliebtheit vermittelt er ihr das Selbstbewusstsein, eine gute Filmschauspielerin zu sein. Willi Forst wird Marlene Dietrich besser unterstützen können als Rudolf Sieber, mit dem sie eigentlich nur Flops produzierte. Es ist eine Liebe mit Familienanschluss: Forst lässt ihre Tochter grüssen, die er ganz selbstverständlich bei ihrem Kosenamen nennt, und er berichtet ihr von vertraulichen Treffen mit Rudolf Sieber, dem er sein Liebesleid klagt. Von seinen Nachbarn wird er um seine Affäre beneidet, wie man den Erinnerungen des Kritikers Fred Hildenbrandt entnehmen kann. Beide wohnen am Sachsenplatz in Wilmersdorf. «Wir Männer vom Sachsenplatz betrachteten ihn deshalb andächtig und gedankenvoll, weil es hiess und wie einige von uns (auch ich) bestimmt wussten, dass er einige Zeit der Freund von Marlene Dietrich gewesen war. Der Freund von Marlene: Was mochte wohl an Willi sein, überlegten wir uns, dass eine der schönsten Frauen der Welt, dazu eine hochbegabte Schauspielerin und ein aussergewöhnlicher Mensch, sich ihn ausgesucht hatte? Wir fanden niemals eine Erklärung. Aber Marlene war eine jener Frauen, die eine ausreichende Erklärung für alles bieten, was einige Männer je in ihrem Leben unternommen und sich verscherzt haben.»⁴⁹

Ob er Willi Forst noch beneidet hätte, wenn er gewusst hätte wie sehr dieser unter Marlene litt? Die Briefe von Beginn der 30er Jahre zeigen einen

Mann, der nicht begreifen will, dass der Sommer der Liebe vorüber ist. Marlene Dietrich verhält sich ihrem abgelegten Liebhaber gegenüber gewohnt fürsorglich: Sie scheint ihm des Öfteren finanziell ausgeholfen zu haben und empfiehlt ihm Mittel gegen seinen Haarausfall. Er dagegen vergeht vor Sehnsucht nach ihr. Marlene Dietrich war Willi Forsts grosse Liebe. Für diese einmalig schöne, intelligente, schlagfertige und vor allem sehr erotische Frau wird er nie einen Ersatz finden. Immer hört er ihre Platten, schaut ihre Filme an und leidet. «Die Bilder von Dir im Trikot (...) hab ich schon vor mir selbst versteckt. Ich kann sie nicht mehr sehen ohne Dich anfassen zu können.»⁵⁰

Der einzige Auftritt auf Berliner Bühnen, der ihr rückblickend etwas bedeutete, findet in der «Komödie» am Kurfürstendamm statt. Die «Komödie» ist ein kleines, feines Boulevardtheater im Stil des Neorokoko. Am Kurfürstendamm gibt sich das Publikum modern und mondän. Das gefällt Marlene Dietrich. Unter den Linden, wo sich das grossväterliche Stammhaus befindet, hält man noch immer viel auf Tradition, und ihr kommt es vor, als sei dort die Zeit stehengeblieben. Der Kurfürstendamm dagegen mit seinen Bars, Lichtspielhäusern und Nachtschwärmern verkörpert das grossstädtische Lebensgefühl. Hier findet man die Berliner Gesellschaft, die ihre Vorstellung von Amüsement und Erfolg eint.

Marlene Dietrich wird aufgefordert sich in der «Komödie», die ebenfalls Reinhardt untersteht, für ein Musical ganz neuen Stils vorzustellen. Beim Vorsingen wird sie vom Komponisten der Revue, Mischa Spoliansky, am Klavier begleitet. Dem kleinen, freundlichen Mann gefällt die junge Frau, und er sorgt dafür, dass sie die Rolle bekommt. Spoliansky, der in Kritikerkreisen als *der* Komponist des Kurfürstendamms gilt, wird ihren ersten Hit komponieren, und die beiden werden ihr Leben lang freundschaftlich verbunden sein. Schnell bemerkt Marlene Dietrich, dass sie in eine Clique von Bohémiens geraten ist, in der man es mit der ehelichen Treue nicht so genau nimmt. Künstlerischer Mittelpunkt ist der Texter der Revue Marcellus Schiffer. Er ist ein schnell gealterter Mann, der neuerdings Monokel zur Knickerbocker trägt und stolz ist auf seine erotischen Zeichnungen. Eigentlich ist er ein Berliner Holzhändlersohn, den seine Eltern Otto genannt haben. Früher war er in der «Jungen Bühne» Moritz Seelers zusammen mit Brecht und Bronnen gespielt worden, doch diese politische

Phase ist vorüber. Er hat das Kabarett entdeckt und es vor allem auf die versnobte bürgerliche Oberschicht abgesehen, deren Schwächen er schonungslos, witzig und mit niederträchtigem Charme offenlegt.

Die Schiffer/Spoliansky-Revue, die im Mai 1928 Premiere hat, heisst *Es liegt in der Luft* und spielt in einem Kaufhaus. Gezeigt werden vierundzwanzig Bilder, Mitwirkende sind ausser Marlene Dietrich Margo Lion, Oskar Karlweis, Willy Prager, Hubert von Meyerinck, Otto Wallburg und Ida Wüst.⁵¹ Die Proben sind für sie anstrengend und lehrreich. Ihr besonderes Augenmerk gilt dem Star der Aufführung, Margo Lion.⁵² Sie ist die Geliebte Schiffers und eine einzigartige Kabarettkünstlerin, die auf spezielle Weise ihre Zeit persifliert. Neben ihrer professionellen Vortragskunst verdankt sie ihren Erfolg ihrer Erscheinung: sie ist auffällig lang, extravagant elegant und so dünn wie ein Strich. Dank ihrer Zusammenarbeit mit der Lion gelingt Marlene Dietrich der Schritt ins Rampenlicht. Nach dem Erfolg dieser Revue ist sie in ganz Berlin bekannt und hat in der Lion eine Freundin gefunden.

Die von Schiffer fein säuberlich ausgeschnittenen Kritiken, die sich in seinem Nachlass befinden, beweisen, dass *Es liegt in der Luft* in allen grossen und vielen kleinen, in regionalen, überregionalen wie auch internationalen Zeitungen besprochen worden ist. Die Aufführung erntet grosses Lob, gilt als «ganz grosser Wurf» (*Vorwärts*), als Inszenierung, die durch «mehr Witz als Aufwand» (*Berliner Morgenzeitung*) besticht. Kurt Pinthus zeigt sich begeistert von dem Gespür der Künstler für den Zeitgeist: «Diese Revue hat als *idée fixe* den bewusst snobistischen saloppen, pomadigen Ton und Gestus des heutigen Berlins, wohinter sich die Primitivität eines rasch Emporgekommenen verbirgt.»⁵³ Schiffer greift die beiden Medien der Entwertung auf: den Sex und das Geld. *Es liegt in der Luft* ist keine Revue von der Stange, sondern eine elegante Zeitsatire. Der Librettist Marcellus Schiffer erspart seinem Publikum hochfahrende politische Spekulationen und Klimbim und bietet vielmehr gute Coupletterie und amüsante Unterhaltung. Das Publikum dankt ihm die geistreiche, ideologiefreie Unterhaltung. In Berlin spielen sie drei Monate jeden Abend vor ausverkauftem Haus. Am 28. Juni 1928 heiraten Lion und Schiffer. Das in vielen Zeitungen abgedruckte Hochzeitsfoto ist die beste Reklame für ihre laufende Produktion, denn in der Revue tritt die Lion auch als Braut auf. Neben dieser Brautnummer ist es das Duett Lion/Dietrich, das

für Schlagzeilen sorgt. In der «Sisters» überschriebenen Szene singen die beiden ganz in Schwarz gekleideten Frauen das Couplet:

Wenn die beste Freundin, mit der besten Freundin, um was einzukaufen, um was einzukaufen, um sich auszulaufen, durch die Strassen latschen, um sich auszuquetschen, spricht die beste Freundin zu der besten Freundin: Meine beste Freundin!

(...)

Früher gab's noch Hausfreund, doch das schwand dahin! Heute, statt des Hausfreunds, gibt's die Hausfreundin!

Dann tritt Oskar Karlweis zu den beiden und fragt: «Wollen wir uns denn nicht wieder vertragen?», worauf die Damen säuseln: «Oh ja, wir wollen uns wieder vertragen.»⁵⁴ Als Terzett beenden sie die Szene. Kaum ein Biograph Marlene Dietrichs kann der Versuchung widerstehen, dieses Duett als Ausdruck ihrer sexuellen Freizügigkeit zu deuten. Doch damit hat es wahrscheinlich nicht viel zu tun. Das Stück war von Spoliansky als Parodie auf die damals erfolgreichen unzertrennlichen Dolly-Sisters angelegt, deren Lieder eigentlich nur aus Refrains bestanden. Schiffer macht sich mit seinem Text lustig über die sogenannte gute Gesellschaft der Stadt, zu der viele durch Krieg und Inflation reich gewordene Spekulanten und Schieber zählen. In diesen Kreisen gibt man sich gerne verrückt und vertreibt sich die Langeweile mit ausserehelichen Verhältnissen, wobei sich niemand mehr wirklich über eine gleichgeschlechtliche Affäre empört. In den zeitgenössischen Kritiken wird Marlene Dietrichs darstellerische Leistung, jugendliche Frische und schöner Wuchs hervorgehoben, ihre sexuellen Vorlieben finden darin natürlich keine Erwähnung. Diese Deutung wird erst von den Biographen nachträglich hinzugefügt und mag dem Bedürfnis entsprungen sein, Marlene Dietrich dem Klischee der bisexuellen oder wahlweise lesbischen 20er-Jahre-Frau so getreu wie möglich nachzugestalten. Zu «jenen zwanziger Jahren» gehört mittlerweile nahezu zwingend die Vorstellung sexueller Anarchie, die auch auf Marlene Dietrich zutreffen soll.⁵⁵ Schiffer, selbst ein Mann mit nicht klar erkennbaren sexuellen Präferenzen, macht sich lustig über die modernen Liebesverhältnisse mit dem üblich gewordenen bisexuellen Hintergrund, der vor allem in den Kreisen der Emporkömmlinge weit verbreitet ist. Die Besetzung des Duetts mit zwei so gegensätzlichen Frauen wird als besonders reiz-

voll empfunden, wobei es Margo Lion vorbehalten ist, die Parodie des zeitgemässen Typus zu verkörpern: Sie ist das androgyne Wesen, forciert modern, eher intellektuell denn sinnlich, unverspielt sarkastisch, ohne Busen und Popo. Marlene Dietrich dagegen erinnert eher an die «alte Sinnlichkeit»: Sie wirkt weicher, sinnlicher, «schlank, schmiegsam, voll Lebenslust und Lebenskraft».⁵⁶ Die eigentümliche Erscheinung der Lion ist durchaus von Vorteil für Marlene, denn neben ihr wird sie umso strahlender wahrgenommen. In Zeitungsanzeigen wird mit einem Doppelpor­trät der beiden geworben. Die beiden gegensätzlichen Frauen sind gewissermassen das Aushängeschild der Revue, die nicht nur in Deutschland Furore macht. In der Londoner *Times* heisst es: «... there is a revue, called 'It's in the air', at one of the Reinhardt theaters, which is probably the best revue ever made in Germany, and one of the best made anywhere.» Und auch in der *New York Times* ist man im September 1928 voll des Lobes für Text wie auch Musik: «Only musical entertainment worth in Berlin this summer. «

Marlene Dietrich und Margo Lion intonieren den Berliner Ton: frech, hart und knapp. Ihnen gemeinsam ist der Schick und die Skepsis, die kesse Ironie und die traurige Lustigkeit, die Melancholie und die Souveränität der Grossstädterin. Das gefällt sogar Kritikerpapst Herbert Ihering: «Vom Schauspieler aus: Eine herrliche Vorstellung. Man hat jetzt in Berlin den Ton, die Haltung, die Leichtigkeit, die Eleganz für das Genre. Man hat die Künstler. Margo Lion als Braut aus der weissen Woche, im Parfümerielager, als abgegebener Hund, als Freundin: eine unnachahmliche Mischung von Mondänität mit ordinärem Schmiss, von Darstellung und Parodie, von saloppem Nebenbei und böser Schärfe. Marlene Dietrich, in dem hinreissenden, herrlich musizierten Duo und Trio von der ‚besten Freundin‘, von delikater Haltung und müder Eleganz.»⁵⁷ Im Umkreis von Schiffer und Lion liebt man das Spiel mit der sexuellen Zweideutigkeit, in den Schöneberger Schwulenbars ist es einfach amüsanter als beim Tanztee in Charlottenburg. Nach der Vorstellung gehen sie gerne ins «Eldorado»; ein kleines Lokal in der Motzstrasse mit grossem Durcheinander von feinen Damen, ehrgeizigen Mädchen, hübschen Jungs, Transvestiten, Literaten, Grunewaldbankiers und Erotomanen. Es empfiehlt sich, mit dem Chef des Hauses auf gutem Fuss zu stehen, denn nicht jeder ist hier willkommen. Wenn ihm jemand nicht gefällt, so kommt er selbst an den Tisch und bittet

den Gast, sich eingeladen zu fühlen, aber auch darum, den Besuch nicht zu wiederholen. Ein Orchester spielt zum Tanz auf, die Zuschauer sitzen zu beiden Seiten auf den Estraden. Es sind Paare der Berliner Gesellschaft darunter, aber auch viele Fremde, die gehört haben, dass es im «Eldorado» ganz besonders sei. Der dicke Barmann wirft Kuschhände, flirtet nach allen Seiten und kann ebenso gut eine Frau sein, während manch wunderschöne Tänzerin angesprochen mit einer Männerstimme überrascht. Lion und Dietrich wissen, dass sie nach ihrem Auftritt nicht einfach nach Hause gehen können, sondern sich am besten im «Eldorado» sehen lassen. Nirgends gedeihen Gerüchte prächtiger als hier. Und Gerüchte sind die beste Werbung. «Köpfe gibt's hier! Und Schultern! Und Augenbrauen. Dort in der Ecke sitzen sie beide, die wohlätig üppige und die schmal lächelnde, die in der Revue das Lied von der besten Freundin sangen.»⁵⁸ Marlene Dietrich verkehrt auch in der «Silhouette», einem kleinen, anrühigen Lokal in der Gaisbergstrasse, «in dem ein geschniegelter, schwarzer Kellner bediente und vorne an der Bar Jünglinge in Frauenkleidern sassen. Dort ging damals alles hin, die grosse Welt und die Halbwelt. Conrad Veidt, Iwan Petrowitsch, Marlene Dietrich, die kleine Baronin von Rheinbaben, Anita Berber, Graf Jürgen-Ernst Wedel, Hilde Hildebrandt, Prinz Ratibor, die Orska und Baron Bleichröder.»⁵⁹ Sie sitzen zusammen nächtelang in den roten Nischen, und die Kapelle spielt immer wieder: «Schöner Gigolo, armer Gigolo» oder «Ich küsse Ihre Hand, Madame». Weniger dekorativ, dafür intellektuell anspruchsvoller sind die Abende bei «Schwannecke». In der nahe der Gedächtniskirche gelegenen Weinstube treffen sich die arrivierten Theaterleute und Autoren. Das grell von Glühbirnen erleuchtete Lokal ist gewöhnlich überfüllt, denn es gibt gerade mal zwanzig Tische. Der Wirt war im wirklichen Leben Schauspieler an der Volksbühne. Seine berühmten und weniger berühmten Gäste kommen spät am Abend, meist nach der Vorstellung. Bei «Schwannecke» kann man Carl Zuckmayer, Bertolt Brecht, Elisabeth Bergner, Conrad Veidt, Ernst Toller, Lion Feuchtwanger, Rosa Valetti oder Heinrich George begegnen. Bei «Schwannecke» werden Rollen vergeben, Karrieren geplant, Intrigen gesponnen und Gerüchte in Umlauf gebracht. Weniger eitel oder ehrgeizig als im «Eldorado» geht es deshalb nicht zu. Die Cafés an der Gedächtniskirche, in denen die Reinhardt-Elevinnen verkehren, gelten als Wartezimmer des Ruhms. Wenn man sich jedoch im «Schwannecke» einen Platz erobert hat, dann gehört man (fast) dazu. Für Erich Kästner lässt sich die Entwicklung eines Berliner Künstlers am

besten daran erkennen, wo er verkehrt. «... wenn man hört: ‚Er geht nicht mehr ins Romanische. Er ist jetzt viel bei Schwannecke.‘ Diese Feststellung verrät unausgesprochen, Kontraktabschlüsse, Avancement, Mehreinnahmen, herannahenden Ruhm. Die beiden Lokale liegen keine drei Minuten auseinander. Aber für manchen dauert der Weg vom einen zum anderen Jahrzehnte, und die meisten legen ihn nie zurück.»⁶⁰ Marlene Dietrich jedenfalls hat es nach dem Erfolg von *Es liegt in der Luft* geschafft: «24.5.1928 Am Dienstag abend war ich erst in der entzückenden Revue von Schiffer-Spoliansky, hernach bei Schwannecke, wo im eigens dazu dekorierten Hinterzimmer mein und Willy Pragers Geburtstag (...) gebührend gefeiert wurde. Der Raum reichte fast nicht aus, es waren da: Schaeffers, Nikolaus, Ilse Muth, Prager und Frau, Leni und ich, Oskar Karlweis, Marlene Dietrich, Charlotte Schultz, Kitty Aschenbach und Mann, Mizzi Metelka und Mann, und Joachim Ringelnatz», notiert Max Hermann-Neisse in seinem Tagebuch.⁶¹

Marlene Dietrich, die mittlerweile weiss, wie wichtig in ihrem Geschäft die richtigen Kontakte sind, hat sich einen Platz am Stammtisch in der eleganten «Eden»-Bar erobert. Dort sitzt sie mit Alfred Polgar, Max Pallenberg, Fritzi Massary und Fritz Kortner zusammen. Man schwatzt und klatscht. Politisiert wird nur selten. Als jedoch im Spätsommer 1928 die *Dreigroschenoper* Triumphe feiert, wird man um einen politischen Vergleich mit *Es liegt in der Luft* nicht umhinkönnen. Marlene Dietrich muss zur Kenntnis nehmen, dass ihrem Chanson von der besten Freundin in Mackie Messer und der «Seeräuber Jenny» Konkurrenz erwachsen ist.⁶² Sie ist häufig nachts unterwegs, hat Liebhaber und wohnt unverändert mit Mann und Kind zusammen. Gemeinsam bewohnen sie eine grosse Wohnung in der Kaiserallee. Das Ehepaar schläft getrennt: Rudi Sieber in seinem mit dunklen Möbeln vollgestellten Arbeitszimmer und Marlene Dietrich im ehelichen Schlafzimmer. Als sie in Wien war, hatte sich eine ihrer Kolleginnen um Maria gekümmert. Tamara Matul war eine der vielen Russinnen, die vor der Revolution mit Eltern und Geschwistern nach Berlin geflohen war.⁶³ Da sie hübsch ist und ansehnliche Beine hat, kommt sie im Showgewerbe unter. Auch in *Es liegt in der Luft* hat sie einen kleinen Auftritt. Tamara ist schüchtern, es fehlt ihr das Geschick, um nach oben zu kommen. Nachdem sie Rudolf Siebers Geliebte geworden ist,

verwendet sie all ihre Energie darauf, ihm zu gefallen. Aus Liebe macht sie alles mit: tagsüber ist sie das fürsorgliche Kindermädchen und nachts die Geliebte, die keine Ansprüche stellt. Tamara Matuls Lebensinhalt wird bis zu ihrem Tod Rudi Sieber sein. Für Marlene Dietrich ist dieses Arrangement perfekt. Sie kann ihre Verhältnisse pflegen und hat die Kontrolle über das Liebesleben ihres Mannes. Tamara Matul ist schwach, schutzlos und lieb. Marlene Dietrich kann sich also sicher sein, dass Rudi sie nicht ihretwegen verlassen wird. Rudolf Sieber schlägt sich noch immer beim Film durch und hofft, dass aus seiner Frau mit etwas Glück etwas wird. Sie hat sich einen Mann ausgesucht, der weder Künstler noch Geschäftsmann ist. Ihm muss sie keine Liebe oder Treue vorgaukeln, er lässt sie in Ruhe, und das weiss sie zu schätzen. Für diese Verlässlichkeit muss sie allerdings bezahlen. Sie bringt das Geld nach Hause, das allen ein gutes Leben garantiert. Das Paar trennt sich nicht, sie ziehen das Kind gross und bilden keine Liebes-, aber eine Produktionsgemeinschaft. Das Produkt heisst Marlene Dietrich.

Sie gehört nicht zu den Metropolenimmigranten, die entweder darüber klagen, dass Berlin eine Stadt sei, in der man nicht selig werden könne, oder die darüber jubeln, dass die Stadt so herrlich verrückt sei. Sie ist zu Hause in dieser Stadt, die jung, unglücklich und zukünftig ist wie sie selbst.⁶⁴ Das war das wahre Erbe des geflohenen Kaisers, dass Berlin weiterexistiert als die amerikanischste Stadt Europas. Paris oder London sind ein Versprechen, doch Berlin, das ist nur eine grosse Stadt mit endlos langen Strassen und einem dreiviertel Dutzend Fernbahnhöfen. «Abends, umherirrend durch die masslos langen Strassen Berlins, wo es viel Licht gibt und wenig Lächeln, wo das Licht gefroren ist, wo würdige Automobile und automatenhafte Fussgänger, durch Signalpfeile gebannt wie in einem Kindermärchen erstarren, wo Reichtum, Ordnung und Leere sind; umherirrend durch diese Strassen, deren Länge mich wie ein mathematisches Problem oder wie hoffnungslose Liebe quält, ergreife ich meinen Freund bei der Hand und gestehe ihm leise: Du siehst – wir leben im zwanzigsten Jahrhundert.»⁶⁵

Die Villa Felsing ist in der Lichtensteinallee im vornehmen Tiergartenviertel gelegen. Marlene Dietrichs Onkel Willibald ist promovierter Jurist, Träger des Eisernen Kreuzes und ein erfolgreicher Kaufmann. Es ist ihm gelungen, das von seinen Eltern übernommene Geschäft durch die schweren Zeiten zu bringen. Seine besondere Vorliebe gilt dem Film.

Nicht nur, dass er sich gerne mit Schauspielern und Regisseuren umgibt, er vermietet an den Filmpionier Oskar Messter, und seine Villa in der Lichtensteinallee bewohnt er zeitweise zusammen mit Conrad Veidt. «Unser Haus war, wie zu dieser Zeit üblich, in zwei unabhängige Einheiten aufgeteilt, jede mit eigenem Eingang. Der offizielle war die ‚Porte-Cochère‘ (...), wo die chauffeurgesteuerten Limousinen anhielten, die Gäste ausstiegen und von den Hausmädchen (...) in das Vorzimmer geführt wurden»,⁶⁶ schildert Hasso Conrad Felsing sein Elternhaus. Vom Blauen Salon aus geht es weiter in den Gesellschaftsraum, in dem die Chaiselongue vor dem Kamin steht, auf der Jolly Felsing, die Gattin von Onkel Willy, Hof hält. Eigentlich heisst sie Martha-Hélène und kommt aus Galizien. Sie ist eine Schönheit und 10 Jahre jünger als ihr Mann. Jolly versteht es, sich mit der Aura der Frau von Welt zu umgeben. Kein Wunder, dass Willibald Felsing sie sich zur Frau nahm, denn sie erfüllt (zunächst) seine Träume von der schönen, hohen Frau. Doch diese Wesen gibt es nur noch auf der Leinwand oder als Hochstaplerin. Jolly ist das letztere, eine Abenteurerin mit ausgeprägtem Hang zur Hochstapelei. Angeblich war sie in jungen Jahren mit einem russischen Grafen liiert gewesen, landete dann jedoch in Hollywood, wo sie die Gattin eines Geschäftsmannes wurde. Als ihr Mann nach Berlin reist, begleitet sie ihn. Sie lernt Willibald Felsing kennen, lässt sich scheiden und zieht in die besagte Villa ein. Dort widmet sie sich vor allem ihrem Kampf gegen das Alter. Die meiste Zeit des Tages verbringt sie in ihrem Boudoir, um sich auf ihren gesellschaftlichen Auftritt am Abend vorzubereiten. Die Cocktailpartys in der Villa Felsing sind berühmt. Im Salon steht ein grosser Steinway-Flügel, mit dem Richard Tauber begleitet wird. Wenn sein «Leise flehen meine Lieder durch die Nacht zu Dir» erklingt, dann halten die Hausmädchen bei der Arbeit inne, weinen leise, gegen die Wand gelehnt. Mitten in der Nacht klingeln vor der Revolution geflohene Prinzen, die Willibald seine geliebten russischen Zigaretten bringen. Marlene Dietrich kommt häufig in die Villa, sie liebt diese rätselhaft-melancholische und gleichzeitig seltsam aufgedrehte Atmosphäre. Ausserdem hat sie sich schon immer beim verschwenderischen Teil ihrer Familie am wohlsten gefühlt. Josefina von Losch ist gegen diese Besuche ihrer Tochter. Sie hat es ihrem Bruder nie verziehen, dass er diese Frau geheiratet hat. Doch ihre jüngste Tochter ist viel zu fasziniert von Jolly, als dass sie sich von ihrer Mutter hätte etwas verbieten lassen. Wahrscheinlich glaubt sie in der Villa Peking

die Welt, von der die Grossmutter erzählt hatte, wiedergefunden zu haben. Die Berliner Gesellschaft hat sich durch Krieg und Inflation dramatisch verändert. Altes und neues Geld mischen sich. Reich gewordene Spekulanten schmücken sich mit verarmten Adelstöchtern, russische Prinzessinnen servieren bei Kunsthändlern der europäischen Avantgarde, und konservative Bankiers lassen sich im Bauhaus-Stil einrichten. Oder wie Lotte Eisner sagt: «Das war sehr durcheinander damals. Das war so selbstverständlich, dass man gar nicht daran dachte, dass das irgendwie anders werden könnte.» Auch bei den Cocktailpartys in der Villa Peking kommt diese ganz besondere Berliner Mischung zusammen: aus der Welt des Films kann man dort Conrad Veidt, Richard Tauber, Emil Jannings, Claire Waldoff oder Lil Dagover treffen, aber eben auch Grössen des untergegangenen wilhelminischen Reichs wie Prinz Adalbert und Prinz Eitel Friedrich. Dazu gesellt sich der einflussreiche Unternehmer Alfred Hugenberg, und sogar General Hindenburg lässt sich blicken.⁶⁷ Diese Partys sind für eine ehrgeizige junge Schauspielerin ideal, um Kontakte zu knüpfen. Hasso erinnert sich sehr gut daran, dass Cousine Marlene fast immer bei den Gesellschaftsabenden in der Villa anzutreffen war. Doch sie steht auch ausser der Reihe vor der Tür, um Conrad Veidt zu besuchen, oder aber, um etwas zum Anziehen von Jolly auszuleihen. Jolly Peking ist bekannt für ihren extravaganten Geschmack, Bilder von ihr finden sich in Gesellschaftsmagazinen wie *Die Dame* oder *Elegante Welt*. Wenn ihr Fundus nichts mehr hergibt, eilt Marlene Dietrich zu Tante Jolly, die sie bewundert für ihren Geschmack und ihren Lebensstil. Hasso schildert seine Cousine als eine sehr liebevolle, warmherzige Person, die immer Zeit zum Spielen mit ihm findet. Schliesslich kommt Willibald Peking dahinter, dass der Lebensstil seiner Frau nicht wirklich kultiviert ist, sondern dass sie nur einfach gerne Geld ausgibt. Sie trennen sich, er stirbt 1934, sie geht noch zwei weitere Ehen ein. Ihr Sohn Hasso erfährt irgendwann, dass «Tante Marlene» nach Amerika gegangen ist. Den Film, der sie berühmt machte, sollte er erst nach dem Krieg sehen. Doch er erinnert sich, dass ihre rauchige Stimme durch die Villa tönte. Die Mutter spielte – auf der Chaiselongue im grossen Salon liegend – tagelang auf dem Grammophon «Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt». Der Junge wunderte sich, denn bei den Partys hatte immer nur Richard Tauber, doch nie Cousine Marlene gesungen.

Beim Film läuft für sie zunächst alles in gewohnten Bahnen weiter. Man sieht sie als liebeskundige Chichotte de Gastone in *Prinzessin Olala* und dann als Laurence Gérard in *Ich küsse Ihre Hand, Madame*. In fließende Roben gewandet, sitzt sie im Boudoir, hantiert mit Schminke und Puder, trinkt Champagner und traktiert kleine, dicke Männer, die ihr verfallen sind. Die Femme fatale gelingt ihr jedoch nicht wirklich, sie erinnert eher an ein gemeines Biest. «... Marlene Dietrich, der die Leichtigkeit ihrer männlichen Partner fehlt, trotz der vorzüglichen Fotografie von Carl Drews sieht sie nicht immer ganz vorteilhaft aus, jedoch beweist sie für ihr Fach eine zweifellose Eignung.»⁶⁸ Von der Premiere im Taubentzen Palast wird stürmischer Beifall gemeldet, die Hauptdarsteller zeigen sich auf der Bühne. Und dieses Mal steht sie mit vorne. Marlene Dietrich verdient gutes Geld, denn wie ihre Tochter berichtet, fehlt es zu Hause nicht an Luxus. «Von klein auf erlebte ich, wie Luxusgegenstände in unseren Haushalt einzogen, wieder verschwanden und durch noch grösseren Luxus ersetzt wurden. Dieser Austausch geschah wie selbstverständlich und ohne grosses Aufhebens. Es gab kein: ‚Schau, was ich da habe! Den Mantel den ich schon so lange wollte. Für den ich schon so lange gespart habe? Jetzt gehört er mir! Ist das nicht herrlich? Kommt, lasst uns feiern!‘ Stattdessen erschien meine Mutter eines Tages wie selbstverständlich in einem Nerz, warf ihn über einen Stuhl und verschwand in der Küche, um Essen zu kochen.»⁶⁹ Marlene Dietrich ist eben eine Frau mit Stil. Was soll eine Frau wie sie denn tragen, wenn nicht Nerz?

Kurt Bernhardt setzt sie endlich gekonnt als rätselhaftes, schönes Wesen in Szene. Fritz Kortner spielt den Mann an ihrer Seite. Die Dreharbeiten verlaufen angeblich sehr spannungsgeladen, denn Kortner wäre wohl sehr gerne auch im wirklichen Leben Marlene Dietrichs Liebhaber. In der Rolle der Stascha ist sie eine unglückliche Frau, die von ihren Geliebten verlangt, Morde für sie zu begehen. Stascha ist keine ihrer üblichen Kottenrollen, die sie, wild mit den Augen rollend und sich in Pose werfend, spielte. Ihre Bewegungen sind die einer Schlafwandlerin, ihre Lider hält sie zumeist halb geschlossen, sie öffnen sich nur für einen kurzen Moment mit provozierender Langsamkeit. Marlene Dietrich entschleunigt das Tempo, ist unschuldig und lasterhaft zugleich. Ihre Hauptbeschäftigung scheint das Rauchen zu sein. Das Tragen des Monokels überlässt sie dem Mann, denn jetzt kann sie es sich leisten, auf diese billigen Effekte

zu verzichten. Bernhardt zeigt in einem Bild, wie ihr schönes, trauriges Gesicht hinter einer zugefrorenen Scheibe aus dem Rauch aufsteigt. Immer wieder sehen wir, wie sie sich schminkt, sie ist keine Frau mit dem modischen puppenhaften Herzmündchen, sondern sie hat einen grossen, sinnlichen Mund. Destruktion und Erotik sind eins, Stascha fordert das Opfer des Mannes, den sie zu ihrem Opfer macht. Marlene Dietrich beweist, dass sie das Spiel von Hingabe und Verzögerung perfekt beherrscht. *Die Frau, nach der man sich sehnt* ist Marlene Dietrichs erster Film, in dem ihr die Qualitäten eines Stars zugesprochen werden. «Schon trägt sie den Namen: die deutsche Garbo. Klugerweise will sie es nicht sein. (...) Ihre Karriere war nicht rapid. Harry Piel hat sie vor Jahren entdeckt. Nach Erfolgen in Robinsons Manon Lescaut und im Deutschen Theater versank sie in kleineren und kleinsten Demimonde- und Kokottenrollen. Fiel dann in Hollaenders Jazzrevue ‚Es liegt in der Luft‘ auf und bekam wieder eine grössere Filmrolle in Robert Lands Olala. Im Januar liess Madame ihre Hand nebst rotem Mund von Liedtke und beträchtlichem Presse- und Publikumserfolg küssen und ist nun zu der Frau avanciert nach der man sich sehnt.»⁷⁰

Im Berlin der späten 20er Jahre liefern sich die Linken und die Rechten erbitterte Strassenkämpfe, derweil ihre Anführer und Vordenker gemeinsam im Zuschauerraum der Reinhardt-Theater sitzen. Im Publikum «sass der scharfe, linke Kurt Tucholsky friedlich neben dem am Rathenau-Mord beteiligten Ernst von Salomon, daneben der Sozialdemokrat Rudolf Hilferding, der Kommunist Willi Münzenberg, Theodor Wolff vom Berliner Tagblatt ebenso wie Herr Georg von Stauss von der Deutschen Bank, Jakob Goldschmidt von der Danat, die Brüder Gregor und Otto Strasser, Gustav Stresemann, Generaloberst von Seeckt oder Ernst Udet. Aber es sassen dort auch Alfred Hugenberg, Hjalmar Schacht, Franz von Papen, ein gewisser Joseph Goebbels und der junge Speer.»⁷¹ Im September 1928 steht Marlene Dietrich in dem von Heinz Hilpert inszenierten Shaw-Stück *Eltern und Kinder* auf der Bühne. Die Besetzung ist hochkarätig: ausser ihr spielen Otto Wallburg, Paul Hörbiger, Heinz Rühmann, Lili Darvas und Else Heims. Auf den Bühnenfotos und Bühnenzeichnungen sehen wir eine Marlene Dietrich, die sich ihrer Wirkung sicher ist und die es versteht, ihren Beinen die ihnen gebührende Aufmerksamkeit zu verschaffen.

Ausgehend von ihrem mangelnden Talent, sondiert sie nüchtern ihre

Möglichkeiten: Marlene Dietrich spielt zunächst die leichten Mädchen aus dem Volk, dann die Biester aus dem Boudoir und landet schliesslich im Fach der Femme fatale mit verschleiertem Blick. Auffällig oft ist der Schauplatz der Filme Paris, es geht fast immer um Liebe und – was zunächst verwundert – um Standesehre. Dabei handelt es sich nicht um historische Filme, die das Gewesene illustrieren, sondern um aktuelle Filme, die das Vergangene thematisieren. Das ferne Frankreich erlaubt es, Dekadenz, Luxus, Aristokratie und Ausschweifung auf die Leinwand zu bringen. Am Ende erkennen die Aristokraten, dass sie sich den ehrenhaften Prinzipien ihres Standes nach wie vor verpflichtet fühlen. Es sind Filme, die im Dekor der Gegenwart spielen, doch die Werte der Vergangenheit hochhalten.

Marlene Dietrich spielt sich nach vorne. Sie verfügt über Theater- und Filmerfahrung, kann singen und tanzen. Ihre Arbeitsweise ist vorbildlich. Getreu den Lehren ihrer Mutter ist sie pünktlich, freundlich und gut vorbereitet. Klagen wird man von ihr keine hören. Obwohl Ehefrau und Mutter, zieht sie gerne nachts um die Häuser. Man trifft sie bei «Schwannecke», im «Eldorado» oder der «Eden»-Bar. Egal wie lange die Nacht gegangen ist, Marlene Dietrich ist am nächsten Tag rechtzeitig bei der Probe oder am Set. Worüber sich jedoch alle wundern, ist, wie sie es schafft, am frühen Morgen grossartig auszusehen. Endlich darf sie schön und verführerisch sein und wird dafür sogar noch bezahlt. An ihren Kleidungsstücken, die sich aus dieser Zeit in ihrem Nachlass finden, fällt auf, dass sie sehr geschmackvoll sind. Das Material ist edel, gerne trägt sie leuchtende Farben. Charakteristisch ist die Kombination von typisch Weiblichem mit typisch Männlichem. So trägt sie einerseits feine Spitzenmanschetten, elegante Kimonos, aber auch extra für sie angefertigte grobe Leinenhosen in leuchtendem Blau, die Matrosenhosen nachempfunden zu sein scheinen. Eigentlich wollte sie in den Konzertsälen der Welt auftreten, und nun freut sie sich, wenn ihr Name auf dem Besetzungszettel einer Revue steht. Doch als Kriegskind, das im preussischen Geist erzogen worden ist, hat sie vor allem gelernt durchzukommen. Mit eiserner Disziplin hält sie durch und wird zunehmend erfolgreicher im Geschäft der Fiktion. So steht sie auf kleinen und grossen Bühnen, dreht naive, derbe und halbseidene Filme, doch kein Misserfolg kann sie davon abhalten weiterzumachen. Das muss sie aber auch, denn sie hat mittlerweile einen Mann und ein Kind zu versorgen. Ihre Ehe wird schon bald

zu dem Phantom, das sie bis zum Tode Rudi Siebers bleiben wird. Er bietet ihr Halt, doch verspricht er kein Glück. Von der politischen Polarisierung der Weimarer Republik bekommt sie nichts mit. Das Theater als Agitbühne, die Stählung der Körper von links und von rechts, die ideologischen Botschaften der jungen, zornigen Dichter, all das ist vollkommen an ihr vorübergegangen oder hat sie zumindest nicht interessiert. «Trotz ihrer Melancholie war sie gut gekleidet und hielt sich für schön», urteilt Josef von Sternberg über Marlene Dietrich, die er Ende der 20er Jahre kennenlernt.

Ganze sechs Monate dauert Leni Riefenstahls Glück als gefeierte Tänzerin.

Über die grossen Bühnen des In- und Auslandes waren meine Füsse in diesen sechs Monaten getanzt – (...) – über siebzig Tanzabende in sechs Monaten. (...) Die Nächte meist auf der Eisenbahn, so waren diese Monate vergangen. Jede Stunde und jeder Gedanke mit dem Tanz verbunden, jeder Tag ausgefüllt mit harten vielstündigen Übungen, mit dem Einstudieren neuer Tänze, mit dem Entwerfen neuer Kostüme. Alles, was ich sah in diesen sechs Monaten, Malerei, Plastik – alles, was ich hörte, Musik – alles hatte in mir noch Beziehungen zum Tanz. Mir schien vom Schicksal bestimmt, dass mir der Tanz das ausschliessliche Leben bedeuten würde, heute und für alle Zukunft.⁷²

Angeblich war es Max Reinhardt gewesen, der ihre Karriere befördert hatte. Demnach hatte ihr alter Verehrer Vollmoeller Reinhardt zu einem ihrer Tanzabende geschleppt, und der war so begeistert, dass er ihr sofort ein Engagement an seinem Theater anbot. Und damit nicht genug: Stolz weist sie darauf hin, dass sie die erste Tänzerin war, die «am berühmtesten Theater Deutschlands» ohne Ensemble auftrat. Das stimmt ebenso wenig, wie dass sie dort sechs Abende und einige Matinéen aufgetreten sei. Nach Auskunft des Archivars des Deutschen Theaters gab Leni Riefenstahl nur zwei Vorstellungen am Deutschen Theater: am 16.12.1923 um 12 Uhr und am 20. 12. um 20 Uhr. Auch war sie seinen Angaben zufolge keineswegs die erste Solotänzerin, die einen Auftritt in der Schumannstrasse hatte.⁷³ In Max Reinhardts Schriften taucht ihr Name nicht auf.



Die Pilotin – Leni Riefenstahl in SOS Eisberg

Leni Riefenstahl tanzt eigene Choreographien, der Hintergrund der Bühne ist schwarz gehalten, die Musik stammt von berühmten Komponisten wie Franz Schubert oder Frédéric Chopin. Sie ist barfuss und trägt lose Gewänder: ohne Spitzenschuhe und Tutu aufzutreten ist das Bekenntnis zu einer avantgardistischen Intention und zu einem neuen ästhetischen Konzept. Ihre Bühnenkleidung entwirft sie selbst, für die Umsetzung sorgt dann die Mutter. Nachdem der Vater vom Talent der Tochter überzeugt worden ist, kann seine Frau endlich ihre Tochter uneingeschränkt unterstützen. Bertha Riefenstahl begleitet ihre Tochter, sie umsorgt und bewundert sie. Zum Handwerkerhaushalt ist ein Künstlerhaushalt hinzugekommen. Leni Riefenstahl hat sich durchgesetzt: Ihre Künstlerinnenkarriere ist zur Familienangelegenheit geworden. Das soll auch so bleiben.

Es gehört zu Riefenstahls Erfolgsrezept, sich ausschliesslich mit ihrer Familie und mit treuen Bewunderern zu umgeben. Ausser ihrer Mutter geht noch ihr Pianist Hermann Klamt mit auf Reisen. Mary Wigman hatte sich drei Jahre zuvor für jeden Tanzabend einen neuen musikalischen Begleiter suchen müssen, da sie nicht über ausreichende finanzielle Mittel verfügte, um einen Pianisten fest zu engagieren. Das hat Leni Riefenstahl nicht nötig. Sie behauptet, pro Auftritt 500 bis 1'000 von der neuen, stabilen Rentenmark kassiert zu haben. Da kann sie sich nicht nur schöne Kleider, sondern eben auch einen eigenen Pianisten leisten. Was für ihre erste sollte auch für ihre folgenden Karrieren gelten: Leni Riefenstahl weiss sich stets gute Produktionsbedingungen zu verschaffen.

Riefenstahls Karrierebeginn fällt in die Zeit der Hyperinflation. Sie gehört zu den Jungen und Flinken, die aus dieser Zeit der Umbrüche und Verwerfungen als Sieger hervorgehen. Der Funktionswandel der Kultur, der durch die Inflation ausgelöst worden ist, bietet Aufstiegsmöglichkeiten, und sie nutzt die Gunst der Stunde für sich.⁷⁴ Dabei hilft ihr der Valuttajüngling Sokal, der sein Vermögen ebenfalls der Inflation zu verdanken hat. Es ist die richtige Zeit für diese junge Frau mit Kulturehrgeiz, die aus einer traditionslosen Familie kommt. Bemerkenswert daran ist, dass sie ihren Erfolg gerade nicht der aus Amerika kommenden Massenunterhaltung zu verdanken hat. Riefenstahl gerät nie in Versuchung, ein modisches Revuegirl zu sein, Auftritte im Dutzend sind ihre Sache nicht. Ihr Aufstieg zur Künstlerin gehört zur nur unzureichend erzählten Geschichte der Weimarer Republik. Die Hochzeit der Avantgarde ist vorüber, Neue Sachlichkeit und Neoklassizismus sind angesagt.⁷⁵ Diese gesamteuropäische ästhetische Wende des *retour à l'ordre* wird in Deutschland noch verstärkt durch die bereits erwähnten politisch-ökonomischen Verwerfungen als Folge von Niederlage, Revolution und Inflation. Für das verarmte Bürgertum steht der Kauf eines Buchs oder einer Eintrittskarte fürs Theater nicht mehr ganz oben auf der Prioritätenliste. Verleger und Autoren beklagen eine katastrophale Niveausenkung des Publikumsgeschmacks.⁷⁶ Vor diesem Hintergrund muss man Riefenstahls Erfolge als Tänzerin sehen: Sie tanzt nicht so grotesk wie die Gert und nicht so abstrakt wie die Wigman, sondern bedient ein Publikum, das Unterhaltung sucht und nicht durch zu hohe Ansprüche belästigt werden will. Ein kulturell traditionsloses Publikum, das misstrauisch eingestellt ist gegenüber

einer Kunst, die eine gewisse Bildung verlangt. Ein Publikum also, das sich nicht wesentlich von ihr unterscheidet.

Leni Riefenstahl ist eine Vertreterin der trivialisierten Avantgarde. Wo es eine Avantgarde, also eine Vorhut gibt, da ist die Nachhut nicht weit. Riefenstahl bietet eine Erfahrung aus zweiter Hand dar, sie kommt über das Stadium der vorgetäuschten Empfindung nicht hinaus.⁷⁷ Das bleibt selbst einem ihrer treuesten Verehrer nicht verborgen. John Schikowski, Kritiker des *Vorwärts*, bejubelt ihre Kunst im November 1923: «Bleibt trotz der blendenden Publikumserfolge und eines verwirrenden Pressetamtams ihr ernster Kunstwille wach und so wirksam, so kann uns diese junge Berliner, davon bin ich überzeugt, die Erfüllung dessen bringen, was wir vom Tanz der Zukunft hoffen: den neuen Geist und den grossen Stil.»⁷⁸ Wenige Monate später, im April 1924 kann er seine Enttäuschung nur schlecht verbergen. Leni Riefenstahl war bei einer Tanzmatinée in der Berliner Volksbühne aufgetreten. Das Haus war ausverkauft, und die Tänzerin erhielt viel Beifall. Doch Schikowski registriert verwundert, dass Leni Riefenstahl sich nicht weiterentwickelt hat. «Knie- und Hüftgelenke erscheinen zuweilen etwas eingerostet, die früher so wunderbar suggestive Sprache der Arme ist teilweise verstummt; an ihre Stelle trat ein äusserlich effektvolles, aber oft seelenloses Spiel der Hände.» Er konstatiert technische Mängel sowie eine auffällige psychische Abgespanntheit der Tänzerin. Die Künstlerin war nicht bei der Sache. Noch glaubt er an ihre Zukunft, doch er warnt: «Unter den grossen Vertreterinnen des modernen Stils ist Leni Riefenstahl neben der Bereska der Laban-Truppe die einzige reine Hochtänzerin. Diesem Typus eignet eine ausgesprochene Hinneigung zum Dekorativen, und es besteht immer die Gefahr, dass die dekorative Seite die allenfalls als umrahmender oder abschliessender Schnörkel einer seelischen Ausdrucksform ihre Berechtigung hat als Selbstzweck angewandt wird.»⁷⁹ Riefenstahl ist im Tanz keine eigenständige Neuerin, sie verarbeitet experimentelle und moderne Vorlagen zu einer populären Form der Darbietung. «Von der Wigman hat sie das ornamentale Körperpathos, die schwingende Arabeske, aber während Tanz bei der Wigman rhythmisches Denken, Abstraktion ist, bleibt Leni Riefenstahl doch immer innerhalb der melodischen Gegebenheiten.»⁸⁰ Der hochgestochene Kunstbegriff, den sie für sich in Anspruch nimmt, dient der Selbstsuggestion und dem Verkaufserfolg. Sie lässt eine Werbebroschüre erstellen mit dem Titel: «Die Tänzerin Leni Riefenstahl. Auszüge aus

Pressekritiken.» Im ovalen Rund zierte ihr Porträt das Titelbild. Erkennbar ist ihr Wunsch, wie eine Primaballerina auszusehen, doch das glückt nicht so recht, denn ihr Abbild erinnert eher an Wilhelm Buschs fromme Helene. Gedruckt ist die Broschüre in Innsbruck, vermutlich hat also Harry Sokal dieses Werbemittel bezahlt. Die darin abgedruckten Kritiken stammen aus der Zeit zwischen Oktober 1923 bis zum April 1924. Kaum ein Kritiker vergisst, auf die Schönheit der Tänzerin hinzuweisen; ja für viele scheint die Jugend und die Attraktivität Riefenstahls das zu sein, was sie eigentlich für die Aufführung einnimmt: «Sie kam, liess sich sehen und siegte. Vor dem holden Märchenwunder eines unerhört vollkommen durchgebildeten Körpers mit lieblichem Madonnenantlitz vergisst man – ach so gerne! – die kritische Feder zu spitzen, ist man gar nicht versucht, die vergleichende Sonde anzulegen und eilenweise nachzumessen, wie weit zurück sie noch von der Impekoven oder der Wigman steht.»⁸¹ Fred Hildenbrandt, prominenter Kritiker des *Berliner Tagblatts*, legt den Makel ihrer Kunst schonungslos offen.⁸² «Und wenn man dieses vollkommen gewachsene hohe Geschöpf in der Musik stehen sieht, weht eine Ahnung daher, dass es Herrlichkeiten im Tanz geben könnte, die keine von jenen dreien zu tragen und zu hüten bekam, nicht der heroische Gongschlag der Mary, nicht der süsse Geigenlauf der Niddy, nicht die grausame Trommel der Valeska: die Herrlichkeit der Tänzerin, die alle tausend Jahre wiederkehrt, die der vollkommenen starken Anmut, der beispiellosen Schönheit, des Ebenbildes Gottes.» Mit dieser im Konjunktiv gehaltenen Passage schmückt sich Leni in ihrer Broschüre. Den weitaus längeren und kritischen Teil des Textes unterschlägt sie. «Aber dann beginnt dieses Mädchen ihren Leib zu entfalten, die Ahnung verweht, der Glanz ergraut, der Klang verrostet. (...) Ihre schönen Arme baden in der Melodie und steigen, sinken und wiegen sich in ihren Wellen, aber es scheint kein Blut in ihnen. Ihre hohen Beine sind von der Schwere und dem Boden nicht benadigt, nicht freigegeben dem Hauch, dem Fliegen, dem atmenden Lauf; verurteilt zur Erde sind sie, wie die unsrigen. (...) Und es bleibt also nicht Zorn über diesen Anblick, sondern eine leise Trauer, dass solche äussere Vollkommenheit nicht gesegnet ist mit der Gnade des Blutes, der Herrlichkeit des Genius, der Fackel des Dämons.»⁸³

Leni Riefenstahl will nur triumphieren. Diese Künstlerin glaubt nur an sich selbst, der Raum um sie herum ist leer: Und zwar nicht der tänzeri-

sche Raum, «sondern der imaginäre, der irrationale Raum der tänzerischen Expansion, der die Grenzen der Körperlichkeit aufzuheben vermag».⁸⁴ Sie greift den pathetischen und hybriden Ernst des Ausdruckstanzes auf, überträgt ihn jedoch allein auf ihre Künstlerperson. Damit nimmt sie für sich einen Geist in Anspruch, der auf ein grosses Ganzes bezogen ist. Ihre Tanzkunst kann nicht überzeugen, weil jeglicher spiritueller Gehalt fehlt. Riefenstahl glaubt niemandem etwas zu verdanken. Alles kommt aus ihr. Das macht ihre Kunst so leer. Sie ist mehr an Technik denn an Empfindung interessiert. Es gelingt ihr einfach nicht, Gefühlen tänzerischen Ausdruck zu verleihen. Was ihr Inneres nicht hergibt, glaubt sie durch qualvolle Körperarbeit erreichen zu können. «In der Pause lag ich, in Schweiß gebadet, auf irgendeiner Couch, unfähig, ein Wort zu sprechen. Aber meine Jugend und das harte Training liessen mich alle Erschöpfungen überwinden.» Kunst und Schmerz gehören für sie zusammen. Warum?

Im Juli 1923 besucht sie einen Sommertanzkurs der Jutta-Klamt-Schule am Bodensee. Nach Berlin zurückgekehrt, setzt sie ihr Training bei Jutta Klamt fort. Morgens geht sie zum klassischen Ballett bei Eugenia Edwardowa in die Regensburger Strasse und am Nachmittag in Jutta Klamts «Schule für körperrhythmische Kunst» in die Fasanenstrasse.⁸⁵ Klamt ist Autodidaktin, die über eine gymnastische Vorbildung, doch über keine tanzkünstlerische Ausbildung verfügt. Die Trauer über den Tod der Mutter hat sie angeblich als 20-Jährige 1910 zum Tanz gebracht. 1914 fängt sie an selbst Schülerinnen auszubilden und beginnt schon bald, sich ausschliesslich theoretisch mit den Grundlagen eines neuen Tanzstils zu beschäftigen. Jutta Klamt zählt zu den erfolgreichsten Ausdruckstanzlehrerinnen der 20er Jahre. Sie appelliert gezielt an die Frauen, aus ihrer Passivität zu erwachen. Klamt umgibt sich mit moderner Ästhetik und behauptet, mit ihrer Arbeit eine spirituell inspirierte Abstraktion im Tanz zu verfolgen.⁸⁶ Kaum eine andere Tänzerin wird sich deutlicher mit dem Nationalsozialismus identifizieren als sie. Immer wieder streicht sie in ihren zahlreichen Schriften die Ganzheitserfahrung des Menschen heraus, verspricht denjenigen ein gesteigertes Lebensgefühl, die sich ihr anschliessen. In ihrem künstlerischen Konzept spielt die Gesundheit, die sie selbst erfahren hat, eine zentrale Rolle. Die Abstraktion des Tanzes erst ermöglicht es der Tanzenden, sich von einer Person oder einer Geschichte, die sie zu sehr belastet, zu befreien. Für Leni Riefenstahl bedeutet ihre Zeit als Tänzerin eine grosse und einschneidende Veränderung. Der Tanz ist

für sie deshalb so bedeutsam, weil sie sich durch ihn von ihrem Vater befreit und zur Künstlerin wird. Der Tanz bringt ihr Befreiung und Bedeutung, lehrt sie Pathos und Ekstase.⁸⁷ Liest man in den verschiedenen Ausgaben von *Körperrhythmus und Tanz*, dem Organ der Jutta-Klamt-Gemeinschaft, so fällt auf, dass in den Artikeln und in den Anzeigen die häufigsten Begriffe Kraft, Kunst und Gesundheit sind.⁸⁸ Kunst, Schönheit und Kraft sind die Schlagworte, die in allen Karrieren Riefenstahls wiederkehren werden.

Vor dem Krieg waren sowohl Rhythmische Gymnastik wie auch Ausdruckstanz besonders bei jungen Frauen aus gutem Hause beliebt gewesen. In der Weimarer Republik ändert sich die soziale Zusammensetzung der Kurse. Die typische gymnastische Klientel bildet jetzt die aufstrebende Klasse der Angestellten, darunter viele Verkäuferinnen und weibliches Büropersonal. Die kleinen Ladenmädchen gehen also nicht nur ins Kino, sondern auch zur Rhythmischen Gymnastik. Wenn man so will, zählt auch Leni Riefenstahl zu ihnen; sie hat das Kontor des Vaters gegen das Tanzstudio eingetauscht. Die Rhythmische Gymnastik verspricht die «Vollendung am Bau des Ichs» sowie die «Steigerung der Persönlichkeit». Bei Jutta Klamt lernt Leni Riefenstahl, wie man der Gefahr, ein Allerweltsmensch zu werden, entgeht. «Ist Tanz seine Berufung, wird der schaffende Geist dieses gesteigerten Menschentums sich mit einem differenziert geschulten Körper gestaltend verbinden, er wird Kunst als Religion empfinden, der man sich im Herzen ganz ergeben muss, um sie restlos zu begreifen.»⁸⁹ Jutta Klamt und ihr Mann sind Anhänger der Mazdaznan-Bewegung. In Mazdaznan gehen fernöstliches Gedankengut mit westlichen Werten und fortschrittliche Leistungskonzepte mit zivilisationskritischen Aspekten eine enge Verbindung ein.⁹⁰ Mazdaznan beruft sich auf allgemeingültige Weisheiten sowie auf Ergebnisse moderner Wissenschaft und ist eine Art Gesundheitsreligion, deren Schwerpunkte Gesundheit und Jugend sind. Unter Ausdruckstänzerinnen, Künstlern, Bauhäuslern und Lebensreformern ist diese Lehre populär.⁹¹ Mazdaznan-Anhänger behaupten, die arische Rasse sei das ausgewählte Herrschervolk, das durch Rassenmischung, falsches Atmen und schlechte Ernährung degeneriert worden sei. Jugend, Schönheit, Kraft, Gesundheit werden all denen versprochen, die den Lehren Mazdaznans gemäss leben. Jutta Klamt lehrt an ihrer Schule Mazdaznan.⁹²

Leni Riefenstahl war nur an der Steigerung ihrer Kräfte interessiert. Erfolgreich wird sie Jutta Klamts Lehrziele umsetzen, die da heissen: «Konzentration auf ein Ziel – Durchsetzungskraft – Feinfühligkeit – Übersicht – Tatkraft.»⁹³ Die Freiheit zum künstlerischen Handeln erlangt Leni Riefenstahl in all ihren Karrieren erst nach Erleiden schwerer körperlicher Qualen. Jede ihrer Karrieren kann als eine Art Bekehrungs- und Gesundungsprozess gelesen werden. Aus ihrem Schmerz geht sie mit einer neuen künstlerischen Berufung hervor, die schliesslich wieder im Schmerz enden wird. Ihr Leben lang heilt sie sich vom erlittenen Unglück in der einen Kunst durch den Willen zum Erfolg in der nächsten Kunst. Als sie sich auf dem Höhepunkt ihrer einsam erkämpften Tanzkarriere befindet, stürzt sie. Ein Tanzabend in Prag, «in einem dreitausend Personen umfassenden Saal, in dem vorher nur Anna Pawlowa getanzt hatte und der bis auf den letzten Platz ausverkauft war, wurde zu einem Triumph, aber vielleicht auch zu meinem letzten. Während ich auf der Bühne einen meiner artistischen Sprünge ausführte, knackste es im Knie, und ich spürte einen so stechenden Schmerz, dass ich nur mit Mühe zu Ende tanzen konnte.»⁹⁴ Leni Riefenstahl muss am Stock gehen, ihre Zukunft als Tänzerin ist ungewiss. Einzig ihr Körper, den sie immer wieder bezwungen und getäuscht hat, vermag sie aufzuhalten. Der Mann an ihrer Seite ist noch immer Otto Froitzheim. Ihm scheint es mittlerweile mit ihr ernst zu sein, denn er hat sie bereits seiner Mutter vorgestellt und auf die Verlobung gedrängt. Sie mag es nicht, dass er sie wie sein Eigentum behandelt, doch sie kann sich nicht gegen ihn wehren. Ihr Gefühl ihm gegenüber bezeichnet sie als «Hörigkeit». Für Leni Riefenstahl ist Otto Froitzheim eine Trophäe. Nachdem ihr Vater sie jahrelang mit seiner Angst vor dem Verlust ihrer Jungfräulichkeit gequält hatte und sie beinahe zu einem märkischen Mauerblümchen geworden war, geniesst sie nun die Bestätigung ihrer Weiblichkeit und sexuellen Attraktivität. Als Sportler zählt man in der Weimarer Republik zur feinen Gesellschaft. Riefenstahls Geliebter ist ein internationaler Star des Sports, der in Deutschland grosse Popularität geniesst. Bis 1928 bleibt er die Nummer 1 im deutschen Davis-Cup-Team. Auf einem 1912 aufgenommenen Foto sieht man einen mittelgrossen, dunkelhaarigen Mann mit Schnauzer, der sehr ernst in die Kamera blickt und so gar nicht wie ein Frauenheld aussieht. Eher fühlt man sich an Musils Bemerkung vom «Genie der Langeweile» erinnert.

Kurz nachdem sie volljährig geworden war, kehrte Leni Riefenstahl zurück in die Stadt, wählte die Fasanenstrasse Nähe Kurfürstendamm als Lebensmittelpunkt. Das Studio Jutta Klamts befindet sich in der gleichen Strasse, die Büroräume der Tanzschule sind um die Ecke in der Pariser Strasse 37 untergebracht. Ihr ist der Sprung vom märkischen Zeuthen ins Herz des neuen Berlin geglückt, und den Wedding hat sie dabei weit hinter sich gelassen. Als geborene Berlinerin kennt sie die Bedeutungsschichten der Stadt. Wer modern sein will, gibt dem Neuen Westen den Vorzug vor dem traditionsbeladenen Osten. Die Künstler, die Mondänen, die Emporgekommenen, die Jungen und die Klugen ziehen nach Westen. Am Kurfürstendamm eröffnen luxuriöse Modehäuser, hier locken elegante Auslagen, gibt es amerikanisch gestylte Bars, die ersten chromblitzenden Schnellrestaurants, jede Menge Kinos und Lichtreklamen. Die Stadt treibt nach Westen, dahin, wo die strenge Gedächtniskirche an der Strassenkreuzung steht, «so einsam zwischen heidnischen Kinos».⁹⁵

Kein Wunder, dass auch das frivole Nachtleben im Westen zu finden ist: «Abends wieder in die Negerrevue bei Nelson (Josephine Baker). Sie sind ein Mittelprodukt zwischen Urwald und Wolkenkratzer; ebenso ihre Musik, der Jazz, in Färbung und Rhythmus. Ultramodern und ultraprimitiv. (...) Wir kommen im Vergleich dazu aus der wohlumhegten ‚guten Stube‘; ohne innere Spannung und daher ohne Stil eine schlappe Bogensaite», notiert Harry Graf Kessler am 17. Februar 1926 in sein Tagebuch. Als «schlappe Bogensaite» fühlt sich Leni Riefenstahl ganz sicher nicht, denn sie lebt im Takt mit der neuen Zeit, trainiert ihren Körper und strapaziert ihren Willen. Man kann beinahe den Eindruck gewinnen, sie folge den Idealen der Frauenbewegten: so fordert Alexandra Kollontai, russische Vorreiterin einer revolutionären Sexualmoral, von der selbständigen Frau Aktivität, Entschlossenheit, Widerstandsfähigkeit sowie Härte gegen sich selbst, und Minna Cauer rief die «neue Frau» dazu auf, sich vornehmlich über «Selbsterrungenes» zu definieren. Nichts anderes wird Leni Riefenstahl tun. Sie ist das Abbild der «neuen Frau»: ledig, wirtschaftlich unabhängig und kinderlos. Konsequenter umgibt sie sich mit Menschen, die sie in ihrem Ehrgeiz unterstützen und ihr nützen; alles, was sie aufhalten oder von ihrer Kunst abhalten könnte, meidet sie.

Auch sie geht zum Boxunterricht bei Sabri Mahir. Beim Boxen ist es egal, woher man kommt, es geht allein darum, zu siegen. Disziplin führt zum Ziel. Auf den Fotografien sieht man deutlich, wie sehr sie sich verändert

hat: Das etwas dralle, unsichere Mädchen hat sich zu einer selbstbewussten Frau mit einem bemerkenswert durchtrainierten Körper gewandelt. Sie entspricht damit dem Schönheitsideal ihrer Zeit, in der die schlanke Silhouette und der schmalgliedrige, trainierte Körper gefeiert werden. Die Mode der kurzen geraden Linie, beinbetont und weibliche Körperformen negierend, ist abgelöst worden von einer Mode, die wieder die weiblichen Formen hervorhebt und dennoch für einen schlanken, sportlichen Körper gemacht ist. Die moderne Silhouette kann nicht mehr durch Korsetts und Fischbeinpanzer erreicht werden, sie muss ehrlich durch Sport erworben sein. «Das moderne Kleid ist viel zu leicht, zu dünn, zu eindeutig in seinen Linien, als dass es die Vorspiegelung falscher Tatsachen nicht sichtbar machen würde.»⁹⁶ An die Stelle des Fischbeinpanzers soll das Muskelkorsett treten. Die Zeit der «Sitzschönheiten» ist vorüber; Schönheit ist keine Sache der Schneiderkunst mehr, sondern Schönheit will hart erarbeitet sein. Rhythmische Gymnastik und Tanz werden dringend empfohlen, um körperliche Elastizität zu entwickeln und um den schlanken Körper graziös erscheinen zu lassen. Nur wer seinen Körper beherrscht, beherrscht auch seine Schönheit.

Diese Botschaft ist nicht irgendeine Modetorheit: Der Krieg hat das Verhältnis der Geschlechter ernüchtert. Die Frauen muten den Männern die Erkenntnis zu, dass ihre Schönheit das Ergebnis harter Arbeit ist. Wo früher Rüschen waren, glänzt nun die glatte Oberfläche. Selten ist der durch Politik und Gesellschaft vorgegebene Rahmen für Männer und Frauen so anders und gleichzeitig so bestimmend gewesen wie für die zwischen 1890 und 1910 Geborenen. Es ist eine durch Krieg und Emanzipation geprägte Generation. War für die Männer der Krieg das bestimmende Erlebnis, so ereigneten sich für die Frauen umwälzende Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg: gemeint ist das Recht auf Bildung und die Teilnahme an der Politik durch das Wahlrecht. Die Männer und Frauen aus der jungen Generation hatten aus dem Krieg ein grosses Misstrauen gegen alles, was mit Überschwang und Leidenschaft zu tun hat, mitgebracht. Die Versachlichung der Liebe soll vor grossen Enttäuschungen, wie es der Krieg eine war, bewahren. Die Frau ist kein romantisches Wesen mehr, das bereit ist, sich verklären zu lassen, sie besteht darauf, einen Körper mit Bedürfnissen zu haben. Die jungen, körperbetonten Frauen sind Ausdruck des neuen Deutschland. Nach Krieg und Hunger wollen sie ihre Körper stärken, sich im Sport und in der Liebe verausgaben, um das Le-

ben zu spüren. Die Nüchternheit der jungen, zweckmässig gekleideten Frauen ist Ausdruck des sachlichen Ernsts dieser Jahre. Ihr neusachliches Selbstbewusstsein entspricht dem Geist der Reportage und des Dokuments, über die hinaus es nichts zu erobern gibt und hinter denen sich kein tiefer Sinn versteckt hält. Die «neue Frau» erspart dem Mann die Illusion, sie suggeriert kein Geheimnis und erwartet keine Schonung. Die Technik des Films und der Fotografie machen diese Frauen zu professionellen Darstellerinnen ihrer selbst, die den Blick des Mannes nicht erleiden, erhoffen oder hinnehmen, sondern diesen selbstbewusst einfordern und erwidern.

Lotte Jacobis Aufnahmen vom Ende der 20er Jahre zeigen uns eine andere Leni Riefenstahl. Die nur sechs Jahre ältere Jacobi hat ihr Atelier nur unweit von Riefenstahls Wohnung. Sie zählt ebenfalls zu den jungen Künstlerinnen, die sich ganz bewusst für den Neuen Westen entschieden haben. Jacobi will die Unruhigen, Jungen und Kreativen vor ihre Kamera holen. Ihre Porträts sind Ikonen der 20er Jahre: Lotte Lenya, die Seeräuber-Jenny aus der *Dreigroschenoper*, verführerisch mit Ponyfrisur, dunkel geschminkten Lippen, Rollkragenpullover und Zigarette; der «rasende Reporter» Egon Erwin Kisch, gierig lauschend am Telefon; das Geschwisterpaar Erika und Klaus Mann, hochmütig und androgyn, in gestärktem Hemd mit Zigarette und Krawatte, ihre Ähnlichkeit provozierend zur Schau tragend. Jacobis Mutter, Mia Jacobi, ist eine ausgesprochene Werbestrategin und hat eine gute Nase dafür, wer berühmt werden könnte. Leni Riefenstahl gehört zu denen, von denen sie glaubt, dass sie zukünftig eine Rolle spielen werden. Sie lässt sich mehrmals fotografieren, doch einem ihr angebotenen Exklusivvertrag stimmt Riefenstahl nicht zu.⁹⁷

Die Leni Riefenstahl, die uns Lotte Jacobi zeigt, ist eine eigentümlich zerbrechlich wirkende, geheimnisvolle Frau. Leni Riefenstahl hat Lotte Jacobi sehr nahe an sich herangelassen; «Kleine Sphinx» ist ein Porträt überschrieben, das die Künstlerin im Profil zeigt. Man sieht ihren feingeschwungenen Mund, ihre spitze Nase und die ausdrucksstarke, dicke Augenbraue über dem dunklen Auge. Sie hat einen rätselhaften Blick aufgesetzt, gerade wie die Sphinx, die auf ihre Opfer lauert.⁹⁸ Als schöne Frau ist sie nicht nur begehrt von jungen Fotografinnen, sondern auch von älteren Malern. Im Umkreis der Berliner Secession entstehen in den 20er Jahren mehrere Gemälde von ihr. Wer ihr mit Interesse oder gar Bewunderung begegnet, dem gegenüber ist sie in den seltensten Fällen verschlos-

sen. Sie glaubt, dass sie nichts auslassen darf, was der Verbreitung ihres Namens nutzt. Leni-Riefenstahl-Porträts werden von den alten Meistern angefertigt, zum Beispiel von Leo von König, einem Secessionisten der ersten Stunde, der für seine impressionistisch inspirierten Frauenporträts bekannt ist. Von König malt auch den Anarchisten Erich Mühsam, den Bildhauer Ernst Barlach, den Reichspräsidenten Paul von Hindenburg und die Kinder von Joseph Goebbels. Sein Gemälde von Leni Riefenstahl gilt als verschollen. Allerdings existiert ein Foto, das den Maler und sein Modell zeigt. Es ist 1926 auf dem Berliner Secessionsball aufgenommen und in der Zeitschrift *Die Dame* veröffentlicht. Zu sehen sind zwei ältere Herren im Frack mit zwei jungen Damen im Abendkleid. Eine davon ist Leni Riefenstahl, die in einem gerüschten Ballkleid süß lächelnd auf einem Tisch sitzt. Ihr zu Füßen kniet bewundernd Leo von König. Der andere Herr ist Ernst Oppler, der ebenfalls zur Sezession gehört, und die junge Dame nahe bei ihm ist die Erste Tänzerin der Staatsoper Elisabeth Grube. Diese Fotografie ist ein Dokument des gesellschaftlichen Aufstiegs; dem Mädchen aus dem Wedding gefällt es, die Dame von Welt zu mimen, die in den ersten Künstlerkreisen der Stadt verkehrt. Es passt zu ihrem Kunstgeschmack, dass sie mit den alten Künstlerfürsten verkehrt, deren beste Zeiten vorüber sind. Ihr gefällt diese Salonkunst.

Auch Ernst Oppler, der eine Vorliebe für Tänzerinnen hat, malt sie mehrmals. Darunter befindet sich ein Ölgemälde, das in der Wohnung des Künstlers entstanden ist und das auf eine enge Beziehung zwischen Maler und Tänzerin schliessen lässt.» Riefenstahl wird auch mehrmals von Eugen Spiro gemalt. In den Kriegswirren konnte sie nur eines dieser drei Porträts retten. Es ist das 1924 entstandene «Portrait einer Tänzerin» und zeigt sie in einem schulterfreien Kleid, das Gesicht sinnend auf die eine Hand gestützt. Das Bild ist in dunklen Farben gehalten, sie blickt den Betrachter direkt an. Dieses Bild muss für sie eine wichtige Bedeutung gehabt haben, sie hat es als Umschlagbild für ihre *Memoiren* gewählt, und auch bei ihren Begräbnisfeierlichkeiten war es aufgestellt. Offenbar will sie am liebsten als elegante, nachdenkliche, junge Frau gesehen werden, als ein zeitloses Ideal der schönen, kultivierten Frau.

Die Bilder, die Willy Jaeckel von ihr gemalt hat, mag sie nicht. Wie Heinrich George, Irmgard Keun, Carola Neher und Ringelnatz gehört sie zu seinem Bekanntenkreis. Jaeckel ist sportbegeistert, und vielleicht ist dies das Verbindungsglied zwischen den beiden. Er malt Skifahrer, Boxkämp-

fe und immer wieder Tänzerinnen, aber er schmeichelt den Damen nicht unbedingt. Das gefällt Leni Riefenstahl nicht. «Auf den Portraits, die er von mir machte, konnte ich mich allerdings nicht erkennen. Er war eben ein ‚moderner‘ Maler, der die Welt in seine Formensprache umsetzte. Ich fand, dass ich auf seiner Leinwand scheusslich aussah.» Für Leni Riefenstahl jedoch sind Schönheit und Kunst eins.

Im Frühsommer 1925, wenige Tage nach dem Pfingst-Tennis-Turnier, das für ihren Verlobten erfolgreich verlaufen ist, wartet sie am U-Bahnhof Nollendorfplatz. Froitzheim ist wieder abgereist mit ihrem Versprechen, ihn bald zu heiraten. Doch sie ist alles andere, nur keine glückliche Braut. Während des Turniers war sie nur Zuschauerin gewesen und bei den sich anschliessenden Feiern die Frau an der Seite des Siegers. Das reicht ihr nicht. Schmerzhaft hat sie erfahren müssen, dass er seinen Erfolg und seinen Beruf hat, während sie wie eine arme Invalidin daneben sitzt. Die Frau an der Seite eines berühmten Mannes ist keine Rolle für Leni Riefenstahl. Von Freunden erfährt sie, dass er sie betrügt. Sie nimmt die Gelegenheit zum Anlass, um sich von ihm zu trennen. Froitzheim, durch seinen Erfolg bei den Frauen verwöhnt, will von Trennung jedoch nichts hören. Täglich schickt er ihr Blumen und Briefe. «Eines Tages stand er vor meiner Tür und bat, hereinkommen zu dürfen. Nie hätte ich geglaubt, dass dieser Mann so um mich kämpfen würde. Ich wusste, wenn ich ihn hereinliess, würde ich ihm wieder verfallen, aber es fiel mir unsagbar schwer, ihm nicht die Tür zu öffnen. (...) Ich biss mir in die Hand, um mein Schluchzen zu unterbrechen, aber ich blieb bei meinem Vorsatz. Es war die schmerzlichste Entscheidung, die ich bisher zu treffen hatte. Als sich seine Schritte entfernt hatten, heulte ich bis zum Morgen.» So endet ihre erste grosse Liebe.¹⁰⁰

Die Schmerzen im Knie halten an, an Tanzauftritte ist nicht zu denken. Nichts fürchtet sie mehr als das Ende ihrer Künstlerinnenkarriere. Auf gar keinen Fall will sie zurück ins Büro ihres Vaters oder doch noch an Froitzheims Herd. So einfach will sich Leni Riefenstahl nicht geschlagen geben. Sie hat sich einen Termin bei einem sehr guten Arzt beschafft und hofft, er werde ihr helfen können. Alle bisherigen Konsultationen haben das Ergebnis erbracht, sie solle sich schonen und brauche viel Ruhe. Doch diese Ruhe will sie gerade nicht. Wenn sie nicht mehr auf der Bühne steht, wird sich schon bald kein Maler oder Fotograf mehr für sie interessieren.

Müde und zermürbt stand ich auf dem Bahnsteig und wartete. Ich musste die Zähne zusammenbeißen. Im Knie begann es wieder zu stechen. Meine Augen glitten über die Farben der Plakate, der mir gegenüberliegenden Wand, und plötzlich blieb mein Blick auf einem hängen. Ich sah eine Männergestalt, wie sie einen hohen Felskamin überschreitet. Darunter stand «Berg des Schicksals» – «Ein Film aus den Dolomiten von Dr. Arnold Fanck». Eben noch von traurigen Gedanken über meine Zukunft gepeinigt, starrte ich wie hypnotisiert auf dieses Bild, auf diese steilen Felswände, den Mann, der sich von einer Wand zur anderen schwingt. Die Bahn fuhr ein und schob sich zwischen das Plakat und mich. Es war die Bahn, auf die ich schon ungeduldig gewartet hatte. Sie fuhr wieder ab und gab mir den Blick auf das Plakat frei. Wie aus einer Trance erwachend, sah ich die Bahn im Tunnel der Kleiststrasse verschwinden.¹⁰¹

Den Arzttermin, der vor wenigen Minuten noch ihre letzte Hoffnung gewesen ist, lässt sie sausen und geht ins Kino. *Der Berg des Schicksals* läuft im Theater auf der anderen Seite des Platzes. «Schon von den ersten Bildern war ich fasziniert. Berge und Wolken, Almhänge und Felstürme zogen an mir vorüber – ich erlebte eine mir fremde Welt. Noch nie hatte ich solche Berge gesehen, ich kannte sie nur von Postkarten, auf denen sie leblos und starr aussahen. Aber hier im Film wirkten sie lebendig, geheimnisvoll und faszinierend. Nie hatte ich geahnt, dass Berge so schön sein können. Je länger der Film dauerte, umso stärker fesselte er mich.» Das Kino verlässt sie mit einer neuen Sehnsucht im Herzen. Im Traum sieht sie sich über die Berge streichen und beschliesst, nicht nur die Berge, sondern vor allem den Regisseur dieses Films kennenzulernen. Wie ihr das gelingt, darüber kursieren zwei Versionen: die eine stammt von Leni Riefenstahl selbst und die andere von Luis Trenker. Ihrer Darstellung nach reist sie, wenige Wochen nachdem sie den Fanck-Film gesehen hat, in die Dolomiten. Begleitet wird sie auf dieser Reise von ihrem Bruder Heinz, der sie beim Gehen stützt. Sie fahren nach Karersee und steigen im besten Hotel am Platze ab, wo auch Kaiserin Elisabeth von Österreich, Karl May, Winston Churchill und Agatha Christi ihren Urlaub verbringen. Leni Riefenstahl bleibt mit ihrem Begleiter vier Wochen im Grandhotel. Sie hat gehofft, dort Dr. Fanck oder einen seiner Schauspieler zu treffen, wird jedoch enttäuscht. Dafür ist sie hingerissen von der ihr bis-

lang unbekanntem Bergwelt und fühlt sich in ihre Kindheitsträume zurückversetzt. Wie immer bei Leni Riefenstahl ereignen sich die schicksalsentscheidenden Begegnungen erst in letzter Minute. Kurz vor ihrer Abreise begegnet sie Luis Trenker, der in *Der Berg des Schicksals* mitspielte. In der Hotelhalle hatte sie ein Plakat entdeckt, auf dem die Vorführung dieses Films für den Abend angekündigt wurde. Nach der Vorführung «humpelte ich nach rückwärts, wo der Filmprojektor aufgebaut war. Daneben stand ein Mann, in dem ich den Hauptdarsteller erkannte. ‚Sind Sie Herr Trenker?‘ fragte ich etwas schüchtern. Sein Blick glitt über meine elegante Kleidung, dann nickte er und sagte: ‚Dös bin i‘.» Meine Befangenheit verflog. Meine Begeisterung für den Film, die Berge und die Darsteller sprudelte nur so aus mir heraus. ‚Im nächsten Film spiele ich mit‘, sagte ich mit einer Sicherheit, als sei dies die selbstverständlichste Sache der Welt. Trenker schaute mich verdutzt an, fing an zu lachen und sagte: ‚Ja, könn's denn klettern? Ein so feines Fräulein wie Sie hat doch nichts in den Bergen zu suchens ‚Ich werde es lernen, ich werde es bestimmt lernen – ich kann es auch, wenn ich es unbedingt will.‘ Wieder spürte ich einen stechenden Schmerz im Knie, der mich aus meiner Euphorie riss und ernüchterte. Über Trenkers Gesicht huschte ein ironisches Lächeln. Mit einer Grussbewegung wandte er sich von mir ab.»¹⁰² Nach ihrer Rückkehr schreibt sie ihm einen Brief nach Bozen und bittet Trenker, diesen an Fanck weiterzuleiten. Vergeblich wartet sie auf Nachricht.¹⁰³ Nach dieser Darstellung lehnt Trenker sie von Anbeginn an ab. Frauen und noch dazu Frauen aus der Grossstadt haben in seiner Welt nichts zu suchen. Luis Trenker nun schreibt in seiner Autobiographie, er habe von Fanck den Auftrag erhalten, *Berg des Schicksals* in Italien zu vertreiben. Um geeignete Ansprechpartner zu finden, habe er sich entschlossen, den Film in den grossen Hotels vorzuführen. Er packte seinen Klavierspieler auf den Sozius, klemmte sich die Kopie unter den Arm und klapperte auf seinem Motorrad die feinen Hotels ab. So landete er im Karerseehotel. Nach der Aufführung kam ein aufgeregter Herr zu ihm und bat darum, ihn einer Dame vorstellen zu dürfen, die unbedingt seine Bekanntschaft machen wollte. Dieser Herr war jedoch nicht Heinz Riefenstahl, sondern Harry Sokal, Riefenstahls Verehrer vom Ostseestrand, der bislang Lenis Karriere finanziert hatte. Riefenstahl wiederum behauptet, Sokal bereits vor ihrem Prager Bühnensturz deutlich gemacht zu haben,

dass sie nicht daran denke, seine Geliebte zu werden. Er jedoch verfolgte sie mit seiner Liebe, überschüttete sie mit Geschenken (Pelzmäntel!) und glaubte, sich ihre Zuneigung kaufen zu können. Immer wieder sei es zu dramatischen Szenen gekommen, und schliesslich habe er ihr versprochen, sich mit ihrer Freundschaft zufriedenzugeben; sie habe ihn seit Jahren nicht mehr gesehen.

Leni Riefenstahl wird ihr Leben lang darum bemüht sein, den positiven Einfluss, den Sokals Geld auf ihre Karriere hatte, herunterzuspielen beziehungsweise zu leugnen. Sie legt grössten Wert auf die Richtigkeit der Version ihrer Lebensgeschichte, nach der allen Widerständen zum Trotz allein ihre Kunst gesiegt hat. Ihren grossen männlichen Unterstützerkreis verschweigt sie dabei gerne. Harry Sokal nun bestätigt Trenkers Version. Ihm zufolge lockte ihn seine damalige Geliebte Leni an den Karersee, um mit ihm dort einige unbeschwerte Tage zu verbringen. Zufällig seien sie in die abendliche Kinovorstellung geraten, und als sie aus der Vorführung kamen, sagte sie: «Solche Filme möchte ich auch machen! Den Mann möchte ich kennenlernen.» Sie trafen daraufhin Trenker noch am selben Abend und sassen die ganze Nacht zusammen. «Und als der Morgen graute, stand fest, dass wir zusammen einen Film machen wollten. Einen Bergfilm. Mit dem gleichen Team, das ‚Berg des Schicksals‘ gemacht hatte und das beste Bergfilmteam war, das es damals und vielleicht bis heute gab. Arnold Fanck als Regisseur und Autor, Allgeier und Schneeberger an der Kamera, Trenker als Hauptdarsteller. Neu im Team: Leni Riefenstahl als Hauptdarstellerin und H. R. Sokal (ich) als Finanzier und Produzent.»¹⁰⁴

Für diese Geschichte spricht, dass Harry Sokal zunächst mit 25 Prozent an der Produktion von Riefenstahls erstem Fanck-Film beteiligt ist und sich erst später zurückzog. Für seinen Geschmack sind einfach zu viele Verehrer Leni Riefenstahls an diesem Film beteiligt. Deren Eifersucht aufeinander erschwert die Dreharbeiten. Inwieweit er selbst auch aus Eifersucht gehandelt hat, verrät Sokal nicht. Doch zurück zur Szene im Grandhotel in der Version Trenkers. Nachdem Sokal ihm angekündigt hat, dass eine junge Dame ihn unbedingt kennenlernen wolle, tritt Leni Riefenstahl aus den Kulissen. Sie wird geschildert als «eine in weissen Tüll gekleidete, schöne und sehr auffallende junge Dame». Sokal macht die beiden miteinander bekannt, und Trenker bemerkt trocken, «Leni Riefenstahl» habe ihm nicht das Mindeste gesagt. Die junge Dame macht ihm

Komplimente über die grossen Kletterszenen und gesteht ihm, sie wolle gerne selber einen der Dolomitentürme besteigen. Dazu wünsche sie sich ihn als ihren Begleiter. Seinen Einwand, er habe in Bozen zu tun, übergeht sie geflissentlich und legt ihr Treffen auf den nächsten Morgen fest. So viel Selbstbewusstsein von einer Frau ist Trenker unheimlich, und er nimmt Reissaus. Doch sie lässt nicht locker, und drei Tage später steht sie in seinem Bozener Architekturbüro. «Bei ihrem nächsten Film will ich unbedingt dabei sein! ‘,Ich bin leider nicht der Regisseur, da müssen Sie sich an Dr. Fanck wenden. Sind Sie Schauspielerin?’ ,Ich bin Tänzerin.’ Mit diesen Worten reichte sie mir ein Foto. Mit fromm gekreuzten Armen und sanftem Mittelscheitel sah sie wie eine Madonna von Botticelli aus.» Daraufhin bittet sie ihn um die Adresse des Regisseurs und verabschiedet sich mit den Worten: «,Also auf Wiedersehen beim nächsten Film.’» Trenker, der glaubt Fanck warnen zu müssen, schickt ihm das Foto Riefenstahls und notiert auf der Rückseite: «Sieht ganz gut aus. Behauptet, Tänzerin zu sein. Will in Deinem nächsten Film Hauptrolle spielen. Mach Du weiter.» Zwei Wochen darauf erhält er von Fanck die Antwort, er sei ein Holzkopf, der keine Ahnung von Frauen hat. «Diese junge Dame sei die grösste Tänzerin und schönste Frau Europas. Natürlich werde sie in seinem nächsten Film die Hauptrolle spielen und bald die berühmteste Frau Deutschland werden!»¹⁰⁵ Zwischen den Zeilen spürt man Trenkers Konkurrenz der Frau gegenüber. Er lässt keine Gelegenheit aus, sie als das raffinierte Biest und sich selbst als den einfachen Bergmenschen darzustellen, dem diese Person aus Berlin einfach zu «exaltiert» ist. Er unterschlägt, dass er Leni Riefenstahl sehr attraktiv findet und mit ihr eine leidenschaftliche Affäre anfängt, die sie schliesslich zu Feinden machen wird.

Leni Riefenstahl gilt neben Arnold Fanck und Luis Trenker als eine der wichtigsten Vertreterinnen des Bergfilms, den man nicht mit dem Heimatfilm verwechseln darf. Seine erfolgreichste Zeit war zwischen 1924 und 1940, und nur in Deutschland entwickelt er sich zu einer eigenen Filmgattung.¹⁰⁶ Siegfried Kracauers Verdikt, der Heroismus der Fanckschen Helden wurzele «in einer den Nazis verwandten Mentalität», erweist sich als folgenreich.¹⁰⁷ Seither führt fast jede Auseinandersetzung mit Fanck zunächst zu Leni Riefenstahl, um dann bei *Triumph des Willens* zu enden. Man kann jedoch nicht verstehen, warum die Faszination der Berge in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts böse sein soll, während ihr

jahrhundertlang kein moralischer Makel anhaftete.¹⁰⁸ Auf die meisten Menschen vergangener Jahrhunderte übten die Berge keinen besonderen Reiz aus. Man fürchtete diese abgesonderte Welt, die mit Angst und Aberglauben verbunden war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden die Berge durch neue alpinistische Techniken und Hilfsmittel für Abenteurer interessant.¹⁰⁹ Man nennt diese Männer Bergvagabunden, und ihre grosse Zeit ist nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Dr. Arnold Fanck, den Leni Riefenstahl schliesslich in der «Konditorei Rumpelmayer» am Kurfürstendamm trifft, ist das grosse Vorbild dieser jungen Männer. Und ganz sicher ist sie die erste junge Frau, die sich aus Begeisterung über seine Filme mit ihm verabredet.

«Ich rede und rede, und Dr. Fanck sitzt stumm da, hört zu und löffelt in seiner Tasse herum. Ich habe nicht die leiseste Ahnung, welchen Eindruck meine schwärmerischen Worte auf ihn machen. Nur einmal richtet er eine Frage an mich. Er will wissen, womit ich mich beschäftige. Von meinem Tanz weiss er nichts, bis zu ihm ist mein Name noch nicht gedrungen.»¹¹⁰ Bei der Verabschiedung verspricht sie ihm, Tanzkritiken zu schicken. Dann steht sie wieder allein auf dem Kurfürstendamm. Der Gedanke an das Treffen hat sie tagelang in Hochstimmung versetzt, doch jetzt muss sie sich eingestehen, dass nicht allzu viel dabei herausgekommen ist. «Ich habe Dr. Fanck nicht gefragt, ob ich bei ihm spielen dürfe, und er hat auch nichts davon gesagt, er hat nur zugehört und gefragt, wer ich denn überhaupt sei.»¹¹¹ Ernüchternde Gedanken dieser Art sind Leni Riefenstahls Sache nicht: «Und trotzdem ist in mir – so empfinde ich es – ein Vulkan ausgebrochen – wie glühender Wille, wie Glaube an eine bestimmte Zukunft, so sitzt mir die Ahnung in der Brust.» Der stechende Schmerz in ihrem Knie bringt sie in die Wirklichkeit zurück. Sie beschliesst, sofort zu handeln, um bereit zu sein, wenn Dr. Fanck sie ruft. Monatlang hatte sie ihre Knieoperation hinausgezögert, doch jetzt ist sie fest entschlossen, sofort ins Krankenhaus zu gehen. Ihr Körper soll für die nächste Karriere gerüstet sein. Bereits am nächsten Tag wird sie operiert. «Zwar erfahre ich, dass ich zehn Wochen in Gips liegen werde, und dass immerhin die Gefahr besteht, das Knie könnte steif bleiben, doch gibt es in diesem Augenblick nur eins, entweder – oder. Ich muss gesund werden, gesund werden, um mit in die Berge gehen zu können.» Drei Tage später steht Dr. Fanck an ihrem Bett. Er bringt keine Rosen mit, sondern ein Drehbuch: «Der Heilige Berg – geschrieben für die Tänzerin Leni Riefenstahl.» Da-

mit beginnt Leni Riefenstahls Zusammenarbeit mit einem Mann, den sie hassen wird und der dennoch ihr wichtigster Lehrer ist. Wer ist nun eigentlich dieser Arnold Fanck?

In seinem Nachlass findet man die wohlgeordneten Zeugnisse eines enttäuschten Lebens.¹¹² Dabei beginnt alles mit einem Wunder. Fanck wird 1889 als Unternehmersohn geboren und wächst in wohlhabenden Verhältnissen auf. Doch er ist ein schwerkrankes Kind: als Baby hat er Tuberkulose, danach Asthma. Jede Aufregung und Erregung führt zu Verkrampfungen und Erstickungsanfällen. Er wird zu Hause unterrichtet, darf nicht ins Freie, lebt isoliert im Inneren des Hauses. «Angst – Angst vor allem mich Erregenden – das war der Hauptinhalt meiner Kindheit.»¹¹³ Da trifft sein Vater einen Arzt, der ihm rät, den Jungen nach Davos zu schicken. Mit 10 Jahren kommt er dorthin ins Internat. Damit ist die Wende seines Lebens eingeläutet. Erstickungsanfälle und Angstzustände bleiben aus, der Junge tollt fünf Stunden am Tag im Freien. Er will von nun an wie ein Mann leben. Sport, Bewegung in der Natur, Disziplin und Abhärtung werden zum Inhalt seines Lebens. Er schreibt: «Niemals sich aufregen – nie hysterisch werden!» sei zu seiner Devise geworden. Diese Heilungsgeschichte – vom kranken, weibischen und hysterischen Jungen zum mutigen, gesunden und starken Mann – ist der Hintergrund von Arnold Fancks lebenslanger Besessenheit von den Bergen. Ein Freund verführt ihn zum Klettern. Mit ihm bezwingt Fanck nicht nur Berge, sondern auch seine Angst; sie sind «Freunde am Seil». Fanck studiert Geologie, eine Wissenschaft, die 100 Jahre zuvor wichtig für die bildenden Künstler gewesen ist. Maler wie Caspar David Friedrich liessen sich beeinflussen von Zeichnungen, die Geologen von ihren Reisen mitgebracht hatten, und umgekehrt nutzten Wissenschaftler künstlerische Zeichnungen, um geologische Sachverhalte zu klären.¹¹⁴ Fanck wird er in seinen Filmen Bilder inszenieren, die ihre Vorlage in Gemälden oder Zeichnungen Caspar David Friedrichs haben. Ein Jahr vor Kriegsausbruch dreht er seinen ersten Film, in dem es ums Skifahren geht. Der Freiburger Kaufmann und Textilingenieur Bernhard Gotthart war ein innovativer Kopf, der 1910 die Express-Film Co. GmbH gegründet hatte. Er schwärmt ihm von einem Kameramann vor, der auf Skiern filmen kann. Das ist der damals 18-jährige Sepp Allgeier, mit dem Fanck wie auch Riefenstahl in Zukunft noch viele Filme realisieren werden. Es gilt allerlei Gefahren zu überstehen, bevor *4'628 Meter hoch auf Skiern. Besteigung des Monte Rosa* abgedreht ist.¹¹⁵

Im Krieg landet Arnold Fanck bei der Spionageabwehr und wird damit beauftragt, exakte Fälschungen von Fotografien zu erstellen. Nach dem Krieg bleibt er der Technik treu und kauft sich seinen ersten «Kinoapparat», um wieder einen Skifilm zu drehen. Die Filmaufnahmen für *Das Wunder des Schneeschuhs* entstehen ohne Drehbuch, der Film ist eine einzige Improvisation am Berg. Dem sechsköpfigen Filmteam gehören erneut Sepp Allgeier als Operateur sowie die beiden Skiassessoren und Ärzte Ernst Baader und Bernhard Villinger an.¹¹⁶ Dieser zweite Film Fancks ist deshalb erwähnenswert, weil darin erstmals diese Kombination aus Körper, Technik und Krieg auftaucht, die man auch bei seiner Schülerin Leni Riefenstahl finden wird. Mit seinem neuen Apparat sind Aufnahmen in Zeitlupe möglich. Er hat dieses «Wunderinstrument» in der Endphase des Krieges kennengelernt, als es um Messungen der Durchschlagskraft von Granaten an Panzerplatten ging.¹¹⁷

Der Film hat Arnold Fancks Finanzen ruiniert, er fährt nach Berlin, um ihn an eine der grossen Filmfirmen zu verkaufen. Doch für einen Film, in dem nichts weiter passiert, als dass vier Skiläufer auf den Gipfel eines viertausend Meter hohen Berges steigen und dann hinunterfahren, kann niemand sich so recht begeistern. Schliesslich organisiert er auf eigene Rechnung Vorführungen und übernimmt auch die Werbung. Der Film, der in Berlin im Beisein von Reichspräsident Ebert Premiere feiert, findet wider Erwarten viele Zuschauer, darunter auch Marcellus Schiffer. «Heut Nachmittag im Film: *Wunder des Schneeschuhs*, II. Teil. Herrlich gesund!»¹¹⁸ Der Film, der schliesslich Leni Riefenstahl begeistern soll, ist Fancks erster alpiner Film mit Handlung. In *Berg des Schicksals* wird der Kampf zweier Generationen um die Besteigung eines Berges gezeigt. Hatte Fanck in seinen Skifilmen bislang Landschaft als sportlichen Erlebnisraum gezeigt, so ändert sich dies mit *Berg des Schicksals*. Landschaft wird zur Gefahr, tritt auf als Modifikation einer übermächtigen Natur. «Der Berg des Schicksals' als erster Film, in dem der Berg mitspielt, in dem er als handelnde Person auftritt, in dem zum ersten Male die Seele des Berges zu uns spricht und unsere zum Mitschwingen zwingt. Im 'Berg des Schicksals' ist der Berg (als Einheit von Fels, Luft, Wolke, Sturm und Gewitter) lebendig geworden.»¹¹⁹

Luis Trenker hat in *Berg des Schicksals* seinen ersten Auftritt. Er ist einer der jungen Männer, die begeistert von den Fanckschen Filmen sind. Er will eigentlich selbst einen Film drehen, für den er bereits das Drehbuch

geschrieben und Geld gesammelt hat. Als Fanck in Bozen auftaucht, überredet er Trenker, die zugesagten Subventionen auf sein Projekt zu übertragen.¹²⁰ Kein Verleih will den Film haben, und daraufhin mietet Fanck für vier Monate das Nollendorf-Theater. Er stellt zwei Projektoren auf, engagiert Kassierer und Vorführer und lässt bewusstes Plakat malen, auf das dann Riefenstahls Blick auf dem U-Bahnhof fallen sollte. Der Film ist über Monate ausverkauft. So weit die Situation, als Riefenstahl auf Fanck trifft.

Als ich Leni Riefenstahl sah, war mein erster Eindruck: Naturkind. Keine Schauspielerin, keine «Darstellerin». Diese Frau tanzt sich selbst. Man musste ihr also eine Rolle schreiben, die aus ihrem Wesen geboren ward. Als ich Leni Riefenstahl sah, hatte ich zugleich den dramatischen Movens für die Handlung: Die Kontraste Natur-Kultur, Skilauf und Tanz, Meer und Gebirge, das schienen mir Gegensätze, aus denen Spannungsmomente gewonnen werden konnten.¹²¹

Ausserdem findet er, dass sie «ein teuflisch hübsches Mädchen» ist, und lässt sich gerne von ihr becirren. Fanck findet Gefallen an dem Gedanken, einen Film über das Zusammentreffen eines mutigen, eigenbrötlerischen Gebirglers mit einer impulsiven, hübschen Ausdruckstänzerin zu machen. Die beiden Hauptdarsteller sind schnell gefunden: Luis Trenker und Leni Riefenstahl. Dass die Riefenstahl keine Schauspielerin ist, kommt dem Fanckschen Konzept entgegen. Der Körper und seine sportliche Energie stehen für ihn an erster Stelle, die darstellerischen Fähigkeiten interessieren ihn nicht so sehr. Leni Riefenstahl wird mit einer Stargage von 20'000 Mark engagiert. Ausserdem stellt die Produktionsfirma UFA ihr für die Zeit der Dreharbeiten einen Pianisten zur Verfügung und erklärt sich bereit, ein Klavier auf die Berghütten transportieren zu lassen. Das ist nicht schlecht für eine Anfängerin. Da die UFA sich einiges von dem Film verspricht, steigert sie die Produktionskosten: *Berg des Schicksals* hatte 34'000 Mark gekostet, für *Der heilige Berg* werden 500'000 Mark veranschlagt. Die Atelieraufnahmen werden in Staaken bei Berlin gemacht, die Aussenaufnahmen in den Schweizer Alpen, Lenzerheide. Die ursprünglich geplante Drehzeit von 3 Monaten wird weit überzogen, am Ende dauern die Dreharbeiten 18 Monate. Es soll sich lohnen, denn der Film wird ein Erfolg.

Die theatralisch aufbereitete Szene vom U-Bahnhof Noliendorfplatz gerät zu einem Wendepunkt in Leni Riefenstahls Leben: Sie kehrt der Stadt den Rücken und sucht ihre Bestimmung in der Natur.¹²² In Leni Riefenstahls Darstellung ihrer Lebensgeschichte wird dieser unterirdische Bahnhof zu einem Ort des Übergangs: Sie verlässt die Stadt, die sie zu funktionsgerechtem Verhalten zwingt. Leni Riefenstahl geht in die Berge, wo Kameradschaft und Nähe statt Funktion und Distanz gefordert sind. Anstelle der Gesellschaft wählt sie die Gemeinschaft. Sie wechselt von Anmut zu Mut, wendet sich ab vom zivilisatorischen Regelwerk der Stadt, um auf den Bergen Freiheit, Schönheit und Kampf zu finden.

Das Drehbuch ihres ersten Films scheint für dieses Vorhaben perfekt: *Der heilige Berg* erzählt von einer unglücklichen Liebesgeschichte zwischen drei Menschen mit tödlichem Ausgang. Die einzige Frau überlebt, die beiden Männer müssen sterben. Überraschend beginnt der Film, den Fanck seinem gefallenem Freund gewidmet hat, mit dem Tanz einer Frau am Meer. Leni Riefenstahl tanzt vor dem tosenden, schäumenden Meer in einem duftig-kurzen Kleidchen. Ihr Körper ist in hartem Gegenlicht zu den Wolken, den Wellen und dem Horizont aufgenommen. Arnold Fanck gewährt Leni Riefenstahl in diesem langen Vorspann noch einen letzten grossen Auftritt als Tänzerin. In diesen Bildern beschwört er nicht nur die Verbundenheit der Frau mit dem feuchten Element, sondern er zeigt vor allem eine Frau, die aus Freude an ihrem Körper tanzt – etwas gänzlich Neues in seinen Filmen. Die Männer, die sich in dieses Wesen verlieben werden, sind Freunde: Vigo (Stud. med. Petersen) heisst der eine, der Freund (Ingenieur Trenker) wird der andere genannt. Wir sehen die beiden auf einem hochaufragenden Felsen sitzen, versonnen die vor ihnen liegenden Berge betrachtend. Damit sind die Akteure des Films und ihre Welten vorgestellt: die Frau und das Meer, die Freunde und die Berge, das Gewaltige der Männerfreundschaft und das Spielerische der tanzenden Frau. Die Handlung kann beginnen: Die Freunde besuchen Diotimas Tanzabend. Sie tanzt «Traumblüte», die Choreographie, auf die Leni Riefenstahl so stolz ist. Grandhotel, grosse Bühne, elegantes Publikum, Blumengebände, Chauffeur, wartende Verehrer – so stellt sich Leni Riefenstahl das Leben einer erfolgreichen Künstlerin vor, und Arnold Fanck inszeniert es für sie. In *Der heilige Berg* darf Leni Riefenstahl ein Tänzerinnen-Leben spielen, wie sie es sich erträumt hat. Im nächsten Akt sieht man den Freund beim Abstieg aus dem Eis, während sie jubilierend über

blühende Wiesen hopst und Lämmchen liebkost. Dann sitzt sie staunend vor der Hochgebirgskulisse; unheimlich mutet sie diese Welt an. Schliesslich kommt es zur Begegnung zwischen ihm und ihr. Der Freund sitzt, zufrieden eine Pfeife schmauchend, vor der Hütte, da schleicht sie heran. Als er sie sieht, fällt ihm beinahe die Pfeife aus dem Mund.

Diotima: «Kommen Sie von da oben?»

Pause

Diotima: «Es muss schön sein da oben.»

Der Freund: «Schön – hart – und gefährlich! « Diotima: «Und was sucht man da oben?» Der Freund: «Sich selbst.»

Diotima: «Und sonst – nichts?»

Der Freund: «Und was suchen Sie denn hier oben –
in der Natur?»

Diotima: «Das Schöne!»

Das ist der Dialog, der ihre Verbindung besiegelt. Bei all seiner Technikbegeisterung ist Arnold Fanck ein humanistisch gebildeter Mann, der seine Hauptdarstellerin nicht einfach so Diotima nennt. Platon schreibt im *Symposion* über die Priesterin Diotima. Das Ziel der Liebe ist für sie die Wiedergeburt der eigenen Seele in dem Anderen durch die Idee des Schönen. Diese Liebe zum Schönen führt zum Verlöbnis zwischen dem Freund und Diotima. Sie meint die Kunst und er die Natur.

Im nächsten Bild sieht man den Freund in der Stube der Mutter. Er will hinauf, um für den morgigen Verlobungstag den schönsten Berg zu suchen. «Nie wird sich das Meer mit dem Fels vermählen», lautet der unheilvolle Zwischentitel. Zufällig und unbemerkt beobachtet er nach dem Abstieg seine Braut: Ein Mann birgt seinen Kopf in ihrem Schoss, sie streichelt ihn. Um dieses Bild zu vergessen, muss er etwas «ganz Tolles» erleben. Er will die gefährliche Nordwand besteigen. Vigo begleitet ihn. Keiner weiss von des anderen Zuneigung zu Diotima. Unwetter zieht auf. Vigo will umkehren, der Freund jedoch sucht den Tod. Sturmgepeitschte Wolken, Eispickel, Lawinen, vom Schnee bedeckte Körper, die sich nach oben kämpfen. Im Gegenschnitt sieht man Diotima in ihrer feinen Hotelsuite. Sie bereitet ihren Auftritt vor, das drohende Unglück ahnend.

Derweil will Vigo seinen Freund zur Besinnung bringen, doch der kramt die Ziehharmonika aus dem Rucksack und fängt inmitten des tosenden Sturmes an, wie wild zu spielen und zu singen. Trenker gibt ein grausames Bild tiefster Verzweiflung ab. «Hast du etwas, woran du hängst drunten bei dem Menschengesindel?», fragt er Vigo. «Eine Tänzerin... Diotima,» kommt die verlegene Antwort. Mit einem «Du warst das! « stürzt sich der Freund auf Vigo. Der weicht zurück und stürzt den Abgrund hinunter. Da er am Seil des Freundes hängt, stürzt er nicht in den Tod. Während sich diese dramatischen Szenen abspielen, tanzt Diotima. Ihre Vorstellung wird wegen eines Notrufs der Mutter unterbrochen, Sohn und Freund seien nicht zurückgekehrt, vergeblich bittet sie um Hilfe. Die Tänzerin zieht alleine los, kämpft sich bei Nacht auf Skiern zu einer Hütte durch. Dort findet sie Bergmenschen, die ihr fröhliches Feiern abbrechen und sich aufmachen, die Freunde zu retten. Am tosenden Berg hält der Freund Vigo am Seil, denn er kann ihn nirgends festbinden: um sie herum ist nur blankes Eis. «Schneid mich los! Rette dich wenigstens selbst!», ruft Vigo dem Freund zu. «Den Kameraden opfern – oder sich selbst mit ihm? Die grosse Frage der Berge», lautet der Kommentar aus dem Off. Die ganze Nacht über hält der Freund den längst erfrorenen Vigo. Als die Sonne aufgeht, folgt der Freund Vigo mit einem Sprung in den Tod. Diotima kehrt zurück ans Meer.

Der Held des Films ist der Freund, der die Treue über sein Leben stellte und sich opferte. Der Männerbund hält blankem Eis, aber auch blanker Verführung durch die Frau stand. Leni Riefenstahl als Diotima ist der Fremdkörper in diesem Film; sie stört das traute Miteinander der Männer. Der Berg nimmt das Männerpaar auf, die Verlobung von Mann und Frau im Eisdome kommt nicht zustande. Arnold Fanck gewährt Leni Riefenstahl keinen Blick von oben. Die Frau darf dem Mann bis zur Hütte folgen, danach beginnt die Welt der Männer: für sie geht es nicht mehr weiter. Ihr Platz ist im Tal. Man ahnt, dass sich Leni Riefenstahl im wirklichen Leben mit dieser Einschränkung nicht zufriedengeben wird.

Viele Unfälle begleiten die Arbeit an dem Film: das Filmlager verwandelte sich in ein Lazarett, und lange Zeit schien es fraglich, ob der Film überhaupt zustande kommen würde. Ein Drittel des Filmetats wurde für den Bau des Eisdoms geopfert, in dem der Freund die Verbindung mit Diotima phantasiert. Doch Föhnwetter kam auf, und die mühsam geschaffene Traumwelt schmolz dahin. Als kein Geld mehr da war, versetzte Le-

ni Riefenstahl ihren Schmuck, was ausreichte, damit sie für die Aufnahmen der Blumenwiesen nach Lausanne fahren konnte. Ganz sicher war sie deshalb so spendabel, weil sie darauf spekulierte, mit diesen Aufnahmen ihre erste Regiearbeit abzuliefern. Fanck war nämlich in Berlin, und die Baumbüte im Süden war bald vorüber. Sie drehte, schickte das Material nach Berlin und wurde von Fanck für ihre Arbeit gelobt.

Am 17. Dezember 1926 wird der Film im UFA-Palast am Zoo uraufgeführt. Leni Riefenstahl eröffnet den Abend mit einem Tanz. «Schauspielerisch konnte Leni Riefenstahl nichts geben. Auch sah sie wenig vorteilhaft aus. Ihre Hopserei ist streckenweise kaum zu ertragen.»¹²³ Die schlechten Kritiken können dem Film nichts anhaben. *Der heilige Berg* gilt als erster internationaler Erfolg Fancks. Und auch Leni Riefenstahls, muss man hinzufügen. Dahinter will sie nicht mehr zurück.

Es fehlt ihr nicht an Liebhabern. Leni Riefenstahl hat sich ein regelrechtes Netzwerk von Liebhabern und Verehrern aufbaut. Ihr späterer Kameramann Heinz von Jaworsky, der 10 Jahre jünger ist als sie, gerät noch als alter Mann ins Schwärmen. «But she was a very attractive woman, I admit. Definitely a sexy woman, no doubt about it.»¹²⁴ Das ist auch Fanck nicht verborgen geblieben. Angeblich spürt sie, als sie ihm unter Schluchzen von der Lösung ihrer Verlobung berichtet und er sie tröstend in seine Arme nimmt, dass er nicht die von ihr erhofften «väterlichen Gefühle» für sie hegt. Seltsamer Gedanke, denn Arnold Fanck ist zu diesem Zeitpunkt 37 Jahre alt, und damit nicht in dem Alter, in dem ein Mann für eine Frau von Mitte 20 väterliche Gefühle empfindet. Obwohl sie sein drängendes Werben abstösst, sucht sie weiterhin seine Nähe. «Es beunruhigte mich, dass Fanck sich von Tag zu Tag mehr in mich verliebte. Er überhäufte mich mit Geschenken, wertvoll gebundenen Büchern, besonderen Ausgaben von Hölderlin und Nietzsche, Holzschnitten von Käthe Kollwitz und Graphiken zeitgenössischer Künstler wie Zille und George Grosz.»¹²⁵ Allein bei seinen waghalsigen Bergabenteuern und als Anführer einer Gruppe mutiger, kräftiger Männer scheint sich Fanck nicht in seiner Männlichkeit gefährdet gefühlt zu haben. Im zivilen Flachland und unter Frauen sieht das schon anders aus. Leni Riefenstahl ist das genaue Gegenteil zu dem von ihm bevorzugten Frauentypus. Zwar kann auch sie sich mädchenhaft geben und die Unschuld herauskehren, doch eigentlich

ist sie eine willensstarke Frau, die nicht den Mann ergänzen, sondern es mit ihm aufnehmen will. Da Fanck unablässig seine von ihm als weiblich empfundenen Charakterzüge bekämpft, muss er von einer Frau, die die Männer so unverfroren auf ihrem Feld herausfordert, fasziniert gewesen sein.

Zu ersten ernsthaften Schwierigkeiten war es gekommen, als Leni Riefenstahl Luis Trenker kennengelernt hatte. Fanck hatte die beiden in Freiburg miteinander bekannt gemacht. Trenker sieht blendend aus; er ist stark, amüsan, braungebrannt und damit genau der Typ Mann, der Leni Riefenstahl gefällt. Fanck fordert seine Hauptdarsteller auf, mit Champagner Brüderschaft zu trinken und auf das Gelingen des Films anzustossen. Das hätte er besser sein lassen, denn nachdem er ein paar Minuten aus dem Zimmer gegangen ist, fallen sich Leni und Luis in die Arme. «War es der Champagner, war es die Freude auf die kommende Arbeit oder die blosse Atmosphäre unseres Zusammenseins, ich weiss nur, dass ich zum ersten Mal beseligt in den Armen eines Mannes lag, beherrscht von einem mir bisher unbekanntem Gefühl.» Fanck ertappt die beiden. Ihr Kommentar zu dieser Situation spricht Bände: «Ich löste mich von Trenker und fühlte bestürzt, dass irgendetwas geschehen war, das unser Vorhaben gefährdete. Würde mein Traum, im ‚Heiligen Berg‘ zu spielen, zerstört werden?» Trenker tritt ab, und Fanck begleitet sie ins Hotel. «Kaum waren wir allein, brach Fanck zusammen und schluchzte, das Gesicht in den Händen vergrabend. Aus den kaum verständlichen, zusammenhanglosen Worten erfuhr ich, wie tief seine Zuneigung zu mir war, in welche Hoffnungen er sich schon hineingeträumt hatte, wie furchtbar ihn meine Umarmung mit Trenker verwundet hatte. Ich versuchte, ihn zu trösten. Er streichelte meine Hände und sagte: ‚Du – meine Diotima.‘»¹²⁶ Beim Lesen dieser Szene bekommt man den Eindruck, die beiden übten schon einmal für den *Heiligen Berg*, in dem es ja um eine ganz ähnliche Konstellation von zwei Männern und einer Frau gehen wird. Es sei dahingestellt, ob Fanck und Riefenstahl ein Verhältnis miteinander hatten oder nicht. Ihre Zusammenarbeit wäre jedoch nicht ohne die sexuelle Attraktivität, die sie auf ihn ausübt, zustande gekommen. Die Geschichte zwischen Arnold Fanck und Leni Riefenstahl ist die Geschichte eines Kampfes, der mit allen Mitteln und auf allen Ebenen geführt wird. Ein Kampf, in dem sich Realität und Fiktion mischen, und ein Kampf, den Leni Riefenstahl schliesslich gewinnen soll.

Luis Trenker verliert über seine Affäre mit Leni Riefenstahl auch als alter

Mann kein Wort. Zu ihm gehören Mütter und Bräute, für die er Liebe, jedoch nicht Leidenschaft empfindet. Die ist dem Berg vorbehalten. In seinen Erinnerungen lässt er jedoch keine Gelegenheit aus, Leni Riefenstahl schlechtzumachen. Er kann sich seine Affäre mit ihr nicht verzeihen. Trenker reklamiert die Welt der Berge für sich und will sie nicht mit einer Tänzerin aus Berlin teilen müssen. Dazu passt auch, dass er über die Reaktionen auf den *Heiligen Berg* schreibt: «Die Presse überschlug sich in Lob und Tadel. Das Lob galt der grossartigen Erfassung des Bergmilieus und seiner männlichen Darsteller, der Tadel traf die Rolle der tanzenden Diva.»¹²⁷

Doch mit den beiden Rivalen Fanck und Trenker ist der Reigen ihrer Männer noch nicht zu Ende. Denn auch Lenis treuer Begleiter Harry Sokal mischt mit. Leni Riefenstahl will höchst alarmiert gewesen sein, als sie von Sokals finanzieller Beteiligung an dem Film erfuhr. Für sie steht fest, dass er seine Stellung nur ausnutzen will, um sie so oft wie möglich zu sehen. Sokal, der noch bei weiteren Filmen Fancks und Riefenstahls als Produzent auftauchen wird, zieht jedoch seine finanzielle Beteiligung zurück, nachdem er mitbekommen hat, dass alle Männer hinter der Leni her waren. «Ich beobachtete einen verdächtigen Glanz in den Augen aller drei Männer, sobald sie ihre künftige Hauptdarstellerin bzw. Partnerin anschauen. Und sie sahen sie unentwegt an.» Sich selbst nimmt er als Verehrer aus. Sein einziges Interesse galt angeblich dem Film, nicht der Frau. «Die Riefenstahl brauchte alle drei Männer. Fanck sogar zweifach: als Autor, dass er ihr eine Glanzrolle auf den Leib schrieb, als Regisseur, dass er sie gut inszenierte. Trenker, damals schon ein Star, konnte die unbekannte Anfängerin als Partnerin ablehnen, konnte sie aber auch grossmütig neben sich in den Lichtkegel seines Ruhmes stellen. Und am Kameramann lag es, ihre Schönheit, im wahrsten Sinne des Wortes, ins rechte Licht zu setzen. (...) Noch schien sie ihre Gunstblicke gleichmässig zwischen den dreien zu verteilen, mit einer leicht positiven Tendenz für Fanck, der ja im Augenblick der wichtigste war.»¹²⁸ Sokal fühlt sich in seiner männlichen Eitelkeit von Leni gekränkt. Ihn hat sie als Geliebten abserviert, um ihn durch den nächsten Mann zu ersetzen, der ihrer Karriere nützlicher zu sein scheint. Zwar betont er immer wieder, wie sehr er sie als Künstlerin schätzt, doch gleichzeitig lässt er keine Gelegenheit aus, sie als durchtriebenes Frauenzimmer darzustellen.

Leni Riefenstahl dreht unter erschwerten Bedingungen: Der Filmstab ist

klein, die Dreharbeiten durch die Abhängigkeit vom Wetter extrem schwierig, Regisseur, Hauptdarsteller und Produzent sind in sie verliebt, und sie darf es sich mit keinem von ihnen verscherzen. Es ist ein riskantes Spiel mit dem Feuer: Ihre Affären können zur Beschleunigung ihres Erfolgs beitragen, oder aber sie können das Ende ihrer Arbeit mit Fanck bedeuten. Fanck gewährt seiner Angebeteten den Blick durch die Kamera, er lässt sie Bildausschnitte suchen, unterweist sie im Einsatz verschiedener Brennweiten, zeigt ihr die Wirkung der Farbfilter und lehrt sie mit Objektiven zu arbeiten. Und das vor allem, weil er sie als Frau begehrt und ihr nahe sein will. In einem Interview sagt sie 1974: «I soaked up Fanck's and his cameramen's experience until it became second nature.»¹²⁹ Die Filme, die sie in den folgenden Jahren zusammen mit Arnold Fanck drehen wird, reflektieren die Veränderung ihrer produktiven und explosiven Beziehung sowie den Wandel ihres Selbstbildes als Künstlerin. Diese Filmgeschichten sind Teil ihrer Biographie geworden. In der zweiten Hälfte der 20er Jahre pendelt sie zwischen Berlin und den Bergen.

Ja, ich liebe die Berge, liebe sie leidenschaftlich. Ich sehe in ihnen Symbole des Kampfes, die Gefahren, den Widerstand der Gipfel, ich sehe die leidenschaftlich abwehrenden Wände, die listige Verschlagenheit der überfirnten Schneewächten. Ich sehe das Wildromantische der grünen, wasserreichen Schluchten, den Zauber der stillen, kalten Bergseen, die grosse, grosse Einsamkeit und immer wieder den Kampf. Das ist starkes, glutvolles Leben, und Leben ist schön.¹³⁰

Fanck verlangt von ihr, dass sie ernsthaft das Skifahren lernt. Als ihren Lehrer bestimmt er Kameramann Hans Schneeberger, einen der besten Abfahrtsläufer Österreichs. Seiner akrobatischen Schneekünste wegen wird er «Schneefloh» gerufen. Schneeberger und Leni verstehen sich auffallend gut, was wiederum Fancks Eifersucht anstachelt. Ihre ersten Dreharbeiten für *Der Heilige Berg* macht sie in Begleitung von Fanck, Trenker, Schneeberger und einem Träger. Sie kampieren zusammen in einer unbewirtschafteten Hütte, Fanck ist der Chef, der die beiden übereinanderliegenden Bettstellen verteilt: Er wird allein oben schlafen, der Träger auf der Bank, die restlichen drei müssen sich die untere Lagerstatt teilen.

Ganz gezielt reizt er Trenkers Eifersucht und macht immer wieder in dessen Beisein Anspielungen auf die Beziehung zwischen Schneefloh und Leni. Für Leni Riefenstahl ist dieses Vorgehen Fancks Ausdruck seiner sadistischen Neigungen. Trenker ist eifersüchtig und haut in der Nacht ab. Als er am Morgen zurückkehrt, beachtet er seine Geliebte nicht mehr und macht sich nach Abschluss der Dreharbeiten davon.¹³¹ Sie reist ihm nicht etwa hinterher, sondern fährt zu Fanck nach Freiburg, um ihre Lehre fortzusetzen: Von Fanck lernt sie entwickeln, kopieren und schneiden. Vor allem das Filmschneiden begeistert sie: «ein schöpferischer Vorgang von ungeheurer Faszination.» Während der Dreharbeiten zum *Heiligen Berg* entscheidet sich Leni Riefenstahl gegen den Tanz und für den Film. Ein Titelfoto der Zeitschrift *Frau und Gegenwart* von 1927 zeigt, wie sie sich als Tanzkünstlerin sieht, nämlich als eine Mischung aus Femme fatale und Priesterin. Dieses Foto ist eine letzte Reminiszenz an ein Künstlerinnenbild, das sich für Leni Riefenstahl nicht erfüllt hat, dem sie jedoch ein Leben lang nachtrauern wird. Sie hatte das Training wieder angefangen und gab erfolgreich noch einige Tanzabende, doch das Filmen mit Fanck fordert sie ganz. «Ich muss meine Tournee abrechnen und aus dem Beifall der Säle wieder hinaufsteigen in die stumme Einsamkeit der Berge.»¹³² Sie nimmt Fancks Angebot an, auch in seinem nächsten Film mitzuspielen. An ihrer Seite: Trenker und Schneeberger. *Der grosse Sprung* ist eine Burleske auf Skiern. Fanck gelingt mit diesem Film eine Überraschung, denn niemand hatte damit gerechnet, dass der eitle Fanck sich über sich selbst würde lustig machen können. Und Leni Riefenstahl, um deren Gunst erneut zwei Männer buhlen, beweist, dass sie richtig gut Skifahren gelernt hat. Als eigentliche Attraktion des Films kann das Zusammenspiel von Kamera und Bewegung gelten. Dazu muss man wissen, dass Arnold Fanck 1925 zusammen mit Sepp Allgeier, der für die Fotografie zuständig ist, ein Skilehrbuch veröffentlicht hat, das Massstäbe setzte.¹³³ *Wunder des Schneeschuhs. Ein System des richtigen Skilaufens und seine Anwendung im alpinen Geländelauf* ist ein grossformatiges Buch von 240 Seiten, auf denen man wenig Text, dafür aber über 1'000 kinematographische Bilder findet. In diesem Buch wird die von Hannes Schneider entwickelte Arlberg-Technik dargestellt. Dank dieser Technik wurde das Skifahren zu einem Breitensport, denn Schneiders Botschaft ist, dass Skifahren die einfachste Sache der Welt ist.¹³⁴ Arnold Fanck ist der erste, der

von winzigen Kinofilmnegativen Vergrößerungen anfertigt. Dank dieses Vorgehens ist sein Buch nicht mit den üblichen die Bewegung einfrierenden Momentaufnahmen der Fotokamera illustriert, vielmehr geben die Filmbilder Phasen des Bewegungsablaufs wieder. Dazu muss Fanck aus rund einer halben Million Einzelbildchen diejenigen heraussuchen, die ihm für die Darstellung des Ablaufs einer Bewegung charakteristisch erscheinen.¹³⁵ Fancks besessene Arbeit erinnert an die Schneideorgien, die seine Schülerin Riefenstahl mit ihren zukünftigen Filmen veranstalten wird.

Endlich darf Leni Riefenstahl auch auf der Leinwand das Gefühl genießen, von allen Männern begehrt zu werden. Fancks Erotik beschränkt sich auf Landschaft und Körper. Schminke, Seidenstrümpfe, Monokel oder Zigarettenspitzen sucht man in seinen Filmen vergebens. Leni Riefenstahl inszeniert er als Frau, die ihre Attraktivität ihrem durchtrainierten Körper und ihrer Freude an der Bewegung verdankt. Man bekommt das Gefühl, Fanck habe den Film nur gedreht, um die erotische Potenz Riefenstahls herauszustellen und seine beiden Konkurrenten im wirklichen Leben – Luis Trenker und Hans Schneeberger – zu demütigen. So wird die Rolle des Dorfdeppen Toni mit Luis Trenker besetzt. Er ist hinter Gita her, doch sie nutzt ihn nur aus, was er noch nicht einmal zu bemerken scheint. Und Hans Schneeberger als Michel Treuherz darf zwar seinen durchtrainierten nackten Oberkörper zeigen, doch er fürchtet sich vor Frauen und Sex.¹³⁶ Leni Riefenstahl dagegen als Ziegenhirtin Gita ist kein Mann gewachsen.¹³⁷ Um lästigen Bewunderern zu entfliehen, krepelt sie die Ärmel hoch, spuckt in die Hände und klettert barfuss steile Felswände hoch. Arnold Fanck inszeniert sie nicht mehr als hehre Tanzkünstlerin, sondern als einen reizvollen Wildfang mit katzenähnlichen, geschmeidigen Bewegungen. Sehr anzüglich ist die Szene, in der sie nass gespritzt im durchsichtigen Hemdchen voll Wonne ein dickes Seil durchbeisst, um Schneeberger aus einer misslichen Lage zu helfen. Im *Grossen Sprung* macht Riefenstahl eine Art Imagewechsel durch: Sie trägt grosse runde Ohringe, kurze Röcke, eine kurvenbetonte Fellweste, die genau an der Brust zerrissen ist, pralle Lippen und dunkel geschminkte Augen. Sie ist vital, fröhlich und sexy. So setzt sie sich selbst als ersten Preis für den Sieger des Skirennens ein. Wenn sie auch im *Grossen Sprung* freier agieren darf als im *Heiligen Berg*, so können ihre schauspielerischen Fähigkeiten nicht überzeugen.

Im *Grossen Sprung* fordert Fanck wieder den äussersten körperlichem

Einsatz von seiner Hauptdarstellerin. Nicht nur, dass sie stundenlang in eiskalten Gebirgsbächen planschen muss, sondern sie soll auch noch, nur mit einem neckischen Hemdchen bekleidet, durch den sechs Grad kalten See schwimmen. «Tagelang purzeln wir in den Gebirgsbächen der Dolomiten herum, wobei Dr. Fanck das boshafte Talent hat, gerade die kältesten Wasser herauszufinden, die immer nur vier oder fünf Grad haben. Ja, er behauptet sogar, dass sie noch viel zu warm seien – und dass wir froh sein sollen, dass es sich nicht um ungeschmolzenes Eis handle.»¹³⁸ Ausserdem schickt er sie mit Schneeberger zum Klettertraining. Als ehemalige Tänzerin verfügt sie nicht nur über ein ausgeprägtes Gleichgewichtsgefühl, sondern hat zudem dank des Spitzentanzes Kraft in ihren Zehen. Das Klettern gefällt ihr, doch sie hasst das sich daran anschliessende Barfusstraining. Ihre Füsse beginnen zu bluten. Für sie ist diese Quälerei überflüssig, doch Fanck besteht darauf. Wenn sie mit ihm arbeiten will, muss sie die Zähne zusammenbeissen und sich ihm fügen.

Leni Riefenstahls Herz gewinnt schliesslich ein Aussenseiter: Hans Schneeberger. Von Kollegen wird er als ein sehr freundlicher, fast noch kindlicher Mann beschrieben. Schneeberger hatte eine ähnliche Geschichte wie Fanck. Er war von einem schweren Hüftleiden in den Bergen genesen. Im Krieg war er Flieger gewesen und mit der höchsten Tapferkeitsmedaille ausgezeichnet worden. Davor hat er wie Luis Trenker Architektur studiert. Schneeberger ist ein grossartiger Sportler, ein kleiner, verwegener Mann mit viel Gefühl für die Schönheit der Bewegung. Wenn er Ski fährt, sieht es aus, als ob er mit seinen Brettern über den Schneetanze. «Obgleich Schneeberger sieben Jahre älter war als ich, liess er sich gern führen, er war der passive, ich der aktive Partner. Unser Zusammenleben war harmonisch. Wir liebten die Natur, den Sport und vor allem unseren Beruf. Wir waren keine Stadtmenschen und mochten weder Parties noch gesellschaftliche Verpflichtungen.»¹³⁹ Auch Trenker tröstet sich und heiratet 1927. Nur Arnold Fanck lässt nicht locker und bombardiert Leni Riefenstahl weiterhin mit Liebesbriefen.

Zurück in Berlin wechselt sie die Wohnung. Mit der Arbeit beim Film hat sie genügend Geld verdient, um sich eine grössere Wohnung leisten zu können. Von der Fasanenstrasse zieht sie in eine Neubauwohnung in der Hindenburgstrasse 97 in Wilmersdorf. Ab 1927 findet man sie im Berliner Adressbuch unter «Leni Riefenstahl, Künstlerin». Ganz oben im fünften Stock residiert sie in einer Wohnung mit Dachgarten und Tanzatelier. Den

passenden Flügel hat ihr Fanck spendiert. In diesem Rahmen empfängt sie berühmte Männer, angeblich sind Erich Maria Remarque, Walter Ruttmann sowie Ernst Lubitsch bei ihr zu Gast. Sie versucht sich einen Platz im Berliner Filmleben zu erobern, besucht den Salon der Betty Stern, die berühmt dafür ist, dass sie Stars machen kann. Dort will sie mit Elisabeth Bergner, Fritzi Massary und deren Mann Max Pallenberg zusammengetroffen sein. Es gelingt ihr jedoch nicht, in grossen Gesellschaften zu glänzen, sie bleibt seltsam gehemmt. Eines der seltenen Fotos, das sie zusammen mit Kollegen zeigt, wurde 1926 bei einem Ausflug in den Grunewald aufgenommen. Darauf sieht man Leni Riefenstahl zusammen mit Willy Fritsch, Lilian Harvey und Camilla Horn. Sie sind ausgelassener Stimmung, und Leni ist eine von vier Frauen an Willy Fritschs Seite. Das wird ihr nicht gefallen haben, denn Nebenrollen sind ihre Sache nicht.

Im Februar 1928 schreibt Leni Riefenstahl aus dem Winterurlaub in St. Moritz eine Karte an G. W. Pabst.¹⁴⁰ Sie will, dass er an sie denkt. Doch warum? Obwohl *Der grosse Sprung* ein Erfolg gewesen ist, bleiben weitere Angebote aus.¹⁴¹ Sie ist schwierig zu besetzen, denn kein anderer Regisseur dreht vergleichbare Filme wie Fanck. Riefenstahl ist auf eine Rolle festgelegt. Man kann sie eigentlich nur dann engagieren, wenn man den Fokus auf Körper und Abenteuer legt, ihr schauspielerisches Können hält sich in Grenzen, sie ist verkrampft, und diese Verkrampftheit wird durch die Kamera noch verstärkt.

Überall hören wir das gleiche: Leni Riefenstahl ist doch Bergsteigerin und keine Schauspielerin. Unter diesem Vorurteil leide ich masslos. Ich war doch Tänzerin, habe nur der Kunst gelebt – und nun soll ich nur noch reine Sportlerin sein? Ich liebe die Berge, ich liebe den Sport, aber vor allen Dingen brennt in mir ein künstlerischer Formungswille, der sich austoben muss, sonst kann ich nicht existieren. So versuche ich jetzt mit ganzer Kraft gegen das Vorurteil anzurennen. Woche um Woche, Monat um Monat kämpfe ich umsonst – überall Abweisungen – niemand will an mich glauben.¹⁴²

Von Pabst wird sie sich die Rettung aus dieser Situation versprechen. Wenn sie schon kein anderer Regisseur als Fanck vor die Kamera holt,

dann muss sie eben dafür sorgen, dass noch ein Regisseur zu Fanck dazukommt. Und zwar einer, der etwas von Schauspielführung versteht.

Pabst hatte 1924 seinen ersten Erfolg mit *Die freudlose Gasse*. Die Garbo machte er mit diesem Film berühmt. Vielleicht hofft Leni Riefenstahl, dass er an ihr das nächste Wunder vollbringen wird und sie zum Star macht. Zusätzlich zum Authentizitätsfanatiker Arnold Fanck wählt sie einen Regisseur, der dafür bekannt ist, Schauspieler zu quälen, um echte Gefühlsszenen zu bekommen. Nach den physischen und psychischen Strapazen der vergangenen Dreharbeiten kann man Riefenstahls Wahl nur mutig nennen. Es ist eine Flucht nach vorn, denn sie will endlich als Schauspielerin ernst genommen werden.

Der dritte im Bunde ist der Produzent Harry Sokal, mittlerweile Eigentümer einer Filmgesellschaft mit Sitz in der Friedrichstrasse. Als Produzent besteht er darauf, dass sie die Hauptrolle bekommt, und das, obwohl sie angeblich ein «Verkaufshandicap» ist. Schuld daran ist *Der grosse Sprung*. Der Film war lustig gemeint, «aber Leni, die keinen Funken Humor hat, war überall dort, wo sie komisch sein sollte, neckisch, der Film wurde ein Totalverlust für die Ufa».¹⁴³ Pabst bringt seinen bewährten Drehbuchautor Ladislav Vajda mit, der mit Fanck zusammen das Drehbuch für *Piz Palü* schreibt. Fanck erwähnt weder Pabsts noch Vajdas Mitwirkung an dem Film. In seiner Egomane war er seiner Schülerin durchaus ebenbürtig. Ein echter Coup ist es, den ehemaligen Kampfflieger Ernst Udet für einen Auftritt in dem Film zu gewinnen. Udet, späteren Generationen als Vorlage für Carl Zuckmayers *Des Teufels General* bekannt, ist ein Publikumsmagnet. Zu seinen Flugschauen kommen bis zu 50'000 Zuschauer. Für einen Teil seiner Bewunderer ist er ein Symbol des untergegangenen, tapferen Deutschlands und für den anderen ein moderner Held der Technik. Ausserdem ist er ein Lebemann, über dessen neueste Frauenaffären es immer etwas zu berichten gibt. Als Fanck Udet für seinen Film engagiert, kann er sich vieler Zuschauer sicher sein. Und Leni Riefenstahl weiss einen Mann an ihrer Seite, der bereits ein Star ist. Das kann ihr nur zugutekommen.

Zwei tragische Liebesgeschichten sind in *Piz Palü* ineinander verwoben: Zu Beginn des Films sieht man ein junges Paar zusammen mit einem alten Bergführer bei ihrem Versuch, den Piz Palü zu besteigen. Dabei handelt es sich um Dr. Johannes Krafft, seine Frau Maria und deren Vater. Krafft schlägt die Warnungen des alten Mannes in den Wind. Seine Frau, die

ihm vertraut hat, stürzt prompt in eine Gletscherspalte: Das Eis ist ihr Sarg. Viele Jahre nach diesem schrecklichen Ereignis will ein junges Paar einige verliebte Tage auf der Diavolezza-Hütte unterhalb des Piz Palü verbringen, mit ihrer Ankunft auf der Hütte setzt die eigentliche Handlung des Films ein. Die Stimmung ist ausgelassen und verliebt, bis das Wetter kippt und dunkle Schatten auf die Gesichter der Liebenden wirft.

Als sie in der Hütte sitzen, reißt die Tür auf, und herein kommt ein fremder Mann. Er setzt sich zu ihnen an den Tisch. Der Fremde ist Dr. Krafft, der vor vielen Jahren von hier aus mit seiner Frau in die Berge aufgebrochen war. Seit ihrem Tod zieht er ruhelos umher. Während er sich erinnert, sieht man abwechselnd Bilder von der in ihrem «Grab aus Eis» liegenden toten Frau und dann in Grossaufnahme Maria, Leni Riefenstahl, die ihm gebannt lauscht. Mit vollen Lippen, strahlenden Augen und einer weit ausgeschnittenen Bluse scheint sie das Leben selbst zu sein. Dann taucht der alte Bergführer auf, und man erfährt, dass Krafft noch einen Begleiter braucht, um sich an die Besteigung der bislang unbezwungenen Nordwand zu wagen. Die Nacht bricht herein, die drei sind allein. Krafft weist Maria an, sie solle sich zwischen sie legen. An der Wand zieht es. Bei dieser Szene fällt einem die Situation aus den Dreharbeiten zum *Heiligen Berg* ein, als Leni zwischen Schneeberger und Trenker lag. Im Morgenrauen, als Krafft aufbricht, beschliesst Hannes, mit ihm zu kommen. Maria hinterlässt er einen Brief, in dem er ihr schreibt, er wolle zeigen, dass auch er etwas kann. Natürlich wacht sie auf und eilt ihnen hinterher. Krafft will sie zurückschicken, doch um keine Zeit zu verlieren, nimmt er sie mit. Fanatisch sucht er den Triumph über den Berg. Zu dritt steigen sie an: Krafft voraus, Maria in der Mitte, und Hannes bildet den Schluss. Auf Hannes' Drängen hin überlässt Krafft ihm den Vortritt, Hannes stürzt und fällt. Als Krafft hinuntersteigt, um ihn zu retten, gibt er das Seil an Maria ab. Der Berg beginnt zu toben, ein Wettersturz kündigt sich an. Die drei sind gestrandet an einem Felsvorsprung, es geht weder vor noch zurück. Krafft hat ein Bein gebrochen, ungerührt trotz dem eisigen Schneesturm, schwenkt eine Lampe in der Dunkelheit. Er massiert Maria liebevoll die Füße mit Schnee. Hannes – wahnsinnig vor Eifersucht und Kälte – stürzt sich auf Krafft. Es sind ungeheuer eindrucksvolle Bilder, wie die beiden halb erfrorenen Männer unendlich verlangsamt im tobenden Sturm taumelnd miteinander kämpfen. Mit Marias Hilfe gelingt es Krafft, Han-

nes zu fesseln. Wie Odysseus steht er an den Fels gekettet und hört das Pfeifen des Windes. Udet, der in der Zeitung über die drei gelesen hat, versucht sie retten. In waghalsigen Manövern fliegt er ganz nahe an den Felsvorsprung heran, auf dem die drei ausharren. Doch es gelingt ihm nicht, sie aus der Wand zu holen. Krafft gibt seine Jacke an Hannes ab. Hinter einem Vorsprung aus Eis verkriecht er sich zum Sterben.¹⁴⁴ Maria und Hannes werden gerettet.

In *Piz Palü* dominiert das Eis. Man versteht, was Allgeier meint, wenn er sagt, Fanck kenne die «tiefe der Dramatik der Eiseinsamkeit». Gustav Diessl hat in *Piz Palü* einen seiner stärksten Auftritte. Er spielt Dr. Krafft als einen introvertierten Mann, der sich nicht vom Schicksal geschlagen geben will. Obwohl äusserlich von eisiger Ruhe, ist Krafft ein unberechtigter Herrscher Mann, der seinen Ehrgeiz und seine sexuellen Gelüste nur schwer zügeln kann. Die Rolle der Maria Majoni war ursprünglich so angelegt, dass dieser fast «jungenhafte Charakter» innerhalb weniger Stunden umschlägt ins «Weiblich, Weiche, Dienende, Schutzsuchende, beinahe Hingebende».¹⁴⁵ Der Film läuft darauf hinaus, dass die Frau die Überlegenheit des Mannes anerkennen muss. Das ist typisch Fanck, der mit mutigen, unerschrockenen und attraktiven Frauen Probleme hat. Er ist Leni Riefenstahl verfallen und wünscht sich nichts mehr, als dass sie «zum eigentlichen Weibe» werde, die den qua Natur überlegenen Mann bewundert. Dass die Rolle Maria Majonis im Film differenzierter ausfällt, ist sicher G. W. Pabst zu verdanken, denn er ist ein Regisseur, der die verborgene Seite einer Frau findet.

Leni Riefenstahl zeigt sich als Maria Majoni so wandlungsreich wie in keinem anderen Film. Sie spielt die Anschmiegsame, die Erobernde, die Fordernde, die Liebende, die Werbende, die Starke, aber auch die Verzweifelte, die mit ihrem Leben abgeschlossen hat. Für Paul Falkenberg, einen engen Mitarbeiter Pabsts, ist *Piz Palü* der einzige gute Film, den die Riefenstahl je gemacht hat.¹⁴⁶ Maria Majoni ist von sportlicher Eleganz und sachlicher Einfachheit. Eine selbstbewusste, starke Frau, die nichts mit dem pubertären Pathos der Tänzerin Diotima gemein hat.

Die Drehzeit des Films beträgt sechs Monate. Pabsts Regieassistent Marc Sorkin spricht Leni Riefenstahl, die diese Dreharbeiten durchgestanden hat, nachträglich seine Bewunderung aus:

Most of the cast and the help came down with pneumonia. But Pabst and Fanck, they must have had a secret sadistic drive: and you can see that in the picture. (...) All night long we were drinking hot wine and punch, just to keep on breathing. That is why the film is so good: you can see all the harshness of the weather on the faces of the people. And I must say that Riefenstahl was wonderful; never mind what she did later – I know she became a Nazi and all – but in this picture she was driving herself as hard as anybody, and more. She worked day and night. Schneeberger was in love with her – and she with him, by the way – and they were a good team. She worked harder than anybody. Even Pabst had to admire her: he said, «It's terrible, what a woman!»¹⁴⁷

Sepp Allgeier kennt beide Regisseure.¹⁴⁸ Von Fanck sagt er, dass man beim Dreh seinen «harten Willen» zu spüren bekommen habe. Er war ein Mann, der seinen Stab wie auch sich selbst nie schont. Seine Kameramänner schickt er bei minus 30 Grad auf 3'600 Meter Höhe, um Bilder von vereisten Felswänden einzufangen. Richard Angst drohten die Füße zu erfrieren, und sie mussten umkehren. Die Arbeit mit Fanck beschreibt Allgeier als «Flirt mit dem Tode». Für Fanck war dieser Flirt die Bedingung seines Erfolgs.¹⁴⁹ Pabst wiederum geht es um unverfälschte Gefühle. Er studiert seine Schauspieler sehr genau, wobei er sein besonderes Augenmerk auf Sexualneid und Hass legt.

Damit ist er bei Fanck und Riefenstahl an der richtigen Adresse. Es kommt erneut zu dem bekannten Spiel aus Sadismus und Liebesschwüren in eisigen Höhen. Wie beim Tanz ist auch beim Film der Schmerz ihr Lehrmeister. So soll sie über eine Eiswand nach oben gezogen werden, während Lawinen auf sie herabstürzen. Fanck sucht für den Dreh eine 20 Meter hohe Wand am Morteratschgletscher aus, an deren oberem Rand er tagelang Eisbrocken und Schnee aufschichten lässt. Leni Riefenstahl fürchtet sich vor diesen Aufnahmen. Doch Fanck versichert ihr, sie würde nur einige wenige Meter hochgezogen werden und dann sei alles vorüber. Sie lässt sich anseilen, wird hochgezogen und ist sofort einem Hagel von Eis und Schnee ausgesetzt.

Da meine Arme mit Seilen eingebunden waren, konnte ich mich nicht vor dem Schneestaub schützen. Ohren, Nase und Mund waren voller Schnee und Eisstücke. Ich schrie, man sollte mich hinablassen. Aber vergebens, man zog mich, entgegen Fancks Versprechen, über

die ganze Eiswand hinauf. Aber auch an der scharfen Eiskante machte man nicht Halt, man zerrte mich auch noch darüber hinweg. Unter grossen Schmerzen und weinend vor Wut über die Brutalität meines Regisseurs kam ich oben an. Fanck freute sich nur über die gelungenen Aufnahmen.¹⁵⁰

Bei all ihren nachträglich vorgetragenen Qualen darf man nicht vergessen, was für sie im Vordergrund steht: Sie will auf keinen Fall ins Tal zurückgeschickt werden, sondern ihren Platz behaupten als einzige Frau auf der Höhe. Arnold Fanck kann sich darauf verlassen, dass sie bis an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit geht, um ihn zufriedenzustellen. Dass er ganz gezielt mit ihrem Ehrgeiz arbeitet, lässt sich an seiner herablassenden Bemerkung über die Dreharbeiten zu *Piz Palü* erkennen:

«Jetzt sollte unsere arme Leni (...) vor den Apparat geholt werden. Sie ist sogar schon fix und fertig angezogen und mit furchtbarem Eifer dabei, auch einmal eine solche Sturmaufnahme zu bekommen. Schiebt sogar mit wilder Energie ihren Unterkiefer vor, was bei ihr immer ein Zeichen dafür ist, dass sie jetzt partout etwas erreichen will.» Das alles erledigt sie «mit der ihr angeborenen Hemmungslosigkeit.»¹⁵¹

Arnold Fanck hat Leni Riefenstahl in jahrelanger Zusammenarbeit sehr gut kennengelernt und weiss genau, dass sie für den Erfolg alles macht. Weil ihre Beziehung zu Schneeberger kriselt, glaubt Fanck sich Hoffnungen machen zu können. Jede Nacht findet sie unter ihrem Kopfkissen seine Liebesbriefe und Liebesgedichte versteckt. Die Angebetete ist um ihre Situation nicht zu beneiden: Da sitzt sie nun mit Fanck und seinen Männern auf einer Hütte in 3'000 Meter Höhe. Sie kann ihm nicht aus dem Weg gehen und ist auf ihn angewiesen. Wenn sie ihm klarmacht, was sie von ihm als Mann hält, gefährdet sie das gesamte Filmprojekt. Sie leidet unter ihm und kann seinen Anblick kaum mehr ertragen. In ihrem Buch *Kampf in Schnee und Eis* von 1933 schreibt sie, die Dreharbeiten nur mit Alkohol durchgehalten zu haben. «Ich kann Ihnen sagen, ich habe den Fanck gehasst», gesteht sie als alte Frau Ray Müller.¹⁵² Dieses Gefühl konnte sie sich als junge Frau nicht leisten, denn er war der Einzige, der sie in Szene setzen will. Leni Riefenstahl fühlt sich Arnold Fanck auf Ge-

deih und Verderb ausgeliefert. Ausserdem weiss sie sehr genau, wie viel sie von ihm lernen kann. Also macht sie weiter. Auch wenn die Kamera ausgeschaltet ist, muss sich Leni Riefenstahl unter den Männern behaupten. Eines Nachts weckt sie alle mit ihrem Geschrei auf. Einer ihrer Bergkameraden hatte ihr ein totes Kalb mit Nachthaube ins Bett gelegt.

Die weisse Hölle am Piz Palü, von Kameramann Richard Angst als «der letzte grosse Stummfilm der gesamten Weltfilmproduktion» bezeichnet, ist ein Erfolg. Die Premiere im Berliner UFA-Palast wird umjubelt, die Kritiken überschlagen sich. «Leni Riefenstahl, schauspielerisch so gut wie noch nie zuvor, zeigt bei aller fraulichen Anmut jugen hafte Courage und Gewandtheit, sie ist die wohl sympathischste und brauchbarste Hochtouristin im deutschen Film», meint die *B.Z. am Mittag*, und das *8 Uhr Abendblatt* aus Berlin lobt: «Leni Riefenstahl, diese Frau mit dem schönen, eigenwilligen Kopf des jungen Adlers, hat in ihrer Körperlichkeit ganz grosse Szenen.»¹⁵³ Die *Berliner Morgenpost* ist begeistert von den Bildern und konstatiert, dass die Schauspieler die Staffage für die Natur sind. «Leni Riefenstahl und Ernst Petersen (...) stören weiter nicht.»¹⁵⁴ Die eigentliche Überraschung kommt jedoch aus den USA. Fanck erreicht ein Telegramm aus Hollywood von Douglas Fairbanks: «Mein lieber Dr. Fanck! Ich möchte Ihnen vielmals herzlichst und ergebenst danken, dass ich den Vorzug hatte, die ‚Weisse Hölle vom Piz Palü‘ zu sehen. Es ist eines der wundervollsten Dinge, die ich in meinem Leben gesehen habe. Mary Pickford und ich können sich nicht erinnern, je etwas Schöneres genossen zu haben. Bitte, nehmen Sie unsere Glückwünsche entgegen.»¹⁵⁵ *Piz Palü* ist der erste deutsche Film, der in dem riesigen New Yorker Kino «Roxy» läuft. Der Film ist neben Fritz Langs *Die Frau im Mond* der grosse Kassenschlager der Filmsaison 1929-

Auf eigene Faust tingelt sie durch die Lande, präsentiert ihren neuen Film und lässt sich von ihrem Publikum feiern. Ihr Name kann gar nicht oft genug in der Zeitung stehen, denn sie hofft auf ein neues Engagement unter einem anderen Regisseur. Riefenstahl befindet sich auf dem Absprung und ist sich sicher, dass sie den Höhepunkt ihrer Karriere noch lange nicht erreicht hat. Zeitungsartikel aus dieser Zeit bestätigen, wie hartnäckig sie an ihrem Ruf als kompromisslose, idealistische Künstlerin arbeitet. Ein Journalist, den sie in Mannheim trifft, schildert sie als eine zierliche junge

Dame, die keine Divaallüren kennt und keinen Grund sieht, sich nicht den gleichen Strapazen auszusetzen wie die Männer. «So sieht sie auch gar nicht aus, als ob sie eine einmal begonnene Sache einer Laune oder Ungelegenheit wegen aufgeben würde. Dazu ist das Gesicht viel zu energisch. Ganz Disziplin.»¹⁵⁶ Bei ihren Auftritten in München hält sie kleine Reden, in denen sie sehr geschickt für sich wirbt.

Die Künstlerin gedachte bei ihrer Ansprache auch der Tatsache, dass ihre künstlerische Laufbahn seinerzeit von München ihren Ausgang genommen habe. München verdankt sie nämlich ihre Entdeckung als Tänzerin. (...) Ihre Wahl fiel auf München, obwohl sie hier keinen Menschen kannte und keinerlei ausser innere Beziehungen zu der Stadt mitbrachte. Aber München war ja auch für Niddy Impenkoven, die sie besonders verehrte, zum Schicksal geworden.¹⁵⁷

Dann folgt die Geschichte, wie sie ohne Hilfe Dritter – Sokal findet keine Erwähnung – zum Tanzstar aufstieg und unglücklich stürzte. Leni Riefenstahl verrät, dass sie einen Tanz-Tonfilm drehen will, der mit Zeitlupe und der neuesten Schnitttechnik arbeitet und von dem sie sich «eine Neuerhöhung der Tanzbewegung» verspricht.¹⁵⁸ Angeblich ist die Finanzierung bereits gesichert, die Umsetzung demnach nur noch eine Frage der Zeit. Daraus wird nichts. Ihre Versuche vor Fanck zu fliehen, scheitern. Es gibt noch einen anderen Grund, warum sie keine Bergfilme mehr drehen will: Ihr langjähriger Lebensgefährte Hans Schneeberger hat sie verlassen. In einem kurzen Schreiben teilt er ihr mit, dass er sich in eine andere Frau verliebt hat, mit der er nun zusammenleben will. Schneeberger muss für sie der ideale Begleiter gewesen sein. Mit ihm teilte sie ihre Leidenschaft für das Bergsteigen, Skilaufen und die Kamertechnik. Indirekt gibt sie Udet die Schuld am Scheitern ihrer Liebe. Natürlich versuchte der notorische Frauenheld zu Beginn ihrer Bekanntschaft sein Glück auch bei ihr. Sie gab ihm einen Korb und erklärte, dass sie seit drei Jahren mit Schneeberger «das Glück einer vollkommenen Liebe» teile. Daraufhin beginnt Udet, ihr Schneeberger abspenstig zu machen. An Gemeinsamkeiten fehlt es nicht, denn beide waren Weltkriegsflieger gewesen. Udet sorgt dafür, dass er und Schneeberger zusammen im Grandhotel in Sankt Moritz wohnen. Leni bleibt allein mit dem Rest der Mannschaft zurück,

und ihr Freund amüsiert sich mit dem fidelen Kriegshelden. Irgendwann wird er sich in eine der eleganten Damen verliebt haben, von denen Udet stets umgeben ist. «Udet was a Bohemian – he has brought my friend into this life. And so I have lost him. I have lost my friend through Udet.»¹⁵⁹ Schneeberger will auf keinen Fall zu Leni zurückkehren, die diese Trennung als eine dramatische Niederlage erlebt. «Der Schmerz kroch mir in jede Zelle meines Körpers, er lähmte mich, bis ich versuchte, mich durch einen furchtbaren Schrei zu befreien. Weinend, schreiend, in meine Hände beisend, taumelte ich von einem Zimmer ins andere. Ich nahm einen Brieföffner und fügte mir Wunden zu, an Armen, Beinen und Hüften. Ich spürte diese körperlichen Schmerzen nicht, die seelischen brannten wie Feuer in der Hölle.» Sie tötet ihre Liebe zu diesem Mann und besinnt sich mehr denn je auf ihre Karriere.

Riefenstahl ist so getroffen von der Trennung, weil sie mit Schneeberger nicht nur die Hoffnung auf privates Glück, sondern auch auf berufliches Weiterkommen verbunden hatte. Sie wollte ihn als Assistenten bei der UFA unterbringen, damit er dort Erfahrungen mit der Atelierarbeit sammeln kann. Angeblich hatte er es ihr zu verdanken, dass er Assistent des berühmten Günter Rittau geworden ist. Rittau hat zusammen mit Fritz Lang *Metropolis* gedreht und ist jetzt bei einem umworbenen Regisseur aus Hollywood unter Vertrag, der in Berlin seinen nächsten Film vorbereitet, bei Josef von Sternberg. Schneeberger verlässt Fanck und Riefenstahl, um mit dem Regisseur aus Amerika den Tonfilm zu drehen, über den bereits ganz Berlin spricht, nämlich den *Blauen Engel*. In ihren *Memoiren* reiht Riefenstahl von Sternberg grosszügig in die Schar ihrer Verehrer ein. Um sich von ihrem Liebeskummer abzulenken, geht sie viel ins Kino. Sie sieht *Die Docks von New York*, ist fasziniert von der Bildführung und will den Regisseur kennenlernen, was ihr auch gelingt. Von Sternberg lädt die ihm unbekanntes junge Berlinerin ins «Bristol» zum Lunch. Sie macht sich chic. Bei Rindfleisch mit Wirsing will sie von seinem Filmprojekt und seiner Suche nach einer Hauptdarstellerin erfahren haben. Es fällt der Name «Marlene Dietrich», und sie erinnert sich einer Begegnung mit einer Frau dieses Namens im Künstlertreff «Schwannecke». «Mir fiel ihre tiefe und rauhe Stimme auf, die eine Spur ordinär wirkte und aufreizend war. Vielleicht war sie etwas beschwipst. Ich hörte, wie sie mit lauter Stimme sagte: ,Warum

muss man immer einen schönen Busen haben, der kann ja auch mal ein

bisschen hängen.’ Dabei hob sie ihren linken Busen etwas an und amüsierte sich über die verdutzten Gesichter der um sie sitzenden jungen Mädchen.» Eine Hure für die Rolle einer Hure zu engagieren erscheint ihr passend, und sie riet Sternberg zu, Lola Lola mit Marlene Dietrich zu besetzen. Fast jeden Abend nehmen sie angeblich zusammen in ihrer Wohnung ein kleines Abendessen ein. Danach fahren sie hinaus nach Babelsberg. Sternberg führt ihr die Muster seiner Tagesaufnahmen vor und will wissen, was sie davon hält. Obwohl er ein attraktiver Mann ist, verschmäht sie ihn als Liebhaber, und er zieht jeden Abend alleine ins Hotel ab. Doch sie verbringen «poetische und unterhaltsame Stunden» miteinander.

Bei so viel Seelenverwandtschaft kann es nicht ausbleiben, dass Marlene Dietrich eifersüchtig auf Leni Riefenstahl wird. Angeblich droht sie sogar mit Selbstmord. Als Riefenstahl Sternberg bei seinen Proben in Babelsberg besucht, setzt sich Marlene Dietrich so auf die Tonne, «dass man ungehindert alles sehen konnte, was sie verdecken sollte».¹⁶⁰ Von Sternberg ruft sie wütend zur Reason, und die anständige Leni Riefenstahl beschliesst, ihre Studiobesuche besser einzustellen. Besonders pikant ist, dass die beiden im gleichen Häuserblock wohnten. Leni Riefenstahl konnte von ihrem Dachgarten aus Marlene Dietrich in die Fenster schauen. Diese weiss von dieser Nachbarschaft nichts, und wahrscheinlich hätte es sie auch gar nicht interessiert.

Von Sternberg schaut sich *Piz Palü* an und bietet ihr an, mit ihm nach Hollywood zu gehen. Doch sie glaubt noch an ihre Liebe zu Schneeberger und will Berlin nicht verlassen. Zu guter Letzt beschreibt sie noch einen «stimmungsvollen Abend», den sie mit Josef von Sternberg bei Erwin Piscator verbracht haben will. Man soll sich das so vorstellen, dass der berühmte Regisseur ihr zu Füssen kniet, während sie Kaviar löffelt – auf den sie im Übrigen versessen war – und sie beschwört, ihm nach Hollywood zu folgen. «Als ich endgültig –, von Sternberg Abschied nahm – es war im Januar 1930 –, war noch nicht sicher, ob Marlene oder ich ihm nach Hollywood folgen würden.» Nach dem Vorabdruck der Riefenstahl-Memoiren im Jahr 1987 in der Illustrierten *Bunte* reagiert Marlene Dietrich umgehend: Sternberg und Remarque (Riefenstahl hatte ihn als ihren Freund bezeichnet, K.W.) würden sich über Riefenstahls Darstellung totlachen, wenn sie nicht bereits tot wären, liess sie in einem Leserbrief wissen.¹⁶¹ In Josef von Sternbergs Autobiographie findet Riefenstahl nur

einmal Erwähnung, und zwar als eine der vielen Besucher in Babelsberg. «Ausserdem waren immer Schüler von mir anwesend. Zu ihnen gehörte auch Leni Riefenstahl, die spätere Regisseurin der Nazifilme *Triumph des Willens* und *Olympia* (in diesem Film gehörten die Sieger nicht nur der Herrenrasse an.)»¹⁶² Keine Rede von verträumten Abendessen, Maiglöckchensträssen, Liebesschwüren, Wirsing oder Filmangeboten.

Wie viele andere Berliner Schauspielerinnen wird sich auch Leni Riefenstahl Hoffnungen gemacht haben, als sie von der Suche des amerikanischen Regisseurs nach einer Hauptdarstellerin hörte. Josef von Sternberg könnte sie endlich vom Joch der authentischen Fanck-Filme befreien. Sternberg arbeitet ganz anders als Fanck; er bildet eine synthetische Welt in seinen Filmen ab, Technik ist ihm Mittel zur Manipulation. Sie hatte sicher keine Scheu, Schneeberger darum zu bitten, ein gutes Wort für sie bei Josef von Sternberg einzulegen. Es muss sie masslos gekränkt haben, dass demjenigen Mann, der es gewagt hatte, sie zu verlassen, etwas gelungen ist, wovon sie träumt: nämlich endlich mal einen Film ohne Fanck zu drehen. Und noch dazu mit einem Regisseur aus Hollywood. Der Kritiker Hans Feld behauptet, Leni Riefenstahl habe damit angegeben, die Rolle der Lola Lola in der Tasche zu haben. Er ist bei Riefenstahl zum Essen geladen, als sie telefonisch die Nachricht erhält, dass die Rolle der Lola Lola an Marlene Dietrich geht. Darüber ist sie so enttäuscht, dass sie ihn und das aufgewärmte Gulasch stehenlässt.¹⁶³

Ein Thema, das Fanck zur filmischen Umsetzung reizt, ist «Die Welt über den Wolken». Hauptfigur ist ein Wetterwart, der ständig über den Wolken lebt. Wie immer bei Fanck hat der männliche Held mit Kälte, Einsamkeit, verletztem Stolz, Herzschmerz, enttäuschter Männerfreundschaft und der stürmischen Wildheit der Natur zu kämpfen. Gedreht wird auf der Cabana Vallot, der höchsten Hütte Europas, unterhalb des Gipfels des Mont Blanc auf 4'400 Meter Höhe gelegen. Verantwortlich für die Kamera ist das bewährte Trio Richard Angst, Sepp Allgeier und Hans Schneeberger; vor der Kamera agieren Leni Riefenstahl, Sepp Rist und Mathias Wieman. Die Filmmusik stammt von Paul Dessau. In keinem anderen Fanck-Film tritt Leni Riefenstahl moderner und selbstbewusster auf als in *Stürme über dem Mont Blanc*. Man kann den Eindruck gewinnen, dass sie, nachdem andere Rollenangebote ausgeblieben sind, versucht, Einfluss auf die Gestaltung ihres nächsten Bergfilms zu bekommen. Den Hauptdarsteller

sucht sie aus. Sepp Rist ist eigentlich Polizeifunker, und *Mont Blanc* ist sein erster Film. Riefenstahl gefallen seine markanten Gesichtszüge, sein kantiger Kopf und sein starker Körper. In einer Szene sieht man seinen nackten Oberkörper, der wie ein Muskelpanzer wirkt. Sein Spiel ist statuarisch, nach innen gekehrt und ausdrucksarm. War es Riefenstahls Ziel gewesen, den Männern auf den Berg zu folgen und als «Freund am Seil» akzeptiert zu werden, so will sie es dieses Mal als junge Dame von Welt versuchen. Die Haare hat sie kurz geschnitten, sie trägt Hose, Pullunder, Bluse, Fliege und ist das Abbild der «neuen Frau» beim *Après-ski*. In hochhackigen Schuhen und im figurbetonten Volantkleid eilt sie durch die Strassen der Grossstadt.

Zunächst wird der Zuschauer bekannt gemacht mit der Welt über den Wolken. Der Wetterwart Hannes macht sich in seiner Hütte Feuer, schmaucht beim abendlichen Blick übers Wolkenmeer eine Pfeife und steht mittels modernster Technik in Kontakt mit den Menschen im Tal. Wir sehen Männer vor riesigen Landkarten sitzen. Sie empfangen seine Morsezeichen. Die Raumbherrschaft durch die Technik hat Einzug in Fancks Welt gehalten. Auf der Leinwand erscheint ein grosses, eiförmiges Gebilde, das sich geheimnisvoll öffnet. Leni Riefenstahl, alias Dr. Hella Armstrong, ist die Herrscherin über dieses Reich der Technik. Zusammen mit ihrem Vater fliegt sie mit Udet auf den *Mont Blanc*, um den Wetterwart zu besuchen. Hella setzt sich sofort ans Mikroskop und Hannes fängt an Geschirr abzuwaschen. Der Vater sagt zum Wetterwart gewandt: «Da bringe ich dir eine schöne Hausfrau herauf. Das ist ein Mädels, nur Skilaufen und Wissenschaft hat sie im Kopf – sonst nichts.» Hella: «Ihr Männer könnt ja Ordnung machen.» Der Vater: «Zu Befehl, Fräulein Doktor! Die Mädels von heute die taugen eben nichts mehr.» Hella: «Strümpfe stopfen ist nicht gerade meine Spezialität.» Während Maria Majoni in *Piz Palü* unmittelbar nach Betreten der Hütte sich daranmacht, als Hausfrau zu wirken, denkt Dr. Hella Armstrong überhaupt nicht daran. Sie interessiert die Wissenschaft, die Hauswirtschaft überlässt sie dem Mann. Schliesslich bricht sie mit dem Wetterwart zur höhergelegenen Messstation auf. Es sind wunderschöne Bilder, wie er sie an seinem Seil hält und sie ihm ins Wolkenmeer folgt. Auf dem Gipfel dann blickt der Mann versonnen auf die unter ihm liegende Welt, während sie kokett zu ihm aufschaut. Derweil die beiden das Gipfelglück geniessen, stürzt der

Vater bei einem Bergspaziergang ab. Hella wird von Bergführern abgeholt, zusammen mit der Leiche des Vaters steigt sie ab.

Während sie sich in der Stadt mit einem Freund von Hannes tröstet, bricht auf dem Berg ein Unwetter herein. Der Wind pfeift, Schnee fegt über die Berge. Hannes sucht Zuflucht in seiner bereits verschneiten Hütte. Seine Hände sind erfroren, es gelingt ihm nicht, Feuer zu machen. Die Kälte hat ihn seines Gefühls beraubt. Die Szene, wie er nahezu zärtlich versucht ein Streichholz zu entfachen und dabei scheitert, zeigt, dass er verloren ist. Er will fliehen, schnallt sich die Skier an. Es sind beeindruckende Bilder, wie dieses Menschlein durch die Eiswüste irrt und verzweifelt versucht, eine Spalte im Eis zu finden, die schmal genug ist, um darüberzuspringen. Schliesslich muss er feststellen, dass er gefangen ist. Dem Eis kann er nicht entkommen. Hannes kehrt in die Hütte zurück. Die Tür steht offen, alles ist vereist und dem Wüten des Schneesturms preisgegeben. Das Radio spielt einen Bachchoral. Verzweifelt morst der erfrierende Mann mit dem Ellbogen «SOS». Dr. Hella Armstrong im Trenchcoat empfängt den Notruf. Udet schliesslich findet den eingeschneiten Hannes in der Hütte sitzend. Hella trifft ein, sie macht Feuer und legt ihren Kopf Schutz suchend in Hannes' Schoss.

Auch dieser Fanck-Film gilt als Erfolg. «Allen voran Leni Riefenstahl. Ein Sportsmädel, das seines gleichen sucht, dazu als Darstellerin von einer wohlthuenden Natürlichkeit, die ganz unsentimentale Herbheit ihres Wesens übt einen eigenartigen Zauber aus und obendrein merkt man auch hier wieder an einer Szene, dass die Riefenstahl ein Tanzseelchen hat.»¹⁶⁴ Hans Feld sprach vom «Neuland der Kinematographie», das Fanck mit diesem Film betreten habe. «Fanck-Filme richten sich an alle. Sie vermitteln visuelle Erlebnisse, sie schenken Bildschönheit. Ihre Wirkungen bleiben unberührt von den Auseinandersetzungen des Tages. Sie sind nicht unpolitisch, sondern – auf einer anderen Ebene, apolitisch.»¹⁶⁵ Wieder hat Fanck eine Geschichte zwischen einer Frau und zwei Männern inszeniert und doch bietet *Mont Blanc* viel Neues. Die Technik, die in früheren Filmen keine Rolle spielte, nimmt zentralen Raum ein. Zum Flugzeug kommen das Teleskop, Radio, Mikroskop, Telegramm und Morsegerät hinzu. Fanck lässt die Technik gegen die Naturgewalt gewinnen. Dass eine Frau diese Technik beherrscht, ist revolutionär für Fanck. Zwar endet der Film mit einer fürsorglichen Hella Armstrong, doch gibt es keinen Hinweis darauf, dass sie sich zukünftig nicht mehr mit ihrem Mikroskop oder Tele-

skop beschäftigen wird. Auffällig ist jedoch die eindeutig sexuelle Inszenierung. Fanck plazierte seine Hauptdarstellerin vor einem grossen phallosartigen Gerät, das direkt auf ihren Schoss gerichtet ist. Mit verschleierte Augen sitzt sie davor. Fanck, der Leni Riefenstahl auch bei diesen Dreharbeiten wieder mit seinen lüsternen Briefen bombardiert, nutzt im *Mont-Blanc*-Film das technische Gerät, um seinem Begehren Ausdruck zu verleihen.¹⁶⁶ Noch eine weitere Liebesgeschichte spielt sich im Umkreis dieser Dreharbeiten ab. Ernst Udet, der gerne seine jeweilige Geliebte zu den Dreharbeiten mitnimmt, hat Marlene Dietrichs Tante Jolly Felsing dabei. Jolly hat die Grunewaldvilla verlassen, und ist mit ihrem Geliebten Udet auf Tour. Ob ihre Nichte Marlene davon weiss, ist nicht bekannt.

Stürme über dem Mont Blanc ist Fancks erster Tonfilm. Er wird stumm gedreht und erst danach mit Geräuschen, Musik und Stimmen versehen. Riefenstahl geht mit der Zeit: Nachdem sie von den Dreharbeiten in den Bergen wieder nach Berlin zurückgekehrt ist, sucht sie sich einen Lehrer für die Stimmbildung. Sie hat davon gehört, dass Schauspielerkarrieren scheitern, weil die Stimme nicht passt. Das soll ihr nicht passieren, sie will für die Zukunft gerüstet sein. Bei Herbert Kuchenbuch, dem phonetischen Beirat des *Mont Blanc-Films*, nimmt sie täglich Unterricht. Für *Scherl's Magazin* lässt sie sich beim Sprechtraining fotografieren.¹⁶⁷ Die Aufnahmen sind von Lotte Jacobi, die in fünf Bildern den Lehrer und seine Schülerin zeigt. Riefenstahl trägt einen kurzen Gymnastikanzug und Pumps. Sie wirkt konzentriert und angespannt, wie immer ist sie ganz bei der Sache. Allerdings kann das Ergebnis nicht wirklich überzeugen. Ihre etwas zu hohe Stimmlage korrespondiert unangenehm mit der exaltierten Form ihrer Darstellung.

Über die Presse sorgt sie dafür, dass ihre Zuschauer erfahren, welche Strapazen sie für diesen Film durchgemacht hat.

Ach, meine lieben Kolleginnen aus dem Atelier in Berlin, wenn Ihr so zu Grossaufnahmen antreten müsstet, wie ich es da oben musste. Wenn ich mir in dieser Primitivität, die gerade an die Grenze der Existenzmöglichkeit streifte, so manchmal vorstellte, wie man dort unten im Atelier seine eigene Friseurin hat und stundenlang vor dem Spiegel sitzt, bis man sich so hergerichtet hat, dass man halbwegs an eine schöne Grossaufnahme glauben darf, da stieg in mir oft ein Grausen auf, wie ich wohl in diesen Grossaufnahmen aussehen wer-

de, wo ein verrusster Hocker mit einem kleinen Taschenspiegel darauf und einem Kamm davor, die einzigen Utensilien bildeten, um sich für einen grossen, internationalen Film herzurichten. Und wehe, wenn ich mehr wie 10 Minuten dazu brauchte, da wurde schon alles ungeduldig. Und zwar mit Recht, weil diese wunderbaren Stimmungen, die wir da oben brauchen, meist nur ganz kurze Zeit anhalten und im Moment erwischt werden müssen.¹⁶⁸

Leni Riefenstahl geht zum Gegenangriff über. Unter den Bedingungen, unter denen sie dreht, kann man nicht durch Äusserlichkeiten ablenken, sondern muss durch schauspielerisches Können überzeugen. Ihre Pressearbeit wird ausgefeilter, und sie lernt mit der Öffentlichkeit umzugehen. Im *Film-Kurier* berichtet sie exklusiv von ihrer Arbeit auf dem Berg.¹⁶⁹ Die Dreharbeiten beginnen mit Sonnenaufgang um 4 Uhr am Morgen. Das Schlafen fällt schwer in diesen Höhen. Ihr wird nie richtig warm, denn die Hütte hat weder einen Ofen noch einen Herd. Und das bei Temperaturen von stellenweise minus 15 Grad. Unaufhörlich hört man das Eis knacken, und die Gletscherspalten sind so gross, dass man den Kölner Dom darin verstecken könnte. Die lange Zeit der Enthaltbarkeit ist für sie als einzige Frau besonders anstrengend. «Jeder versuchte, den anderen mit obszönen Witzen zu überbieten. Einige errichteten um die Hütte herum eindeutige Sexsymbole aus Eis und Schnee. Natürlich wurde ich bedrängt.»¹⁷⁰ Allerdings will sie ihre Position mit keiner anderen Frau teilen müssen. Als bei den Dreharbeiten zum *Mont-Blanc-Film* eine junge Schauspielerin auftaucht, verlangt sie, dass diese verschwinden soll.¹⁷¹ Konkurrenz duldet sie nicht. Vor der muss sie sich nicht fürchten, denn es gibt kaum eine Schauspielerin, die bereit ist zu jenem Einsatz, den Fanck verlangt. Als sie auf einer Leiter eine 15 Meter breite und sehr tiefe Gletscherspalte überschreiten soll, schliessen die Männer Wetten ab, ob sie kneifen wird oder nicht.

1930 dreht sie mit Fanck, Schneider und Angst in Vorarlberg die Skifilmkomödie *Der weisse Rausch. Neue Wunder des Schneeschuhs*. Produzent ist wieder Harry Sokal. Die Handlung des Films ist absolut belanglos, der darin ausgebreitete Humor geistlos und Riefenstahls Schauspielkünste unter Niveau. Doch sie bleibt ihrer Rolle als von allen Männern umschwärmter Frau und Skiass treu. Neu ist, dass sie sich selbst spielt, denn sie trägt

einen mit ihren Initialen versehenen Sweater. Leni Riefenstahl macht den Skisport für Frauen populär.¹⁷² Der berühmte Fotograf Martin Munkacsi – auch er einer ihrer Geliebten – hat sie 1930 braungebrannt im Schnee fotografiert. Im Badeanzug fährt sie Ski und zeigt, wie attraktiv dieser Sport für eine junge Frau sein kann. Allerdings gibt es bis heute Gerüchte, dass sie sich hat doubeln lassen.¹⁷³ Die sportliche Marta Feuchtwanger, Frau von Lion Feuchtwanger, geht jedes Jahr nach Sankt Anton zum Skilaufen. Sie berichtet, Leni Riefenstahl habe mit am Stammtisch von Hannes Schneider gesessen. Wer dort Platz nehmen durfte, bestimmte Walter Bernays, der Schwager von Sigmund Freud und Förderer Schneiders. Einziges Kriterium für die Aufnahme war, ob man gut Skilaufen konnte. Bei Leni Riefenstahl stellt sie das in Abrede: «aber man musste ihr immer die ersten Preise geben, weil das Reklame war für die Filme.»¹⁷⁴

Die vielen Monate unter extremen Bedingungen auf dem Berg haben sie stark gemacht. Das zeigt sich auf einem von Eugen Spiro gemalten Porträt Riefenstahls, das für den Wettbewerb «Das schönste deutsche Frauenporträt 1928» der Kosmetikfirma Elida eingereicht wird.¹⁷⁵ Er malt sie ohne ein Lächeln im Gesicht, ernst und vital. Sie steht und trägt ein schlichtes, weisses, ärmelloses Kleid mit schwarzem Gürtel, das durch seinen einfachen Schnitt ihren kraftvollen Körper betont. Einziges Schmuckstück ist eine rote Holzperlenkette. Den Betrachter blickt sie direkt an. Sie hat halblange Haare, ein schmales Gesicht, auffällig schön geschnittene dunkle Augen. Ihre Hände hält sie vor dem Schoss verschränkt. Riefenstahl macht einen zurückhaltenden und dennoch entschiedenen Eindruck. Es ist das Bild einer Frau, die keines schmückenden Beiwerks bedarf, einer Frau, die um ihre Schönheit, Stärke und um ihren Mut weiss.¹⁷⁶

Für Arnold Fanck ist Leni Riefenstahl der dritte Kamerad und die Braut zugleich. Damit umschreibt er nicht nur ihre Rolle in *Piz Palü*, sondern auch ihre Position in seinem Team. Die Bergkameraden Riefenstahls sind von der Erfahrung des Krieges geprägt. Arnold Fanck ist im Krieg bei der Spionageabwehr gewesen. Ständig muss er sich und der Welt beweisen, dass er ein ganzer Mann ist. Im Nachkrieg sammelt er um sich eine Gruppe junger Männer, die zwei Voraussetzungen zu erfüllen haben: sie müssen herausragende Sportler sein und sich der Präzision und Objektivität der filmischen Optik verschreiben. Sepp Allgeier (1895) ist der erste Skispringer, der auch mit der Kamera umzugehen weiss. Er ist ein hei-

matverbundener Abenteurer, der vor dem Krieg im ewigen Eis, in Spitzbergen, drehte. 1913 hielt er sich im Balkan auf, wo er vermutlich im Auftrag der Serben den zweiten Serbisch-Türkischen Krieg fotografierte. Allgeier ging als Kriegsfreiwilliger an die Westfront, «wo ich abwechselnd die Flinte mit einer schönen ‚Waffe‘, der stets schussbereiten Kamera, gerne vertauschte».¹⁷⁷ Er war Kriegsberichterstatter bei der 5. Armee und fotografierte Kriegsgräber, ehe sie von Granaten zermalmt wurden, aber auch Bilder von Soldaten, die sie der Braut nach Hause schickten. Allgeier überlebt schwere Gefechte, seine «treue Kriegskamera» hing stets schussbereit an seiner Seite. Ihm steckte der lange Krieg «noch sehr in der Seele und in den Knochen», und für eine Arbeit im Büro ist er verloren. Durch Fanck wird er «Bergfilmoperateur». Allgeier lernt von Fanck in Bildern zu denken, er missachtet den körperlichen Schmerz und flieht immer wieder vor dem behaglichen Leben mit den Frauen im Tal in die Gemeinschaft der Männer auf dem Berg. Die Kamera trägt er immer bei sich. Allgeier dreht auch mit dem drei Jahre älteren Luis Trenker nach dessen Trennung von Fanck. Der mit Tapferkeitsmedaillen ausgezeichnete Luis Trenker war im Ersten Weltkrieg Ausbildungsoffizier für die hochalpinen Truppen. Die Erfahrungen und Erlebnisse dieser Zeit sind ihm lebenslanges Reservoir seiner Geschichten, mit denen er seine spätere Karriere begründet. Schaut man sich den Bildteil seines 1931 veröffentlichten Buches *Kampf in den Bergen* an, so glaubt man Fanck habe Szenen aus Trenkers Kriegerleben filmisch nachgestellt.¹⁷⁸ Zu sehen sind uniformierte Männer tief unten in den Gletscherspalten, in Eisstollen oder vor dem Eingang in eine unterirdische Eisstadt. Hans Schneeberger (1895) war ein mit der Goldenen Tapferkeitsmedaille ausgezeichneter Offizier. Als Leutnant bei den Tiroler Kaiserjägern hielt er mit seinen Männern eine Stellung in den Bergen, bevor sie von den gefürchteten Alpini in die Luft gesprengt wurde. Dieses Erlebnis bildet die Grundlage für seinen erst 1941 veröffentlichten, in Erzählform gehaltenen Bericht *Der berstende Berg*.¹⁷⁹ Seine Filmkollegen berichten, dass Schneeberger die Berge noch immer unter vorwiegend militärischen Gesichtspunkten betrachtet. Gerne zeigt er ihnen die aus dem Krieg erhaltenen Stellungen. Bei den Dreharbeiten auf dem Berg erzählt er «während der langen Abende der Aussenaufnahmen von seinen Erlebnissen» als Offizier des habsburgischen Kaiserjägerregiments.¹⁸⁰ Aus seiner Kriegsverbundenheit erklärt sich auch seine enge Verbindung zu Ernst Udet (1896). Für Schneeberger war Udet

der grosse Held aus dem Richthofengeschwader. Auch Gustav Diessl (1899) war Gebirgsjäger gewesen. 1930 spielt er mit in dem Pabst-Film *Westfront 1918*, dem ersten deutschen Film, der das Leben an der Front und in den Schützengräben zum Thema hat. Sepp Rist (1900) fuhr im Krieg bei einer U-Boot-Geleitflotte mit. Unter Lebensgefahr mussten diese Männer die ausfahrenden Schiffe durch den Minengürtel lotsen. Und das 1890 geborene Skiass Hannes Schneider war im Ersten Weltkrieg Ausbilder eines Bergführerregiments und scheuchte die Soldaten über die Berge. Eine gute Skitechnik entschied dabei über Leben oder Tod. «Die Gruppenübungen, die Staffellung des Leistungsniveaus, die Standardisierung der Schwünge, das straffe Regiment – dieses militärische Erbe brachte Schneider mit zurück nach St. Anton.»¹⁸¹ Und in die Fanck-Filme kann man ergänzen. Auch Produzent Harry R. Sokal war zwei Jahre an der Front.

Leni Riefenstahls Bergkameraden werden als deutsche oder österreichische Soldaten besiegt, ihre Kaiserhäuser verschwinden und machen einer Republik Platz. Doch der Krieg ist ihnen eingeschrieben, ihre Erinnerung daran wie ein Bestandteil ihres Körpers. Ernst Jünger, Jahrgang 1895, erklärt diese Erfahrung schliesslich zu einer Kraft, die einen für die Zukunft auszeichnet. «Sieger sind jene, die wie die Salamander durch die Schule der Gefahr hindurchgegangen sind.» Nicht Sicherheit, sondern Gefahr wird die zukünftige Ordnung des Lebens bestimmen. Technische Mittel, wie die Kamera oder die fotografische Linse, sorgen dafür, dass das neue Verhältnis des Menschen zur Gefahr sichtbar gemacht wird. Der Mensch der neuen Zeit ist zivilisiert und barbarisch zugleich, dem Elementaren nähert er sich mit einer aus Technik und Tod gewachsenen Schärfe des Bewusstseins.¹⁸² Der kurze Text Ernst Jüngers «Über die Gefahr» liest sich wie eine programmatische Erklärung zu den Filmen Fancks. Die Männer, die Fanck für seine Filme auswählt, suchen die Gefahr. Die Verbindung aus der Beherrschung des Körpers und der Beherrschung der technischen Apparatur ist das absolut Moderne an seinen Filmen, seiner Produktionsweise und seinen Mitarbeitern. Körper, Technik und Natur sind die Garanten heroischen Erlebens. Leni Riefenstahl ist die erste Frau, die diesen Männern zur Seite gestellt ist. Doch nur ein Teil ihrer Kameraden kommt aus dem Krieg, der andere Teil war dafür noch zu jung gewesen. Wie sie, wenn sie ein Junge gewesen wäre. Ihre Kinderjahre waren Kriegsjahre gewesen ohne Sicherheit, Zukunft, Weite oder Bestand. Auf den Krieg folgte eine ungeliebte Revolution, Putsche, Inflation und wirt-

schaftliche Not. Vielen von ihnen bleibt aus dieser Zeit ein ausgeprägter Selbsterhaltungstrieb und eine Gier auf das Abenteuer. Was sie suchen, ist das radikal Andere. Hans Ertl (1908), Albert Benitz (1904), Walter Frenzt (1907) und Richard Angst (1905), wie Riefenstahls junge Kameramänner heissen werden, sind der Nachwuchs der Kameramänner mit Kriegserfahrung. Sie sind Kinder der Kriegszeit wie Leni Riefenstahl, und sie nennen sich Bergvagabunden. Zu ihren wenigen Vergnügungen gehört es, auf den billigen Plätzen im Kino Filme anzuschauen. Liebes- oder Gangsterfilme lassen diese Männer kalt, denn sie lieben Fancks Bergfilme. Da sehen sie auf der Leinwand kräftige Männer mit Ski und Seil hoch oben auf den Bergen Abenteuer bestehen, die nichts kosten ausser Kraft und Mut. Luis Trenker hat diese jungen Männer am besten beschrieben:

Diese Jugend war anders als die jungen Menschen früherer Generationen. Sie war ernst, sachlich, kühl. Der Krieg hatte über ihrer Kindheit gestanden. Not und Entbehrung hatten sie in ihren Knabenjahren gezeichnet. Sie mussten sich die Berge «erhungern». Ein spartanisch-hartes Leben war ihr selbstverständlich. Aber auch in ihren Leistungen war sie hart und nüchtern. Sie mied alle grossen Worte. Das Pathos der Vorkriegsgeneration war ihr genau so fremd wie die Romantik früherer Zeiten. Vollkommene Beherrschung der technischen Mittel galt ihr als wichtigste Voraussetzung jeder alpinen Leistung.¹⁸³

Die meisten der Bergvagabunden sind arbeitslos und haben Zeit für Abenteuer. Das vermisste Glück und die ersehnte Freiheit finden sie auf den Bergen. Hans Ertl berichtet, wie er morgens mit dem Rad von Garmisch nach München fährt, das Stempelgeld abholt und wieder zurückradelt. «Wenn es aber irgendwie ging, hungerten sie lieber in den Bergen als in ihrem meist unerfreulichen Zuhause in der Stadt, hausten in Heu- und Laubstadeln, wenn's ging in Zelten, suchten Wildgemüse, Pilze, Beeren und kochten sie auf offenem Feuer (...). Und jede Sonnenstunde verbrachten sie in den Felswänden und auf Graten und Gipfeln und wurden so rauhe, harte Naturburschen und draufgängerische Kletterer. Nur wenn der Stempeltag nahte, dann graute das Elend in ihr Sonnenparadies herein und mahnte an die Not, Sinnlosigkeit und Hoffnungsarmut.» Sie verlassen im Sommer die Städte, werden stark in den Bergen und fühlen sich zusammengehörig

in ihrer Leidenschaft für das Abenteuer. «Wir waren noch Einzelgänger, allesamt Querköpfe und Eigenbrötler (...). Aber wir wussten um Kameradschaft, um Freundschaft, um ganzen Einsatz, um männliches Erleben.»¹⁸⁴ Ein Bergvagabund pflegt keine Bindungen ins Tal, wenn er zu wählen hat zwischen «lebendigen Mädeln gegen totes Eis, Tanz gegen Kampf», dann entscheidet er sich für das tote Eis und für den Kampf. Lässt man sich mit den Frauen ein, so glauben sie, dann ist es mit der Leidenschaft und Kraft für das Bergsteigen vorbei. Es kümmert einen Bergkameraden nicht, was aus ihm werden soll, denn die Zeiten sind schlecht, und die Zukunft sieht grau aus. «Ja, so war damals unsere Jugend: Je mehr ihr der Glaube und die Ziele fehlten, umso mehr entwickelte sie Egoismus, Abenteuerlust, Expansionshunger.»¹⁸⁵ Fanck kann davon ausgehen, dass seine Bergvagabunden mit Leib und Seele bei der Sache sein werden. Keiner von ihnen hat vorher fotografische oder filmische Kenntnisse gesammelt, nicht einmal Richard Angst, der später zur Weltklasse aufsteigen soll. Leni Riefenstahl war die einzige Frau in dieser Gemeinschaft der Männer. Riefenstahl war umgeben von Männern, die entweder vom Krieg erzählten oder sich nach dem grossen Ereignis, wie es der Krieg gewesen war, sehnten. Riefenstahl hat den Sound der Kriegsgeschichten im Ohr, sie kennt die Ängste, die Energie, die Wünsche und den Übermut dieser Männer. In den vielen Monaten, die sie mit ihnen allein in der Einsamkeit ausharrt, wird sie vertraut mit deren Seelen und deren Körpern. Sie teilt mit allen die Gefahr und mit vielen das Bett. In Abwandlung des berühmten Heiner-Müller-Zitats kann man sagen, dass Leni Riefenstahl die Frau war, die diesen Männern nach dem Krieg wirklich wird. Doch Leni Riefenstahl lernt in diesen Jahren nicht nur Männer, Kriegserinnerung und Gefahr kennen: sie diszipliniert ihren Körper in Schnee und Eis, und sie weiss den Wert der Technik für den künstlerischen Ausdruck zu schätzen. Die Arbeit auf dem Berg verwandelt die junge Frau in ein Naturwesen und macht sie gleichzeitig zu einem versierten Zauberlehrling der Technik. Beides kann sie für ihre nächste Karriere gut gebrauchen.

Blau

1931 zieht sie die Konsequenz. Immer häufiger beschleicht sie das Gefühl, ihr renne die Zeit davon. Ihre Tänzerinnenkarriere muss sie endgültig als gescheitert betrachten. Das soll ihr nicht noch mal als Schauspielerin passieren. Leni Riefenstahl beschliesst, selbst einen Film zu machen. «Ich habe die Kamera studiert, die Objektive, ich kenne das Bildmaterial und die Filter. Ich habe Filme geschnitten und ahne wie sich neue Wirkungen erreichen lassen. Ohne dass ich es will, werde ich immer stärker auf diese Dinge gelenkt. Ich wehre mich dagegen, denn ich bin ja Schauspielerin und will mich nicht zersplittern. Trotzdem kann ich es nicht ändern, dass ich alles mit Filmaugen sehe. Ich möchte selber Bilder formen.»¹⁸⁶

Wie es ihr gelingt, diesen Wunsch zu verwirklichen, darüber kursieren von ihr zwei Versionen. Die frühere ist weitaus sachlicher und kürzer. Demnach schrieb sie das Exposé für ein Filmmärchen, das die Freunde überzeugte, die Filmproduzenten jedoch langweilig fanden. Doch sie will nicht aufgeben, rechnet Ersparnes zusammen, verpflichtet Exfreund Schneeberger als Kameramann ohne Gage und spielt im *Weissen Rausch* mit. Das dabei verdiente Geld will sie in ihre eigene Produktion stecken. Es fehlen nämlich 50'000 Reichsmark, aber schliesslich erklärt sich Sokal bereit dazu, das Geld zu investieren. Die spätere Version kommt dagegen nicht ohne schwere Schuldzuweisungen aus. Diese richten sich vornehmlich an die Adresse von Arnold Fanck. Die Dreharbeiten zum *Weissen Rausch* empfindet sie nur noch als Zumutung. Fanck hat demnach nichts von seinem Sadismus eingebüsst, er quält sie mit einer Rolle, die weit unter ihrem Niveau ist. «Bei fast jeder Gelegenheit verlangte der Regisseur von mir, ich müsste ‚au fein!‘ ausrufen. Es war mir zuwider, und ich brachte es einfach nicht mehr über die Lippen. Tränen waren die Folge und Krach mit Fanck, der das genoss.»¹⁸⁷ Klaus Mann hat sich den Film angesehen und am 8. Januar 1932 notiert: «Mit E. R. und Babs im ‚Weissen Rausch‘ (Phöbus); verblüffend

schlechter und eintöniger Schnee- und Skifilm mit der unverträglich mien-
sen Leni Riefenstahl.»¹⁸⁸ Nach ihrer zweiten Version kann sie ihren Film
nur dann realisieren, wenn sie sich gegen Fanck und Sokal, die beide Ge-
fallen dran finden, sie zu demütigen, erfolgreich zur Wehr setzt. Aus fi-
nanzieller Not übernimmt sie die Regie. Riefenstahl versetzt Schmuck
und Kunst, macht erste Probeaufnahmen, und erst jetzt entscheidet sich
Sokal dafür, die Produktion zu übernehmen, und auch Fanck telegraphiert
seine Begeisterung. Ihre Kunst ist es, die die beiden Widersacher über-
zeugt, und damit ist der Weg für sie frei. Vermutlich liegt die Wahrheit in
der Mitte. Die finanzielle Not dient nur als Vorwand, um ihren Ehrgeiz
nachträglich zu kaschieren. Schwer vorstellbar ist, dass eine solch ego-
zentrische Person wie Leni Riefenstahl daran denkt, das von ihr verfasste
Skript einem anderen Regisseur anzuvertrauen. Auch Sokal steht ihr nä-
her, als sie zuzugeben bereit ist. 1932 haben sie beide ihre Wohnung in
der Hindenburgstrasse 97 in Wilmersdorf. Sie wohnen auf dem gleichen
Stock, und in Berlin kursieren Gerücht, sie seien verlobt. Sokal bestreitet
damals noch, zu ihren Geliebten gehört zu haben.

Ihre zahlreichen Liebesaffären und Tragödien wurden für mich, so-
lange sie sich nicht während meiner Filme abspielten, zu einer Quelle
ständigen Amusements. Manchmal dauerten sie nur einige Tage,
aber während dieser Tage war Leni ganz von dem jeweiligen Partner
erfüllt, fast überzeugt, dass sie ihn liebe. Bis der nächste ihr Interesse
fesselte, den sie dann auch wieder liebte. Die Partner waren stets die
besten in ihrem Fach: ob Produzent, Regisseur, Schauspieler, Skiläu-
fer, Tennisspieler, es waren stets die champions, ihre Nymphomanie,
falls man sie als solche bezeichnen will, hatte elitäre Züge.¹⁸⁹

Vor Drehbeginn gründet sie eine eigene Filmgesellschaft, die L.R. STU-
DIO-FILM GmbH, deren Finanz- und Organisationsangelegenheiten
während der Dreharbeiten Harry Sokal übernimmt. Damit könnte alles gut
sein. Doch das Problem ist Fanck. Im Schneiderraum ist sie Anfängerin
und äusserst unzufrieden mit ihrer Arbeit. Da fragt sie Fanck, ob er bereit
sei, sie zu beraten. Es will ihr einfach nicht gelingen, Spannung zu erzeu-
gen. Riefenstahl vertraut ihm das gedrehte Material an, und sie vereinba-
ren, dass er es sich anschaut, und sie am nächsten Tag gemeinsam an den

Schneidetisch gehen. Doch als sie am nächsten Vormittag zu ihm kommt, verkündet er, er habe den Film in der Nacht neu geschnitten. Jede Szene war von ihm verändert worden. Für Riefenstahl steht fest, dass Fanck ihren Film verstümmelt hat. In mühsamer Arbeit gelingt es ihr, den Film zu retten, das Verhältnis zu Fanck jedoch ist zerstört. «Ich stand nicht mehr unter seinem Einfluss. Meine neue selbständige Karriere hatte begonnen.» Ob Fancks Ängste, sie zu verlieren, ihn wirklich dazu trieben, den Film zu zerstören, ist nicht auszumachen. Doch Riefenstahls nachgereichte Version hat für sie den Vorteil, dass der Film ganz ihrem Genie zugeschrieben werden kann. Sein Einfluss auf sie endet mit seiner Zerstörung ihres ersten Films. Erst nach dem Bruch mit Fanck kann sie sich als Regisseurin verwirklichen, lautet ihre selbstgemachte Legende.

Im Nachlass von Béla Balázs, der am Drehbuch zum *Blauen Licht* beteiligt war, befindet sich ein Brief Riefenstahls an ihn nach Moskau vom Februar 1932, der die zweite Version fragwürdig erscheinen lässt. Aus dem Brief geht eindeutig hervor, dass Fanck an dem Schnitt des Films beteiligt war und Riefenstahl seine Arbeit schätzte. Sie schreibt die Vorführung des von ihr geschnittenen Materials sei «niederschmetternd» gewesen. Der Film wirkte «irrsinnig langweilig und starr, übertrieben und unnatürlich». Fanck schneidet neu und rettet den Film. Riefenstahl lobt seine Arbeit Balázs gegenüber.¹⁹⁰ Arnold Fanck hat demnach nicht unwesentlich zum Gelingen des *Blauen Lichts* beigetragen. Eine Tatsache, die sie nie öffentlich zugab.¹⁹¹ Das von Riefenstahl in ihren *Memoiren* geschilderte dramatische Ende der Beziehung zwischen ihr und Fanck zeigt, wie sehr sie Fancks destruktive Energie fürchtete. Es wiederholt sich für sie eine ähnliche Situation wie vor 10 Jahren. Damals hatte ihr Vater ihr das Tanzen verbieten wollen. Um ihn zu überzeugen, musste sie ihn hintergehen. Leni Riefenstahl weiss, dass es für sie nur eine Lösung gibt, um Fanck zu entkommen: sie muss besser sein als er. Dass sie, um dieses Ziel zu erreichen, Fancks Mitarbeit in Anspruch nimmt, ist für sie kein Widerspruch. Leni Riefenstahl hat keine Bedenken und kennt keine Skrupel, wenn es um die Durchsetzung ihrer Kunst geht. Die Bildsprache ihres Films muss sich deutlich von der Fancks unterscheiden. Inhaltlich und technisch will sie neue Wege einschlagen.

Sorgsam wählt sie für die Umsetzung ihres ehrgeizigen Vorhabens ihre Mitarbeiter aus. Dabei bleibt sie ihrem Prinzip treu und positioniert sich als einzige Frau. Sie umgibt sich mit Männern, die sich ihr gegenüber als loyal erwiesen

haben, die ihre Geliebten gewesen sind oder die zu ihr ein zumindest schwärmerisches Verhältnis unterhalten. Ihre Einzigartigkeit bleibt somit gewahrt. Da sind zunächst die drei abgelegten Liebhaber Harry Sokal (Produzent), Arnold Fanck (Schnitt und Beratung) und Hans Schneeberger (Kamera). Walter Riml, den sie beim *Grossen Sprung* und *Weissen Rausch* kennen- und liebgelernt hat, ist ein exzellenter Sportler und kommt aus den Bergen. Ihm wird die Standfotografie übertragen, und er ist es, der das berühmte Junta-Foto machen wird. Mathias Wieman, der mit ihr im *Mont-Blanc-Film* vor der Kamera stand, wählt sie als männlichen Hauptdarsteller. Heinz von Jaworsky dient als Kameraassistent und Privatsekretär gleichzeitig.¹⁹²

Ein von Leni Riefenstahl gern verschwiegener Mitarbeiter ist Carl Mayer. Sie wird seinen Namen getilgt oder zur Seite gedrängt haben, damit der Erfolg allein ihr zugeschrieben wird. Neben ihm wäre ihr Stern verblasst. Seine Mitarbeit findet eine kurze Erwähnung in ihrem Buch *Kampf in Schnee und Eis* von 1933 und dann wieder 60 Jahre später in Ray Müllers Film *Die Macht der Bilder*: «Nun lernte ich Carl Mayer, den bekannten Dramaturgen, den besten, der die Murnau-Filme geschrieben hatte, und Béla Balázs kennen, der damals als der beste Drehbuchautor galt, und die waren so begeistert von dem Stoff, dass sie mir gute Ratschläge gaben und Balázs sogar ohne Honorar mitmachte.»¹⁹³ In einem Brief an den Filmwissenschaftler Jürgen Kasten vom Februar 1994 wartet sie allerdings mit einer anderen Version auf. Sie teilt ihm auf seine Anfrage hin mit, dass sie gerne mit Herrn Carl Mayer gearbeitet hätte, aber da er sehr beschäftigt war und leider keine Zeit hatte, hat er ihr Béla Balázs empfohlen.¹⁹⁴ Die unterschiedliche Darstellung mag dem schlechten Gedächtnis einer alten Frau zuzuschreiben sein, doch wenn man sich näher mit Carl Mayer beschäftigt, gewinnt man den Eindruck, dass er nicht ohne Einfluss auf ihren ersten Film gewesen sein kann.

Als Riefenstahl Mayer trifft, hat er bereits Filmgeschichte geschrieben: Zusammen mit Hans Janowitz hat er das Drehbuch für *Das Cabinet des Doktor Caligari* verfasst.¹⁹⁵ Seit über 20 Jahren war er im Filmgeschäft. Er schreibt sechs Drehbücher für Murnau, darunter den Klassiker *Der letzte Mann*. Mayer arbeitet mit Paul Czinner und Elisabeth Bergner an der Schnitzler-Adaption *Fräulein Else*, wirkt bei *Emil und die Detektive* von Gerhard Lamprecht mit und unterstützt Leni Riefenstahl beim Drehbuch zum *Blauen Licht*. Wahrscheinlich haben sie sich während der Arbeit

am *Mont-Blanc-Film* kennengelernt. Mayer war auch an diesem Drehbuch beteiligt gewesen.¹⁹⁶ Riefenstahl weiss, dass Mayer als derjenige Drehbuchautor gehandelt wird, der visuelles Schreiben beherrscht wie kein anderer. «Ein Filmmanuskript von Carl Mayer war bereits ein Film», lautet das berühmte Zitat von Kameramann Karl Freund. Das muss ihn für sie interessant gemacht haben, verfolgt sie doch mit ihrem ersten Film das Ziel, ganz neue Bilder zu schaffen. Es gehört zum Selbstbild Leni Riefenstahls, dass ihr mit dem *Blauen Licht* als Regisseurin und Drehbuchautorin aus dem Stand ein Meisterwerk gelungen sei. Dass dies nicht allein auf ihr künstlerisches Genie zurückzuführen ist, verschweigt sie später gerne. So berichtet sie in ihrem Buch von 1933 noch von nächtelangen Drehbuchsitungen mit Mayer. 60 Jahre später sind daraus ein paar «gute Ratschläge» geworden, und zwischendrin war nie die Rede von ihm.

Carl Mayer lässt Bilder die Geschichte erzählen, weshalb ihn Joseph Roth als «Bilddichter» bezeichnet hat. In seinen Skripts stehen technische Anweisungen neben Bildideen. «Diese Regiebemerkungen verraten die Struktur des schöpferischen Prozesses: Die dichterische Vision verwandelt sich (bewusst oder unbewusst) in die filmtechnische Art zu sehen. Die Intuition hat mit der Technik einen Bund geschlossen.»¹⁹⁷ Man fühlt sich bei diesem Zitat an Riefenstahl erinnert:

Aus meinen Träumen entstanden Bilder. Nebelhaft erkannte ich die Umriss eines jungen Mädchens, das in den Bergen lebt, ein Geschöpf der Natur. Ich sah es beim Klettern, sah es im Mondlicht, ich erlebte, wie es verfolgt und mit Steinen beworfen wird, und schliesslich träumte ich, wie dieses Mädchen sich von einer Felswand löst und langsam in die Tiefe stürzt. Diese Bilder ergriffen Besitz von mir, sie verdichteten sich, und eines Tages schrieb ich alles nieder – ein Exposé von achtzehn Seiten.¹⁹⁸

Um die Bilder zu bekommen, die sie erträumt, setzt sie auf die Technik. Nicht anders als Mayer will sie die Filmtechnik mit der Poesie verbinden. Inneres Geschehen soll nach aussen projiziert und von der Kamera wiedergegeben werden. Mayer, der ein Faible für Tänzerinnen hat, wird Verständnis haben für ihr Misstrauen gegenüber dem Wort. Das *Blaue Licht* erinnert denn auch stark an einen Stummfilm. Die Hauptfigur Junta gibt zwar ein paar Worte Italienisch von sich, doch ihr eigentliches Medium

ist ihr Körper. Junta spricht mit ihrem Körper. Von Junta bleiben einem vor allem ihr gehetzter Blick und ihre ruckartigen, furchtsamen Bewegungen in Erinnerung. Carl Mayer, ein freundlicher, scheuer Mann, hat eine Vorliebe für Aussenseiter, deren Bedeutung von ihm gerne ins Symbolische gesteigert wird. Vielleicht reizte ihn gerade die Gestaltung des Schicksals der schönen Junta, die eine Aussenseiterin unter den Bergmenschlichen bleibt. Ausserdem ist bekannt, dass er genug hat von Studiofilmen und sich für andere Produktionsbedingungen interessiert. Schliesslich wird er von Schulden geplagt und sucht Einnahmequellen. Für Leni Riefenstahl, die fest entschlossen ist, sich als Autorin und Regisseurin einen Namen zu machen, muss die Begegnung mit ihm ein Glücksfall gewesen sein. Mayer verwandelt Triviales in Kunst.

Ihr zweiter Mitarbeiter am Drehbuch ist Béla Balázs, der die Dialoge schreibt und ihr beim Drehen hilft, wenn sie selbst vor der Kamera steht. Balázs ist wie Mayer ein Anhänger des Stummfilms. Er wird Riefenstahl darin bestärkt haben, den Tonfilm *Das blaue Licht* mit Stummfilm-Ästhetik zu drehen. Balázs ist wieder einer, der mit seiner Männlichkeit zu kämpfen hat. Einer, der sich zu klein gewachsen fühlt, und sich schon in jungen Jahren einen Schnurrbart stehen lässt. 1884 als Herbert Bauer in Súdungarn geboren, nennt er sich seit 1913 Béla Balázs. Im gleichen Jahr konvertierte er vom Judentum zum römisch-katholischen Glauben. 1931, als er mit Leni Riefenstahl zusammenarbeitet, verbinden sich mit seinem Namen die grossen Abenteuer des 20. Jahrhunderts. Er zählt zu dem berühmten Budapester Sonntagskreis, zu dem unter anderem Georg Lukács, René Spitz, Karl Mannheim und Arnold Hauser gehörten. Sie trafen sich in lockerer Runde in Balázs' Wohnung, stritten von Sonntagmittag 3 Uhr bis zum nächsten Morgen um 3 Uhr über Cézanne, die Ästhetik der deutschen Romantik oder über französische Lyrik. Während der ungarischen Räterepublik übernimmt er die Leitung der Abteilung für Literatur und Kunst im Unterrichtsministerium. In dieser turbulenten Zeit lernt er den späteren Filmproduzenten Alexander Korda (Sandor Korda) sowie Ladislav Vajda (László Vajda) – den Co-Drehbuchautor zum Piz-Palü-Film – und Michael Curtiz (Mihály Kertész) – den späteren Regisseur von *Casa blanca* – kennen. Die Räterepublik scheitert, und Balázs flieht nach Wien. Er will als Künstler wahrgenommen werden, es kommt zur Entfremdung von Lukacs.¹⁹⁹ Béla Balázs ist ein Kommunist auf der Suche nach der

Seele des Volkes. «Den Kapitalismus halte ich für schlecht, unmoralisch, schädlich, das Beharren am Privatvermögen für eine Sünde wider den heiligen Geist, den Kommunismus aber für den einzigen Weg der menschlichen Spiritualisierung.»²⁰⁰ Mit naiver Sentimentalität glaubt er an die Erhabenheit des Volkes. Er sucht sie in den Schenken der Puszta, in den Gesichtern der Aufständischen, am Busen des Kindermädchens und schliesslich zusammen mit Leni Riefenstahl bei den Bauern im Sarntal. Nach der gescheiterten Revolution errichtet er sich sein privates, kleines Paradies. Er lebt in erotischer Gemeinschaft mit mehreren Frauen und ärgert sich dennoch über sein «ewiges sexuelles Unbefriedigtsein». Die Frauen, mit denen er liebt, lebt und experimentiert, tragen grosse Hüte, lange Kleider, haben traurige Augen und enden nicht selten als Selbstmörderinnen oder Genossinnen in Moskau. 1926 zieht er nach Berlin. Er will Filme realisieren, Einfluss nehmen, Geld verdienen. Balázs hat zwei bis heute bedeutende Bücher über den Film als Beginn eines neuen Zeitalters geschrieben.²⁰¹ Mit Alexander Korda dreht er den Film *Madame wünscht keine Kinder*, mit Berthold Viertel und Margo Lion *Das Abenteuer eines Zehn-Mark-Scheins*. Ab 1928 stagniert seine Arbeit als Drehbuchschreiber. Es ist schwer zu entscheiden, ob sein ausbleibender Erfolg mit seiner politischen Einstellung oder mit seinen schlechten Drehbüchern zu tun hat. Er steht ziemlich isoliert da und kann keines der von ihm geplanten Projekte verwirklichen.²⁰²

In «Der Fall Dr. Fanck» – veröffentlicht in dem von Fanck herausgegebenen Filmbuch zum *Mont-Blanc* – bezieht Balázs 1930 eindeutig Position für Fanck und erteilt denen, die dessen Filmen Pathos oder Kitsch vorwerfen, eine Absage.²⁰³ Sämtliche von den Kritikern aufgezählten Einwände über die Amateurschauspieler, die fragwürdigen Liebesgeschichten und die Ungereimtheiten der Handlung lässt er nicht gelten. Balázs dreht den Spieß um: er spürt die Kritiker Fancks in den Reihen derer auf, «die den sozialen Kampf ganz und gar nicht so blutig ernst nehmen, dass sie irgendwelche Konsequenzen daraus ziehen wollten». Das sind diejenigen, die die «bequeme Sachlichkeit» forcieren und das Pathos verhöhnen. Balázs schwärmt für «das grossartige revolutionäre Pathos der Russenfilme», das die Vertreter der Sachlichkeit ebenfalls ablehnen. Er verteidigt Fanck, um für den Totalitarismus zu agieren. Die kommunistischen Künstler hatten eine ganz bestimmte Einstellung zu den UFA-Filmen einzunehmen, die es ihnen oftmals unmöglich machte, sich in dem gewünschten Masse

an der Produktion zu beteiligen.²⁰⁴ Balázs war dazu angehalten, ideologische Positionen durchzusetzen. Er verkehrt mit der linken Prominenz der Stadt, gehört zusammen mit Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Ernst Toller, Egon Erwin Kisch und Johannes R. Becher zum dramaturgischen Kollektiv der Piscator-Bühne. Anfang 1931 ist Béla Balázs Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands geworden, und damit hat sich sein Abstand zur kommerziellen Filmproduktion noch vergrössert. 1931 ist Stalin unumschränkter Herrscher in Partei und Staat. Balázs' Verteidigung Fancks ist demnach weniger ein Plädoyer für grossartige Naturfilme als vielmehr das Einschwören auf Fanatismus, Opfer und Hingabe für eine grosse Sache. Gemeint ist damit der Stalinismus.

«In Bela Balázs finde ich, neben Schneeberger, meinen besten Mitarbeiter. Er dichtet nach meinem Exposé. Tag und Nacht sitzen wir und Carl Mayer zusammen, um das Drehbuch zu vollenden.»²⁰⁵ Es sind wahrscheinlich mehrere Gründe, die Balázs dazu veranlasst haben, mit Riefenstahl zusammenzuarbeiten. Ein wichtiger Berührungspunkt ist, dass beiden bislang der wirkliche Durchbruch nicht gelungen ist. 1931 befindet er sich noch immer am Rande des Filmgeschehens. Er kann sich darüber teilweise mit der Ablehnung seiner Parteimitgliedschaft hinwegtäuschen, doch anders sieht es bei der ehrgeizigen Leni Riefenstahl aus. Sie ist immer noch kein Star. Ohne ihren Finanzier Harry Sokal sässe sie vielleicht schon wieder als Juniorchefin in Vaters Büro und feilte sich die Nägel. Auch sie fühlt sich im Filmgeschäft eher als Aussenseiter. Nicht nur bei Balázs, auch bei Riefenstahl stösst man immer wieder auf Äusserungen, die sich sehr kritisch auf die «Industrie» beziehen. Ob vor, nach oder während des Nationalsozialismus, stets gibt Leni Riefenstahl an, sie habe bei ihrem ersten Film auf die Mitwirkung der Industrie verzichten wollen. Gemeint sind damit die grossen Filmgesellschaften, die angeblich nicht bereit sind, wahre Kunstwerke zu finanzieren. Balázs und Riefenstahl schliessen sich zusammen, um der Welt ihre Kunst zu beweisen. Der «Industrie» bieten sie die Stirn. Heinz von Jaworsky hat berichtet, dass der politische Einfluss, den Balázs auf Riefenstahl ausübte, gross gewesen sei. «Riefenstahl held political views similar to those of Balázs, that is, left-wing.»²⁰⁶ Leni Riefenstahl wie auch Béla Balázs fühlen sich als unverstandene Genies, die die Industrie von der Verwirklichung ihrer Ideen abhält. Ausserdem ist Béla Balázs ein begeisterter Bergsteiger, und die sportlichen Leistungen der Riefenstahl werden seine Bewunderung gefun-

den haben. Auch dass sie eine ehemalige Tänzerin ist, muss ihn für sie einnehmen.²⁰⁷ Er ist schon immer vom Tanz fasziniert gewesen und will vordringen in Bereiche, in die die Sprache nicht hinreicht.²⁰⁸ Dass Leni Riefenstahl eine schöne Frau ist, wird ausserdem eine grosse Rolle gespielt haben. Der Verlockung, mit dieser Frau einen Film zu drehen, kann er nicht widerstehen.

Im Frühjahr 1931 beginnen sie mit der Arbeit am Drehbuch, das Mitte Juni fertiggestellt ist. Balazs besucht Riefenstahl in Sankt Anton bei den Dreharbeiten zum *Weissen Rausch*, um mit ihr am Drehbuch zu arbeiten. Angeblich haben die beiden miteinander ein Liebesverhältnis, und er will in ihrer Nähe sein.²⁰⁹ Seine Zeit mit der Riefenstahl hat er aus naheliegenden Gründen nicht kommentiert, und so ist man auf ihre Schilderungen angewiesen. Schenkt man ihrer Darstellung Glauben, so stehen die Dreharbeiten zum *Blauen Licht* insgesamt unter einem günstigen Stern. Die von ihr zusammengestellte Crew erweist sich als eingeschworene Gemeinschaft. «Wir waren wie eine Familie, acht Köpfe. Alles wurde aus einer gemeinsamen Kasse bezahlt. Jeder bemühte sich, so wenig wie möglich zu verbrauchen, um die Kasse so lange wie nur möglich am Leben zu lassen. Hatte einer zerrissene Stiefelsohlen – oder brauchte er sonst irgendetwas Dringendes, wurde es aus dieser Kasse bezahlt.»²¹⁰ Die Fotos, die Walter Riml von den Dreharbeiten gemacht hat, geben diese Stimmung wieder. Zu sehen ist eine Gruppe junger Leute, die vergnügt und voller Ernst bei der Sache sind. Alle kennen nur ein Ziel, nämlich den Film dieser grossartigen Frau und Künstlerin fertigzustellen. Leni Riefenstahl braucht diese ihr loyal ergebenen oder in sie verliebten Männer um sich. Die Filmarbeit strengt sie sehr an, immer wieder drohen Nervenzusammenbrüche, und sie muss von ihren Männern aufgebaut werden. Ist das Projekt allerdings ernsthaft von aussen gefährdet, beweist sie eiserne Nerven. So, als die gesamte Gruppe bei der Einreise nach Italien an der Grenze aufgehalten wird. Die Zöllner sind nur bereit, sie gegen Zahlung einer hohen Kaution Weiterreisen zu lassen. Das gesamte Unternehmen steht auf der Kippe, denn Leni Riefenstahl hat dieses Geld nicht. Da schickt sie ein Telegramm an den ihr unbekanntenen Mussolini in Rom. Sie bittet den Diktator darum, die Zollgebühren erlassen zu bekommen. Nach sechs Stunden Warten gibt der Duce grünes Licht: die Gruppe kann den Brenner passieren.

Um was geht es in diesem Film, bei dem sie Naturkind auf der Leinwand

und Chefin der Technik zugleich ist? Ein Paar kommt auf seiner Hochzeitsreise durch ein Bergdorf. Es bezieht ein Zimmer, das mit Bildern einer schönen, madonnenähnlichen Frau geschmückt ist. Auf die Frage, wer das sei, bringt der Gastwirt ein Buch, in dem ihre Geschichte aufgeschrieben ist: *La Historia de Junta*. Hier setzt die eigentliche Filmhandlung ein, die im Jahr 1866 spielt. Und damit ist auch ein wesentlicher Unterschied zu den Filmen Fancks benannt: Leni Riefenstahl versetzt die Haupthandlung ins 19. Jahrhundert, das bedeutet, Technik und moderner Komfort spielen keine Rolle. Einzig in der kurzen Rahmenhandlung zu Beginn tauchen Dinge des modernen Lebens auf: das Hochzeitspaar fährt Auto, Frau wie Mann tragen Trenchcoat und nicht Tracht. Auch die beiden Hauptfiguren des Films, Vigo, ein Maler aus Wien, und Junta aus den Bergen, tragen keine Tracht. Sie gehören nicht zur Dorfgemeinschaft, denen Junta als Hexe gilt, weil sie ein Geheimnis kennt, das sie mit keinem anderen teilt. Sie alleine weiss den Zugang zu einer Grotte im Berg, deren Kristalle bei Vollmond glänzen und dabei ein blaues Licht verströmen. Magisch von dem seltsamen Licht angezogen, versuchen junge Männer aus dem Dorf, ihr zu folgen, und stürzen dabei ab. Nach jedem Vollmond wird die Leiche eines jungen Mannes ins Dorf getragen. Warum kann eine Frau den Berg besteigen und die jungen Männer stürzen ab? Das kann nicht mit rechten Dingen zugehen, lautet die Antwort der Dorfbewohner. Junta schleicht wie ein gehetztes Tier durch die Gassen, wenn sie im Dorf ihre gepflückten Beeren anbietet. Sie treffen die verächtlichen Blicke der alten Frauen und die lüsternen Blicke der jungen Männer. Ihr Anblick weckt Abscheu oder Begehren. Junta trägt das Haar offen, geht barfuss und ist in lumpenartige Kleider gewandet, die viel Bein und viel Busen zeigen. Sie ist ein reizvolles, wildes Geschöpf, das nicht in die Kirche geht, kratzt und schreit, wenn man ihm zu nahekommt. In einer Szene sieht man, wie Tonio, der Sohn des Gastwirts, sie in ein dunkles Eck zieht. Er will sie vergewaltigen, doch es gelingt ihr zu fliehen. Tonio ist der Gegenspieler zu Vigo aus Wien. Riefenstahl ist ihrer Paraderolle treu geblieben, sie ist die Frau zwischen zwei Männern, wenn dies auch im *Blauen Licht* gänzlich anders inszeniert wird als in den Fanck-Filmen. Denn Junta interessiert sich nicht für Männer. Als Vigo sie vor der aufgebrauchten Dorfmeute rettet, die bereit zu sein scheint, sie zu lynchen, hat er ihr Vertrauen gewonnen. Er besucht sie auf der Hochebene, wo sie zu Hause ist. Sie lebt mit einem Hirtenjungen und Ziegen zusammen in einer einfachen Hütte.

Unter den misstrauischen Blicken von Tonio verlässt Vigo das Dorf und zieht zu Junta. Das Besondere an ihrer Beziehung ist, dass sie nicht miteinander reden können. Sie redet Italienisch und er Deutsch. Vigo scheint sich in dieser weitgehend stummen Beziehung wohlfühlen, mit leicht debilem, lüsterne Grinsen umschleicht er sein Objekt der Begierde. Kristalle reizen Junta aber mehr als Sex. Wieder wird es Vollmond. Junta macht sich auf zu ihrer Grotte. Ihr folgen Vigo und Tonio. Der stürzt ab, während es Vigo gelingt, ihr in die Kristallgrotte zu folgen. Aufrecht sitzt sie inmitten der glitzernden Steine, die eine eigentümliche Macht auf sie ausüben. Vigo beschliesst, dass das ein Ende haben muss. Er verkündet ihr, er werde ins Tal gehen und den Bauern den Zugang zur Grotte verraten. Junta versteht sein Vorhaben nicht. Im Gegensatz zu den Bauern, die mit Pickel und Schubkarren losziehen, um die Grotte zu plündern, ist ihr Reichtum gleichgültig. Vigo lässt sich von den Bauern hochleben, derweil die wartende Junta Anzeichen der Plünderung entdeckt. Von bösen Vorahnungen geplagt, klettert sie zur Grotte: sie ist leer. Alle Kristalle sind abgeschlagen, die Schönheit ist zerstört. Junta hat keine Kraft mehr zu leben, sie stürzt ab. Vigo findet ihre Leiche. Damit ist die Geschichte zu Ende, das Buch wird geschlossen, und das Hochzeitspaar im Hotelzimmer blickt zum Vollmond empor.

Dass er in ein Dorf geraten ist, in dem nicht alles mit rechten Dingen zugeht, erfährt der Maler aus Wien, stellvertretend für den Zuschauer, gleich zu Beginn. Er kommt in einer Kutsche angereist, deren Kutscher samt Insassen seltsam leblos wirken. Wie von Geisterhand geführt, schlägt die Tür der Kutsche zu, und sie fährt ab. Wie aus dem Boden gewachsen, steht der Gastwirt neben Vigo. Er scheint aus dem Nichts gekommen zu sein und nimmt Vigo mit in das seltsam stumme, dunkle Dorf. Dieser Beginn erinnert an die Fahrt Jonathan Harkers zur Burg des Grafen in Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Nosferatu*. Da Carl Mayer ein Mitarbeiter Murnaus gewesen war, wird es sich bei dieser Anfangsszene um ein bewusstes Zitat handeln. Auch Leni Riefenstahl selbst war begeistert von Murnau. Seinen *Faust* zählt sie zu ihren wichtigsten Filmen. Im Unterschied zu Fanck, der von der Fotografie kommt und eine durch die Hervorhebung der Konturen «stilisierte Sachlichkeit» bevorzugt, arbeitet sie mit Weichzeichnern und Filtern. Dadurch ergibt sich der malerische Effekt ihrer Bilder. Leni Riefenstahl dreht an Originalschauplätzen, sie dringt mit ihrer Kamera ins Innere der Almhütten, der Bauernhäuser, ja

sogar der Dorfkirche vor. Zum ersten Mal benutzt sie einen Lichtwagen, der die Räume erhellt. Sie befindet sich auf der Suche nach unberührten Gesichtern. Gesichter von Menschen, die weder für Geld noch für Ruhm bereit sind, sich filmen zu lassen. Dabei stellt sie ihre Skrupellosigkeit unter Beweis. Das soll Tradition in ihrer künstlerischen Laufbahn werden, das beginnt nicht erst 1933 und endet auch nicht 1945. «Ihre» Bauern findet sie im abgelegenen Sarntal in Südtirol. Als sie nur auf Ablehnung trifft – die Bauern drehen sich weg, wenn sie sie fotografieren will –, bleibt sie ein paar Tage. Nach dem sonntäglichen Kirchgang sitzen die Bauern beim Wein in der Gaststube zusammen. Sie pirscht sich an sie heran, schiebt ihnen Fotografien zu, die sie heimlich von ihnen gemacht hat, und bestellt einige Krüge Wein. Der Alkohol zeigt seine Wirkung, und die Bauern stimmen zu, vor ihrer Kamera als Komparsen zu agieren.

Über dreissig hatten zugesagt, früh um 7 Uhr auf dem Marktplatz zu erscheinen, (...) Mit riesigen Regenschirmen bewaffnet, um ihre Sonntagskleider zu schützen, waren sie stundenlang auf den durchweicheten Landstrassen gewandert, um pünktlich zu erscheinen. (...) In drei grossen Autoomnibussen brachten wir sie dann nach Schloss Runkelstein, wo die Aufnahmen gemacht werden sollten. Der Wein musste die ersten Hemmungen lösen, aber dann klappte alles wunderbar.²¹¹

Um sich als Junta inszenieren zu können, hat sie sich mit der abgeschiedenen Welt der Sarntaler ihre erste Kulisse bereitgestellt. Bis zum Ende ihres Lebens wird sie stolz darauf sein, dass sie sich mit ihrer Kamera in die Gemeinschaft der Sarntaler gedrängt hat und dass es ihr gelungen war, sie sogar während eines Gottesdienstes zu filmen. Leni Riefenstahl will ihre Phantasie restlos in das technisch produzierte Bild überführen und schon dabei niemanden. Nach dem Dreh wird das Material bearbeitet. Die Dorfbewohner sind mit einem konturverstärkenden Seitenlicht aufgenommen, so dass ihre Gesichter faltig, wettergegerbt und karg wirken. Junta dagegen, das geheimnisvolle, verführerische Wesen, ist mit Weichzeichner aufgenommen. Riefenstahl arbeitet extensiv mit dem Einsatz von Licht und Schatten mit dem Effekt, dass der Zuschauer nicht mehr zwischen Tag und Nacht, Einbildung und Realität unterscheiden kann. Ihre Traumwelt realisiert sie durch den Einsatz technischer Neuerungen.

«Ich setzte mich mit der AGFA in Verbindung, wobei ich an eine Filmemulsion dachte, die für bestimmte Farben unempfindlich wird und durch die bei Benutzung besonderer Filter Farbveränderungen und irrationale Bildeffekte zu erreichen waren. Die AGFA zeigte sich kooperativ, machte Versuche, und daraus entstand dann das ‚R-Material‘. Später wurde es allgemein verwendet, vor allem, wenn bei Tageslicht die Wirkung von Nachtaufnahmen erzielt werden sollte.»²¹² Von dieser Anregung ist in ihren Erinnerungen von 1933 noch nicht die Rede. Vielleicht liegt das daran, dass Béla Balázs dieses Filmmaterial bereits vor ihr eingesetzt hatte und sie sich damals seine Idee noch nicht so einfach zurechnen konnte. Dank dieses Filmmaterials wirken Tagaufnahmen wie Nachtaufnahmen. Die Sonne lässt sie wie einen geheimnisvoll strahlenden Vollmond über den Bergen aufsteigen. Die Szenen im Dorf sind häufig dunkel gehalten, um die bedrohliche Enge der Strassen und die feindselige Härte der Gesichter zu betonen. Der Zuschauer glaubt, es sei Nacht, und bemerkt erst, wenn Junta das Dorf verlassen hat, dass es Tag ist. Die Natur strahlt oben auf Juntas Bergwiesen, das bedrohliche Dunkel des Dorfes ist gleissender Helligkeit gewichen.

In einem Interview, das Hermann Weigel 1976 mit ihr geführt hat, sagt Leni Riefenstahl, sie habe etwas anderes spielen wollen als die Rollen, bei denen die Frau im Hintergrund und der Berg im Vordergrund steht. Im *Blauen Licht* bleibt sie verschont von Schnee und Eis, kann sich freizügig kleiden, denn der Film spielt im Sommer. Leni Riefenstahl überzeugt in diesem Film mit ihrer Körpersprache: wenn sie geduckt, angriffsbereit und ruckartig durchs Dorf schleicht oder wenn sie aufrecht, gelöst und grazil über ihre Bergwiesen hüpf. Im Gegensatz zu den Dorfbewohnern bewegt sie sich frei und gibt ihre körperlichen Reize den Blicken der anderen preis. Die Dorfbewohner sind in ihre Tracht wie in einen Schutzpanzer eingeschlossen, während sie völlig unbekümmert viel Haut zeigt. Barfuss, flink und anmutig klettert sie die Berge empor, so dass ihr kein Mann zu folgen vermag. Junta ist den Tieren näher als den Menschen, und am nächsten ist sie dem Kristall. Die kosmische Energie des Kristalls wird im Film ergänzt durch Juntas sexuelle Energie. Die Frauenfigur, die Leni Riefenstahl sich selbst auf den Leib geschrieben hat, ist die einer ungebundenen, wilden Frau, die die Männer begehren und die anderen Frauen verachten. Junta bleibt ihren Idealen treu. Vigo, der geglaubt hatte, nach der Zerstörung der Grotte würde sie ihm gehören, hat sich getäuscht. Lie-

ber stirbt sie, als dass sie ohne Schönheit leben will. Leni Riefenstahl hat zwei Filme gedreht, in denen sie die Hauptrolle spielt. Im *Blauen Licht* wie auch in *Tiefeland* erinnern diese Figuren an die einer Zigeunerin. In kaum einer anderen Ausdrucksgestalt sind erotische Phantasien und soziale Ächtung mehr ineinander verquickt als in der von der schönen Zigeunerin. Junta gehört nicht zur Dorfgemeinschaft, ihre Herkunft ist ungewiss. Sie ist frei von den Konventionen, die die Dorfgemeinschaft prägen. Die schöne Zigeunerin ist von eigentümlicher Schönheit und unbekümmerter Sinnlichkeit. Auch bei Junta finden wir den glutäugigen Blick, das offene schwarze Haar und die blitzenden Zähne.²¹³ Junta ist zumeist in Bewegung, umgetrieben von einer notorischen Unruhe, wie man sie den Zigeunern zuschreibt. Scheinbar unbeteiligt bringt sie die ehrbaren Männer um den Verstand. Aber Junta begehrt nicht den Mann, sondern ein Abbild ihrer selbst. Sie findet dies im Leuchten der Kristalle bei Vollmond. Das blaue Licht ist einzigartig schön, aber kalt. Junta wird geschützt von einer überirdischen Macht und ist die Mittlerin für ein Ritual, bei dem junge Männer ihr Leben lassen müssen. Am Ende des Films steht ihr Tod. Die Plünderung der Kristalle hat ihr Ende besiegelt. Was von ihr bleibt, ist die Legende ihres Lebens und ihr von Kristallen umrahmtes Bild.

Leni Riefenstahl behauptet, in diesem Film «wie in einer Vorahnung» ihr späteres Schicksal vorweggenommen zu haben. Das ist Kitsch. *Das blaue Licht* ist so wichtig für sie, weil sie mit ihm nachträglich unter Beweis stellen will, zu was sie ohne die Protektion Hitlers fähig gewesen ist. Der Erfolg des *Blauen Lichts* soll sie rückwirkend reinwaschen. Leni Riefenstahl bemächtigt sich als Drehbuchautorin und Regisseurin einer Projektionsfigur männlicher Phantasien. Es ist die Frau selbst, die ihr Opfer im Film organisiert und inszeniert. Durch dieses fiktionale Opfer hat sie sich selbst als Kunstfigur hervorgebracht. Das ist letztendlich ihr wirksamstes Mittel, sich von Arnold Fanck abzugrenzen. Sie hat ihn seiner Heldin beraubt.

Der Einfluss Béla Balázs' auf Leni Riefenstahl und ihren ersten Film ist nicht zu unterschätzen. Immer wieder räsonniert er in seinen Schriften über die «Farben der Wirklichkeit», so dass man sich fragt, ob es wirklich Leni Riefenstahl war, die *Das blaue Licht* zusammengeträumt hat. Auch die Sarntaler Bauern erscheinen wie eine Erinnerung an die Heimat Balázs'. Wenn er in seiner Autobiographie die deutschen Bürger seiner

Geburtsstadt beschreibt, die in der Kirche standen «wie leibhaftige Dürer-Bilder, mit kahlen Schädeln und würdigen Bärten, knochig, stämmig, mit gegebten, ernsten Gesichtern», so fühlt man sich an die Worte Riefenstahls beim Anblick der Sarntaler Bauern erinnert.²¹⁴ Ihre Bilder vom «Volk», die in ihrer Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten noch eine Rolle spielen werden, sind stark von den sentimentalischen Volksvorstellungen des Kommunisten Balázs beeinflusst. Vor dem Zusammentreffen mit Balázs war Leni Riefenstahl auch nicht solch eine Märchentante. Balázs ist es, der seit seinen Kindertagen dem Märchen geradezu verfallen ist. Im Volkskommissariat richtet er eine Abteilung für Märchen ein. Riefenstahl wird die einfache Form des Märchens gefallen haben. Die Figuren sind klar umrissen, es dominiert die rasch und sicher fortschreitende Handlung. Die Menschen im Märchen machen keine Erfahrungen, sie sind isoliert und dennoch mit allem verbunden. Nichts muss erklärt werden, alles sublimiert sich zu schwerelosen Bildern. Leni Riefenstahl nimmt für sich in Anspruch, ein Medium für Märchen zu sein: Ihre Filme steigen unbewusst aus ihrem Inneren auf.²¹⁵ Eine Verantwortung für den Inhalt lehnt sie damit ab.

Die Premiere für *Das blaue Licht*, die am 24. März 1932 im Berliner Zoo-Palast stattfindet, wird als grosses Kinoereignis inszeniert. Die Mitproduzentin, Drehbuchautorin, Regisseurin und Hauptdarstellerin Leni Riefenstahl plant sie als Feier ihres Durchbruchs. Vor der Premiere hat sie sich als «erste weibliche Filmregisseurin» feiern lassen.²¹⁶

Sie trägt ein weisses, ausgeschnittenes Abendkleid und lässt sich von fünf Männern im Smoking umrahmen. Die Bergkameradin will wie eine Filmdiva wirken. Béla Balázs nimmt nicht teil, er ist in sein drittes Exil, nach Moskau, aufgebrochen. Die Reaktionen auf ihren Film werden von ihr als «Sensation» bezeichnet; die Kritiker im In- und Ausland hätten sich vor Begeisterung überschlagen. Das ist wie immer bei ihr nur die halbe Wahrheit. Im *Film-Kurier* wird sie als in «ihrem Werk und ihrer Besessenheit mutige Frau» gefeiert.²¹⁷ Für das *Berliner Tagblatt* ist der Film missglückt: «Die Figuren der Legende sind nur von ungefähr da, sie sind vieldeutig und undeutlich, sie haben nicht genug Umriss und Inhalt und geben daher an Handlung nur Zittriges und Zwitteriges her. Bergmädchen und Bergmätzchen sind sich verdächtig benachbart.»²¹⁸ Über die Riefenstahl heisst es, dass ihr Klettern eindrucksvoller als ihr Spiel sei. Nachdem die Sarntaler Bauern, Wieman und die Fotografie gelobt wurde, setzt die

«Berliner Morgenpost» zu einer harschen Kritik an Riefenstahls Schauspielstil an: «Alles wie von Hodler gemalt. Nur die Hauptdarstellerin Leni Riefenstahl ist schon eher von Defregger. Mit der flächigen Holzschnitt-Manier der übrigen kontrastiert scharf ihre süssliche Öldruck-Technik. Schade, dass diese forsche Sportlerin und mutige Bergsteigerin im Schauspielersischen niemals von dieser billigen Butzenscheiben-Romantik loskommt. Doch der Film, der ihrer Anregung entstammt, ist und bleibt sehenswert.»²¹⁹ Einig waren sich die Kritiker in der hohen Qualität der Fotografie Walter Rimls und der Kameraarbeit Hans Schneebergers. Regie und Schauspiel Leni Riefenstahls werden kritisiert oder bleiben unerwähnt.²²⁰

Das ist nicht die Reaktion, die sich Leni Riefenstahl erhofft hat. In London, Paris und New York sind die Reaktionen auf den Film angeblich sehr positiv.²²¹ Besonders hervorgehoben wird von Riefenstahl immer wieder die Silbermedaille, die *Das blaue Licht* bei der Biennale in Venedig erungen hat. 1930 war die Biennale aus der Verantwortung der Stadt Venedig in die des faschistischen Staates übergegangen. Zur 18. Biennale 1932 werden erstmals die Filmkünstler eingeladen. Die «Esposizione Internazionale d'arte cinematografica» wird im «Hotel Excelsior» abgehalten. Vom 6. bis 21. August 1932 treffen am Lido die hohen Würdenträger des faschistischen Staates mit Filmkünstlern aus aller Welt zusammen. Greta Garbo, Clark Gable, James Cagney und Joan Crawford zählen zu den Gästen Benito Mussolinis. Riefenstahl schreibt nichts von einer Reise nach Venedig, wahrscheinlich wird sie nicht dort gewesen sein. Die Filme werden in einem grossen Rahmen und vor zahlreich erschienenem Publikum gezeigt. Allerdings existiert auf der Film-Biennale 1932 kein Wettbewerb, so dass es Riefenstahls Geheimnis bleibt, welche Silbermedaille *Das blaue Licht* bekommen haben soll.²²²

Mit *Das blaue Licht* hat sie zwar einen bemerkenswerten Film gedreht, der ihre Begabung verrät, doch ein Meisterwerk ist ihr damit nicht gelungen. Und zur Hoffnung des deutschen Films zählt sie immer noch nicht.²²³ Wie enttäuscht sie wirklich über diese Reaktionen gewesen ist, verrät das von Paul Ickes verfasste Vorwort zu ihrem Buch *Kampf in Schnee und Eis*. Die vielen Gespräche, die der Filmkritiker mit ihr geführt hat, haben ihn davon überzeugt, dass sie eine grosse Künstlerin ist, die sich von den üblichen «industriellen» Absichten abgewandt hat. «Umgeben von einer männlich orientierten, liberalistischen Filmbetriebs-Auffassung, hat diese

Leni Riefenstahl sich nicht widerspruchslos einspannen lassen in die Rollenverteilung der oft skrupellosen Sachwalter des sogenannten deutschen Films. (...) Als Frau hat sie den Männern, die nur vom Profit ausgingen, gezeigt, dass der Einsatz der Persönlichkeit, wenn eine Idee dahintersteht, den Einsatz wert ist. Der Erfolg hat ihr recht gegeben; denn auch im Ideellen offenbart sich zu irgendeinem Zeitpunkt der materielle Erfolg. (...) Aber dieselbe Presse, die im Banne der Profitwirtschaft stand und sich mit dieser Einstellung gegen die seelische Wiederbelebung des Volkes versündigte, versagte der Künstlerin Leni Riefenstahl die Gefolgschaft, weil Gefolgschaft auf Verstehen beruht, und weil ein Verständnis hier unmöglich war.» An diesem Bild der hochbegabten Frau, die ihre Ziele in einer Männerwelt verfolgt und dafür nicht geliebt wird, hält Leni Riefenstahl ein Leben lang fest.

Im Mai 1932 fährt sie zu den Dreharbeiten nach Grönland ins ewige Eis. Dieser letzte Film, den Leni Riefenstahl mit Arnold Fanck dreht, stellt in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme ihrer Zusammenarbeit dar. Fanck wurde von der amerikanischen Universal Pictures nach einem guten Drehbuch gefragt. Er wittert die Chance, einen Traum zu verwirklichen: Er will sein übliches Thema Berg überbieten durch einen in Grönland gedrehten Natur-Spielfilm. Weil Grönland zum Schutz der Eskimos ein für Ausländer verschlossenes Land ist, gewinnt er den namhaften Polarforscher Knud Rasmussen dafür, das Protektorat über den Film zu übernehmen. Auf Einladung des aus Deutschland stammenden Universal-Chefs Carl Laemmle reist Fanck im April 1932 nach Amerika. Zu Ehren seines Gastes aus Deutschland gibt Laemmle ein Fest, bei dem viele Hollywoodstars anwesend sind. Arnold Fanck hat die Ehre, neben Marlene Dietrich zu sitzen. Sie hat gerade ihren zweiten Film in den USA abgedreht, doch Fanck weiss diese Ehre durchaus nicht zu schätzen. Wahrscheinlich ist sie ihm zu «angemalt», jedenfalls schreibt er, er habe nicht gewusst, über was er sich mit dieser Frau, die sich weder fürs Skifahren noch für die Berge interessiert, unterhalten solle. Es fehlen «jegliche gemeinsame Anknüpfungspunkte», und so sitzt er neben der Dietrich «unbeholfen wie ein Gymnasiast».

Die Dramaturgen von Universal stellen die Bedingung, dass Leni Riefenstahl mitspielen soll. Die hat den Amerikanern in *Piz Palü* nämlich ausnehmend gut gefallen. Fanck wehrt sich dagegen mit dem Argument, die Riefenstahl müsse in dem Film eine Fliegerin spielen und alle wüssten, dass sie nicht fliegen könne. Er will lieber die berühmte Fliegerin Elli

Beinhorn für die Rolle verpflichten. Ausserdem hat noch nie eine Frau an einer arktischen Expedition teilgenommen. Das verfängt nicht, die Amerikaner bestehen auf Riefenstahl. «Erst als dann unsere Leni in Berlin heulend zu mir kam und mich anflehte, ihr doch die zehntausend Dollar Gage, die sie bekommen könne, nicht wegzunehmen, liess ich mich erweichen in Erinnerung daran, was sie doch schon in meinen Filmen an Strapazen mitgemacht habe. Es war zum Schaden des Films – es kam ein Moment der – wenn auch nur kleinen – Unechtheit hinein.»²²⁴ Wahrscheinlich kann er es nicht ertragen, dass er allein den Amerikanern nicht genügt, und ganz gewiss gönnt er Leni diesen Erfolg nicht. Es bleibt ihnen nicht viel anderes übrig, als die Zähne zusammenzubeissen und es nochmals miteinander zu versuchen. Mit dem Film verbindet sich nämlich nicht nur eine hohe Gage, sondern auch die Aussicht, den Sprung nach Hollywood zu schaffen.

Für die Reise nach Grönland stellt Fanck seine bewährte Truppe zusammen: ausser Leni Riefenstahl Ernst Udet, Sepp Rist, Gustav Diessl, Richard Angst, Hans Schneeberger, Hans Ertl, Walter Riml und Guzzi Lantschner. Riefenstahl behauptet, der Wunsch mit ihren alten Freunden eine solche Expedition zu unternehmen, habe den Ausschlag dafür gegeben, das Angebot anzunehmen. Damit unterschlägt sie, dass sie einfach keine andere Wahl hatte, als sich erneut Fanck unterzuordnen. Es gelingt ihr jedoch, den Vertreter der Universal, Paul Kohner, auf ihre Seite zu ziehen. Im Nachlass Fancks findet sich ein Brief Kohners an Fanck vom 21. Mai 1932, in dem er ihn bittet, Riefenstahl ernsthaft zu besetzen und ihr mehr Text zu sprechen zu geben als «Au fein!» wie im *Weissen Rausch*.

Paul Kohner, der in Riefenstahls Leben noch einmal auftauchen wird, war von Carl Laemmle 18-jährig nach USA geholt worden. Mit 22 Jahren wird er zum *casting director* ernannt und nach Deutschland geschickt. Casting ist in Deutschland noch unüblich. Es spricht sich schnell in Berlin herum, dass Kohner in Europa nach Talenten für Hollywood sucht. Vielleicht hat auch Leni Riefenstahl den Artikel im *Film-Kurier* über ihn gelesen, in dem es heisst: «Kohner verdient die Aufmerksamkeit und Unterstützung der deutschen Fachpresse, da er einer der eifrigsten Verfechter des europäischen Geistes im amerikanischen Produktionszentrum ist. Allen Hindernissen zum Trotz ebnet er deutscher Literatur und Kunst die Wege zum amerikanischen Filmproduzenten.»²²⁵ Zwischen 1930 und

1933 leitet Kohner die Filmproduktion der Universal in Deutschland. Um den deutschen Importbestimmungen gerecht zu werden, produziert die Deutsche Universal zum Ausgleich für die vielen eingeführten Filme aus den USA gering budgetierte Filme in Deutschland.²²⁶ Paul Kohner ist somit ein Mann von Einfluss, er kann die Verbindung von Berlin nach Hollywood herstellen.

Die Besprechungen für die aufwendige Expedition finden in Fancks Villa statt. In seinem Nachlass findet sich ein schönes Privatfoto, das Fanck, Udet, Kohner und Riefenstahl beim Wein zeigt. Sie sitzen eng nebeneinander auf dem Sofa. Fanck blickt von links aussen eindringlich auf Leni Riefenstahl, die sich zwischen Udet und Kohner plaziert hat. Udet schaut nachdenklich auf Fanck, Riefenstahl hat sich Kohner zugewandt und strahlt ihn aus dunklen Augen an. Kohner scheint ihren Blick lächelnd zu erwidern. Auf diesem Foto glaubt man Fancks Sorge zu erkennen, der Flirt zwischen Riefenstahl und Kohner könne sich zu einer Affäre auswachsen. In dieser Sofarunde ist ihre vertraute Position als einzige Frau unter Männern noch gewahrt, während die Expedition selbst mit vielen weiblichen Teilnehmern startet. Da sie monatelang im Eis unterwegs sein werden, hat Fanck entschieden, dass die Frauen ihre Männer begleiten dürfen. Zusammen mit den amerikanischen Teilnehmern, die gleichzeitig mit einem anderen Regisseur eine Komödie drehen sollen, wächst die Zahl der Expeditionsteilnehmer auf 40 an. Es werden zigtausende Zentner Proviant, drei Flugzeuge, zwei Motorboote und drei Eisbären nach Grönland transportiert; die Expeditionsvorbereitungen stellen eine logistische Herausforderung dar. Einer der Männer, die dieses Problem zu lösen haben, ist der Onkel des Historikers Eric Hobsbawm. Hobsbawm, der Anfang der 30er Jahre in Berlin bei diesem Onkel wohnt, erinnert sich daran noch gut, weil dies des Onkels letzter Job in Deutschland gewesen ist.

In vielen Zeitungen wird über das waghalsige Unternehmen berichtet. Leni Riefenstahl geht auf den abgedruckten Fotografien unter. Es sind so viele Frauen mit von der Partie, dass sie gar nicht auffällt. Auf einem Bild sieht man alle kurz vor dem Ablegen des Schiffes an der Reling stehen. Über ihren Köpfen ist ein grosses Transparent gespannt, auf dem zu lesen steht: «Universal-Fanck-Greenland-Filmexpedition Sponsored by Carl Laemmle ‚It can be done’.»²²⁷ Es soll sich jedoch als nicht ganz einfach herausstellen, diesem Wahlspruch gerecht zu werden.

Als ihr Schiff sie nach elf Tagen Fahrt im Eis absetzt, um wieder Kurs auf Europa zu nehmen, ahnen sie schon, dass dieser Dreh sehr viel anders werden wird. Sie sind an einem Endpunkt angelangt, weit entfernt von jeglicher Zivilisation. Von hier aus können sie nicht einfach für ein paar Tage in ein Luxushotel fliehen, um sich von den Dreharbeiten zu erholen. Sie sitzen fest in einer menschenfeindlichen Umgebung. Die Eskimos sind sehr freundlich, doch man kann sich nur schwer mit ihnen verständigen. Ihre Sitten und Gebräuche sind den angereisten Amerikanern wie auch Europäern völlig fremd. Es gibt weder Hütten noch Häuser, und die Filmleute schlagen ihre mitgebrachten Zelte auf. So entsteht eine Art Zeltstadt mit Schlaf- und Esszelten, Dunkelkammern, Eisbärzwinger und Küche. Mit Ausnahme einiger Szenen bei den Eskimos soll nur auf Eisschollen und Eisbergen gedreht werden. Konfrontiert mit der nackten, kargen und eisigen Welt Grönlands, wird den Expeditionsteilnehmern klar, dass dieses Fancksche Unternehmen eine Art Fixpunkt seines Wahns ist. Fanck will, dass seine Männer durchs Objektiv dem Tod ins Auge schauen. Gefragt: Warum Grönland?, antwortet er: «Und stets war meine Antwort die gleiche: ‚Das Eis! ‘ Eis und Schnee waren ja stets meine bildlichen Lieblingsthemen und als ich in einer Zeitschrift erstmals ein, wenn auch fotografisch recht schlechtes Bild eines grossen Eisberges sah, wurde mir sofort klar, dass ich diesen meinen Eis-Spleen auf den optischen Höhepunkt bringen konnte.»²²⁸ Das nun allerdings ist leichter gesagt als getan. Fanck will seinen Spleen ausleben, doch er hat keine Ahnung von Eisbergen. Sie sind ununterbrochen in Bewegung und bieten keinen sicheren Boden. Kaum ist der Eisberg geboren, setzt bereits seine Auflösung ein. Seine Ufer werden unterspült, und durch beständiges Abbrechen grosser Eisbrocken entstehen neue, immer höher werdende Eiswände, die nur unter Lebensgefahr bestiegen werden können. Die gewaltige Eismasse befindet sich in einem labilen Gleichgewicht und droht jederzeit zu kippen. Wie man auf diesen gefährlichen, eisigen, mobilen Ungeheuern monatelange Dreharbeiten absolvieren soll, ist allen ein Rätsel. Während Fanck zusammen mit Udet nach geeigneten Eisbergen sucht, legt sich Leni Riefenstahl einen neuen Geliebten zu. Es ist Hans Ertl, der Bergvagabund aus München. Er gilt als einer der besten Eiskletterer und ist ein verwegener Draufgänger. «Ohne Zweifel war er von sämtlichen männlichen Mitgliedern der Expedition der Attraktivste. (...) Als ich wieder einmal allein mit meinem Faltboot hinausfahren wollte, begleitete er

mich, um, wie er sagte, mir das richtige Paddeln beizubringen. Aus einem leichten Flirt entstand plötzlich eine Leidenschaft. Ich vergass alle meine Vorsätze und war glücklich, wieder verliebt sein zu können.»²²⁹ Der alte Hans Ertl erinnert sich gerne an diese Ausfahrt, bei der er von hinten Leni Riefenstahl beim Paddeln die Brüste streichelte. Sein Vorgänger, der Kameramann und Fotograf Walter Riml, rät Ertl jedoch, sich keine Illusionen zu machen: «Für Leni sind wir junge Sportler wie Konfekt, von dem man nascht, solange es Spass macht.»²³⁰ Hans Ertl verkörpert jene Mischung aus Abenteurer, Sportler und Technikkünstler, die auf Leni Riefenstahl unwiderstehlich wirkt. Fanck scheint sich mit ihren häufigen Liebschaften abgefunden zu haben und schlägt keinen Alarm. Er hat auch Besseres zu tun, denn die Arktis stellt ihn vor neue Herausforderungen. Seinen sadistisch konnotierten Ehrgeiz kann er hier voll ausleben. Sepp Rist muss bei Aussentemperaturen von minus 10 Grad rund 20-mal hintereinander im Eiswasser schwimmen. Wenn er sich aus dem Wasser in sein nahegelegenes Zelt schleppt, dann ist er «todesmatt». Seine Kleidung ist innerhalb der kurzen Zeit so gefroren, dass sie beim Ausziehen kracht. Auf den Bildern, die ihn beim Verlassen des Eiswassers zeigen, sieht Rist aus wie die Inkarnation des Schmerzes. Aus der Zusammenarbeit mit Fanck wird er ein lebenslanges Rheumaleiden davontragen. Expeditionsmitglied Ernst Sorge berichtet über Leni Riefenstahls Profilierungssucht im Eis: «Die wilde Leni wollte hinter den Männern nicht zurückstehen, und es genügte, dass jemand mal sagte: ‚Ich glaube, das Wasser ist hier wirklich zu kalt zum Baden‘, um sie augenblicklich zu veranlassen, in ihrem wilden Übermut ins Wasser zu springen, was sie im Film ja nicht einmal nötig hatte.»²³¹

Täglich sucht Fanck mit dem Fernglas einen vermeintlich sicheren Eisberg zum Drehen, und so ziehen sich die Dreharbeiten monatelang hin. Der Polarsommer geht zu Ende. Bereits nachmittags herrscht pechschwarze Nacht und eisige Kälte. Nachts hört man das lautstarke Knacken des Eises, das in den Männern Kriegserinnerungen wach werden lässt, denn es hört sich an, wie «das ununterbrochene, dumpfe Rollen und Grollen des Geschützdonners an der Westfront».²³² Leni Riefenstahl wird krank. Von hohem Fieber geschüttelt, liegt sie in ihrem Zelt, Koliken plagen sie. Wieder ist sie an dem Punkt angelangt, an dem ihr Körper ihr den Dienst verweigert. Doch es gibt kein Entkommen, Fanck fordert von ihr,

dass sie dreht, obwohl sie leicht hätte gedoubelt werden können. Sie gehorcht ihm, obwohl sie unablässig von Schmerzen geplagt wird und sich in dieser dunklen, eisigen Welt denkbar schlecht fühlt. Zusammen mit Udet soll sie die Szene drehen, in der sie als Pilotin mit ihrem Flugzeug gegen die Wand eines Eisbergs prallt. Das Flugzeug geht in Flammen auf, und ihr gelingt es, sich durch einen Sprung ins Wasser zu retten. Weil sie nicht fliegen kann, soll Udet heimlich und vor der Kamera versteckt das Flugzeug steuern und dafür sorgen, dass es anfängt zu brennen. Riefenstahl schliesst beim Dreh die Augen, und als sie sie kurz öffnet, kommt es ihr vor, als würde der Eisberg auf sie zustürzen. Es kracht, knallt, und sie springt blitzschnell ins eiskalte Wasser. Nach dieser Plackerei erlaubt ihr Fanck, zur Gesundung nach Hause zu fahren. Die fehlenden Szenen mit ihr sollen in den Schweizer Alpen nachgedreht werden. Ein dänischer Frachter nimmt sie mit nach Deutschland.

Sein Äusseres wird es nicht gewesen sein, denn Adolf Hitler ist überhaupt nicht der Typ Mann, auf den Leni Riefenstahl steht. Sie bevorzugt körperbetonte Männer mit breiten Schultern, wettergegerbten Gesichtern und viel Muskeln. Hitler dagegen ist ein käsebleicher, schwabbeliger Typ, der immer eine Peitsche bei sich trägt, was ihn seltsam weibisch erscheinen lässt. Man kann ihn sich weder auf Skiern noch in der Badehose vorstellen. Politik interessiert Leni Riefenstahl bislang eigentlich auch nicht. Doch das ändert sich im Februar 1932. Sie war von ihrer Filmtournee mit dem *Blauen Licht* nach Berlin zurückgekehrt, sah überall Plakate mit dem Bild Adolf Hitlers hängen und beschloss, die darauf angekündigte Veranstaltung im Sportpalast zu besuchen. Es ist ihre erste politische Veranstaltung überhaupt und, wie sich herausstellen sollte, genau die richtige. Ihn kann sie zwar nicht sehen, doch sie erlebt hautnah, dass es diesem Mann gelingt, seine Zuhörerschaft in den Bann zu schlagen. Auch sie kann sich dieser Faszination nicht entziehen. Fazit: «Kein Zweifel, ich war infiziert.» Nachdem sie sich dazu entschlossen hatte, fünf Monate zu den Dreharbeiten nach Grönland zu reisen, treibt sie der Gedanke um, Hitler vorher noch persönlich zu treffen. Also schreibt sie ihm einen Brief.

Sehr geehrter Herr Hitler, vor kurzer Zeit habe ich zum ersten Mal in meinem Leben eine politische Versammlung besucht. Sie hielten eine Rede im Sportpalast. Ich muss gestehen, dass Sie und der En-

thusiasmus der Zuhörer mich beeindruckt haben. Mein Wunsch wäre, Sie persönlich kennenzulernen. Leider muss ich in den nächsten Tagen Deutschland für einige Monate verlassen, um in Grönland zu filmen. Deshalb wird ein Zusammentreffen mit Ihnen vor meiner Abreise wohl kaum noch möglich sein. Auch weiss ich nicht, ob dieser Brief jemals in ihre Hände gelangen wird. Eine Antwort von Ihnen würde mich sehr freuen. Es grüsst Sie vielmals Ihre Leni Riefenstahl²³³

Einen Tag vor ihrer Abreise nach Grönland meldet sich der «Adjutant des Führers» am Telefon und lädt sie ein, seinen Chef zu besuchen. Der Haken an der Sache ist nur, dass der nicht in Berlin, sondern in Horumersiel ist. Leni Riefenstahl muss sich entscheiden: Entweder sie fährt am nächsten Morgen nach Hamburg oder nach Wilhelmshaven. Die Zugreise nach Hamburg ist von der Universal bereits als Werbung für *SOS Eisberg* gedacht. Die Filmschauspieler, der Regisseur und der Produzent sollen diese Fahrt zusammen mit Berliner Journalisten unternehmen. Vorgesehen sind Interviews mit den Hauptdarstellern, um den Film von Anbeginn an zu einem Ereignis zu machen. Am nächsten Morgen warten ihre Filmkamerateams vergebens auf Leni. Die sitzt schon im Zug nach Wilhelmshaven. Leni Riefenstahl hat sich für den Führer entschieden.

Was nun diese erste persönliche Begegnung anbelangt, so ist man auf ihre Schilderungen angewiesen. Demnach wird sie am Bahnhof von einer schwarzen Mercedeslimousine und mehreren Männern abgeholt. Das grosse Aufgebot wird ihr geschmeichelt haben. Hitlers Adjutant Wilhelm Brückner, der sich beim Film auskennt, weil er Anfang der 20er Jahre drei Jahre als Aufnahmetechniker gearbeitet hat, leitet die Unterhaltung mit einem Lob an die Künstlerin ein. Er sei mit Hitler am Strand spaziergegangen und da habe ihm dieser gestanden, dass der Tanz der Riefenstahl im *Heiligen Berg* das Schönste gewesen sei, das er jemals im Film gesehen habe. Als er, Brückner, später die Post sortierte sei ihm der Brief von Leni Riefenstahl ins Auge gefallen. Er brachte den Brief Hitler, der ihn las und entschied, Fräulein Riefenstahl treffen zu wollen. Nach dieser schmeichelhaften Begrüssung weiss Leni Riefenstahl, dass sie in Hitler einen Verehrer ihrer Kunst treffen wird. So ist es auch. Der Führer trägt Zivil und wirkt erfreulicherweise «wie ein normaler Mensch» auf sie. Hitler und Riefenstahl gehen am Strand spazieren, und das mit den Komplimenten.

menten geht gerade so weiter. Leni Riefenstahl erfährt, dass er alle ihre Filme gesehen hat. «,Den stärksten Eindruck’, sagte er, ‚hat auf mich Ihr Film ‚Das blaue Licht’ gemacht, vor allem auch deshalb, weil es ungewöhnlich ist, dass sich eine junge Frau gegen die Widerstände und den Geschmack der Filmindustrie durchzusetzen vermochten»

Das war mehr, als sie zu träumen gewagt hat: Hitler ist Fan von ihr, und er ist ein kapitalismuskritischer Feminist. Danach ist das Eis gebrochen, wie Riefenstahl sich auszudrücken pflegt, und sie sind sich sehr einig in ihrem Hass auf «die Industrie». Da er sich als kommender Mann fühlt, der gegen die Industrie und für ein Ideal antritt, macht er ihr ein Angebot: «Wenn wir einmal an die Macht kommen, dann müssen Sie meine Filme machen.» Da ist er aber bei ihr an der falschen Adresse. Sie lehnt seine «Rassen-Vorurteile» ab und will auch nicht, dass er ihren Besuch falsch versteht, denn sie ist «überhaupt nicht an Politik interessiert». Warum sie ihn dann überhaupt besucht, bleibt allerdings ihr Geheimnis. Angeblich war er daraufhin schwer beeindruckt von ihr und wünscht sich, die Leute in seiner Umgebung würden ähnlich unbefangen mit ihm reden wie sie.²³⁴ Fazit: Nach dem Spaziergang am Strand hat der Führer das Fräulein Riefenstahl in sein Herz geschlossen und lädt sie ein, über Nacht zu bleiben. Denn: «Es ist so selten, dass ich mit einer echten Künstlerin sprechen kann.» Nun wird die Sache eng für sie, denn das Schiff nach Grönland legt am nächsten Morgen in Hamburg ab. Solche Kleinigkeiten zählen für Hitler nicht: «Sie werden morgen früh dort sein. Ich werde ein Flugzeug für sie organisieren.» Sprach's und rauscht ab zu einer Wahlveranstaltung. Beim Abendessen mit ihm und seinen Schergen fühlt sie sich wohl, und auch Hitler zeigt sich erfreut, dass endlich mal eine Frau mit von der Partie ist. Es folgt ein abendlicher Strandspaziergang, Hitler versucht, die Situation auszunutzen und sie an sich zu ziehen. Riefenstahl weist ihn in die Schranken, enttäuscht lässt er von ihr ab. Doch er tröstet sich schnell und stösst beschwörend hervor: «Ich darf keine Frau lieben, bis ich nicht mein Werk vollendet habe.» Ob sie dies beeindruckt, verrät sie nicht. Jeder schläft allein, und am nächsten Morgen steht für sie das Flugzeug bereit. Die Verabschiedung erfolgt per Handkuss. Er wünscht ihr alles Gute für die Reise und fordert sie auf, sich bei ihm nach ihrer Rückkehr von Grönland zu melden. Nachdem sie ihn noch schnell vor einem Attentat gewarnt hat, fliegt sie davon. Angeblich schaut er ihr lange nach.

So weit der Beginn einer folgenreichen Freundschaft. Hitler verleiht Riefenstahl bereits bei ihrem ersten Zusammentreffen die Bedeutung, die ihr andere (noch) verwehren. Er wirbt um sie. Wenn er sie nicht als Frau bekommen kann, so will er doch die Künstlerin für sich gewinnen. Sie trifft in ihm einen Seelenverwandten, der Bescheid weiss um wahre Kunst (ihre Tänze und Filme!) und der sich als Verbündeter im Kampf gegen die Industrie zu erkennen gibt. Leni Riefenstahl ist sehr darum bemüht, ihr erstes Treffen mit Adolf Hitler so darzustellen, als sei sie einer inneren Stimme gefolgt. In ihren *Memoiren* behauptet sie, sie habe ihn kennenlernen wollen, weil er angetreten ist, die Arbeitslosigkeit zu beseitigen. Dass sie, um sich mit Hitler über den Abbau der Arbeitslosigkeit zu unterhalten, Interviewtermine mit Berliner Journalisten sausen lässt, wird niemand ihr glauben. Sie selbst hat zu diesem Zeitpunkt einen 10'000-Dollar-Vertrag in der Tasche und denkt eher über den Ausbau ihrer Karriere als über das Elend der anderen nach. Sie tut so, als habe sie gar nicht recht gewusst, was sie eigentlich getan hat. Betrachtet man allerdings den Zeitpunkt, den sie für ihr erstes Zusammentreffen gewählt hat, so gewinnt man den Eindruck, dass sie wie stets mit Kalkül vorgegangen ist. Spätestens seit September 1930 kann man die Nationalsozialisten nicht länger ignorieren. Bei den Reichstagswahlen waren sie von 6,4 Millionen Deutschen gewählt worden. Damit ist die NSDAP nach der SPD die zweitstärkste Partei. Der Reichskanzler heisst Heinrich Brüning, doch die wichtige politische Figur ist der Mann mit der Zuhälterfrisur, Adolf Hitler. 1931 liegt in den Auslagen der Buchhandlungen Kurt Tucholskys *Schloss Gripsholm*, in den Kinos läuft *M – eine Stadt sucht einen Mörder*, und im Wedding liefert sich die SA jede Nacht blutige Schlägereien mit den Kommunisten. Hitler kennt jetzt jeder. 1932 glaubt keiner mehr an die Weimarer Republik. Am 5. März soll die Reichspräsidentschaft des 84-jährigen Paul von Hindenburg enden. Für seinen Gegenkandidaten Adolf Hitler ist es ein Leichtes, sich ihm gegenüber als Vertreter des jungen, dynamischen Deutschland zu profilieren. «Alter Mann (...) du musst zur Seite treten», ruft er bei der Veranstaltung im Februar 1932 im Berliner Sportpalast aus. Es handelt sich um die Veranstaltung, bei der sich Leni Riefenstahl «infiziert» hat. Hitler wird ihr aus der Seele gesprochen haben, denn auch sie will, dass man ihr Platz macht. Hitler reist landauf, landab, predigt Erneuerung und Wandel, sät Hass und Gewalt. Gewonnen hat den ersten Wahlgang

schliesslich Hindenburg. Hitler kommt auf die erwarteten 30 Prozent. Da die absolute Mehrheit nicht erreicht worden ist, wird ein zweites Mal gewählt. Um jung und verwegen zu wirken, haben sich die Nationalsozialisten etwas Besonderes einfallen lassen: Hitler kommt aus der Luft eingeschwebt. Unter dem Motto «Hitler über Deutschland!» startet der erste «Deutschlandflug». Zwar wird Hindenburg am 10. April als Reichspräsident bestätigt, doch Hitler hat fast 7 Prozent zugelegt. Das ist die Situation einen Monat nach der Premiere von *Das blaue Licht*. Hitler und Riefenstahl sind demnach gleichzeitig in Deutschland auf Tournee: sie will ihren Film und er seine Politik verkaufen. Am 24. April sind Landtagswahlen in Anhalt, Preussen, Bayern und Württemberg und Bürgerschaftswahlen in Hamburg angesetzt. Auch aus diesen Wahlen geht die NSDAP mit beachtlichen Zugewinnen hervor.²³⁵ Leni Riefenstahl schreibt ihren Brief am 18. Mai 1932 also an den Mann, dessen Partei in Preussen seine Mandatsanzahl von 6 (Landtagswahl 1928) auf 162 (Landtagswahl 1932) hat steigern können. Im Frühjahr 1932 befinden sich die Nationalsozialisten auf der Zielgeraden zur Macht. Adolf Hitler ist für Leni Riefenstahl eine Option, die sie sich offenhalten will. Hitler steht kurz vor dem Durchbruch, auf den sie noch immer wartet. Im Frühjahr 1932, als er seine Wahlerfolge einführt, ist es ihr noch immer nicht gelungen, eine gefragte Künstlerin zu sein. Leni Riefenstahl geht zweigleisig vor: Sie bringt sich als Künstlerin beim Nazichef und Judenhasser in Stellung, und gleichzeitig arbeitet sie für eine amerikanische Filmgesellschaft, die einem deutschen Juden gehört. Noch unangenehmer wird ihr Verhalten dadurch, dass ihr Vertragspartner Universal ein Jahr zuvor einen Film produziert hat, den die Nationalsozialisten erbittert bekämpften, nämlich *Im Westen nichts Neues* von Lewis Milestone. Hitlers Berliner Gauleiter Joseph Goebbels agitierte damals mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln gegen diesen Film. Der Film wurde in Deutschland verboten und bekam in den USA einen Oscar. Es ist unwahrscheinlich, dass Leni Riefenstahl davon nichts weiss, zumal sie damit kokettiert, mit Erich Maria Remarque gut bekannt zu sein. Diese Frau kennt keine Skrupel: an einem Abend flirtet sie mit dem jüdischen Filmproduzenten, und am nächsten Abend sitzt sie in fröhlicher Runde mit den Spitzen der Nationalsozialisten zusammen. Bei ihrem Treffen im Norden sassen nämlich ausser Hitler und seinem persönlichen Adjutanten Brückner noch der spätere Kommandeur der Leibstandarte-SS «Adolf Hitler» Sepp Dietrich und der spätere Reichspressechef Dr.

Otto Dietrich mit am Tisch. Sie darf sich Chancen ausrechnen, auch bald zu Hitlers Vertrauten zu gehören. Im Frühjahr 1932 hofft sie: Hitler oder Hollywood werden sie endlich zu einem Star machen.

Ende September 1932 trifft sie in Berlin ein. Ihr erster Gang führt sie zum Arzt, ihr zweiter zu Adolf Hitler. Von Ernst Sorge wissen wir, dass sie die Krankheitsphasen in Grönland zum Studium von *Mein Kampf* genutzt hat.

Leni Riefenstahl litt eine Zeit lang sehr an einer Erkältungskrankheit. Sie siedelte darum von ihrem Zelt in eine kleine Kammer im Haus des Kolonieverwalters über. Hier hatte sie es sich so nett wie möglich eingerichtet. Sie besass eine kleine Bücherei (...). Ausserdem gehörte zu ihrem eisernen Bestand Adolf Hitlers «Mein Kampf». Mit grösster Begeisterung las sie darin und vertrat mit offener Entschiedenheit ihre Ansichten, die aus innerster Überzeugung mit denen des Buches übereinstimmten. Ihre besondere Verehrung drückte sie dadurch auch sichtbar aus, dass sie in ihrem Zelt und nun auch in ihrem neuen Wohnraum Adolf Hitlers Bild in einem Rahmen aus Seehundsfell aufgehängt hatte.²³⁶

Von ihren Eltern, die sie in Kopenhagen vom Schiff abgeholt hatten, wird sie erfahren haben, was sich in der Zwischenzeit in Deutschland ereignet hat. Der Sommer 1932 war ein Sommer der Gewalt. Die paramilitärischen Formationen der NSDAP prügeln und morden in ganz Deutschland. Der Reichstag ist aufgelöst, Reichskanzler Heinrich Brüning ist nicht mehr im Amt, und sein Nachfolger Franz von Papen ist unbeliebt und schwach. Die nächsten Neuwahlen sind für den 6. November angesetzt. Möglicherweise heisst der nächste Reichskanzler Adolf Hitler. Das ist der Stand, als sie sich bei ihm telefonisch zurückmeldet. Der Adjutant teilt ihr mit, dass Hitler sie zum Tee im «Kaiserhof» erwarte. Der Adolf Hitler, den Leni Riefenstahl kennenlernt, ist um äussere Mässigung bemüht. Auf den Fotografien, die von ihm Anfang der 30er Jahre in Umlauf gebracht werden, versucht er seriös und vertrauenswürdig zu wirken. Zwar erinnert sein Gesicht noch immer an einen Hausierer mit Ansichtskarten, doch er lässt sich nicht mehr in Lederhose und mit Hundepeitsche abbilden, sondern trägt auch mal Anzug mit Parteiabzeichen.²³⁷ Seine mütterlichen Ratgeberin-

nen, wie die Verlegersgattin Elsa Bruckmann oder die Herrin von Bayreuth, Winifred Wagner, haben ihm einige Manieren beigebracht, und von seinem Vertrauten Ernst Hanfstaengl hat er gelernt, dass man den Wein ohne Zucker trinkt. Hitler pflegt nun einen anderen Lebensstil als zu Bürgerbräuzeiten. Damals hätte sich Leni Riefenstahl sicher nicht für ihn interessiert, aber nun als «Kaiserhof-Hitler» sieht das anders aus. Der Mann, mit dem sie sich trifft, leistet sich Leibwächter, schwarze Mercedeslimousinen mit Chauffeur und steigt nicht länger in schäbigen Pensionen, sondern im luxuriösen Hotel «Kaiserhof» ab, das direkt gegenüber der Reichskanzlei gelegen ist. Sein Umzug in den «Kaiserhof» markiert eine Art Aufstieg. Ganz Berlin weiss, dass Hitler dort logiert. Es wird genau registriert, wer zur Audienz vorgelassen wird. Man tuschelt über die gigantischen Hotelrechnungen der Parteispitze, macht sich lustig über Hitlers Tortenkonsum und fragt sich, woher die Nationalsozialisten das viele Geld haben. Dorthin eilt Leni Riefenstahl, um mit ihm mitten im Wahlkampf über Grönland zu plaudern. Bereits am nächsten Tag folgt die Einladung zu einer Abendgesellschaft bei dem Ehepaar Goebbels. Die Frau findet sie schön, den Mann vulgär. Hauptthema des Abends war «Theater und andere kulturelle Ereignisse». Auch Hitler ist anwesend. Er kündigt ihr seinen Besuch an. Zusammen mit seinem Leibfotografen Heinrich Hofmann will er auf einen Sprung bei ihr vorbeischaun. Sie sitzen bei selbstgebackenem Kuchen in Riefenstahls Dachwohnung zusammen, und Hofmann soll auf Hitlers Befehl hin, die Riefenstahlschen Fotografien aus dem *Blauen Licht* studieren. Hitler ist der Meinung, er könne von ihnen lernen, wie man Aufnahmen komponiert. Bei so viel Führerlob errötet die Künstlerin.

Während man in den meisten Fällen auf die Schilderungen Riefenstahls angewiesen ist, existiert von diesem Besuch auch noch eine andere Version. Ernst Hanfstaengl berichtet, eines Abends sei Leni Riefenstahl an der Goebbelsschen Tafel aufgetaucht. Als angenehme sowie charmante Frau sei es ihr nicht schwergefallen, den Führer zu einem Besuch ihres Ateliers zu überreden. Hitler sei zusammen mit ihm und dem Ehepaar Goebbels dieser Einladung nachgekommen. Er und die Goebbels seien nämlich hochofrend darüber gewesen, dass Hitler sich für eine Frau interessierte. Durch den erst kurz zurückliegenden Selbstmord seiner Nichte Geli ist Hitler und sein Verhältnis zu den Frauen nämlich in die Schlag-

zeilen geraten. Hanfstaengl erinnert sich, Riefenstahls Wohnung sei mit unzähligen Spiegeln «und anderen raffinierten Innendekorationen ausgestattet» gewesen. Das soll wahrscheinlich dezent darauf hinweisen, dass Leni Riefenstahl weiss, wie man Männer verführt. Während Hanfstaengl für das Ehepaar Goebbels Klavier spielt, sind Hitler und die Gastgeberin sich selber überlassen. «Ich beobachtete ihn, wie er die Büchertitel auf den Regalen studierte, während Leni Riefenstahl alle Register weiblicher Verführungskünste zog.»²³⁸ Geholfen habe dies ebenso wenig wie dass er und das Ehepaar Goebbels vor Hitler das Riefenstahlsche Atelier verlassen hätten. Adolf Hitler bleibt seiner Braut Deutschland treu. Es sei dahingestellt, welchen Wahrheitsgehalt diese Geschichte hat. Dennoch unterstreicht der Besuch Hitlers in Riefenstahls Atelier, wie gross das beiderseitige Interesse aneinander bereits vor 1933 gewesen ist. Während die meisten ihrer Künstlerkollegen nicht wissen, wie es weitergehen soll, baut Leni Riefenstahl vor: Sie geht auf Tuchfühlung mit Hitler, ist Gast im Hause Goebbels, plaudert mit Göring über seinen alten Kriegskameraden Udet und liest *Mein Kampf* in der Erstausgabe. Im Herbst 1932 kann sie sich sicher sein, dass Adolf Hitler sie im Falle seines Sieges nicht vergessen wird. Leni Riefenstahl hat vorgesorgt. Im Januar 1933 macht sie Urlaub in Davos. Sie fährt Ski, besucht Skirennen und geniesst die Zeit mit ihrem neuen Geliebten. Es ist der Schweizer Walter Prager. Wie gewohnt sieht Prager gut aus, ist acht Jahre jünger als sie und ein herausragender Sportler. Sie wartet darauf, *SOS Eisberg* zu Ende zu drehen. Schliesslich wird sie in die Nähe des Berninasees gerufen, wo sie Fanck und seine Leute sowie die Filmcrew aus Hollywood erwarten. Vor allem die Dreharbeiten mit den Amerikanern machen ihr Spass. Es ist Leni Riefenstahls erster Film für den amerikanischen Markt. Im Frühling 1933 fährt sie zurück nach Berlin. Für Ende August werden die Dreharbeiten für ihren nächsten Film angesetzt. Er heisst *Der Sieg des Glaubens*. Auftraggeber ist Reichskanzler Adolf Hitler.

Am Morgen des 16. August 1929 trifft der amerikanische Regisseur Josef von Sternberg am Bahnhof Zoo in Berlin ein. Er befindet sich in Begleitung seiner Frau. Der kleine Mann ist wie immer extravagant gekleidet. Er liebt weite Anzüge aus weichen, gemusterten Stoffen. Spazierstock, Handschuhe sowie feines Schuhwerk machen ihn zu einer auffälligen Erscheinung. Josef von Sternberg hat volles, dunkles Haar; manchmal fällt

ihm eine lange Locke ins Gesicht. Seine dunklen Augen blicken zumeist traurig und verleihen ihm einen melancholischen Gesichtsausdruck, der durchaus gewollt ist. Man sieht ihn nur selten lächeln. Wie er da im Kreise seines illustren Empfangskomitees steht, entspricht er eher dem europäischen Künstlerideal, als dass man in ihm einen Regisseur aus Hollywood vermuten würde. Die Sternbergs werden abgeholt von dem kauzigen Dichter Karl Vollmoeller und dessen lasziver Freundin Ruth Landshoff. Der Produzent Erich Pommer ist da und wirkt wie immer etwas hemdsärmelig. Alle werden überragt von der massigen Gestalt Emil Jannings', der seinen Regisseur huldvoll in Berlin willkommen heisst. Jannings und von Sternberg haben Grosses vor. Sie wollen in den nächsten Monaten zusammen einen Tonfilm drehen.

Am Nachmittag um 16 Uhr zum Begrüssungstee mit den Gästen aus Amerika findet sich die Berliner Filmwelt im Hotel «Esplanade» ein. Seit Wochen kursieren Gerüchte in der Stadt über den «Emil-Jannings-UFA-Tonfilm». Viele grosse Namen wurden gehandelt, doch jetzt steht fest, dass der Regisseur Josef von Sternberg heisst. Man kennt ihn hier nicht, diesen Amerikaner, doch ihm eilt der Ruf voraus, sehr eigenwillig zu sein. Ausserdem war zu hören, dass die UFA bereit sei riesige Summen in dieses Projekt zu investieren. Sternberg gibt sich ausnahmsweise charmant. Nach einigen einleitenden Worten in Englisch wechselt er ins Deutsche. Er versichert den Anwesenden, er sei glücklich darüber, «im Herzen Europas» einen Film drehen zu können. Seinen Gastgeber schmeichelnd, erklärt er Deutschland gar zum «Filmparadies». Dann folgt ein Satz, von dem er weiss, dass er die Runde machen wird: «Mir ist, als wär ich in Hollywood gestorben und nun bin ich im Himmel wieder aufgewacht.»²³⁹

In den nächsten Tagen beginnt er sich im Himmel zu orientieren. Josef von Sternberg wohnt im südlichen Tiergarten in einem Hotel an der Spree, wo er ausreichend Musse findet, um über den geplanten Film nachzudenken. Berlin ist sehr anders als seine Heimatstadt Wien. Zwar hat er dort nur wenige Kindheitsjahre verbracht, doch fühlt er sich Wien und dessen Kultur eng verbunden. Wien ist kompakt, geschlossen und über Jahrhunderte gewachsen, während Berlin disparat, bunt gescheckt und unübersichtlich wirkt.

Um die grosse stählerne Halle des Friedrichstrassenbahnhofs herum werben Lichtreklamen der umliegenden Theater um Publikum. Nur einige Gehminuten entfernt liegt das Grosse Schauspielhaus, in dem jetzt auf-

wendige Revuen Erfolge feiern. Ein paar Strassenzüge weiter gelang Bertolt Brecht mit der *Dreigroschenoper* im vergangenen Jahr eine Theatersensation. Doch die Einnahmen der Berliner Theater gehen 1929 kontinuierlich zurück, für den Film dagegen werden Paläste gebaut. Mit acht grossen Kinos gilt die Gegend um die Gedächtniskirche nicht mehr als ruhige Wohngegend, sondern als Vergnügungszentrum. Die Aufmerksamkeit des amerikanischen Gastes richtet sich aber weniger auf die Äusserlichkeiten der Stadt als vielmehr auf deren moralischen Verfall. Er erlebt Berlin als unsicheren und gefährlichen Ort.²⁴⁰ Verlässt er sein Hotel, kommt er sich vor «wie bei der Fahrt durch Stromschnellen», Ein Mann mag zwar in Berlin wie ein Mann aussehen, doch deshalb muss er noch lange kein Mann sein. Viele Frauen mit Rouge, Schleier und Schönheitspflästerchen entpuppen sich bei näherem Hinsehen als Männer. Wohin man ihn auch führt, ob in Nachtclubs, Revuen oder Cabarets, überall geht es darum, wer seine Reize am besten in Szene zu setzen versteht.

Josef von Sternberg ist nicht zu beneiden. Da sitzt er in dieser unübersichtlichen Stadt, kann nicht mehr zwischen Männern und Frauen unterscheiden und weiss noch nicht einmal, was er eigentlich verfilmen soll. Sein Freund Emil hat ihn gerufen, und er ist dessen Ruf gefolgt. Emiljannings ist ein Weltstar und einer der ersten deutschen Schauspieler, der nach Hollywood gegangen war. Vielleicht weil sein Vater Amerikaner war, doch wahrscheinlicher ist, dass ihn die hohen Gagen (es war die Rede von 1'000 Dollar Tagesgage) lockten. Jannings ist eine barocke Natur, er braucht den Luxus, um sich wohlzufühlen. Der Aufstieg des deutschen Films ist mit seinem Namen eng verbunden. Ernst Lubitsch ist sein Regisseur und natürlich Friedrich Wilhelm Murnau, für den er 1924 den *Letzten Mann* und 1926 den *Faust* spielt. Sternberg weiss, dass Jannings die Zusammenarbeit mit Regisseuren schätzt, die einen eigenen Stil pflegen und ihre Schauspieler mit fester Hand führen. Josef von Sternberg lobt die expressive Beweglichkeit seines Stars, doch er ist entsetzt über dessen Tyrannei. Er schätzt Jannings als genialen Schauspieler, doch nachdem ihr letzter Film *The Last Command* abgedreht war, bedankte er sich bei ihm für seine Mitarbeit und versicherte ihm, dass er nie mehr mit ihm einen Film drehen werde: selbst dann nicht, wenn er der letzte lebende Schauspieler auf Erden sei. Jannings reagierte nicht weiter beleidigt, sondern verabschiedete sich höflich von seinem Regisseur. Er drehte noch drei weitere Filme in Hollywood und kehrt 1929 zurück nach Europa. Zu-

vor erhielt er für seine Darstellung in *The Last Command* und in *The Way of All Flesh* den 1929 erstmals verliehenen «Oscar». Obwohl er in Amerika ein berühmter Mann war, wollte er zurück nach Deutschland. Der Grund dafür – so heisst es – sei das Aufkommen des Tonfilms gewesen. Emil Jannings sprach Englisch mit starkem Akzent und war damit nicht länger hollywood-tauglich. Bei der UFA in Berlin glaubte man seine Mitwirkung bei einem der ersten Tonfilme würde das Risiko, einen Flop zu produzieren, minimieren. Jannings garantierte volle Kinokassen und grosse Kunst.

Eines Morgens erscheint Jannings aufgeregt in Sternbergs Hotel. «Mit grosser Geste und beneidenswerter Begeisterung» überreicht er ihm ein Exemplar des 1905 erschienenen Romans *Professor Unrat* von Heinrich Mann. Sternberg liest das Buch, glaubt, man könne etwas daraus machen. Sieben Tage nach Sternbergs Ankunft, also am 23. August, kauft die UFA die Filmrechte an Heinrich Manns Roman *Professor Unrat*. Heinrich Mann erhält dafür die horrenden Summe von 25'000 RM, weitere 10'000 RM werden ihm nach der Vorführung der englischen Fassung in den USA in Aussicht gestellt. Die Zeit läuft, denn Sternberg hat nur bis 31. Dezember Urlaub. Über dieses Datum hinaus darf er nur mit Zustimmung der Paramount und auch nur bis 14. Januar 1930 für die UFA arbeiten. Aus dem Roman muss erst noch ein Drehbuch entstehen.²⁴¹

Für den *Blauen Engel*, wie der fertige Film schliesslich heissen soll, werden vier Autoren genannt: Heinrich Mann, Karl Vollmoeller, Carl Zuckmayer und Robert Liebmann. Die Geschichte des Drehbuchs bzw. des Anspruchs darauf, das Drehbuch geschrieben zu haben, verrät viel über die männlichen Eitelkeiten, über die sich die einzige wichtige Frau des Films – nämlich Marlene Dietrich – hinwegzusetzen haben wird. Josef von Sternberg nimmt für sich in Anspruch, das Drehbuch allein geschrieben zu haben. Angeblich fragt er Heinrich Mann bei einem gemeinsamen Treffen, ob er etwas gegen Änderungen einzuwenden habe, doch der gibt grünes Licht. Carl Zuckmayer ist laut Sternberg nur aufgeführt, um die Deutschen nicht zu verärgern. Sein wenig stichhaltiges Argument lautet, dass man Ärger fürchtete, wenn ein Amerikaner einen deutschen Roman so radikal verändere. Karl Vollmoeller wiederum wird zwar von ihm geschätzt, doch er fungiert für ihn nur als «wertvoller Fremdenführer», und er will ihm angeblich durch die Nennung seines Namens helfen. Die Mit-

arbeit von Robert Liebmann wird von ihm bestätigt.²⁴² Liebmann ist der einzig professionelle Drehbuchschreiber in der Runde und auch der Einzige, der sich in das Gerangel um das Drehbuch des *Blauen Engels* nicht einmischen wird. Karl Vollmoellers Beitrag besteht darin, dafür zu sorgen, dass viel weggelassen wird. Nüchtern stellt er fest, dass der Hauptgewinn des Sprechfilms darin besteht, Schweigen auszudrücken. Vollmoeller zieht sich auf die Position der einflussreichen Hintergrundfigur zurück. Heinrich Mann hat sich in seinen Erinnerungen bezüglich dem *Blauen Engel* auffällig zurückgehalten. «Viel Nachfrage fand ein Hampelmann: mein Kopf und die Beine einer Schauspielerin. Ein Filmstoff von mir hatte alles drei, das Talent der Frau und ihre zwei reizenden Gliedmassen, berühmt gemacht.»²⁴³ Das klingt so, als ob er beleidigt gewesen sei, dass der Film berühmter als sein Buch geworden ist.

Carl Zuckmayers Anteil am Drehbuch ist bis heute ungeklärt, doch in krassem Widerspruch zu Josef von Sternberg behauptet er in seiner Autobiographie, das Szenario und die Dialoge des *Blauen Engels* seien seine Allein-Arbeit. Detailliert schildert er in einem im März 1930 veröffentlichten Artikel die schwierige Zusammenarbeit der vier Autoren an dem Drehbuch. Zunächst trafen Emil Jannings, Josef von Sternberg, Karl Vollmoeller, Erich Pommer, Heinrich Mann und er in Berlin zusammen. Ein Foto dieser Zusammenkunft zeigt sechs ältere, eitle Herren mit markanten Gesichtern und im Anzug auf einem Sofa sitzend. Man sieht, dass jeder von ihnen Eindruck machen will. Laut Zuckmayer waren sie «von einer gleissnerischen und höchst verdächtigen Höflichkeit untereinander». Sie kommen überein, das Schicksal des Professor Raat in den Mittelpunkt zu stellen und die Schul- bzw. Generationenproblematik zu vernachlässigen. Zuckmayer erhält den Auftrag, eine erste Fassung zu erstellen.²⁴⁴ Nächster Treffpunkt ist das mondäne Sankt Moritz. «Ich wollte immer auf die Berge hinauf und musste stattdessen mit den Kollaborateurs, die ich zu hassen begann, im Hotel sitzen. (...) Es folgten Spaziergänge, Gespräche, Abende, Nächte, erfüllt von dem sogenannten ‚Knobeln‘, bei dem nichts herauskommt und doch unter der Oberfläche etwas wächst.»²⁴⁵ Schliesslich fand die Arbeit ihr glückliches Ende in einem kahlen, nüchternen Büro in der Berliner Kochstrasse. Auf die an Zuckmayer gestellte Frage «Inwieweit hatten Sie bei der Abfassung des Szenariums freie Hand?» antwortet er knapp: «So lange, bis Sternberg die Regie übernahm und ent-

scheidende Ideen beitrug.» Sternberg lässt sich demnach von keinem reinreden und bestimmt über die Ausgestaltung des Films allein. Er macht aus dem Drehbuch – wer auch immer was geschrieben haben mag – das, was er will.

Während Sternberg und seine Helfer am Drehbuch arbeiten, probt Marlene Dietrich ihren nächsten Auftritt in dem Revue-Stück *Zwei Krawatten*. Regie führt Robert Forster-Larrinaga, und die Musik schreibt Mischa Spoliansky. Sie freut sich über dieses Engagement, hofft sie doch, damit an den Erfolg von *Es liegt in der Luft* anschliessen zu können. Marlene Dietrich spürt, dass ihr die Zeit davonläuft. Nicht mehr lange, und sie wird eine Frau von 30 Jahren sein. Als Revuegirl kann und will sie schon lange nicht mehr arbeiten. Es ist ihr zwar gelungen, als eine Art «deutsche Garbo» Aufsehen zu erregen, doch als eigenständiges Talent hat sie bislang noch keiner wahrgenommen. Sie macht sich nichts vor und weiss, dass sie die meisten Rollen ihres Aussehens und nicht ihres Talents wegen bekommen hat. Die Bilanz ihres Privatlebens fällt ähnlich mittelmässig aus: Gut sechs Jahre ist sie mit dem gleichen Mann verheiratet. Sie musste feststellen, dass er nichts dagegen einzuwenden hat, wenn sie das Geld nach Hause bringt. Sieber bemüht sich, doch er ist eben keine grosse Nummer. Sie schlafen weiterhin getrennt. Er zeigt keine Neigung, sich eine andere Geliebte als die kleine Tamara zuzulegen. Marlene Dietrich will daran nichts ändern, denn so hat sie auch diesen illegitimen Teil der Familie unter Kontrolle. Wenn sie darüber nachdenkt, dann kommt es ihr vor, als sei ihr und Rudi die Liebe einfach abhandengekommen «wie andern Leuten ein Stock oder Hut».²⁴⁶ Doch es kommt für sie nicht in Frage, sich von ihrem Mann zu trennen. Sie hat ein Kind und sie hat eine Ehre. Also heisst es, sich arrangieren und das kann man mit Rudi Sieber sehr gut.

Am 5. September 1929 wird das Stück *Zwei Krawatten* im Berliner Theater in der Kreuzberger Charlottenstrasse, das dem Jüdischen Kulturbund gehört, uraufgeführt. Der Autor des Stücks, Georg Kaiser, ist einer der wichtigsten Dramatiker der Weimarer Republik. Der Komponist Mischa Spoliansky garantiert beschwingte Unterhaltungsmusik, und der männliche Hauptdarsteller Hans Albers erfreut sich wachsender Publikumsbeliebtheit, so dass Marlene Dietrich vom Erfolg der Produktion ausgehen kann. Kaiser hat seine ausgeprägt expressionistische Phase hinter sich. *Zwei Krawatten* ist ein unterhaltsames, harmloses Stück Unterhaltung, elegant, frech, schnoddrig und lasziv.

Eigentlich will Sternberg Rosa Valetti und Hans Albers, die beide bereits für seinen Film engagiert waren, in ihrem aktuellen Stück begutachten, doch sobald er Marlene Dietrich gesehen hat, sind alle anderen für ihn uninteressant. «Sie lehnte mit kalter Verachtung für die grotesken Possen an den Kulissen. Das stand in deutlichem Gegensatz zu dem Übereifer der anderen, denen man gesagt hatte, sie müssten mir ein Beispiel der grossen Schauspielkunst auf deutschen Bühnen liefern. Sie wusste auch, dass ich mich unter den Zuschauern befand, aber das schien sie nicht zu berühren, und meine Anwesenheit war ihr gleichgültig.» Viele der Berliner Schauspielerinnen, die man ihm für die Rolle der Lola Lola vorgeschlagen hat, sind ihm schlichtweg zu dick gewesen, doch «Fräulein Dietrich» ist nur dort üppig, wo er es gerne sieht. Sie hat Busen, sie hat Popo, und sie hat das Gesicht, das er sucht. «Ausserdem besass sie etwas, was ich nicht erwartet hatte, und das verriet mir: die Suche war beendet.» Josef von Sternberg reagierte bislang sehr gelassen auf all die Damen, die ihm als mögliche Anwärterinnen auf die weibliche Hauptrolle vorgeführt worden sind. Da war beispielsweise Trude Hesterberg, die fest daran glaubt, die einzig wahre Darstellerin der «Künstlerin Fröhlich» zu sein. In ihrer Autobiographie steht, sie habe bereits alles mit ihrem Freund Heinrich Mann und Emil Jannings abgesprochen gehabt, doch dann kommt dieser Amerikaner dazwischen und will partout Marlene Dietrich haben. Sie ist nicht die Einzige, die versucht über einen Freund oder Geliebten an Sternberg ranzukommen. Jeder führte «seine Geliebte in mein Büro, und jede enthüllte Reize, die, in einer Person vereinigt, mehr als begehrenswert gewesen wären. Die eine hatte die richtigen Augen, die andere eine anmutige Haltung, die nächste X-Beine, und dann kam eine mit einer Stimme, die unwiderstehlich war. Aber ich wusste nicht, wie ein halbes Dutzend Frauen eine Rolle spielen sollten.» Am Tag nach dem Kreuzberger Theaterbesuch beschwert sich Sternberg bei seinen Mitarbeitern, dass sie ihm noch nicht Marlene Dietrich vorgeführt haben.²⁴⁷ Daraufhin wird ihm erklärt, dass es sich bei dieser Dame nicht um eine Schauspielerin handle. Er lässt sich nicht davon beirren und verlangt, man möge ihm das Berliner Fräulein ins Büro schaffen.

Am späten Nachmittag schliesslich sitzt Fräulein Dietrich gelangweilt auf seinem Sofa. Sie ist als Dame erschienen im Kostüm mit passenden Handschuhen, Hut und Pelz. Wie bereits im Theater unternimmt sie keinerlei Anstrengungen, seine Aufmerksamkeit zu erregen. «Und das ist es, was

den Sternberg interessiert hat. Dass ich mich nicht interessiert hatte», wird sie 80-jährig Maximilian Schell verraten. Sie sitzt einfach nur da, ruht sich aus und antwortet mit «schnoddriger Berliner Schnauze». Als Jannings und Pommer dazukommen, folgt sie brav deren Anweisungen. Das betretene Schweigen der beiden weiss sie richtig zu deuten; sie scheint auch gar nichts anderes erwartet zu haben. Doch Sternberg gibt nicht so leicht auf. Am nächsten Tag schaut er sich ihre letzten drei Filme an. «Auf der Leinwand war sie eine linkische, unattraktive Frau, die man sich selbst überlassen hatte. Sie bot das peinliche Bild einer albernen Gans», lautet sein vernichtendes Urteil. Marlene Dietrich ist eine Herausforderung für ihn, und Sternberg beschliesst, diese Herausforderung anzunehmen. Er kennt das Filmgeschäft gut und weiss, dass er für seinen ersten deutschen Tonfilm eine Entdeckung braucht. Am besten natürlich eine Frau. Sternberg ist sich darüber im Klaren, dass nur eine neue und erregende Frau den erwarteten «Emil-Jannings-Tonfilm» verhindern kann. Den will er gerade nicht. Er will dem Film seinen eigenen Stempel aufdrücken und nicht der Erfüllungsgehilfe von Jannings sein. Deshalb lädt er Dietrich zu Probeaufnahmen nach Babelsberg ein.

Auch Friedrich Hollaender, der die weltberühmten Lieder der Lola Lola komponieren wird, entdeckt Sternberg zufällig. An einem kalten Septembormorgen waren Lucie Mannheim und Hollaender zusammen raus nach Babelsberg gefahren. Bislang hat er Revuen gemacht und Else Lasker-Schüler vertont. Sternberg ist für Hollaender leicht zu erkennen. «Er trug einen giftgrünen Wintermantel, einen elegant knotigen Spazierstock und abwärts gerichtete Schnurrbartspitzen, welch letzteres ihm einen leicht koketten Zug von Pessimismus verlieh. Er sprach ein sehr amerikanisches Deutsch, obgleich er gebürtiger Österreicher war, suchte ab und zu nach einem deutschen Wort, das er momentan verlegt hatte.»²⁴⁸ Mit dem Stock weist er aufs Klavier und rückt sich einen Stuhl zurecht. Die beiden legen los, und er hört interessiert zu. Mit einem lässigen «We'll call you» verabschiedet er sie. Lucie Mannheim wird den Mann aus Amerika nicht wiedersehen, Friedrich Hollaender wird er engagieren.

Während andere Kandidatinnen versuchen alles zu geben, rührt sich Dietrich kaum von der Stelle. «Denn alle Schauspielerinnen, die sind ja über sich rübergefallen (...), um die Rolle zu kriegen. Und da sitzt doch dieses schnoddrige Kind da, von der Schauspielschule, und sagt, sie kriegt sowieso die Rolle nicht. Das hat ihn intrigierte, nicht?»²⁴⁹ Sie sagt, sie sei un-

vorbereitet. Sternberg schickt sie zum Umziehen in die Garderobe. Sie kommt zurück in einem glänzenden Etwas. Vorteilhaft sieht sie darin nicht aus. Sternberg will, dass sie ein deutsches und ein englisches Lied singt. Hunderte Male hat sie den Schlager «You're the cream in my coffee» gehört, den sie jetzt zum Besten gibt. «Sie erwachte zum Leben und reagierte auf meine Anweisungen mit einer Leichtigkeit, wie ich es bislang noch nie erlebt hatte. Sie schien an all der Mühe, die ich mir mit ihr gab, Gefallen zu finden.» Josef von Sternberg weiss nach diesem Vorspiel, dass Marlene Dietrich bereit ist, sich von ihm verwandeln zu lassen. Sie selbst beschreibt dieses Vorspiel als eine demütigende Prozedur. «Und die hatten mich in irgendso ein Kleid reingenäht, und hatten mir die Haare verbrannt, und da rauchte alles. Und da hat also der Sternberg zu mir gesagt, ich soll draufklettern und mich draufsetzen, auf das Klavier.»

Die Probeaufnahmen zeigen eine pummelige Marlene Dietrich, die beim Singen entsetzlich grimassiert. Sie klimpert mit den Augendeckeln, verdreht die Augen und legt ihren Kopf quer. Sie trägt dieses seltsame Glitzergewand, und ihre Frisur erinnert an einen Schrubber. Von einem Moment auf den anderen kann sie ihren gekünstelten Vortrag abrechnen und den Pianisten wie ein Strassenmädchen für sein Spiel abkanzeln.²⁵⁰ Ihr Spiel ist gekonnt. Das sehen am nächsten Morgen nicht alle so. Die einhellige Meinung ist, dass Lucie Mannheim die Rolle bekommen soll. Doch Sternberg besteht auf seiner Entdeckung, Produzent Pommer lässt ihm seinen Willen, und damit ist Marlene Dietrichs Engagement abgemachte Sache.

Friedrich Hollaender rühmt sich damit, er habe vor der Dietrich von der Entscheidung gewusst. Als sie am Abend zusammen in der «Silhouette» sitzen, flüstert er es ihr ins Ohr. Daraufhin bestellt Marlene Dietrich genug Sekt, um darin zu baden. Ihre eigene Version dagegen ist auffällig hausbacken. Den Abend nach dem Vorspiel verbringt sie wie immer zu Hause. Da klingelt das Telefon, und der Amerikaner ist dran. Nicht sie, sondern Sieber spricht mit ihm. Die beiden verhandeln von Mann zu Mann, und als Sieber auflegt, ist der Deal perfekt. Sie behauptet, Sieber habe den Vertrag unterzeichnet. Wie auch immer es gewesen sein mag, am 9. Oktober stimmt der UFA-Vorstand zu, Marlene Dietrich für die Rolle der Lola Lola zu verpflichten. Für diese Entscheidung wird sie von ihren Neidern nicht gemocht. Mit Marlene Dietrich hat sich Sternberg gegen Emil Jannings' Favoritin entschieden. Der tobt.

Während für Josef von Sternberg, seine Schauspieler und Drehbuchautoren der Oktober 1929 mit Diskussionen, Probeaufnahmen und Inspektionen der Studiobauten vergeht, ändert sich draussen die Welt. Am 3. Oktober stirbt Gustav Stresemann. Der arbeitsame Mann war schwerkrank gewesen. Eines Abends fällt ihm das Mundwasserglas aus der Hand, er hat einen Schlaganfall, und wenige Stunden später ist er tot. Ein ganz anderer Tod als der Walther Rathenaus, den seine jungen Mörder im Auto erschossen hatten, doch der Schock bei der Bevölkerung ist ähnlich gross. In den Jahren seiner Amtszeit galten noch die bürgerlich-patriotischen, friedlich-liberalen Werte, es waren unpathetische, doch bedeutende Jahre für Deutschland gewesen. Sein Begräbnis am 6. Oktober ist kein Staats-, sondern ein Volksbegräbnis. Hunderttausende folgten seinem Sarg. Sie haben das Gefühl, die Friedenszeit sei zu Ende. Knapp drei Wochen nach Stresemanns Tod, am 24. Oktober, ereignet sich auf dem grössten Aktienmarkt der Welt, in New York, der Börsenkrach. Der «Schwarze Freitag» läutet die Weltwirtschaftskrise ein. Die Aktien stürzen ins Bodenlose. Die Konkurse häufen sich. Nie zuvor haben Statistiken und Zahlen solch eine wichtige Rolle im Tagesgeschehen gespielt. Die Entwicklung der Arbeitslosenziffern und Aktienkurse, die Anzahl der Konkurse und Zwangsversteigerungen, die Höhe des Steueraufkommens und die Verschuldung des Reiches sind nicht länger in den Wirtschaftsteil der Zeitung verbannt, sondern diese Zahlen und Statistiken prangen in den Leitartikeln. Sie beglaubigen das alltägliche Elend der Leser. Eine Beobachtung Friedrich Hollaenders zeigt, dass die Auswirkungen des «Schwarzen Freitag» auch am Set zu spüren gewesen sind. Als er und Mannheim von Sternberg verabschiedet werden, winkt dem bereits sein Assistent mit den letzten Börsenberichten von der Wall Street zu. Doch anders als in den USA spitzt sich in Deutschland die wirtschaftliche Krisensituation zu einer Frage der politischen Legitimation zu.

Auf einen schönen Sommer folgt der rauhe, regnerische Herbst 1929. Etwas Drückendes liegt in der Luft. «Böse Worte an den Anschlagsäulen; auf den Strassen, zum ersten Mal, kotbraune Uniformen und unerfreuliche Gesichter darüber; das Rattern und Pfeifen einer ungewohnten, schrillordinären Marschmusik.»²⁵¹ Der «Schwarze Freitag» bedeutet das jähe Ende des weltwirtschaftlichen Optimismus. Die wirtschaftliche Krise nährt Zweifel an der Richtigkeit der traditionellen Politik und an der Gerechtigkeit der sozialen Verhältnisse in einer demokratischen Gesell-

schaft. Der Schrecken der erst vor wenigen Jahren überstandenen Inflation wird wach. Immer weniger Deutsche glauben, dieser Krise sei mit einer parlamentarischen Demokratie beizukommen. 1929 erhält Thomas Mann den Literaturnobelpreis, und Alfred Döblin veröffentlicht *Berlin Alexanderplatz*. Die Frage lautet bereits, was kommt nach Weimar?

Der Tonfilm bedeutete in diesen düsteren Zeiten den Aufbruch zu neuen Ufern. Viele Jahre hatten sich die UFA-Chefs geweigert, die Entwicklung des Sprechfilms überhaupt wahrzunehmen, doch der grosse Erfolg des amerikanischen Tonfilms *The Jazz Singer* macht ihnen klar, dass die Tage des Stummfilms gezählt sind. Ihre späte Einsicht zwingt sie zur Eile, und Direktor Hugo Correll verkündet, dass bereits die Jahresproduktion 1929 zu 50 Prozent aus Tonfilmen bestehen soll. Um dieses ehrgeizige Ziel umsetzen zu können, müssen zunächst die Voraussetzungen dafür geschaffen werden. Die UFA investiert in die grösste Tonfilmanlage Europas. Am 25. April wird mit den Abrissarbeiten der alten Ateliers begonnen. Der Zukunft fällt so manches Stummfilmdenkmal zum Opfer. So wird das berühmte «Metropolis-Becken», ein grosses, überdachtes Aussengelände, abgerissen. Einen Monat vor Ausbruch der Weltwirtschaftskrise eröffnet Hugo Correll mit Stolz und voller Optimismus seine Zauberateliers. Die neugeschaffene Anlage wird dem sachlichen Ernst der fast abgelaufenen 20er Jahre gerecht. Der Atelierbau gliedert sich in vier Aufnahmehallen, die kreuzförmig angeordnet sind. Den Schnittpunkt dieser schmucklosen Backsteingebäude bildet ein quadratförmiger Lichthof, von dem aus alle vier Aufnahmeateliers erreichbar sind. Die nahezu fensterlosen Aussenfassaden sind mit roten Klinkersteinen verkleidet. Die Bauten sind schalldicht, weder das Prasseln des Regens noch Flugzeuglärm sind zu hören. Für das Tonfilmengagement der UFA gibt es viel Beifall, aber es hagelt auch Kritik. Viele Kinobesitzer können sich die neuen Anlagen nicht leisten, Stummfilm-Musiker werden nicht mehr gebraucht, und auch die Theaterleute fürchten die sprechende Konkurrenz. Der Tonfilm verlangt ein Umdenken von Regisseuren wie auch von Dramaturgen. Sie müssen die Geräusche auf die Handlung des Films abstimmen und neue Dialogformen erproben. Die Verteidiger der Stummfilmästhetik argumentieren, die Seele des Kinos drohe verlorenzugehen, wenn sich das Wort zwischen das Bild und den Zuschauer drängt. Am meisten fürchten sich die Schauspieler vor der neuen Technik.

Auch der grosse Jannings hat Angst vor seiner eigenen Stimme. Er bangt um den Verlust seiner Ausdruckskraft. Dieses Problem kennt Marlene Dietrich nicht. Als Sternberg sie das erste Mal sah, war er fasziniert von ihrer herablassenden Art. Sie lässt sich durch nichts aus der Ruhe bringen. Genau das braucht er für seinen Tonfilm. Marlene Dietrichs Stimme klingt ruhig, sie kann singen, und sie hat eine musikalische Ausbildung. Das Mikrophon versetzt sie nicht in Aufregung. Sie hat immer auch mit ihrer Stimme gearbeitet, und das ist jetzt ihre Chance. Im Gegensatz zu Jannings hat sie nichts zu verlieren, denn sie war nie ein Stummfilmstar. Im *Film-Kurier* steht zu lesen: «Für die Künstlerin Fröhlich, die hier Lola-Lola heissen soll, ist soeben Marlene Dietrich engagiert worden. Ihre Stimme hat sich nämlich als überraschend günstig für die Wiedergabe erwiesen, weil sie unbefangen und natürlich spricht.»²⁵²

Die Erwartungen an Josef von Sternberg sind hoch. Sein Auftraggeber, die UFA, erwartet einen künstlerischen und ökonomischen Erfolg zugleich; Emil Jannings, der schwierige Weltstar, will von ihm so in Szene gesetzt werden, dass er in Zukunft als brillanter Tonfilmstar gilt, und die linke Öffentlichkeit ist gespannt, wie er den Roman Heinrich Manns umsetzen wird. Ihn lässt die ganze Aufregung kalt. Nüchtern erklärt er, dass der Tonfilm dem Regisseur die Möglichkeit an die Hand gibt, eine Handlung, deren bildtechnischer Ablauf nicht viel anders als beim Stummfilm ausfällt, durch Geräusche, Musik und Worte so zu instrumentieren, dass sich diese Instrumentation organisch als notwendiger Bestandteil in das Gesamtkunstwerk einfügt. Der Filmarchitekt Emil Hasler bestätigt, dass die Zusammenarbeit mit Sternberg nicht einfach war, denn er machte ihnen unmissverständlich deutlich, dass er sich Babelsberg ganz anders vorgestellt hatte, und behandelte seine Mitarbeiter herablassend. Etwas verunsichert sitzen sie in den neuen Tonateliers und versuchen sich mit der arroganten Art des amerikanischen Regisseurs anzufreunden. Verstärkt wird der Druck noch durch den Produzenten Erich Pommer, dessen Name mit den grossen Filmen der Weimarer Republik verbunden ist. Pommer, im Ersten Weltkrieg Träger des Eisernen Kreuzes, wurde nach einer Verletzung zum Bild- und Film-Amt versetzt, das zentral die deutsche Filmpropaganda organisierte. Im Frieden produzierte er u.a. *Das Cabinet des Dr. Caligari* sowie Fritz Langs *Mabuse-* und *Nibelungen-Filme* wie auch *Metropolis*. Er war der seltene Fall eines Produzenten mit öko-

nomischem wie auch künstlerischem Gespür.²⁵³ Erich Pommer, der zwei Jahre in Hollywood gearbeitet hat, erkennt die Chancen, die der Tonfilm bietet. Dass er entgegen dem Votum Jannings' Sternberg erlaubt, Marlene Dietrich zu verpflichten, zeigt, welch grosses Vertrauen er in den Mann aus Amerika hat. Hinter der Kamera steht Günther Rittau. Er kommt von der Foto-Chemie und hat sich mit der Entwicklung von Spezialtechniken für wissenschaftliches Filmen beschäftigt. Bei Langs *Nibelungen* war er für die Trickfilmaufnahmen zuständig gewesen. Sein Assistent Hans Schneeberger ist als waghalsiger Bergfilmer bekannt. Nach dem *Blauen Engel* wird er mit Arnold Fanck und Leni Riefenstahl *Die Stürme über dem Mont Blanc* drehen. Zuständig für die Maske ist Waldemar Jabs, jahrzehntelanger Mitarbeiter der Max-Reinhardt-Bühnen. Seine minimalistische Kunst demonstriert Jabs im *Blauen Engel* an Professor Raths Bart. Der soziale Abstieg Raths wird am Zustand seines Barts deutlich. Jabs trifft am Set viele Schauspieler wieder, die er bereits vom Theater kennt. Eduard Winterstein, der jahrelang am Deutschen Theater Schauspielunterricht gab und der Marlene Dietrich vielleicht noch aus dieser Zeit bekannt ist, spielt den Schuldirektor und Kurt Gerron, der zuletzt als Polizeichef in der legendären Inszenierung der *Dreigroschenoper* zu sehen gewesen war, den Chef der fahrenden Truppe. Wichtig sind noch die Musiker. Komponist ist Fritz Hollaender, und es spielt die beste Jazz-Band Berlins, die «Weintraub Syncopators». Ihr grosser Erfolg 1929 ist «Am Sonntag will mein Süsser mit mir segeln gehn».²⁵⁴ Franz Wachsmann orchestriert die Lieder. Die Bauten des Films, die für eine beklemmende Atmosphäre deutscher Kleinstadtpiessigkeit sorgen, entwerfen die Filmarchitekten Emil Hasler und Otto Hunte. Die beiden kennen sich von ihrer Arbeit für Fritz Lang, mit dem sie *Frau im Mond*, *M – eine Stadt sucht einen Mörder*, *Metropolis* sowie *Nibelungen* gedreht haben.²⁵⁵

Emil Jannings hält den Platz der Diva besetzt. Er denkt gar nicht daran, ihn für die kleine Dietrich zu räumen. Jeden Drehtag kämpft er um seine Sonderstellung. Pünktlich um sieben am Morgen kommt er zum Set. Vor seinem «Allerheiligsten», einem Spiegeltryptichon, beginnt seine Verwandlung in Professor Rath, wobei dies eher ein seelischer, denn ein kosmetischer Vorgang war, wie sein Maskenbildner berichtet. Sternberg hat sich um Viertel vor neun nach seinem gesundheitlichen Ergehen zu erkundigen. Bleibt diese morgendliche Unterwerfungsgeste aus, so lässt Jannings ihm mitteilen, er solle den Krankenwagen rufen lassen, denn er

sei schwerkrank. Läuft alles wie gewünscht, betritt Sternberg Jannings' Garderobe, wobei sein freundlicher Gruss grundsätzlich durch einen vorwurfvollen Blick erwidert wird. «Dann zündete Jannings sich eine Zigarette an und stieß den Rauch aus, als sei er seine Seele. Er räusperte sich (...), und erklärte leise, ich liebe ihn nicht mehr. Ich beteuerte ihm daraufhin meine unsterbliche Zuneigung und forderte ihn auf, seine Liebe für mich unter Beweis zu stellen, indem er mir half, noch ein paar Meter Film zu drehen. Jannings drückte dann die Zigarette aus, als habe er vor, mich zu Asche zu zermalmen, betrachtete mich im Spiegel mit seinen feuchten Augen, aus denen die üblichen selbstauferlegten Qualen sprachen. Das war das unverzichtbare Vorspiel, mit dem er sein masochistisches Ego in Schwung brachte, um spielen zu können. Dann sagte er in einem Ton, als sei es der schwerste Vorwurf seines Lebens: ‚Du hast gestern nicht mit mir zu Mittag gegessen.‘»²⁵⁶ Dazu muss man wissen, dass Jannings das Essen heilig ist und er mit Vorliebe Unmengen von Würsten vertilgt. Stellt man sich den kleinen, eher zarten Josef von Sternberg mit diesem Koloss von einem Mann über dampfenden Würsten vor, bekommt man einen Eindruck von dem Machtkampf, der zwischen den beiden tobt. Sternberg versucht ihn mit allerlei Ausreden zu besänftigen, doch dann holt Jannings aus und beschuldigt ihn, er ziehe ihm Fräulein Dietrich vor. Ihm ist nämlich zu Ohren gekommen, dass seine Rivalin in aller Frühe aufgestanden ist, um das Mittagessen für ihren Regisseur vorzubereiten. Sternberg weist ihn darauf hin, dass ihm als verheiratetem Mann der Unterschied zwischen den Geschlechtern klar sein müsse. Diva Jannings behauptet auf diesen Einwand hin, keine Frau könne etwas bieten, was er nicht zu bieten habe. Sternberg sieht sich dazu genötigt, ihm zu versprechen, er werde ganz allein mit ihm zu Mittag essen, aber jetzt müsse er gehen, um sich um die anderen Mitarbeiter zu kümmern. Daraufhin reisst sich Jannings den mühsam aufgeklebten Bart ab, woraufhin sein Diener in Ohnmacht fällt. Sternberg redet mit Engelszungen auf Jannings ein und fleht ihn an, mit dem Dreh zu beginnen. Doch er gibt keine Ruhe und beschuldigt ihn erneut, er habe eigentlich mit der Dietrich essen wollen. Damit ist der letzte Teil des morgendlichen Rituals eingeläutet. «Er wirft sich auf den Boden, dass die Wände wackeln, weint, schreit und stöhnt, sein Herz höre auf zu schlagen. Ich muss ihn aufheben. (...) Dann muss ich ihn auf den Mund küssen, der nass von Tränen und klebrig vom Leim

ist, und ihn wieder zu seinem Spiegel bringen.» Nach diesem Ritual können die Dreharbeiten beginnen.

Marlene Dietrich, die Jannings' Verhalten von den Dreharbeiten zu *Tragödie der Liebe* kennt, hält sich klug im Hintergrund. Für sie ist er ein Psychopath.²⁵⁷ Sie hat lange genug auf ihre Chance gewartet, und jetzt, da sie ihr geboten wird, ist sie fest entschlossen, sie zu nutzen. Ihren Beteuerungen, sie sei eine unbegabte, dumme Gans gewesen, darf man keinen Glauben schenken. Ihre Harmlosigkeit ist vorgetäuscht, dahinter verbirgt sich ihr eiserner Wille zum Erfolg. Ihr Ziel ist es, Emil Jannings von seinem Thron zu stossen. Marlene Dietrich will Emil Jannings als Diva beerben. Sie ist eine intelligente Frau, die weiss, dass sie ihren Kampf hinterlistig und heimlich führen muss. Deshalb unternimmt sie erst gar nicht den Versuch, mit Jannings offen zu konkurrieren, sondern gibt auf bewährte Weise everybody's darling. Jeden Morgen erscheint sie pünktlich zu Drehbeginn, jammert nicht über zu wenig Schlaf oder Mutterpflichten. Alle werden von ihr mit einem Lächeln bedacht.

Die Arbeit mit Marlene Dietrich muss für Sternberg ein Vergnügen gewesen sein, denn anders als Emil Jannings bemüht sie sich, ihm in allem entgegenzukommen. «Bei den Dreharbeiten war sie wunderbar. Ihre Aufmerksamkeit richtete sich nur auf mich. Kein Requisiteur hätte aufmerksamer sein können. Sie verhielt sich, als sei sie mein Dienstmädchen; es entging ihr nie, wenn mir ein Bleistift fehlte; sie brachte mir einen Stuhl, wenn ich mich setzen wollte. Sie wehrte sich nicht im Geringsten, wenn ich ihre Lola gestaltete. Ich musste selten eine Szene mit ihr wiederholen.» Sie ist glücklich, denn von Sternberg gibt ihr das Gefühl, geführt zu werden. Sie muss sich nicht mehr zwischen Dutzenden Rollen verzetteln, sondern kann ihre ganze Energie in die Rolle der «Lola Lola» stecken. «Ich war immer bereit, wenn ich aufgerufen wurde. Ich hielt mich ein wenig abseits, um nicht zu stören, um den anderen Schauspielern nicht im Wege zu stehen, aber ich achtete auf das kleinste Zeichen von Herrn von Sternberg, das mich auf den Set befahl.» Er lässt sie nicht im Stich, und sie gibt alles, um die zu werden, deren Schöpfer er sein will. Sternberg fordert sie auf, ihre Filmkostüme selbst zu entwerfen. Er hat genaue Vorstellungen von seiner Lola Lola, sie soll an die Frauen erinnern, die Félicien Rops und Henri Toulouse-Lautrec gemalt und gezeichnet haben. «Ich staffierte meine Kostüme mit Zylindern und Arbeitermützen aus, ersetzte den Schmuck durch Bänder, Quasten und Borten, alles, was meiner Mei-

nung nach für ein Animiermädchen aus einer billigen Hafenkneipe erschwinglich war.» Sternberg macht Marlene Dietrich zu seiner Verbündeten. Er beteiligt sie an der Erschaffung von Lola Lola. Umgekehrt wird er Marlene Dietrichs Kleidung, Bewegungen und Selbstbild mitbestimmen. Josef von Sternberg weiss auf alles eine Antwort. Das gefällt ihr. In Marlene Dietrichs grossem Nachlass lagert von ihrem berühmten Kostüm nur noch der Zimmermannshut. Er stammt aus einem Hamburger Berufsbekleidungsgeschäft und wirkt ungeheuer solide. Marlene Dietrich trägt feinste Dessous. Ihre Höschchen sind kleine Kunstwerke aus weichem, wehendem rosa Seidenchiffon mit darübergerlegter goldbrauner Spitze. Lola Lola trägt viele verschiedene Kleidungsstücke übereinander, als ob sie auf einen Striptease vorbereitet sein will. In ihrer unübersichtlichen Garderobe liegen überall Hemdchen, Boas, Schals, Röcke und Höschchen herum. Je nach Auftritt wirft sie schnell etwas über oder zieht rasch etwas aus. Ihre Strumpfhalter hält sie nicht immer unter ihrem Rock versteckt, sondern alle dürfen ihre strammen Oberschenkel bewundern. Wenn sie auf ihrer Tonne sitzt, den Zylinder schräg auf den Locken balancierend, die bestrapsten Beine angewinkelt und kokett über die nackte Schulter hinweg ins Publikum singt, dann sieht es aus, als sei sie halb angezogen und halb nackt. Ihr Zylinder ist weiss. Ihre Höschchen, ein wichtiges Requisit ihrer Beziehung zu Professor Rath, sind weit und mit grossen Volants geschmückt. Lola Lola ist ganz gewiss kein neusachliches *girl*, sie mag Marabufedern auf ihrem Schlafrock, und Straussenfedern zieren ihre Hausschuhe. Zu ihrer Boudoirkleidung trägt sie gerne Männerhüte und erzeugt so einen eigentümlichen Modemix aus Verführung und Strenge. Hertha Thiele, die in dem Film *Mädchen in Uniform* mitspielt, behauptet, Marlene Dietrich habe mit ihrer unkonventionellen Art, sich zu kleiden, einen richtigen Trend unter den jungen Frauen ausgelöst, die nun aussehen wollten wie sie.²⁵⁸ Dabei ist es nur schwer vorstellbar, dass irgendeine andere Frau diese Art Mode tragen konnte. Marlene Dietrich gelingt es in dieser vulgären Kleidung, keinen Moment vulgär zu wirken. Sie verleiht dem Animiermädchen Lola Lola eine ganz eigene Würde, die auch nicht durch geschmacklose Kostüme beeinträchtigt wird. Dabei spricht sie wie ein Animiermädchen und verhält sich auch so. Sie lässt die Strumpfbänder schnappen, scheint keine Scham zu kennen und versteht es, einen zweideutigen Witz zu parieren.

Sternberg ist ganz versessen auf ihren Berliner Ton. Der Berliner Ton ist generell ein unfeiner Ton, zu dem eine gehörige Portion ruppiger Schlagfertigkeit und scharfer Witz gehören. Der Grundzug dieses Tons ist «ein krasser Egoismus, ein naives, vollkommen aufrichtiges Durchdrungensein von der Überlegenheit».²⁵⁹ Und zwar von der eigenen und von der Berlins. Josef von Sternberg fordert Marlene Dietrich auf, so zu sprechen, wie sie eigentlich nie hat sprechen dürfen. Im Film hört man, wie gut ihr das gelingt. Dies gilt vor allem für ihre Lieder, die zur Ausgestaltung der Lola Lola ebenso gehören wie ihre Strapse. Friedrich Hollaender verzichtet auf das damals übliche Französeln, das die Soubretten alten Schlags wie die Massary pflegten, um ihre Echtheit als Madame zu unterstreichen. Er hat für Marlene Dietrich Lieder geschrieben, die zu ihrer Kostümierung passen. Sie kommt unverblümt zur Sache. Willi Saeger, der an den Set geschickt wurde, um Fotos von Marlene zu machen, erinnert sich noch an ihren Gesang: «Die hat mich so intensiv angesungen, dass ich eine Gänsehaut bekam: ‚Nimm‘ dich in Acht vor blonden Frauen‘. Sie haben so etwas Gewisses.»²⁶⁰ Diese Lieder beweisen, wie filmwirksam Ton sein kann, denn in ihnen liegt das ganze Geheimnis der Lola Lola.²⁶¹

Lola Lola ist keine Dame, kein Girl, kein Mädchen und auch keine Femme fatale, sondern ein keckes, schlaues Animiermädchen aus einem Tingeltangel. Wenn man Marlene Dietrichs Lebensgeschichte betrachtet, dann ist das genau die Rolle, die ihr auf den Leib geschrieben ist, und zwar von ihrer Mutter Josefine von Losch. Die Verwandlung in Lola Lola muss für Marlene Dietrich unheimlich gewesen sein, denn sie verwandelt sich vor der Kamera zur Wiedergängerin der Ängste ihrer Mutter. Lola Lola ist die Frau, von der die Mutter immer befürchtet hat, dass sie in ihrer Tochter stecken könne, und die sie glaubte bekämpfen zu müssen.

Marlene Dietrich ist fasziniert von der magischen Wirkung von Kamera und Licht. Aufmerksam verfolgt sie von Sternbergs Arbeitsweise und lernt von ihm viel über die Effekte und Wunder der Kameraeinstellungen. Er akzeptiert sie als Schülerin; sie darf am Schneidetisch dabei sein. Ihr Leben lang wird sie der Ansicht sein, dass man sich als Profi anstrengen muss und dass es sich lohnt, sein Handwerk zu beherrschen.

Alles, was in Berlin Rang und Namen hat, taucht früher oder später in Neubabelsberg auf. Max Reinhardt beobachtet Sternberg bei der Arbeit,

und ihn treibt vor allem die Frage um, wie ein Zischlaut aufgenommen werden kann. Auch die Politik will über den Fortlauf der Dreharbeiten informiert sein, und so sprechen Reichspressechef Dr. Walter Zechlin und Reichskunstwart Dr. Edwin Redslob bei Sternberg vor. Arnold Fanck will von Sternberg die Erlaubnis bekommen haben, während der gesamten Drehzeit zuschauen zu dürfen. Vielleicht will er sehen, was Schneeberger, der ihm abtrünnig geworden ist, treibt. Fancks Beschreibung der Situation im Atelier scheint seiner schlüpfrigen Phantasie entsprungen zu sein: «Das war eine tolle Atmosphäre. Die Marlene Dietrich hatte doch nur so ein kurzes Höschen an. Da ruft der Sternberg ihr zu durchs ganze Atelier: ‚Du olle Sau, zieh deine Hose rauf, man sieht ja schon die Haare!‘ Das war der Ton! Und das ist richtig! Der ganze Film war doch in dem Ton, das war doch ein Hurenmädchen. Ich war einen Moment ganz entsetzt, bis mir das aufgegangen ist: der Regisseur muss die Stimmung erzeugen, das war ganz richtig vom Sternberg.»²⁶² Arnold Fanck und Leni Riefenstahl scheinen ihre Einschätzung über Marlene Dietrich zu teilen.

In einem unveröffentlichten Interview mit Marlene Dietrich, das wahrscheinlich aus der Mitte der 70er Jahre stammt, gibt sie Auskunft über die Dreharbeiten zum *Blauen Engel*. Auf die Frage, ob ein ausgearbeitetes Drehbuch vorgelegen habe, antwortet sie: «Möglich, aber sicher hatte von Sternberg alles festgelegt, Vollmoeller arbeitete auch unter von Sternberg.» Sie behauptet auch, sie habe nie ein Drehbuch gesehen, und vermutet, Jannings habe jedoch «ganz bestimmt» eins gehabt. Sternberg habe frei mit ihr gearbeitet. «Ich war nicht der Star des Films, nahm also nicht an Besprechungen oder Vorführungen teil.» Es wurde auch nicht chronologisch eine Fassung nach der anderen gedreht, sondern: «Deutsche und englische Version wurden nacheinander gedreht. Scene für Scene.»²⁶³ Das Tonstudio ist auf einer Empore eingerichtet. Von unten sieht man durch eine grosse Glasscheibe die Apparaturen sowie den Tonmeister, der mit seinen Assistenten telefonisch in Verbindung steht. Die Mikrophone, die in der Dekoration, zum Beispiel auf Regalen oder in Blumensträussen, versteckt sind, werden von oben geschaltet. Die Filmarchitekten müssen radikal umdenken, denn vieles, was im Stummfilm unbedenklich war, ist nun eine Quelle der Störung. Emil Hasler berichtet, dass ein Podest mit Torfmuß aufgefüllt werden musste, damit die Schritte darauf nicht wie ein Gewitter klangen. Und Otto Hunte schreibt, sie seine überrascht gewe-

sen vom guten Klang der Tritte auf einer eisernen Treppe, wohingegen die auf der hölzernen sich unwirklich anhörten.²⁶⁴

Es muss Emil Jannings bis zur Weissglut geärgert haben, dass es mit Marlene Dietrich keine grossen Schwierigkeiten ihrer Stimme wegen gibt und er das auch noch im *Film-Kurier* nachlesen kann: «Die Stimme der Dietrich ist so schmiegsam wie ihre Figur. Sie setzt, ganz wie auf der Bühne, sanft an, nuanciert etwas schärfer und hat dann den Lockruf des siegreichen Weibes, dem kein Mann widerstehen kann.»²⁶⁵ Es entgeht Jannings nicht, dass zu diesen Männern auch Josef von Sternberg gehört. Was Emil Jannings vor der Kamera zu spielen hat, erlebt Sternberg, wenn die Kamera abgeschaltet ist: er verfällt Marlene Dietrich. Beide sind sie verheiratet. Als eine Frau von nahezu 30 Jahren mit Ehemann und Geliebtem wird Marlene Dietrich nicht mehr von der Neugierde auf das Abenteuer getrieben. Sie weiss, was sie tut, als sie sich auf eine Liebesgeschichte mit Josef von Sternberg einlässt; sie gibt nicht einer Laune nach, sondern sie wählt ihn aus. Er ist für sie «der Unersetzliche, Unvergessliche», der ihr das Gefühl zu geben versteht, sie nie im Stich zu lassen. Auf alles weiss er eine Antwort, regt sie zur Selbständigkeit an, ist gebildet und führt sie. So ein Mann wie er ist ihr noch nicht begegnet. Ihr gefällt seine extravagante Art, sich zu kleiden und zu benehmen. Marlene Dietrich bewundert seine «göttliche und dämonische Macht», unter deren Schutz sie zu der Frau wird, die sie sich nie getraut hat zu sein. Dieser bewusst auffällige Mann ist ihr Retter, eine Art Zauberer, der von weit hergekommen ist, sie zu «pygmalionisieren». Und Josef von Sternberg ist nicht interessiert an der süssen Koketterie des jungen Mädchens, er will eine Frau, die weiss um Lust und um Reue. Er kostet das Gefühl aus, als Einziger zu wissen, wie schön Marlene Dietrich eigentlich ist. «Ich hatte noch nie zuvor eine so schöne Frau kennengelernt, die so wenig beachtet und so unterschätzt wurde.» Er kann an ihr seine Macht erproben, während sie sich ihm nie ganz hingibt.

«Das Erotische hat wenig Gewissen und macht schnelle Entschlüsse», wird er wenige Monate vor seinem Tod im August 1969 schreiben.²⁶⁶ Seine Frau Riza, die ihn nach Berlin begleitet hat, verlässt er, nachdem er Marlene Dietrich kennengelernt hat.²⁶⁷ Neben ihr kann keine andere Frau bestehen, sie ist «von höchst mondänem Raffinement und beinahe kindlicher Einfachheit». Marlene Dietrich sorgt dafür, dass Riza von Sternberg

nichts mehr am Set verloren hat. Von Maria Riva wissen wir von Sternbergs Besuchen in der Kaiserallee. «Dann erschien ein stämmiger kleiner Mann mit einem grossen, nach unten gezogenen Schnurrbart und den traurigsten Augen, die ich je gesehen hatte. Und ich war ganz enttäuscht. Abgesehen von seinem langen Kamelhaarmantel, den Gamaschen und dem eleganten Spazierstock, sah er überhaupt nicht bedeutend aus. Aber seine Stimme, die war wunderbar, weich und tief, wie Samt und Seide.»²⁶⁸ Da sie nicht ohne ihre Familie zu haben ist, macht sie ihren Geliebten kurzerhand zum Teil ihrer Familie. Ihre Beziehung ist vielschichtig, diskret und dennoch abstandslos. Sternberg und Dietrich sehen sich am Set, wo sie seinen Anweisungen Folge zu leisten hat und sie von vielen Beobachtern umgeben sind. Sie treffen sich in der Wohnung Marlene Dietrichs, wo sie den Geliebten unter den Augen ihres Mannes und ihrer Tochter bemuttert. Und sie müssen sich zu zweit zur Liebe getroffen haben in irgendwelchen Hotelzimmern, vielleicht als Durchreisende unter falschem Namen.

Je näher sie sich kommen, umso wichtiger wird die Rolle der Lola Lola. Carl Zuckmayer erinnert sich, dass Sternberg vornehmlich die Rolle der Dietrich nach seinem Regiekonzept abgeändert hat. Er ist es, der den Titel des Films festlegt und die Künstlerin Fröhlich aus dem Roman im Film Lola Lola tauft. Als Vorlage nennt er Wedekinds «Lulu». Emil Jannings wittert, dass etwas hinter seinem Rücken geschieht. Beim Drehen kommt es ihm vor, als seien Einstellungen zwischen Sternberg und Dietrich bereits abgesprochen. Auch die übrigen Mitarbeiter spüren, wie sich das Hauptgewicht von Szene zu Szene zugunsten Marlene Dietrichs verlagert. Ihr wird eine eigene Garderobiere zur Seite gestellt. Resi, wie sie heisst, spricht von Marlene als der «gnädigen Frau». So auch gegenüber Joe Pasternak, dem jungen und sehr erfolgreichen Produktionsleiter der deutschen Universal, der um einen Termin bei ihr nachsucht.²⁶⁹ Pasternak, der ihr ein Angebot für Hollywood machen will, ist bekannt, dass Sternberg die Dietrich unter Verschluss hält. Doch er will sein Glück versuchen, wird vorgelassen, und bei ihrem Anblick bricht ihm der Schweiß aus. Sie trägt nichts weiter als ein Nègligé und erklärt sich huldvoll bereit, wenn ein Angebot der Universal vorliege, dieses zu prüfen. Marlene Dietrich wächst in ihre neue Rolle hinein. Und zwar sowohl vor wie auch hinter der Kamera.

Am 22. Januar ist es so weit, der *Blaue Engel* ist abgedreht. Am 11. Fe-

bruar verlässt Josef von Sternberg die Stadt. Er fährt am Bahnhof Zoo ab mit dem Ziel Hollywood. Im Koffer hat er ein Lied, das Friedrich Hollaender für Marlene Dietrich geschrieben hat. Sternberg hat es sperren lassen, denn es soll Marlenes erster Hollywoodschlager werden. Zwei Tage nach Sternbergs Abreise meldet *Tempo*, dass Marlene Dietrich ihm nach Hollywood folgen wird. Paramount-Direktor Mr. Kent war in Berlin auf der Suche nach neuen Gesichtern. In einer Privatvorstellung sah er den *Blauen Engel* und war begeistert. «Vertragsgemäss wird sich Marlene Dietrich alljährlich nur sechs Monate in Hollywood aufhalten.»²⁷⁰ Gegenüber den Journalisten des *Film-Kurier* betont sie, dass sie lange gezögert habe, das Angebot anzunehmen, denn es bedeute nicht nur eine grosse berufliche Chance, sondern auch die Trennung von ihrem Kind. «Ich habe gleich als ich zugesagt habe, mich mit der ‚Bremen‘ verbinden lassen und habe Sternberg gesprochen, der sich über meine Zusage gefreut hat.»²⁷¹ Unverhofft erweist sich die strenge Erziehung der Mutter – all die unsäglich langweiligen Nachmittage mit den Mademoiselles und Misses – als Segen, denn den Ausschlag für das ihr von der Paramount gemachte Angebot hat angeblich ihre gelungene amerikanische Version des *Blauen Engel* gegeben. Der Film ist noch nicht angelaufen, doch Marlene Dietrich hat sich in der öffentlichen Wahrnehmung in den Vordergrund geschoben. Spätestens jetzt weiss Emil Jannings, dass es schwer für ihn werden wird. Er ist bislang davon ausgegangen, dass im Mittelpunkt des Films die Figur des Professors Rath und damit er stehen werde. Doch diese Figur war von Anbeginn umstritten. Auf der UFA-Vorstandssitzung vom 25. August 1929 waren nämlich Einwände gegen die Verfilmung des Romans laut geworden. Die UFA befindet sich im Besitz des Führers der Deutschnationalen Volkspartei Alfred Hugenberg, der Heinrich Mann als Vertreter der Linken nicht mag. Hugo Correll gelang es damals, die aufgebrachten Gemüter in der Sitzung zu beruhigen, indem er versicherte, dass der Romanstoff vollkommen umgearbeitet werden wird.

Emil Jannings erhält zwar mit Abstand die höchste Gage, doch der Titel ist nicht auf ihn zugeschnitten. Josef von Sternberg rückt das Tingeltangel in den Mittelpunkt und räumt dem Klassenzimmer nur einen nachgeordneten Platz ein.²⁷²

Gymnasialprofessor Rath ist bei den Schülern gefürchtet und bei seinen Mitbürgern unbeliebt. Er ist ein verschrobener Tyrann, der alleine mit seinem Vogel und seinen Büchern lebt. Als er bei seinen Schülern eine ne-

ckische Postkarte der Sängerin Lola Lola findet, beschliesst er diese aufzusuchen und an ihr seine gefürchtete Autorität zu demonstrieren. Orientierungslos geistert er durch die ihm bis dahin fremde Hafengegend, bis er im «Blauen Engel» landet. Dort tut sich ihm eine neue Welt auf, die er weder begreift noch deren Zeichen er lesen kann. «Sogleich fühlte er sich in der Menge versunken, seiner drückenden Ausnahmestellung enthoben.» Lola Lola stellt sich als hübsche Junge und sehr selbstbewusste Frau heraus, die ihn ohne Scham in ihrer Garderobe und damit in ihrem Leben aufnimmt. Allabendlich sitzt er nun bei ihr, fühlt sich wichtig und geschmeichelt. Gymnasialprofessor Rath trifft in Gestalt der Sängerin Lola Lola auf ein Wesen, das einer anderen Macht unterstellt ist. «Er erstarrte – sie war kein entlaufener Schüler, der sich widersetzen wollte und sein Leben lang unter die Fuchtel gehörte; so waren alle in der Stadt, alle Bürger. Nein, sie war etwas Neues. (...) Sie war eine fremde Macht und augenscheinlich fast gleichberechtigt.» Rath kennt weder die Menschen noch die Frauen. Zu der seltsamen Artistentruppe, mit der Lola Lola durch die Lande zieht, fühlt er sich hingezogen, obwohl sie keinem seiner strengen Massstäbe genügt. «Er fühlte sich hier von Leuten, denen er trotz der Nennung seines Titels offenbar noch Inkognito gegenüber sass, mit eigentümlicher Wärme angefasst. Ihnen verdachte er ihre Respektlosigkeit nicht.» Die Artisten gewöhnen sich schnell an ihn, spendiert er doch Sekt und scheint Lola Lola zu verehren. Ohne dass er es selbst bemerkt, wird er zum Freier. Lola Lola, für die er eine Abwechslung darstellt, bereitet es Vergnügen, ihn mit ihrem Körper, ihrer Stimme und ihren intimen Accessoires zu verwirren. Der Professor geht ihr ins erotische Netz. «Seine Blicke unter die weibliche Oberfläche führten tiefer als nur bis dort, wo die Kleider aufhörten. Er bekam heraus, dass sich mit den Stoffen und Pudern beinahe auch die Seele handhaben und riechen lasse; dass Puder und Stoffe schon nicht viel weniger seien als die Seele.» Rath geht ein Verhältnis mit der Sängerin ein. «Seine späte Sinnlichkeit – diese einem vertrockneten Körper kraft langsamer unterirdischer Verführung entrungene Sinnlichkeit, die (...) sein Leben verändert.» Schliesslich heiratet er Lola Lola «Mit der Krawatte hinterm Ohr, einigen offenen Knöpfen und den verwirrten Resten seiner Frisur hatte er etwas aus dem Geleise Geratenes, verkommen Sieghaftes, ungeschickt Trunkenes.» Die Bürger verachten ihn. Er verlässt die kleine Stadt und zieht mit Lolas Truppe davon. Viele

Jahre später kehren sie alle in den «Blauen Engel» zurück. Der Verfall Rath's ist dramatisch, er ist ein alter, verwahrloster, lächerlicher Mann, der auf der Bühne den Clown spielt. Seine Frau ist noch immer schön, sie nimmt ihn wie ein Kind in Schutz und hat ihn als Mann über. Der geschäftstüchtige Direktor hat ihn als Professor Rath angekündigt, und die Bürger der Stadt sind gekommen zu sehen, was aus ihm geworden ist. Rath muss im Clownskostüm auf die Bühne, sich Eier auf dem Kopf zerschlagen lassen und dazu Kikeriki rufen. Der Höhepunkt der Demütigung ist erreicht, als er mitbekommt, dass ihn Lola Lola betrügt. «Da er nie mit Menschen Gemeinschaft gehabt hatte, war er nie verraten worden.» Er versucht sie zu erwürgen, lässt ab und schleicht sich wie ein verwundetes Tier in seine alte Schule. Auf dem Katheder liegend, stirbt er.

Der Film spielt in den Jahren 1925 bis 1929, der Roman ist 1905 erschienen. Im Roman bleibt Professor Immanuel Raat in der Stadt, eröffnet ein lasterhaftes Haus und sorgt dafür, dass die biedereren Spiesser, die ihn von seinem Posten vertrieben haben, zugrunde gehen. Das war seine Rache am städtischen Bürgertum. Während es Heinrich Mann darum gegangen war zu zeigen, wie ein Repräsentant wilhelminischer Kultur durch eine erotische Begegnung in das Gegenteil dessen verwandelt wird, was er bislang repräsentierte, interessiert sich Josef von Sternberg nicht so sehr für deutsche Geschichte, und Gesellschaftskritik war ihm sowieso egal. Seine linken Kritiker nehmen es Sternberg bis weit in die 60er Jahre hinein übel, dass er diesen «deutschen Stoff» benutzte, damit aber keine Aussagen zu den deutschen Verhältnissen machen wollte. «Man möge mir verzeihen, wenn ich noch einmal feststelle, dass der grösste Teil der Handlung und alle Einzelheiten meiner Vorstellung entstammten. Ich wusste vor den Dreharbeiten sehr wenig über Deutschland; mir war noch kein Mensch begegnet, der auch nur annähernd einem Nazi glich. Der Anstoss für den Film ging allein von einem Roman aus, den Heinrich Mann in der guten alten Zeit vor 1905 geschrieben hatte.» Professor Rath huscht durch die engen Strassen in seinem weiten, capeartigen Mantel wie viele Jahre zuvor Dr. Caligari. Die Filmarchitektur eines der ersten wichtigen Tonfilme ist eine Reminiszenz an den expressionistischen Stummfilm. Den Ton nutzt Sternberg, um die Bilder zu intensivieren. Ihm genügen Gegenstände, um ein Milieu zu gestalten oder eine Stimmung zu erzeugen.²⁷³ Die Lebenswelten der Lola Lola und Rath's werden nicht nur über Klei-

dung, Verhalten und Geschlecht, sondern vor allem auch durch den Ton polarisiert. So spricht er ein sehr förmliches Deutsch und sie Berliner Schnauze. Rath: «Und darf ich gleichzeitig um Ihre Hand anhalten?» Darauf Lola Lola: «Mich willstest heiraten?» Seine Welt ist die der Ruhe und der Bücher. Einzig sein Vogel im Käfig pfeift, und man hört das Glockenspiel der Rathausuhr «Üb immer Treu und Redlichkeit», das sich wie ein akustisches Leitmotiv durch den Film zieht. Alle – Lola Lola inklusive – wissen, dass sie keine Künstlerin ist, nur Rath hält sie dafür. Das ist sein Verhängnis.

Der *Blaue Engel* feiert am 1. April 1930 im Berliner Filmpalast «Gloria» seine Premiere. Wenige Tage zuvor ist die Regierung des sozialdemokratischen Reichskanzlers Hermann Müller gestürzt worden. Am 30. März wird Heinrich Brüning zum Reichskanzler ernannt. Ein Mann, der dem Land nichts anderes zu bieten hat als «Armut, Trübsinn, Freiheitsbeschränkung und die Versicherung, dass etwas Besseres nicht zu haben sei», wie Sebastian Haffner schreibt. Das Ende der Weimarer Republik ist eingeläutet. Ob Marlene Dietrich davon überhaupt etwas mitbekommen hat? Die vergangenen Monate sind extrem anstrengend für sie gewesen. Immer wieder plagten sie Zweifel, ob sie der Rolle wirklich gewachsen sein wird. Kaum waren die aufreibenden Dreharbeiten abgeschlossen und Sternberg verabschiedet, ging die Werbung für den Film los. In einem offenen Brief wendet sie sich an eine unbekannte Freundin, um sie von den Vorteilen des Tonfilms zu überzeugen: «Beim Theater haben wir die fortlaufende szenische Entwicklung, d.h. wir spielen einen Menschen in seiner seelischen Entwicklung. Beim Tonfilm, der genau wie der stumme Film auch aus einer Aneinanderreihung von kleinen kurzen Aufnahmen besteht, müssen wir nicht nur mimisch, sondern auch sprachlich immer den Höhepunkt der Szenen gestalten. Es fehlt uns ganz und gar – das ist der grundlegende Unterschied zwischen Tonfilm und Bühne – die Möglichkeit zum seelischen Anlauf.»²⁷⁴

Nachdem sie bekanntgegeben hat, dass sie Sternberg nach Hollywood folgen wird, ist das Interesse an ihrer Person gross. Jannings fürchtet um seinen Triumph. Hatte er doch im Januar noch erklärt, im Sommer kommenden Jahres mit Josef von Sternberg erneut in Hollywood zu drehen. Doch davon spricht jetzt kein Mensch mehr, und alle interessieren sich nur für die Dietrich. In einem Magazin werden die beiden in ihren Privaträumen vorgestellt. Man sieht Marlene Dietrich lächelnd, lässig mit Ziga-

rettenspitze, vor einer Bücherwand in ihrer Berliner Wohnung posieren. Das andere Foto zeigt Josef von Sternberg in einem eleganten Hausanzug und mit Pfeife, wie er ebenfalls an einem Bücherregal lehnt. Obenauf steht ein Gemälde von dem deutschen Expressionisten Schmidt-Rottluff. Sternberg und Dietrich werden einander zugeordnet. Diva Jannings steht alleine da. Die Zeit des Wartens auf die Premiere ist auch die Zeit des Abschieds von Berlin, von Rudi, von Maria, von Willi Forst, von den Freunden und von der Mutter. Am schwersten fällt es ihr, das Kind zu verlassen. Maria Riva hat eindrücklich die bedingungslose Liebe beschrieben, die ihre Mutter von ihr eingefordert hat. Marlene Dietrich will niemanden freiwillig aus ihrem Bannkreis entlassen, am wenigsten ihre Tochter. «Nach langen Diskussionen beschlossen mein Mann und ich schliesslich, dass ich allein in die Vereinigten Staaten fahren würde. Unsere Tochter sollte ich bei ihm in Berlin lassen und zuerst einmal sehen, welchen Eindruck jenes fremde Land namens Amerika auf mich machen würde, bevor wir es wagten, unsere kleine Maria und ihre Gouvernanten dorthin zu ‚verpflanzen‘. Ich wurde auf Erkundungsfahrt geschickt.»²⁷⁵ Sie weiss, dass sie in Hollywood erwartet wird. Josef von Sternberg sehnt sich nach ihr, nach der Frau, die er liebt und begehrt, und nach der Schauspielerin, die er nach seinem Bild formen will. Dann treibt sie noch die Frage um, was sie eigentlich am Premierenabend anziehen soll. Sie wünscht «Jo», wie Sternberg gerufen wird, wäre bei ihr. Er weiss, wie sie am besten aussieht.

Zeitgenössische Bleistiftzeichnungen vom Premierenabend zeigen aufgeregte Schupos mit Tschako, haltende Karossen und festlich gekleidete Menschen, die in den hellerleuchteten Kinopalast stürmen. Die Neugierigen stehen Spalier vor dem Kino und gaffen. Es sind Szenen, wie sie Walter Trier für die Bücher Erich Kästners gezeichnet hat. Selbst die Eintrittskarten zu erhöhten Preisen sind bereits seit Tagen ausverkauft. Punkt 8 Uhr sind die Foyers überfüllt, viele Premierengäste sind in Abendrobe erschienen, doch man sieht auch schicke Nachmittagskleider und schlichte Gesellschaftsanzüge. Marlene Dietrich hat sich für die damenhafte Variante entschieden. Wenn sie auf der Leinwand solch ein ordinäres Frauenzimmer spielt, so will sie auf der Bühne als feine Dame glänzen. Sie trägt ein langes weisses Kleid mit Volants, darüber einen weissen Pelz mit breitem Kragen, weisse Handschuhe und eine lange Kette mit dunklen Steinen. Die Haare hat sie gescheitelt und aus dem Gesicht gekämmt. Die Berliner Filmwelt ist versammelt, und auf den Gesichtern liest man grosse

Spannung. «In einer Loge schauen Mia und Joe May dem Pommer-Werk zu. Oben im Rang schaut's schon reicher mit Smokings besetzt aus: in den Balkonlogen Dr. von Strauss, daneben Charell, den jeder Tonfilm deshalb brennend interessiert, weil er 1931 nur noch so zu arbeiten gedenkt; in einer separaten Loge Jannings' getreue Freunde, die Pallenbergs, die Fritz und (vor seinem Auftritt im Berliner Theater) noch eins, zwei, drei auch der Maxe.»²⁷⁶ Erwartungsvolle Stille legt sich über das Haus, als der Saal dunkel wird. Zuspätkommen wird empört kommentiert, und wer Krach verursacht, wird niedergezischt. Emil Jannings hält es während der Filmvorführung nicht im Saal. Demonstrativ steht er am Büfett, mürrisch trinkt er Kaffee. Erst beim Schlussapplaus eilt er auf die Bühne zu Marlene Dietrich. Da stehen sie nebeneinander, trotz Händchenhaltens um möglichst viel körperlichen Abstand bemüht. Der grosse Beifall gehört beiden, der Triumph Marlene Dietrich allein. «Unmittelbar im Anschluss an die Uraufführung des Jannings-Films ‚Der Blaue Engel‘ begab sich Marlene Dietrich, Jannings' Partnerin, auf den Bahnhof, um von dort weiter nach Bremerhaven und von dort weiter nach New York und Hollywood zu reisen. Eine Reihe näherer Freunde, die Angehörigen und zwei Blitzlicht-Photographen bildeten das Geleit. Die Künstlerin liess jede Heiterkeit vermissen. (...) Was wird die Zukunft bringen? Ausser den Dollars noch etwas Nennenwertes? Marlene Dietrich scheint sich keinen grossen Erwartungen hinzugeben.»²⁷⁷ Im weissen Kleid, mit einem Strauss Flieder und einem Strauss Rosen im Arm, steht sie am offenen Zugfenster. Beim Abschied von Berlin lächelt sie beinahe verlegen.

III Erfolg (1932-1939)

Hollywood

Sie sitzt in ihrer Kabine, betrachtet die vielen Blumensträuße von der Premiere gestern und fragt sich, ob die wohl noch in Amerika frisch sein würden. Um 10 Uhr am Morgen hatte die «Bremen» in Bremerhaven abgelegt. Resi, die ihr eigentlich eine Hilfe sein soll, meldet sich seekrank, und dann fällt ihr auch noch das Gebiss ins Wasser. Standhaft weigert sie sich, Marlene Dietrich bei ihren Spaziergängen an Deck zu begleiten. Dabei interessiert sich doch kein Mensch für sie. Für die meisten ist sie eine gutaussehende Frau, die ohne Mann reist. Wie der Passagierliste der «Bremen» zu entnehmen ist, hat sie sich als «Marie Sieber-Dietrich, verh., Schauspielerin aus Berlin» eingetragen.¹ Marlene hat sie in Klammern gesetzt. Ihr Alter hat sie mit 25 angegeben und sich um drei Jahre jünger gemacht. Marie Sieber-Dietrich und ihre Haushälterin Theresia Kunzmann reisen als Passagiere der Ersten Klasse. Für ein Foto ihrer ersten Atlantiküberquerung hat Marlene Dietrich auf ihrem Gepäckberg, der aus mehreren Koffern, verschnürten Taschen und Bastkörben besteht, Platz genommen. Noch reist sie ohne ihre später bekannt gewordenen luxuriösen Schrankkoffer mit Monogramm. Sie blickt angestrengt in die Kamera, ihr Mund ist ein geschwungener Strich, ihre Pose wirkt verkrampt. Das riesige, luxuriöse Schiff mit elf Decks und vier Fahrgastklassen hat sie verschreckt. Die meiste Zeit verbringt sie in ihrer Kabine. Ballsaal, Bibliothek, Schwimmbad und Modosalon, die es auch an Bord gibt, interessieren sie nur wenig. Nach Monaten unermüdlicher Arbeit unter starker Anspannung ist sie erschöpft. Auf einmal gibt es niemanden mehr, der ihr sagt, was sie tun soll. Sie hat noch den Applaus im Ohr, als sie im «Gloria-Palast» auf der Bühne stand. Berlin war bereits Vergangenheit und Hollywood noch nicht Zukunft.

«Frau Dietrich, Sie werden am Telephon verlangt!» Mit diesen Worten störte der niedliche kleine Page meine Träumereien, als ich gerade in einem bequemen Liegestuhl auf Deck lag. Zum erstenmal in meinem Leben wandte ich meine Kenntnisse des amerikanischen Slang an, als ich ihm antwortete. «Quit your kidding! « – was soviel bedeutet wie: Mach dich nicht lustig über mich. – «Aber gnädige Frau, ganz sicher, da ist ein Telephonanruf für Sie!» – (...) Das war eine Sensation! Freunde riefen mich an, um mir über den grossen Publikums- und Presse-Erfolg meines letzten Films zu berichten. Ich war vor Freude ausser mir, denn wirklich, wir hatten hart gearbeitet und waren mit Leib und Seele bei der Sache gewesen. Und der Erfolg war eine herrliche Belohnung, der meine verständliche Nervosität bezüglich meines amerikanischen Debüts wesentlich eindämmte, und mich hoffnungsvoller stimmte. Unmengen von Radio-Telegrammen erreichten mich täglich, als ob es nötig gewesen wäre, meine Gedanken an Berlin wachzuhalten.²

Telegramme, Schiffspassagen, Telefonate, das Alleinsein, der Zweifel und das Warten werden von nun an zu Marlene Dietrichs Leben gehören. Sie wird zwischen Europa und Amerika pendeln, zeitweilig werden Geliebte auch Gefährten sein, ihre Tochter Maria wird sie besuchen, und mit ihrem Ehemann Rudi wird sie Briefe und Telegramme tauschen, aber eigentlich wird sie, nachdem die «Bremen» am Morgen des 2. April 1930 abgelegt hatte, bis an das Ende ihres Lebens allein sein. Auch jetzt sitzt sie allein in ihrer Kabine, hört und liest von ihrem Triumph im weit entfernten Berlin. «Das Ereignis: Marlene Dietrich. Sie singt und spielt fast unbeteiligt, phlegmatisch. Aber dieses sinnliche Phlegma reizt auf. Sie ist ordinär, ohne zu spielen. Alles ist Film, nichts Theater. Zum erstenmal kommt eine Frauenstimme im Tonfilm mit Timbre, Klangfarbe, Ausdruck heraus. Ausserordentlich.»³ Sogar Heinrich Mann stimmt in den Jubel ein. Erich Pommer hatte ihm eine Kopie nach Nizza mitgebracht, und dort sieht er sich den *Blauen Engel* zum ersten Mal an. In einem grossen leeren Kinotheater am Strand begegnet er den von ihm geschaffenen Romanfiguren auf der Leinwand. «Marlene Dietrich ist die leibhaftige Verkörperung der Lola Lola. (...) Wenn sie in dem Film zum letzten Mal den berühmten Refrain ‚Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt...‘



An der Kamera – Marlene Dietrich, Los Angeles 1936

singt, verdeutlicht sie mit einer erschreckenden Intensität die Philosophie des Werkes. Sie verkörpert durch und durch die fleischliche Liebe mit ihrer Wollust, ihren Blossstellungen, sie singt ihr eigenes Schicksal und das des gebrochenen Mannes, der sich durch verschneite Strassen an seinen letzten Zufluchtsort schleppt. Ich glaube nicht, dass ein Künstler sich stärker mit der Person identifizieren kann, die er darstellt.»⁴ Carl von Ossietzky verreisst den Film als «Spiesserstück», doch er lobt Marlene Dietrich: «Das Ereignis bleibt nur Marlene Dietrich. Weiss Gott, ob dieser Frau ein zweites Mal so etwas gelingen wird, aber dies hier macht ihr in den Filmateliers einiger Kontinente niemand nach. Dieses herrlich laszive Gesicht, diese hagere stelzende Gestalt mit den schäbigen Seidenhöschen und den unwahrscheinlichen schwarzen Gummistrumpfbändern gehört zu den wenigen wirklich grossen Filmeindrücken seit Jahren. (...) Die Dietrich allein verteidigt den Geist Heinrich Manns in diesem Film gegen Heinrich Mann.»⁵

Josef von Sternberg ist schon darüber informiert, wie gut sein Film in Deutschland angekommen ist. Ob ihn das wirklich berührt, weiss man nicht, denn in seiner Autobiographie kokettiert er damit, wie froh er ge-

wesen ist, Deutschland verlassen zu haben. «Als die *Bremen* ablegte, betrachtete ich das zurückweichende deutsche Ufer und sagte zu meinem Assistenten: ‚Ich bin froh, dass es vorbei ist. Hoffentlich folgt mir niemand.›⁶ Dies wird einer seiner geistreichen Scherze sein, denn er hoffte sehr wohl, dass ihm Marlene Dietrich folgen wird.

In ihrem nächsten gemeinsamen Film soll es um das Schicksal einer Frau gehen, die dem Mann, den sie liebt, folgt. Unfreiwillig oder auch nicht hat Marlene Dietrich die Vorlage für ihren ersten amerikanischen Film *Sternberg* in die Hände gespielt. In ihrer gewohnt fürsorglichen Art liess sie ihm vor seiner Abreise nach Amerika einen Proviantkorb an Bord bringen, in dem sich auch der 1927 erschienene Roman *Amy Jolly* von Benno Vigny befand. Ihr Urteil über das Buch ist nicht gerade schmeichelhaft, Sternberg gegenüber bezeichnet sie es als «schwache Limonade». Er jedoch hält es für einen gelungenen Schachzug, die Fremde Marlene Dietrich in ihrem ersten amerikanischen Film als eine Fremde auftreten zu lassen. Die Handlung will er mit wenigen Worten und vielen Bildern umsetzen, ihm graust nämlich vor ihrem deutschen Akzent. «Ein Idol hat keinen Akzent», lässt er sie wissen.

Jo wird sie erst in Los Angeles erwarten; die ersten Schritte in die Neue Welt wird sie alleine machen müssen. Wegen des anhaltend schlechten Wetters verzögert sich die Ankunft der «*Bremen*», doch am Morgen des 9. April ist es endlich so weit. Sie nähern sich New York. In der Ferne sieht man die Wolkenkratzer, sie steuern die Mündung des Hudson an und erreichen schliesslich den Brooklyn-Pier der Norddeutschen Lloyd. Marlene Dietrich wartet in ihrer Kabine auf jemanden, der sie abholen kommt. Ganz Dame hat sie für den Morgen ihrer Ankunft ein graues Kostüm gewählt. Das hätte auch ihre Grossmutter angezogen, denkt sie. Damit kann man nichts falsch machen. Es klopft, und ein gut angezogener Herr tritt ein, der sich als Mr. Blumenthal, Mitarbeiter der Paramount, vorstellt. Er ist gekommen, um sie an Land zu geleiten. Blumenthal mustert sie mit einem professionellen Blick und erklärt ihr mit einem charmanten Lächeln, dass sie das Schiff so nicht verlassen könne. Sie schaut an sich herunter und versteht nicht so richtig, was er damit meint. Ihre Strümpfe haben keine Löcher, ihr Rock ist nicht zu kurz und ihre Jacke fleckenfrei. Blumenthal sagt ihr unverblümt, in diesem Aufzug werden die Amerikaner sie für eine Lesbe halten. Er rät ihr, in einem schwarzen Kleid und mit einem Nerzmantel von Bord zu gehen.⁷ Marlene Dietrich

versteht sofort, dass es besser ist, seinem Rat zu folgen. «Als das Schiff anlegte und ich in schwarzem Kleid und Nerzmantel in der Morgensonne stand, war ich zugleich begeistert und verängstigt.» Nie zuvor hat sie so deutlich gespürt, dass ein neues Kapitel ihres Lebens beginnt. Doch ihr bleibt keine Zeit zum Nachdenken. Blumenthal bittet sie, in der bereitstehenden Limousine Platz zu nehmen. Sie fahren durch lange, schnurgerade Strassen, die von Hochhäusern gesäumt werden. Er setzt sie im feinen «Hotel Ambassador» ab, wo auch die Pressekonferenz stattfinden wird. Für den Abend ist sie mit Walter Wanger, dem Vizepräsidenten der Paramount, verabredet. Er will ihr zusammen mit seiner Frau New York zeigen. Als sie zum verabredeten Zeitpunkt zur Rezeption kommt, sieht sie dort einen gut aussehenden Mann stehen. Sie schätzt ihn auf Mitte 30. Lächelnd kommt er auf sie zu und küsst ihr die Hand: «Meine Frau fühlt sich nicht wohl, (...) wir werden also tête-à-tête zu Abend essen.» Walter Wanger ist die grosse Ausnahmegestalt unter den Filmbossen. Er spricht perfekt Deutsch und Französisch und ist ein Mann «mit Collegenbildung, ausgezeichneten Manieren, liberalen Ansichten und von diplomatischem Geschick».⁸ Wanger führt die Dietrich in ein speakeasy, wie die illegalen Clubs in der Prohibition heissen. Interessiert beobachtet sie, wie die Gäste unter den Tisch greifen, um sich aus den dort abgestellten Flaschen Scotch oder Bourbon nachzuschmecken. Auf einmal zerrt Wanger sie auf die Tanzfläche. Marlene Dietrich ist so irritiert über «diese keinen Widerspruch duldende und abrupte Geste», dass sie die erste Gelegenheit nutzt, um das Lokal zu verlassen. Sie fühlt sich in ihrem Stolz verletzt. Die Paramount hat sie als Schauspielerin engagiert und nicht, um den Herren die Nächte zu versüssen. Im Hotel angekommen, ruft sie Jo an. Der erteilt ihr die Anweisung, am nächsten Morgen New York zu verlassen. Sie solle mit niemandem reden. Es sei dahingestellt, ob diese Schilderung ihres ersten Abends in New York der Wahrheit entspricht, doch sie sagt einiges über ihre Gefühle gegenüber diesem Land. Die Amerikaner sind Heuchler, sie trauen sich nicht, eine Flasche Whiskey auf den Tisch zu stellen. Sie geben sich als Ehrenmänner aus, lassen ihre Ehefrauen zu Hause und sind nur auf Abenteuer aus. Das mit der Moral ist bei den Amerikanern eine besondere Sache. Der einzige Mensch, dem sie in diesem riesigen Land vertrauen kann, ist Josef von Sternberg.

Hollywood liegt fast 5'000 km von New York entfernt. Die Fahrt mit dem

schnellsten Zug dauert zwei Nächte und drei Tage. Marlene und Resi müssen mehrmals umsteigen, sie bekommen fade Mahlzeiten von höflichen Kellnern serviert und fragen sich, warum sie eigentlich in dieses verflixte Land gekommen waren. Marlene Dietrich schläft immer wieder ein, und wenn sie die Augen öffnet und aus dem Fenster schaut, kommt es ihr vor, als sei sie nicht vom Fleck gekommen. Das Bild, das sich ihr bietet, ist stets das gleiche: endlose Getreidefelder oder ein Städtchen mit Kino, Tankstelle und Drugstore. Der Zug hält an unzähligen Bahnstationen, es ist heiss, die Luft flirrt, kein Mensch ist weit und breit zu sehen. Schliesslich erscheint Josef von Sternberg wie eine Fata Morgana auf dem Bahnsteig. Wie immer ist er auffallend sorgfältig gekleidet und trägt seinen Zauberstock bei sich. «Er war ruhig; wir gingen mit ihm in sein Abteil, und er meinte, wir sollten uns entspannen. Jetzt war alles gut – wie immer mit ihm, er hatte ‚uns übernommen‘. Der Zug fuhr endlos weiter; aber schliesslich kamen wir in Pasadena an. Wir waren nicht mehr weit von Los Angeles.»⁹

Sie versucht sich zu erinnern, was sie schon alles über Hollywood gehört hat. Als erstes fällt ihr Jannings ein, der gerne herumgetönt hatte, wie viel Geld man in Amerika verdienen kann. Jo hat ihr erzählt, dass er sich bei seinem ersten Besuch in Hollywood gefühlt habe wie fern der Zivilisation. Hollywood, das war nichts weiter als ein verlassenes Dorf mit von Eukalyptusbäumen gesäumten Strassen. Die meisten Studios standen leer. Manchmal sah er eine Limousine, die einen Schauspieler zur Arbeit brachte. «Ich wusste, dass die Stars in Schlössern auf den Hügeln wohnten, die die Studios umgaben. Auf dem Hollywood Boulevard sah man gelegentlich einen Cowboy. Aber meistens brannte die Sonne auf Einwanderer aus Iowa, Kansas und Minnesota nieder.»

Als sie in Los Angeles ankommt, umbraust sie der Verkehr einer modernen Millionenstadt. Das warme Klima, die schönen Strände, die Millionen der Filmindustrie, der Duft der Orangenblüten und die Weite machen diesen Teil der Welt zu einem Paradies. Josef von Sternbergs Willkommensgeschenk ist ein Rolls Royce. Der Chauffeur ist im Geschenk inbegriffen, denn sie darf auf Sternbergs Anweisung hin nicht fahren. Die Paramount lässt Werbeaufnahmen von ihr machen, die sie neben diesem überdimensionalen Rolls Royce Cabriolet zeigen. Auf einem dieser Fotos hat sie später auf der Rückseite notiert: «Wish I had it still.» Marlene

Dietrich trifft Fotografen und Kostümbildner, hat Heimweh nach Berlin, Sehnsucht nach ihrer Tochter und genießt die bedingungslose Liebe, mit der Josef von Sternberg sie umfängt. Dessen Frau Riza reicht eine Klage gegen Marlene Dietrich ein. Von solchen Turbulenzen darf sich Josef von Sternberg nicht stören lassen, denn er hat sich mit diesem Filmprojekt einiges vorgenommen: es muss ihm gelingen, einen Film zu drehen, der seinen hohen Ansprüchen gerecht wird, der Paramount viel Geld einspielt und eine völlig unbekannte Deutsche zum neuen Star Hollywoods macht. Als Männer an Marlene Dietrichs Seite wählt er zwei vollkommen verschiedene Schauspieler aus. Adolphe Menjou ist ein bekannter Stummfilmstar, der zusammen mit Valentino und Douglas Fairbanks sr. vor der Kamera gestanden hat.¹⁰ Als Menjous Rivalen im Film engagiert Sternberg Gary Cooper. Cooper steht bislang für das, was gut ist am amerikanischen Mann: attraktiv, harmlos, fromm und ehrlich. Das jedoch soll sich unter Sternbergs Regie ändern.

Im Juli beginnen die Dreharbeiten für *Morocco*. Bereits bei ihrer ersten Aufnahme droht sie zu scheitern an dem einfachen Satz: «Thanks, I don't need any help». Und das, während sie von einer Schar Neugieriger begutachtet wird. Irgendwie geht auch dieser Drehtag zu Ende, doch am Abend in ihrer Garderobe ist Marlene Dietrich nur noch ein Häuflein Elend. «Wenn das von nun an mein Leben sein sollte, dann interessiert mich das Ganze nicht.» Sie will so schnell wie möglich zurück nach Deutschland, und ihr Regisseur spürt das. «Von Sternberg blieb an meiner Garderobentür stehen, klopfte leise und trat ein. Innerhalb von zwanzig Minuten hatte er mich wieder aufgemuntert. ‚Löse nie deinen Vertrag, Regel *numéro uno*. Gib niemals auf, Regel *numéro due*. Mit anderen Worten: bleib.‘ Das hat er zu mir gesagt.»¹¹ Und wie immer ist sie seinem Rat gefolgt. Am 18. August 1930 ist *Morocco* abgedreht, die «Soldatentochter», wie Josef von Sternberg Marlene Dietrich nennt, hat durchgehalten.

Bevor sie in *Morocco* auftaucht, hört man das Tuten des Nebelhorns. Bei ihrem Gang zur Reling, um das Anlegen des Schiffes zu beobachten, öffnet sich ihr Koffer. Heraus fallen Puppen. Die eine davon sass in der Garderobe des «Blauen Engel». Ein europäisch gekleideter Herr in Trenchcoat und mit Hut löst sich aus der Menge und kommt ihr zu Hilfe. Er lässt sich nicht abschrecken von ihrem abweisenden Verhalten, sondern scheint Interesse an der schönen Fremden gefunden zu haben. Als er den Kapitän

fragt, ob er diese Frau kenne, antwortet dieser nach einem abschätzigen Blick: «Ne Tingeltangelsängerin. So etwas haben wir alle Tage. Wir nennen sie Selbstmordpassagiere. Einfach ticket. Zurück fahren die nie mehr.» So weit die Szene, in der Marlene Dietrich dem amerikanischen Publikum vorgestellt wird. Josef von Sternberg verbindet geschickt ihre Situation im wirklichen Leben mit der der Filmfigur. Das alles spielt sich jedoch erst in der zweiten Szene ab. Die erste Szene des Films ist Gary Cooper vorbehalten. Cooper spielt den Fremdenlegionär Tom Brown, der mit seiner Truppe von Kämpfern in der Wüste in die Stadt Mogador zurückkehrt. Lee Garms, Sternbergs Kameramann, zeigt diese fremde Welt als ein undurchschaubares Dickicht von Licht und Schatten, hellen Gewändern und dunkler Haut. Brown sucht nur den Blick der Frauen, und sie suchen den seinen. Wir treffen ihn wieder in einer Art Nachtclub, der von Einheimischen und von Fremden besucht wird. Die anwesenden Herren tragen Burnus, Frack oder Uniform. Auch der Monsieur vom Schiff befindet sich unter dieser Gesellschaft. Vorgestellt wird er als reicher Franzose namens La Bessière. Während Brown irgendwo unten einen Platz findet, gesellt sich La Bessière auf der Empore an den Tisch von Adjutant Caesar und Gattin. Auch die offensichtlich gelangweilte Madame Caesar scheint eine der Gespielinnen von Legionär Brown zu sein. Das ist das Publikum, das auf die neu eingetroffene Sängerin wartet. Wir sehen sie in ihrer Garderobe bei den Vorbereitungen für ihren Auftritt. Es ist die schöne Fremde vom Schiff, die jetzt» ein Frackhemd trägt, genüsslich eine Zigarette raucht, ein Lied summt und sich im Handspiegel betrachtet.¹² Dann lehnt Marlene Dietrich zwischen den Kulissen und strahlt diese unglaubliche Gleichgültigkeit aus, an der alles abprallt. Selbst das Pfeifen und das Johlen ihres missvergnügten Publikums, denn das Erstauen und das Entsetzen ist gross: Die Sängerin trägt Frack und Zylinder. Bis in die Art, wie sie ihre Zigarette raucht, ist sie eine Frau als Herr. Ihr Lied «Quand l'amour meurt» trägt Marlene Dietrich in dem ihr eigenen abgehackten Sprechgesang vor – weder melodios oder einschmeichelnd, sondern im Ton der Verkündung eines Triumphs. Tom Brown erkennt nach einigem Zögern in ihr eine ihm ebenbürtige Frau. Mit einem halb-militärischen Tippen an sein Käppi erweist er ihr seine Referenz, die sie mit einem ebensolchen Tippen an ihren Zylinder erwidert.¹³ Die Frauen sind irritiert über diese seltsame Rivalin, die sich als Rivale verkleidet hat. Eine Dame, die über sie kichert, bittet sie um eine Blume. Zum Dank dafür

küsst sie sie auf den Mund.¹⁴ Dieser vielzitierte Kuss ist eine gekonnte Vorführung von Amys Überlegenheit. Amy Jolly zeigt den Männern, dass sie weiss, wie man verführt. Die von einer Frau erbeutete Blume ist ihr erstes Liebesobjekt für den Casanova Brown. Jolly wirft sie ihm zu. Er steckt sie sich hinters Ohr. Mit der Blume hat sie ihn markiert. La Bessière bittet vergeblich um ein Rendezvous. Brown dagegen drückt sie ihren Wohnungsschlüssel in die Hand.

Nach der Vorstellung empfängt sie ihn in ihrer Wohnung. An der Wand hängen Fotografien, die aus dem Leben Marlene Dietrichs, aber auch Lola Lolas oder Amy Jollys stammen könnten, und auf dem Bett sitzen die wohlbekannten Puppen. Ausser Blicken, Beine zeigen, Küssen, Feuer geben und Streichhölzer lasziv ausblasen passiert nicht viel. Diese Nacht, in der man glaubt, die Wüste riechen zu können, ist gut für melodramatische Geständnisse. Jolly weiss, dass man nie fragt, warum einer Legionär geworden ist. Und Brown sagt, er habe mit seinem Eintritt in die Legion seine Vergangenheit begraben. Jetzt ist es an ihr zu gestehen: «Es gibt auch eine Fremdenlegion für Frauen. Nur wir, wir tragen keine Uniformen, keine Fahnen und keine Medaillen, wenn wir tapfer sind. Und keine Verwundetenabzeichen, wenn wir verwundet sind.»

Adjutant Caesar ist dahintergekommen, dass seine Frau ihn mit Tom betrügt, und schickt ihn auf ein Himmelfahrtskommando. Zusammen mit La Bessière taucht Amy auf, um ihn zu verabschieden. Sie ist elegant gekleidet und als zukünftige Frau La Bessières zu erkennen. Brown und seine Kumpane werden von einer Schar Frauen begleitet. «Was sind das für Frauen?», fragt Amy den Mann, der bei ihr geblieben ist. «Ich würde sie als Nachhut bezeichnen.» Sie: «Diese Frauen müssen verrückt sein.» Er: «Ich weiss nicht, sie – sie lieben ihre Männer.»

Am Abend ihrer Verlobungsfeier hört sie mitten in die Reden hinein die Trommeln und Trompeten der heimkehrenden Legion. Wie von Sinnen springt sie hoch, ihre Perlenkette zerreisst, und sie eilt auf die Strasse. Sie findet Brown in einer Bar, er vergnügt sich wie gewohnt mit Frauen, Musik und Schnaps. Als sie entdeckt, dass er ihren Namen und ein Herz in den Tisch geritzt hat, glaubt sie endlich einen Beweis seiner Liebe zu haben. Am nächsten Morgen kommt sie mit ihrem Verlobten zur Stadtgrenze. Die zwei Männer und die Frau verabschieden sich höflich und zurückhaltend voneinander. Der Wind pfeift, ein Schritt durch das Stadt-

tor, und man ist in der Wüste. Die Legionäre treten an, die Frauen mit den Ziegen schultern ihre Habe. In Amys Gesicht tritt ein verzweifelter Ausdruck. Legionär Brown wendet sich mit seinem charmanten Lächeln an sie und deutet mit den Fingern ihren vertrauten Gruss an, den sie erwidert. Er marschiert ab. Am Tor lehrend, schaut sie den Legionären und ihren Frauen hinterher. Amy Jolly läuft zurück zum Auto, umarmt La Bessière, der sie zu halten versucht. Sie gibt ihm einen Handkuss. Ausdruck ihrer Dankbarkeit, nicht ihrer Liebe. Danach durchschreitet sie das Tor, ihre Kleider flattern im Wind, sie versinkt knöcheltief im Sand. Da zieht sie ihre eleganten Schuhe aus, lässt sie achtlos im Sand liegen. Sie dreht sich nicht mehr um, der Wind verweht ihre Spuren, der Blick La Bessières, der der Blick des Zuschauers ist, geht ins Leere. Am Ende hört man nur noch das Pfeifen des Windes.

Brown, der Filou, ist die beständigste Figur. Er bleibt seiner Kompanie treu. Deshalb entsagt er auch der Liebe zur schönen Fremden. La Bessière dagegen schwankt zwischen Gefühl und Form, wobei er sich am Ende den Gefühlen formvollendet beugt. Die besondere Beziehung zwischen La Bessière und Jolly wird durch die Ähnlichkeit ihrer Kleidung ausgedrückt. Das beginnt mit dem bewussten Frack und endet mit den hellen Trenchcoats, die beide tragen, als sie auf der Suche nach Brown sind.¹⁵ Sternberg setzt diesen Tonfilm wie einen Stummfilm in Szene. Doch die Handlung hält er geschickt durch Geräusche und Musik im Fluss. Die Trommeln und Trompeten künden nicht nur die Legion an, sondern auch Amys Schicksal.

Wie berühmt sie erst noch werden soll, wird Marlene Dietrich am Premierenabend im berühmten Graumans Chinese Theatre in Los Angeles vor Augen geführt. Fahnen mit ihrem Namen sind an der Kinofront aufgehängt und der rote Teppich ausgelegt. Sie macht grosse Augen und fragt Sternberg leise ins Ohr, ob das jetzt wohl auch in der «B.Z.» in Berlin steht. Ganz Hollywood ist an diesem Abend vertreten: Charlie Chaplin, Paramount-Chef Adolph Zukor, Douglas Fairbanks mit Mary Pickford sowie die Thalbergs. Marlene Dietrich trägt ein schwarzes Kleid aus Chiffon und dazu ein mit Silberfuchsschwänzen verziertes Cape. Sie sieht sehr elegant und sehr europäisch aus, ganz so, wie sie ihrem Geliebten gefällt. Marlene Dietrich als Amy Jolly ist weder die grosse Mondäne noch der emanzipierte Flapper oder die bisexuelle Versuchung. Ganz im Gegenteil: Amy Jolly ist eine gezeichnete Frau, die durch die Liebe zu einem Mann geheilt werden will. Während sie sich aufgibt, um sich zu finden,

weiss sie genau, dass sie untergehen wird. Die Voraussage des Kapitäns wird sich erfüllen: Sie kommt nicht mehr zurück. Barfuss geht sie ein in die Wüste. Dieser Filmschluss, der zu den berühmtesten der Filmgeschichte gehört, hat zwei so unterschiedliche Frauen wie die Filmkritikerin Frieda Grafe und Marlene Dietrichs Schwester Elisabeth Will zu bemerkenswerten Äusserungen veranlasst. Grafe schreibt Josef von Sternberg anlässlich der Aufführung von *Morocco* 1967 im Münchener Stadtmuseum: «*Morocco* ist ein hinreissender Film. Der Schluss ist sublim. Ich glaube, ich habe niemals einen Ausdruck dafür gekannt, der bündiger bezeichnet, dass *désir* und Zivilisation nicht zu vereinen sind.»¹⁶ Und Elisabeth Will, Marlenes Schwester, der im Leben wenig Glück mit Männern beschert ist und die nicht viel mehr von der Welt gesehen hat als Celle und Berlin, schreibt in einem Brief von 1963: «Ich sehe mir besonders immer wieder das Bild an, wie Du in Marokko mit fliegendem, weissen Kleid in die Wüste läufst.»¹⁷

Zum grossen Erstaunen Marlene Dietrichs, die freimütig bekennt, dass das Rätselhafte noch nie ihre Stärke gewesen sei, gefällt sie dem Publikum und den Kritikern in *Morocco*. Sergej Eisenstein kabela Sternberg: **OR ALL YOUR GREAT WORKS, MOROCCO IS THE MOST BEAUTIFUL. ADMIRATION AND LOVE TO YOU AND MARLENE.**¹⁸ Nach diesem Erfolg wird ihr von der Paramount ein neues Vertragsangebot gemacht. 125'000 Dollar pro Film, wobei zwei Filme pro Jahr vorgesehen sind. Die Paramount hofft, in Marlene Dietrich endlich die Antwort auf Greta Garbo gefunden zu haben. In Hollywood muss sie zeigen, dass sie dieser an Starqualitäten ebenbürtig und dennoch ganz anders ist. Dies gelingt ihr durch ihre private wie durch ihre filmische Inszenierung. Die Garbo gibt weder Interviews, noch gewährt sie Einblicke in ihr Privatleben. Sie wird auch keine Memoiren schreiben und nicht im Fernsehen zu sehen sein. Auf der Höhe ihres Ruhms wird sie sich aus dem Filmgeschäft zurückziehen und auf ihrem Verschwinden und ihrem Schweigen bestehen. Marlene Dietrich dagegen hält ihr Publikum über ihre Affären, Kochrezepte, Ansichten zur Kindererziehung und Wohnungseinrichtungen auf dem Laufenden. Erst im hohen Alter wird sie sich den Rückzug aus der Öffentlichkeit erlauben. Dann wird sie – darin der Garbo ähnlich – in der Anonymität einer grossen Stadt untertauchen. Doch 1930 in Hollywood besetzt Marlene Dietrich die Rolle der Irdischen neben der Garbo als der Göttlichen. Greta Garbo ist eine Schönheit, die ihren Reiz aus dem Unsozialen bezieht, während Marlene

Dietrich erst im Sozialen zu funkeln beginnt. Sie arbeitet mit ihrem Körper, während Greta Garbos Gesicht diesen vergessen macht. Die Dietrich befindet sich stets auf der Höhe der Zeit, die Garbo dagegen wirkt klassisch vollendet und unveränderbar in ihrer Schönheit. «... sie ist stets sie selbst, trägt ohne Verstellung unter ihrer Krone oder ihren grossen, tief heruntergezogenen Filzhüten dasselbe Gesicht aus Schnee und Einsamkeit.»¹⁹ Das spöttische Vergnügen und die Selbstironie einer Marlene Dietrich sind der Garbo fremd. Doch beide sind Europäerinnen, die Rollen besetzen, die für Amerikanerinnen nicht vorgesehen sind.

In Berlin ist ihr nie der Gedanke gekommen, sie müsse Diät halten. In Hollywood fühlt sie sich zu dick. Josef von Sternberg liebt Frauen «voller Leben, mit Schenkeln, Brüsten und ‚sex-appeal‘», doch Marlene Dietrich will so schlank werden wie die Amerikanerinnen. Sie mag zwar die Frauen Hollywoods, die sie als herrschsüchtig und habgierig charakterisiert, nicht sonderlich leiden, aber vom Lebensstil und Aussehen der Amerikanerinnen ist sie beeindruckt. In den USA sind berufstätige Frauen keine Seltenheit, und das nicht erst seit einigen Jahren wie in Deutschland. Von den Frauen wird erwartet, dass sie gepflegt aussehen und sich zu kleiden wissen. In den 30er Jahren kommen in Amerika lackierte Fingernägel in Mode, man geht zum Friseur, zeigt Figur, trägt durchsichtige Strümpfe und schminkt sich dezent. Marlene Dietrich wird ihr Leben lang von dieser pragmatischen Modernität Amerikas überzeugt sein und sie in Europa vermissen.

Wenige Wochen nach Abschluss der Dreharbeiten von *Morocco* steht sie wieder vor der Kamera, um mit Josef von Sternberg ihren dritten Film *Dishonored* zu drehen. Für die männliche Hauptrolle ist Gary Cooper vorgesehen, doch der lehnt ab. Ein weiteres Mal will er sich wohl nicht der Verwandlungskunst Sternbergs aussetzen. Natürlich kursieren Gerüchte über eine Affäre zwischen Dietrich und Cooper, doch Marlene Dietrich hat später die Eifersucht Sternbergs nüchtern erklärt: «Cooper war sehr gross, und Jo war es nicht, und er konnte es nicht ertragen, wenn ich im Film zu irgendeinem Mann auf sah.»²⁰ Statt mit Cooper wird die Rolle mit Victor McLaglen besetzt, ein britischer Haudegen, der vor seiner Filmkarriere sein Geld als Profiboxer verdient hat. Das sieht man ihm an. Er macht nicht den Eindruck, als ob ihn Frauen interessieren würden. Und auch Marlene Dietrich ist anzumerken, dass sie nicht wirklich Gefallen an ihrem derben Gegenüber gefunden hat. Gesang kommt in diesem Film

nicht vor, dafür einige peinliche Klaviereinlagen der Hauptdarstellerin. In der Eröffnungsszene sieht man ein paar schöne Frauenbeine bis zum Knie. Sie stehen auf hochhackigen Schuhen im Regen, ein Strumpf ist gerutscht und wird von der Trägerin zurechtgezurr. Danach dreht sie sich schwungvoll um. Die Kamera wandert hoch zum Gesicht Marlene Dietrichs, das reizvoll hinter dem Schleier ihres kleinen Huts versteckt ist. Sie ist eine Prostituierte, die sich wie eine Dame kleidet und auf Freier wartet. Derjenige, den sie mit nach Hause nimmt, ist der Chef des österreichischen Geheimdienstes. Nachdem sie eine Probe ihres Patriotismus abgegeben hat, will er sie als Spionin anwerben. Die Zusage will er ihr erleichtern durch die Aussicht auf Reisen und schöne Kleider, doch sie schneidet ihm das Wort ab: «Es reizt mich, meinem Vaterland zu dienen.» Damit hat er am wenigsten gerechnet, dass die käufliche Frau nicht käuflich, sondern einfach nur treu ist. X-27, wie sie als Spionin heisst, ist die Witwe Kolovrath. Ihr Mann ist im Krieg gefallen. Ihre Aufgabe besteht darin, zwei hohe Militärs, die im Verdacht stehen, für den russischen Feind zu arbeiten, zu überführen. Den ersten bringt sie schnell zur Strecke, doch in den zweiten, Leutnant Kranau, verliebt sie sich. In ihrem Boudoir kommt es zum ersten Show-down zwischen den beiden. Er verteidigt sein Handeln, indem er sie attackiert: «I'm a soldier, but you bring something into war that doesn't belong in it. You trick men into death with your body.» Er hat nicht begriffen, dass auch sie sich als Soldatin versteht, die ihre verlorene Ehre wiederherstellt durch ihren Einsatz für das Vaterland. Nach vielen Abenteuern begegnen sie sich im österreichischen Hauptquartier wieder. Die russischen Kriegesgefangenen werden vorgeführt. Darunter auch Kranau. X-27 in Lederuniform steht dabei und bittet darum, ihn verhören zu dürfen. Sie ermöglicht ihm die Flucht. Dafür kommt sie vors Kriegsgericht. Der Vorsitzende fragt sie, weshalb sie einer flüchtigen Zuneigung wegen ihr Vaterland verraten hat. «Perhaps because I love him», lautet ihre lapidare Antwort. Die Hinrichtung wird für den nächsten Morgen festgelegt. Ihr letzter Wunsch ist es, in der Uniform zu sterben, in der sie ihren Landsleuten gedient hat. Gemeint ist damit das Kostüm mit Pelzbesatz. Ganz grosse Dame schlendert sie auf den Platz ihrer Hinrichtung. Junge Männer mit Gewehren erwarten sie, den Säbel des kommandierenden Hauptmanns nutzt sie als Spiegel, um sich die Lippen nachzuziehen. Der junge Mann, der das Kommando innehat, weint und weigert

sich, sie zu erschiessen. Während seines leidenschaftlich vorgetragenen Appells zieht sie sich ihre Strümpfe zurecht. Witwe Kolovrath findet sein Engagement augenscheinlich unangebracht und lässt sich von dem ihm nachrückenden Leutnant ungerührt erschiessen. Die schöne Leiche liegt im Hof, die jungen Soldaten marschieren ab. Der alte Geheimdienstchef salutiert X-27 beim Hinausgehen.

Dishonored ist kein guter Film, man merkt ihm die hastige Konzeption an, er hat viele Schwachstellen und kann nicht wirklich begeistern. Josef von Sternberg macht den Zuschauer zum Komplizen seiner Sehnsüchte. Er zeigt ihm seinen Blick auf Marlenes Beine, Busen, Hüften und Fesseln. Marlene Dietrich hat dank Diät, Ehrgeiz, Heimweh, Arbeit und Liebe viel abgenommen und kann es sich jetzt erlauben, in engen Kostümen und Uniformen ihre Figur zu betonen. Das Thema des Films ist Treue und Verrat. Sie bietet ihren Körper nicht länger für Geld, sondern für das Vaterland feil. Sie ist Hauptmannswitwe, Prostituierte, Spionin und Verräterin. Somit verkörpert sie das Ehrbare und das Unehrbare zugleich. Im Mittelpunkt des Films steht Marlene Dietrichs Körper, die Handlung spinnt sich um ihn herum. Sie bleibt sich treu, gibt nicht vor, etwas anderes zu sein als eine Frau, die sich verkauft. Die Männer benötigen für ihren Verrat (falsche) Uniformen, sie erledigt das mit Intelligenz und Sex. *Dishonored* handelt wie bereits *Morocco* von der Selbsterstörung einer Frau durch die Liebe. Sie ist ihr eigenes Opfer und weiss dies mit militärischer Würde zu tragen. Der Historiker Carlo Ginzburg bezeichnet *Dishonored* als den «schönsten Film in der Geschichte des Kinos».²¹

Und dann steht Marlene Dietrich wieder am Bahnhof Zoo. Nach Abschluss der Dreharbeiten hat sie nichts mehr in Hollywood gehalten. Es plagt sie das Heimweh nach ihrem Kind, ihren Freunden, nach Rudi und nach Berlin. Erst als sie zurück ist, spürt sie, wie viel sich in den vergangenen Monaten ereignet hat. Es ist gerade ein knappes Jahr her, dass Josef von Sternberg in ihr Leben getreten ist. Seitdem ist alles anders. Sie ist berühmt. Zwar schämt sie sich noch immer wegen ihrer Entennase, doch sie lernt immer besser, ihre Gefühle nach aussen hin zu kaschieren. Wenn sie den vertrauten Berliner Ton hört, merkt sie erst, wie sehr ihr das alles gefehlt hat dort drüben unter den Palmen. Marlene Dietrich ist glücklich, «in diesem Berlin zu sein, das ich niemals aus meinem Blut loswerden

werde», wie sie Franz Hessel anvertraut.²² Es sind nur noch wenige Wochen bis Weihnachten, und sie freut sich, zusammen mit Maria Geburtstag feiern zu können. Natürlich zieht sie nicht ins Hotel, sondern wohnt in ihrer alten Wohnung in der Kaiserallee. Sie weiss, dass das Liebesverhältnis zwischen Rudi und Tamara noch immer andauert. Dagegen hat sie eigentlich nichts einzuwenden, aber sie will den Ton angeben. Keine Rolle in ihrem Leben wird Marlene Dietrich mehr verteidigen als die der Ehefrau und Mutter. Tochter Maria braucht einen Moment, um zu begreifen, dass die schlanke Frau, die ununterbrochen redet, den Flur mit ihren riesigen Schrankkoffern belegt und dauernd am Telefon verlangt wird, ihre Mutter ist. Maria Riva beschreibt die Rückkehr ihrer Mutter wie die Okkupation ihres Lebens durch eine fremde Frau. Der Weihnachtsbaum fällt in diesem Jahr riesig aus, und sie bekommt einen Kaufmannsladen geschenkt, um den sie jedes Kind beneiden würde. Doch Maria kennt kein anderes Kind, sie spielt allein oder mit der treuen Tamara.

Im neuen Jahr lässt sich Marlene Dietrich häufig bei gesellschaftlichen Ereignissen sehen. Am 7. Januar feiert *Liliom* in der Volksbühne Premiere. Darin tritt Hans Albers neben Therese Giehse und Berta Drews auf. Sie überrascht ihre Kollegen mit einem Besuch: «Marlene Dietrich steht plötzlich, atemberaubend schön, in meiner Garderobe.»²³ Am 19. Februar gibt sie G.W. Pabst die Ehre und besucht die Premiere der skandalumwitterten Verfilmung der *Dreigroschenoper*. Der Regisseur begrüsst Marlene Dietrich persönlich und wird sich über ihre Veränderung gewundert haben. Ihr haftet nichts mehr von der billigen, nach Effekten heischenden Frau an. Damit es ihr nicht zu langweilig wird mit Familie und Gesellschaftspflichten, belebt sie ihre Affäre mit Willi Forst neu. Die Liebe mit ihm ist für sie problemlos und praktisch. Wenn sie wieder in Amerika sein wird, wird er zwar leiden, doch er kann ihr nicht böse sein. Er wird ihr ein paar sehnsüchtige Briefe schreiben und sich in sein Schicksal fügen.

Vielleicht spürt sie, dass sie gekommen ist, um Abschied zu nehmen. Stephen Spender schreibt, Deutschland sei damals in einer Weise politisiert gewesen, dass es sich gegen sich selbst gestellt habe. «Berlin – das war die Wut, die Armut, der Groll, die Käuflichkeit, die Hoffnung und die Verzweiflung, die auf die Strasse gesetzt waren. Berlin – das waren die herausfordernden Protze in den eleganten Lokalen, die Huren in Russenstiefeln an den Strassenecken, die verbissen blickenden, wie unter Wasser

getaucht aussehenden Kommunisten mit ihren Kundgebungen und die verwegenen Burschen, die auf dem Wittenbergplatz aus dem Nichts hervorwuchsen und ‚Deutschland erwache!‘ brüllten.»²⁴

Marlene Dietrich will in kurzer Zeit möglichst viel Eindruck hinterlassen. Gut möglich, dass sie auf eine Anschlusskarriere in Europa hofft. Im März 1931 macht sie Schallplattenaufnahmen im Studio der «Ultra-phon».²⁵ Sie singt unter anderem den Slowfox «Peter», Hollaenders «Johnny wenn du Geburtstag hast» und den Filmschlager «Leben ohne Liebe kannst du nicht». Die Musik zu diesem Lied hat ihr Freund Mischa Spoliansky geschrieben, der sie auch im Studio am Flügel begleitet. «Leben ohne Liebe kannst du nicht» ist eines der Lieblingslieder ihrer Mutter, woran man sehen kann, dass diese strenge Frau auch eine sehr sentimentale Seite gehabt haben muss. Das Orchester dirigiert Peter Kreuder. Bereits im Februar 1930 hatte sie alle Lieder aus dem *Blauen Engel* aufgenommen, und die Gesangseinlagen aus *Morocco* sind schon auf Platte zu kaufen. Ihre Platten verkaufen sich gut und bilden lebenslang eine solide Einnahmequelle. Marlene Dietrichs Lieder werden gesungen und gepfiffen von Backfischen, Hausfrauen, Rechtsanwälten und Fabrikarbeiterinnen. Die Sittsamen lieben diese Lieder ebenso wie die Leichtsinnigen. Curt Bois, den Marlene Dietrich noch aus ihren Revuezeiten kennt, gibt sich im Studio mit ihr die Klinke in die Hand. Auf den Fotografien aus dem Schallplattenstudio sieht man eine selbstbewusst wirkende und gut gelaunte Marlene Dietrich zusammen mit dem jungen Curt Bois. Sie trägt einen zweiteiligen Herrenanzug, Krawatte, Hemd, Manschettenknöpfe und Einstecktuch.

Marlene Dietrich will ihre einmalige Erfolgsgeschichte unter die Leute bringen. Dazu trifft sie in Berlin mit Franz Hessel zusammen, der über sie schreiben will.²⁶ Hessel, über 20 Jahre älter als Marlene, arbeitet als Lektor, Autor und Übersetzer im Ernst Rowohlt Verlag. Er gilt als Meister der kleinen Form; sein Stil ist zurückhaltend, doch eindrucklich. Städte und Frauen sind Franz Hessels Passion. Sein Porträt Marlene Dietrichs gerät denn auch zu einer versteckten Liebeserklärung an Berlin. Hessel hebt die geheimen poetischen Potenzen einer Berliner Existenz hervor, wenn er schreibt, dass das Offizierskind Marlene zu Hause sei «in der Stadt der nüchtern hellen Tagesfarben und langen Dämmerungen, der zarten Wintermorgenröten und langen Sommerabende, die keiner vergisst,

der in Berlin Kind war». Ihren Ruhm hat sie noch gar nicht richtig erlebt, denn als der *Blaue Engel* Premiere hatte, fuhr sie ab nach Amerika. An dem Tag, an dem sie von New York nach Berlin abgereist ist, feierte der Film ohne sie seine amerikanische Premiere, und wenn *Morocco* in Berlin gezeigt werden wird, wird sie sich auf hoher See zurück nach Hollywood befinden.

Für was sie ihr in Hollywood verdientes Geld ausgegeben hat, kann man in Rudolf Siebers Kassenbüchern nachlesen. In grossen schwarzen Rechenheften hat er penibel mit spitzem Bleistift Einnahmen und Ausgaben notiert. Demnach sind sie häufig in der Bar des «Hotel Eden» und in der «Jockey»-Bar. Sie haben bei Lotte Jacobi Fotos von Maria machen lassen, Sarotti-Schokolade gekauft und sich einen Kasten Pilsener gegönnt. Das Abonnement für den *Film-Kurier* wird bezahlt und eine Vorstellung im «Deutschen Theater» besucht. Im «Kempinski» sind sie zum Abendessen und Marlene Dietrich hat sich teure Hüte, Roeckl-Handschuhe und Modellkleider gegönnt. Sparen müssen sie jedenfalls nicht.

Sie will nicht alleine nach Amerika zurückzukehren und nimmt Maria mit. Was die Hollywoodbosse davon halten, wenn sich ihre Femme fatale als fürsorgliche Mutter entpuppt, stört sie dabei wenig. Jo mag Maria, das allein ist wichtig. Am Tag vor ihrer Abreise richtet ihre Mutter ein Fest für sie aus. Ihre Freunde und Bewunderer haben sich in der Kaiserallee eingefunden, um ihr «Good bye» zu sagen. Alle warten auf Marlenes Erscheinen. Ihrem Cousin Hasso Felsing, der sich unter den Geladenen befindet, fällt auf, wie schnell sie gelernt hat, sich wie ein Star zu benehmen. Marlene Dietrich kann es sich leisten, die anderen warten zu lassen. Schliesslich taucht sie auf, in dekorativer Pose lehnt sie am Türrahmen und ruft: «Darlings, here I am» in die Runde. Begeisterter Jubel ist die Antwort.

Einen guten Monat später, am 22. Mai 1931, schickt sie aus Los Angeles ein Telegramm an Rudolf Sieber ins «Hotel Eden» Berlin: **GELIEBTER WIE GEFAELLT DIR BERLIN WIR DENKEN AN DICH IN SEHNSUCHT DU MUSST UNS UNBEDINGT BESUCHEN ICH MUSS EINE MOEGLICHKEIT FINDEN DAS KIND IST ZU GOETTLICH UM ES ALLEIN ZU GENIESSEN MILLIONEN KUESSE MUTTI-KATER.** Marlene Dietrich ist Mutti, Maria ist Kater, im Familienjargon ergibt das Muttikater. Auf ihr Kind will sie nicht verzichten. Ob das klug ist, ist ihr gleichgültig. In puncto Familie denkt sie gar nicht daran, sich den Gepflogenheiten der Amerikaner anzupassen. «Die Paramount hatte jegliche Erwähnung meiner Mutterschaft streng verboten. Ich war nicht

bereit, mich dieser Vorschrift zu unterwerfen.» Sie führt eine transatlantische Ehe, ihr Kind soll in Europa genauso wie in Amerika zu Hause sein. Vielleicht hofft sie, dass Riza Sternberg endlich Ruhe geben wird, wenn sich ihre Rivalin als Mutter präsentiert. Vielleicht will Marlene Dietrich aber auch durch ihr Zusammenleben mit Maria allzu grossen Begehrlichkeiten Jos vorbeugen. Josef von Sternberg darf Regisseur und Geliebter der Mutter, Bekannter des Vaters und Freund der Tochter sein; doch die Familie ist und bleibt Rudimuttikater.

Während sie in Europa war, hat Sternberg für seine Angebetete eine Art-déco-Villa im spanischen Stil am North Roxbury Drive als neues Domizil ausgesucht. Das ist nicht irgendeine Adresse in Beverly Hills, das ist die «Street of Stars». Das Innere des Hauses ist sehr luxuriös und im Hollywooder Einheitslook mit vielen Spiegelwänden ausgestattet. Steht man heute vor diesem Haus, so wirkt es wie eine Festung. Kein Blick nach innen ist möglich. Die Fassade sieht hermetisch geschlossen aus. Dashiell Hammet schreibt, dass man in Hollywood munkelte, Josef von Sternberg lebe mit Marlene Dietrich «in Sünde» zusammen. Die beiden verstecken sich hinter den abweisenden Mauern dieser Burg und sind froh, die Welt draussen zu lassen.

Für Marlene Dietrich, die an das aufregende Berliner Nacht- und Kulturleben gewohnt ist, hat Los Angeles nicht viel zu bieten. «Dem Berliner, der nach Hollywood verpflanzt wird, dämmert es hier, wie man ihn zu Hause gerade in dieser Beziehung verwöhnt hat. Gibt es noch einen Platz in der Welt, wo man so herrlich Komödie spielt wie an der Spree? Nur in Berlin hat man den Mut, völlig neue Wege der Dichtung, Darstellung, Inszenierung und Ausstattung zu gehen. Was dem armen Kolonialdeutschen dafür in Hollywood geboten wird, ist tiefste amerikanische Provinz.»²⁷ Sternberg begibt sich nicht gerne in Gesellschaft und spricht abfällig von der «Coconut-Grove-Culture» Hollywoods.²⁸ Kultur ist seiner Meinung nach in Hollywood ein Schimpfwort. Er will Marlene Dietrich für sich allein haben und erlaubt niemandem, direkt mit ihr in Kontakt zu treten. Während er abends Drehbücher liest, denkt sie vielleicht darüber nach, ob die Luft bei «Schwannecke» noch immer so schlecht ist und ob bei «Mutzbauer» das köstliche Gulasch auf der Abendkarte steht. Im Gegensatz zu ihrer Mutter vermisst Maria Berlin nicht. Rasch hat sie sich an das warme Klima, den wunderbar blauen Himmel, den Jasminduft, die Villa und das herrliche Essen gewöhnt. Maria wird privat unterrichtet, hat

tet, hat ihr Kindermädchen und soll sich ansonsten zur Verfügung ihrer Mutter halten. Mehrere Sequenzen der bunten Home-Movies von Marlene Dietrich zeigen dieses Familienleben am Roxbury Drive zu dritt. Marlene Dietrich und Maria tollten miteinander am Pool, Josef von Sternberg posiert mit Maria vor der Kamera. Er hat ein ungewohnt offenes Gesicht und lächelt, wie man es sonst nie bei ihm sieht. Auf einer Bilderserie, die Sternberg von den beiden am Pool gemacht hat, sieht man ein vergnügtes 6-jähriges Mädchen mit seiner glücklichen Mutter. Diese Bilder schicken sie Rudi, damit er sieht, dass es Kater gut geht. Denn nicht nur Maria, auch Rudi hat Berlin verlassen. 1930 haben sie zum letzten Mal Weihnachten in einer gemeinsamen Wohnung gefeiert. Sie werden nicht mehr als Familie Zusammenleben. Rudi zieht unmittelbar im Anschluss an die Abreise seiner Frau und Tochter mit seiner Geliebten nach Paris. Ist er in Zukunft in Berlin, steigt er im «Hotel Eden» ab.

Am 7. November 1931 schickt Josefina ein Telegramm an ihre Tochter: **RUDI ERFRAGT NAECHSTENS DEINE EINWILLIGUNG 54 AUFZUGEBEN ER SAGT DA DOCH NICHT GENUEGT BEI DEFINITIVER RUECKKEHR ZWECKMAESSIGER URLAUBSMONATE MOEBILIERT ODER HOTEL.** Die Antwort Marlene Dietrichs an ihren Mann zeigt, dass sie diesen Vorschlag als Zumutung empfindet, **I don't UNDERSTAND WHY MUTTI DON'T TAKE OUR FLAT AND ACTS LIKE OWNER OF ALL OUR THINGS I HATE THE IDEA OF DESTROYING OUR HOME WOULD LIKE THAT EVERYTHING STAY AS IT IS UNTIL I COME BACK AND BUY OR RENT A HOUSE I DON'T INTEND TO LIVE THERE I JUST WANT IT AS A PLACE FOR OUR THINGS (...) MILLION KISSES MUTTIKATER.**²⁹ Für sie gibt es noch ein «Wir», das für Rudi nicht mehr existiert. Sie schreibt ihm, dass die Auflösung der Wohnung für sie die Zerstörung ihres gemeinsamen Zuhauses bedeute, aber das scheint ihn nicht zu interessieren. Er reagiert nicht.

Vermutlich auf Vermittlung Sternbergs hat Sieber eine Stelle als Produktionsleiter der europäischen Paramount in Paris gefunden. Das hat den Vorteil, dass er vor Ort die Synchronisation der Dietrich-Sternberg-Filme mitbekommt. Sieber, der gut Französisch spricht, wohnt gerne in Paris.³⁰ Ohne lästige Heimlichtuerei kann er mit Tamara Zusammenleben. Wahrscheinlich ist das auch der Grund, weshalb er so schnell die Wohnung in Berlin loswerden will. Sieber hat seine Vorliebe für das gute Leben entdeckt. Er weiss noch Jahrzehnte später, wo es in Paris den besten Kaviar

und Cognac zu kaufen gab. Berlin gab er leichten Herzens auf, während Marlene Dietrich in ihrer Villa in Beverly Hills Heimweh hat.

Im gleichen Jahr, in dem Marlene Dietrich geboren wurde, überquerte Jonas Sternberg, wie er damals noch hiess, das erste Mal den Atlantik. Er war 7 Jahre alt und führte eine Expedition an, zu der ausser ihm seine Mutter und seinen beiden Geschwister gehörten. Sie fahren zu ihrem Vater, der bereits vor vielen Jahren ausgewandert war. Nach drei Jahren kehren sie zurück nach Wien. Jonas liebt den Prater, wo es dressierte Flöhe, Artisten, Frauen ohne Unterleib, Schwertschlucker und Elefanten auf dem Drahtseil gibt. In seinen Filmen wird er immer wieder Szenen aus dem Prater nachstellen. Der Junge entwickelt ein feines Gespür für die erotischen Versuchungen, die ihn umgeben: er beobachtet die Dienstmädchen, die nach fescen Offizieren Ausschau halten, und staunt über das Mädchen, das in irgendeinem Wiener Keller kopfüber auf der Schaukel sitzt und den Jungs zeigt, was sich unter seinem Kleid verbirgt. Als er 14 Jahre alt ist, geht es wieder nach New York. Erinnerungen an Erotik, Artistik, künstliche Wesen, dunkle Geheimnisse, Staunen und Schauen nimmt der Junge mit in die Neue Welt. Nach einem Jahr auf der Highschool ist seine offizielle Ausbildung beendet. Danach verdingt er sich als Lagerarbeiter in einer grossen Spitzenhandlung an der Fifth Avenue und lernt die Unterschiede von Rosalinen Spitze, Spitze aus Brüssel, der Schweiz, Chantilly oder Venedig kennen. Es sind seine Lehrjahre der Erotik, denn Spitze und die Haut der Frau gehören zusammen. Seine Kollegen unterhalten ihn mit Bordellgeschichten und deren Folgen. Um einige Kenntnisse über Spitze und Syphilis reicher, verlässt er das Bekleidungs-gewerbe.

Als seine Mutter der Familie den Rücken kehrt, läuft auch er von zu Hause weg. Mit 16 Jahren ist er allein und verlassen in der grossen Stadt. Er schlägt sich mit Gelegenheitsarbeiten durch und landet schliesslich beim Film. Jonas Sternberg beginnt ganz unten, er wird Handlanger bei einem Mann, der in seinem Keller Filme reinigt und neu klebt. Es folgen Jobs als Filmvorführer, Versandsacharbeiter, Filmreparateur und schliesslich als persönlicher Assistent eines Filmproduzenten. Während des Krieges dreht er im Auftrag der US-Army Trainingsfilme. Nach dem Krieg setzt er seine autodidaktische Ausbildung fort; arbeitet als Autor, Cutter und Assistent bei verschiedenen Regisseuren. Schliesslich wird er als Regieassistent in Hollywood engagiert. Im Vorspann des Films *By Di-*

vine Right taucht er erstmals als Josef von Sternberg auf. 1924 realisiert er seinen ersten Film *Salvation Hunters*, für den er auch das Drehbuch geschrieben hat. Über Nacht ist er berühmt.

Josef von Sternberg macht Marlene Dietrich zur Frau seines Lebens. Auf den Fotos aus ihrer Berliner Zeit sieht man nicht einen Mann und eine Frau, sondern eine Symbiose. Obwohl sie sich nicht berühren, gehen sie ineinander über. Sie schauen sich nicht an, doch schaut man dem einen in die Augen, glaubt man den anderen darin zu sehen. Ein Liebesakt der Augen. Auskunft über diese Liebe geben Fotos, einige Briefe, Telegramme und Geschenke Sternbergs sowie Marlene Dietrichs Memoiren. «Er wollte nicht, dass ich über ihn spreche. Nun, da er tot ist, bin ich frei. Er hat mich geschaffen. (...) Das Auge hinter der Kamera, jenes Auge, das das Geschöpf liebt, dessen Bild auf dem Film festgehalten wird, ist Schöpfer der wunderbaren Wirkung, die von diesem Wesen ausgeht und die Lob und Begeisterung bei Zuschauern auf der ganzen Welt hervorruft. All das ist genau berechnet und nicht zufällig. Es ist eine Mischung aus technischen und psychologischen Kenntnissen und aus reiner Liebe.»³¹ Sternberg schenkt ihr einen für sie gefertigten Schminkkoffer, auf dem ihr Name eingestanz ist. Er liebt die Verwandlung der Frau vor dem Spiegel, den exzentrischen Putz und die künstliche Schönheit. Auf den Fotos, die sie 1929 in Berlin von sich verteilte, sah sie aus «wie jemand, der eine Frau sein will». Ausser an ihrer Tochter, ihrer Singenden Säge und ein paar Grammophonplatten schien sie an nichts zu hängen. «Als ich sie besser kennenlernte, bekam ich Einblick in die Umstände, unter denen sie aufgewachsen war, Einblick in ihre Familie und den Kreis, der sie umgab. Sie muss eine unglaubliche Kraft besessen haben, um zu überleben und aus ihrer Umwelt herauszuwachsen. Sie litt unter schweren Depressionen, die ein Gegengewicht in Phasen unglaublicher Vitalität fanden.»

Josef von Sternberg spürt, dass Marlene Dietrich zu allem bereit ist, auch, sich in (s)eine Kunstfigur zu verwandeln. «Der einzige Mensch, dem ich gestattete, mich zu bevormunden, zu unterweisen und zu kontrollieren, war Josef von Sternberg.»³² Er macht sie zu der Frau, die er gerne sein will. «Marlene, das bin ich», mit diesem Satz stellt sich Josef von Sternberg in eine Reihe mit Gustave Flaubert.³³ Auf dem Foto, das sie ihm im Mai 1931 schenkt, steht: «Meinem Schöpfer von seinem Geschöpf.» Er schenkt ihr ein Foto von sich, auf das er geschrieben hat: «Für Marlene – was bin ich schon ohne Dich?»

Im Unterschied zu Flaubert hat es Sternberg mit einer Frau aus Fleisch und Blut zu tun. Es gibt Marlene Dietrich, die Kunstfigur und «das Liebchen», die Geliebte, **GELIEBTES ICH BIN FURCHTBAR EINSAM UND WEISS NICHT WIE ICH DIESE LANGE ZEIT AUSHALTEN WERDE DU**

BIST MEINE GANZE WELT UND NUR DEINE TELEGRAMME GEBEN MIR KRAFT ZUM ATMEN (...) MEINE SEHNSUCHT IST GRENZENLOS WEINE NICHT UND BLEIB NICHT ZU LANGE WEG ICH BETE DICH AN JO³⁴ Am nächsten darf er ihr sein, wenn sie zusammen drehen. Er verbringt die Tage in strenger Symbiose mit ihr am Set und geht am Abend mit ihr zusammen nach Hause. In diesen Tagen ist er ihr Schöpfer und ihr Geliebter zugleich.

Im August 1931 beginnen die Dreharbeiten für *Shanghai-Express*. Ausgangspunkt ist ein Bahnhof in Peking. Ähnlich wie in *Morocco* führt uns Sternberg gleich zu Beginn in eine fremde, unübersichtliche Welt. Marlene Dietrich taucht eher beiläufig auf. Sie steigt aus einem Taxi, zeigt ihr Billet vor und geht zum Zug. Ihre Aufmachung allerdings ist alles andere als beiläufig. Marlene Dietrich trägt Schwarz, aber ein Schwarz, das in der Sonne schillert und Farbe anzunehmen scheint. Um die Schultern hat sie eine Federboa geschlungen. Ihre Haare sind durch eine enganliegende Kappe verdeckt. So wird ihr schönes weisses Gesicht betont. Sie ist ein seltener schwarzer Vogel inmitten der hellgekleideten Reisenden. Einer von ihnen weiss von ihr zu berichten, sie habe bereits einige Dutzend Männer ruiniert. Man begegnet ihr mit Misstrauen und Furcht. Ihr Abteil teilt sie mit der einzigen Chinesin: mit Hui-Fei, einer in sich gekehrten, ernst blickenden Frau, die wenig spricht und von den anderen als «unehrenhaft» angesehen wird. Shanghai-Lily, wie Marlene Dietrich heisst, begegnet der Verachtung der anderen dagegen mit gelangweilt amüsiertes Ironie. Diese verlässt sie auch nicht, als sie einen ehemaligen Liebhaber trifft, nämlich den britischen Offizier und Militärarzt Donald Harvey. «It took more than one man to change my name to Shanghai-Lily», lautet der berühmte Satz, der, von ihr vorgetragen, kein Geständnis, sondern eine Bestandsaufnahme ist. Harvey reagiert beleidigt darauf und muss ihr dennoch gestehen, dass sie schöner ist denn je.

In China herrscht Bürgerkrieg. Der Zug wird von Rebellen überfallen. Als die Passagiere dem Kommandanten der Revolutionsarmee vorgeführt werden, müssen sie feststellen, dass er einer der Mitreisenden ist. Mister Chang hat seinen weissen Anzug gegen eine Uniform ausgetauscht. Er

braucht eine Geisel. Um die richtige zu finden, unterzieht er die Passagiere einem Verhör. Kaum einer befindet sich unter den ehrenwerten Reisenden, der nichts zu verbergen hätte. Beim Verhör Shanghai-Lilys stellt sich heraus, dass sie seit acht Jahren in China lebt. Als Chang versucht sie zu verführen, tritt Harvey, der alles mitgehört hat, die Tür ein und schlägt Chang zu Boden. Nach diesem Liebesbeweis Harveys weicht ihre Ironie Ernst. Um Harvey zu schützen, ist sie bereit, sich für ihn zu opfern und Changs Geliebte zu werden. In einer letzten dramatischen Szenenfolge im Zug zeigt Marlene Dietrich, was sie gelernt hat. In der Nacht verlässt sie ihre Kabine in einem schwarzen Spitzennegligé, das mit Federn geschmückt ist. Der enge Flur des ratternden Zuges ist ihr Laufsteg. Die Kamera folgt ihr, bis sie vor der Tür Harveys steht. Bevor sie anklopft, zeigt Josef von Sternberg seine Geliebte in all ihrer Schönheit. Man könnte glauben, in diesem Moment gehörte sie nur ihm. Er begehrt sie mit seinem Blick durch die Kamera. In *Shanghai-Express* siegt die Liebe. Donald Harvey und Shanghai-Lily werden wieder ein Paar.

Die exotische Umgebung, die Sternberg in der kalifornischen Wüste aufbauen lässt, unterstreicht Marlene Dietrichs Schönheit und hebt ihre Andersartigkeit hervor. Sie wandelt durch den Film wie ein edler schwarzer Schwan. Marlene Dietrich weiss vollendet mit Federboas, Spitzenhöschen, Schleiern, Handschuhen, Pelz und Seide zu hantieren. Ihre Erscheinung ist eine einzige Versuchung. Dabei zeigt sie weder Bein noch Busen. Shanghai-Lily ist ein schönes, zynisches Spielzeug. Sie spielt mit den Männern und nicht umgekehrt. Doch ihre schöne Hülle ist die Maskerade einer Toten. «Wir trennten uns, und mein Herz war tot», sagt sie zu ihrem ehemaligen Geliebten. In *Shanghai-Express* zeigt Sternberg eine neue Variante der Geschichte von der Lebedame, die im Grunde ihres Herzens eine grosse Liebende ist.

Die Ehrenmänner in Uniform entpuppen sich als Hochstapler, Feiglinge oder Sadisten. Die «unehrenhafte» Frau dagegen beweist wahre Herzensgrösse und Mut. Sie braucht keine Uniform, um sich als ehrenwert zu erweisen. Marlene Dietrich bleibt der Rolle der tapferen Abenteurerin und Geliebten treu: Amy Jolly folgte dem Geliebten in die Wüste, Witwe Kolovrath liess sich erschiessen für einen Mann, den sie vielleicht liebte, und Shanghai-Lily ist bereit, sich zu opfern für einen Mann, der nichts von ihrer Liebe weiss. In *Shanghai-Express* bildet nicht nur das Rattern des

Zuges, sondern auch das Pfeifen des Windes ein Hintergrundgeräusch. Wie hat von Sternberg so schön gesagt: «Ich lasse den Wind des Lebens durch jede Szene wehen.» Im Nachlass der Dietrich befindet sich ein Brief, der über ihre erstaunlich nüchterne Einstellung zu diesem Film Auskunft gibt. Sie hat ihn am 25. August 1931 auf Briefpapier der Paramount geschrieben. Er ist an Ehemann Rudi gerichtet: «Unsere Geschichte ‚Shanghai Express‘ geht gut vorwärts, es ist nichts aussergewöhnliches aber eine sichere Sache. Meine Rolle ist nicht so schwer, wie Nana gewesen wäre oder die Zirkusfrau. Es ist mehr der Typ aus ‚Morocco‘. Eine Kokotte, die die Strecke Peking Shanghai fährt und dort ihr Geld verdient, einen Offizier auf dieser Fahrt trifft, den sie früher mal liebte, der sie verliess, weil er ihr nicht traute, mit ihren vielen Liebchaften (...) Ich habe die Geschichte schlecht und eilig erzählt, weil ich soviel davon den ganzen Tag höre dass ich es schon nicht mehr hören kann, zumal ich nicht so sehr begeistert bin wie sonst. Aber Du siehst ja ungefähr die Idee. Die Paramount ist begeistert und Sternberg macht mal ganz gern was die wollen, damit, wenn es nicht so viel Geschäft macht nicht immer seine Geschichte schuld ist. Für mich ist es eine Erleichterung auch in Bezug aufs Sprechen und ausserdem sind nicht die Augen der Welt auf uns wie bei Nana. Milliarden Küsse Geliebter, ich höre auf es ist zu heiss. Wir haben heute den heissesten Tag in der Geschichte Kaliforniens seit fünf Jahren Ewig Deine Mutti.» *Shanghai-Express* ist ihr dritter Hollywoodfilm, und allmählich weiss sie, wie das Geschäft läuft. Wenn sie dreht, funktioniert sie wie ein Soldat. An den Drehtagen ist sie vor 5 Uhr am Morgen bereit, ins Studio zu fahren. Ihre Tochter Maria begleitet sie. Stumm fahren sie durch die kalten Strassen der Wüstenstadt. Gegen die aufkommende Übelkeit hat Marlene Dietrich stets eine grosse Anzahl Zitronen bei sich. Mehrmals lässt sie den Fahrer anhalten, um sich am Strassenrand zu übergeben. Nachdem sie die Tore der Paramount passiert haben, laufen die Vorbereitungen bis zur Aufnahme nach einem festen Schema ab. Marlene Dietrich betritt als erste ihre Garderobe, gefolgt von Maria und weiteren Helfern. Sie knipst die Lichter an, immer noch stumm konzentriert sie sich auf die Verwandlung. Sie zieht sich aus. Maria reicht ihrer Mutter den Frisierumhang. Marlene Dietrich bindet sich den Stoffgürtel fest um die Taille. Ihr werden die Männerhalbschuhe aufgebunden, und sie schlüpft in ihre offenen Pantoffeln. Maria legt «das grüne Zigarettenetui aus Weissblech mit den Lucky Strike und das goldene Dunhill-Feuerzeug zu dem grossen Glasaschenbecher gleich neben die

Dose mit den Puderquasten und Marabufedern.»³⁵ Der Kaffee wird mit Sahne in einer Tasse aus Meissner Porzellan serviert. Marlene Dietrich wird frisiert, ihr müdes Gesicht geschminkt. Dann zieht sie ein letztes Mal an der Zigarette, bevor der Lippenstift aufgelegt wird. Die perfekt auf ihre Haarfarbe abgestimmten Haarteile werden mit dem Westmore Twist festgesteckt, «einer Art Halbstich mit einer geraden Haarnadel, die nur ganz knapp die Kopfhaut nicht durchbohrte». Nun ist sie wahrscheinlich richtig wach. Zum Schluss nahen die *wardrobe girls* mit den für diesen Drehtag ausgesuchten Kostümen und ziehen sie an. Marlene Dietrich wartet, bis alles aufgeräumt ist, und auf ihr Kommando «Wir gehen» marschieren sie los. Die Lichter werden gelöscht, die Tür abgeschlossen. Es geht zum Set. Ihr Proviant besteht aus fünf Thermoskannen, gefüllt mit selbstgemachten Suppen und deutschem Kaffee. Sie ist bereit für die Arbeit mit ihrem Schöpfer.³⁶

In keinem ihrer bisherigen Filme war sie so extravagant gekleidet gewesen wie in *Shanghai-Express*. Travis Banton, ihr texanischer Kostümbildner, hat wahre Meisterwerke erotischer Optik für sie geschaffen.³⁷ Der stets exquisit gekleidete Banton ist von kräftiger Statur und hat das Gesicht eines Bauern. Jedes Jahr reist er zum Einkäufen nach Paris. Die Handschuhe, Koffer und Taschen für *Shanghai-Express* lässt er bei Hermès herstellen. Sein Atelier ist luxuriös ausgestattet mit Antiquitäten und Gemälden. Hier verbringt Marlene Dietrich viele Stunden vor dem Spiegel stehend. Jedes Atelier in den Studios verfügt über ein kleines Zimmer mit einer Couch, auf der die ermatteten Stars sich ausruhen können. Dank ihrer Ausdauer und Disziplin muss Marlene Dietrich davon nie Gebrauch machen. Da sie immer auf Diät ist, entfallen Essenspausen.

Als Marlene Dietrich in Hollywood ankommt, weiss man, wie man einen Star macht. Haare färben, die Kunstgriffe der plastischen Chirurgen oder der Kieferspezialisten, Gymnastik, kosmetische Tricks wie das «Öffnen» der Augen durch Verschieben der Augenbrauen sowie Unterricht in Sprechen, Tanzen, Laufen und Singen sind durchaus üblich. Die Verwandlung des Berliner Pummelchens in eine Hollywoodgöttin mag besonders auffällig sein, ungewöhnlich sind die dafür getroffenen Massnahmen jedoch nicht. Wer ein Star werden will, muss diese Prozedur über sich ergehen lassen. Anders ist Erfolg nicht zu haben. Man versucht es bei vielen, aber nur bei wenigen gelingt es so gut wie bei ihr. Marlene Dietrich begreift

rasch, worauf es ankommt. Zielstrebig und diszipliniert arbeitet sie an ihrer Veränderung. Bantons extravagante Kostüme kann nur eine Frau mit Witz und Intelligenz tragen. Jede andere würde darin aussehen wie eine Schiessbudenfigur.

Hollywood stellt aber auch Anforderungen, die selbst für die Dietrich nicht leicht zu erfüllen sind: nämlich die nach Sitte und Moral. Riza von Sternberg, die sich nicht damit abfinden will, dass ihr Ehemann eine andere Schauspielerin liebt, macht ihr das Leben schwer. Natürlich weiss Riza, dass ihre Anschuldigung über den unmoralischen Lebenswandel der Dietrich das beste Instrument ist, um sie wieder loszuwerden und eine weitere Zusammenarbeit mit Sternberg zu verhindern. Ein Skandal kann tödlich sein. Die Studiobosse sehen es nicht gerne, wenn ihre Stars gegen die von ihnen verhängten moralischen Grundsätze verstossen. Es gilt der sogenannte Hays Code, in dem festgelegt ist, wie lange ein Kuss dauern darf, wie lang ein Rock sein soll und welche Ausdrücke gebraucht werden dürfen.³⁸ Das Privatleben der Stars bleibt von diesem puritanischen Eifer nicht verschont, und es gibt genügend Gazetten, die nur darauf warten, einen Seitensprung auszuschlachten und eine Karriere zu zerstören. Das ist auch Marlene Dietrich bekannt. Kurz nach ihrer Rückkehr aus Europa kabelt sie an Rudi nach Paris: DA DEINE ANWESENHEIT HIER MIR SEHR HELFEN WUERDE IN SACHE PUBLICITY VERBUNDEN MIT PROZESS DER FRAU STERNBERG GEGEN MICH KABLE MIR FRUEHESTEN ZEITPUNKT AN DEM DU DORT ABKOEMLICH FALLS MAN DIR URLAUB VERWEIGERT VERLANGE ICH URLAUBSBEWILLIGUNG VON LASKY SOBALD ICH AUFTRAG VON DIR HABE SAGE NIEMANDEM NAEHERES ANTWORTE BALD DEINE MUTTI.»³⁹ Er scheint nicht davon begeistert gewesen zu sein, den Ehemann zu spielen, denn mit deutlich beleidigtem Unterton folgt:

DEIN KOMMEN ANFANG AUGUST HAT WENIG ZWECK ICH ARBEITE DANN UND DER PRESSE SKANDAL IST VORBEI DEIN BESUCH BEGLUECKT UNS JEDERZEIT WENN DU MIR ABER HELFEN WILLST MUSST DU JETZT KOMMEN ANTWORTE SOFORT OB DAS MOEGlich UND WIEVIEL GELD DU BRAUCHST MILLIONEN KUESSE MUTTIKATER.⁴⁰ Nun scheint Rudi gemerkt zu haben, dass die Lage ernst ist. Es ist auch gar nicht so weit zu ihr: «Du fliegst bis Cherbourg, fährst 4 Tage über den Ozean, dann 4 Tage Bahn und Du bist schon bei uns.»⁴¹

Marlene Dietrich erwartet ihn in Pasadena. Natürlich ist auch Maria am Bahnhof, und neben dem Chauffeur sitzt Josef von Sternberg. Rudi wird gestaunt haben über die Villa, den Pool, den blauen Himmel, den Rolls

Royce und die Sonne, die jeden Tag scheint. Ein Foto zeigt die erweiterte Kleinfamilie. Marlene Dietrich mit Krawatte, Hut und im Jackett, Maria die Arme um die Schultern der Eltern gelegt, Rudi und neben ihm Sternberg. Er hat sich bei Rudi eingehakt. Die Männer tragen weisse Anzüge, das Kind ein weisses Kleid und Marlene Dietrich einen weissen Rock. Sie sind seitlich aufgenommen. Ernst und erwartungsvoll blicken sie in eine glückliche Zukunft. Nach ein paar Wochen reist Rudolf Sieber zurück nach Europa. Er hat seine Schuldigkeit getan. Alle haben gesehen, dass es diesen Ehemann der Dietrich wirklich gibt. Nach diesem Besuch jedoch beschleicht Sieber das Gefühl, nur noch ein Darsteller im Leben seiner Frau und seiner Tochter zu sein. Ein nützlicher Idiot. Bevor er in New York an Bord geht, telegraphiert er nach Beverly Hills: **VOR DER ABFAHRT NOCH MILLIONEN KUESSE UND DANK ICH LEBE NUR FUER EUCH PAPA.**⁴²

In Hollywood nimmt die Geschichte ihren Lauf: Riza von Sternberg lässt sich die Scheidung gut bezahlen, und Marlene Dietrich dreht mit Sternberg den nächsten Film. Aufwendige Werbekampagnen und drei Filme in zwei Jahren haben dafür gesorgt, dass die beiden dem amerikanischen Kinobesucher wohlbekannt sind. Sie kümmert sich intensiv um die Synchronisation ihrer Filme und behält ihre Karriere in Europa im Blick. Rudolf Sieber in den Studios der Paramount in Paris ist ein wichtiger Hintergrundmann für sie. **BITTE SOFORT FRANZOESISCHE VERSION VON MOROCCO MIT MEINEN OHREN ANHOEREN UND KABELN WIE ES DIR GEFIEL KUESSE MUTTIKATER,** lautet ihr transatlantischer Befehl am 12. September. Sie will von ihm genau wissen, was über sie in Europa geschrieben wird. Doch Rudi meldet sich nicht oft bei ihr. Ihre Telegramme in der Vorweihnachtszeit 1931 fallen immer knapper aus. Mal schickt sie ihm Millionen Küsse, mal schreibt sie, dass sie Tag und Nacht arbeite, und mal fragt sie nur, warum er nicht antworte, obwohl sie doch die Telegramme bezahle. Sie könnte nach Europa reisen und Geld verdienen, denn ihr nächster Dreh in Hollywood ist erst für März angesetzt. Er antwortet nicht. Wenige Tage darauf erhält er ein Telegramm, in dem sie ihm mitteilt, dass sie Paris abgesagt habe, was jedoch bedeute, dass sie bis Mitte Februar ohne Gage dastehe. Als Anfang Dezember auch noch ihre Mutter sie darum bittet, Geld in Berlin zu investieren, fordert sie Rudi auf, das zu klären, **SOLCHE SUMME VERDIENT SICH NICHT LEICHT KEIN MENSCH LEGT JETZT GELD IN EUROPA AN WENN ICH ES TUE DANN NUR FUER MUTTI GUTE ANLAGE FUER MEIN GELD IST ES KEINESFALLS.**⁴³ Bis zur nächsten

Gage hat sie sich Geld von Sternberg geliehen. Der wiederum muss, um flüssig zu sein, Wertpapiere verkaufen. Wenn sie Geld hat, gibt sie es aus. Marlene Dietrich kann nicht haushalten. Rudi soll sich um diese unbequemen Dinge kümmern. «Im Laufe meines Lebens habe ich ganze Vermögen verschleudert. Sie schienen mir lächerlich, gingen unter zwischen all den Schecks, die ich jeden Tag unterschrieb.»

Am 9. Oktober feiert *Herzen in Flammen (Morocco)* im Berliner Gloria-Palast Premiere. Ihr alter Freund, der Drehbuchautor Walter Reisch, schreibt ihr: «Geliebte und bewunderte Mylady! (...) Dein ‚Marokko-Film‘ gefiel hier Presse und Intelligenz sehr gut. Die breite Masse stand dem Dialog und der Kühnheit des Themas fremd gegenüber. (...) Im Übrigen muss man Dir jetzt wirklich gratulieren, dass Du nicht hier leben musst. Die Zeiten sind derart, dass eine schöne Frau hier fehl am Platz ist. Du gehörst in das Land der Sonne!»⁴⁴ Marlene Dietrich wird sich über die Komplimente ihres Freundes gefreut haben, doch seine Schilderung der Situation Berlins klingt besorgniserregend: «Die Verhältnisse hier sind noch so ungeklärt, dass es fast aussichtslos ist, Programm für länger als bis 5 Uhr Nachmittag zu machen. Jede halbe Stunde bringt eine neue Programmänderung. Devisen-Sperre, Notverordnung, Produktions-Abbau – Schlagwörter, die den Augenblick regieren.»⁴⁵ Die Politik hält alle in Atem, das Private verliert an Bedeutung. Junge Menschen sehen in der Uniform ein Versprechen auf eine bessere Zukunft. Die Vermögen verfallen weiter, die Arbeitslosigkeit steigt, Korruption und Ausschweifung gehen auch unter Brüning weiter. Immer häufiger fällt der Name Hitler. Wenn Marlene Dietrich sich an Zeitungsfotos dieses linkischen, geschmacklos gekleideten Mannes mit den runden Gesichtszügen und der dicken Hundepettsche erinnert, dann weiss sie, was Reisch meint, wenn er schreibt, eine schöne Frau sei in Berlin fehl am Platz.

Soll sie überhaupt nach Europa reisen? **GELIEBTER RATE MIR OB ICH ANGESICHTS LAGE DEUTSCHLAND HIERBLEIBEN SOLL (...) HABE AHNUNG ALS WENN URLAUB BERLIN NICHT ERFREULICH WERDEN KANN UND ICH GELDVERLUST DAFUER NICHT VERANTWORTEN KOENNTE DU UEBERSIEHST VON DORT LAGE BESSER UND KANNST RATEN KUESSE MUTTIKATER.**⁴⁶ Sieber weiss von Tamara, die ab und an ihre Familie in Berlin besucht, wie deprimierend die Lage dort ist. «Aber sonst ist es in Berlin sehr mies. (...) alle sind weggefahren und die da geblieben sind alle sind schlecht gelaunt.

Überhaupt nach Paris ist Berlin ganz tot. (...) Hier ist nichts zu machen (geschäftlich). Kein Film. Alles tot. (...) Es ist sehr schlimm.»⁴⁷ Rudolf Sieber rät ab. Er will seiner Frau diese düstere Stimmung in Berlin ersparen.

In den Telegrammen und Briefen, die zwischen Paris und Los Angeles getauscht werden, geht es um Bestellungen aus Europa. Marlene Dietrich braucht Nachschub an Strümpfen, Handschuhen, Literatur, Sonnenöl, Medikamenten und Kinderbüchern. Sieber ist genau über ihre Wäsche-wünsche und ihre Körpermasse informiert, er muss für sie Dessous ein-kaufen, **DU KENNST DOCH DIE WAESCHE, DIE ICH IMMER KAUFTE, SCHOEN ABER PRAKTISCH. TAUSEND KUESSE MUTTI.** Er SaUsT durch Paris und kauft ein. «Denkt an mich, verlebt die Tage schön und glücklich, erzähle mei-nem Kater wie sehr ich ihn liebe und vermisse. Ich habe doch nur Euch auf der Welt, ich lebe doch nur ein halbes Leben ohne Euch. Ich umarme Euch Süssen, denkt an Eueren armen Papa, der so allein ist. Milliarden Küsse Papitsch»⁴⁸

Die Vereinigten Staaten von Amerika stecken 1932 in einer wirtschaftli-chen und identifikatorischen Krise, die viele als akute Gefährdung ihrer Existenz erleben. Der Glaube an die Gleichheit der Chancen ist ins Wan-ken geraten. Roosevelt, der Präsidentschaftskandidat der Demokraten, verbreitet mit seinem Wahlkampf Schlager «Happy days are here again» bemüht Zuversicht. Er zieht durch die Lande und berichtet, er habe Tau-senden von Amerikanern ins Gesicht geblickt: «They have the frightened look of lost children.» Roosevelt verspricht den Menschen die Rückkehr zur Normalität. Da will auch Hollywood nicht zurückstehen. Im Jahr der Wahl zur amerikanischen Präsidentschaft und vor dem Hintergrund der Depression drehen Marlene Dietrich und Josef von Sternberg einen Film, der sich deutlich von ihren anderen Filmen unterscheidet. *Blonde Venus* spielt in den USA, weist viel Zeitkolorit auf, und Marlene Dietrich fällt die Rolle einer Mutter zu.⁴⁹ Um die verschiedenen Drehbuchfassungen, den Regisseur, den Star und die künstlerische Ausrichtung der Paramount gibt es in den folgenden Monaten jede Menge Konflikte. Auch die Par-amount ist gegen Ende 1931 im Wirbel der Weltwirtschaftskrise in ernst-hafte Schwierigkeiten geraten. Man kann sich keinen Flop mehr erlauben. Die Hoffnung liegt auf Marlene Dietrich und Josef von Sternberg. Briefe, Telegramme, Telefonate gehen zwischen den Filmbossen hin und her. Hektisch wird beratschlagt, wie man einen Erfolg des Duos Dietrich/Sternberg herbeiführen kann. Man kommt schliesslich auf eine Mutterge-

schichte. Paramount-Chef Schulberg findet Gefallen an dem Gedanken, Marlene Dietrich als liebende Mutter zu präsentieren, **THIS STORY COMBINES EVERY ELEMENT OF DRAMATIC INTEREST THAT COULD POSSIBLY BE CROWDED INTO A DIETRICH SUBJECT GIVING HER A STRONG EMOTIONAL SYMPATHETIC ROLE THAT IS FAR REMOVED FROM ANYTHING SHE HAS YET DONE AND SHOULD THEREFORE BE WELCOME RELIEF AT SAME TIME GIVING HER OPPORTUNITY TO SING DRESS SMARTLY AND BE GLITTERING STAGE PERSONALITY WITH WHICH SHE CAPTURED PUBLIC IN BOTH MOROCCO AND BLUE ANGEL.**⁵⁰ Die Umsetzung dieses Vorhabens erweist sich jedoch als nicht ganz einfach. Machtkämpfe innerhalb der Paramount, strenge Zensurbestimmungen, Moral und Profitstreben stehen einem einheitlichen Vorgehen im Wege. Schulberg selbst wird im Verlauf des Jahres seinen Posten räumen müssen, und auch Josef von Sternberg versucht noch vor Drehbeginn die Gesellschaft zu verlassen. Das ihm vorgelegte (veränderte) Drehbuch will er nicht verfilmen. «Aber auch Miss Dietrich verliess die Filmgesellschaft. Sie weigerte sich, mit einem anderen Regisseur zu arbeiten, und ich musste zurückkehren, denn wir hatten beide einen Vertrag zu erfüllen», lautet Sternbergs Kurzfassung eines monatelangen Nervenkrieges.

Am 26. Mai beginnen schliesslich die Dreharbeiten zu *Blonde Venus*. Marlene Dietrich spielt darin die Deutsche Helen, die den amerikanischen Chemiker Edward Faraday geheiratet hat, der in der Depression arbeitslos geworden ist. Zudem ist er schwer krank. Sie leben zusammen mit ihrem 5-jährigen Sohn Johnny in New York. Helen, eine frühere Kabarettssängerin, kehrt gegen den Willen ihres Mannes in ihren Beruf zurück. Bei der Stellensuche muss sie sich taxieren lassen, bekommt andere Namen verpasst und hat sich gegen viele Konkurrentinnen durchzusetzen. Alle sind auf der Suche nach Arbeit. Sternberg zeigt die Dietrich erneut als Nachtclubsängerin. Die Männer sind hinter ihr her, den besten, Nick Townsend, gespielt von Cary Grant, sucht sie sich als Geliebten aus. Er gibt ihr Geld, mit dem sie die Heilung ihres Mannes finanziert. Als ihr Mann hinter das Verhältnis kommt, beginnt der Kampf ums Kind. Helen flieht, er lässt sie von der Polizei durch das ganze Land jagen. Die Menschen, denen Helen begegnet, sind hart und mitleidslos. Auf der Flucht durch Amerika verkommt sie zur obdachlosen Säuferin mit zerschissenen Kleidern und rohen Manieren. Vor einem solchen Ende fürchten sich viele Amerikaner. Als sie ganz unten angekommen ist, gibt sie auf. In schäbigen Kleidern auf irgendeinem gottverlassenen Bahnhof bleibt sie

zurück, während ihr Mann mit dem Jungen abreist. Ihr gelingt ein kometenhafter Aufstieg als Sängerin in Paris. Sie kehrt nach New York zurück und bittet ihren Mann wieder um Aufnahme.

1932, da sich abzeichnet, dass die grosse Party in den Staaten vorbei ist, passt Marlene Dietrichs europäische Auffassung von Mutterschaft sehr gut zu der neuen Häuslichkeit. Man vergnügt sich nicht mehr in Clubs, Bars oder Restaurants, sondern entdeckt die Freuden des heimischen Gesellschaftsspiels: Puzzle, Bridge und Dame erfreuen sich zunehmender Beliebtheit. Marlene Dietrich spielt die Rolle der Mutter liebevoll und sachlich zugleich. Wenn sie zu ihrem ersten Auftritt aufbricht und dem hilflos herumstehenden Edward noch schnell Anweisungen für das Abendessen und das Zubettgehritual des Sohnes gibt, während sie ihre Rolle memoriert und zusammenpackt, gibt sie damit eine Situation wieder, die jeder berufstätigen Mutter bekannt ist. Es ist auffällig, dass in der Wahrnehmung der Marlene Dietrich ihre offensive Mutterschaft so gut wie keine Rolle spielt. Sie spielt Helen Faraday als eine Mutter, die eine begehrenswerte Frau geblieben ist. Das kann zur damaligen Zeit im Übrigen nur sie. Als Hausfrau trägt sie weisse Blusen, weisse Schürzen, schwarze Röcke, aber auch auf Figur geschnittene und mit Pelz verbrämte Mäntel. Als Sängerin und Geliebte ist sie in fliessende, verführerische Gewänder gehüllt oder präsentiert sich im weissen Frack und mit Zylinder. Auch in diesem Film ist Marlene Dietrich die grosse Liebende. Es geht jedoch weder um den beleidigten Ehemann noch um den smarten Geliebten, sondern einzig um den Sohn. Die Pose des androgynen Vamp dient auch in diesem Film nur dazu, ihre Enttäuschung über die Liebe zu kaschieren. Ausser Mutter, Ehefrau, Geliebter und Sängerin ist Marlene Dietrich in diesem Film auch noch Deutsche. Immer wieder muss sie Johnny erzählen, wie sie und sein Vater sich kennengelernt haben: «Es war Frühling in Deutschland...» Am Abend singt sie ihm deutsche Lieder wie «Leise zieht durch mein Gemüt» oder «Ein Männlein steht im Walde» vor. Deutschland ist in diesem Film von 1932 das Land, in dem sich amerikanische Männer an warmen Frühlingsabenden in schöne deutsche Nixen verlieben und in dem berühmte Forscher leben, die einen heilen können.

Die Nachrichten jedoch, die Marlene Dietrich zu Beginn des neuen Jahres aus Berlin erhält, hören sich nicht gut an. Man berichtet, dass die Vorführung von *Dishonored* in Berlin gestört worden ist. Walter Reisch misst diesen Aktionen jedoch nicht allzu viel Wert bei: «Wunderbare Marlene!

Ich komme soeben von Deinem Film X.27. Zur Premiere bekam ich leider oder soll ich sagen gottseidank keine Karten. Denn ich hätte mich sicherlich mit vielen Radaubrüdern herumgerauft. Um es gleich zu sagen: ich finde den Film herrlich! Die Krawalle und Skandale sind sicherlich nur auf das Conto einiger Rowdys zu setzen, denen jede Premiere rund um die Gedächtniskirche schlecht genug ist, um sich bemerkbar zu machen. (...) Sonst gibt es nur eine Stimme: Marlenes beste Schauspielerleistung. Sternbergs glänzende, saftige, bunte, dramatische, mitreissende Inszenierung. Nebenbei ist es immerzu ausverkauft bis jetzt. (...) Nun zu anderem: vielen, herzlichen Dank für Deinen lieben Brief, ich habe mich über jede einzelne Zeile dreifach gefreut, ganz bestürzt bin ich über Deine Klage, dass es Dir drüben nicht mehr gefällt! Deine Europa-Sehnsucht ist für unsereins glatt unverständlich! Wer hier Politik, Wirtschafts-Deroute, Gesellschafts-Bankrott u.s.w. mitmacht, hat für Europa-Sehnsucht keinerlei Verständnis! «⁵¹

Im gleichen Monat erreicht sie die Bitte von Rudi und Josefine, ihnen eine Vollmacht auszustellen. Sie fürchten den Verfall des Geldes und wollen ihre Existenz absichern. An den Briefen und Telegrammen, die in diesen Monaten zwischen Paris, Berlin und Los Angeles hin- und hergeschickt werden, lässt sich ablesen, wie jeder Seite das Verständnis für die andere Seite fehlt. Marlene Dietrich ist im Januar 1932 ohne Gage und fühlt sich unwohl im Haifischbecken Hollywood, während Rudi und Josefine denken, sie sei reich und habe keine Sorgen. Im November 1931 war sie für ihre Rolle der Amy Jolly in *Morocco* als beste Darstellerin und Sternberg als bester Regisseur für den Oscar nominiert gewesen. Beide gingen leer aus. Für Marlene Dietrich sollte es ihre einzige Oscar-Nominierung bleiben.

Dann geschieht etwas, was ihr fast den Verstand raubt. Am 1. März wird das 20 Monate alte Baby des Fliegerhelden Charles Lindbergh aus dem elterlichen Haus entführt. Ganz Amerika nimmt Anteil daran. Die Hollywoodstars fürchten um die Sicherheit ihrer Kinder. Marlene Dietrich erhält einen Erpresserbrief, in dem mit der Entführung von Maria gedroht wird. Sie steckt mitten in den Dreharbeiten zu *Blonde Venus* und kann keinen klaren Gedanken mehr fassen. Jeden Morgen nimmt sie Maria mit ins Studio. In der Nacht wird das Kind von den Freunden der Mutter beschützt. Einmal «lag von Sternberg mit entschertem Revolver auf dem Boden vor meinem Bett, in tiefem Schlaf. In einer anderen Nacht war es

der bewaffnete und einsatzbereite Chevalier, der neben meinem Bett musikalisch schnarchte.»⁵² Als Rudi Sieber kommt, lässt sie ihn von zwei FBI-Offizieren beschützen, sämtliche Türen und Fenster ihres Hauses werden vergittert. Zwar droht sie damit, die USA zu verlassen, doch die Interessen der anderen stehen dagegen. Sternberg will Marlene Dietrich bei sich behalten, Maria will nicht nach Europa, und Rudi Sieber lebt ganz gerne ohne seine Ehefrau in Paris. Am Ende bleibt alles beim Alten. Marlene Dietrich bleibt in Hollywood. Wo soll sie auch hin?

Die Paramount gilt als die amerikanische Filmgesellschaft, der Europa nicht völlig gleichgültig ist. Europäische Stars wie Emil Jannings, Ernst Lubitsch, Marlene Dietrich, Sergej Eisenstein oder Maurice Chevalier sind bei ihr unter Vertrag. Mit letzterem versucht Marlene Dietrich ihre Erinnerung an Europa wachzuhalten und ihr Heimweh zu bekämpfen. Chevalier, der 13 Jahre älter ist als sie, war ein Pariser Strassenjunge, der nach dem Krieg zum Revuestar aufgestiegen war. Seine elegante Kleidung – Anzug, Strohhut und Fliege – ist sein Markenzeichen. Chevalier kann auch in seinen Liebesbriefen an Marlene Dietrich nicht aufhören, den charmanten Franzosen zu spielen. Fast egal, was er schreibt, es hört sich immer nach «Olälä» an. Chevalier nennt Marlene Dietrich «Ma Grande Aimée, Ma Femme, Ma Grande». Ihm fällt nicht wirklich etwas ein, er ergeht sich in Gemeinplätzen der Liebe, **JE PENSE A TOI SANS CESSE ET TU EST ENCORE DANS MES BRAS.**⁵³ Spätestens nach dem vierten Brief wird es langweilig. Chevalier ist für Marlene Dietrich als Mann zu harmlos, um sie wirklich zu interessieren. Man kann sich gut vorstellen, dass Maurice Chevalier und Marlene Dietrich sich gerne über die Amerikaner lustig machen, zusammen singen oder von Paris schwärmen. Dort trifft sich Chevalier mit Rudolf Sieber, und wie üblich verträgt sich der Ehemann prächtig mit dem Liebhaber seiner Frau. Ihr Gesprächsthema: Marlene Dietrich. Rudi Sieber ist durch diese Begegnungen mit Forst, mit Chevalier, mit Sternberg und wie sie alle heissen immer bestens darüber informiert, wie es um das Verhältnis Marlene Dietrichs zu ihrem jeweiligen Liebhaber gerade bestellt ist. Er hat nicht nur den Überblick über die Finanzen seiner Frau, sondern kennt sich in ihren Liebesdingen aus. Ein Rest Macht über sie ist ihm geblieben. Fast jedes zweite Telegramm – die Briefe werden seltener, je länger sie weg ist – enthält seine Bitte um Geld, **PLEASE MUTTI SEND MONEY I NEED IT MILLIONS**

KISSES FOREVER PAPA.

Bei der Berliner Premiere von *Shanghai-Express* ist der Mozartsaal am Noliendorfplatz restlos ausverkauft, **SHANGHAI EXPRESS GROESSTER ERFOLG SEIT JAHREN TAEGELICH DREI VORSTELLUNGEN AUSVERKAUFT SONN-ABEND ERZWANGEN ABGEWIESENE BESUCHER MIT UNFALLKOMMANDO NACHTVORSTELLUNG.**⁵⁴ Die deutsche Paramount startet mit diesem Film eine flächendeckende Werbung für seinen Star. Den Kinobesitzern werden zwei Meter grosse Marlene-Dietrich-Ausschnittfiguren sowie plakat-grosse Ölgemälde der Shanghai-Lily angeboten. Postkarten von Marlene Dietrich sind in Millionen-Auflage gedruckt.⁵⁵ Alle Deutschen sollen wissen, wer Marlene Dietrich ist. Die liest gegen das Heimweh Berliner Kinderbücher, die sie sich «paketweise» nach Hollywood hat schaffen lassen, **HABEN HIMMLISCHEN ABEND MIT PUENKTCHEN UND ANTON ICH WUENSCHTE SIE KOENNTEN MEIN KIND LACHEN HOEREN TAUSEND GRUESZE UND DANK MARLENE DIETRICH.**⁵⁶

Im September fragt sie mehrmals bei Rudi an, wie die Lage in Deutschland sei und ob er ihr rate zu kommen, **I UNDERSTAND YOU SO WELL BUT IF I SHALL ADVISE YOU SHOULDN'T GO TO GERMANY NOW POLITICAL SITUATION TERRIBLE NEW ELECTIONS DANGER OF CITIZEN WAR.**⁵⁷ Ihren Freunden scheint es nicht gut zu gehen, und sie hat gehört, dass sich Marcellus Schiffer das Leben genommen hat. Margo Lion hat Berlin verlassen und ist nach Paris gezogen. Willi Forst – ganz benommen von seinem Liebesglück und Liebesleid – schaut sich im Mozartsaal ihre alten Filme an. Marlene Dietrich ist unerreichbar für ihn geworden. Nur die Filmbilder sind ihm geblieben. «Wenn's gar zu arg um mich herum prasselt und auf mich einknallt, dann wallfahrte ich eben zu Dir in den Mozartsaal, bin besoffen dass es so etwas ja doch noch gibt und selig darüber dass Du lebst. Bis jetzt war ich 16 Mal drin. Nicht immer ganz, ich komme oft mittendrin und bleibe zweimal hintereinander auch.»⁵⁸ Mit losefine von Losch steht er in Kontakt, und bei Rudolf Sieber weint er sich aus. «Ich bin ganz erschlagen. Ich habe jetzt zwei Stunden nur von Dir gesprochen. Mit Rudi. Ich liebe Dich unsagbar, am Ende noch stärker, als je zuvor, meine Sehnsucht kennt keine Grenzen mehr. Ich habe mich auch gar nicht vor Rudi geniert und es ihm gesagt, dass ich krank bin vor Sehnsucht nach Dir. Er war bezaubernd, und verstand mich restlos.»⁵⁹ Forst ist also bereits bei Rudi gelandet, der die abgelegten Liebhaber seiner Frau als erster betreibt. Marlene Dietrich schickt Forst Geld, gibt sich fürsorglich, doch als Liebhaber hat er ausgedient.

Auf Anraten Rudis bleibt sie mit Maria in Hollywood. *Blonde Venus* kommt Ende September ins Kino. Die amerikanischen Kritiker sehen den Zeitpunkt gekommen Josef von Sternberg und seinen Star niederzumachen. «Sein jüngster Film *Blonde Venus* ist möglicherweise sein schlechtester. Hier hat Sternberg samt seinen Talenten einen Tiefpunkt erreicht. Die Aufnahmen sind entschieden maniert – eine widersprüchliche Mischung aus diffusem Licht, gesofteten sowie über- und unterbelichteten Bildern, wobei jede Szene so offensichtlich ‚komponiert‘ ist, dass es wehtut.»⁶⁰ Keiner der Mitwirkenden hat diesen Film wirklich gewollt, und insofern war der Misserfolg absehbar. Marlene Dietrich und Josef von Sternberg gelten nicht länger als ein Künstlerpaar, das für Erfolg steht. Unter dem Druck von aussen werden die Abstände zwischen ihren Streits kürzer. Er gilt als schwierig, da er sich allen überlegen fühlt, und von ihr weiss man, dass sie ihm stets gehorcht. Sie müssen sich ihre zukünftige Zusammenarbeit gut überlegen. Sternberg schreibt sachlich, es sei ihm nach dem fünften Film endlich gelungen, Marlene Dietrich dazu zu überreden, mit einem anderen Regisseur zu drehen. Das soll Rudi sofort erfahren. **MEIN NÄCHSTER FILM WAHRSCHEINLICH MIT MAMOULIAN AUF JOSH PERSONLICHEN WUNSCH NIEMANDEM SAGEN UND KOMM BALD.**⁶¹ Sternberg reist zu den Westindischen Inseln, um einen Hurrikan zu filmen. Dietrich und er nehmen Urlaub voneinander. Bei Rudi fragt Marlene Dietrich an, wie *Blonde Venus* in Berlin aufgenommen wird, und er kann ihr davon berichten, dass er auch noch in der dritten Woche komplett ausverkauft ist. **VENUS BERLIN BIG SUCCESS ALL CRITICS PHANTASTIC FOR YOU ALSO MARVELLOUS FOR JOE.** Das jedoch scheint sie nicht animiert zu haben weiter Filme zu drehen, denn Anfang Dezember fragt sie ungeduldig bei Rudi an, wann er endlich wieder zu ihnen kommt. Am liebsten will sie mit ihm zurückreisen, **HOPE TO GET AWAY WITHOUT MAKING PICTURE CABLE AT ONCE MILLION KISSES MUTIKATER.**⁶² Das Jahr 1933 beginnt mit Ärger. Marlene Dietrich ist nicht zur Arbeit erschienen, und die Paramount verklagt sie wegen Vertragsbruchs. Erst unter Druck ist sie bereit, sich mit ihrem neuen Regisseur zu treffen. Ein Foto von Marlene Dietrich mit Rouben Mamoulian zeigt, wie unterschiedlich sie sind. Er sieht aus, als würde er sich vornehmlich für philosophische Fragen interessieren, während sie in glamouröser Aufmachung nur darauf aus ist, ausreichend Beachtung zu finden. Doch die beiden verste-

hen sich. Ihr knappes Urteil über ihn lautet, er habe sie so genommen, wie sie ist. Sie sollen für die Paramount den Roman *Das hohe Lied* von Hermann Sudermann verfilmen. Marlene Dietrich sagt brav ihr Sprüchlein auf, wonach sie wie jedes deutsche Mädchen diesen Roman liebe und schätze. Ein Telegramm Sternbergs, der sich Ende Januar 1933 in Berlin aufhält, verrät, dass sie regelrecht glücklich ist, in Mamoulian einen Bewunderer gefunden zu haben, **LIEBSTE HABE EBEN DEINEN ERSTEN BRIEF DANKE TAUSENDMAL INZWISCHEN DEINE TELEGRAMME DENEN ICH ENTNEHME, DASS DU WIEDER GLUECKLICH BIST UND ENTZUECKT WEIL ROUBEN DESSEN BEGEISTERUNG WIE EINST MEIN IST (...) MEINE BEGEISTERUNG EXISTIERT AUCH JETZT UND IST UNVERGLEICHBAR KUESSE (...) BIN SELIG, DASS DU NICHT LEIDEST KUESSE ICH FAHRE MORGEN NACH WIEN**

HOTEL IMPERIAL ICH UMARME DICH UND DICKE WIE EINST UND IMMER jo⁶³. Neun Tage später ist Adolf Hitler Reichskanzler, und die Nationalsozialisten fühlen sich «wie im Märchen» (Joseph Goebbels). Im Briefwechsel Marlene Dietrichs sowohl mit ihrem amerikanischen Geliebten wie auch mit ihrem Ehemann spielt Hitler zunächst keine Rolle. Sternberg findet Berlin in den drei Jahren, die seit dem *Blauen Engel* vergangen sind, unverändert. Er macht in Berlin halt, um einer Essenseinladung Alfred Hugenbergs nachzukommen. Am nächsten Morgen reist er weiter nach Wien. «Das Taxi, das mich am 27. Februar zum Flughafen brachte, musste vor dem brennenden Reichstag warten.» In Paris trifft er Rudolf Sieber, der an Marlene Dietrich telegraphiert, er und Jo würden ihre Probleme diskutieren. Anzunehmen ist, dass es um ihren Verbleib in den USA geht. Im Februar 1932 hatte sie in einem Interview mit einer amerikanischen Tageszeitung verkündet, sie denke daran, nach Deutschland zurückzukehren. Daraus wird nichts. Sternberg wird spätestens im Taxi vor dem brennenden Reichstag klar geworden sein, dass von der Machtergreifung der Nationalsozialisten ihre gemeinsamen Pläne mitbetroffen sind. Rudi dagegen ist Ende März noch unbeschwert: **HAPPY NOTHING SERIOUS HAPPENED ARE YOU WELL AGAIN (...) MILLION KISSES LOVE YOU PAPA.**⁶⁴ Marlene Dietrich fühlt sich einsam in Hollywood. Seitdem sie mit Mamoulian dreht, weiss sie, was sie an Jo hat. **EVERYBODY EXCITED OVER MY SO CALLED ACTING HAVE NO DIFFICULTIES WHATSOEVER MAMOULIAN LOVES EVERYTHING I SAY AND DO TWO TAKES OF EACH SCENE THE LAST TIMES WITH JO SEEM TO BE A BAD DREAM ALTHOUGH THE INSPIRED ATMOSPHERE IS MISSING AND I SEE NOW MORE THAN EVER HOW FAR ABOVE EVERYBODY HE IS.**⁶⁵ Maria sieht ihre Mutter zum ersten Mal ihren Text

lernen. Bei Sternberg existierten Drehbücher nur für die Studiobosse. Marlene Dietrich vertraute auf sein Genie und darauf, dass er ihr rechtzeitig sagte, was zu tun war. Mamoulian ist für sie kein Genie, und deshalb lernt sie ihren Text.

Song of Songs ist der Film, in dem Marlene Dietrich das «Heideröslein» wie auch «Johnny wenn Du Geburtstag hast» singt. Das Gesangsrepertoire gibt die Bandbreite ihrer Rolle wieder. Sie fängt an als die Unschuld vom Lande, verliebt sich in Berlin in einen jungen Künstler, wird an einen sadistischen Baron nach Pommern verkuppelt und endet schliesslich als eine zynische Halbweltdame. Anfang Mai ist der Film abgedreht. Marlene Dietrich hat drehfrei. Mit Maria will sie nach Europa reisen. Die Frage ist nur: nach Berlin oder nach Paris? Von Rudi Sieber weiss sie, dass ihre Mutter sie in Berlin erwartet. Josefina von Losch ist wenig alarmiert über die politischen Geschehnisse. Wie die meisten Deutschen glaubt sie, damit nichts zu tun zu haben, **GRUNDLEGENDE UMWÄELZUNGEN BETREFFEN UNS NICHT ZEITUNGSBERICHTE SICHER UEBERTRIEBEN ALLES WOHL UMARMUNGEN MUTTI.**⁶⁶ Doch Rudi Sieber mahnt seine Frau nun zur Vorsicht. Er rät ihr mit einem französischen Schiff zu reisen. Auch würde er an ihrer Stelle nur mit einem neuen amerikanischen Vertrag in der Tasche deutschen Boden betreten, **THEN NOBODY CAN HOLD YOU BACK TO LEAVE GERMANY BY NO MEANS.** Marlene Dietrich weiss nicht, was sie tun soll. Lieber heute als morgen will sie die USA verlassen, aber wo soll sie hin? Die Briefe und Telegramme vom Frühjahr 1933 erwecken den Eindruck, als sei Marlene Dietrich auf der Flucht. Sie hat das Gefühl, alles nur falsch machen zu können. In Deutschland ist Hitler und in Paris die Frau von Maurice Chevalier. Ein deutsches oder ein französisches Schiff nehmen? Wo von Bord gehen? Was eigentlich in welcher Sprache sagen? Am 8. Mai meldet sich Rudi mit deutlichen Worten: **SITUATION BERLIN SCHRECKLICH ALLE ABRATEN SELBST EDI DER NAZI FUERCHTET ANPOEBELUNGEN BARS GROESSTENTEILS GESCHLOSSEN THEATER KINOS UNMOEGLICH STRASSEN LEER ALLE JUDEN UNSERER BRANCHE PARIS WIEN PRAG ERWARTE DICH MIT MUTTI CHERBOURG (...) SPAETER SCHWEIZ ODER TIROL ERHIELT FUENF PAKETE PHANTASTISCH WUNDERBAR ERWARTE EUCH SEHNSÜCHTIG KUESSE PAPA.** Marlene Dietrich sucht bei ihrem Mann Schutz, **WILL NICHT TIROL HASSE EINSAMKEIT WILL MIT DIR FRANZOESISCHES BAD KUESSE SEHNSUCHT MUTTIKATER.**

Vor ihrer Ankunft in Cherbourg fühlt sie sich am Ende ihrer Kräfte. Das Kind ist seekrank, und sie hat drei Nächte nicht geschlafen.

Das Foto ihrer Ankunft in der französischen Hauptstadt zeigt den Einzug einer Königin. Marlene Dietrich schützt ihre Augen mit einer dunklen Sonnenbrille vor den Blicken der Neugierigen. Im Anzug, mit Hemd, Krawatte, weitem Mantel und Barett erregt sie Aufsehen. Ihr Aufzug wirkt wie eine Rüstung. Ihre Miene verrät, dass sie sehr wohl weiss, dass alle Blicke auf sie gerichtet sind. Flankiert wird sie von Rudolf Sieber zur Linken, der sich bei ihr untergehakt hat, und Marcel Boursier, der ihren Aufenthalt vorbereitet hat, zur Rechten. Maria ist nicht zu sehen. Die Männer scheinen kaum mit dem Tempo der Frau im Anzug mithalten zu können. Es sind die dynamischsten Fotos, die von Marlene Dietrich existieren. Endlich ist sie Hollywood entkommen. Dass sie Männerkleidung trägt, sorgt in Europa für Aufregung.⁶⁷

Steht man vor ihren Anzügen, Smokings, Hosen und Jacketts dann versteht man, dass diese Kleidungsstücke für Marlene Dietrich magische Objekte gewesen sind. Sie lässt sie von klassischen Herrenscheidern herstellen. Marlene Dietrich liebt diese präzise, praktische Kleidung, die der Figur Haltung verleiht. Für sich und die, die ihr nahekommen, versteht sie die Herrenkleider mit subtilen Zeichen der Weiblichkeit. Eine rote Wollhose, wie eine Matrosenhose an der Seite geknöpft, ist nach strengem Herrenschnitt gearbeitet, doch am Bund ist sie mit einem Streifen geblütem Stoff gefüttert. Ein mit Schreibmaschine beschriebenes Stück Stoff ist in die Hose eingenäht: «Mr. Marlene Dietrich Date: November 1932 Watson & Son Tailors, Hollywood, Californien.» An ihrem Smoking sieht man, wie zierlich sie gewesen sein muss. Sein Stoff ist dunkel, dick und schwer. Um von diesem massiven Kleidungsstück nicht erdrückt zu werden, muss seine Trägerin eine enorme Präsenz entfalten. Mr. Marlene Dietrich trug auch Herrenunterwäsche. Ausser edlen Teddies und verführerischen Spitzenhöschen finden sich in ihrem Nachlass seidene Boxershorts mit Eingriff, die ihr Monogramm tragen.

Natürlich wartet auch in Paris Arbeit auf sie. Sie überwacht die Synchronisation von *Song of Songs* und lernt dabei den Arbeitsplatz ihres Mannes kennen. Und wie geht Rudi mit der heiklen Situation um, dass Ehefrau, Tochter und Geliebte in Paris sind? Seine Tochter erinnert sich: «Wie alle erfolglosen Männer war er ein Tyrann in den Bereichen, in denen er es

sich erlauben konnte. (...) Restaurants waren ihm die liebste Arena, um Nero zu spielen, und seine berühmte Frau erhielt die Rolle des Christen. In ihrer Begleitung wählte er immer einen öffentlichen Ort für seine Wutanfälle und liess sie an Menschen aus, die sich nicht wehren konnten. Angestellte fürchteten den Verlust ihrer Stelle, Restaurants den Verlust des Kunden Dietrich, und Tami, ich und Teddy (der Hund, K. W.), wir fürchteten uns einfach.»⁶⁸ Ihre Mutter übergeht diese Ausbrüche. Für einen kleinen Angestellten der Paramount war solch ein Verhalten höchst lächerlich, und das weiss auch Marlene Dietrich. Dass Rudi Sieber sich diese Szenen in ihrem Beisein erlauben kann, gehört in gewissem Sinne zu dem Lohn, den sie ihm für seine Rolle als Ehemann gewährt. Ausserdem zahlt sie seine Kaschmirjacketts, Cartier-Feuerzeuge und Tweedanzüge. Marlene Dietrichs Gagen gestatten es ihm, einen luxuriösen Lebensstil zu führen.

Weit von dieser Art zu leben entfernt sind Bekannte und Freunde, die vor Hitler nach Paris geflohen sind. Der Textdichter Max Kolpé hat erzählt, dass er und Franz Wachsmann es nicht glauben wollten, als sie einen Anruf erhielten und gebeten wurden, in ein feines Hotel nach Versailles zu kommen. Der männliche Anrufer klärte sie auf, dass Madame Dietrich sie dort erwarte. Kolpé, der sich verschaukelt fühlte, beschied dem lästigen Anrufer, Madame Dietrich möge sie doch abholen lassen. Die beiden Musiker staunten nicht schlecht, als Marlenes Karosse vor ihrer Absteige hielt. «Nie werde ich den Moment unserer Begegnung mit Marlene vergessen. (...) Der Chauffeur riss den Wagenschlag auf. Wir stiegen aus und sahen uns verlegen um. Breite, imposante Stufen führten hinauf zum Eingang des Hotels. Davor eine Frau, die wie ein Engel aussah, der ‚Blaue Engeh, in einem phantastischen Chiffonkleid, in dessen Falten der Sommerwind spielte.» Lächelnd geht sie auf die beiden zu und sagt: «Sie haben das Ganze für einen Scherz gehalten, nicht wahr?» Wachsmann und Kolpé haben in Berlin ein Lied zusammen geschrieben, das Marlene Dietrich gerne aufnehmen will. Den Text weiss sie auswendig, doch ihr fehlen die Noten. Wachsmann hat die Melodie noch im Kopf, und die Aufnahmen können beginnen. «Allein in einer grossen Stadt / Man lebt in einer grossen Stadt / Und ist doch so allein! / Der Mann, nach dem man Sehnsucht hat, /scheint noch nicht da zu sein. /Man kennt ihn nicht und kennt ihn doch genau, /und man hat Angst, dass er vorübergeht (...)»

Marlene Dietrich mag diese kleinen, traurigen Lieder; Einsamkeit, Gross-

stadt und Liebe sind ihre Spezialität. Mit Wachsmann und Kolpé produziert sie in Paris eine Platte mit sechs Titeln.⁶⁹ Damit diese Platte auch in Deutschland verkauft werden kann, erhalten beide andere Namen. Bereits wenige Monate nachdem die Nationalsozialisten an der Macht sind, ist klar, wem ihre Sympathie gilt. Ihre Suite im Hotel «Georges V.» wird in den 30er Jahren eine unter Emigranten bekannte Adresse sein. Marlene Dietrich spendiert Essen, verteilt Geld, verschafft Arbeit oder zahlt eine Schiffspassage nach Amerika. Janet Flanner hat über die Wirkung Dietrichs auf die Pariser geschrieben: «Sie ist der süsse Pfeffer, der die Leute massenweise in das bescheidene ungarische Restaurant in der Rue de Surène zieht, wo sie gewöhnlich diniert; ein bitterer Wermutstropfen ist sie nur für jene eleganten Cocktailparties, bei denen sie nicht auftaucht. (...) Sie spricht ausgezeichnet Französisch, ist von bescheidener Art (...). Fräulein Dietrich ist seit Jahren der erste ausländische weibliche Star, in den sich die Pariser Gesellschaft verliebt hat.»⁷⁰

Im September reist Marlene Dietrich zurück nach Amerika. Maria begleitet sie. Sie freut sich auf ihr Zuhause, während es Marlene Dietrich graust vor der Leere, die sie erwartet. Sternberg hat eine noch luxuriösere Villa in einem noch feineren Stadtviertel für sie gemietet. Das Beste ist ihm für sie gerade gut genug. Von ihm stammt ausser dem Rolls Royce der Saphirring an ihrem Finger und das Zigarettenetui aus Gold, Brillanten, Malachit und Lapislazuli. Jedes Mal, wenn sie es aufklappt, um eine Zigarette zu entnehmen, kann sie seine Widmung lesen: Marlene Dietrich / Weib, Mutter und Schauspielerin wie nie Josef von Sternberg.

Ihre Reise nach Europa stand nicht nur unter dem Zeichen der neuen Machthaber in Deutschland, sondern auch unter dem einer gefährdeten Liebe. Immer wieder hatte es «Riesenkrachs» zwischen ihr und Jo gegeben. Er ist ihr in leidenschaftlicher Liebe verfallen, und sie bringt nicht den Mut auf, sich von ihm zu trennen, denn keiner kann sie so in Szene setzen wie er. Im Mai hat Sternberg ihr fast täglich ein Liebestelegramm geschickt, **GELIEBTE GOETTIN ALLES IST SO LEER WIEDER EINMAL UND ICH VERBENNE VOR SEHNSUCHT UND LIEBE (...) ALLE MEINE GEDANKEN UND TRAEUME SIND BEI DIR JO.**⁷¹

MOECHTE AM LIEBSTEN DEN GANZEN KRAM WEGWERFEN UND ZU DIR FLIEGEN ICH BIN UEBERGLUECKLICH DASS DU SEHNSUCHT HAST (...) ICH VERMISSE DICH MIT JEDEM GEDANKEN UND LIEBE DICH MEHR UND MEHR JEDE SEKUNDE DU UNVERGLEICHLICHES WEIB UND SCHOENSTES DER SCHOEP-

FUNG.⁷² Der Mann, der diese Telegramme schickt, weiss, dass die angebetete Frau in Europa ihren Ehemann und ihre Liebhaber treffen wird. Doch das ändert nichts. Bereits Stunden nachdem er ein Telegramm an sie abgeschickt hat, glaubt er vergeblich auf Antwort zu warten, er sendet ihr Liebesschwüre auf das Schiff und in den Zug, erinnert sich gemeinsamer Erlebnisse und ist besessen von dem Gedanken, sie wiederzusehen. Beinahe empfindet er es als Frevel, nicht ununterbrochen für sie zu arbeiten, **ICH BETE DICH AN UND HABE NUR EINEN EHRGEIZ DICH GLUECKLICH ZU MACHEN UND SO ZU SEIN WIE DU MICH WILLST NIMM JETZT WIE IMMER MEIN HERZ UND MEINE SEELE.**⁷³ Wenn die Kamera ausgeschaltet ist, dreht sich ihr Verhältnis um. Dann unterwirft er sich ihr und will eins sein mit ihr und ihrem Körper. Ist die Kamera angeschaltet, verlangt Sternberg, dass Marlene Dietrich seinen Wünschen Folge leistet. Es ist seine feste Überzeugung, dass der Regisseur seine Persönlichkeit auf die Schauspieler überträgt. Schauspieler sind für ihn belebte Requisiten, und er zwingt sie dazu, das zu tun, was er sich ausgedacht hat. Erst der Regisseur verleiht der eigentlich sinnlosen Arbeit des Schauspielers Sinn. Erniedrigung und Lob sind Sternbergs Erziehungsmittel. Er braucht das Gefühl der totalen Kontrolle über das Geschehen. Am Set muss absolute Stille herrschen.⁷⁴ Er verlangt von seinen Mitarbeitern, dass sie ihre Armbanduhren abnehmen, weil ihn das Ticken stört. Sternbergs Tyrannei ergänzt sich perfekt mit der mechanischen Arbeitsweise Marlene Dietrichs. Auf den Millimeter genau geht sie so weit, wie er es von ihr verlangt. Sie fragt nicht lange, gehorcht. Um zu spielen, braucht sie seine Anweisungen und seinen Blick. Beides verleiht ihr Sicherheit.

Gleichgültig, was er von ihr verlangt, sie kommt seinen Wünschen nach. Sie duldet keine Klagen, am wenigsten von sich selbst, und das, obwohl Sternberg nicht davor zurückschreckt, bis zum Äussersten zu gehen. Bei den Dreharbeiten zu ihrem nächsten Film *The Scarlett Empress* muss sie als Kaiserin die Glocken läuten, um ihren Sieg zu verkünden. «Dazu hatte man ein dickes Zugseil an einem Flaschenzug befestigt, schwere Sandsäcke waren die Gegengewichte. Ein massives, mit Stahl eingefasstes Mahagonikreuz hing am Ende des Seils, damit es straff blieb. Wenn sie sich nach dem Seil streckte und es bis zu den Knien herunterzog, schlug das Kruzifix an die Innenseite ihrer Schenkel und streifte bis zu den Waden hinunter. Sie wiederholte diese Bewegung, bis sie die erforderlichen acht

Glockenschläge ausgeführt hatte. Bei jedem Glockenschlag muss sie ungefähr zehn Kilo hinuntergezogen haben. Und das in voller Gardeuniform mit Reiterschako und baumelndem Regimentsschwert.»⁷⁵ Josef von Sternberg lässt sie diese Szene 50-mal wiederholen. Er weiss, dass sie nicht klagen wird. Das ist die Macht über sie, die ihm geblieben ist. Als ihre Garderobiere und Maria ihr beim Ablegen des Kostüms helfen, sehen sie, dass die Innenseiten ihrer Schenkel bluten. Die Metallkanten des Kreuzifixes haben ihr Schnittwunden zugefügt. Marlene Dietrich ordnet an, die Tür abzuschliessen. Dann schüttet sie sich Alkohol über die Wunden. Maria, die neben ihr steht, spürt den durchdringenden Schmerz, doch ihre Mutter verzieht keine Miene. Marlene Dietrich lässt sich nach Hause fahren, kocht Jos Leibgericht und bedient ihn humpelnd. Er darf über Nacht bleiben. Beim Frühstück dankt sie ihm dafür, dass er ihr geholfen hat, die Szene so zu spielen, wie er sie sich wünscht. Josef von Sternberg beteuert bis an das Ende seines Lebens, dass «Miss Dietrich» die beste Assistentin gewesen sei, die er je gehabt habe. «She did everything to me. It was very easy.»

Seit ihrem ersten gemeinsamen Film ist sie seine Schülerin. Sternberg und Dietrich sind technikfaszierte Perfektionisten von hoher Professionalität. Den Produktionsprozess haben sie in eine komplexe erotische Versuchsanordnung verwandelt. Wenn sie sich als alte Dame daran erinnert, wie sie zum ersten Mal von ihm ausgeleuchtet worden ist, schildert sie einen Moment purer Erotik: «Nie werde ich den wunderbaren Augenblick vergessen, als ich auf den Set stieg, einen dunklen und höhlenartigen Set, wo er im schwachen Licht einer einzigen Glühbirne stand. Einsam? Nicht wirklich. Eine seltsame Mischung, die ich noch kennenlernen sollte. Er schickte meine Umgebung (...) hinaus, erlaubte mir jedoch zu bleiben, während er die Szene ausleuchtete. (...) Die Stimme des Herrn, der Licht- und Schattenvisionen schuf und das karge, kahle Atelier in ein vibrierendes, in magisches Licht getauchtes Gemälde verwandelte.»⁷⁶ Er fasst sie nie an beim Drehen. Sternberg spricht konsequent Deutsch mit ihr. Sie ist nur für ihn erreichbar, die anderen müssen sich an ihn wenden, wenn sie etwas von ihr wollen.⁷⁷ Marlene Dietrich ist voll abwartender und gleichgültiger Bereitschaft, seinen Befehlen Folge zu leisten. Sie macht ihm vor, was sich darstellen lässt und was nicht. Durch sie kann er sich unmittelbar als Frau ausdrücken. Er verschmilzt mit ihr im Bild. Sein Name und ihr Anblick sollen ewig sein.

Im Sommer 1933 ist Sternberg nervös. Er will Marlene zurückhaben in

Hollywood. Als sich abzeichnet, dass sie länger bleiben wird, bittet er darum, zu ihr kommen zu dürfen, **DARF ICH ZU DIR AUF EIN PAAR WOCHEN ES WAERE FUER MICH UNSAGBARES GLUECK KOENNTE IN ZWEI WOCHEN IN PARIS SEIN ODER IRGENDWO WENN DU ES NICHT WILLST DANN FUEGE ICH MICH UND BETE DICH VON FERNE AN ABER ES WAERE FUER MICH DAS ERSEHNTE MAERCHEN.**⁷⁸ Marlene Dietrich will ihn nicht in Europa haben. Sie hat schon genug zu tun mit Ehemann, Liebhaber, Tochter, Mutter und Schwester samt Neffen. Sternberg wirbt mit einem Filmstoff um sie. Wollte sie nicht schon immer Katharina die Grosse spielen? Nur das bringt ihn angeblich dazu, sich immer wieder mit diesem Stoff zu beschäftigen. Mitte Juli ist er übergücklich, dass er ihr diesen Wunsch erfüllen kann. Dietrich wie auch die Paramount haben wohl ihr Interesse bekundet, **ICH FREUE MICH IM VORAUSS TOLL UEBER DIE FREUDE DIE DU MIT DER GESTALTUNG DIESER FIGUR HABEN WIRST ES WIRD UNS BEIDE SEHR GLUECKLICH MACHEN ICH DAMPFTE VOR LAUTER SEHNSUCHT UND UNERFUELLT-SEIN.**⁷⁹ Es ist ihm gelungen, sie zurück an seinen Set zu locken. Wenn sie zusammen drehen, gehört sie nur ihm. Alle anderen haben dann keine Macht mehr über sie. Doch noch ist sie in Europa, und er muss sich zufriedengeben mit ihren «aufregenden Kabeln», die ihn an den Rand der Verzweiflung treiben und die leider nicht im Archiv erhalten sind.

einziges weib!

gestern abend anstatt dir zu schreiben verträumte ich indem ich mir *alle* deine bilder wieder und wieder anschaute und Surrogat suchte für die Sehnsucht – die bilder sind so wunderschön – noch nie haben wir so *bleibende* photos erreicht, ich freue mich auf die platten – wie viele machst du denn, du mythologisches wesen? (...) liebchen! ich bin eben aufgestanden, mein haar ist zersaust, mein körper bebt ein bisschen, weil meine gedanken so stark bei dir waren, jetzt werde ich mich waschen, rasieren, anziehen, schniegeln – für wen? wozu? dann zum studio wo alles nach dir schreit – arbeiten mit dem gefühl dass jeder gedanke dich zurückbringt – dann golf auf einer grünen windwiese – mutti ich hab wirklich schon genug golf diese saison gespielt! dann weiter entlang an der leeren périphérie meiner tage ohne einmal mich in der weichen mitte meiner Sehnsucht ausruhen zu dürfen, ich lechze wie tantalus nach dem bild das immer vor mir schwebt, ich liebe dich – in einem telegramm vor ein paar tagen ba-

test du mich um meine ganze liebe – auch ohne die bitte könnte es nicht anders sein (...) auf wiedersehen puppe du weit meine! JO.⁸⁰

Der Brief ist auf der Schreibmaschine getippt, Jo steht handschriftlich mit roter Tinte geschrieben darunter. Der Brief zeigt, wie der vierte Sternberg/Dietrich-Film Gestalt annimmt. Josef von Sternberg denkt nur an Marlene Dietrich und wie er sie zurückhaben kann. Immer ist sie ihm nah: im Studio erinnert er sich ihrer zurückliegenden Filme, auf dem Golfplatz sieht er sie in den Wolken, am Schreibtisch entwirft er sie als Kaiserin, und im Bett denkt er an die Geliebte. All seine Verwandlungskünste wird er in diesem Film aufbieten, um der Welt seine Versuchung durch diese Frau zu demonstrieren. Ende Juli hat sie in Cap d'Antibes ein Telegramm von ihm erreicht, in dem er ihr mitteilt, dass er sie dringend vor Ort brauche. Die Geschichte über Katharina entwickele sich gut, doch ihre Anwesenheit ist unverzichtbar. Kostüme müssen entworfen und Rollen besetzt werden. Sternberg geht von sieben Wochen Vorlauf aus, sie soll spätestens am 25. September wieder in Hollywood sein. Natürlich nicht nur wegen des Films allein, sondern weil er so sehr unter ihrer monatelangen Abwesenheit leidet, **KOMM DOCH BALD BEGLUECKE MICH KUESSE.**

Von Anfang an ist *The Scarlett Empress* etwas Unmässiges und Hochfahrendes eigen. Josef von Sternberg legt den Film als sein Gesamtkunstwerk an. Selbst Teile der Filmmusik hat er nicht nur komponiert, sondern auch dirigiert. Er sucht keine dokumentarische Treue, sondern nutzt eine historische Vorlage, um seine künstlerische Phantasie zu stimulieren. Die Räume des Kreml sind düster, überladen mit byzantinischen Ornamenten, religiösen Symbolen und scheusslichen Figuren. Die barocke Opulenz weckt klaustrophobische Ängste. Solche Räume kommen sonst nur in Alpträumen vor. Sie haben keine menschlichen Dimensionen, sondern scheinen für Ungeheuer gemacht. Überall flackern Kerzen, die schaurige Schatten an die Wände werfen. Die wenigen unbeschwerten Momente des Films spielen in Deutschland, von wo Katharina stammt. Die junge Prinzessin Sophia Fredericia von Sachsen-Anhalt spielt Marlene Dietrichs Tochter Maria. In der Eingangsszene sieht man sie in einem Bett liegen, über dem ein Porträt des Alten Fritz hängt. Die 14-jährige Prinzessin spielt Marlene Dietrich. Dafür ist sie eigentlich zu alt, und ausserdem ist Unschuld nicht ihr Fach. Die unbeschwerte Zeit ist vorüber, als ein Brief des Königs eintrifft, in dem er Prinzessin Sophia zur Braut des

Grossherzogs von Russland bestimmt. Dessen Gesandter Fürst Alexej bricht mit seiner ungestümen Männlichkeit in den beschaulichen protestantischen Haushalt ein. Im Kreml angekommen, landet Sophia in einer undurchschaubaren Welt. Die Zarin ist eine resolute Person mit den Manieren und der Ausdrucksweise einer Marktfrau. An Ort und Stelle lässt sie Sophia auf ihre Gebärtauglichkeit untersuchen. Warum das so wichtig ist, weiss Sophia spätestens nachdem sie ihren Bräutigam zu Gesicht bekommen hat: Grossfürst Peter ist irre. Am liebsten spielt er mit Soldaten. Er liebt Hinrichtungen. Sophias zukünftiger Mann ist ein grausames Kind. Als sie ihren Bräutigam zum ersten Mal sieht, ist ihr das blanke Entsetzen ins Gesicht geschrieben. Sophia soll den durch Inzucht verbreiteten Wahnsinn der russischen Dynastie abschwächen. Wie eine «Zuchtstute» wird sie auf die Hochzeit mit einem Idioten vorbereitet. Die Hochzeitszeremonie hat Sternberg stumm gedreht. Katharina ist gefangen inmitten einer unheimlichen Pracht. Die Zarin geniesst die Hochzeit als einen persönlichen Triumph, der Bräutigam verfolgt die Zeremonie mit irrem Grinsen, und die Braut hält die Angst in den Klauen. Katharinas schönes bleiches Gesicht ist hinter einem Schleier verborgen, vor ihrem Mund ist eine Kerze. Am Flackern der Kerze erkennt man, wie schnell ihr Atem geht. Nur noch wenige Minuten, und ihre Hand wird mit der Peters zusammengebunden werden. Dann hat sich ihr Schicksal erfüllt. Katharina gehen die Augen auf, als sie dahinterkommt, dass die Zarin sich heimlich Liebhaber zuführen lässt. Kurz darauf lässt auch sie sich von einem schmucken Offizier schwängern und bringt den gewünschten Thronfolger zur Welt. Als Mutter des zukünftigen Zaren ist sie eine mächtige Frau. Katharina erobert die Armee mit Sex. Die Offiziere sind ihr zu Diensten, wahllos nimmt sie sich einen nach dem anderen zum Geliebten. Am Ende erringt sie den Sieg über Zar Peter, der nach dem Tod seiner Mutter eine Schreckensherrschaft errichtet hatte. In einer weissen Kosakenuniform auf einem Schimmel sitzend, führt Katharina den Zug der Soldaten an. Zar Peter wird abgesetzt und getötet. Zarin Katharina die Grosse triumphiert beim Läuten der Glocken. Ihr Lachen verunstaltet im Moment ihres höchsten Triumphes ihr Gesicht zu einer bösen Fratze.

Josef von Sternberg zeigt in seinem Film die Wandlung einer braven Prinzessin aus der deutschen Provinz in die kaltblütige, sexlüsterne Herrscherin eines Weltreichs. *The Scarlett Empress* ist als ein weiblicher Erzie-

hungsroman angelegt. Am russischen Zarenhof herrschen Ausschweifung, Gier, Grausamkeit und Perversion. Katharina wird umerzogen durch Lügen, Demütigungen und Intrigen. Nachdem sie sich von ihren romantischen Liebesvorstellungen und protestantischen Werten befreit hat, widmet sie sich dem Sex. Mit einsamer Freude wählt sie sich ihre Liebhaber unter den Männern in Uniform aus. An Nachschub besteht kein Mangel, einer ist so stattlich wie der andere. Katharinas Herz ist kalt. Sie ist ein vollkommen selbstbeherrschter Mensch geworden, den die Ausschweifung nur noch selbstherrlicher werden lässt. Die Zarin als eine Frau, die mit Intelligenz und Sex die Männer ausschaltet, benutzt und beherrscht: diese Rolle ist Marlene Dietrich auf den Leib geschrieben. Die Kostüme für diesen Film stellen eine besondere Herausforderung für Travis Banton dar. Katharina, wie sie Sternberg erdacht hat, darf keinen Moment wie eine Figur der Geschichte wirken. Die Kostüme müssen die Potenz, die Energie und die Macht Marlene Dietrichs, die Katharina die Grosse spielt, betonen. Katharinas innere Wandlung zeigt Sternberg durch ihre Kleidung an. Als unverdorbenes Wesen bevorzugt sie fließende Stoffe und Rüschen. Je mehr sie ihre Illusionen verliert, umso mehr bevorzugt sie Kleider, die ihren Körper fest umschliessen und seine Formen betonen. Bei ihrem Siegeszug trägt Katharina eine weisse Husarenuniform mit engen Hosen, Stiefeln, Säbel und eine hohe weisse Pelzmütze. Die Armee ist die Braut der neuen Zarin. Sexuelle, militärische und politische Macht sind in ihren Händen eins. Sternberg hat Katharina als Negation der anderen Dietrich-Figuren angelegt. Amy Jolly, X-27, Shanghai-Lily und Helen Faraday waren bereit, sich der Liebe wegen aufzugeben. Katharina dagegen macht sich die Lehre der Männer zu eigen: Sie zu lieben bedeutet Unterwerfung, Gehorsam und Opfer.

Sogar Josef von Sternberg kann seinem vorletzten Film mit Marlene Dietrich einige gute Szenen abgewinnen. Die meisten Kritiker verreissen den Film jedoch und halten ihn für den Versuch Sternbergs, Dietrich ins Aus zu manövrieren. Als der Film im Mai 1934 in die Kinos kommt, bevorzugt das Publikum witzige, schnelle Filme und schlagfertige Dialoge: «This was a time for bread, not cake.»⁸¹ *The Scarlett Empress* ist Torte. Sternberg weiss, dass ihre gemeinsame Zeit vorüber ist. Die Liebe zu Marlene Dietrich zehrt ihn auf. Als eine Art Notwehr auf die wachsende Schar ihrer Liebhaber hat er seinerseits ein Verhältnis begonnen. Und

Marlene Dietrich? Die fürchtet die Trennung und treibt sie dennoch voran. Gleichzeitig wird ihr bewusst, dass ihr die Rückkehr nach Europa verwehrt ist. Sie hat Angst um ihren Mann in Paris.

Liebster Papitsch,

endlich komme ich dazu Dir zu schreiben. Habe den ersten freien Tag – und auch dieser Zufall ist nur deswegen möglich, weil ich die ganze Woche nachts gearbeitet habe. (...) Ich sehe süß aus im Film sehr jung, wie gesagt, im Film. Im Leben habe ich die Falten auf den Backen, die du schon mal entdecktest. Werde eben alt. Was macht Tami – tut sie Eier aufs Gesicht und wer lacht mit ihr? Die Arden Maske ist sehr schön, die sie mir besorgte. Sonst ist ja nicht viel zu machen. Eine gute Creme für die Nacht fehlt mir noch immer. Ich sehne mich schrecklich nach Euch. Und Du könntest uns so helfen bei der Arbeit. (...) Du hättest einen fabelhaften und interessanten Posten hier. Vielleicht überlegst Du es Dir doch und kommst her. Ich schlug es Dir früher nie vor wegen Dir, um Dich nicht in eine unzureichende Stellung zu schieben, aber jetzt ist das anders. (...) Bitte fahre sofort ab, wenn Gefahr droht. Tue mir die Liebe und kaufe morgen sofort grosse Koffer, in die Du alles hineinschmeissen kannst und abhauen. Du weisst, dass es immer an Koffern fehlt im letzten Moment. Und wenn Du schnell alles mitnehmen willst, kann es alles verderben, wenn Du keine Koffer hast. Bitte tue es. Bitte, Tami, hilf mir, dass er alles so vorbereitet hat, dass er in ein paar Stunden wenn möglich Paris verlassen kann – Schiffe findet er immer. Deine Sachen sind ja schnell gepackt, aber seine Papiere und Bücher und Sachen nehmen viel Platz. Bitte, bitte tut es!

Habe eine Unfallversicherung abgeschlossen 600 Dollar im Jahr, Prämie 25'000 Dollar im Todesfall. 1'000 Dollar monatlich für 52 Wochen bei Arbeitsunfähigkeit. Montag unterschrieb ich die Lebensversicherung. 100'000 Dollar bei Tod zahlbar an Dich. 200'000 Dollar bei Tod durch Unfall. (Ich glaub doch sicher, dass ich nicht im Bett sterbe) (...) Ich finde dass es unverantwortlich ist nicht versichert zu sein. So hat das Kind doch ein Vermögen und Du hast keine Sorgen. Liebster, Du fehlst mir so sehr. Auch wenn Du manchmal schimpfst, Du bist doch der Beste und Treueste. Ich liebe Dich

Deine Mutti⁸²

Da ist ein neuer Ton in diesem Brief. Sie fühlt sich alt. Fast schüchtern macht sie ihrem Mann das Angebot, mit ihr und Sternberg zu arbeiten. Das ist ein heikles Thema, denn Rudi Sieber fühlt sich Josef von Sternberg unterlegen. Die Passage über die Koffer, an denen es immer fehlt, während man die Schiffe immer findet, ist symptomatisch für Marlene Dietrichs Leben. Nach ihrem Weggang von Berlin lebt sie aus Koffern. Ständig sind ihre Koffer zwischen Europa und Amerika unterwegs. Wie eine Art Schutzpanzer umschliessen sie ihre unzähligen Schrankkoffer. Auf Häuser hat sie nie grossen Wert gelegt, auf Koffer schon. Das dauernde Gefühl des Unglücks und der Melancholie ist nur die eine Seite ihres Wesens. Die vitale, gierige Marlene Dietrich hält sich mit Liebschaften auf Trab. Bei einer Tanzperformance Harald Kreutzbergs hat sie im September 1932 Mercedes de Acosta kennengelernt. Acosta versucht sich als Drehbuchautorin, und ganz Hollywood tuschelt über ihre Beziehung zu der Garbo. Die allerdings ist nach Europa abgereist und hat den «weissen Prinzen», wie Acosta sich selbst gern nennt, allein in Amerika zurückgelassen. Die Initiative zu der Affäre geht angeblich von Marlene Dietrich aus, die Acosta förmlich belagert haben soll.⁸³ Am 16. September ist es dann endlich so weit: Marlene Dietrich und Mercedes de Acosta verbringen die Nacht zusammen, wie man einem Brief Acostas entnehmen kann: «On the 16th of this month it will be eight small weeks since that holy and flaming night that you gave yourself to me.» Acostas Briefe zeigen, dass sie eine vollkommen unglückliche, einsame Frau ist, die unter enormem Geltungswahn leidet. Sie ist eine der vielen erfolglosen Drehbuchautoren Hollywoods, und zudem hat sie kein Geld. Marlene Dietrich hat ihr wohl des Öfteren grössere Summen geliehen, für die sie sich in schwülstigen Worten bedankt. «Always I remember the beauty of your gesture in giving me this money.» Oft kann sie nur einen Bruchteil oder aber gar nichts zurückzahlen. Acosta gibt Marlene Dietrich den Rat, nie jemanden um Geld zu bitten. Im Filmgeschäft gilt: «You must appear indifferent and rich.» Acostas Briefe an Marlene Dietrich sind eine beständige Beteuerung ihrer Liebe. Aber ausser phrasenreichem Pathos fällt ihr nichts ein. Eigentlich schreibt sie an sich selbst; sie geniesst die schale Romantik und gefällt sich in ihrem falschen Liebesleid. Und Marlene Dietrich? Die Vorstellung, sich mit der Garbo eine Geliebte zu teilen, könnte ihr gefallen haben.⁸⁴ Angeblich sind sich die beiden nie begegnet,

doch gab es immer wieder Überschneidungen ihrer Leben: Rouben Mamoulian dreht den Anschlussfilm zu *Song of Songs* mit Greta Garbo. In *Queen Christine* ist die Garbo eine schwedische Königin, während Marlene Dietrich nahezu zeitgleich Katharina die Grosse verkörpert. Ihre Vorliebe für Hollywoodtratsch wird Mercedes de Acosta zum Verhängnis. Marlene Dietrich fühlt sich von ihr hintergangen und beendet die Beziehung. Ihr Abschiedsbrief spricht Bände.

In which manner Mr von Sternberg treats me on the set is nobodys affair and to tell Twardowski about the signing or not signing up of an actor because I liked him is too much. (...) I understand that you are alone and have the desire to talk to someone – please leave me out of these conversations. Excuse my English and the mistakes; I must go to the studio and am in a hurry. Marlene⁸⁵

Mit ihrem Kollegen Brian Aherne, den sie bei den Dreharbeiten zu *Song of Songs* kennenlernte, geht sie eine Affäre ein. Er ist ein britischer Theaterschauspieler und arbeitet seit 1930 in Hollywood. Vielleicht hat sie ihr Heimweh nach Europa von Frankreich auf England verlagert und Chevalier durch Aherne ersetzt. Anhand von Ahernes Briefen lässt sich der idealtypische Verlauf einer Liebesgeschichte mit Marlene Dietrich verfolgen. Zunächst ist er überwältigt davon, dass diese schöne Frau ihn zu ihrem Geliebten auserkoren hat. Diese Auszeichnung macht ihn beinahe etwas hochmütig gegenüber seinen Vorgängern. Aherne schickt poetische Briefe, die er mit Shakespeare-Zitaten schmückt. Gerne schreibt er in seiner Theatergarderobe, während er auf seinen nächsten Auftritt wartet. Er ist umgeben von Dingen, die sie ihm geschenkt hat. Den Aschenbecher, den Pyjama, das Zigarettentui, ja sogar die Haarbürste hat sie ihm ins Haus gebracht. Man kann nicht umhin, darin eine Strategie zu sehen. All ihren Geliebten macht sie grosszügige Geschenke. Zuerst ist die Freude gross, doch wenn am Ende nur noch die Geschenke bleiben und Marlene Dietrich sich nicht mehr blicken lässt, quälen diese Objekte der Erinnerung. Auch bei Aherne stellen sich die üblichen Klagen ein: sie lässt nichts von sich hören. Er ist bereit, ihr überallhin zu folgen, wenn er wüsste, wo sie denn steckt. Sie meldet sich nicht, er schreibt ihr verzweifelt, und schliesslich tröstet er sich mit den vergangenen Liebesstunden, die er sich in Gedanken ausmalt. Spricht er mit ihr am Telefon, so ist ihre Stimme

kalt und ohne Gefühl. «Do you think, Dietrich, that you might manage one day to say something nice to me on the telephone?»⁸⁶ Eifersucht und Zweifel kommen auf. Doch er redet sich ein, dass er glücklich sein darf über das mit ihr Erlebte. Aherne hat Briefe geschrieben, von denen man beim Lesen glaubt, Marlene Dietrich habe sie bereits unzählige Male erhalten. Der Geliebte sitzt irgendwo in einem Hotelzimmer, fühlt sich einsam, müde und unglücklich. Er will nur eines: sie in die Arme nehmen und lieben. Langsam findet er seine Briefe und Liebesschwüre selber langweilig. Marlene Dietrich stellt sich taub, antwortet nicht, und am Ende verachtet der Geliebte sich für seine Liebe und Sehnsucht. Sie versteht es, ihn zu besänftigen. Die Fürsorge setzt bei ihr ein, um ihre geschundene Liebe zu kaschieren. Für Aherne backt sie Kuchen oder kauft für ihn ein, als er wieder in Hollywood dreht. Allerdings ist sie nicht da, um mit ihm zusammen zu essen.

Als Marlene Dietrich sich in Europa aufhält, dreht Aherne in Österreich. Er hat dieses Angebot nur angenommen, weil sie verabredet hatten, sich in München oder Salzburg zu treffen. Nun sitzt er in einem Kaff in Tirol. Es regnet ununterbrochen, das Essen ist ungeniessbar, abends wird Schuhplattler getanzt, und die Nächte verbringt er frierend unter einer tonnenschweren Bettdecke. So hat er sich das nicht vorgestellt. In seinem Glauben an sie ungerührt, schickt er ihr glühende Liebesbriefe. Als ihm in Tirol die Decke auf den Kopf fällt, ruft er bei ihr an und erfährt, dass sie nach Salzburg abgereist ist. Er fühlt sich hintergangen. Kurz vor seiner Abreise meldet sie sich. Zitternd öffnet er das Telegramm und kann nicht fassen, was er liest: Sie werden sich nicht treffen können, denn sie befindet sich auf dem Weg nach Wien und wird am 20. 9. nach USA zurückkehren. «I have never in my whole life been so willfully hurt.»⁸⁷ Irgendwann muss er sich eingestehen, dass er nicht wichtig genug ist für sie. Marlene Dietrich hat sich bereits in die nächste Liebe gestürzt. Er ist zur Nebensache degradiert. Sie sucht seine Briefe und Telegramme nach Komplimenten und Liebesgeständnissen ab, der Rest interessiert sie nicht.

Ende Oktober 1933 hat Rudi Sieber ihr vorgerechnet, dass es sich nicht lohnt, die Wohnung in Berlin bis zum Auslaufen des Vertrags 1936 zu halten. Er will sie endgültig auflösen und ihre Möbel bei Josephine von Losch unterstellen. Marlene Dietrich fällt es schwer, sich an diesen Gedanken zu gewöhnen. Sie hat Heimweh.

Bin sehr unglücklich, sehne mich sehr. Seltsamerweise sehnt sich auch meine Haut. Das war früher nie. Und das ist sehr schmerzlich, weil nicht mit Kopf zu regulieren. Tausend Küsse, ich wollte ich wäre bei euch. Ihr müsst kommen, wenn ich nach diesem Film nicht fahren kann. Offen gestanden graut mir bei dem Gedanken wieder zu packen und die ganze Kavalkade übers Meer zu schleppen. Wir könnten uns in New York treffen (...) Oder hat Tami keine Lust ?????? Küsse Küsse Küsse Ewig

Deine Dich anbetende Mutti⁸⁸.

Obwohl mit Geliebten, Sonnenschein und Luxus gesegnet, fühlt sie sich schlecht. Das Hin und Her zwischen Europa und Amerika strengt sie an. Ein brüchiger, völlig vergilbter Brief Rudolf Siebers an die Landesbehörde in Prag vom 30. November 1933 belegt, dass das Ehepaar Sieber die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft beantragen wollte. Sieber führt seine Verdienste für das Vaterland im Ersten Weltkrieg an und bezeugt, er und seine Frau hätten gegen ihren Willen die deutsche Staatsbürgerschaft angenommen. «Unter ihrem Künstlernamen Marlene Dietrich wirkt meine Frau in Hollywood (...) und ist seit 31.3.1930 nicht mehr nach Berlin zurückgekehrt bis auf einen kurzen Urlaubsaufenthalt im Jahre 1931. Ebenso bin ich seit 1931 überhaupt nicht mehr in Berlin, sondern ständig in Paris als Produktionsleiter der Paramount tätig und habe meinen Wohnsitz in Berlin seit April 1931 vollständig aufgegeben.» Er versichert, sie wollten ihr Vermögen transferieren und sich in Aussig niederlassen. Schwer vorstellbar, dass Marlene Dietrich Hollywood verlässt, um mit Mann und Kind in Aussig zu wohnen. Nachdem Gebühren fällig werden und sie ihre finanziellen Verhältnisse offenlegen sollen, ziehen die Siebers ihren Antrag zurück.⁸⁹ Damit ist das zentrale Thema ihrer Beziehung angesprochen: das fehlende Geld. Auch wenn die Berliner Wohnung aufgelöst ist, müssen noch zwei Haushalte unterhalten werden. Rudolf Sieber zögert, nach Amerika zu kommen, denn Tamara Matul hat als Staatenlose nur einen Nansenpass. Ob sie ein Visum für die Vereinigten Staaten bekommen wird, ist die Frage. «Natürlich würde mich interessieren, mit Euch zu arbeiten, in einer Stellung, die Deiner bzw. meiner als ‚Herr Dietrich‘ würdig ist. Wie lösen wir aber das Problem ‚Tami‘?»⁹⁰ Ihr letzter mit Josef von Sternberg gedrehter Film heisst *The Devil Is a Woman*. Sternberg gibt ihr keinerlei Anweisungen. Sie weiss nicht, wor-

um es geht, und spielt grossartig. Ihren ersten Auftritt hat sie als verschleierte Schöne auf einer Karnevalskutsche. Was er vorhat, bemerkt Marlene Dietrich erst, als sie bereits auf der Kutsche steht. Luftballons verdecken ihr Gesicht. Sternberg zielt mit einem Luftgewehr auf die Ballons. «Als die Szene begann, zielte ich und liess die Luftballons platzen. Dahinter kam das furchtloseste und bezauberndste Gesicht der Filmgeschichte zum Vorschein. Die Kamera registrierte kein Wimpernzucken, nicht die leiseste Veränderung des strahlenden Lächelns, wo jede andere, nur nicht diese aussergewöhnliche Frau, vor Angst gezittert hätte.» Noch ein letztes Mal muss er seine Allmacht am Set gegenüber der geliebten Frau ausspielen. Er weiss ganz genau, dass sie es sich nicht erlauben wird, bei seinen Schüssen mit der Wimper zu zucken. Die Soldatentochter steht auch diese sadistischen Attacken durch. Bis zum Schluss lässt sie ihn ihren Schöpfer sein. Die intime Versöhnung zu Hause gehört genauso zu diesem Spiel wie die Demütigung vor aller Augen. Nach seinem Tod gesteht sie, unter ihm gelitten zu haben. «Bevor ich dieses Kapitel abschliesse, möchte ich noch erwähnen, was ich am meisten bei ihm fürchtete: seine Verachtung. Eine schockierende Erfahrung. Mehrmals am Tag schickte er mich in meine Garderobe, damit ich dort in Ruhe weinen könnte. Nachdem er deutsch mit mir geredet hatte, drehte er sich zu den Technikern um und sagte: ‚Zigarettenpause. Miss Dietrich hat ihren Weinkrampf.‘»⁹¹ Wenn er sie verachtet, gerät sie in Panik, dass er sie dorthin zurückschicken wird, wo er sie gefunden hat. Ohne den Schutz von Sternbergs Genie glaubt Marlene Dietrich nicht spielen zu können.

Als Vorlage des Films dient das Buch *La Femme et le pantin* von Pierre Louys, beim Drehbuch hilft John Dos Passos. Marlene Dietrich spielt Concha Perez, die wie Carmen Arbeiterin in einer Zigarettenfabrik ist. Dort wird ein älterer hoher Militär auf sie aufmerksam. Diesen, Don Pasqual genannt, wird Concha nach allen Regeln der Kunst zerstören. Er verschwendet sein Vermögen an sie, muss den Dienst quittieren, und das für eine Frau, die sich nicht einmal mehr von ihm küssen lässt und ihn offensichtlich betrügt. *The Devil Is a Woman* spielt während des Karnevals. Konfetti, Masken, Kostüme, Bälle, Luftschlangen bilden den Hintergrund des Films. Alle sind ausgelassen, alles scheint erlaubt. Doch hinter jeder Maske kann der Tod stecken. Die Einzige, von der man glaubt, dass sie weder Tod noch Teufel schreckt, ist Concha. Marlene Dietrich zieht alle

Register: schmeichelt, schmollt, beleidigt, lockt, triumphiert, lügt, verführt, täuscht und genießt die Macht einer Frau. Eingehüllt in feinste Spitzen, umspielt von Licht und Schatten, wartet sie wie eine Spinne darauf, dass ihr die Männer ins Netz gehen. Ihre wagenradgrossen Hüte und hohen Mantillas lassen jeden Mann – sei er in Uniform oder Maske – klein neben ihr erscheinen. Marlene Dietrich singt in diesem Film ein kleines kokettes Liedchen, sie zeigt so gut wie kein Bein und wirkt sehr vital. Am liebsten hat sie die Arme in die Hüften gestemmt und blickt ihrem Gegenüber angriffslustig in die Augen. Sie spielt alle an die Wand.

Ihrem Freund Max Kolpé in Paris berichtet sie im April 1934, dass sie nach Abschluss der Dreharbeiten von *Scarlett Empress* sehr krank geworden ist.

Der Film war das Schwerste, was wir je machten, ich weiss nicht, ob ich gut bin, ich glaube nicht. – Ich bin auch nicht schlecht, aber unbedeutend, scheint mir. – Sternberg war wieder reines Genie. (...) – Ich habe, vielleicht weil dort Frühling ist, plötzliche Sehnsucht nach Berlin. Hier in dem ewigen Sommer vermissen ich das sehr. – Ich denke da so an Spätnachmittage im offenen Wagen (zum ersten Mal offen) den Kurfürstendamm entlang, und so ohne scheinbaren Grund das Glucksens in der Kehle. Vielleicht war das, weil man jung war und zu hause. – Ich kämpfe so gegen das Absterben hier und gegen das Absterben überhaupt, gegen das hohle Gefühl innen. Ich gebe nur immer her und kriege nichts. – Das Kind ist nun auch erwachsen. Bitte schreiben Sie doch Marlene.⁹²

Da sitzt sie nun in ihrer Villa in Hollywood mit Swimmingpool, ewigem Sonnenschein und Rolls Royce und sehnt sich nach einer Frühlingsausfahrt auf dem Kurfürstendamm. Erinnert sich des «so ohne scheinbaren Grund Glucksens in der Kehle». Das ist schon lange nicht mehr vorgekommen, denn in Hollywood geschieht nichts ohne Absicht. Nachdem der letzte Film mit Jo abgedreht ist, fühlt sie sich heimatlos. Ihre Tochter Maria hat kein Heimweh. Für sie lebt Gott in Amerika, dem Land der Comics, Ice-Cream und Erdnussbutter. Mit 33 Jahren spürt ihre Mutter ihre Jugend schwinden. Über Mangel an Liebhabern kann sie nicht klagen, aber sie hat Angst vor der Zukunft. Und jetzt auch noch das Ende der Zusammenarbeit mit Jo. Das hohle Gefühl innen kehrt zurück, von dem

Jo sie zeitweise zu befreien wusste. Wem soll sie sich mit den Zweifeln an ihrer Begabung anvertrauen, wenn Jo gegangen ist? Marlene Dietrich ist Profi genug, um zu wissen, dass Sternberg für sie keine Option mehr ist. Als Geliebter wird er immer anstrengender, und im Filmgewerbe gilt er nach den vielen Flops nicht mehr als grosse Nummer. Die Kritiker schreiben, er habe sie zur «Paramount-Hure» gemacht. Die Trennung ist für sie notwendig, denn: Eine Soldatentochter verschenkt keine Chancen. Und Josef von Sternberg? Er gibt die Künstlerin Marlene Dietrich dem gemeinen Filmvolk zurück. Die anderen Regisseure stehen bereits Schlange, weil sie zeigen wollen, welche grossartigen Filme man mit ihr drehen kann. *The Devil Is a Woman* bestätigt sie in ihren schlimmsten Befürchtungen. Sternberg will mit diesem Film der Frau, die er liebt, und der Künstlerin, die er erschaffen hat, einen letzten Tribut erweisen. Marlene Dietrich hat das begriffen. *The Devil Is a Woman* ist ihr Lieblingfilm. Am 3. Mai 1935 hat ihr letzter gemeinsamer Film seine Premiere in New York. Danach ist ihre Zusammenarbeit Geschichte.

Und ihre Liebe? Marlene Dietrich kann sich Sternbergs stets sicher sein. Er nimmt sie immer wieder auf, egal wen sie gerade glaubt zu lieben. Mit über 30 Jahren ist sie gezwungen, anders über die Liebe zu denken als damals mit Ende 20 in Berlin. Auch einer Frau wie ihr bleibt die Erfahrung nicht erspart, dass das, was man nicht erreicht hat und vielleicht nie erreichen wird, an Kontur gewinnt. Sternberg, der sie liebt, hat sie bislang vor solchen Gedanken bewahrt. Als alte Frau – Sternberg ist bereits tot – nimmt sie die Schuld für das Scheitern auf sich: «Zuerst habe ich seine Gefühle nicht verstanden. Gewiss, meine ‚emotionalen‘ Mängel waren betrüblich. In diesem Bereich war bei mir alles unbestimmt, einfach, es gelang mir nicht, bestimmte Feinheiten zu durchschauen, ich wollte nicht anerkennen, dass sie vorhanden waren... wer weiss?» Josef von Sternberg wird Marlene Dietrich sein Leben lang lieben. Wenn man beobachtet, wie auf seinem ernsten Gesicht ein feines Lächeln auftaucht, wenn er bei einem Interview 1961 Lola Lola auf dem Bildschirm sieht, dann weiss man, dass er nie aufgehört hat, sie zu lieben. Peter Bogdanovich hat bei seinen Zusammentreffen mit dem alten Sternberg dessen tiefe Traurigkeit und den Schmerz über eine verlorene Liebe gespürt.⁹³ Sternberg sprach äusserst ungern mit ihm über seine Filme, denn damit rührte er an die sensibelste Stelle seines Gefühlslebens, nämlich an seine unerfüllte Liebe zu

Marlene Dietrich. Sternbergs Filme waren seine Art, um Marlene Dietrich zu werben. Er bietet ihr seine künstlerischen Dienste an, für die er bedingungslose Unterwerfung verlangt. Erziehen hat für ihn mit Zwang zu tun. Eine preussische Soldatentochter, die im Krieg gross geworden ist, weiss das. «Nicht meine Schönheit oder Anziehungskraft faszinierte ihn, sondern die eigenartige, ihm bei Schauspielerinnen fast unbekanntes Fähigkeit zur Disziplin zog ihn zu mir hin.» Auf ihre Art wird sie ihn geliebt haben, doch er ist ihr verfallen. 1935 trennt er sich von seiner Göttin «Miss Dietrich».

Den Regisseuren nach Josef von Sternberg fügt sich Marlene Dietrich mit dem Hochmut einer, die Besseres gewohnt ist. Und ihm gelingt nach ihrem Fortgang keine wahre Verwandlung mehr. Der Phantomschmerz wird sie beide ihr Leben lang begleiten.

«Ein schwächtiger Mann in einem dieser obligatorischen Mäntel aus Kaschmir mit herunterhängendem Gürtel. Er war gerissen, schnell im Denken, hatte Sinn für Humor und den Durchblick eines New Yorkers», das ist mit Maria Rivas Worten Harry Edington, Marlene Dietrichs Mädchen für alles. Als Agent kümmert er sich um die Story, den Regisseur, die Gage, den Kameramann, die Garderobe und, was nun wichtig wird, darum, dass ihr Partner nicht zu jung ist. Er schlägt sich mit ihren Vermieterinnen herum, besorgt ihr gute Hausmädchen, Zimmer im Hotel und Sekretärinnen für einige Monate. Er kümmert sich darum, welche Kleider, Capes und Hosen mit welchem Schiff zu ihr kommen. Diskret weist er sie darauf hin, welchen Filmläutern sie besser keine Interviews gibt und welche Honorare für welche Leistung angemessen sind. Ausserdem ist er um ihr Wohlergehen bemüht, lädt sie telegrafisch zum Tennis oder Abendessen ein. Edington, der auch die Garbo vertritt, gilt in Hollywood als einer der Agenten, dem ein spezielles Entrée zu den Studiobossen nachgesagt wird. Für Dietrichs nächsten Film handelt er eine Gage von 200'000 Dollar aus. Bei *Desire* führt Frank Borzage Regie, und Ernst Lubitsch ist für die künstlerische Leitung verantwortlich. Mit Ernst Lubitsch kehrt Marlene Dietrich in gewissem Sinne nach Berlin zurück und kommt gleichzeitig in Amerika an. Lubitsch ist in Berlin in der Schönhauser Strasse geboren und hat seine Karriere am Deutschen Theater begonnen. Er ist ein wichtiger Mann in Hollywood, die Amerikaner lieben seine *sophisticated comedies*.

In *Desire* spielt Marlene Dietrich die Juwelendiebin Madelaine de Beau-

pré, die in Paris geschickt eine Perlenhalskette in ihren Besitz gebracht hat und diese an der spanischen Grenze dem amerikanischen Autoingenieur Tom Bradley unterjubelt. Ohne etwas zu ahnen, bringt Bradley das Diebesgut durch den Zoll. Um die Perlen zurückzubekommen, muss Madelaine allerhand unternehmen. Die Liebe vereitelt ihren Plan. Sie verliebt sich in den Amerikaner. Aus der gerissenen Juwelendiebin wird eine ehrliche Braut. Josef von Sternberg wird höhnisch aufgelacht haben über diese seichte Geschichte. Marlene Dietrich ist keine Sphinx, sondern eine schöne Hochstaplerin, die die Liebe wieder auf den Pfad der Tugend bringt. *Desire* spielt in der Welt der Suiten, der Grandhotels und der Champagnerkelche. Irgendwie fühlt man sich an die alten Stummfilme Marlene Dietrichs erinnert, wobei sie es an Ausstattung, Geist und Humor nicht mit *Desire* aufnehmen können. *Desire* ist witzige, leichte Unterhaltung. Schön anzuschauen, doch ohne Abgründe. Wie Sternberg vorausgesagt hatte, freuen sich die Kritiker darüber, dass Marlene Dietrich endlich so ganz anders agieren darf als bislang gewohnt. Das Hochfahrende, Phantastische und Erotische, das ihre Kostüme in den Sternberg-Filmen ausmachte, fehlt. Madelaine de Beaupré ist eine elegant angezogene Frau, die in zweireihigen Jacketts, weissen, halbblangen Röcken, aber auch mit extravaganten Hüten und aufregenden Abendkleidern daherkommt. Der Wall-Street-Krach von 1929 ist nicht ohne Auswirkungen auf die Modebranche geblieben. Couturiers kleiden berühmte Kundinnen umsonst ein und versprechen sich davon einen Zugewinn an Publicity. Zu den einflussreichen Kundinnen zählen nicht nur Aristokratinnen und Künstlerinnen, sondern vor allem Schauspielerinnen. 1934 wird Marlene Dietrich zur «meistimitierten Frau der Welt» ernannt. Ihre Vorbildfunktion im Bereich der Mode hält bis heute an. 1935 ist sie in dem Film *The Fashion Side of Hollywood* eine der Hauptdarstellerinnen. Von Sternbergs Einfluss befreit, muss sie nicht mehr in Abendroben auf Bahnsteigen exotischer Länder umherirren, sondern kann auch modisch und zeitgemäss in Sportblusen und Blazer auftreten. Marlene Dietrich übt Kritik an ihren alten Rollen und der Absicht Sternbergs, sie zu entrücken. «Mr. von Sternberg never let me play love scenes – not ordinary ones, I mean, with hugging and all that, because he hates ordinary love scenes.»⁹⁴ Seit er nicht mehr da ist, nähert sie sich wieder ihrem Publikum an. Ein Indiz dafür sind die Fotos, die jetzt über ihr Privatleben in Umlauf gebracht werden.

Eine berühmte Fotostrecke, die 1935 von Eugene Richee gemacht wurde, zeigt Marlene Dietrich ungewohnt lebensnah. In einer zugeknöpften weissen Bluse, weissen Shorts und weissen, hochhackigen Schuhen räkelte sie sich in einem Liegestuhl am Pool. Sie streckt sich der Sonne entgegen, lacht mit breitem roten Mund und verkörpert die sportliche, attraktive Frau schlechthin. Sie gehört jetzt zu der von Sternberg so verachteten Gesellschaft in Hollywood. Marlene Dietrich sitzt nicht mehr zu Hause und kocht, derweil Jo Stapel von Drehbüchern durcharbeitet, sie zeigt sich gut gelaunt auf Partys, Feiern und Premieren. Die Fotografen der PR-Abteilung sind immer dabei. Aus einem Brief Willi Forsts wissen wir, dass sie in dieser Zeit angefangen hat, Alkohol zu trinken, um einschlafen zu können.⁹⁵ Sie wird zwar erleichtert gewesen sein, nicht mehr mit Jo zusammenarbeiten zu müssen, doch erst nach der Trennung begreift sie, was er ihr alles abgenommen hat.

Marlene Dietrich hat sich in Hollywood nie wirklich wohlgeföhlt. In der Öffentlichkeit jedoch gelingt es ihr, so zu wirken, als gäbe es nichts Schöneres als ein Leben in Amerika. Unter den Deutschen nimmt sie damit eine Sonderstellung ein. Mitte und Ende der 30er Jahre leben viele deutsche Künstler wie Thomas Mann, Vicki Baum, Arnold Schönberg, Peter Lorre, Franz Wachsmann und Friedrich Hollaender in Kalifornien. Sie sind auf der Flucht vor Hitler. Die Amerikaner nehmen die Anwesenheit der Deutschen freundlich und desinteressiert zur Kenntnis und nennen diese schon bald «Beiunskis». Ihr Auftreten, ihre Sprache und ihre Kunst wird von einem von den Amerikanern als egozentrisch empfundenen «Beiuns» beherrscht. Noch immer sind sie sehr stolz auf deutsche Tradition und deutsche Kultur. Doch gerade das interessiert die Amerikaner nicht sonderlich. Und am wenigsten interessiert es die Amerikaner, die in Hollywood leben und mit Filmmachen Geld verdienen wollen. Für viele Exilanten ist das eine schmerzliche Erfahrung. Ihre Kunst zählt wenig in Amerika. Von den engen, kleingeistig anmutenden Exilzirkeln Hollywoods hält sich Marlene Dietrich weitgehend fern. Manchmal besucht sie Salka Viertels Salon in Santa Monica. Vor kulturellem oder politischem Hochmut schützt sie ihr Ehrgeiz. Sie ist eine Aussenseiterin unter den Aussenseitern. Marlene Dietrich ist eine deutsche, protestantische Künstlerin, die zufällig nach USA geraten ist, um dort zu arbeiten. Die Assimilation bereitet ihr keine Schwierigkeiten. Es ist ihr Beruf, Schauspielerin

zu sein, und sie ist in guten wie auch in schlechten Filmen zu sehen. Eigentlich gefällt es ihr nicht in Los Angeles. Zwar erhält sie Angebote, in Deutschland zu arbeiten, doch diese zurückzuweisen ist für Marlene Dietrich eine Frage des Anstands. Mit den Nationalsozialisten macht sie nicht gemeinsame Sache. Deshalb bleibt sie in der Wüste, wo man keine Wurzeln schlagen kann.

Los Angeles ist eine Stadt, die von jeher Fremde anzieht. Jeder Einwohner ist ein Emigrant von irgendwo auf der Welt. Die Verschiedenheit der Herkunft wird abgemildert durch die monotone Gleichheit der Lebensverhältnisse. Südkalifornien mit seinem milden Klima, seinem weiten Horizont und dem schier unendlichen Raum entwickelt sich zu einem Mekka für talentierte Architekten, Stadtplaner und Designer. Sie kommen, um aus Los Angeles eine Stadt der Zukunft zu machen. Los Angeles bleibt von der wirtschaftlichen Depression weitgehend verschont und ist der Ort, an dem der amerikanische Traum seine Gültigkeit ungerührt zur Schau stellt. Die Sonne scheint für alle. Hier gibt es das Geld, den Optimismus und den Platz, um eine neue Welt zu bauen. Der Wilshire Boulevard, der sich vom Pazifik bis in die Stadt hinein erstreckt, stellt die Verbindung zwischen Natur und Kultur her. Auf ihm kurven die Stars in ihren stromlinienförmigen Karossen vom Strandhaus ins Filmstudio. Das ist die Modernität, um die die Welt Südkalifornien beneidet. Auto und Telefon braucht man in dieser Stadt zum Überleben. Wer nicht mobil ist, gehört nicht dazu.⁹⁶ Hier werden die modernen architektonischen Formen für eine mobile, konsumorientierte Moderne perfektioniert. Der Supermarkt, das Motel, die Stadtschnellstrassen, die Tankstellen, das Shopping-Center und das Drive-in gehören bis heute zu den Mittelklasseträumen auf der ganzen Welt. Geldabheben, Trennungen, Einkäufe, Wiedersehen und Abschiede werden bei heruntergekurbeltem Autofenster erledigt. Die Geschäfte und der Alltag werden routiniert und mit unpersönlicher Freundlichkeit abgewickelt. Jeder kämpft hier für sich. Los Angeles ist eine gierige Stadt, die ausschliesslich Sieger duldet. Das Klima kann einen «meschugge» machen, wie Hannah Arendt so schön geschrieben hat, und auch die, die sich an Italien erinnern fühlen, werden die schöne Seele dieser Stadt vergeblich suchen. Hier zählen Rollen und Gagen, alles andere ist zur Nebensache degradiert. Die Partylisten werden nach Filmerefolgen zusammengestellt. Man ist schnell von diesen Listen verschwunden und wartet vergeblich auf Einladungen.

Schliesslich findet sie sich damit ab, in Hollywood bleiben zu müssen, und versucht daraus das Beste zu machen. Marlene Dietrich, die aus Berlin an spontane Zusammenkünfte gewohnt ist, geht gerne zum 1934 eröffneten Farmer's Market. Er ist im amerikanischen Kolonialstil wie eine Farm im Mittleren Westen angelegt, es gibt Stände, an denen Früchte, Fleisch, Gemüse und Fische verkauft werden, aber auch Esstische mit Tischen und Sitzen. Hier ist immer etwas los, es wird eingekauft, gehandelt, diskutiert, getratscht, getrunken und gegessen. Diese nahezu europäisch anmutende Öffentlichkeit gefällt ihr. Dort kann man sich zwanglos treffen, ohne verabredet oder eingeladen zu sein. Marlene Dietrich fährt auch raus zum Ocean Park, einem Vergnügungspark in Santa Monica.⁹⁷ Vielleicht geht sie so gerne dorthin, weil sie das bunte Treiben an ihre Zeit in Berlin erinnert.

Im November 1932 ist Franklin D. Roosevelt zum 32. Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika gewählt worden. Seine Botschaft, den «forgotten man» zum zentralen Anliegen seiner Politik zu machen, hat verfangen. Das Land befindet sich seit 15 Jahren in einem tiefgreifenden Wandlungsprozess: Durch den Eintritt in den Ersten Weltkrieg war die USA über Nacht zu einer Grossmacht geworden. Zum ersten Mal in der Geschichte des Landes wurden zwei Millionen junger Männer auf einen fernen Kontinent geschickt, um dort Krieg zu führen. Nach den schrecklichen Jahren des Krieges und der Depression steht den Amerikanern zu Beginn der 30er Jahre der Sinn nach einem Politiker, der ihnen sagt, woran sie glauben sollen. Roosevelt findet in seiner Antrittsrede die richtigen Worte für die mentale Verfasstheit des Landes. «The only thing we have to fear is fear itself.» Dieser Satz ist das neue Glaubensbekenntnis, auf das die Amerikaner gewartet haben.

Im Gegensatz zu den finsternen, undurchschaubaren Diktatoren Europas und der Sowjetunion ist Franklin D. Roosevelt ein Mann, der aus seiner Liebe zum Leben kein Hehl macht. Die Diktatoren bleiben lange Zeit im Hintergrund. Amerika ist mit sich selbst beschäftigt. Die Präsidentenwahl 1936 gewinnt Roosevelt mit überwältigender Mehrheit. Zu diesem Erfolg hat sicherlich das Versprechen beigetragen, er werde die USA nicht in den Krieg führen. Die Amerikaner wollen nicht schon wieder in die Konflikte anderer verwickelt werden. Das gilt erst recht für die Filmleute in Hollywood, die in Ruhe Geld verdienen wollen. Adolph Zukor, Chef der Paramount, erklärte:

«Ich bin der Meinung, dass Hollywood sich um nichts anderes kümmern sollte als um Unterhaltung. Über die laufenden Ereignisse wird in den Wochenschauen berichtet. Filme mit politischen Botschaften zu machen wäre ein Fehler. Wenn die Leute ins Kino gehen, wollen sie vergessen.»⁹⁸ In den 30er Jahren ist Hollywood eine Weltmacht. Nichts konnte den blutigen Ernst der Diktatoren mehr verhöhnen als die frivole Zivilisiertheit Hollywoods.

Marlene Dietrich wählt ihr Exil selbst. Sie bleibt in Hollywood. Durch Briefe, Telefonate und Telegramme erfährt sie, was in Berlin, Wien und Paris los ist. In der erhaltenen Korrespondenz geht es jedoch äusserst selten um die politische Situation. Vorrang haben weiterhin private Belange und persönliche Befindlichkeiten. An ihre Mutter wendet sie sich bevorzugt mit medizinischen Fragen. Marlene Dietrich lebt in dem Wahn, dass sie zu dick und ihre Tochter zu gross ist. Weder gegen das eine noch gegen das andere ist ein Kraut gewachsen, doch Josefine von Losch fragt brav Dr. Salomon in Berlin und telegraphiert dessen Rat weiter nach Hollywood. Josefine von Losch ist mittlerweile von den Schauspielkünsten ihrer Tochter so begeistert, dass sie sogar Filmkritiken abschreibt. Gerne mischt sie sich ein, wenn es um das Personal geht, erteilt Ratschläge und fragt nach: «Wie bist Du mit Deinem Personal zufrieden? Werden Klassenunterschiede herausgestellt oder ist alles friedlich?»⁹⁹ Ihr Ton ist liebevoll, immer wieder erinnert sie Marlene Dietrich an Sprüche und Reime aus ihrer Kindheit. Tante Jolly, die sie noch nie gemocht hat und die jetzt auf und davon ist mit Ernst Udet, macht ihr das Leben schwer. Bei ihrer Jüngsten weint sie sich aus über die Schwierigkeiten, die ihr die lebenslustige Witwe bereitet. Josefine von Losch kümmert sich um den Ruf ihrer Tochter in Deutschland, **SENDE MIR WIDERLEGUNGSKABEL DASS DU NICHT HEILANSTALT UEBERFUEHRT BIST WIE TRIBUENE ALS UEBERSCHRIFT AUSSCHREIT MUSS GERUECHTE DEMENTIEREN IGNORIEREN FALSCH EINSTELLUNG FOLGE ENDLICH MEINEN RATSCHLAEGEN MUTTI.** Es ist nie die Rede davon, dass sie Deutschland verlassen und nach Amerika kommen will. Ganz im Gegenteil: Josefine von Losch hofft, ihre Tochter werde nach der Trennung von Sternberg, der im Familienjargon «Etoile» heisst, nach Europa zurückkehren. Im August 1935 schreibt sie ihr einen Brief, in dem sie die Entscheidung ihrer Tochter, in Amerika zu bleiben, bedauert. Nur des Geldes wegen und ohne Freude und Lust zu leben, wie Marlene es macht, findet sie schrecklich. «Alles, was sich mit Etoile ab-

gespielt hat, seine unselige, geschiedene Frau alles? Alles hat Zeit, Nerven gekostet. (...) Hier wurde tausendmal gesagt, wenn Marlene Dietrich doch nur nicht mehr den bizarren verstiegenen Etoile hätte. (...) Du bist jedenfalls aus tiefster Seele zu bedauern. ‚Landgraf werde hart.‘ Ich hege tausend Befürchtungen, dass Du nur wieder Enttäuschungen erlebst und sie langsam wie Leckerbissen aufisst anstatt sie vorher zu wittern und sie zu umgehen. (...) Arme, geliebte Lena, schade, dass uns das Meer trennt.» Dieser Brief verrät eine Seite Marlene Dietrichs, die diese gerne vor der Öffentlichkeit verborgen hält. Ihre Mutter charakterisiert sie als einen Menschen, der einen Hang zum Leiden hat, der Enttäuschungen wie Leckerbissen aufisst und sich nicht dagegen schützen will. Im November 1936 hat Marlene Dietrich panische Angst, vom Vater angesteckt worden zu sein. Ihre Mutter versucht sie zu beruhigen und versichert, dass sie damals gründlich untersucht worden sei. Sie fordert ihre Tochter auf, endlich das Grübeln zu lassen und das Leben zu genießen.

Was sich wirklich in Deutschland und bei ihren Freunden abspielt, erfährt Marlene Dietrich von Walter Reisch. Bis er 1937 selbst in die USA emigriert, liefert er Marlene Dietrich präzise Stimmungsbilder aus Europa und versorgt sie mit Informationen über die deutschsprachige Filmwelt.

Geliebte und verehrte Marlene! (...) Europa wird immer trister! Eine grenzenlose Öde ist hier ausgebrochen. Es ist glattweg unerträglich geworden. Die Not unter den Menschen wächst minütlich, sekundlich. Hie und da wird geschossen, egal ob man in Wien oder Paris ist. In Berlin ist unfassbare Arbeitslosigkeit unter den Film- und Bühnenleuten, alle gegenteiligen Nachrichten, die man vielleicht drüben bei Euch ausposaunt, sind Unsinn und Lüge. Und in Wien und Paris – wird fast überhaupt nicht gearbeitet. Unsagbares Elend überall. (...)

In Deutschland rast gegenwärtig eine neue und doppelt verschärfte Anti-Juden-Welle. Man hat sämtlichen kleinen Leuten, die bisher noch auftreten durften, die Erlaubnis glatt kassiert: Mosheim, Lucie Mannheim, Wallburg, Willy Rosen, Matray-Ballett etc. etc. Im Film gibt es ohnedies nur noch Reinarter! Jetzt schafft man die wenigen getarnten Mitarbeiter auch noch mit Stumpf und Stengel aus der Welt! Themen-Wahl ist in Deutschland überhaupt keine mehr. Es ist

rätselhaft, wie man überhaupt noch produzieren kann. Kein Stoff von halbwegs möglichem Niveau geht durch die Vorzensur. Die Produktion sinkt auf Null Komma Null herab. Es ist – wie Du also siehst – nicht viel Erfreuliches zu berichten! Überall Hass und Hader und Sorge! Da sind wir glücklich, dass wir hier in Wien, im Atelier am Rosenhügel, so ein bisschen aus der Welt liegen und in Ruhe arbeiten. Aber in ein paar Wochen ist auch das vorüber und was dann kommt, ist grau! Abends sitzen wir immer zusammen, in der Bar des Hotels Sacher, der griesgrämige, greise Altmeister-Regisseur, der Dichterst Hans Jaray und ick! Zum Lachen kommt man selten! So hält uns eigentlich alle bloss die Hoffnung aufrecht, dass es wieder schönere Zeiten geben wird! Und über alles – die Erinnerung und das Gedenken an eine schöne Frau, die in einem anderen Land lebt und der wir sicherlich aus vollem Herzen und aufrichtigstem Gefühl für das Schönste, Beste, Angenehmste wünschen, das die hässlichste der Welten zu vergeben hat!

Viel Erfolg, toi toi toi, und tausend Handküsse in alter Treue und Verehrung Dein Walter Reisch¹⁰⁰

Rudolf Sieber lebt weiterhin in Paris. Ab und an besucht er seine Frau. Bei diesen Gelegenheiten präsentiert sich die gesamte Familie gerne im «Coconut Grove». Marlene Dietrich mit grossem Hut, effektiv plziertem Schmuck und in eleganter Abendrobe ist sofort als die wichtigste Person am Tisch auszumachen. Die anderen sind nur Beiwerk: Rudolf Sieber, der verblüffend jung aussieht, Smoking trägt und neben sich seine schöne Geliebte Tamara sitzen hat. Diese verfolgt mit grossen Augen das Geschehen um sie herum. Maria nimmt den Platz zwischen ihren Eltern ein. Sie ist ein aufgewecktes Mädchen, das sich gut zu benehmen weiss. Die Abende mit den Eltern und deren Geliebten in irgendwelchen feinen Restaurants ist sie gewohnt. Das ist ihre Art von Familienleben. Damit das Geschlechterverhältnis ausgewogen ist, darf mal Fritz Lang oder mal Josef von Sternberg mitkommen.

1935 sind Rudi Siebers Telegramme an Marlene voll Sehnsucht und Sorge. Von der Überfahrt auf der «Bremen» schreibt er den vielleicht einzigen Liebesbrief, der sich im Nachlass befindet. Er liegt mit Zahnschmerzen in seiner Kajüte im Bett. «Trotzdem vermisse ich nichts, nur Dich, Du Geliebteste. Weshalb musste ich Dich verlassen? Und doch ist

die Sehnsucht so schön, man fühlt zu wem man gehört! Geht Dir das auch so meine schöne Seele? Ich komme so schnell ich kann zurück zu Dir und in Deine Arme und Deine sonstigen bezaubernden betörenden Teile Deines süßen Körperchens! Ich liebe Dich wozu sage ich es immer wieder Du weisst es ja doch. Ewig Dein Küsse Papatschka».¹⁰¹ **MACHE MIR GROSSE VORWUERFE DASS ICH DICH VERLIESS GELIEBTE VERZEIH LIEBE DICH EWIG (...) KUESSE.**¹⁰² Seine Telegramme und Briefe enden zumeist mit der Bitte um Geld. Marlene Dietrich ermahnt ihn, sparsam zu sein, und er verspricht ihr brav, sich daran zu halten.

Im Januar 1935 heisst Marlene Dietrich Elisabeth Bergner in den USA als Freundin und Kollegin willkommen. *Catherine the Great* und *The Scarlett Empress* laufen in friedlicher Koexistenz. Die Freundschaft Bergner-Dietrich ist dem Erfolg der Filme nur zuträglich. Es ist jedoch mehr als Freundschaft, was die beiden Schauspielerinnen miteinander verbindet. Elisabeth Bergner und Marlene Dietrich waren Geliebte. Marlene Dietrich ist für die Bergner ihre «süsse Geliebte» und ihre «Circe». Man kann sich die Faszination vorstellen, die diese beiden Frauen füreinander empfunden haben müssen. Bergner «geht eben ins Herz, aber sie steigt auch zu Kopf», wie Else Lasker-Schüler geschrieben hat. Sie ist ein temperamentvolles, zartes und hochbegabtes Wesen, während Marlene Dietrich eine kalte, selbstbeherrschte Schönheit ist. Es muss eine leidenschaftliche, gut gehütete Liebesgeschichte gewesen sein.¹⁰³ So kabelt Bergner Marlene Dietrich im April 1935 nach Hollywood: **ICH ESSE DICH ICH RIECHE DICH ICH SCHMIERE DICH PUDERE OELE SALBE DICH UND WAS ICH VERGESSEN HAB WEISS ICH ALLEIN LISL.**

Seit der Trennung von Sternberg macht Marlene Dietrich nicht mehr Kunst, sondern Geld. So ist das wirklich Bemerkenswerte an ihrem nächsten Film *The Garden of Allah*, dass sie ihre Gage von 200'000 Dollar durchsetzen kann und zum ersten Mal in Technicolor dreht. Der Film wird nicht gut werden, doch das viele Geld lockt sie, und eine wirkliche Alternative hat sie nicht. Ihre Energie steckt sie nicht in ihre schauspielerische Darstellung, sondern in die Ausgestaltung ihrer Person. Immer wieder bricht Streit aus über die Ausleuchtung, über die Kostüme und über ihre makellosen Frisuren. Ein Teil der Dreharbeiten findet in der Wüste von Yuma unter strapaziösen Bedingungen statt. Alle schwitzen, Toupets verrutschen, doch die Dietrich ist «trocken wie ein Toast», wie ihre Tochter

schreibt. Die Farben des Films sind betörend, und die Standfotografien der Dietrich im Chiffongewand gegen den Wüstenwind verführerisch, der Film selbst ist nahezu ungeniessbar. «Auch Miss Dietrich flüstert heiser, stilisiert, müde und eintönig grosse Abstraktionen, und das alles inmitten scheusslicher Technicolor-Blumen, einer gelben, mit Kratern übersäten Wüste, die einen an Schweizer Käse denken lässt, und Gesichtern in Beige.»¹⁰⁴ Kaum sind die Dreharbeiten im Juli 1936 abgeschlossen, packt sie die Koffer und reist zur Produktion ihres nächsten Films nach London. Dieses Mal ist sie an Alexander Korda ausgeliehen worden und bekommt dafür 450'000 Dollar. Der neue Film ist ein Liebesdrama aus der Zeit der russischen Revolution. Regisseur ist Jacques Feyder. Wie mit jedem anderen Regisseur nach Sternberg gibt es auch in der Zusammenarbeit mit ihm Schwierigkeiten. Marlene Dietrich hält sich sklavisch an das, was sie ihr Meister gelehrt hat. Wie eine Löwin verteidigt sie das Bild, das sie von sich hergestellt sehen will. Wenn es ganz schlimm kommt, flüstert sie ins Mikrophon: «Jo, wo bist du?» Feyder beklagt sich darüber, dass alles auf sie zugeschnitten sein muss. Die einzige Realität, die sie zu akzeptieren bereit ist, war das schöne Bild, das von ihr produziert werden soll. Wenn sie es sich in den Kopf gesetzt hat, bei der Feldarbeit ein Abendkleid zu tragen, dann muss eben das Drehbuch geändert werden. *Knight Without Armour* ist besser als sein Ruf. Marlene Dietrich spielt die Gräfin Alexandra als stolze und mutige Frau. Eines Morgens wacht sie auf, klingelt, und keine ihrer Dienerinnen lässt sich blicken. Im weissen Chiffonmantel trifft sie im Park auf revoltierende Bauern und Diener. Sie zerstören Gemälde und Möbel, plündern das Schloss. Im Verlauf der Handlung muss sie sich zwischen den Linien der Weissen und der Roten durchschlagen. Unter den Weissen wie auch unter den Roten gibt es machtlüsterne und brutale, aber auch empfindsame und kluge Männer. Der Film ist nicht erfolgreich, aber das war für sie angesichts des Honors auch nicht so wichtig.

Ihre Mutter und Schwester berichten Marlene Dietrich von ihrer anhaltend grossen Popularität in Deutschland. *The Scarlett Empress* war in Berlin 1934 der Erfolg des Jahres, *The Devil Is a Woman* wird ungekürzt gezeigt, und *Desire* wird bis Mitte Januar 1939 gespielt werden. Marlene Dietrichs Porträt ist auf Titelseiten von Zeitschriften zu sehen, und Versuche, sie als «Nichtdeutsche» zu schmähen, scheitern zunächst.¹⁰⁵ Selbst Propagandaminister Joseph Goebbels gefällt die *Femme fatale* besser als die Kernseifengesichter der neuen Zeit.

«Dann bei Hitler. ‚Shanghai Express‘. Marlene Dietrich kann was.»¹⁰⁶ Er bedauert, dass sie nicht mehr in Deutschland arbeitet.¹⁰⁷ Horst Alexander von der Heyde, Verhandlungsbevollmächtigter der Tobis Cinema AG, fliegt Weihnachten 1936 nach London, um Marlene Dietrich zu treffen. Ihre Mutter hat ihm versichert, dass sie ihn empfangen werde. Er kommt nicht mit leeren Händen: er bringt ihr einen Berliner Weihnachtsbaum und zwei offizielle Schreiben mit. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beteuert, «dass fernerhin Veröffentlichungen der deutschen Presse, die dem Ansehen Frau Dietrichs abträglich sind, nicht mehr erscheinen werden».¹⁰⁸ Vom Propagandaministerium war angeregt worden, mit Marlene Dietrich Verhandlungen über einen Film in deutscher und englischer oder französischer Version aufzunehmen. Marlene Dietrich wird in den «massgeblichen deutschen Behörden» sehr geschätzt. Bezüglich Regie, Stoff, Drehbuch, Devisen, Steuerangelegenheiten, Gage und persönlichen Annehmlichkeiten wird ihr grösstes Entgegenkommen auch von Seiten der zuständigen deutschen Stellen zugesichert. Von der Heyde sitzt in seinem Londoner Hotelzimmer allein unter dem Berliner Weihnachtsbaum und wartet vergeblich. Marlene Dietrich meldet sich nicht bei ihm.

Sie hat sich einen neuen Liebhaber in London angelacht. Douglas Fairbanks jr. ist 26 Jahre alt, der Sohn des allmächtigen Douglas Fairbanks, Schauspieler, sieht gut aus und lebt in Scheidung von Joan Crawford. Er ist Amerikaner, reich und spendabel. So schenkt er ihr ein Zigarettenetui aus Gold, besetzt mit Brillanten und Saphiren. Fairbanks ist nicht so poetisch wie Sternberg, die von ihm ausgesuchte Gravur ist ein schlichtes «Duschka» (Liebling). Auf einer ihrer vielen Reisen nach Europa hat sich Marlene Dietrich eine 16-mm-Kamera gekauft und dreht seitdem begeistert Home-Movies oder lässt sich privat damit filmen. Häufig erscheint sie am Set mit ihrer Kamera und filmt die anderen bei der Arbeit. Hauptsächlich hat sie Aufnahmen von der Familie, den Freunden und den Kollegen gemacht. Von dem gesamten Home-Movie-Material der Dietrich sind 28 Minuten freigegeben. Viele Minuten davon nimmt ihre Zeit mit Douglas Fairbanks ein. Marlene Dietrich und Douglas Fairbanks jr. inszenieren sich nicht wie zwei amerikanische Filmstars, sondern wie ein Paar der englischen Oberklasse. Gerne lassen sie sich auf der Rennbahn sehen. Bei einer Bootsfahrt auf dem Thames-River sitzt ein strahlender Douglas mit einer nachdenklichen Marlene Dietrich in einem Boot und im zweiten

Boot der ungelenke Rudi Sieber, dem man seine Tochter zur Seite gestellt hat. Marlene Dietrich, sehr blass, mit rotgeschminkten Lippen und einem hochgeschlossenen Pullover, sieht aus wie eine Lady. In einer selten harmonischen Szene sieht man Marlene Dietrich auf einem Schiff liegen, den schlafenden Douglas in ihrem Schoß. Sie ist ganz in Weiss gekleidet, was einen hübschen Kontrast zum blauen Wasser bildet. Es ist eine friedliche Szene, sie hat eine Hand auf seine Schulter gelegt, als wolle sie ihn beschützen.

Im Sommer 1937 reist Fairbanks mit ihr und in Begleitung von Rudi Sieber und Tamara Matul nach Arlberg. Man sieht ihn vor der Abreise mit Tirolerhut vor dem Zug stehen. Marlene Dietrich, Rudi Sieber und Tamara Matul nahen auf dem Bahnsteig, alle vier sind passend zum Reiseziel in Tracht gekleidet. Die Frauen tragen taillierte, gehäkelte Trachtenjacken. Marlene Dietrich in Weiss, Tamara Matul in Schwarz. Fairbanks hat sie in kurzen Lederhosen vor ihrem Ferienhäuschen aufgenommen. Er liegt hingestreckt im Gras, spielt mit einem Grashalm zwischen den Lippen, das weisse Hemd ist aufgeknöpft und gibt den Blick auf seine Brust frei. Er ist ein schöner, starker, braungebrannter Mann mit einem markanten Gesicht, der in kurzer Lederhose und mit aufgeknüpftem Hemd wie die Versuchung selbst aussieht. Marlene Dietrich gefällt dieser Mann ganz offensichtlich.

Nur wenige Tage nachdem Fairbanks Österreich verlassen hat, reist Marlene Dietrich nach Venedig. Sie will dort mit Josef von Sternberg Zusammentreffen. Seit ihrer Trennung hat er Trost gesucht in Reisen und in anderen Künsten. 1935 hatte das Los Angeles County Museum dem Kunstsammler Josef von Sternberg eine Ausstellung gewidmet. Gezeigt wurde seine Sammlung, zu der Arbeiten von Egon Schiele, Vincent van Gogh, Aristide Maillol, Oskar Kokoschka, Karl Schmidt-Rottluff, Auguste Rodin, Rudolf Belling, Constantin Brancusi, Georg Kolbe, Alexander Archipenko und als Höhepunkt Pablo Picassos «La Gameuse» gehören. Im gleichen Jahr lässt er sich ein Haus bauen. Architekt ist der ebenfalls in Wien geborene Richard Neutra. Dieser gilt als radikaler Moderner. Sternberg wählt als Standort eine menschenleere Gegend ausserhalb der Stadt. Sein Haus ist eine Trutzburg der Einsamkeit. Es hat eine elegante, langgestreckte Form, ist umgeben von einem mit Wasser gefüllten Burggraben, und die Aussenmauern sind mit Aluminium verkleidet. Die Räu-

me sind lichtdurchflutet, und vor dem Haus weht die amerikanische Fahne im Wüstenwind. Hier hütet Josef von Sternberg die Schätze seiner Vergangenheit und sehnt sich nach Marlene Dietrich. Der gefällt sein neues Haus nicht. Avantgarde und Einsamkeit sind nichts für sie. Ein Inspektionsbesuch genügt ihr. Auch Josef von Sternberg hält es nicht lange aus in San Fernando Valley.¹⁰⁹ In seiner Wüstenburg hatte er sich in Sicherheit bringen wollen vor Marlene Dietrich, doch er war nicht weit genug entfernt von dem, was er hinter sich lassen wollte. Also begibt er sich auf Weltreise. Im Londoner «Hotel Claridge», wo Marlene Dietrich ihr Liebesglück mit Fairbanks genießt, erreichen sie Jos sehnsuchtsvolle Karten aus Asien. Von der Tempelanlage von Angkor Wat kommt eine Ansichtskarte. Im Urwald von Kambodscha zündet er für sie eine Kerze an. Er besucht die Götter und schreibt seiner Göttin. Vom Chinesischen Meer schreibt er im Herbst 1936 einen seiner letzten langen Liebesbriefe, «ich bin müde und habe wenig freude gehabt – und dachte ich schau mir die kleine erde an». Er ist in Korea, Japan, China und der Mandschurei gewesen, und man gewinnt beim Lesen den Eindruck, dass er überall nur Marlene gefunden hat: «oft sass shanghai lily neben mir». Noch immer hadert er mit dem Ende ihrer Liebe, «hie und da werde ich dir sagen wo ich mich aufhalte damit du mir hie und da ein telegramm schicken kannst – du schreibst ja immer noch schoene worte – leider nicht nur mir allein.» Er ist sich unsicher, ob er wieder filmen wird, «arbeite du schoen und mache mir freude – und wenn du oft an mich denkst dann weiss ich es und die stelle im herz wo ich dich versteckt habe glueht Jo».¹¹⁰ Im Sommer 1937 ist er in Europa unterwegs, um einen neuen Film vorzubereiten. Marlene Dietrich hatte bis Juni in Hollywood mit Lubitsch *Angel* gedreht und ist ohne Anschlussvertrag. Vielleicht hat sie in letzter Zeit zu häufig auf die Gage und zu wenig auf die Qualität geachtet. Ein Treffen mit ihrem Schöpfer, noch dazu in Venedig, wird ihr Aufmerksamkeit verschaffen. Auf dem Home-Movie sind Sternberg und die Dietrich am Fenster eines Hotelzimmers mit grandiosem Blick auf den Canal Grande zu sehen. Josef von Sternberg ist deutlich gealtert, seine Haare sind grau geworden, und wie immer zeigt er nur sehr selten einen Anflug seines feinen Lächelns.

In diesem September 1937 wird es im Herzen von Josef von Sternberg nicht oft geglüht haben. «Vieles geschah uns im September, – der Lido mit den abendlichen Booten, die wie Schmetterlinge am Horizont standen», wird ihr Remarque nach dem Ende ihrer Liebe schreiben. Marlene

Dietrich wird seine «Herbstgeliebte» sein: «Geliebte des sinkenden Jahres, der schwächeren Sonne, geliebtes Glühen über den fallenden Tagen des absteigenden Lebens».¹¹¹ Es ist nicht das erste Mal, dass sie sich über den Weg laufen. 1930 in Berlin waren sie sich in der Bar des Hotels «Eden» begegnet, weshalb er ihr später ein Kärtchen mit dem charmanten Dreizeiler «Perdita-Trovata-Eden Bar» schicken wird. Remarque erinnert sich des Bildes von der jungen Marlene Dietrich in einem hellgrauen Kostüm mit ihren sehr geraden Schultern, die er so liebt. Damals in Berlin will er bereits gewusst haben, dass sie nicht mehr aus seinem Leben gehen wird. In der «Eden»-Bar hätte er aufstehen sollen, zu ihr gehen und sagen sollen: «Komm mit, fort, – was willst du hier.»¹¹² Doch er ist vor ihr zurückgewichen. Sieben Jahre hat er sich gerettet «in Gleichgültigkeit und Abenteuer, in Zerstörung und Vergeudung, in die flache Freiheit des Sinnlosen».¹¹³ Sie haben einander vergessen und lebten beide, «was man so Leben nannte: auf verlorenem Posten, ein bisschen tapfer, ein bisschen müde, ein bisschen zynisch».¹¹⁴ Ausgerechnet in Venedig werden sie einander wiedergeschenkt. Wir wissen nicht, ob sich Marlene Dietrich dieses Berliner Treffens erinnert, als Remarque am Lido vor ihr steht. Er wird ihr einfach gefallen haben, dieser elegante, gut aussehende, erfolgreiche und vermögende Mann. Obwohl Remarque charmant und liebenswürdig ist, spürt sie seine fast schüchterne Zurückhaltung. Diese zu durchbrechen empfindet sie als Herausforderung. Marlene Dietrich wartet, bis sie alleine auf der Tanzfläche sind. «Doch dann, am Lido – das erste Wort und deine erste Frage, als wir tanzten – wozu wollen wir uns wehren, es war wie ein Blitz, ein Wetterleuchten, weit her aus den Zeiten vor uns.»¹¹⁵ In ihren Memoiren behauptet sie, ihn am nächsten Tag am Strand wiedergetroffen zu haben. Sie trug einen Band Rilke-Gedichte unter dem Arm, was Eindruck auf ihn zu machen scheint. Er sarkastisch: «Ich sehe, Sie lesen gute Autoren.» Sie: «Soll ich Ihnen ein paar Gedichte vortragen?» Ihrem Freund Johannes Mario Simmel hat sie als alte Frau am Telefon den Fortlauf ihrer abendlichen Begegnung jedoch anders geschildert: «Auf dem Weg ins Hotel sagte er: ‚Übrigens, damit wir das gleich klargestellt haben und es später keine dumme Diskussion gibt: Ich bin total impotent... aber, wenn es gewünscht wird, kann ich natürlich eine ganz bezaubernde kleine lesbienne sein.‘ Marlene: ‚Gott, war ich erleichtert! Gott, habe ich diesen Mann geliebt.‘»¹¹⁶ Das mit der Impotenz sollte sich legen, und geliebt hat sie ihn trotzdem weiterhin.

Sie hat erst mal genug von dem amerikanischen Sweetheart Fairbanks und findet in Remarque den Schmerz des alten Europa.

Erich Maria Remarque wird unter Marlene Dietrichs vielen Geliebten derjenige sein, der ihr am meisten wesensverwandt ist. Die beiden sind so etwas wie die späten Wunderkinder der Weimarer Republik. Remarque, Soldat und Lehrer aus Osnabrück, mit Hang zur Schriftstellerei, war 1925 als Redakteur einer Sportzeitung nach Berlin gekommen. Der stets gut angezogene Remarque gilt unter Kollegen als «Fatzke». Er gehört nirgends richtig dazu. Er liebt das gute Leben und ist noch nicht einmal richtig links. Eigentlich kann er über alles berichten, ist fleissig und politisch nicht festgelegt. 1927 schreibt er aus dem Stand das erfolgreichste deutschsprachige Buch des 20. Jahrhunderts, den Anti-Kriegs-Roman *Im Westen nichts Neues*. Dieses Buch macht ihn über Nacht reich und berühmt. In Deutschland angefeindet, geht er auf Reisen. Als er Erfolg hat, verlässt er wie Marlene Dietrich das Land und führt ein unstetes Leben, das ihm sein Reichtum ermöglicht. Remarque wird zum Kunstsammler, Weinkenner und Bewohner der Grandhotels. Wie auch bei Marlene Dietrich macht ihn dieser frühe Weggang aus Deutschland zu einem weitläufigen Menschen, der jedoch stets von diffusem Heimweh geplagt wird. Beide kennen sie den nagenden Zweifel an der eigenen Begabung und quälen sich mit den Gedanken an den künstlerischen Absturz. Remarque wird wie Marlene Dietrich nicht mehr nach Deutschland zurückkehren. Bei Ascona kauft er sich direkt am See eine Villa. In den 30er Jahren verbringt er lange Phasen fern der Menschen und den Städten mit seinen Hunden, seinen Bildern und seinen Büchern in seinem Haus am See. Dann folgt der Aufbruch in die Welt. Remarque pflegt eine von Frauen und Cocktails belebte Einsamkeit, wie sein Nachbar Emil Ludwig über ihn gesagt hat. Er ist ein kultivierter Trinker. Monatelang kann er die Nächte auf Barhockern verbringen, hört sich die Geständnisse und Bekenntnisse der anderen an, zieht weiter in Kaschemmen, um irgendein Strassenmädchen aufzugabeln, das er mit aufs Zimmer nimmt. Seine Romane drehen sich um Liebe und Tod. Erich Maria Remarque gilt als *Homme à femmes*; er liebt die Frauen und sie ihn. Schlanke, kühle, schöne Frauen wie Marlene Dietrich haben es ihm besonders angetan. In Venedig im September 1937 werden Marlene Dietrich und Erich Maria Remarque ein Liebespaar. Da weder er noch sie sich jemand anderem verpflichtet fühlt, verbringen sie die Monate bis zu Marlene Dietrichs Ab-

reise am 10. November in Paris im Hotel «Lancaster». Ihre Liebe wird eine Hotel-Liebe sein, und Remarque, der bürgerliche Behaglichkeit und Stillstand hasst, wird an seine Geliebte auf einem kleinen Zettel notieren «Lass uns nach Hause gehen – zu dir und mir. Wir haben immer in Hotels gelebt». Doch dafür ist Marlene Dietrich nicht zu haben. Kein einziges Mal wird sie ihn besuchen in seinem Haus am See, über das er ihr so stolz berichtet.¹¹⁷ Marlene Dietrich wird nie mit ihm über den See rudern, nie in den kleinen Bars einen Apéro nehmen, nie mit den Hunden gehen und nie lange für ihn da sein. Marlene Dietrich interessiert sich nicht für seinen Garten, seine Hunde und das Dorfleben im Süden. Seine Einsamkeit will sie schon gar nicht mit ihm teilen. Wer mit ihr zusammen sein will, hat sich an ihren Lebensstil zu gewöhnen. Abweichungen duldet sie nicht. Doch auf die ihre eigene treulose Art liebt Marlene Dietrich diesen Mann mit «seinen stets skeptischen Augen». Es ist seine Verletzlichkeit und fast krankhafte Melancholie, die sie rührt. Sie erfasst die eigentümliche Tragik ihres Geliebten, wenn sie schreibt, dass sein ganzes Leben geprägt gewesen sei vom Erfolg seines ersten Buches. Erich Maria Remarque und Marlene Dietrich teilen die Anfälle dunkler Melancholie, das Getrieben-sein durch die «schnellen Nerven» und die Liebe zur deutschen Sprache. Wie es ihnen ergangen ist in ihrem ersten Herbst in Paris, kann man den Briefen entnehmen, die er an sie in den folgenden Monaten schreibt. In seinem Haus in Porto Ronco verbringt er die Nächte damit, sich nach der fernen Geliebten zu sehnen. «Es ist Nacht und ich warte darauf, dass du von New York anrufst. Die Hunde schlafen um mich herum, und das Grammophon spielt, – Platten, die ich gefunden habe, – easy to love – I got you under my skin awake from a dream – (...) aber bei dir ist ja Tag, die Lichter in den Strassen beginnen erst langsam aufzuflackern, du stehst in deinem Zimmer, irgendjemand wird mit dir ausgehen zum Essen, ins Theater, und auf dem Bett liegen die Abendkleider und du weisst nicht, ob du das weisse mit dem goldenen Mieder von Schiaparelli oder das schwarzgoldene von Alix anziehen sollst.» Genussvoll malt er ihre Anprobe aus, beobachtet sie in Gedanken bei ihrer Verwandlung in eine Abendschönheit. Er hat sie genau studiert in den Wochen des Zusammenlebens, kennt ihre Gesten und ihre Laute. «Vorher aber wird mit dem schwarzen Kamm das Haar gekämmt. Rasch, den Kopf schief, und ohne Erbarmen heftig hindurchgerissen. Dann der Seufzer, der Blick irgend-

woher irgendwohin, das verwehte Lächeln, das niemand und allen gilt, der Geschwindmarsch und das warme, abendliche Wehen der weiten Champs-Élysées.»¹¹⁸ Die um Effizienz bemühte Marlene Dietrich beantwortet seine handgeschriebenen Briefe mit kurzen Telegrammen, die ihm ab und zu ins Haus flattern. Darüber ist er verwirrt, denn sonst war doch immer er es, der entschwand. «Ich habe nichts mehr übrig. Es ist alles bei dir. Nicht nur die Liebe. Auch alles, was an Leben hinter meinen Augen zittert. Meine Hände sind deine Hände, meine Stirn ist deine Stirn, und alle meine Gedanken sind von dir durchtränkt.»¹¹⁹ In Gedanken dehnt er die miteinander in Venedig und Paris verbrachte Zeit und muss nüchtern feststellen, dass sie so gut wie nie allein gewesen sind. Immer waren sie umgeben von anderen Menschen, alles war zu kurz, und die Termine jagten sich. «Wir sind gleich anarchistisch, gleich schlau, gleich verständig und völlig unverständlich, gleich sachlich und romantisch (von der restlosen, begeisterten Hingabe an allen Kitsch gar nicht zu reden), wir haben die gleiche Liebe zu herrlichen dramatischen Auftritten und ebenso hemmungslosem Gelächter, wir durchschauen uns jederzeit voll Entzücken und fallen ebenso jederzeit prompt auf den anderen wieder herein.»¹²⁰ Doch er kann auch weniger poetisch sein und lässt sie wissen, dass er auf keinen Fall mehr impotent ist. Es freut ihn, wenn sie ihn anruft und er in der Nacht ihre Stimme hören kann, noch besser allerdings wäre es, «wenn man durchs Telefon vögeln könnte! Das wäre ein Fortschritt».¹²¹ Marlene Dietrich allerdings plagen andere Sorgen. Zurück in Hollywood bewahrheitet sich, was sie schon so lange befürchtet hat: sie ist aussortiert. Die Amerikaner haben sich an ihr und ihren europäisch inspirierten Filmen satt gesehen. Ausserdem ist sie nicht mehr die Jüngste, verglichen mit Schauspielerinnen wie Hedy Lamarr oder Ingrid Bergman, die mittlerweile in Hollywood eingetroffen sind. Harry Edington hatte der Europareisenden bereits im August mitgeteilt, dass ihm wenig Erfolg beschieden war bei seiner Suche nach einem neuen Vertrag. *Knight Without Armour* ist durchgefallen. Er beschwört sie, keine Filme in Europa zu drehen, bevor sie nicht Amerikanerin ist. «It is my firm belief that you should not attempt any picture in Europe until after your citizenship is established here.»¹²² Marlene Dietrich hatte im März 1937 den Antrag auf die amerikanische Staatsbürgerschaft gestellt. Nach Edingtons Einschätzung kann es sich nur noch um 17 oder 18 Monate handeln und dann wird sie Ame-

rikanerin sein, was ihre Ausgangsposition gegenüber den Studios grundlegend verbessern wird. In Deutschland erregt die Meldung, dass Marlene Dietrich die amerikanische Staatsbürgerschaft annehmen will, Aufsehen. Man sieht sich von offizieller Seite gezwungen, diese Nachricht zu dementieren. Goebbels schickt Heinz Hilpert nach Paris. Hilpert hatte in der Spielzeit 1929/30 mit Marlene Dietrich George Bernard Shaws «Eltern und Kinder» inszeniert. Max Reinhardt hatte im Mai 1933 Berlin für immer verlassen, und ein Jahr später war Hilpert zum Direktor des Deutschen Theaters und der Kammerspiele ernannt worden. Goebbels rechnet im November 1937 fest mit der Rückkehr Marlene Dietrichs nach Berlin. «Marlene Dietrich hat in Paris in unserer Botschaft eine formelle Erklärung gegen ihre Verleumder abgegeben mit Betonung, dass sie Deutsche sei und bleiben wolle. Sie soll auch bei Hilpert im Deutschen Theater auftreten. Ich werde sie nun in Schutz nehmen.»¹²³ Nachdem Hilpert ihm Bericht erstattet hatte, glaubt Goebbels, Marlene Dietrich werde in Berlin auftreten.¹²⁴ Marlene Dietrich schreibt nichts von ihrer Begegnung mit Hilpert. Sie musste, um die amerikanische Staatsbürgerschaft zu bekommen, ihren deutschen Pass verlängern lassen. Von daher ihr Besuch in der deutschen Botschaft. In Berlin wird sie erst wieder nach dem Krieg in amerikanischer Uniform auftreten.

Remarque wird ihr erzählt haben, dass sein letztes Buch *Drei Kameraden* ein Jahr zuvor von Metro-Goldwyn-Mayer gekauft worden ist.¹²⁵ Drehbuchautor war Francis Scott Fitzgerald, und die Dreharbeiten sollten im November 1937 beginnen. Marlene Dietrich kabela Edington im Oktober 1937, dass sie alles in ihrer Macht Stehende unternehmen will, um in der Verfilmung von Remarques letztem Buch mitzuspielen. Im Dezember 1937 wird bekannt, dass die Paramount der Dietrich 250'000 Dollar Abfindung dafür bezahlt, wenn sie im nächsten Film nicht mitspielt. Das ist zwar viel Geld, aber eine ehrabschneidende Situation für eine vom Erfolg verwöhnte Frau, denn es heisst nichts anderes, als dass man mit ihren Filmen Geld verliert. Ungefähr zur gleichen Zeit hat eine Gruppe von unabhängigen Filmverleihern im *Hollywood Reporter* in einem rot umrandeten Inserat die Namen derjenigen Schauspieler veröffentlicht, die sie als «box office poison» bezeichnen. Marlene Dietrich befindet sich zusammen mit Mae West, Katharine Hepburn, Joan Crawford und anderen Kolleginnen auf der (Abschuss) Liste. Anfang des neuen Jahres ist auch Remarque die unangenehme Lage, in der sich seine Geliebte befindet, klar

geworden. Am 9. Januar 1938 schickt er eines seiner eher seltenen Telegramme. Er bietet ihr an, die Hauptrolle in *Drei Kameraden* zu übernehmen. Zwar ist diese Rolle bereits vergeben, doch er will Metro das Angebot machen, dass er unter diesen Bedingungen am Drehbuch mitschreiben würde, **BEGINNE NEUES BUCH EUER DICH AUS SCHLIESSLICH KABELE WAS LOS IST UND WER KOMMT DU ODER ICH UEBEREILE NICHTS NIE FUERCHTEN NIE AERGERN WIR BEGINNEN JA ERST UND ALLE WERDEN SICH NOCH WUNDERN.**

Wir wissen nicht, wie ihre Antwort auf sein Angebot lautet, doch die weibliche Hauptrolle wird Margaret Sullavan nicht abgeben. Marlene Dietrich geht leer aus. Das neue Buch, das er nur für sie schreiben will und von dem in dem Telegramm die Rede ist, wird noch Jahre auf sich warten lassen. Doch «Ravic», wie die Hauptfigur in *Arc de Triomphe* heissen wird, taucht in seinen Briefen bereits 1938 auf. Da er als Erich Maria Remarque nicht Marlene Dietrichs volle Beachtung findet, hat er den Einfall, sich in verschiedene männliche Ichs aufzuteilen. Am häufigsten verwandelt er sich in Alfred, den kleinen, unschuldigen Jungen, der Tante Lena (Marlene Dietrich) heftig liebt und ihr Karten und Briefe in altdeutscher Schrift schreibt, und in Ravic, den mutigen, melancholischen Mann, der Marlene Dietrich liebt und stützt. Mit Ravic kommt der Krieg und das Elend der Emigration in ihre Korrespondenz. Wenn er auch von seinen linken Kollegen wegen seiner parteiungebundenen Einstellung nicht für voll genommen wird, so betrachten die Nationalsozialisten Erich Maria Remarque als ihren Feind. 1933 werden Remarques Bücher verbrannt und verboten. Er verabscheut die Nationalsozialisten, «die verfluchte Bande drüben». Erich Maria Remarque geht keine Kompromisse ein, er will das andere Deutschland verkörpern: kultiviert, geistreich und weltoffen. Glaubte Remarque sich zu Beginn der Naziherrschaft noch in sicherem Abstand, so muss er spätestens 1938 registrieren, dass die Bedrohung näherrückt und auch sein Leben beeinflusst. Als seine geschiedene Frau Jutta Zambona in Panik gerät und fürchtet, nach Deutschland abgeschoben werden zu können, erklärt er sich bereit, sie ein zweites Mal zu heiraten.¹²⁶

In den tagträumerischen Briefen an Marlene Dietrich taucht jetzt immer häufiger das Wort «Krieg» auf. Er schreibt an sie des Nachts während einer Luftschutzübung. Die ganze Schweiz ist verdunkelt, er schaltet das Grammophon ein und ergeht sich in Untergangsstimmung. «Es wirft Musik in die tuberkulöse Nacht, Musik eines andern Erdteils, eines anderen

Sterns, müde Musik des Untergangs. Wann bricht die Welt in Stücke?»¹²⁷ In einer herumliegenden deutschen Illustrierten stösst er auf Fotos von ihr. Verwundert betrachtet er die Frau, die er liebt, wie sie sich in einer für ihn fremden Welt auf eine für ihn nahezu anstössige Weise in ihrem Haus beim Frühstück abbilden lässt. «Glauben die Leute wirklich, was sie behaupten, dass du nach Deutschland zurück gehst und eine Zierde der Ufa wirst?»¹²⁸ Als er aus den Zeitungen erfährt, dass die Paramount ihren Vertrag nicht verlängert hat, geht er davon aus, sie werde zu ihm nach Europa kommen. **WERDE DICH SOUTHAMPTON ERWARTEN ESSEN BEI HORCHES LONDON DANN MIT DEM WAGEN NEAPEL CAPRI UND BUDAPEST KRIEG ABGESAGT FRUEHLING ANGESAGT**¹²⁹

Doch sie kommt nicht. Den Frühling erlebt er allein in seinem Haus am See. In seinen Briefen nach Hollywood trauert er einer Vergangenheit nach, die sie nicht miteinander geteilt haben. «Warum bin ich nicht mit dir überall gewesen, zum mindesten in dieser strahlenden Zeit, als die Welt nichts anderes war als ein überaus schneller Wagen und funkelnder Schaum, Gelächter und Jugend! (...) Wir wären nie traurig gewesen. Wir hätten gelacht und geschwiegen, und manchmal hätten wir Stunden gehabt, wo uns die Weltschwermut überfallen hätte wie ein grauer Nebel.»¹³⁰ Diese Chance ist vertan. Remarque riecht den Pulverqualm und vernimmt das dumpfe Grollen am Horizont. Tagebucheintrag vom 21. Februar 1938: «Nachmittags Baden. Haarwaschen, Säubern, – nach Hitlerreden, Zeitdreck und Erwartung trübster Zukunft. Abends eine Flasche Wormser Liebfrauen Stiftswein 1934. Notwendig. Die Nacht mit allen Sternen, – über Märtyrern, Idioten, Dummköpfen, Fanatikern, Verwundeten und Toten; über Spanien, China, Schlachtfeldern, Konzentrationslagern, keimenden Narzissenwiesen, Verbrechen, Verbrechen und dem 20. Jahrhundert.»¹³¹ Anfang März verleibt Adolf Hitler Österreich dem Deutschen Reich ein. Salzburg und Wien befinden sich in der Hand des Feindes. Der Krieg rückt näher und damit auch die Erinnerung Remarques an den Krieg. «Wir haben alle so wenig Wärme für uns selbst in unseren Herzen, – wir Kinder verwirrter Zeiten, – so wenig Glauben an uns, – viel zu viel Tapferkeit und viel zu wenig Hoffnung (...) – Dumme, kleine Soldaten des Lebens, – Kinder verwirrter Zeiten, – mit einem Traum manchmal nachts – «.¹³²

Am 3. Mai trifft Marlene Dietrich in Paris ein, wo sie von Remarque erwartet wird. Die ersten Wochen ihres Zusammenseins scheinen friedlich

zu verlaufen. Sie kocht Champignonsuppe, Bouletten, Rührei, serbisches Reisfleisch, Marillenkügelchen und Krebse für ihre Familie und für ihren Geliebten in Rudi Siebers Wohnung. Mit Kolpé zusammen trinken sie in einer kleinen Bar Pilsener, führen halbpolitische Gespräche. Trotz Marlene Dietrichs Anwesenheit bleibt Remarque seinen Gewohnheiten treu: er schlägt sich die Nächte in feinen Restaurants und zwielichtigen Bars um die Ohren, trinkt zu viel und umgibt sich mit Freudenmädchen. Nach einer solchen Nacht schreibt er in sein Tagebuch: «Brief Marlenes auf dem Bett. Rübergegangen. Hatte gewartet. War süß. Trotzdem wieder weggegangen. Mein Zimmer. Sie kam. Blieb. Ich stank nach Schnaps, Knoblauch u. Zigarren.»¹³³ Remarque ist getrieben vom Gefühl des Abschieds. Einem Abschied vom Frieden, von Europa und vom Glück. Zeitgleich ist er immer wieder genervt von seiner Geliebten. Sie ist eifersüchtig auf Jutta Zambona, die sich ebenfalls in Paris aufhält und ihrerseits eifersüchtig auf die Geliebte ihres Mannes ist. Marlene Dietrich wirft Remarque seine Heirat vor, während er kontert, sie habe nie aufgehört, neben ihm Geliebte zu haben. Am liebsten will er abreisen, denn die gesamte Situation ist «empfindlich und etwas bourgeois». Aus Remarques Tagebüchern lernt man eine Marlene Dietrich kennen, die so gar nicht zu dem Bild von der Frau mit dem libertären Liebesleben passen will. Als er ihr ankündigt, sich mit seiner alten Freundin Ruth Albu zu treffen, ist sie sich nicht zu schade, seine Schuhe zu verstecken, damit er nicht aus dem Haus kann. Aber schwerer noch als ihre Eifersucht wiegt für ihn der Terror, dem sie ihn mit ihrer Familie aussetzt. Rudi, Tami und Kater sind omnipräsent. Alle drei sind Menschen, die ihn eigentlich nicht interessieren. Speziell Rudi Sieber ist für ihn nur schwer zu ertragen. Er ist für ihn «eine kostbare Studie eines Fressers, der immerfort übelnimmt, wenn nicht alles richtig ist», ein «Fresser ohne Geist».¹³⁴ Weil er Marlene Dietrich liebt und weil diese Liebe nicht ohne diese Familie zu haben ist, lebt Remarque eng mit diesen Menschen zusammen. «Ich sollte die Familie nicht kennen. Allzu bequem macht dumpf. Und schof und müde, alles zusammen. Es ist ein Kleben manchmal, kein Fliegen. Es ist zu familiär. Ein Paar schläft da, eines da. Liebe hat nichts mit Familiarität zu tun.»¹³⁵ Obwohl er sich wie ein trauriger, belangloser, dicker Clown vorkommt und sich nach seiner «rettungslosen Einsamkeit» sehnt, zieht er weiter mit dem «Tross» zur Sommerfrische nach Cap d'Antibes.

Auch an der Côte d'Azur lassen sich die unheilvollen Zeichen der Zeit nicht übersehen: «Abends, beim Schwimmen, drei grosse, graue, französische Kriegsschiffe, ins Meer hinausfahrend.»¹³⁶ Standesgemäss sind sie im «Hotel du Cap Eden Roc» abgestiegen, dem Grandhotel an der Côte d'Azur. Die Dietrich zählt zu den Stammgästen dieses Hotels, das wie ein Privatclub geführt wird. Die Kosten dieser Exklusivität sind immens. Marlene Dietrich zahlt für alle, und das in einer Situation, in der sie ohne Einkommen und kein Engagement in Aussicht ist. Mit Remarque und ihrem Mann bezieht sie durchgängige Suiten im oberen Stock. Tamara Matul und Maria sind gesondert untergebracht. Zwei Monate residiert Marlene Dietrich mit ihrem Hofstaat an der französischen Mittelmeerküste. Sie unternehmen Ausflüge in die Umgebung, lassen sich in Cannes oder Juan-les-Pins blicken. Auf einem Foto einer dieser Ausflüge sieht man eine braungebrannte Marlene Dietrich mit Rudi, Tamara und Remarque am Tisch in einem Restaurant sitzen. Marlene Dietrich und Rudi Sieber schauen in die Kamera, während Remarque seine Hand vors Gesicht hält, um nicht erkannt zu werden. Er hasst diese öffentlichen Auftritte mit Blitzlichtgewitter. Die meiste Zeit verbringen sie zusammen am Meer. Man sieht Erich Maria Remarque in einer grossen weissen Badehose herumstehen. Seine Augen schützt er mit einer Sonnenbrille, die er nicht abnimmt, als die Kamera auf ihn gerichtet ist. Seine Haare sind wie immer akkurat frisiert, er raucht und sieht aus wie jemand, der sich nicht wohl in seiner Haut fühlt. Sein halbnackter Körper wirkt seltsam weich und ungelenk. In Anzügen ist er ein gut aussehender Mann, in der Badehose ist er seiner virilen Eleganz beraubt. Aus seinem Tagebuch wissen wir, dass er trotz Meeresluft und Strandleben glaubt zu ersticken. Liebe mit Familienanschluss ist für ihn auch an der Côte d'Azur unerträglich. Doch wenn er mit «dem Puma», wie er Marlene Dietrich nennt, alleine sein kann, ist alles wieder gut. Für ihn ist sie «nichts als Verführung». Dennoch glaubt er bei ihr und bei sich zu bemerken, dass es mit ihrer Liebe dem Ende zugeht. Remarque reicht Marlene Dietrich nicht aus. Ende August beginnt sie ein Verhältnis mit der kanadischen Millionärin Marion Barbara Carstairs, genannt Jo, die auf dem Home-Movie als muskulöse, kurzhaarige und sportliche Frau zu sehen ist. Jo Carstairs sportgestählter Frauenkörper ist das Gegenteil zu Remarques kraftlos wirkendem Männerkörper. Alle in der luxuriösen Ferienkolonie sehen dabei zu, wie Marlene Dietrich Remarque demütigt. Er steht vor ihrer verschlosse-

nen Zimmertür, und alle – er eingeschlossen – wissen, dass sie bei Jo ist. Das Puma ist nervös, es hasst Vorhaltungen und Bindungen. Rudi Sieber assistiert ihr bei ihrem Verrat an Remarque. Seine Rolle ist die des lebenslang Gehörnten. Er freut sich, wenn es einen anderen trifft. Rudi Sieber ist wie stets Marlene Dietrichs Mitwisser und bietet vermutlich auch Remarque seinen verständigen Trost an. Doch Remarque ist klug. Obwohl er durch Marlene Dietrichs Verhalten so tief verletzt ist, dass er sich vor den Spiegel stellt und weint, markiert er ihr gegenüber den Gutgelaunten. Das verfängt, denn Marlene Dietrich mag nicht die Schwachen, sondern nur die Starken. Begleitet wird dieses unwürdige Spiel von der ständig wachsenden Angst vor einem Krieg. Erich Maria Remarque war zwei Wochen vor seiner Ankunft in Cap d'Antibes, nämlich am 4. Juli 1938, die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt worden. Er empfindet es als Ehre, von den Nazis ausgebürgert worden zu sein. Als sie Mitte September nach ihrer Rückkehr nach Paris von Marlene Dietrichs Faktotum Resi erfahren, dass in Deutschland die Weltkriegsjahrgänge einberufen worden sind und das Gerücht kursiert, die Franzosen riefen die Staatenlosen zur Fahne, wendet sich auch Marlene Dietrich kurzzeitig anderen Themen zu. Sie ist verstört, dass Remarque bereits vier Monate in Frankreich ist und noch immer auf seine Carte d'identité wartet. «Sassen bis Mitternacht am Radio. Ultimatum abgelaufen. Elf Tote. Tschechische Regierung verlangte erst Ruhe, dann Verhandlungen. Gingen auf die Strasse. Trafen Kolpe. Gingen zum Le Jour. Dann zu Fouquet. Sassen bis zwei. Puma entwickelte Pläne den ganzen Abend. Wollte für mich nach Porto Ronco fahren; uns alle aufs Schiff bringen, – zur amerikanischen Botschaft fahren.»¹³⁷

Kaum im Hotel angekommen, wird die Weltpolitik bei Seite geschoben, und es setzt wieder der Liebeshändel ein. Marlene Dietrich versucht noch bei Jo Carstairs für die Nacht unterzukommen. Er ist angewidert von ihrem Verhalten. Wie um sich Mut zu machen, notiert er: «Es heisst sich zu entscheiden! (...) Selbstbesinnung! Fester sich fassen! Loslassen, was nicht zugehört. Genug von Tucken, Weibern und Amouren!»¹³⁸ Wahrscheinlich weiss er bereits, während er das aufschreibt, dass er es nicht wirklich ernst meint. Das Puma hält ihn fest in den Klauen. «Puma erzählte, wie es Männer liebe. Schnell, Nebel in den Augen, hemmungslos, wenn es über sie kommt usw.» Sie wird zugänglicher, gesteht ihm, Männer im Bett nie zu vermissen. Nur die Frauen. Abends besuchen sie zu-

sammen den Louvre. Mit dem Puma steht er vor der Nike von Samothrake, die in ihrer ganzen Schönheit ihre weiss angestrahlten Flügel gebieterisch ausbreitet. Im Hotel entdeckt das Puma, dass sein Körper durchtrainierter geworden ist. Sie will mit ihm schlafen. «Ich konnte nicht. Weiss der Himmel, warum nicht. Schließen eng nebeneinander, Puma fest an mich geklammert.»¹³⁹ Am nächsten Tag sind sie beide angegriffen vom Wollen und Nichtkönnen. Marlene Dietrich fordert von ihm einen Ehering. Remarque erfüllt ihr diesen Wunsch und geht mit ihr zum Juwelier van Cleef. Über die Nacht: «Mit dem Puma geschlafen. Nachts schlief es angeklammert an mich bis zum Morgen. Hatte Ring u. Uhrband Jos abgelegt.»¹⁴⁰

Nur wenige Momente zeigt sich ihm das Puma, wie er es liebt. Als «kleinster und weichster aller Nestvögel – viel zu früh herausgeschmissen aus dem Nest».¹⁴¹ Im Schlaf verrät sie, wie schutzbedürftig sie eigentlich ist. Sie streift den Ring der letzten Liebe ab, steckt sich den Ring der neuen Liebe an. Klammert sich an ihn. Remarque lässt sich nicht mehr so leicht täuschen, denn er weiss, dass ihre sanfte Seite nie lange die Oberhand behält. Es wird nicht lange dauern, dann wird sie wieder feindselig sein. Wird es ihm zu viel mit dem Herumgeschubse, spielt er den kleinen Jungen Alfred. Das entzückt sie. Nur wenn er ihr gut zuredet, kommt sie ein bisschen in seinen Arm. «Morgens das zärtliche Puma, zärtlich, intim, ohne Sex. Erklärte, es liebe mich u. werde unglücklich sein in Amerika. Ich sagte, es werde schon jemand finden zum Massieren, Haarebürsten, Schwätzen u. Nebenihmschlafen. – Vielleicht stimmt es, dass bei Frauen Zärtlichkeit häufiger ist als Sex. Beim Puma bestimmt.»¹⁴² Remarque erinnert sich, dass sie sich früher leidenschaftlich geliebt haben und nicht solch einen geschwisterlichen Umgang pflegten, und er fragt sich, wo diese Begierde geblieben ist.

Als das Puma endlich am 18. November 1938 in Le Havre an Bord geht, kann er in sein Haus am See zurückkehren und sich dem widmen, zu dem er sich berufen fühlt: dem Schreiben. «Soldat! Solltest du in Portoranco an den einsamen Abend'en, zuviel Verlangen nach ihr haben, denke daran, dass es ein Glück ist, dass sie abreiste. (...) Sie muss fort u. du musst allein sein. (...) Du bist vierzig, Soldat. Beginne dein eigenes Leben! (...) Sei wie das Puma; – springe alles an, wirf dich hinein, aber sei nirgendwo zu halten.»¹⁴³ Anfang Dezember schreibt er am Ravie-Roman, dem Buch,

das nur für Marlene Dietrich bestimmt ist. Kaum ist sie nicht mehr bei ihm, setzt die Sehnsucht und die Verklärung ein. Am letzten Tag des Jahres 1938 schreibt er ihr einen langen Liebesbrief. Eine Art «Manifest des Puma». Das Puma, das ist der katzenhafte Sprung nach der Welt als Beute. Das Puma hat die schnellsten Tatzen, die härtesten Muskeln, das weichste Fell und die zärtlichsten Lippen. Obwohl er unter dem Puma leidet, muss er sich eingestehen, nur mit ihr dieses rätselhafte, komplizierte Glück erleben zu können, das ihn seit Jahren gefangennimmt. «Ach, du Himmlische! Wenn du in meine kleine Bude kamst und mich pumahaft überfielst und nicht wusstest, wen du nun eigentlich mit wem betrogst – immer den andern mit mir, Engel, denn wie könntest du mich betrügen, wo dir alles erlaubt ist, – wie schön du warst und wie jung und wie wusstest du genau, wohin du gehörtest –». ¹⁴⁴

Das Jahr 1939 beginnt Remarque mit dem Gefühl der wiedergeschenkten Jugend. Er erlebt das Glück, «dass das Stück Jugend, das mir der Krieg weggenommen hat, nun wiederkommt mit dir». ¹⁴⁵ Er ist glücklich, ruhig und kann arbeiten, denn sie beantwortet seine Briefe mit Briefen. Aus der zeitgleichen Korrespondenz Marlene Dietrichs mit Rudi Sieber wissen wir, dass sie sich sofort beschwert, wenn Boni, wie sie Remarque nennt, nicht umgehend schreibt oder bei ihr anruft. Er ist einer ihrer Brückenköpfe in Europa und hat rund um die Uhr zu ihrer Verfügung zu stehen. Ist das nicht der Fall, dann bittet sie ihren Mann darum herauszufinden, wo ihr Geliebter ist. Im Februar 1939 beendet Erich Maria Remarque die erste Abschrift seines Romans *Liebe Deinen Nächsten*, dem er den Satz «Wer ohne Wurzeln lebt, muss ein starkes Herz haben» voranstellt. Allein «das schmale, helle Puma» kann ihn für seine Arbeit angemessen belohnen. Erich Maria Remarque reist Mitte März nach Genf, um Geld zu holen, dann weiter nach Paris und nimmt am 18. März in Cherbourg die «Queen Mary» nach New York.

«Morgens sehr früh, gegen fünf Uhr, die Skyline von New York, grau und massig vor dem hellen Himmel, überraschend u. nicht überraschend, oft in Photos gesehen, aber prachtvoll natürlich.» ¹⁴⁶ Von seinem Agenten wird er durch das Nachtleben geführt; erfreut sich an den schönen Grautönen des Lichts über den Betonburgen, bewundert abendliche Lichtreklamen, Wolkenkratzer Schluchten, hohe Negerinnenhintern und Jazzmusik. Morgens um 4 Uhr zurück im Hotel erwarten ihn Nachrichten vom Puma. Sie ist eingeschnappt, weil er sich den Journalisten gegenüber nicht verhalten hat, wie sie es wünscht.

Ihn kümmert das wenig, denn er weiss, die beste Art, sie für sich zu gewinnen, ist, wenn er der Uninteressierte ist und sie um ihn werben muss. Vier Tage später kommt er in L.A. an. Marlene Dietrich steht, schön und befangen, in einem gelben Kostüm vor ihrem Haus. Sie ist aufgeregt, zeigt ihm ihr Heim, will, dass es ihm gefällt. «Schön und scheusslich; aber sehr komfortabel und mit unendlicher Mühe für mich hergerichtet.»¹⁴⁷ Nach ein paar Tagen beginnen die Streitereien. Marlene Dietrich steht auf dem Schlauch, noch immer ist kein Filmangebot in Sicht. Sie hatte erwartet, dass Remarque ihr einen Text mitbringt. «Puma furchtbar enttäuscht, dass ich Emigrantenstoff gemacht habe u. nicht Ravic. Findet das Buch schlecht. Ebenfalls enttäuscht, dass ich keinen Filmstoff mitgebracht habe. Schaut täglich in die Zeitungen, ob wir nicht drinstehen. Erwartet es wohl. Und von mir, dass ich ihm helfe. Aber wie? Filmstoffe? Woher?»¹⁴⁸

Seine Hoffnungen und Liebesträume zerplatzen in dem nüchternen, harten Alltag des gefallenen Hollywoodstars Marlene Dietrich. Als sie zu einer Filmpreview bei Warner Brothers eingeladen werden, ist das Puma besorgt, ob er auch fototauglich aussieht. «Kotzt mich etwas an, obschon ichs verstehe. Ich bin ja kein Ausstellungsköter.»¹⁴⁹ Dort treffen sie Thomas Mann, der Remarque nicht leiden mag und neidisch ist, weil sich dessen Bücher blendend verkaufen. «Remarque und die Dietrich, minderwertig», notiert der am Abend in seinem Tagebuch.¹⁵⁰ Remarque gefällt es nicht in Hollywood. Das Puma ist wahlweise erkältet, eifersüchtig, schlecht gelaunt, feindselig oder launisch. An Liebe ist nicht zu denken, er schläft zumeist allein. Rumcocktails und hawaiianisches Essen sind ihm bald über. Das Puma, das er liebt, und die Marlene Dietrich, die in Zeitschriften abgebildet wird oder die er jetzt bei offiziellen Anlässen erlebt, haben nichts miteinander zu tun. Ärgerlich hatte er ihr bereits vor seiner Amerikareise geschrieben, was sie unter diesen Figuren in den Filmzeitschriften eigentlich zu suchen hat. «Gut, man verdient dort vielleicht Geld, – aber lohnt das den Aufwand? Dass man Stück für Stück seines immer kostbarer werdenden Lebens hinschmeisst? Gut, wenn es um grosse Ziele ginge, – aber im Zeitalter Shirley Temples? (...) Dein Leben verdienen kannst du überall, – damit Herr Sieber noch ein wenig mehr Sicherheit hat durch etwas mehr Geld? Oder das Kind? Das Kind kommt schon durch. Dafür ist genug da. Rudi könnte ja mal versuchen zu arbeiten. Und du könntest ja mal endlich anfangen, so zu leben, wie du es verdienst.»¹⁵¹ Seine Appelle erreichen sie nicht. Remarque hat kein Ver-

ständnis dafür, dass sein Puma sich unter diesen Kretins behaupten will und sich wohlfühlt unter Menschen, die dauernd in Pose sind und darauf warten, fotografiert zu werden. Was Remarque verabscheut, bedeutet für Marlene Dietrich ihr berufliches Überleben. 1939 kann sie sich nicht länger täuschen. Sie muss der Tatsache ins Auge sehen, dass keiner mehr mit ihr einen Film drehen will. Hollywood ist ihr gleichgültig, aber Geld braucht sie.

Am 9. Juni 1939 darf Marlene Dietrich den Eid auf die amerikanische Verfassung ablegen. Sie wird gehofft haben, dass Edingtons Prophezeiung eintrifft, sie werde als amerikanische Staatsbürgerin wieder für die Studios interessant sein. Sie ist in schlechter Verfassung. Unzufrieden und unkonzentriert macht sie aus jeder Mücke einen Elefanten. Mal ist sie nur mit den überflüssigen Pfunden ihrer Tochter, mal mit deren Zahn und dann wieder mit irgendeiner Zeitungsnotiz beschäftigt. Hinter diesen Dingen verschwindet alles andere für sie, unter anderem auch ihre Liebe zu Remarque. Obwohl er immer wieder mit dem Gedanken gespielt hatte abzuhauen, ist er geblieben. Seine Reise ist kein Erfolg gewesen. Im Juni 1939 reisen sie zusammen mit dem Zug nach New York. «Das nächtliche, grosse Land, die endlosen Steppen u. leeren Strecken.»¹⁵² In New York werden sie von Rudi Sieber, Maria und Josef von Sternberg erwartet. Gemeinsam wollen sie nach Europa übersetzen. Ausgerechnet bei ihrer ersten Reise als Amerikanerin bekommt Marlene Dietrich handfeste Schwierigkeiten. Vor der Abfahrt tauchen zwei Beamte von der New Yorker Steuerkommission auf. Sie verlangen 240'000 Dollar Steuerrückzahlung. Schliesslich heisst es, sie könne man als Amerikanerin nicht festhalten, aber ihren Ehemann. «Kurz vor drei, dem Abfahrtstermin, kam Jo u. erklärte, alles sei erledigt. Das Puma habe seine Smaragden dem Kapitän übergeben u. seinen amerikanischen Besitz verpfändet.»¹⁵³

Erich Maria Remarque findet Marlene Dietrichs Launen unerträglich. Zur Beruhigung trifft er in Zürich seinen Freund, den Kunsthändler Walter Feilchenfeldt («Feilchen»), und kauft zwei Cézanne und einen Daumier. Europäische Kunst zur Entschädigung für das falsche Leben in Amerika. Ende Juli zieht die Karawane weiter von Paris nach Antibes. Remarque erwartet einmal mehr «Suff und Sonne». Dieses Mal darf auch Josef von Sternberg mit dabei sein, was die Sache nicht einfacher macht. Sternberg ist eifersüchtig auf Remarque, behauptet jedoch, in die Schauspielerin

Dolly Möllinger verliebt zu sein. Wenn man Bilder von Josef von Sternberg aus diesem Sommer 1939 sieht, dann weiss man, wie jemand aussieht, der nur noch ein Schatten seiner selbst ist.

Auf den Dietrich-Home-Movies ist dieser letzte Sommer an der Cote d'Azur vor dem Krieg eine Erinnerung in Technicolor. Wie immer verbringen sie die Tage gemeinsam am Meer. Das gleissende Licht der Mittelmeersonne lässt die Körper sehr braun, das Meer sehr blau und die Kleider ganz bunt erscheinen. Die Kennedys sind auch da, und man sieht den jungen John F. Kennedy im Bademantel mit Raubtierlächeln seine unglaublich gesunden Zähne entblößen. Doch trotz Sonne und Luxus ist keiner wirklich glücklich. Remarque darf mit Marlene Dietrich in einem Zimmer schlafen. «Sitze in einem prunkvollen Zimmer. Weisse Wände. Weissrote Möbel. Viele Blumen. Für das Puma. (...) Geschützdonner von Kriegsschiffen, die eisengrau abends ausliefen. Die grünen und roten Bordlichter von zwei Flugzeugen. (...) Nebenan badet das Puma. Helles Licht. Friede. Der Mond. Der sanfte Trug, von dem man möchte, dass er ewig währe. Die Feuerlilien; die Gladiolen; der halbe Mond; der nachtblaue Himmel; die glitzernde See; die dunklen Bäume; die Lichtinsel des Zimmers. Die Drohung in der Ferne.»¹⁵⁴ Remarque trinkt, leidet, ärgert sich über «das Biest» und findet keine Ruhe. Es kommt ihm vor, als verschwende er seine Zeit, seine Liebe und sein Leben. Tamara Matul funktioniert nur noch mit Glückspillen. Rudi Sieber wird geplagt von der Angst, dass sie ihn verlässt. Remarque vertraut er an, sie wolle mit einem Russen durchbrennen. Was soll dann aus ihm werden? Tamara ist doch die Einzige, die es mit ihm und dieser Situation aushält. Maria, die von ihren Eltern in ein Schweizer Internat gesteckt worden war, ist nicht mehr das aufgeweckte, hübsche Kind. Man erschrickt, wenn man sie sieht, denn ihr ist das Unglück ins Gesicht geschrieben. Sie ist dick, und ihre Mutter redet auch noch die ganze Zeit darüber. Und Marlene Dietrich? Remarque schildert sie als abwesend, müde und melancholisch. «Umgeben von meinem Mann, meiner Tochter, Erich Maria Remarque, Josef von Sternberg und einigen Freunden, fragte ich mich ständig: ‚Zu welcher Welt gehöre ich? Bin ich ein schlechter Star, ein erledigter Star oder einfach eine Null?‘ ‚Beim Box-office unerwünscht‘ hatte der Richterspruch jener Herren in Hollywood gelautet. Eigentlich war mir dieses Urteil gleich. Aber ich hatte dasselbe Gefühl wie zu Anfang meiner Karriere: wenn ich nun eine Enttäuschung war?»¹⁵⁵

In dieser Stimmung erreicht sie ein Anruf aus Hollywood. Joe Pasternak, der damals in Babelsberg so angetan von ihr gewesen war, hat es zum Hollywood-Produzenten gebracht. Er versteht etwas vom Publikumsgeschmack und sucht sich trotzdem gute Künstler für seine Filme aus. Neuem gegenüber aufgeschlossen, scheut er nicht das Risiko, Marlene Dietrich, dem Kassengift, eine Rolle anzubieten. In einem Western soll sie ein Barmädchen spielen. Pasternak glaubt, so etwas gefalle den Leuten. Trotz der lächerlichen Gage von 75'000 Dollar nimmt Marlene Dietrich an. Der Sommer in Cap d'Antibes endet abrupt. Sternberg kommt als erster mit der Meldung, in ein paar Tagen gebe es Krieg. Das Puma ist sofort sehr aufgeregt, plant die Abreise. «Der kleine, helle, kahle Bahnhof von Antibes. Der Train bleu. Das Puma stieg ein. Rudi beleidigte es im letzten Moment, indem er zum Abschied sagte, es möge ihn künftig mehr respektieren. Der Zug fuhr an – Winken – und damit war der Sommer zu Ende», lautet der Eintrag in Remarques Tagebuch am 16. August 1939. 15 Tage später greift Hitler Polen an. Der Zweite Weltkrieg beginnt.

Berlin

Sie muss wissen, mit wem sie es zu tun hat. Als Leni Riefenstahl im Mai 1933 ihre Beziehung zu Adolf Hitler wieder aufnimmt, war viel geschehen in Deutschland. In den ersten Februartagen war der Reichstag aufgelöst und Neuwahlen für den 5. März festgelegt worden. Am 27. Februar brennt der Reichstag. «Die Dinge symbolisieren sich», notiert Klaus Mann an diesem Tag. In den Morgenstunden des 28. Februar beginnen die Verhaftungen. Tausende linke Parteifunktionäre und andere unlieb-same Zeitgenossen werden in Keller und Gefängnisse geschleppt, geschlagen, gefoltert und auch ermordet. Am nächsten Morgen wird dieser Zustand legalisiert. Die Notverordnung «Zum Schutz von Volk und Staat» hebt auf unbestimmte Zeit die bürgerlichen Freiheiten – Versamm-lungs-, Rede- und Pressefreiheit sowie das Post- und Fernmeldegeheim-nis – auf. Der Rechtsstaat der Weimarer Republik wird durch den dauer-haften Ausnahmezustand der Naziherrschaft ersetzt. Ernst Fraenkel hat dieses Gesetz als die Verfassungsurkunde des Dritten Reichs bezeichnet. Für die Riefenstahl jedoch beginnt 1933 die beste Zeit ihres Lebens. Innerhalb von fünf Jahren wird sie weltberühmt sein. Endlich wird ihr der Erfolg zuteil, nach dem sie sich so lange gesehnt hat. Möglich wird dies durch ihre kompromisslose Zusammenarbeit mit dem neuen Führer der Deutschen. «Adolf Hitler hatte nun sein Ziel erreicht, doch als Reichs-kanzler interessierte er mich weit weniger als vor der Machtübernahme.» In Hitlers Umgebung, zu der sie gehört, sprach man konsequent von der «Machtübernahme» und nicht von der «Machtergreifung».¹⁵⁶ Die Bemerkung, er interessiere sie als Reichskanzler weniger als zuvor, ist seltsam, denn im vorigen Jahr hatte sie sich gezielt auf diese Situation vorbereitet. Sie unterschlägt ihre Bestrebungen, dabei sein zu wollen, wenn Bedeutung in Deutschland neu definiert und verteilt wird. Angeblich erfährt sie erst nach ihrer Rückkehr aus den Bergen von der antisemitischen Politik der Nationalsozialisten.

Leni Riefenstahl hat die vergangenen fünf Monate im Ausland verbracht und konnte sich durch die unabhängige Presse über die politischen Geschehnisse in Deutschland informieren. Sie will nichts vom Boykott der jüdischen Geschäfte, vom Numerus clausus für jüdische Schüler und Studenten, von der Zerschlagung der Gewerkschaften, der Bücherverbrennung und dem «Ermächtigungsgesetz» gehört haben. Leni Riefenstahl gibt sich erstaunt: «Viele grosse jüdische Schauspieler wie Elisabeth Bergner spielten nicht mehr, und auch Max Reinhardt und Erich Pommer hatten Deutschland schon verlassen. Was für schreckliche Dinge mussten sich da ereignet haben! Ich konnte das alles gar nicht verstehen. Was sollte ich tun? Seit Dezember hatte ich nichts mehr von Hitler und natürlich auch nichts von Goebbels gehört, worüber ich nur froh war.»¹⁵⁷

Zurück in Berlin geht es ihr angeblich schlecht. Aufgrund ihrer langen Abwesenheit konnte sie den Erfolg von *Das blaue Licht* nicht nutzen. Ihr Geld ist aufgebraucht. Sie wendet sich an Sokal, dem sie «vertrauensvoll» alles überlassen hat. Aber als sie ihn anruft, erfährt sie, dass er weggegangen ist – verständlich, wie sie meint, denn «Sokal war Halbjude». Er hat ihr keinen Pfennig der Einnahmen ihres «Welterfolgs» dagelassen und ausserdem das Originalnegativ des Films mitgenommen.

Ein Glück, dass es Hitler gibt. Geplagt von schweren Depressionen und ohne Geld, sitzt sie in Berlin, bis sie eines Tages «am ganzen Körper zitternd» einen Anruf aus der Reichskanzlei entgegennimmt und erfährt, dass der «Herr Reichskanzler» sie zu treffen wünsche. «Ich hatte nicht den Mut ‚Nein‘ zu sagen», lautet ihr Kommentar. Als sie an einem warmen, wolkenlosen Sommertag, angetan mit einem einfachen weissen Kleid und dezent geschminkt, wie er es mag, ihm ihre Aufwartung in der Reichskanzlei macht, unterbreitet ihr Hitler das Angebot, an der Seite von Joseph Goebbels die künstlerische Leitung des deutschen «Filmschaffens» zu übernehmen. Sie lehnt ab. Über solche Fähigkeiten verfügt sie nicht. Da fordert er sie auf, für ihn Filme zu drehen. Auch das lehnt sie ab. Riefenstahl versteht sich als Schauspielerin und will als solche Erfolg haben.

Dem Tagebuch von Joseph Goebbels kann man entnehmen, dass Leni Riefenstahl sieben Tage nach der Bücherverbrennung mit ihm zusammensitzt. Es wird ihr nicht schmerzlich sein, seine Aufmerksamkeit zu erregen, denn Goebbels ist weiblichen Reizen gegenüber sehr empfänglich. Leni Riefenstahl kommt zu ihm, um mit ihm ihre Zukunft zu besprechen.

«Nachm. Leni Riefenstahl. Sie erzählt von ihren Plänen. Ich mache ihr den Vorschlag eines Hitlerfilms. Sie ist begeistert dav(on). « Da sie sich gut verstehen, besuchen sie am Abend zusammen die Oper. «Abends mit Magda und L. Riefenstahl in die Butterfly. Es wird gut gesungen und gespielt. Danach plaudern wir in der Traube.»¹⁵⁸

Von einem Opernabend, der fünf Monate später stattfand, existiert eine Fotografie. Leni Riefenstahl sitzt neben Magda Goebbels in der Loge. Der italienische Botschafter Vittorio Cerrutti leistet ihnen Gesellschaft; im Hintergrund sieht man Joseph Goebbels und seinen Adjutanten. Leni Riefenstahl wirkt entspannt und erweckt nicht den Eindruck, als sei sie unglücklich mit ihrer Gesellschaft. Bis zu ihrem Tod wird sie jede nähere Zusammenarbeit mit Goebbels energisch abstreiten. Das fiel ihr nicht sonderlich schwer, da die Tagebücher, aus denen hier im Text zitiert wird, erst 1992 in Moskau aufgespürt wurden.¹⁵⁹

Nach ihrer Darstellung hat Goebbels sie im Frühling 1933 massiv bedrängt. Er ruft sie im Urlaub an, steht nachts vor ihrer Tür und bestellt sie zu intimen Unterredungen in seine Dienstwohnung an den Pariser Platz. Ihre Treffen enden stets mit seinem Versuch, sie zu küssen oder ihre Brüste zu streicheln. Da sie sich weder einschüchtern noch erweichen lässt, wandelt sich sein Begehren in Hass. Noch bevor sie ihren ersten Film für die Nationalsozialisten dreht, war er angeblich ihr erklärter Feind.

Riefenstahl ist sehr daran gelegen, ihre Beziehung einzig auf Hitler zu beschränken. Denn allein die Bewunderung und Förderung durch den allmächtigen Diktator wird ihrem Genie gerecht, das glaubt sie bis zu ihrem Tod. Aber Goebbels, so sieht es aus, hat ihr dabei erhebliche Hilfe geleistet. Mit ihm hat sie sich einen Schuldigen ausgesucht, der sich nicht mehr wehren kann. Dass sie nichts unversucht gelassen hat, um in die gesellschaftlichen Kreise um Goebbels und Hitler zu kommen, um dadurch wiederum ihre Karriere zu befördern, leugnete sie.

Joseph Goebbels lernt Leni Riefenstahl am 2. November 1932 vor seiner Rede im Sportpalast kennen: «Kaiserhof. Als ich herausfahre, fährt auch Leni Riefenstahl zum Chef. Sehr sympathisch. (...) Kaiserhof. Magda kommt auch. Ich lerne die Riefenstahl kennen. Er (!) sehr sympathisches, kluges und angenehmes Menschenkind. Wir plaudern lange. Sie ist sehr begeistert für uns.»¹⁶⁰ Zwei Tage später kommt sie das Ehepaar besuchen.



An der Kamera – Leni Riefenstahl, Berlin 1936

sie das Ehepaar besuchen. bis nachts 4h. Ein kluges und amüsantes Ding. Sie gibt sich sehr sympathisch. Auch Magda hat sie gerne.» Von nun an scheint Leni Riefenstahl ein gern gesehener Gast im Hause Goebbels gewesen zu sein, denn zwei Tage später sitzt sie mit dem Hohenzollernprinzen August Wilhelm und der Hitler-Unterstützerin Viktoria von Dirksen auf dem Sofa. Ende November 1932 zeigt dann Leni, was sie so kann. Zusammen mit Adolf Hitler ist sie im Hause Goebbels zu Gast. «Abends Hitler bei uns. Auch Leni Riefenstahl. E(s) ist sehr nett. Leni R. tanzt. Gut und wirksam. Eine biegsame Gazelle.»¹⁶¹ Joseph Goebbels ist bestens informiert über Leni Riefenstahls Liebschaften. In ihren Bergfilmen, die auch Hitler gut gefallen, ist sie die sexuell aktive, den Mann herausfordernde Frau.

Am 5. Dezember ist mal wieder «ganz grosse Gesellschaft» im Hause Goebbels. «Die Riefenstahl flirtet mit Göring. Und die Slezak spannt ihr Hitler aus. Ein toller Zauber. Bis 4h nachts dauert's an.»¹⁶² Vielleicht ist Leni Riefenstahl nervös geworden, weil sie fürchtete, ihr sei in der Slezak

eine Konkurrentin erwachsen. In den kommenden Tagen flirtet sie intensiv mit dem Faschistenfilou Balbo und empfängt Putzi Hanfstaengl, das Ehepaar Goebbels, Fotograf Heinrich Hoffmann und Adolf Hitler bei sich zu Hause. Der hohe Besuch bleibt bis 3 Uhr morgens. Vermutlich handelt es sich dabei um den von Hanfstaengl beschriebenen Versuch, Hitler mit Riefenstahl zu verkuppeln. Man wird nach Kenntnis dieser eher frivolen Treffen zwischen Hitler und Riefenstahl ihr nicht glauben, dass sie nur ganz selten mit ihm zusammengetroffen ist.¹⁶³ Vielmehr hat sie über Goebbels aktiv den Kontakt zu Hitler gesucht. Um die beiden Männer für sich zu interessieren, setzt sie gezielt ihre weiblichen Reize ein. Obwohl die Kinos, die Theater und die Cafés voll sind und alles so aussieht wie immer, löst sich die Welt, in der man bislang gelebt hatte, auf. Sebastian Haffner beschreibt das Gefühl mit «ähnlich, als ob der Boden auf dem man steht, ständig und unaufhaltsam unter den Füßen wegrieselt».¹⁶⁴ Leni Riefenstahl gewinnt dagegen festen Boden unter den Füßen. Es wird ihr gar nicht aufgefallen sein, dass es nur noch eine politische Partei gibt, dass an den Litfasssäulen die roten Plakate mit den Hinrichtungs-Bekanntmachungen fast täglich wechseln und dass viele ihrer Kollegen aus dem Filmgewerbe nicht mehr auftauchen. Sie ist ganz von ihren neuen Freunden in Beschlag genommen und hat es nicht mehr nötig, bei Fanck um Rollen zu betteln oder sich um die Kontakte mit der von ihr gehassten Filmindustrie zu kümmern. Alles ist jetzt anders.

Zunächst scheint sie sich mit filmischen Anliegen an Joseph Goebbels gehalten zu haben. Entgegen ihrer Darstellung steht sie bereits im November 1932 mit ihm wegen eines Filmprojekts in Kontakt. Es geht um die Verfilmung des Lebens einer Spionin aus dem Ersten Weltkrieg.¹⁶⁵ «Zu Hause Bronnen und Leni Riefenstahl. Film Mme Docteur besprochen. Fabelhaftes Thema. Aber noch viele Schwierigkeiten. L. R. macht keinen guten Eindruck. Sie schimpft furchtbar auf Trenker. Schlechtes Zeichen!»¹⁶⁶

Vier Monate nach diesem Eintrag wird das «Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda» gegründet und Joseph Goebbels zu dessen Minister ernannt. Aus dem Geschäftsbereich des Innenministeriums wird die Abteilung «Filmwesen» ihm zugeschlagen. Goebbels versucht bereits seit einigen Jahren, den Film für die Partei zu nutzen. In dem von ihm geleiteten «Gau Berlin» war im Herbst 1930 die erste Parteifilm-

stelle ins Leben gerufen worden. Doch Kurzfilme wie *Mit der Berliner SA nach Nürnberg* konnten nicht wirklich überzeugen. Endlich an der Macht, will er das ändern. Im «Hotel Kaiserhof» erfahren die Filmleute von ihm am 28. März 1933, was er von ihnen erwartet und was sie von ihm zu erwarten haben. Er verblüfft die Anwesenden mit seiner Aussage, er wolle keine «sogenannten nationalsozialistischen» Filme fördern, und mit dem Aufzeigen seiner ästhetischen Präferenzen. Mit den Filmen, die er nennt, hat keiner gerechnet: an erster Stelle rangiert Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, den er als «fabelhaft gemacht» lobt. Es folgen *Love* (Edmund Goulding) mit Greta Garbo von 1928, *Der Rebell* (Kurt Bernhard) mit Luis Trenker von 1932 und Fritz Langs *Nibelungen* von 1924. Der Propagandaminister weiss also Hollywood genauso wie die Avantgarde zu schätzen.

Leni Riefenstahl ist ihm bislang als Unterstützerin der Partei und als Schauspielerin bekannt. So notiert er am 1. Dezember 1929, nachdem er *Die weisse Hölle von Piz Palü* gesehen hatte: «Es spielt dabei mit die wunderschöne Leni Riefenstahl. Ein herrliches Kind! Voll von Grazie und Anmut.» Die beiden scheinen sich zunächst blendend verstanden zu haben. Mit Hitler machen sie Picknick in Heiligendamm, schauen sich zusammen den neuen Hans-Albers-Film an, und er ist geradezu begeistert von ihrer Einfühlung in die Naziseele. «Bei Schaumburgs mit Frl. Riefenstahl neuen Film besprochen. Sie ist die einzige von all den Stars, die uns versteht.»¹⁶⁷ Leni Riefenstahl ist mittlerweile Stammgast bei Goebbels und «parlavert» bis in die Früh mit SA-Gruppenführern und Kolleginnen aus dem Filmgeschäft. Unerwartet gibt es Schwierigkeiten mit dem Filmstoff. «Abends Corell, Köhn und Riefenstahl: Film Mms. Docteur. Ich helfe, soviel ich kann. Jetzt kommen noch aussenpolitische & R. W. Bedenken.»¹⁶⁸

Leni Riefenstahl behauptet, die UFA habe ihr lapidar in einem Brief mitgeteilt, ihr Filmprojekt könne nicht realisiert werden, weil das Reichswehrministerium die Produktion von Spionagefilmen verboten habe. Die geschilderten Treffen Riefenstahls mit Goebbels widerlegen nicht nur ihre Behauptung, sie habe keine gesellschaftlichen Beziehungen zu ihm unterhalten, sondern gehören auch zur Vorgeschichte ihres ersten Reichsparteitagsfilms. Ihrer Darstellung nach wird sie von Hitler förmlich dazu gezwungen, diesen Film zu drehen. Davon kann aber keine Rede sein. Vielmehr hat sie offenbar den Auftrag erhalten, den Reichsparteitag zu filmen, nachdem sich ihr Spielfilmprojekt zerschlagen hat. «Bei ihm (Hitler,

K.W.) zu Mittag, Leni Riefenst. auch da. Sie dreht unseren Parteitagfilm. Freut sich sehr.»¹⁶⁹ Ende August hat es Leni Riefenstahl endlich schwarz auf weiss: im *Film-Kurier* können alle nachlesen, welch ein Coup ihr gelungen ist: «Vom Reichsparteitag der NSDAP wird auf Weisung der Reichsleitung von der Reichspropagandaleitung Hauptabteilung IV (Film) ein Film hergestellt, dessen künstlerische Leitung auf besonderen Wunsch des Führers Fräulein Leni Riefenstahl übernimmt und dessen Oberaufsicht in Händen des Leiters der Hauptabteilung IV (Film) Pg. Arnold Raether liegt. Die technische Organisationsleitung hat Pg. Eberhard Fangauf. Fräulein Riefenstahl begibt sich nach eingehender Besprechung mit Pg. Raether Anfang kommender Woche nach Nürnberg, um dort die Vorbereitungen für diesen Film zu treffen.»¹⁷⁰ *Sieg des Glaubens*, heisst der erste Film, den Leni Riefenstahl für die Nationalsozialisten gedreht hat. Dass bereits viele Künstler aus Angst um ihr Leben Deutschland verlassen haben, wirkt sich vorteilhaft für diejenigen aus, die wie Leni Riefenstahl beschlossen haben, ihre Kunst in den Dienst der neuen Machthaber zu stellen. Es bieten sich ungeahnte Möglichkeiten, nach vorne zu rücken. Wie in ihren vorangegangenen Karrieren nutzt Leni Riefenstahl bedenkenlos ihre Chance. Innerhalb weniger Monate ist es Hitler gelungen, seine Diktatur zu etablieren und seine Gegner auszuschalten. Gleichzeitig vollzieht sich der Aufstieg Leni Riefenstahls zur ersten Wahl des Diktators. Endlich kann sie aufatmen: Adolf Hitler hat sie aus den Zwängen der Filmindustrie befreit, sie kann ihrem Genie freien Lauf lassen. Doch da hat sie die Rechnung ohne die Parteigenossen gemacht. Was Leni Riefenstahl kennt, ist eine Art Salonnationalsozialismus. Bislang hat sie es nur mit hohen nationalsozialistischen Würdenträgern und deren Adjutanten zu tun gehabt. Mit denen sitzt sie häufig die ganze Nacht zusammen und fühlt sich als grosse Künstlerin. Den Tee in der Reichskanzlei hat sie stets allein mit Hitler eingenommen und die Nähe zur Macht genossen. Nun hat sie es mit einer Spezies zu tun, die sie noch nicht kannte, mit kleinkarierten, ehrgeizigen Parteigenossen. Diese Männer haben keine gute Meinung davon, dass ihnen eine in der Partei weitgehend Fremde vor die Nase gesetzt wird. Und dann noch nicht einmal ein Mann, sondern eine gerade mal 30-jährige Frau, die als eine Art Filmstar gilt. Leni Riefenstahl ist für diese Männer ein Aussenseiter und Störenfried. Mit welch harten Bandagen gegen sie gekämpft wurde, darüber gibt ein Briefwechsel Auskunft.

Nur drei Tage sind seit der offiziellen Ankündigung von Riefenstahls Auftrag verstrichen, als in einer vertraulichen Mitteilung nachgefragt wird, wie es eigentlich um ihre arische Herkunft bestellt ist. «Herr Podehl, der Dramaturg der Ufa, traf mit dem Film-Autoren Katscher, einem Juden zusammen. Herr Katscher ist mit einer Arierin verheiratet. Frau Katscher erzählte, dass Leni Riefenstahl ihre rechte Kusine sei und zwar sei Leni Riefenstahl die einzige Jüdin ihrer Blutsverwandtschaft. Leni Riefenstahl habe eine jüdische Mutter, die als einzige Jüdin in ihrer Verwandtschaft gegolten habe.»¹⁷¹ Einen Tag später erhält Leni Riefenstahl einen Brief, in dem sie darum gebeten wird, die Urkunden der Mutter und der Grosselftern beiderseits «zwecks Nachweis Ihrer arischen Abstammung» einzureichen. Durch die Nachforschungen wird Leni Riefenstahls arische Herkunft bestätigt. Davon erfährt umgehend Arnold Raether, Leiter der Hauptabteilung Film, der am 8. September einen handgeschriebenen Brief an seinen Parteigenossen Hinkel schickt.

Sehr geehrter Pg. Hinkel,
Ihr Brief in Sachen Riefenstahl wurde mir in meinem Urlaub nachgesandt. Ich hatte in Nürnberg von den auch mir bekannten Dingen Herrn Hess aufmerksam gemacht, der den Fall untersuchen lassen wollte. Aus Berlin erhalte ich die Nachricht, dass sich in Bezug auf Abstammung nichts Nachtteiliges finden lässt. Ich kann mir zwar nicht denken, dass sich selbst ein Jude so etwas aus den Fingern saugt. Eins steht fest, bis vor i Jahr hat auch Frl. Riefenstahl noch nichts vom Nationalsozialismus gewusst. Ihre oder vielmehr die von guten Operateuren geschaffenen Landschaftsfilme sind auch nur zum Zwecke des Geschäftes gemacht worden.
Mit Heil Hitler bin ich Ihr ergebener A. Raether¹⁷²

Arnold Raether ist einer der wenigen im Propagandaministerium, der sich beim Film auskennt. Der gelernte Kaufmann war Mitarbeiter bei der UFA-Geschäftsführung gewesen. 1930 in die Partei eingetreten, war Raether ehemaliger Freikorpskämpfer und gilt als ein strammer Nationalsozialist. Er verantwortet Filme wie *Hitler über Deutschland* (1932) oder *Hitlerjugend in den Bergen* (1932). Solide Parteikost, die eigentlich von Joseph Goebbels nicht sonderlich geschätzt wird. Doch der weiss in ihm

einen treuen Parteigenossen und sachkundigen Mitarbeiter und installiert ihn in vielen wichtigen Funktionen. So sitzt Raether im Aufsichtsrat der Filmkreditbank und entscheidet somit über die Vergabe von Krediten für Filmprojekte. Bei Hinkel, dem Adressaten des Briefes, handelt es sich wohl um Hans Hinkel, Träger des Blutordens. Seit Juli 1933 bekleidet er die Stelle eines Staatskommissars im preussischen Kultusministerium und ist preussischer Landesleiter des «Kampfbundes für deutsche Kultur». Direkt hat es Leni Riefenstahl ausser mit Raether noch mit Eberhard Fangauf zu tun. Fangauf, 1895 geboren, ist Kriegsfreiwilliger. 1918 war er als Schwerkriegsbeschädigter aus dem Heeresdienst entlassen worden. Bereits im Krieg hatte er als Pioniersturmführer Filmtrupps eingewiesen. Fangauf hat ein abgebrochenes Literaturstudium sowie eine angefangene Bühnenausbildung hinter sich. Schliesslich war er in den 20er Jahren beim Film gelandet und hat sich als Produzent, Autor, Dramaturg, Drehbuchschreiber und Regisseur durchgeschlagen. Sein Künstlernamen lautete «Hardy Bush». Nach seiner Mitarbeit an einem Film über das völkische Rasseproblem wird er zur Reichspropagandaabteilung der NSDAP, Hauptabteilung Film, berufen. Im April 1933 tritt er als Filmreferent in das Goebbels-Ministerium ein, wo er für die Organisation und Produktionsleitung der staatlichen und parteiamtlichen Filmpropaganda verantwortlich ist. Diesen Posten wird der SS-Sturmbannführer bis 1945 innehaben. Fangauf, Raether und Hinkel zählen zu den Profiteuren des neuen Systems. Sie sind überzeugte Nationalsozialisten. Ganz sicher passt es ihnen nicht in den Kram, dass Leni Riefenstahl damit beauftragt wird, den Parteitagsfilm zu drehen. Sie wollen nichts von ihren Pfründen und ihrer Wichtigkeit abgeben, und schon gar nicht an eine Frau. Leni Riefenstahl wiederum kommt sich als Künstlerin, die vom Führer auserwählt worden ist, ebenfalls sehr bedeutend vor. Jetzt, da es ihr endlich gelungen ist, einen mächtigen Förderer und Bewunderer zu finden, denkt sie gar nicht daran, klein beizugeben. Raether, Fangauf und Hinkel werden nicht mit einer Frau wie Leni Riefenstahl gerechnet haben. Sie ist bereits mit schwierigeren Situationen fertig geworden. Bei Fanck hat sie gelernt, sich als einzige Frau unter Männern zu behaupten. Als sie sich in Nürnberg bei Fangauf meldet, um mit ihm die Dreharbeiten zu besprechen, stösst sie auf eisige Ablehnung. Er fühlt sich an seinem angestammten Platz von ihr gestört.¹⁷³ Fangauf verweigert ihr Filmmaterial und Kameraleute. Leni Riefenstahl schafft es auch dieses Mal, die

ausweglose Situation für sich zu nutzen. Auf eigene Faust engagiert sie Kameramänner. Sie beschliesst, selbständig und unabhängig von dem schwerfälligen, kunstfeindlichen Parteiapparat zu handeln. Mit von der Partie ist ihr ehemaliger Liebhaber Sepp Allgeier. Wie so häufig bei ihr befördert die erotische Verbindung die künstlerische Zusammenarbeit. Doch sie wird ihn nicht aus Sentimentalität angeworben haben. Allgeier arbeitete 1932 als Kameramann bei Trenkers Spielfilm *Der Rebell*. Goebbels und Hitler schwärmen für diesen Film.¹⁷⁴ 1935 tritt Sepp Allgeier in die NSDAP ein. Leni Riefenstahls zweiter Kameramann ist der 1903 geborene Franz Wehmayr. Er war 1931 bei *Mädchen in Uniform*, aber auch bei *Hans Westmar – Einer von Vielen* über den nationalsozialistischen Helden Horst Wessel Kameramann gewesen. Später wird er sich an der Seite von Regisseur Douglas Sierck (Detlef Sierck) einen Namen als Kameramann von Zarah-Leander-Filmen machen. Als dritten Kameramann wählt sie Walter Frentz, eine Empfehlung von Albert Speer. Leni Riefenstahl lernt Albert Speer in Nürnberg kennen. Da es ihm gelungen war, den Maifeierlichkeiten auf dem Tempelhofer Feld eine gewisse theatralische Stimmung zu verleihen, ist er nach Nürnberg geschickt worden, um dort dieses Zauberstück zu wiederholen. «Während der Vorbereitungen zu den Parteitag traf ich mit einer Frau zusammen, von der ich schon in meiner Studentenzeit beeindruckt war: Leni Riefenstahl, Star oder Regisseur in bekannten Berg- und Skifilmen. Sie bekam von Hitler den Auftrag, Filme von den Parteitagen herzustellen. Als einzige Frau mit offizieller Eigenschaft im Parteitagsgetriebe stand sie oft gegen die Parteiorganisation, die anfangs mitunter nahe daran war, eine Revolte gegen sie zu entfesseln. Auf die politischen Leiter der traditionell frauenfeindlichen Bewegung wirkte die selbstsichere Frau provozierend, die diese Männerwelt ungeeignet für ihre Zwecke dirigierte. Intrigen wurden gesponnen, Verleumdungen bei Hess vorgebracht, um sie zu stürzen.»¹⁷⁵ Leni Riefenstahl hat Albert Speer als ihren Freund bezeichnet. Die wichtigste Verbindung zwischen ihnen war ihre völlige Ergebenheit für Hitler.

Walter Frentz' Ehrgeiz gilt der Erstbefahrung von besonders gefährlichen Gewässern. 1907 geboren, schliesst er sich den Jugendbewegten an, fährt Kajak und studiert ab 1927 Elektrotechnik in München. Bei ihm findet man diese Verbindung aus Körper und Technik, die die Mitarbeiter Fancks und nun auch Riefenstahls charakterisiert. Frentz experimentiert

mit der Filmkamera. 1930 wechselt er an die Technische Hochschule Berlin und beginnt sich für Architektur zu interessieren. Er verkehrt mit Studenten Heinrich von Tessenows und lernt Albert Speer kennen. Mit ihm teilt Frenz nicht nur die Liebe zur Architektur, sondern auch den jugendbewegten Romantizismus für die Natur. Walter Frenz schliesst sein Studium der Elektrotechnik ab und erhält ein Angebot, als Kameramann zu arbeiten. Als Handkameramann ist er attraktiv für die UFA, bietet doch die Handkamera eine ganz andere Beweglichkeit als die auf dem Stativ festgeschraubte Kamera.¹⁷⁶

Den Antrag Riefenstahls schlägt Frenz nicht aus, zumal sie feststellen, «dass wir eine ganz ähnliche Einstellung zum Filmen hatten: Ich hasste Verschwendung und sie auch.»¹⁷⁷ Allgeier, Weihmayr und Frenz sind Riefenstahls Jungs. Mit ihnen traut sie sich, den kleingeistigen und neidischen Parteigenossen zu trotzen. Doch die Arbeit vor Ort stellt sich schwieriger dar als erwartet. Wo sie sich auch postierten, wurden sie von SA- oder SS-Männern rausgeschmissen. Schliesslich wird Riefenstahl zu Hitlers Stellvertreter Rudolf Hess einbestellt, der sie mit der Aussage eines SA-Mannes konfrontiert, sie habe im Ratskeller respektlose Reden über Hitler gehalten. Wie wir aus dem Brief Raethers an Hinkel wissen, war Hess von ihm darüber verständigt worden, bei der Riefenstahl handele es sich um eine dubiose Person. Rudolf Hess ist in allem bescheiden, im Geist wie im Auftreten, nur nicht in seiner Liebe zu Adolf Hitler. Wahrscheinlich ist er eifersüchtig auf diese junge Frau, deren Schönheit und Talent er nichts entgegenzusetzen hat. Doch Leni Riefenstahl lässt sich nicht aus dem Konzept bringen. Sie kehrt zurück zu den Dreharbeiten, überzeugt von ihrem Auftrag und von ihrem Können. Man fragt sich, warum alle Beteiligten so aufgeregt sind. Was macht diesen Parteitag so wichtig?

Das Volk, das Hitler zujubelt, ist noch nicht das Volk, von dem er träumt. Nachdem die demokratische Macht beseitigt ist, plant er für die Zukunft die innere Umerziehung der Deutschen. Hitler will sich die Deutschen erziehen zu dem Volk, das für ihn in den Krieg zieht und die Weltherrschaft erobert. Diese Vision soll der Reichsparteitagsfilm verbreiten. Als Filmnarr und Kenner der Filme Riefenstahls weiss er, dass sie für so eine Arbeit prädestiniert ist. In ihrer Kunst hat sie sich noch nie für die Realität interessiert.

Über die Nürnberger Parteitage von 1927 und 1929 sind Filme gedreht

worden. Im Mittelpunkt des Films von 1927 steht die Partei, genauer gesagt die Männer von der SA, die ausführlich und lange beim fröhlichen Lagerleben und bei der Verrichtung ihrer seltsamen Rituale gezeigt werden. Auch in dem zwei Jahre später gedrehten Film ist Hitler von seiner späteren Erlöserrolle noch weit entfernt. Das soll sich nicht noch einmal wiederholen: Im September 1933 will er sich im Film als Führer der Deutschen dargestellt sehen.¹⁷⁸ Leni Riefenstahl bewundert Hitler, von der intrigenreichen Geschichte der Partei weiss sie nichts oder will sie nichts wissen. Leni Riefenstahls Fixpunkt ist Adolf Hitler. Er darf sich sicher sein, dass sie den Film auf ihn ausrichten wird.

Ausser ihrem brennenden Ehrgeiz, ihrer grenzenlosen Bewunderung für Hitler und ihrer Begabung verfügt Leni Riefenstahl über das Talent einer generalstabsmässigen Planerin. Ihren Befehlen ist Folge zu leisten, alle und alles hat sich ihrem Willen unterzuordnen. Drei Tage vor Beginn des Parteitags trifft sie in Nürnberg ein. «Die Stadt war schon im Festschmuck. Mit Hilfe eines Planes der Stadt, der die vorgesehenen Veranstaltungen und insbesondere die Umzüge und Aufmärsche aufwies, wurde die Filmstrategie in Angriff genommen. Wieder und wieder raste das Auto mit Leni Riefenstahl und ihren Helfern von einem zum andern Platz, wurden die bevorzugtesten Ausstellungspunkte für die Kamera ausgewählt, wurden die zeitlichen Arbeitsmöglichkeiten disponiert und wieder umgestossen. Und dann kamen die vier grossen Tage selbst. Dann kam vom frühen Morgen bis spät in die Nacht eine Unmenge von Arbeit, die immer wieder Neudispositionen erforderlich machte, blitzschnelle Entschlüsse verlangte, die einen Überblick und eine grosse Konzentrationsfähigkeit voraussetzte.»¹⁷⁹ Wie man unbekanntes Terrain erobert und nicht aufgibt, das hat sie bei Fanck gelernt. Auch das Warten auf den günstigen Augenblick ist ihr von der Arbeit auf dem Berg wohlvertraut. In Nürnberg muss alles sehr schnell gehen. Sie braucht Kameraleute, auf die sie sich verlassen kann. Alles ist bis ins Detail geplant und kann – einer günstigen Gelegenheit wegen – spontan geändert werden. «Die ungeheure Fülle der Geschehnisse drohte uns restlos zu überwältigen. Die Masse des uns sich anbietenden Stoffes hätte 100 Operateuren Beschäftigung geben können. So war es für uns immer nur möglich, das Allerwichtigste auf den Bildstreifen zu bekommen.»¹⁸⁰ Ihre Kameramänner müssen bei allen wichtigen Reden und Veranstaltungen vor Ort anwesend sein, doch sie dürfen

weder zu sehen sein, noch dürfen sie mit ihren Apparaten den Ablauf stören. Der letzte Drehtag am Luitpoldhain wird in dieser Hinsicht eine besondere Herausforderung darstellen. Von den Gerüsten aus werden die Kameraleute den Ablauf der Kundgebung verfolgen, aber auch in den Reihen der SA werden sie mit ihren Apparaten stehen. Sie hat dafür gesorgt, dass es keinen Punkt in der gewaltigen Anlage geben wird, der nicht von ihren Filmleuten besetzt sein wird. Alles ist bis auf das kleinste durchdacht, «um den Film tatsächlich zu einem erstmaligen historischen Werk zu gestalten».

Sieg des Glaubens beginnt ohne Menschen. Nach einem Blick auf die Wolken sieht man eine Stadt von oben im Morgenlicht. Die Stadt erwacht, eine alte Stadt mit eng zusammenstehenden Häusern, verwinkelten Gässchen und vielen Kirchtürmen. Die Kamera kommt auf der Erde an, die folgenden Bilder wirken wie aus dem Auto aufgenommen. Brunnen, Uhren, Figuren von Heiligen und Königen ziehen vorüber. Die Bilder sind unterlegt mit getragener Musik. Plötzlich tauchen Menschen auf: Junge Männer zimmern vor einer Kirche Zuschauerbänke, die Stimmung ist freudig erregt. Zimmerleute hissen eine kleine Hakenkreuzfahne, die lustig im Wind flattert – der erste Hinweis auf das, was kommen wird. Noch ist kein Wort gesprochen, und auf einmal sieht man einen Wald von Hakenkreuzfahnen. Szenen aus dem städtischen Strassenverkehr mit Passanten im Gegenlicht, abgeschnittenen Beinen und dem ungeordneten Durcheinander von Körpern und Autos erinnern an die Ästhetik des vergangenen Jahrzehnts. ,

In der nächsten Einstellung sieht man Formationen von SA-Männern auf die Stadt zumarschieren. Stiefel im Gleichschritt auf den Landstrassen, Gesang, alte und junge Männer im Glied – das ist die neue Ästhetik. Die SA kommt zu Fuss, hoch zu Pferd, in der Kutsche oder im Auto. Begeistert wird sie bei ihrem Durchmarsch durch die Dörfer begrüsst. Die Menschen stehen an der Seite, entrichten stramm den deutschen Gruss. Mehrmals zeigt Leni Riefenstahl auch Kinder, die ihre Ärmchen in die Luft strecken. Zügen und Limousinen entsteigen gut gelaunte Parteifunktionäre in Uniform, aber auch Zivil. Ein Flugzeug landet. Hitler kommt im Trench. Seine Miene ist abweisend. Das erste Mal sind jetzt Stimmen zu hören: man hört die Zuschauer «Heil» brüllen. Hitler wirkt wie ein Magnet. Alle strömen zu ihm hin. Die Kamera zeigt ihn von hinten, im Auto stehend, wie er die Menge der begeisterten Menschen abfährt. In diesem

Moment darf der Zuschauer fast den Blick Hitlers teilen. Die Stadt ist nun belebt. Menschen hängen an den Brunnen, die in den vorangegangenen Einstellungen leer im Morgenlicht zu sehen gewesen waren. Die Fassaden sind mit Hakenkreuzfahnen geschmückt, ihre feinen Ornamente und Figuren sind verdeckt. Glocken läuten. Es gibt unfreiwillig komische Szenen, wenn Hitler mit seiner Haartolle kämpft oder wenn ihn zwei Kinder begrüßen und ihm einen Blumenstrauß überreichen, mit dem er offensichtlich nichts anzufangen weiss. Sofort reicht er ihn an Hess weiter, der wie seine Ehefrau neben ihm sitzt.

Hess eröffnet den Reichsparteitag. Die Menschen springen von ihren Stühlen, sie lachen, brüllen «Heil» und scheinen es kaum fassen zu können, dass Hitler unter ihnen ist. Riefenstahl zeigt eine heterogene, enthusiastische Masse. In Grossaufnahme sieht man elegant gekleidete Frauen, bei den Feiern im Stadion gibt es nur entschlossene, kantige Gesichter junger Männer. SA-Chef Röhm, der seine Gesichtskriegsverletzung wie eine Auszeichnung trägt, ist neben Hitler deutlich als der wichtigste Mann zu erkennen. Er meldet ihm, dass 100'000 Mann SA, SS und Stahlhelm angetreten sind. Hitler spricht von der «jungen deutschen Freiheitsbewegung» und meint damit seine Partei. In langen Sequenzen zeigt Riefenstahl marschierende SA, aber auch den Vorbeimarsch der SS, die zum ersten Mal im Film zu sehen ist. Wer den Film gesehen hat, weiss, dass Hitler Herr über die Emotionen der Deutschen ist. Er kann ernste Gefasstheit verströmen und rasende Begeisterung entfesseln. Der Film schliesst mit knatternden Hakenkreuzfahnen und dem Gesang des Horst-Wessel-Liedes.

Adolf Hitler ist der erste Politiker, der sich in einem abendfüllenden Film dargestellt sehen wollte. Die früheren Reichsparteitagsfilme waren gerade einmal 30 Minuten, ihr Film soll doppelt so lange sein. Riefenstahl versteht sich als Künstlerin und nicht als Filmerin mit Parteiabzeichen. Sie will nicht nur Abgefilmtes zusammenschneiden, sondern einen Rhythmus und eine Filmsprache für dieses politische Massenergebnis des neuen Deutschland finden. Zusammen mit ihrer Negativabzieherin Erna Peters zieht sie sich zum Schneiden des Films zurück in die Kreuzberger Bergmannstrasse, wo die Kopieranstalt «Tesch» ihren Sitz hat. Die Arbeit dauert, und im *Film-Kurier* entschuldigt sie sich für das wochenlange Warten. Es bedarf grosser Anstrengung, um «die an sich immer wiederholenden Vorgänge fließend zu machen, Steigerungen zu erzielen, Übergänge zu

finden, mit einem Worte, den grossen Film der Bewegung rhythmisch zu gestalten».¹⁸¹

Riefenstahls Entscheidung, ohne Kommentar und nicht chronologisch vorzugehen, macht sie unabhängiger von dem starren Korsett des Parteitagsablauf. Neben der Musik lässt sie nur Originalton zu. Dadurch wird der Film zu einer akustischen Akklamation für Adolf Hitler. Immer wieder brausen, rauschen und brechen die Heil-Rufe los. Dazu entrichten die Begeisterten den deutschen Gruss, das heisst sie strecken ihren rechten Arm mit flach geöffneter Hand in die Luft bis auf Augenhöhe. Seit dem 13. Juli 1933 ist diese Art des Grusses zur allgemeinen Pflicht der Deutschen erklärt worden. Leni Riefenstahls erster Film im Auftrag der Nationalsozialisten ist eine Unterweisung darin, wie man sich zu verhalten hat, wenn man mit der neuen Zeit gehen will. Es ist unwahrscheinlich, dass auch nur ein Deutscher den Heil-Ruf oder den deutschen Gruss noch nicht kennt. Der Film demonstriert eindrucksvoll, wie viele Menschen auf den Strassen Nürnbergs wie selbstverständlich diesem Ritual der Zustimmung und Unterwerfung nachkommen. *Sieg des Glaubens* wird auch auf den Dörfern gezeigt werden; der Film soll möglichst alle Deutschen erreichen. Viele von ihnen bekommen nun etwas zu sehen, von dem sie gehört oder gelesen haben, was sie jedoch nicht aus eigenem Augenschein kennen. «Der Film zeigt die Hingabe des deutschen Menschen an die Idee des Nationalsozialismus», wird es in einer Besprechung in der *Filmwoche* heissen. *Sieg des Glaubens* ist eine Art Lehrstück darüber, wie man sich als Nationalsozialist verhält.

Am 1. Dezember 1933 findet im UFA-Palast am Berliner Zoo die Premiere statt. Erst drei Monate zuvor war Leni Riefenstahl hier nach der Uraufführung von *SOS Eisberg* auf der Bühne gestanden.¹⁸² Die Zeit zwischen den Dreharbeiten in Nürnberg und der Premiere in Berlin war knapp gewesen. «Ein einfacher telefonischer Anruf bei Hitler stellte ihr sein grosses Dreimotorenflugzeug zur Verfügung sowie einen persönlichen Piloten, den Kapitän Bauer. Man kann sich die Wirkung dieser unerwarteten Ankunft auf die Augenzeugen vorstellen, als der grosse Silbervogel in Tempelhof eintraf, und den Triumph von Leni, als sie – ein Lächeln auf den Lippen von einem schönen blonden Jüngling begleitet – ausstieg!»¹⁸³ *SOS Eisberg* findet viel positive Resonanz, doch ihre schauspielerischen Leistungen werden kritisiert. «Leni Riefenstahl, schauspielerisch so wenig entwickelt wie vor Jahren, setzt sich als stereotype femi-

nine Beigabe in monumentalen Bergfilmen der Gefahr aus, demnächst als Fundus derlei Filme betrachtet zu werden.»¹⁸⁴ Nicht einmal Joseph Goebbels mag sie in dem Film: «Film ‚SOS Eisberg.‘ Grandiose Naturaufnahmen. Handlung sehr blass. Leni Riefenstahl wirkt stark konventionell. Das ist ihr nicht gelungen.»¹⁸⁵

Der Erfolg, den sie mit *Sieg des Glaubens* feiert, entschädigt sie für diese Kritik. Endlich wird sie von der Presse vorbehaltlos gelobt. Die Uraufführung wird glanzvoll inszeniert. Hitler, Goebbels, Röhm und Hess haben sich zusammen mit von Papen, von Neurath und Frick eingefunden, um ihr Debüt als Politfilmstars zu feiern. «Das Orchester des Berliner Konzertvereins unter Leitung von Prof. Clemens Schmalstich leitete die Aufführung mit dem ‚Festlichen Präludium‘ von Richard Strauss, meisterhaft gespielt, ein. Dann fällt der Vorhang und wie aus Erz gegossen steht der Musikzug der SS-Leibstandarte auf der Bühne, um mit schneidigen Märschen, deren letzter der Badenweiler Marsch (Hitlers Lieblingsmarsch, K. W.) war, den Übergang zum Film zu bringen.» Der Vorhang hebt sich, und eine gute Stunde kann sich das Parteipublikum selbst bestaunen. «Als der letzte Ton verklungen war, erhob sich spontan das sichtbar ergriffene Publikum, um durch den gemeinsamen Gesang des nationalsozialistischen Schutz- und Trutzliedes seiner Verbundenheit mit dem Führer und seiner Bewegung Ausdruck zu verleihen. Auch dann noch kein Beifall, sondern andächtiges Schweigen, erst darauf bricht sich die Begeisterung in dröhnendem Applaus Bahn.»¹⁸⁶ Leni Riefenstahl wird umjubelt. Der Führer überreicht ihr ein Blumenbouquet. Die beiden sind die Stars des Abends. Anlässlich der Premiere des Films gibt Adolf Hitler eine grosse Gesellschaft. «Film ‚Sieg des Glaubens‘. Er wirkt vor der Masse eine Kleinigkeit schwächer als im intimen Raum. Trotzdem Bombenerfolg. Glänzende Umrahmung. Grosses Publikum. Alles vertreten. Unter unendlichem Jubel geht diese Bildsymphonie zu Ende. Beim Führer. Grosse Gesellschaft. (...) Bis 3h nachts. Leni Riefenstahl ist glücklich. Kann sie auch sein. Hat's gut gemacht.»¹⁸⁷ Nach 1945 will Leni Riefenstahl von diesem Film nichts wissen. Wenn sie sich dazu äusserte, erklärte sie, dass es sich bei *Sieg des Glaubens* um einen «Kurzfilm» handele. Der Film galt lange als verschollen, und ihre Aussage konnte nicht überprüft werden. Durch ihr Verhalten bei diesem Film will sie Goebbels gegen sich aufgebracht haben. Nachdem sie Hitler von den Behinderungen ihrer Arbeit in Nürnberg berichtet habe, sei Goebbels wutentbrannt gewesen. End-

gültig sei er ihr Feind geworden, so ihre Memoirenwahrheit. Goebbels' Tagebucheintragungen ist jedoch zu entnehmen, dass er ihr während der dreimonatigen Herstellungszeit beruhigend zur Seite stand.¹⁸⁸ Am 29. November hatte sie ihren Film erstmals in kleinem Kreis vorgeführt: «Abends Essen bei Alfieri. (...) Hitler kommt später. Film ‚Sieg des Glaubens‘. Fabelhafte S.A. Symphonie. Hat die Riefenstahl gut gemacht. Sie ist ganz erschüttert von der Arbeit. Hitler gerührt. Wird ein Riesenerfolg.» Leni Riefenstahl hat ihre Kritiker und ihre Neider mit *Sieg des Glaubens* in die Schranken gewiesen. In Hitlers Achtung ist sie gestiegen, und mit Goebbels pflegt sie nach wie vor engen Kontakt. Sie wäre auch dumm, sich ausgerechnet mit ihm zu überwerfen. Goebbels wiederum kann nicht auf sie verzichten, denn so viele begabte Regisseure sind ihm nicht geblieben. Im Vorspann des Films triumphiert sie. Ihr Name ist gross und fett gedruckt. Raethers dagegen dünn und klein. Seine Versuche, sie als künstlerische Leiterin in den Hintergrund zu drängen, sind gescheitert. Nun wissen auch die mittleren Parteifunktionäre, dass man an Leni Riefenstahl nicht vorbeikommt. Nachdem in den 90er Jahren im DDR-Filmarchiv eine Kopie von *Sieg des Glaubens* aufgetaucht war, muss sie sich Fragen gefallen lassen. Den Regisseur Ray Müller speist sie mit der Bemerkung ab, sie habe ein paar Szenen zur Verfügung gehabt und die zusammengesetzt. Für sie sei das überhaupt kein Film, sondern bloss belichtetes Material. Ihre Auftraggeber jedoch seien zufrieden gewesen, aber das will sie nicht als Lob gelten lassen, denn: «Na ja, die waren auch mit jeder Wochenschau zufrieden. Hauptsache Hakenkreuzfahnen waren drin.» Aus diesem nachgereichten Zitat wird deutlich, wie überlegen sie sich dem normalen Parteivolk gegenüber fühlte. Leni Riefenstahl gefällt es, in den führenden Kreisen Deutschlands zu verkehren, Privilegien zu geniessen und endlich nicht mehr von der bösen «Industrie» abhängig zu sein. Als Hitlers Liebling muss sie sich keine Sorgen um den Umsatz an der Kinokasse machen. Der Besuch des Films wird angeordnet. Riefenstahl kann sich sicher sein, dass ihr Film flächendeckend in ganz Deutschland zur Aufführung kommen wird.¹⁸⁹ Über die Presse gibt Leni Riefenstahl bekannt, wie begeistert sie über das in Nürnberg Erlebte ist: «Das, was ich in Nürnberg sah’, betont sie, ‚gehört zu den eindrucksvollsten Erlebnissen, die ich je erfahren habe. Das alles war so packend und grandios, dass ich es mit nichts, was ich in meiner bisherigen künstlerischen Tätig-

keit erlebt habe, vergleichen könnte. Unvergesslich werden mir die Aufmärsche der Hunderttausende bleiben, die Pracht, die die Kundgebungen in der wundervoll ausgeschmückten Luitpoldhalle boten, der Jubel der Massen, wenn der Führer und seine engsten Mitarbeiter sich zeigten.’»¹⁹⁰ Im Dezember 1933 zieht sie demonstrativ gut gelaunt mit der Spendenbüchse für das Winterhilfswerk durch das Land. «Am KaDeWe sammelt Hans Söhnker, lustig und fidel wie immer, in der Tauentzienstrasse war die witzige Luise Ullrich von Freunden und Spendern umringt. (...) Am Bahnhof Friedrichstrasse stiess man auf Willy Fritsch und Paul Hörbiger, die, selbstverständlich gegen Kasse, Autogramme verteilten. In den Abendstunden sammelte dann die SS einige der Prominenten ein und brachte sie zu Adolf Hitler ins Reichskanzlerpalais. Zu den ‚Glücklichen‘ gehörten Lucie Englisch, Maria Paudler, Charlotte Susa, Anny Ondra, Leni Riefenstahl, Hans Stüwe und Max Schmeling.»¹⁹¹

Noch bevor sie mit Walter Prager in den Skiurlaub nach Davos aufbricht, trifft sie mit Julius Streicher, Herausgeber des *Stürmer* und Gauleiter von Franken, zusammen. Er ist bekannt als fanatischer Antisemit und korrupter Geschäftsmann. Diesem Mann erteilt Leni Riefenstahl wenige Tage nach der Premiere von *Sieg des Glaubens* eine Vollmacht. «Ich erteile Herrn Gauleiter Julius Streicher aus Nürnberg – Herausgeber des ‚Stürmer‘ Vollmacht in Sachen der Forderung des Juden Belà Balacs an mich. Leni Riefenstahl.»¹⁹² Ihre Vollmacht hat sie handschriftlich auf dem Briefpapier vom «Hotel Kaiserhof» aufgeschrieben. Es ist nicht bekannt, ob Balázs rechtliche Schritte gegen Riefenstahl unternommen hatte, um an sein Honorar zu kommen.¹⁹³ Leni Riefenstahl hat jedoch keine Probleme damit, ihre neuen gegen ihre alten Freunde auszuspielen. Beim Geld und bei der Kunst hört für sie die Freundschaft auf. Die terroristische Dimension der Volksgemeinschaft wird von ihr mitgetragen und voll akzeptiert.¹⁹⁴ Sollte *Das blaue Licht* eine Wiederaufführung erleben, so will sie ganz allein den Ruhm ernten.

Zur Vorgeschichte von Leni Riefenstahls zweitem Parteitagfilm *Triumph des Willens* gehört der Stimmungsumschwung, der sich im Frühjahr 1934 unter der deutschen Bevölkerung abzeichnet. Nach einem Jahr nationalsozialistischer Herrschaft, angefüllt mit Festen und Terror, flacht die Erregungskurve ab. Nicht dass die Deutschen ihre Bürgerrechte vermissen oder gegen den gewaltsamen Umgang der Nationalsozialisten mit den

Juden opponieren, vielmehr breitet sich Unzufriedenheit darüber aus, dass Wunder ausbleiben.¹⁹⁵ Es gibt auch Nationalsozialisten, die unzufrieden sind mit dem Erreichten. Das sind die Männer der SA. Ihr Stabschef, Ernst Röhm, ist der Einzige, mit dem Hitler sich duzt. Für die SA-Männer bedeutet Politik Gewalt. Ohne diese hemmungslose und terroristische Gewalt der SA wäre Hitler nicht Reichskanzler geworden. Röhm ist sich seiner Sonderstellung bewusst. Er spielt sich als Bewahrer des revolutionären Erbes der Partei auf. Ernst Röhm beurteilt die Welt ausschliesslich vom Standpunkt des Soldaten. Er muss feststellen, dass Hitler die Nähe der Konservativen und der Reichswehr sucht. Sein alter Kampfgenosse trägt Frack. Röhm's Ziel ist es, die SA zur mächtigsten militärischen Organisation in Deutschland zu machen. Die Generäle der Reichswehr sollen ihm gehorchen. «Der graue Fels muss in der braunen Flut untergehen», lautet seine Forderung. Die Offiziere der Reichswehr verachten die proletarischen SA-Männer, die weder Disziplin kennen noch etwas von Landesverteidigung verstehen. Die Reichswehr mag zahlenmässig der paramilitärischen SA unterlegen sein, doch ihr Ansehen ist ungleich grösser. Sie geniessen Rückhalt in den adeligen und bürgerlich-konservativen Kreisen, sie haben Waffen, und sie stellen die Verbindung zu Reichspräsident Hindenburg her. Um sich längerfristig die totale Macht in Deutschland zu sichern, kann Hitler nicht auf die Unterstützung der Reichswehr verzichten. Wenn Hindenburg in nicht allzu weiter Ferne stirbt, dann wird er ihn nur dann beerben können, wenn die Reichswehr hinter ihm steht.¹⁹⁶ Hitler wird nichts unternehmen, um die Reichswehr durch ein Volksheer aus SA-Männern zu ersetzen. Er kann es sich allerdings auch nicht leisten es sich mit der SA zu verscherzen. Die Organisation verzeichnet einen enormen Mitglieierzulauf. Im Frühjahr 1934 befehligt Röhm 4,5 Millionen Männer. Im Verlauf von nur einem Jahr hat sich die Anzahl der SA-Männer versechsfacht. Leni Riefenstahl hat in *Sieg des Glaubens* gezeigt, was diese jungen Männer an der SA fasziniert. Es ist das militärische Gepräge dieser Organisation, nämlich die Uniformen, die Männergemeinschaft, die Fahnen und die Märsche. Röhm spricht immer häufiger von der «zweiten Revolution», die noch ausstehe. Diese «Revolution» kann Hitler nicht gebrauchen. Seine nützliche Privatarmee SA ist zu einem wachsenden Destabilisierungsfaktor geworden. Um die Lage zu entspannen, vereinbart Hitler mit Röhm, die SA den ganzen Juli 1934 in Urlaub zu schicken. Anfang Juni wird bekannt, dass sich Hindenburg auf sein

Gut in Ostpreussen zurückgezogen hat. Zum Sterben heisst es. Die Nachfolge drängt. Hitler hat die Dinge wie gewohnt schleifen lassen und die Auseinandersetzung mit der SA gescheut, doch der bevorstehende Tod Hindenburgs zwingt ihn zum Handeln. Alle SA-Führer finden sich am Vormittag des 30. Juni zu einer Besprechung mit Hitler in Bad Wiessee ein. Kurz nach 6 Uhr am Morgen trifft er zusammen mit Goebbels dort ein. Die SA-Führer werden aus dem Schlaf gerissen und ins Gefängnis nach Stadelheim gebracht. Viele werden noch am gleichen Tag exekutiert. Göring sorgt für die reibungslose Abwicklung der Mordkommandos in Berlin. Unter den Ermordeten befinden sich der ehemalige Reichskanzler von Schleicher und seine Frau. Sie werden in ihrem Haus erschossen. Edgar Jung, Mitarbeiter von Vizekanzler Papen, zählt zu den Opfern wie auch Gregor Strasser, der ehemalige Reichsorganisationsleiter, und Erich Klausener, der Leiter der Katholischen Aktion. Die SA ist entmachtet, Hitler geht als Sieger aus dem Blutbad hervor.

Die Zeitschrift *Kinematograph* meldet in ihrer Ausgabe vom 5. September 1933: «Leni Riefenstahl wurde für die Hauptrolle eines neuen grossen Ufa-Tonfilms verpflichtet, in dessen Mittelpunkt ein weltberühmter Spionage-Fall steht.»¹⁹⁷ Noch immer hält sie an ihrer Schauspielkarriere fest. Daraus wird aber wieder nichts werden. Leni Riefenstahl erhält von Adolf Hitler den Auftrag, einen Film über den Parteitag 1934 zu drehen. Es gelingt ihr, sich für diesen Film alle nur erdenklichen Vorteile zu sichern. Dazu gehört, dass der Parteitagfilm als UFA-Film an den Start gehen wird. Aus dem Protokoll der UFA-Vorstandssitzung vom 28. August 1934:

Der Vorstand genehmigt den Abschluss eines Verleihvertrages mit Leni Riefenstahl als Sonderbevollmächtigte der Reichsleitung des NSDAP (...) Die künstlerische und technische Leitung des Films liegt bei Fräulein Riefenstahl, die hierzu vom Führer im Namen der Reichsleitung der NSDAP beauftragt wurde gemäss Brief vom 19.4.1934. Laut Brief vom gleichen Tage stehen Fräulein Riefenstahl bis zu 300'000.- RM zur Verfügung. Mit dem Vertrieb des Films durch die Ufa hat sich der Führer einverstanden erklärt.¹⁹⁸

Als Co-Regisseur wählt sie Walter Ruttmann. Ruttmann, der mit *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt* einen der bekanntesten neusachlichen Filme

der Weimarer Republik gedreht hat, und Leni Riefenstahl, die auf einem romantischen Künstlerideal beharrt, erscheinen nur auf den ersten Blick als ein ungleiches Paar. Kunstmaler und 15 Jahre älter als Riefenstahl, entdeckte Ruttmann die Bewegung als das wichtigste Ausdrucksmittel der Nachkriegsgeneration.¹⁹⁹ Eine erste Nähe zu Riefenstahl ergibt sich aus seiner Betonung des Tanzes als jener Kunst, die dem Film am nächsten ist.²⁰⁰ Mehrere Jahre beschäftigte er sich mit der Herstellung abstrakter Filme, die vor allem in der Werbebranche genutzt wurden.²⁰¹ 1926 dreht er *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt*, der nach einer Idee von Carl Mayer entsteht. Die Bilder sprechen für sich. Alles soll zufällig und dennoch typisch wirken, die Aufnahmen werden mit versteckter Kamera gemacht. Es gibt keine Handlung oder Erzählung, sondern Stimmungen, Dynamik und Rhythmus dominieren. Ruttmanns Grossstadtfilm und Fancks Bergfilme werden von den Kritikern 1927 als wesensverwandt bezeichnet. «Das auf der Lauer liegen hinter bewegter Wirklichkeit, das Arnold Fanck, der Dichter unserer besten Alpenfilme, für das Wolkenwandern über winterlichem Hochgebirge bis zur letzten und leidenschaftlichsten, dafür auch mit magischem Geschenk und Überraschungen belohnter Ausdauer ausgebildet hat, hat Ruttmann und sein Stab mit demselben detektivischen Fanatismus für die erwachende, rasende, abebbende Grossstadt mobil gemacht. Und ist ebenfalls mit Reizen letzter Bewegungsenergie dafür belohnt worden.»²⁰² Leni Riefenstahl weiss, dass es auch bei diesem Parteitagfilm vorrangig um die Wiedergabe von Stimmungen und Dynamik gehen wird, und dafür ist Ruttmann der Richtige. Walter Ruttmann und sie teilen ihre Abneigung gegen die Industrie. Ihrer Ansicht nach verhindert die Industrie die Kunst. Ruttmann engagiert sich dafür, dass «der internationalen, volksverdummenden, die Absicht der Künstler vergewaltigenden, den Kitsch diktierenden kapitalistischen Filmindustrie endlich eine weltumspannende Abwehrorganisation entgegengebaut werden muss».²⁰³ Ende der 20er Jahre arbeitet er als erster Assistent von Abel Gance in Paris und geht Mitte 1932 nach Italien. Überraschend für seine Freunde kehrt er im März 1933 ins nationalsozialistische Deutschland zurück. Walter Ruttmann ist ein Freund von Philippe Soupault und wird hochgeschätzt von René Clair. James Joyce hielt angeblich ausser Eisenstein nur Ruttmann für in der Lage, *Ulysses* zu verfilmen.

Leni Riefenstahl spielt in einer anderen Liga. 1934 ist sie ausserhalb

Deutschlands weitgehend unbekannt. Bis jetzt wird ihr Name mit sportlichen Höchstleistungen im Bergfilm und guten Beziehungen zu Adolf Hitler in Zusammenhang gebracht. Ruttmann hält wohl nicht viel von ihrem Regietalent: so hat er für *Das blaue Licht* eigens einen Begriff geprägt, nämlich den der «Beautise». Er fand den Film dumm (Betise) und schön (Beauté). Doch er nimmt ihr Angebot zur Zusammenarbeit an: «Ich traf ihn 1934 in Berlin wieder, da war er Assistent von Leni Riefenstahl. Wir sprachen über Paris, und er fragte nach Victor Trivas, wie der sich durchschlüge? Und er sagte: Naja, ich bin eben eine Hure, ich habe mich an die Riefenstahl verkauft.»²⁰⁴ Man darf vermuten, dass er auf Riefenstahls Protektion angewiesen ist, wenn er seine Karriere im nationalsozialistischen Deutschland fortsetzen will. Leni Riefenstahl wiederum ist – darin Adolf Hitler nicht unähnlich – ein «Menschenfänger» (Konrad Heiden). Sie schreckt nicht davor zurück, andere Talente für ihre Kunst zu vereinnahmen und an sich zu binden. Das hat sie bereits mit Béla Balázs und Carl Mayer vorgeführt, und das wird sie mit Walter Ruttmann wiederholen. Riefenstahl ist sich bewusst, welche begabten Künstler sie mit Ruttmann unter ihr Kommando zwingt. Sie ist ihm allein wegen ihrer guten Beziehungen zu Goebbels und Hitler überlegen. Doch keine ihrer filmischen Leistungen kann sich mit denen Ruttmanns messen. Das weiss sie, und schon deshalb ist die Zusammenarbeit mit ihm von Anfang an zum Scheitern verurteilt, denn wie immer will sie alle anderen übertrumpfen.

Im Oktober 1933 beantragt Ruttmann seine Aufnahme in die «Reichsfachschaft Film». Am 1. Juni 1934 wird seinem Antrag stattgegeben, und er kann mit seiner Arbeit beginnen. Nach Leni Riefenstahls Version ist sie auf Walter Ruttmann verfallen, weil sie selbst auf keinen Fall einen zweiten Reichsparteitagsfilm drehen wollte. Seltsam, dass sie sich dennoch mit Goebbels über ihren neuen Parteitagsfilm berät.²⁰⁵ Allerdings geht sie zweispurig vor. Sie selbst fährt mit einem kleinen Team (Hans Schneeberger, Sepp Rist, Heinrich George) nach Spanien, um dort Aufnahmen für den Spielfilm *Tiefland* zu machen, und Ruttmann arbeitet in Deutschland für den Parteitagsfilm vor. Man kann sich ihre Omnipotenzgefühle ausmalen: in Spanien darf sie als schöne, leidenschaftliche Martha vor der Kamera agieren und in Deutschland wartet alles auf ihr Kommando als Regisseurin, mit Führerauftrag.

Während Leni Riefenstahl in Spanien wegen sich verzögernder Drehar-

beiden einen Nervenzusammenbruch nach dem anderen erleidet, zieht Ruttmann zusammen mit Sepp Allgeier durch Deutschland. Im *Hlm-Kurier* wird er vorgestellt als derjenige, der das Manuskript zum Reichsparteitagofilm schrieb und gemeinsam mit Leni Riefenstahl die künstlerische Leitung innehat. Zu seinem Vorgehen erklärt er: «Es war mir von Vorneherein klar, dass wir diesmal von einer anderen Seite an die Sache herangehen mussten, um eine Wiederholung des letztjährigen Films zu vermeiden. Ich schlug also vor, einen Film zu schaffen, der nicht nur aus einer künstlerisch vorgetragenen Berichterstattung der Ereignisse des Reichsparteitages bestehen würde, sondern der darüber hinaus eine weltanschauliche Gestaltung der historischen Tatsachen der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung bringen sollte. Logischer Abschluss und Krönung des Films mussten natürlich die gestalteten Ereignisse des Parteitages bleiben.»²⁰⁶ Er filmt deutsche Landschaften, den Arbeiter, den Bauern, den SA-Mann, den Arbeitsdienstler sowie die Feldherrnhalle, das Gefängnis Landsberg und das Ehrenmal Schlageters. In seinem Konzept steht die Bewegung, das «schaffende Volk» und nicht Adolf Hitler im Vordergrund.

Als sie sich in Berlin sein Material vorführen lässt, ist sie schockiert: «Was ich da auf der Leinwand sah, war, gelinde gesagt, unbrauchbar. Ein Wirrwarr von Aufnahmen – auf der Strasse flatternde Zeitungen, aus deren Titelseiten der Aufstieg der NSDAP sichtbar gemacht werden sollte. Wie konnte Ruttmann nur eine solche Arbeit vorzeigen! Ich war todunglücklich.» Sie entschliesst sich, auf ihn und auf das von ihm gedrehte Material zu verzichten. Nun bleibt ihr angeblich keine andere Wahl, als in den sauren Apfel zu beissen und den Film selbst zu drehen.²⁰⁷ Walter Ruttmann wechselt zur UFA-Werbefilmabteilung, und Leni Riefenstahl wird als die Schöpferin des zweiten Reichsparteitagfilms in die Geschichte eingehen. Nichts anderes hat sie gewollt.²⁰⁸

Geschäftstüchtig wie sie ist, verfasst sie zum Film ein Buch. *Hinter den Kulissen des Reichsparteitags* erscheint im Dezember 1935 im Zentralverlag der NSDAP, Eher München. Nach 1945 hat sie behauptet, Ernst Jäger habe es geschrieben, sie habe es noch nicht einmal vorher gelesen, was man einer Frau mit ihrem Kontrollwahn und Geschäftssinn nicht glauben kann.²⁰⁹ Sepp Allgeier nennt sie darin als fotografischen Leiter des Unternehmens, Walter Ruttmann wird nicht erwähnt.

Die Art ihres Umgangs mit Mitarbeitern kann man auch an der Affäre Schünemann studieren. Als Sonderbeauftragte des Führers sucht sie sich den Kameramann Schünemann aus. Der aber widersetzt sich ihrer Aufforderung. Am 17. August 1934 wendet sie sich in dieser Angelegenheit an Karl Auen, Leiter der Fachschaft Film.

Sehr geehrter Herr Auen,

Wie Sie vielleicht schon gehört haben, mache ich wieder im Auftrage des Führers einen Film für den Reichsparteitag 1934.

Da ich für die Nürnberger Tage sehr viele Operateure brauche, habe ich die Fachschaft gebeten, mir Namen und Adressen von Operateuren anzugeben. Unter diesen befand sich auch der Operateur Herr Schünemann. Als meine Sekretärin sich mit Herrn Schünemann telefonisch in Verbindung setzte, sagte Herr Schünemann, er wäre besetzt, aber für welchen Film er in Frage käme. Darauf erwiderte meine Sekretärin, es käme für den Reichsparteitagsfilm in Frage, worauf sie die Gegenfrage erhielt, dass dies wohl der Film sei, welchen Leni Riefenstahl mache. Als dies bejaht wurde, sagte Herr Schünemann: «Das würde ich prinzipiell nicht machen, das ist unter meiner Würde.» Da ich diese Aeusserung für eine Herabsetzung einer Arbeit empfinde, die im Auftrage des Führers gemacht wird, halte ich es für meine Pflicht, Ihnen dies mitzuteilen und stelle Ihnen anheim, dazu Stellung zu nehmen.

Mit Deutschem Gruss, Heil Hitler!

Leni Riefenstahl²¹⁰

Dieser Brief ist eine gezielte Denunziation. Emil Schünemann war ein renommierter und erfahrener Kameramann. Er war selbstbewusst genug, um sich nicht so leicht von Fräulein Riefenstahl einschüchtern zu lassen. Per Einschreiben lässt Auen bei ihm nachfragen, ob es tatsächlich unter seiner Würde sei, einen Reichsparteitagsfilm mit Riefenstahl zu drehen. Schünemann nun versichert in seinem Antwortschreiben vom 23. August, dass er selbstverständlich grösstes Interesse an der Mitarbeit beim Reichsparteitagsfilm habe. Er bezeichnet diesen Auftrag sogar als eine Ehrensache, für die er kein Honorar berechnen würde. Allerdings gelte dies nicht, wenn Leni Riefenstahl die künstlerische Oberleitung innehat. Zwei Tage später gibt er an, er wolle grundsätzlich nicht unter der künstlerischen

Oberleitung einer Frau arbeiten. Auen teilt dies Riefenstahl mit. Die erklärt, dass die Äusserung Schünemanns «ein Boykott gegen den Führer ist». Wenn der Führer es nicht unter seiner Würde findet, sie mit dieser Arbeit zu beauftragen, so findet sie es doch seltsam, wenn Herr Schünemann es unter seiner Würde findet, dies zu akzeptieren. Vor den Dreharbeiten ist sie nur noch ein Nervenbündel. «Mit L. Riefenstahl Parteitagfilm besprochen. Das wird ja nicht viel. Sie ist zu fahrig», notiert Goebbels abschätzig am 28. August 1934 in seinem Tagebuch. Doch bereits mit ihrer Ankunft in Nürnberg muss sich diese Fahrigkeit gelegt haben. Im Kreis ihrer Mitarbeiter wird Leni Riefenstahl ruhig. Unter ihnen finden sich wieder viele alte Vertraute: als Regieassistenten stehen ihr die Gebrüder Lantschner sowie Walter Prager zur Seite. Für die Kamera hat sie ausser Sepp Allgeier unter anderem Walter Frentz, Franz Weihmayr und Walter Riml verpflichtet. Die Fotobearbeitung liegt in den Händen von Hans Schneebergers Frau Gisela. Eine Woche vor Beginn des Parteitags reist Leni Riefenstahl zusammen mit ihren engen Mitarbeitern nach Nürnberg. Sie will die Vorbereitungen selbst leiten. Der Film soll «eine stilisierte Wirklichkeit dokumentarisch kommenden Jahrhunderten überliefern».²¹¹ Das will vorbereitet sein. Tagelang streift sie mit ihren Beratern in ihrem weissen, langen Mantel durch die Stadt, begutachtet, befürwortet oder verwirft Kamerastandorte. Sie weiss um die Stärken und um die Schwächen ihrer Männer, sie teilt ein und legt Aufgaben fest. «Dem einen liegt das malerische Bild, dem anderen die mitreissende Bewegung. Der eine ist begabt, inneres Leben filmisch festzuhalten, der andere sieht nur die äusseren Formen. Viele verschiedene Talente, die zweckentsprechend eingeteilt werden müssen.»²¹² Sepp Allgeier, der Chefoperator, war blitzschnell, ein Zauberer des Lichts, als Skispringer sportlich und im höchsten Masse belastbar.²¹³ Allgeier und seine Kollegen hängen mit ihren Kameras an Denkmälern, Dachgiebeln, Häuserfassaden, Kirchtürmen oder Feuerleitern. An Standbildern und Masten werden Fahrstühle installiert, und an einem Haus wird eigens im ersten Stock eine 20 Meter lange Fahrbahn angebracht, auf der ein Aufnahmewagen hin und her fahren kann. So können die vorbeimarschierenden Truppen mit der beweglichen Kamera eingefangen werden.

Gemeinsam beziehen sie eine Villa am Schlageterplatz. «Innerhalb von 24 Stunden wurde dieses Haus, das bis dahin leergestanden hatte, vollkommen neu eingerichtet, und dann konnte Leni Riefenstahl mit ihrem

grossen Stab von Mitarbeitern ihren Einzug halten. Im Hochparterre lagen ein grosses Empfangszimmer und mehrere Büroräume, und oben, im ersten Stockwerk, befand sich ein grosses Konferenzzimmer, das gleichzeitig als Frühstücksraum benutzt wurde. Die anderen Räume dienten als Quartier für den ganzen Aufnahmestab Leni Riefenstahls, der mit Operateuren, Hilfsoperateuren, Tonmeistern, Beleuchtern und so weiter rund 120 Mann stark war. Alle mussten hier während der Dauer des Reichsparteitages schlafen, damit sie jeden Augenblick zur Verfügung standen.»²¹⁴ Im Keller werden provisorische Dunkelkammern eingerichtet. Riefenstahl verfügt über eine Telefonzentrale, Büro- und Arbeitsräume sowie einen Konferenzsaal. 8 bis 10 Männer liegen auf einem Zimmer. Leni Riefenstahl ist dieses Lagerleben von ihrer Arbeit auf dem Berg vertraut. Damit sie ins Bild passen, werden die Filmleute als SA-Männer gekleidet. Perfekt getarnt können sie in der Menge agieren. Riefenstahl selbst will erkennbar bleiben. In einem trenchcoatähnlichen eleganten weissen Mantel mit einer weissen Schirmmütze ist sie auch noch im grössten Getümmel auszumachen. Auf den von den Dreharbeiten veröffentlichten Fotos nimmt sie viele Rollen ein: einmal spricht sie mütterlich mit einem HJ-Jungen, während sie auf einem anderen Bild mit ihren Kameramännern auf dem Pflaster liegt und Kameraeinstellungen ausprobiert. Ein anderes Mal thront sie damenhaft gekleidet im weissen Kostüm, mit weissem Hut und weissen Handschuhen inmitten ihrer Kameramänner. Sie trägt keine Parteiabzeichen, und ihre Kleidung zeigt an, dass sie eine wichtige Ausnahmestellung einnimmt.

Leni Riefenstahls Parteitagfilme nähren bis heute die Illusion, bei diesen Parteitagen habe es sich um höchst disziplinierte und von Begeisterung getragene Veranstaltungen gehandelt. Dem war nicht so.²¹⁵ 1934 wird eine halbe Million Menschen in Nürnberg erwartet. Mit ungefähr 180'000 Mann machen die Politischen Leiter die stärkste Gruppe aus. Der Rest setzt sich aus 80'000 SA-Männern, 12'000 SS-Männern, 60'000 Hitler-Jungen, 50'000 Arbeitsmännern, 120'000 Parteimitgliedern und 9'000 SS-Funktionären zusammen.²¹⁶ Nürnberg mit seinen 400'000 Einwohnern hatte für eine Woche den Ansturm von Hunderttausenden zu bewältigen. Zu den Teilnehmern gesellten sich noch die Zuschauer, die häufig nur für einen Tag anreisten. Die Partei brauchte zur Darstellung der verheissenen «Volksgemeinschaft» viel Volk und zur Deckung der immen-

sen Kosten viel zahlendes Volk. Die Männer, die in *Triumph des Willens* marschieren, haben eine Parteitagsumlage gezahlt, und die, die ihnen zujubeln, eine Eintrittskarte gelöst.²¹⁷ Wie die Teilnehmer sich nach dem Marschieren amüsierten, lässt sich an den Erfahrungsberichten der Nürnberger Sittenpolizei ablesen. 100 SS-Männer waren im Einsatz, um ihre Parteigenossen am Bordellbesuch zu hindern. Es hat wohl nicht viel genutzt, denn die Zahl der Prostituierten stieg jährlich. Alkohol wurde reichlich konsumiert, und taumelnde, betrunkene Politische Leiter gehörten zum Strassenbild. Albert Speer berichtet, selbst die Partei-Elite, die im Hotel «Deutscher Hof» mit ihrem Führer unter einem Dach wohnen durfte, habe sich nicht viel anders aufgeführt. Die Gauleiter randalierten und betranken sich, «nur noch im Alkohol fanden sie zum alten revolutionären Elan zurück».²¹⁸ Um Riefenstahl und Speer allerdings muss sich Hitler keine Sorgen machen. Sein Architekt lässt keine Wagner-Oper aus, und seine Regisseurin weiss genau, wie er sich und seinen Parteitag dargestellt sehen will. Wenn es um Kunst geht, kann er sich auf seine beiden Wunderkinder verlassen.

Ihr Auftrag ist es, «aus sieben mit Veranstaltungen angefüllten Tagen, aus einer von einer halben Million Menschen überwimmelten Stadt einen künstlerischen Film von zwei Stunden Spieldauer zu schaffen. Da gibt es kein Lehrbuch, keine Richtlinien, nicht einmal ein Manuskript, wie man es anzupacken hätte.»²¹⁹ Soweit dies möglich ist, wird der Nürnberger Stadtraum zu Riefenstahls Atelier umgewandelt. Parteitagsregie und Filmregie arbeiten Hand in Hand, um eine gefälschte Realität herzustellen, die die Grundlage eines authentischen Dokumentarfilms sein soll.

Die täglichen Einsatzbesprechungen in der Villa bilden das Kernstück der gemeinsamen Arbeit. Allabendlich gegen 21 Uhr steigt Leni Riefenstahl auf einen Stuhl, klappert mit einer Bierflasche und ruft: «Die Herren, die ich jetzt auf rufe müssen um halb sieben zur Abfahrt bereitstehen.» Jedem Kameramann wird ein Auto zugeteilt. An den Scheiben der Autos kleben weisse und rote Zettel, an denen die Ordnungskräfte erkennen können, dass diesen Fahrzeugen die freie Durchfahrt gestattet ist. Die Organisationsleitung dirigiert die Fahrzeuge an den Standort des Kameramannes. Diese Sitzungen dauern oft bis 2 Uhr in der Frühe. Das Frühstück findet noch im Dunkeln um 5 Uhr morgens statt. In der Villa herrscht militärische Ordnung. Auf einer riesigen Schultafel notiert die Chefin die letzten

Anweisungen für ihre Mitarbeiter. Den Tag über müssen die Kameramänner vollkommen selbständig arbeiten. Die Aufnahmen sind einmalig, können nicht wiederholt werden und sollen perfekt sein. Die Bilderjagd findet auf den Strassen und vom Flugzeug aus statt.

«Am 5. September 1934 / 20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges / 16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens / 19 Monate nach dem Beginn der deutschen Wiedergeburt / flog Adolf Hitler wiederum nach Nürnberg um Heerschau abzuhalten über seine Getreuen.» Dieser Vorspann ist alles, was von Ruttmanns Prolog übriggeblieben ist. Der Film beginnt über den Wolken. Ein Flugzeug nähert sich der Stadt Nürnberg. Der Flugzeugkörper gleitet als Schatten über die mittelalterlichen Mauern der Stadt. Man sieht nicht, wer in der Maschine sitzt, doch es kann nur Adolf Hitler sein. Bemerkenswert an diesem Anfang ist nicht allein, dass die Wolkenbilder einen Klassiker der abendländischen Bildgeschichte zitieren und dadurch einen ungeheuren Phantasieraum eröffnen, sondern auch ihr Bezug zur jüngsten deutschen Geschichte. Die Kampfflieger des Ersten Weltkriegs zählten zu den unvergessenen Helden der Deutschen. Einsam in den Lüften kannten sie nur den einen Auftrag, nämlich den Feind zu töten. Im Augenblick des Abschusses sind sie wie die Götter, die den Menschen den Tod bringen.

Adolf Hitler wird sehnsüchtig erwartet. Wie bereits in *Sieg des Glaubens* zeigt uns Riefenstahl Menschen, die bei seinem Anblick völlig ausser sich geraten. Noch bevor im Film ein Wort fällt, hört man das Heil-Gebrülle. In Riefenstahls Filmen ist das Volk bis auf diese formelartige Akklamation stumm. Im offenen Mercedes stehend, feiert Hitler seinen Einzug in die mittelalterliche Stadt. Die starre schwarze Formation der SS-Männer schützt ihn vor Zudringlichkeiten aus der Menge. Die Kamera wirkt geradezu verliebt in die Details von deren Aufmachung, fast zärtlich fährt sie über Stiefel, Gürtel, schwarze Uniform und Helme. Hitler ist den gesamten Film über unsichtbar präsent, denn durch polyperspektivisch wie mit beweglicher Kamera aufgenommene Einstellungsfolgen wird suggeriert, dass alle in Nürnberg ständig auf der Suche nach einem Blick auf ihren Führer sind.

Am Eröffnungstag zeigt Riefenstahl das Erwachen des Zeltlagers. Es herrscht ein Durcheinander, das fröhlich aussehen will. Junge Männer spritzen sich gegenseitig nass, waschen sich die Rücken, stehen bei der Essensausgabe an und balgen miteinander. Nirgends als in diesen Szenen

verschwenderischer Männlichkeit wird deutlicher, dass Hitler und Riefenstahl die Energien von Hunderttausenden brauchen, um ihr Vorhaben ins gewünschte Bild zu setzen. Rudolf Hess eröffnet den Parteikongress. Seine besonderen Grüsse richtet er an die zahlreich erschienenen ausländischen Diplomaten und an die Vertreter der Reichswehr. Leni Riefenstahl schneidet die sich daran anschliessenden Reden der Parteiprominenz nacheinander, jeder Kopf erscheint kurz auf der Leinwand. Diese Szenen sind ein Muss für die Regisseurin. Um nicht stundenlange Reden zu filmen, hat sie jeden Redner mit einem Satz aufgenommen, den sie typisch für ihn fand. Bei den Gesichtern dieser Männer kann auch ihre Kunst nichts ausrichten. Sie sind aufgedunsen, dumm, unangenehm erregt, verschwitzt und unansehnlich. Beim Appell der Arbeitsmänner auf der Zepelinwiese zeigt sie klare, stolze und fanatische Gesichter, die sich aus ihren verschiedenen Regionen willkommen heissen. «Kamerad woher stammst du?» Vorab waren von Riefenstahls Männern Holzschienen auf dem Feld verlegt worden, auf denen sie jetzt mit Trickwagen hin und her fuhren. So können die Köpfe direkt aus den Reihen heraus fotografiert werden. Hitler begrüsst die Arbeitsmänner, die zum ersten Mal an einem Parteitag teilnehmen dürfen. Auf ausländische Beobachter wirken sie wie eine «straff gedrillte paramilitärische Formation fanatischer junger Nazis». ²²⁰ Ihr Appell mündet in das Gedenken der Toten des Ersten Weltkriegs. Dazu zeigt Riefenstahl Hitlers Gesicht gegen den Himmel geschnitten.

Die Stimmung bei der nächtlichen SA-Veranstaltung ist fast unheimlich. Offene Feuer brennen, Hakenkreuzfahnen flattern, Rauch steigt auf. Man hört die Männer singen. Der neue SA-Stabschef Viktor Lutze zerstört diese kunstvoll inszenierte Stimmung, als er mit seiner Fistelstimme zu reden beginnt. Die Menge bedrängt ihn, sie rufen «Wir wollen unseren Stabschef sehen». Riefenstahl nimmt in diesen Szenen direkten Bezug zur jüngsten Vergangenheit. Dieses nächtliche Treffen ist der einzige Teil des Films, der nicht im offiziellen Programm aufgeführt ist. Es in dieser Ausführlichkeit darzustellen ist eine Entscheidung der Regisseurin. Leni Riefenstahl präsentiert Lutze, den Nachfolger Röhms, als beliebten, voll anerkannten Stabschef. Lange Einstellungen eines nächtlichen Feuerwerks symbolisieren die Explosion der Gefühle der SA-Männer. Bilder von ineinander verkeilten Männerkörpern, die die körperliche Nähe ihres Stabschefs suchen, stehen am Schluss.

Am nächsten Tag meldet Baldur von Schirach seinem Führer, dass 60'000 Hitler-Jungen angetreten sind. Der ruft sie dazu auf, Entbehnungen zu ertragen und sich zu stählen. Während seiner Rede fährt die Kamera durch die Reihen der Zuhörer. Diese Schnitt-Gegenschnitt-Folgen sind eines von Riefenstahls wichtigen Stilmitteln, um Hitler im steten Wechsel mit seinen Zuhörern zu zeigen. «Die Hitlerjungen werden meist zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort gedreht – die Schnittfolge legt aber nahe, dass sie gerade aufmerksam dem ‚Führer‘ lauschen. Die Technik, am Schneidetisch frei erfundene Begegnungen zu arrangieren, ist so einfach wie wirkungsvoll.»²²¹ Riefenstahl zeigt uns schöne, offene Jungsgesichter, die ihre Kameramänner mit Teleobjektiven ausgesucht haben. Beim Appell der Politischen Leiter fehlen diese Gesichter, und Leni Riefenstahl entscheidet sich, vorwiegend Fahnen und Standarten zu zeigen. Es ist unmöglich, diese beleibten Herren vorteilhaft zu präsentieren. Anstelle der Menschen setzt Riefenstahl Symbole ins Bild. Da bei Nacht gedreht wird, bleiben die Gesichter im Dunkeln.

Drei grosse Hakenkreuzfahnen, die an 33 Meter hohen Stahlmasten hochgezogen werden, sind neben dem schwarzen Bronze-Adler der Führertribüne die einzige Dekoration bei der Totenehrung in der Luitpoldarena.²²² Hitler schreitet, gefolgt von Himmler und Lutze, durch das Spalier der 120'000 Männer den Mittelgang entlang. Sie sind die Einzigen, die sich bewegen, die Massen sind erstarrt. Man sieht in diesen Szenen den am Fahnenmast eingebauten Fahrstuhl. Niemand ausser Riefenstahl und den von ihr dazu auserwählten Männern ist dieser Blick von oben gewährt. Hitler betritt den Vorhof des Ehrenmals, verharrt vor dem Kranz und der Blutfahne und ehrt die Toten der Bewegung und des Krieges.²²³ Sein Diktatoren-Konkurrent Mussolini hatte die Toten des Weltkriegs als sein politisches Kapital entdeckt. Die «Aristokratie der Schützengräben», das sind die Toten und die Lebenden, die in Kameradschaft verbunden sind. Diejenigen, die dafür sorgen werden, dass ihre Kameraden nicht umsonst gestorben sind, sind die Faschisten. Mussolini hatte damit vor über 10 Jahren einen Nerv getroffen. Hitler ahmt dies nach. Leni Riefenstahl liefert ihm die Bilder dazu. Sein auf dem Parteitag inszeniertes Totenritual ist jedoch nicht in die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft gerichtet. Er wird von den angetretenen Männern den Beweis ihrer Treue auf Leben und Tod fordern. Diese Rituale schwören sie auf den Krieg ein.

Dann setzt das grosse Marschieren ein. Ein nicht enden wollender Strom von Männerkörpern ergiesst sich wie geschmolzene Lava durch die engen Strassen Nürnbergs. SA, SS, Stahlhelm, Arbeitsdienstmänner ziehen an Hitler vorüber. Wie er es durchgehalten hat, über Stunden den Arm gereckt zu halten, fragt sich eine seiner Sekretärinnen. «Während einer Tee-stunde sagte er, ...dass ihn ein tägliches Training mit dem Expander zu dieser Leistung befähige, dass aber ausserdem ein starker Wille dazu gehöre. Zumals versuche er, jedem vorbeimarschierenden Mann in die Augen zu sehen, um ihm das Gefühl zu geben, gerade ihn habe er angesehen.»²²⁴ Leni Riefenstahls Aufnahmen spiegeln diese Aufmerksamkeit wider. Den Einzelnen nimmt er nur als Teil einer Serie wahr. Für jeden dieser Männer bedeutet jedoch dieser Vorbeimarsch die ganz persönliche Anerkennung als Nationalsozialist.

In *Triumph des Willens* scheinen den Körpern die Worte ihres Führers eingeschrieben. Es sind Bilder einer Dynamik ohne Handlung und einer Magie ohne Aura. Riefenstahl zeigt Bewegung und Erstarrung. Die Massen befinden sich im Rausch, oder sie sind zu Blöcken erstarrt. Diese beiden Zustände kennt Leni Riefenstahl aus ihren Bergfilmen: das Streben nach oben und das Erstarren der Körper im Eis. Den Körper der Masse beherrscht Hitler durch seinen Blick und sein Wort, Leni Riefenstahl durch ihre Regie und Montage.²²⁵ *Triumph des Willens* ist für Leni Riefenstahl nach 1945 ein Dokumentarfilm, vor 1945 jedoch ein «künstlerisch gestalteter Film». Damit setzt sie sich eindeutig von Wochenschauen ab, die sie als aktuelle Extrakte und naturalistische Ersteindrücke bezeichnet. «Reportage bedeutet gefilmte Tatsachen, betonter Bericht. So zu filmen, käme aber dem Sinn der Tage nicht nahe. Es entspräche weder dem heroischen Stil noch dem inneren Rhythmus des tatsächlichen Geschehens. Ihn aber hat der gestaltende Film aufzuspüren, in sein Laufband zu zwingen und wieder auszustrahlen.»²²⁶

14 Tage braucht sie mit ihren Mitarbeitern, um das Material zu sichten. Ihr Labor befindet sich in Neukölln, in der Kopieranstalt Geyer. Ein Arbeitsraum ist geschmückt mit einem überlebensgrossen Porträt Hitlers, im Vorraum hängen Bilder der führenden Köpfe der NSDAP. Neueste Technik steht zur Verfügung. Laut Steven Bach verfügte kein Regisseur der Welt über vergleichbare Arbeitsbedingungen.²²⁷ Doch immer wieder leidet sie unter Erschöpfungszuständen, quälen sie Zweifel.

Kunst und die völlige geistige und körperliche Verausgabung sind für sie eins. 1934 will sie besser sein als 1933. Wenn sie mit diesem Film überzeugt, dann wird ihr ein Platz ganz oben gehören. Am 17. Oktober 1934 notiert Goebbels: «Leni Riefenstahl erzählt vom Parteitagfilm. Er wird gut werden.» Leni Riefenstahl verschwindet von der Bildfläche. Vereinzelt erscheinen Artikel über sie. Im Herbst besucht sie Hitler auf dem Obersalzberg, um ihn über den Fortgang ihrer Arbeit zu unterrichten. Im Dezember findet er sich persönlich zu einem Besuch im Schneiderraum ein. Damit wissen die Deutschen, dass sie noch seine Gunst genießt.

Seit dem Parteitag 1933 hat sich viel verändert. Am 14. Oktober 1933 hatte Adolf Hitler den Austritt Deutschlands aus dem Völkerbund proklamiert. Das war gleichbedeutend mit dem Austritt aus dem Bund der zivilisierten Länder. Im Ausland taucht im Zusammenhang mit Deutschland nun immer häufiger das Wort «Krieg» auf. Auf den Fotos, die Erich Salomon von den Konferenzen europäischer Politiker Ende der zwanziger und Anfang der 30er Jahre in Genf, London, oder Paris gemacht hat, sitzen ältere, gut gekleidete Herren in prachtvoll dekorierten Salons zusammen und beraten über den Zustand der Welt. Ihre gesamte Erscheinung ist frei von dem fanatischen Pathos, das die Nationalsozialisten in die Politik bringen. Die Deutschen jedoch halten es für ein Zeichen nationaler Stärke, wenn ihr Reichskanzler in seiner bizarren Hakenkreuzuniform auftritt.

Triumph des Willens ist geplant als bleibendes Dokument. Über 70 Jahre später muss man konstatieren, dass diese Rechnung aufgegangen ist. Riefenstahls Bilder wirken bis heute. Immer wieder werden Ausschnitte oder Standfotos aus *Triumph des Willens* gezeigt, um die Beziehung zwischen Hitler und den Deutschen zu illustrieren. Da besteht keine Differenz zwischen Absicht und Wirkung: Der Film gibt nationalsozialistisches Erleben wieder. Leni Riefenstahl dokumentiert Hitlers Wunsch als Realität. Michail Ryklin hat darauf hingewiesen, dass die grandiose Selbstdarstellung der totalitären Regime ganz wesentlich von jener Realität abhängt, welche ebendiese totalitären Herrscher negieren. Ohne Zuschauer und ohne Feinde wäre das erhabene Spektakel sinnlos. Leni Riefenstahl zeigt in ihrem Film den Körper der Masse. Diese Masse kann sich auf der Leinwand als geschichtsmächtiges Subjekt selbst erkennen. In diesem Sinne sind die Filme Leni Riefenstahls wichtiger Teil eines selbstreferentiellen Systems, das bis heute seine Wirkung entfaltet. In *Triumph des Willens* gibt es nur

einen einsamen Menschen, und das ist Adolf Hitler. Er allein genießt das Privileg, nicht in das soziale Leben eingepresst zu sein. Riefenstahl hat diese Bilder des grossen Einsamen zu den bleibenden Bildern Hitlers gemacht.

Am 22. November 1934 zeigt sie erste Proben ihres Films. Goebbels kommentiert: «Nachm. bei Leni Riefenstahl herrliche Aufnahmen vom Parteitagfilm. Die Leni kann etwas. Die wenn ein Mann wäre!» Und fünf Monate später: «Nachm. Nürnbergfilm. Eine grandiose Schau. Nur im letzten Teil etwas langatmig. Sonst aber erschütternd in der Darstellung. Lenis Meisterwerk.» Zwei Tage später trifft sie Joseph Goebbels erneut und erzählt vom Parteitagfilm. Ihr Eindruck auf ihn ist besorgniserregend, denn er notiert: «Sie muss unbedingt in Urlaub.»

Am Abend des 28. März erlebt Leni Riefenstahl neben ihrer Mutter in einer Loge mit geschlossenen Augen noch einmal ihre «schlaflosen Nächte und die mühevollen Versuche nach Übergängen von einem Komplex zum anderen». Zur Premiere im Berliner UFA-Palast trägt sie ein schwarzes Abendkleid von dem Starcouturier Schulze-Bibernell, das ihre schlanke Figur und ihre roten Locken betont. Als sie den langanhaltenden Beifall nach dem Ende des Films hört, ist sie mit ihrer Kraft am Ende. Jetzt weiss sie, dass sie es geschafft hat. «Noch während der Film läuft (...) erheben sich die Zuschauer und singen, gepackt von der Wucht dieses Erlebnisses, das Horst-Wessel-Lied mit erhobenem Arm. Dann flammt das Licht auf, und der Mann, der Voraussetzung war für die Auferstehung der Nation, die in diesem Film verherrlicht wird, steht an der Brüstung seiner Loge. Wie ein Bann liegt es auf der Menge, ein Bann, der sich löst wieder in den begeisterten Zurufen, begeistertem Sieg-Heil. Der Führer überreicht der Schöpferin dieses Filmwerkes, Leni Riefenstahl, einen grossen Fliederstrauss mit goldumsäumter Schleife.»²²⁸

Auf dem Foto, das die beiden zeigt, blickt sie tief in Hitlers Augen und wirkt wie in Trance. Plötzlich sinkt sie ohnmächtig zu Boden. Leblos liegt sie da, während draussen die Schritte von Hitler und seiner Eskorte verhallen. Ein Notarzt verabreicht ihr eine Injektion. Carl Zuckmayer behauptet, sie habe eigentlich Hitler in die Arme sinken wollen, doch das sei ihr misslungen. So sei sie zu seinen Füßen gelandet, und er musste über sie wegsteigen.²²⁹

Doch sie erholt sich und lässt sich feiern. «Parteitagfilm Ufa-Palast. Festliche Uraufführung. Lenis grosser Erfolg. Aber der Film hat doch Längen.

Sonst grosse Schau unseres Willens. Natürlich glänzende Kritiken. Danach noch lange beim Führer. Grosse Gesellschaft.»²³⁰ Die Kritiker sind angenehm überrascht. «Gewissenhafte Beurteilung stellt gegenüber den Ankündigungen und Erwartungen, die sich auf revolutionäre Neuerungen und kühne Experimente bezogen hatten, eine angenehme Enttäuschung fest.»²³¹ Die Deutschen stehen brav Schlange vor den Kinos und widersetzen sich nicht dem geplanten Erfolg des Riefenstahl-Films. Sonntagnachmittags werden sogar Kindervorstellungen angeboten.

Nachdem ihr Film erfolgreich angelaufen ist, fährt Leni Riefenstahl mit einigen ihrer Mitarbeiter zur Erholung nach Davos in die Berge. Dort erreicht sie am 1. Mai die Nachricht, dass *Triumph des Willens* den Nationalen Filmpreis gewonnen hat. Kaum hat sie die frohe Kunde vernommen, dankt sie Adolf Hitler dafür, «tief bewegt und beglueckt hoerte ich eben am radio die Verkuendigung des filmpreises, diese grosse auszeichnung wird mir die kraft geben fuer sie, mein fuehrer, und fuer ihr grosses werk, neues zu schaffen ihre Leni Riefenstahl.»²³² Am 25. Juni nimmt sie aus den Händen von Joseph Goebbels den Preis entgegen. Zu diesem Zeitpunkt befindet er sich mit ihr bereits in Verhandlungen über den Olympia-Film.²³³

Doch bevor es so weit ist, muss sie noch einmal nach Nürnberg. Angeblich fühlen sich die Militärs in *Triumph des Willens* falsch dargestellt. Der Schlusstag, an dem die Reichswehr ihre Stärke vorgeführt hatte, war verregnet gewesen. Sie war mit dem gefilmten Material nicht zufrieden und verzichtete deshalb auf diesen Part weitgehend. Dadurch gibt es Ärger mit Hitler, bei dem sich die Generäle beschwerten, und so entschliesst sie sich, die Vorführungen der Wehrmacht auf dem «Reichsparteitag der Freiheit» 1935 zu filmen. Das Ergebnis ist der 28-minütige Kurzfilm *Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht – Nürnberg 1935*. Im März 1935 war von Hitler die Wehrpflicht wiedereingeführt worden.²³⁴ Riefenstahls neuer Film ist demnach eng mit den aktuellen politischen Entwicklungen verbunden. Hans Ertl, der zusammen mit Guzzi Lantschner, Walter Frentz, Walter Traut und Karl Neubert von Leni Riefenstahl angeworben worden ist, berichtet, die Leni habe blendend ausgeschaut und sei voller Pläne gewesen. Erst wenige Monate zuvor war sie von Walter Prager verlassen worden, und wie immer bei grossen Filmprojekten sucht sie die Nähe ihrer Mitarbeiter und Freunde. Die Männer finden sich in Leni Riefenstahls Dach-

wohnung in der Hindenburgstrasse zu einer «Art Planungskommune» zusammen. Als neuen Mitarbeiter begrüßen sie Willy Zielke, ehemaliger Lehrer an der Staatlichen Lehranstalt für Lichtbildwesen in München, dessen soeben abgedrehter Film *Das Stahltier* sie alle sehr beeindruckt hat.²³⁵

Ertl teilt die Welt ein in Künstler, womit er sich, seine Kameraden und Leni Riefenstahl meint, und in Parteibonzen, die von Kunst nichts verstehen. «Der wirkliche Könner und Künstler hatte es auch damals schon schwer, sofern seine Kunst kein Selbstzweck war und keinen primitiven, propagandistischen Wert besass. Selbst eine Leni Riefenstahl hatte gegen gehässige Kritik und Intrigen zu kämpfen, obwohl sie es in ihren Parteitagsfilmen meisterhaft verstand, Kunst und Propaganda zu kombinieren.»²³⁶ Er lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass sie es gut versteht, die Verehrung, die ihr Hitler entgegenbringt, zur Durchsetzung ihrer Interessen zu nutzen. Anfang September fahren sie gemeinsam nach Nürnberg. Dieses Mal tragen die Kameramänner keine HSA-Uniform, sondern treten als «Kamera-Vagabunden» auf. Mit lockigem Haar, bequemer Wildlederjacke und langen Schnürsamthosen sind Riefenstahls Männer die Bohème des Reichsparteitags. Geschickt verteilt sie ihre Männer über das gesamte Gelände, «als rasende Reporter und Kameraschützen ,mitkämpfend’ – schossen sie mit ihrer ‚Zelluloid-Munition’ und zum Teil auch durch ihre langen, kanonenrohrartigen Teleobjektive mit den jungen Mannöversoldaten um die Wette».²³⁷ Nach Ertls Schilderung waren die Tage in Nürnberg eine Herausforderung und ein Spass. Seine Chefin und ihre Männer schildert er als eine eingeschworene Truppe, die ihre Aufgabe mit hoher Professionalität erledigt.²³⁸ Man muss wagemutig, durchtrainiert und draufgängerisch sein, um als Kameramann vor Riefenstahl zu bestehen. Im Zweiten Weltkrieg werden viele dieser Männer im Kriegsfilminsatz arbeiten.

Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht ist ein erschreckender Film. Er zeigt eine Armee, die sich für den Krieg rüstet. Zum gebrüllten «Sieg Heil» kommen in diesem Film die Geräusche der Kriegstechnik. Sie bilden die eigentliche Geräuschkulisse. Es herrscht ein ohrenbetäubender Lärm. Für die Musik war Peter Kreuder zuständig, der auch die Geräusche in Zielkes *Stahltier* arrangiert hatte.²³⁹ In diesem Film kann man hören, was kommen wird: modernste Kriegstechnik und deutsche Soldatenlieder.²⁴⁰ Demonstriert werden Motorrad-Schützenkompanien, Flakgeschütze, Panzerwagen, Aufklärungsflugzeuge, Bomben- und Kampfflugzeuge, Kavallerie und Maschinengewehre.

Bedient werden die technischen Wunderwaffen von jungen Soldaten mit ernstem Gesichtsausdruck, beobachtet von älteren, dicken Männern in Hakenkreuzuniform, die sich auf der Tribüne über die Vorführungen begeistert zeigen. Die *Vilmwelt* wirbt am 29. Dezember mit einem Bild von Leni Riefenstahl, die, im Profil aufgenommen, zu Hitler und seinen jungen Soldaten aufschaut. Darunter wird vermerkt, dass sie die Gesamtleitung für diesen deutschen Wehrmachtsfilm innehat, den der *Völkische Beobachter* als «das erste filmische Denkmal für das deutsche Soldatentum» bejubelt. «Heute abend waren meine Frau und ich im Ufa-Palast, einem grossen Filmtheater, um den gross angekündigten Film ‚Unsere Wehrmacht‘ zu sehen. Eine Stunde lang folgte die Masse der Zuschauer dem Geschehen auf der Leinwand und klatschte Beifall: Riesige Manöverfelder, auf denen Tanks mit Maschinengewehren in voller Aktion fuhren. Die Soldaten schossen; viele fielen zu Boden, und einige wurden ‚getötet‘; man sah Paraden mit schweren Lastkraftwagen und grossen Kanonen sowie Luftangriffe mit Hunderten von Flugzeugen, die ‚Bomben auf eine Stadt‘ abwarfen. In strategisch wichtigen Momenten erschienen Hitler, Göring und auch Goebbels im Bild und gaben ihre Zustimmung zu den Vorgängen kund. Das Publikum applaudierte häufig. Ich konnte den Film und die für meine Begriffe brutalen Darstellungen kaum ertragen.»²⁴¹

Die Produktionen, die Adolf Hitler bei ihrer Produktionsfirma in Auftrag gibt, machen Leni Riefenstahl zu einer wohlhabenden Frau. Trotz ihrer Arbeit hinter der Kamera und im Labor hat sie ihre öffentliche Selbstinzenierung nicht vernachlässigt. Sportlich, unabhängig, erfolgreich, kinderlos, begabt, unverheiratet, mit kurzem Haar und ohne Charme wird sie zu einer prominenten Figur im nationalsozialistischen Deutschland. Mitte der 30er Jahre entwickelt sich Nazideutschland zu einem modernen Feudalsystem. Nichts ist begehrter als der private Zugang zu Adolf Hitler. Leni Riefenstahl versteht es sehr gut, Gerüchte über eine Liebesgeschichte zwischen ihr und Hitler weder zu dementieren noch zu bestätigen.²⁴² Hinter vorgehaltener Hand wird sie «Reichsgletscherspalte» genannt. Damit ist nur vordergründig ihre Bergfilmvergangenheit gemeint, vielmehr gilt sie als die Frau, die mit eiskaltem Kalkül arbeitet, um ihre Ziele zu erreichen. Man weiss, dass der Führer sie verehrt und sie ihn schätzt. Alles Weitere überlässt sie der Phantasie und baut so eine Aura der Macht auf. Wie weit ihr Einfluss wirklich reicht, weiss niemand genau.

Man wunderte sich, warum der Führer sie so hartnäckig mit grossen Film-aufträgen bedachte. «Sie schwärmt für Hitler, erklärt ‚Mein Kampf‘ für eine Offenbarung; auf einer Filmexpedition nach Grönland hat sie Hitlers Bild in ihrem Zelt hängen. Sie gehört zu den Intimsten des Kreises, duzt Hitler wie Göring, erklärt aber im Übrigen, Hitler stehe hoch über jeder persönlichen Beziehung», schreibt Konrad Heiden in seiner Hitler-Biographie von 1936.²⁴³ Hitler pflegt eine Vorliebe für «Flietscherln», also für leichtlebige, etwas ordinäre junge Frauen. Gleichzeitig umgibt er sich gerne mit Damen der Gesellschaft, will in den Salons brillieren und spielt den Hahn im Korb. Leni Riefenstahl bietet ihm beides: sie gefällt sich in der Rolle der Tochter aus gutem Hause, später dann wird daraus die grosse Künstlerin und Dame von Welt, die in ihrem silbergrauen Mercedes-Coupé, das ihr Hitler geschenkt hat, durch Berlin braust und in den Modehäusern die neuesten Kollektionen ordert. Doch sie ist auch eine Frau, die sich häufig verliebt und schnell bereit ist, eine Affäre einzugehen. Leni Riefenstahl ist eine attraktive Frau, die ihre weiblichen Reize bewusst einsetzt. Als Künstlerin verleiht sie Hitler das Gefühl, ein wichtiger Förderer der Künste zu sein. Das beschert ihr – neben vielerlei materiellen Vorteilen – das Gefühl, alle anderen mit ihrem Genie zu überragen. In den offiziellen Darstellungen wird sie gefeiert als eine Frau, die sich mutig an die ehrenvollen Aufträge des Führers wagt. Ihr wird innere Besessenheit, gestaltende Kraft, grosse Energie und ein eiserner Wille bestätigt. Mittlerweile ist auch das Ausland auf Leni Riefenstahl aufmerksam geworden. Im *Time Magazine*, dessen Titelblatt sie am 17. Februar 1936 zeigt, heisst es, Hitler habe in ihr die Ideale entdeckt, die für ihn eine deutsche Frau ausmachen: Gesundheit, Energie, Jugend, Liebe zum Sport, Ehrgeiz und 'Schönheit'.²⁴⁴ Leni Riefenstahl wird zu einer wichtigen Repräsentantin des nationalsozialistischen Deutschland und hat keine Schwierigkeiten, das Land zu verlassen. Sie hält Vorträge in England, dreht in Spanien, macht Urlaub in der Schweiz, besucht Italien. Sie kommt in der Welt herum, kann andere Meinungen hören und Deutschland von aussen betrachten. Doch sie stellt keine Vergleiche an. Anfang März 1936 kursieren in Berlin Gerüchte, Hitler plane einen ausserpolitischen Coup. Für den 7. März hat er den Reichstag einberufen. Am Vorabend wimmelt es im «Kaiserhof» von aufgeregten Funktionären. Ihr Führer enttäuscht sie nicht. Er erklärt, dass sich Deutschland nicht länger an den Locarno-Pakt gebunden fühlt und die deutsche Regierung

mit dem heutigen Tage die uneingeschränkte und absolute Souveränität des Reiches in der entmilitarisierten Zone des Rheinlandes wiederhergestellt habe. Die 600 Abgeordneten springen begeistert auf und strecken den Arm zum Nazigruss. Adolf Hitler fühlt sich im Frühjahr 1936 auf dem Weg zur Vorherrschaft in Europa. Innenpolitisch hatte er sich innerhalb von drei Jahren die absolute Macht gesichert. Es gibt niemanden, der sich ihm in den Weg hätte stellen können; die Gegner sind beseitigt, und die Mehrzahl der Deutschen glaubt an die Mission ihres Führers.

Hitlers Jonglieren mit Krieg und Frieden bildet den Hintergrund für die Olympischen Spiele im Sommer 1936 in Berlin. Bereits 1931 waren die Spiele nach Berlin vergeben worden, und Hitler sicherte zu, dass sich daran auch unter nationalsozialistischer Herrschaft nichts ändern werde. Zwar kam es zu Protesten, doch das IOC hielt an der Entscheidung für Deutschland fest. Es forderte ihn jedoch auf, sich zur olympischen Idee zu bekennen.²⁴⁵ Hitler gibt seine Lippenbekenntnisse ab, denn die Spiele bieten ihm die einmalige Gelegenheit, der Welt das «neue Deutschland» zu präsentieren. Dafür will er weder Kosten noch Mühen scheuen. Die Bilder vom modernen, friedliebenden Deutschland verbreitet man am besten durch einen Film. Leni Riefenstahl traut er zu, der Welt den Nationalsozialismus von seiner besten Seite zu präsentieren. Riefenstahl hat allen Beweisen zum Trotz an der Version festgehalten, sie habe den Auftrag zur Verfilmung der Olympischen Spiele von Dr. Carl Diem, dem Generalsekretär des Organisationskomitees, erhalten. Auch die Finanzierung dieses Mammutunternehmens will sie unabhängig von Hitler bewerkstelligt haben. Wie gewohnt taucht Goebbels als ihr finsterer Widersacher auf. Doch diese Anschuldigungen sind nichts als Nebelkerzen, um den Blick auf ihre eigenen Vergünstigungen und Verwicklungen zu trüben. Die Akten beweisen, dass beide Teile des Olympya-Films auf ausdrücklichen Wunsch von Joseph Goebbels vom Deutschen Reich finanziert wurden. Im August 1935 berichtet sie ihm über ihre Vorarbeiten. Er notiert bewundernd: «Sie ist ein kluges Stück!»²⁴⁶ Drei Tage später findet sich Goebbels zur Besprechung bei Hitler ein. Unter anderem bewilligen sie bei dieser Gelegenheit anderthalb Millionen Reichsmark für den Olympya-Film.²⁴⁷ Anfang Oktober spricht Goebbels mit Riefenstahl erneut über den Olympya-Film. Sein Urteil ist eindeutig: «Eine Frau, die weiss, was sie will!»²⁴⁸ Acht Tage nach diesem gemeinsam verbrachten Abend:

«Vertrag mit Leni Riefenstahl bezgl. Olympiadefilm genehmigt.»²⁴⁹ Dieser Verlauf deckt sich mit der Aktenlage, nach der Leni Riefenstahl am 16. Oktober 1935 einen Vertrag vorgelegt bekam, in dem ihr die Herstellung des Films für die Olympischen Sommerspiele übertragen und ihr ein Honorar von 250'000 Reichsmark angeboten wird. Die Olympia-Film GmbH ist eine Tarngesellschaft des Propagandaministeriums. Sie wird am 9. Dezember 1935 gegründet. Gesellschafter sind Heinz und Leni Riefenstahl. Das Propagandaministerium teilt dem Amtsgericht Berlin-Charlottenburg mit: «Die Olympiade-Film GmbH wird auf Veranlassung des Reiches und mit Mitteln des Reiches gegründet. Auch die von der Gesellschaft für die Herstellung des Films benötigten Mittel werden sämtlich im Reichshaushalt bereitgestellt. Die Gründung der Gesellschaft ist notwendig, weil das Reich nicht offen als Hersteller des Films in Erscheinung treten will. Es ist in Aussicht genommen, die Gesellschaft nach Abwicklung der die Herstellung des Films betreffenden Geschäfte zu liquidieren.»²⁵⁰

Das Jahr 1936 hat gut für sie angefangen: Am 26. Januar war sie in Rom von Mussolini empfangen worden. Der Duce interessiert sich für die Regisseurin der Reichsparteitage, weil er neuerdings den Führer heimlich bewundert. Dass Hitler gegen alle Vernunft den Völkerbund verlassen und die allgemeine Wehrpflicht verkündet hat, beeindruckt ihn. Mussolini beginnt zu ahnen, dass er den seltsamen Deutschen unterschätzt hat. Angeblich will er nun auch einen Film von Leni haben. Er schlägt ihr vor, die Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe zu verfilmen. Kein Wunder, dass sie bei diesem Thema ablehnt. Als Begründung führt sie den Film über die Olympischen Spiele an, dessen Produktion sie sicher zwei Jahre in Anspruch nehmen wird. Ein halbes Jahr nach dieser Audienz wird Leni Riefenstahl mit einem Preis des faschistischen Italien ausgezeichnet. Für *Triumph des Willens* erhält sie den Grossen Preis des italienischen Filminstituts «Luce». Bei einer Feier in der italienischen Botschaft überreicht ihr Botschafter Bernardo Attolico die «Coppa Mussolini». Anwesend sind ausser Joseph Goebbels, der Präsident der Reichsfilmkammer, Oswald Lehnich, der deutsche Botschafter in Italien, Ulrich von Hassell, sowie Edda Gräfin Ciano. Als Tochter des Duce und Ehefrau des Aussenministers ist Gräfin Ciano eine einflussreiche Frau in Italien. Es gibt ein Foto, auf dem die Gräfin Leni Riefenstahl gratuliert. Beide Damen tragen

elegante Abendroben und lächeln sich freudig an. Die Herren im Frack umringen sie begeistert. Dieser Preis ist ein Preis unter Freunden.

Die Vorbereitungen für die Spiele stehen unter dem zentralen Motto «Olympia – eine nationale Aufgabe». Zu dieser Aufgabe zählen die Nationalsozialisten die Verbesserung ihres Bildes in der Welt. Ihre Gegner wollen sie als Lügner entlarven. Antisemitische Plakate und Schilder werden entfernt, «Stürmerkästen» überpinselt, doch der alltägliche Terror gegen die Juden geht uneingeschränkt weiter. Für viele Berliner bedeuten die Olympischen Spiele so etwas wie eine «Schein-Freiheit»: ausländische Gäste sind in der Stadt und lassen für ein paar Tage das fanatische Pathos der Nationalsozialisten vergessen. In den Bars kann man mit etwas Glück amerikanische Jazzpianisten hören und am Kiosk die *Times* oder die *Neue Zürcher* bekommen. «Die Propaganda wird, es sind nur Nuancen, es mag täuschen, ein wenig zurückgenommen. (...) Man wagt sich vorzustellen, wie es ist, wenn wir dem nächsten Tag wieder halbwegs unbeschwert entgegensehen können.»²⁵¹

Leni Riefenstahl weiss, dass die ganze Welt ihr Publikum sein wird. Ähnlich wie bei den Parteitagsfilmen waren die früheren Filme über die Olympischen Spiele schlecht gemacht gewesen. Selbst 1932 in Los Angeles wurde zwar gefilmt, aber daraus kein Film montiert. Leni Riefenstahl steht also wieder einmal vor der Aufgabe ein bislang nicht von der Filmkunst entdecktes Ereignis in ein Filmkunstwerk zu verwandeln. Es wird ihr Ansporn gewesen sein, dass sie mit diesem Film über die Grenzen Deutschlands hinaus berühmt werden kann. Könige, Fürsten und sonstige Prominenz hatten ihr Kommen zugesagt. Sie sind neugierig auf das neue Deutschland.

Es gehört zu den Besonderheiten von Riefenstahls Produktionen im Nationalsozialismus, dass diese nur durch Protektion von höchster Stelle zustande kommen, aber künstlerisch deshalb so überzeugend sind, weil sie mit einem Stamm von Kameraleuten arbeitet, die sich vorrangig als Künstler und nicht als Nationalsozialisten verstehen. Walter Frenz wird Chefkameramann und ist für das Segeln und die Ruderregatta verantwortlich. Um Hans Ertl für die Mitarbeit zu gewinnen, muss sie ihn Arnold Fanck abspenstig machen. Riefenstahl kann ihm ein sehr viel höheres Honorar bieten, und so wechselt er zu ihr. Hans Scheib, der Marlene Dietrich in *Die Frau, nach der man sich sehnt* so gelungen in Szene gesetzt hatte, wird ihr Fachmann für teleskopische Aufnahmen. Auf der Liste ihrer Ka-

meramänner steht auch Willy Hameister, der 1919 bei *Caligari* hinter der Kamera gestanden hatte. Auf die Mitarbeit der Brüder Guzzi und Otto Lantschner will sie auch bei diesem Film nicht verzichten. Beide waren Parteimitglieder, hervorragende Sportler und Leni Riefenstahl treu ergeben. Ebenfalls aus Innsbruck stammt Riefenstahls Produktionsleiter, der ehemalige Skilehrer Walter Traut. Er kommt von Fanck und hat eine steile Karriere hinter sich: im *Grossen Sprung* trat er als Skiläufer auf, in *Stürme über dem Mont Blanc* hatte er es bereits zum Kameraassistenten gebracht, in *Der Weisse Rausch* fungierte er als Aufnahmeleiter, und im *Blauen Licht* war er wie auch in *Triumph des Willens* Produktionsassistent neben Leni Riefenstahl. Für den Film über die Olympischen Spiele ist er zum Produktionsleiter avanciert. Zum Pressechef macht sie den ehemaligen Chefredakteur des *Film-Kurier* Ernst Jäger. Im September 1932 war er von seinem Posten als Chefredakteur entbunden worden und sollte nicht mehr in eine vergleichbare Position gelangen. Ernst Jäger schrieb eine sehr gute Kritik über *Das blaue Licht* und taucht drei Jahre später als Riefenstahls Ghostwriter auf.²⁵² Riefenstahl, die sich nach 1945 vom Inhalt der Broschüre distanzierte, behauptete, sie habe ihm mit diesem Auftrag einen Gefallen tun wollen. Obwohl ihr klar war, dass es Ärger geben konnte, habe sie den «überzeugten Sozialdemokraten», der mit einer jüdischen Frau verheiratet war, verpflichtet. Jäger wiederum stellt dagegen: «Da Leni Riefenstahls Telefonleitungen mit allem, was Himmler hiess, direkte Verbindungen hatten, riss sie mich jedes Mal aus der Klemme. Auf diese Weise rettete sie mich vor 5 Jahren KZ. Aus diesem Grunde schrieb ich für sie ihr Bilderbuch ‚Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films‘, ohne je einen Blick nach Nürnberg, in das Partei-Sanctum oder die aktuelle Aufnahmetätigkeit ihrer weltberühmten Arbeiten Sieg des Glaubens und Triumph des Willens getan zu haben.»²⁵³ Im September 1935 hält sich Jäger mehrere Wochen in Los Angeles auf, kehrt zurück ins nationalsozialistische Deutschland und wird Leni Riefenstahls persönlicher Berater sowie Pressechef der «Olympia-Film GmbH». Nachdem sie ihren Mitarbeiterstab ausgesucht hat, ist sie ständig unterwegs: im Olympischen Dorf, auf dem Reichssportfeld, in Grünau oder in Kiel bei der Vorbereitung der Segelregatta. Zumeist wird sie dabei von einem ihrer Vertrauten begleitet. Sie diskutieren über die Standorte der Kamera, experimentieren mit Filmmaterial, testen die Geräte aus und führen Expertengespräche vor Ort.²⁵⁴ Sie schart um

sich experimentierfreudige, ehrgeizige, selbstständig arbeitende Männer, die sich ihr gegenüber absolut loyal verhalten und ihren Befehlen Folge leisten. Junge Talente mischt sie mit erfahrenen Experten. Fast alle sind begeisterte Sportler. «Viele Monate machte ich nichts als Versuche. Ich begann systematisch eine Sportart nach der anderen zu studieren. (...) Unbeirrt ging ich von Sportplatz zu Sportplatz, studierte, wo die packendsten und dramatischsten Kampfmomente jeder Sportart, wo die grösste Schönheit und Anmut hervortraten, und legte genau fest, wie man diese Momente mit der Kamera am wirksamsten packen könnte.»²⁵⁵

Um das Stadion aus der Vogelperspektive filmen zu können, lassen sie jeden Morgen einen mit einer Handkamera versehenen Ballon in die Luft steigen. Dank eines Zeitungsinserats bekommen sie ihn jeden Tag zurück und können die Ergebnisse auswerten. Kleine Kameras werden an Bootsitzen, auf fliegenden Speerspitzen, am Sattel der Military-Reiter und an Ruderblättern angebracht. Im Olympiastadion werden für die Kameraleute Gruben ausgehoben. So können sie den Wettkämpfern besonders nahe sein. Riefenstahl will mit der Kamera in den Kampf hineingehen und aufnehmen, was ein Zuschauer selbst aus nächster Nähe nicht sehen kann. Sie braucht Bilder, die «schwitzen». Bilder, die die Aufregung, die Anstrengung und das Fieber des sportlichen Wettkampfes wiedergeben. Dabei muss sie lernen, dass Olympische Spiele kein Parteitag sind. Auch sie hat sich den geltenden Bestimmungen unterzuordnen und darf die Wettkämpfer nicht stören. Viele Aufnahmen lässt sie während des Trainings machen oder ausserhalb der offiziellen Wettkämpfe nachdrehen. Für die sofortige Zuordnung und Überprüfung des gefilmten Materials muss eine eigene Logistik gefunden werden. Die Geyer-Kopierwerke sichern verbindlich zu, das gefilmte Material bereits am nächsten Tag zur Ansicht bereitzustellen. Dafür wird extra eine Kopiermaschine entwickelt, die die immensen Mengen an Film schnell bearbeitet. Jede Rolle Film wird mit dem Namen des Kameramannes, dem Datum und der Sportart versehen. Zwei Supervisoren sind mit der ersten Ansicht beschäftigt. Sie bewerten die Bildqualität und erstellen darüber Dossiers, die wiederum an die Kameramänner weitergeleitet werden. Dadurch sind diese über ihren täglichen Output bestens informiert. Weitere 10 Assistenten ordnen das Material nach Zeitpunkt und Anlass.

Das Basislager der Filmcrew war eine in der Nähe des Reichssportfel-

des gelegene 30-Zimmer-Villa mit Park aus dem 19. Jahrhundert, «Schloss Ruhwald». Dort lebt Leni Riefenstahl zusammen mit ihren 180 Mitarbeitern den gesamten Juli und bis Mitte August unter einem Dach. Ein auf die Minute geregeltes Arbeitsprogramm bestimmt den Ablauf. Der Tag in «Schloss Ruhwald» beginnt um 6 Uhr in der Frühe mit einer Besprechung, in der Leni Riefenstahl jedem einzelnen Mitarbeiter sein Tagespensum mitteilt. Am Abend treffen sie sich erneut, um den nächsten Tag zu planen. Leni Riefenstahl scheint die Einzige zu sein, die nach einem 16-Stunden-Tag nicht müde ist. Schlafen kann man nach den Spielen, lautet ihre Antwort auf Beschwerden.

Das Wetter ist schlecht, es regnet, und es ist kalt. Die Kameramänner arbeiten rund um die Uhr, leiden unter Schlafmangel und werden im Stadion von den Ordnern angemeckert. Es kommt auch vor, dass sie vom Publikum beschimpft oder vom Sicherheitspersonal des Platzes verwiesen werden. Eine grosse Störung für die Kameramänner wiederum scheint Leni Riefenstahl selbst zu sein. Sogar während der spannendsten Wettkämpfe rennt sie von einer Kamera zur nächsten und gibt mit grosser Geste wichtige Regieanweisungen. Dabei folgt ihr zu allem Überfluss ihr persönlicher Fotograf Rolf Lantin, um Starfotos von ihr zu schiessen. Die Parteifunktionäre, die brav auf ihren Zuschauerbänken sitzen und keine bedeutende Rolle spielen können, sind sauer, wie sich die Riefenstahl als grosse Regisseurin inszeniert. Ertl vermutet, dass die Feinde Riefenstahls in der Partei Sprechchöre mit «Leni, Leni, zeig dich mal! « initiierten, um sie dadurch lächerlich zu machen. Narzisstisch wie sie ist, winkt sie nämlich daraufhin hochofrenet ins Publikum und wird prompt ausgepiffen. Mehrmals ist sie danach einem ihrer Nervenzusammenbrüche nahe. Leni Riefenstahl beweist auch bei diesen Dreharbeiten ihre bewundernswerte Energie und Nervenstärke, und andererseits dreht sie wegen Kleinigkeiten durch, und ihre Nerven versagen. Für ihre Mitarbeiter waren Lenis Zusammenbrüche normal, was jedoch nicht ihre Hochachtung vor ihrem künstlerischen Können schmälerte. Sie kann nämlich sofort umschalten, den Tränenschwall stoppen und die knallharte Regisseurin herauskehren. Im Kampf um die besten Kamerastandpunkte kennt sie kein Pardon. Ein Journalist von der *New York Times* beschwert sich bitter darüber, dass Riefenstahl alles bestimmt. Wenn man mit seiner Kamera an einem Standpunkt steht, der ihr nicht passt, so bekommt man von einem ihrer

Helfer einen rosafarbenen Zettel in die Hand gedrückt. Darauf steht: «Verlassen Sie den Platz, auf dem Sie sich gerade befinden – Riefenstahl.» Im Fall der Nichtachtung drohte sie mit dem Entzug der Presseerlaubnis.

Häufig ist selbst ihren Mitarbeitern das Verhalten Lenis unangenehm, doch sie halten zu ihr. Riefenstahl, Ertl, Frentz, Lantschner und die anderen sitzen zusammen in einem Boot. Allen ist bewusst, dass Riefenstahls Gegner aus der Reichsfilmkammer nur auf ihr Scheitern warten. Dann wäre «die Hetäre», wie diese Leni Riefenstahl titulieren, endlich entmacht. Das will keiner von ihnen. «Letzten Endes war sie ja einmal Solotänzerin gewesen und immer noch Schauspielerin. Sich in Szene setzen und dafür Beifall zu ernten, ist nun einmal das tägliche Brot eines Mimen. Leni bildete da keine Ausnahme. Sie machte nur den Fehler, am falschen Ort und zur verkehrten Zeit eine Rolle spielen zu wollen, die man ihr übelnahm. Wenn wir uns nach solch unerfreulichen Vorfällen im Stadion am Abend wieder in Schloss Ruhwald trafen und Leni wie ein gescholtenes Kind, das gar nicht weiss, warum, einem Nervenkollaps nahe, heftig schluchzte, tat sie uns natürlich wieder leid. (...) Wir bewiesenermassen ‚harten Männer‘ wurden dann weich in solchen Augenblicken und schworen uns insgeheim – trotz mancher Vorkommnisse – für diese Frau einzustehen. (...) Man konnte Leni darüber hinaus auch nicht im Stich lassen, weil sie ‚vom Bau‘ war, wie wir alle.»²⁵⁶ Gegen den Bund, den Leni Riefenstahl mit ihren Männern geschlossen hat, kommen die Parteigenossen nicht an.

Im Stadion waren nicht nur Gruben ausgehoben worden, es werden auch Stahltürme errichtet, von denen aus die Kameramänner eine perfekte Sicht auf das Geschehen haben. Riefenstahl ist es vollkommen gleichgültig, ob sie damit die Ehrengäste stört. Das muss natürlich zu Schwierigkeiten führen. Es kommt zu ernsthaften Unstimmigkeiten zwischen dem Propagandaminister und der Regisseurin. Goebbels, der ansonsten mit dem Ablauf der Olympischen Spiele hochzufrieden war, notiert am 6. August in seinem Tagebuch: «Ich stauche die Riefenstahl zusammen, die sich unbeschreiblich benimmt. Eine hysterische Frau. Eben kein Mann!» Im Olympia-Film ergänzt Leni Riefenstahl Hitlers Porträt um eine menschliche Komponente. War er von ihr in den Parteitagfilmen als einsamer Führer dargestellt worden, so zeigt sie ihn in *Olympia* geradezu von seiner leutseligen Seite. Er hantiert mit dem Fernglas, tauscht sich mit seinen Nachbarn über den Sportkampf aus, wirkt nervös vor grossen Ent-

scheidungen und lacht über alle Backen, wenn die Deutschen siegen. Zwar wirkt es etwas befremdlich, dass der deutsche Kanzler bei einem friedlichen, völkerverständigenden Ereignis in Uniform auftaucht, doch im Olympia-Film ist Hitler ein Diktator, der sich zu benehmen weiss. Er lässt den Sportlern den Vortritt und gibt sich mit der Rolle des Zuschauers zufrieden. «So menschlich und herzlich nahe haben wir Adolf Hitler noch in keiner Wochenschau gesehen. Das innerliche Beteiligtsein beim edlen Spiel, das kennzeichnet ja den wirklichen Führer, der die Begeisterung und den Humor auch für diese ‚unpolitischen‘ Dinge aufzubringen vermag.»²⁵⁷ Die Botschaft der Riefenstahlschen Bilder ist, dass die Welt diesem Mann trauen darf.

Um alle Kameraleute mit ausreichend Filmmaterial zu versorgen, ist eine ganz besondere Logistik notwendig. Ständig sind zwei Wagen unterwegs und bringen Negativmaterial an die Drehorte. Zwei Lastwagen sind eigens in Dunkelkammern umgebaut worden, um das belichtete Material vom Olympiastadion in die Geyer-Werke nach Neukölln zu transportieren. Bei den abendlichen Besprechungen für den kommenden Tag hat Riefenstahl das Material bereits gesichtet und daraus ihre Schlussfolgerungen für die morgige Arbeit gezogen. Für jeden Mitarbeiter nimmt sie sich fünf Minuten Zeit. Jeder hat eine Nummer, und so weiss sie nach der Durchsicht des gedrehten Materials, wer gute und wer schlechte Aufnahmen gemacht hat. Daraus schliesst sie, wer für welche Aufgabe begabt ist. Zielke hält sie vollkommen ungeeignet für Sportaufnahmen, und Hans Scheib bekommt nur das Teleobjektiv: «Den habe ich immer für die Porträts nur mit dem 600er Tele arbeiten lassen, das ich damals bauen liess. Das gab es damals noch gar nicht. Der hat nichts weiter aufgenommen als nur die Nahaufnahmen, möglichst vor dem Start oder während der Kämpfe. Und dadurch, dass er nichts anderes gemacht hat, wurde er immer perfekter.»²⁵⁸

Dass sie sich im Stadion verliebt, gehört zu diesem Film und zu seinem Erfolg. Ihre Leidenschaft für den amerikanischen Zehnkämpfer Glenn Morris zeugt von ihrer Liebe für die Athleten, deren Schönheit und Kraft sie durch ihren Film unsterblich machen will. Als sie ihm das erste Mal begegnet, fühlt sie sich angeblich wie vom Blitz getroffen. Er gewinnt eine Goldmedaille. Bei der Siegerehrung ist es im Stadion bereits dunkel. «Als Glenn Morris die Stufen herunterstieg, kam er auf mich zu. Ich reichte ihm die Hand und beglückwünschte ihn.

Da nahm er mich in den Arm, riss mir die Bluse herunter und küsste mich auf die Brust, mitten im Stadion, vor hunderttausend Zuschauern.» Um die Lage nicht zu komplizieren, meidet sie ihn. Morris kehrt zurück in die Staaten, scheitert als Tarzan-Darsteller, wird Versicherungsagent und bleibt verewigt durch den *Olympia-V\|m*.

Am 16. August findet die Schlussfeier statt. Die Nationalsozialisten haben der Welt eine ausgeklügelte, perfekt organisierte Schau geboten, Hitler hat an seinem Tisch königliche Hoheiten empfangen, Goebbels und Göring haben zu verschwenderischen Festen geladen. Die Nationalsozialisten haben sich für die Olympischen Spiele verstellt, jedoch nicht verändert. Der amerikanische Literat Thomas Wolfe schreibt über seine Gefühle beim Besuch des Olympiastadions: «Schon das prunkvolle Bild war überwältigend, so überwältigend, dass es schon fast bedrückend wirkte. Etwas Unheilverkündendes schien darin zu liegen. Man spürte die horrende Konzentration der Kräfte, das ungeheuer Straffe und Geordnete in den von überallher zusammengezogenen Kräften des ganzen Landes. Das Unheilverkündende lag darin, dass diese Macht-Demonstration offensichtlich über die Erfordernisse des sportlichen Ereignisses hinausging. Die Spiele wurden dadurch in Schatten gestellt und wirkten nicht mehr als sportliche Wettkämpfe, zu denen die ausgewählten Mannschaften anderer Nationen entsandt waren; sie wurden von Tag zu Tag mehr zu einer überwältigenden Demonstration, für die man ganz Deutschland geschult und diszipliniert hatte. Die Spiele schienen nur ein Symbol der neu gewonnenen Macht zu sein, ein Mittel, um der ganzen Welt vor Augen zu führen, wie weit diese neue Macht es gebracht hatte.»²⁵⁹ Leni Riefenstahls Film ist Teil dieses symbolischen Komplexes.

Die Zeit vom Oktober bis Mitte Dezember verbringt sie mit der Archivierung des Materials.²⁶⁰ Sie hat es eilig, mit ihrem noch unfertigen Film Lorbeeren einzuheimsen. Am 16. September 1936 schreibt sie auf ihrem privaten Briefpapier an Paul Kohner in den Metro-Goldwyn-Mayer-Studios in Los Angeles:

Sehr geehrter Herr Kohner,
auch ich bin überzeugt, dass der Olympia Film in der ganzen Welt einen ungeheuren Erfolg haben wird. Noch niemals war es möglich, mit solchen Mitteln und unter Einsatz künstlerischer Kräfte, so einen grandiosen Sportfilm zu machen. Wie Sie aus den Berichten schon

gelesen haben werden, wird dieser selbstverständlich kein Reportagefilm, sondern ein zeitloser, künstlerischer Film, der ein Hymnus auf die Schönheit des menschlichen Körpers ist, und dessen dramatische Elemente Kampf und Rekord sind. Da die amerikanischen Olympiasieger wie z.B. Morris, Meadows, Carpenter, Towns, Owens und viele andere mehr, sich für Spezialaufnahmen und Nahaufnahmen in unerhörter Weise zur Verfügung gestellt haben und wir von daher speziell von den Amerikanern Aufnahmen von nie gesehener Wirkung erzielen konnten, glaube ich, dass dieser Film Amerika sehr interessieren wird. (...) Die Entscheidung in letzter Instanz, wer den Film bekommt, hat Herr Reichsminister Göbbels. Die Olympiafilm GmbH, deren Geschäftsführerin ich bin, hat aus der ganzen Welt eine ungeheure Menge von Anfragen und Angeboten für den Olympiafilm. (...) Wenn eine so grosse amerikanische Firma wie es die Metro-Goldwyn-Mayer ist, für den Auslandsvertrieb, der Olympiafilm GmbH, ein sehr günstiges Angebot macht, ist es denkbar, dass sie den Film für den Auslandsvertrieb erhalten kann. Sollten Sie wirklich ein grosses Interesse daran haben, so würde ich Ihnen vorschlagen, so schnell als möglich Angebote meiner Firma zu machen, da innerhalb der nächsten vier Wochen es sich entscheiden wird, ob die Tobis den Film auch für den Auslandsvertrieb erhalten soll. (...)

Mit freundlichen Grüßen Leni Riefenstahl

Paul Kohner schreibt am 30. September an seinen Chef Ben Goetz:

In view of my previous connections with her (having made some pictures with her in Europe) she offers Metro an opportunity for the foreign distribution rights of the picture in all countries of the world outside Germany. In view of the unquestionable importance of this picture, for the completion and perfection of which neither time nor money is being spared, I thought that possibly Metro might be interested in it. In this case it will be necessary for me to cable Miss Riefenstahl. Details of the negotiations could, I presume, be handled by Metro's representative in Germany, but it is essential at the present moment that I advise Miss Riefenstahl in principal whether or not Metro is interested.

Paul Kohner

Und Leni Riefenstahl antwortet er:

Liebe Leni Riefenstahl,
Besten Dank für Ihren Brief vom 16. September. Ich wollte Ihnen nur kurz mitteilen, dass ich Ihre Proposition dem Hauptbureau der Metro in New York übermittelt habe und sowie ich ein Angebot habe, werde ich mich sofort mit Ihnen in Verbindung setzen. Inzwischen verbleibe ich mit besten Grüßen Ihr ergebener Paul Kohner²⁶¹

Dieser Briefwechsel macht deutlich, über welchen Einfluss Leni Riefenstahl verfügt. Eher gönnerhaft im Ton, lässt sie sich dazu herab, Hollywood ihren Film anzubieten. Kohner, der die Begeisterung für die Nationalsozialisten hautnah erlebt hat und bis 1935 in Wien, Paris, Rom und London arbeitete, weiss, wer ihm dieses Angebot unterbreitet. Er wird Riefenstahls Reichsparteitagofilm kennen und hat damals bei Fanck im Grunewald auf dem Sofa die Bekanntschaft der ehrgeizigen Leni Riefenstahl gemacht. Er hat sich über sie informiert, denn in seinem Nachlass findet sich eine Sammlung von Zeitungsartikeln über Riefenstahls prominente Rolle im nationalsozialistischen Deutschland. Paul Kohner ist Jude, und er wird in den folgenden Jahren unermüdlich für Bürgschaften und Affidavits werben, um so viele Verfolgte wie möglich zu retten. Dennoch rät er seinem Chef nicht davon ab, in Verhandlungen mit Joseph Goebbels einzutreten. Als Riefenstahl 1938 Hollywood einen Besuch abstattet, wird sich die Lage verändert haben.

Anfang Januar 1937 beschliesst sie aus dem Material zwei Filme zu machen. Mitte Januar beginnt sie, zu schneiden. Sie zieht sich in die Labors nach Neukölln zurück. Ihre Arbeit besteht aus einem logistischen und einem intuitiven Teil. Die Logistik der Bilderjagd war erfolgreich abgeschlossen, was jetzt folgt, ist die Intuition. Michel Delahaye fragte sie in einem Interview für *Cahiers de Cinéma*, ob sie vor Drehbeginn ihre Ideen schriftlich fixiert habe. Sie antwortete, sie habe weder für *Triumph des Willens* noch für die *Olympia-Filme* auch nur eine Seite Text benutzt. «Das war rein intuitiv.» Wie bei Albert Speer kommen bei ihr kalte Methodik und eine organisatorische Manie gleichzeitig zur Wirkung. Sie identifizierte sich vollkommen mit der Planung und Durchführung eines Projekts und erlebte ihre anschliessende Arbeit im Schneiderraum als ei-

gentlichen schöpferischen Prozess. Leni Riefenstahl hat sich für den Schnitt der *Olympia*-Filme fast zwei Jahre von der Aussenwelt zurückgezogen. Vor 5 Uhr morgens kommt sie nicht nach Hause. Keiner kann ihr helfen, den richtigen Bildrhythmus zu finden. Die kleinste Veränderung kann bedeuten, dass die gewünschte Wirkung verloren ist. Diejenigen, die ihr während dieser Zeit begegneten, beschreiben sie als einen Geist. Sie schneidet und montiert den Film allein. Auf diese Weise, so sagt sie in dem Interview mit *Cahiers de Cinéma*, entstehe der besondere Charakter ihrer Filme. Sie seien von einer Person erdacht, geplant, montiert und geschnitten. Es gibt ein Foto, das Leni Riefenstahl im Schneiderraum zeigt, im weissen Kittel mit vielen Filmstreifen um den Hals. Mit demselben entrückten Blick, wie ihre Kunstfigur Junta auf die geheimnisvoll leuchtenden Kristalle starrt, starrt sie auf die Bilder: weit entfernt von der Aussenwelt, in rauschhafter Hingabe an den künstlerischen Prozess, der für sie die Berufung ihres Lebens ist. Doch diese Kunst hat ihren Preis. Leni Riefenstahl ist masslos in ihren Forderungen, und das fällt auf. Hintergrund ihrer Differenzen mit Goebbels ist ein Bericht der Vorprüfstelle des Reichsministeriums für Propaganda und Volksaufklärung vom 16.10.1936, in dem gerügt wird, die Geldverwaltung der Olympia-Film GmbH entspreche nicht den Erfordernissen einer ordentlichen Wirtschaftsprüfung. Ausser der rechnerischen war auch noch eine sachliche Prüfung durch die Filmkredit-Bank vorgesehen, gegen die sie sich jedoch mit allen Mitteln wehrt. Sie ist niemandem ausser Hitler Rechenschaft schuldig, lautet ihr Argument. Vollkommen uneinsichtig beantragt sie eine Aufstockung ihres Etats um 500'000 RM. Als Goebbels dies ablehnt, wird sie bei ihm vorstellig: «Frl. Riefenstahl macht mir ihre Hysterien vor. Mit diesen wilden Frauen ist nicht zu arbeiten. Nun will sie für ihren Film 16 Million mehr und zwei daraus machen. Dabei stinkt es in ihrem Laden wie nie. Ich bin kühl bis ans Herz hinan. Sie weint. Das ist die letzte Waffe der Frauen. Aber bei mir wirkt das nicht mehr. Sie soll arbeiten und Ordnung halten.»²⁶² Am Ende hat sie ihr Geld von Adolf Hitler bekommen. Der beschliesst, dem Gerede über Riefenstahls und Goebbels' Streit ein Ende zu bereiten, und ordnet einen Besuch in Riefenstahls neuem Dahiemer Haus an. Ungefähr zur gleichen Zeit, als Hitler sich für den Bau des «Berghofs» entschied, fiel auch Leni Riefenstahl ein, dass sie schon immer ein Haus im Grünen haben wollte. Den Architekten wählt sie aus dem ihr vertrauten Kreis, nämlich Ernst Petersen, ein Neffe Fancks und ihr

ehemaliger Mitspieler in *Piz Palü*, der ganz in der Nähe ein schönes Anwesen besitzt. Wahrscheinlich ist ein Grossteil ihrer Gage für den Olympia-Film in den Bau der grosszügigen Villa im Landhausstil geflossen.²⁶³ Leni Riefenstahl hat das Haus gebaut, das sich ihr Vater nie leisten konnte. Im Erdgeschoss gibt es eine grosse Wohnhalle mit Wintergarten, Küche, Speisezimmer, aber auch ein Wartezimmer, ein Arbeitszimmer, Fotolabor, Filmvorführraum und einen Tresor. Im Obergeschoss befindet sich das Schlafzimmer, nebst einem grossen Ankleidezimmer, zwei Bädern, mehreren Gästezimmern und einem grossen Massageraum. An die separat gelegene Garage schliesst sich nochmals ein Wohn- und Schlafzimmer an. Leni Riefenstahl hat sich ein Haus bauen lassen, das ganz auf ihre Person und ihre Arbeit zugeschnitten ist. Eine Familie hat sie nicht vorgesehen.

Zum Versöhnungsbesuch im Sommer 1937 sind ausser Goebbels und Hitler noch Heinz Riefenstahl und seine Frau Inge geladen. Ein Fotograf lichtet die Runde für die Presse ab. Die Herren sind in Zivil erschienen. Hitler versucht ein privates Gesicht aufzusetzen, und Goebbels kann sein Unbehagen nicht gänzlich verbergen. Die Gastgeberin im weissen Kleid lächelt verlegen und glücklich vor sich hin. «Mit Führer zu Leni Riefenstahl zum Mittagessen. Sie hat sich ein sehr nettes Häuschen gebaut. Wir plaudern lange. Sie ist so exaltiert.»²⁶⁴ Leni Riefenstahl sitzt nicht nur am Schneidetisch in Neukölln und trinkt Kaffee mit Goebbels und Hitler in Dahlem, sie mischt sich auf ihren Auslandsreisen unter die internationale Jeunesse dorée der 30er Jahre. Erich Maria Remarque war im Frühling 1937 mal wieder zwei Monate in Sankt Moritz. Die Skipisten meidet er, die Nächte verbringt er in der Hotelbar. «Ein fast schon vergessener Wirbel von Cocktails, Partys und Geschwätz. Leonie Ulam, Arpad Plesch, Galizien u. Ungarn in Kitzbüheltracht; (...) Henry Bernstein, mit grossem, jüdischem Profil, Herzschmerzen beim Tanzen und der Haltung des alten Roués, (...) Rose Warwick, schön, ruhig, nur manchmal Gläser werfend in der Bar; (...) George Simenon, der nur noch sechs Romane im Jahr schreibt; – der Regisseur Wyler; (...) Hedy. Paula Stuck. Leni Riefenstahl. Betty, Ralph u. Primrose Harbord (...) Serge u. all die anderen. Schon fast vergessen.»²⁶⁵ Remarques Geliebte Margot von Opel ist eine enge Freundin Leni Riefenstahls. Zusammen werden sie vor Kriegsausbruch einige Wochen auf Sylt verbringen. 1940 wird Margot von Opel mit ihrer neuen

Geliebten, der Schweizer Literatin und Erika-Mann-Freundin Annemarie Schwarzenbach, in New York wohnen. Riefenstahl pflegt also durchaus Beziehungen zur Emigranten-Bohème.

Im Juli 1937 verlässt sie nochmals ihren Schneiderraum und fährt nach Paris, um ihre Filme bei der Weltausstellung persönlich vorzustellen. Die Kunst, die die Diktatoren in Paris zeigen, ist eine Kunst, die die totalitäre Macht als öffentliches und populistisches Schauspiel inszeniert. Speer wird für seinen Pavillon ausgezeichnet und sie für drei Filme: den Werkfilm *Olympia*, *Das blaue Licht* und *Triumph des Willens*.

Auf der Rückreise von Paris nach Berlin ist sie von Adolf Hitler eingeladen, im «Berghof» haltzumachen. Das war ein Privileg, das nur Auserwählten zustand. Er will sich mit ihr in einer vertrauten Atmosphäre treffen und von ihren Eindrücken aus Paris hören. Eine schwarze Limousine holt sie in Berchtesgaden ab. Ein Adjutant empfängt sie und führt sie in die Eingangshalle. Diese ist leer. Sie steht allein in der Eingangshalle des Berghofs. Ein Film läuft. Leni Riefenstahl erkennt auf der Leinwand Marlene Dietrich. Bis Adolf Hitler sie abholen kommt, ist sie die einzige Zuschauerin.

Hitler beglückwünscht sie zu ihren Erfolgen und geht plaudernd mit ihr spazieren. Es gibt angeblich keine neuen Absprachen oder Versprechen bei diesem Treffen, doch dass es überhaupt stattgefunden hat, ist ein Signal an all diejenigen, die daran arbeiten, Riefenstahl zu entmachten. Die Botschaft war eindeutig: Leni Riefenstahl steht unter dem Schutz des Führers. Im November 1937 bekommt sie im Schneiderraum Besuch von Goebbels, der sich über den Stand der Dinge informieren will. «Abends mit Magda und Frau v. Arent bei Frl. Riefenstahl Olympiafilm z.T. angeschaut. Unbeschreiblich gut. Hinreissend fotografiert und dargestellt. Eine ganz grosse Leistung. In einzelnen Teilen tief ergreifend. Die Leni kann schon sehr viel. Ich bin begeistert. Und Leni sehr glücklich.»²⁶⁶ Keine Rede mehr von Hysterie, es herrscht eitel Sonnenschein. Goebbels und Hitler sind sich einig darin, dass Leni Riefenstahl eine kleine Freude verdient hat.²⁶⁷ Geplant ist eine gross aufgelegte Premiere ihres Films im Februar 1938.

Eine besondere Herausforderung stellt die Synchronisation dar. Herbert Windt hat den überwiegenden Teil der Musik geschrieben, die von den Berliner Symphonikern eingespielt wird. Nachdem sie mit dem Schnitt des Films fertig war, kommt sie mit Windt zusammen und erklärt ihm ge-

nau, welchen Effekt sie mit der Musik erreichen will. Jeder Ton muss auf die Sekunde genau zum Bild passen. Auch der Komponist arbeitet mit der Stoppuhr. Erstmals setzt Riefenstahl Sprecher ein. Zwei Rundfunkreporter übernehmen diese Aufgabe.²⁶⁸ Ein junger Mann, Henri Nannen, der ihr auf der Strasse aufgefallen war, spricht die Eröffnungsworte. Während der Arbeit im UFA-Tonstudio in Berlin-Johannistal verliebt sich Leni Riefenstahl in den Tonmeister, Hermann Storr. Storr war ein erfahrener Tonmann; er hatte einige Filme mit René Clair gedreht und arbeitet viel mit Veit Harlan zusammen. Er wird von ihr als sensibler Mann geschildert, der wie sie nur höchste Qualität gelten lässt und Verständnis für ihre «Natur» hatte. Mit Storr macht sie sich an den letzten Teil der Arbeit, das Mischen der Tonbänder zu einem Band. Danach kann der Tag der Premiere festgesetzt werden.

Am 11. März 1938 überschreiten deutsche Truppen die Grenze nach Österreich. Zwei Tage darauf wird der «Anschluss» Österreichs an das Deutsche Reich verkündet. Als Leni Riefenstahl erfährt, dass aufgrund dieser aktuellen politischen Ereignisse die Premiere ihres Films auf den Herbst verschoben werden soll, handelt sie sofort. Sie setzt sich in den Zug und fährt nach Innsbruck zu Hitler. Sie trägt ihm ihr Anliegen vor, doch er kann sie nur trösten, dass das «Pech» für ihren Film sei, wenn jetzt die Politik dominiert. Da fällt ihr ein Datum ein, das dem Film gerade in Zusammenhang mit der politischen Lage grosse Aufmerksamkeit bescheren würde: der 20. April, sein Geburtstag. Es ist typisch für ihr Vorgehen, dass sie einen vermeintlichen Nachteil in einen Vorteil für sich umzumünzen weiss.

Am 20. April 1938 war der UFA-Palast mit riesigen roten Hakenkreuzfahnen und weissen Olympiafahnen geschmückt. Leni Riefenstahl fährt mit ihrer Mercedeslimousine vor. In einem weissen, kimonoähnlichen Kleid schreitet sie durch das Spalier der Männer in den schwarzen Uniformen. Die Premiere des Olympia-Films bildet den Höhepunkt und Ausklang der Feierlichkeiten zu Adolf Hitlers 49. Geburtstag. Einen prächtigeren Rahmen hätte sie sich für ihren Film nicht wünschen können. Rund zweitausend Gäste werden erwartet. Die Parteispitze erscheint geschlossen, das diplomatische Korps ist zahlreich vertreten, auch Gauleiter wollen dabei sein, so wie Olympiasieger, Filmstars und hochrangige Mitglieder des Internationalen Olympischen Komitees. Leni Riefenstahl sitzt in Begleitung ihrer Eltern und ihres Bruders Heinz in der Loge neben dem Führer.

In ihrem asiatisch inspirierten Abendkleid fällt sie auf. Nach der ersten Pause wendet Hitler sich ihr zu und drückt ihr die Hand. Minutenlanges Beifallklatschen. Der griechische Gesandte überreicht der Regisseurin im Auftrag des griechischen Kronprinzen einen Ölzweig aus dem heiligen Hain der Attis in Olympia. Da steht sie nun mit einem vor Glück glühenden Gesicht und ihrem Ölzweig neben dem Führer. Die Mühe hat sich gelohnt, der Film gefällt ihm. Und wenn er ihm gefällt, dann war der Erfolg programmiert. Am Schluss des zweiten Teils überreicht ihr Hitler einen Strauss aus weissem Flieder (Olympia) und roten Rosen (Hakenkreuz). Das Publikum feiert die beiden euphorisch. Anschliessend lädt Joseph Goebbels zu einem Empfang ins Propagandaministerium.²⁶⁹ Leni Riefenstahl hat der Welt demonstriert, zu welchen Leistungen das nationalsozialistische Deutschland in der Lage ist. Um sich ihren Welterfolg zu sichern, hat sie mehrere Fassungen (deutsch, englisch, französisch) erstellt. Darunter befindet sich auch eine Fassung für ein Publikum, das Adolf Hitler nicht so gerne sieht. Mit dem *Olympia*-Film ist Leni Riefenstahl das Kunststück gelungen, einen eminent politischen Film zu drehen, der gleichwohl bis heute als einer der besten Sportfilme überhaupt gilt. Mit *Olympia* hat sie Massstäbe für die filmische Sportberichterstattung gesetzt. Ihr Film gilt noch immer als ein Ereignis in der Geschichte der Sportreportage.

Fest der Völker, wie der erste Teil heisst, beginnt mit einem Prolog, der eine Verbindung zwischen dem antiken Griechenland und dem nationalsozialistischen Deutschland konstruiert. Der Prolog überfordert jedoch viele Zeitgenossen, die sich nicht zu erklären wissen, warum Ruinen zu sehen sind, wenn es um Sport geht. Riefenstahl wollte durch diese Einleitung unmissverständlich klarmachen, dass kein Wochenschaubericht, sondern Kunst folgt. Die Kamera schweift scheinbar ziellos über menschenleere Tempelruinen. Rauch steigt auf, die Wolken ziehen schnell. Man glaubt fast, der halb nackte, lasziv hingestreckte Faun lebt, blickt in die leeren Augen der Medusa und fühlt sich an das Fancksche Universum aus Himmel und Stein erinnert. Die Statue des Diskuswerfers von Myron verwandelt sich in einen Athleten aus Fleisch und Blut. Ein einsamer Bote läuft mit der Fackel am Meer entlang. Er ist auf dem Weg nach Berlin. Das Olympiastadion wirkt, aus der Vogelperspektive gefilmt, wie ein antikes Stadion und lässt nichts vom technischen Fortschritt des 20. Jahrhunderts vermissen. Man ist in der Jetztzeit angekommen.

Und das heisst bei Leni Riefenstahl: Es wird «Heil Hitler» gebrüllt und die Hand zum Deutschen Gruss gereckt. Es ist, als wolle die Regisseurin, dass der Zuschauer aus dem Traum erwacht, in den ihn der Prolog entführt hatte. Mit der Menschwerdung der Statue des Diskuswerfers hatte es angefangen, und mit der Disziplin Diskuswerfen setzt der Wettkampf im Film ein. Die Kamera zeigt uns das Tänzeln, die Konzentration und die völlige Hingabe der Athleten vor, während und nach dem Wurf. Unterbrochen werden die Aufnahmen von den Wettkämpfen durch einen Schwenk auf die Anzeigentafel, auf das olympische Feuer, auf Hitler oder auf das Publikum. Dem Publikum kommt die Rolle eines Kommentators zu. Mit Gesten, Mimik und Zurufen wird das Geschehen kommentiert. Abwechselnd wird gezeigt, wie die Deutschen, Japaner oder Italiener mit ihren Athleten bangen, hoffen oder sich freuen.

Das zahlreich erschienene Publikum ist elegant gekleidet und international. Der Wehrmachtsoffizier sitzt freundlich lächelnd neben dem englischen Gentleman. Man amüsiert sich gemeinsam über einen Fehlstart, stöhnt, wenn beim Staffellauf der Stab verlorengeht, und bildet nationale Sprechchöre, um die Athleten anzufeuern. Beim 110-Meter-Hürdenlauf der Männer fliegen die Körper nahezu synchron über die Hürden. Häufig wechselt während eines Wettkampfs das Tempo der Kamera, und man kann in Zeitlupe die Technik, die Muskelanspannung und das Nachlassen der Kräfte studieren. Riefenstahl zeigt das Glück des Siegers, doch sie unterschlägt nicht die Anstrengung und die Erschöpfung, die zu diesem Sieg gehören. Die Bilder von den Läufern, die mit schmerzverzerrtem Gesicht ins Ziel taumeln, sind so etwas wie eine autobiographische Reminiscenz der Regisseurin. Sie weiss, was es bedeutet, den Körper zu bezwingen. Der Stabhochsprung der Männer dauert fünf Stunden. Bis in den einbrechenden Abend hinein kämpfen Japaner und Amerikaner um die Medaillen. Die Athleten sind gegen den Himmel der Abenddämmerung aufgenommen, sie stupsen den Stab weg, um für einen Moment zu fliegen.

Fest der Schönheit, der zweite Olympya-Film, setzt ein mit Aufnahmen aus dem Olympischen Dorf. Im Morgennebel nähert sich eine Gruppe von Läufern, deren Körper sich im See widerspiegeln. Sie absolvieren ihr morgendliches Training. Unter ihnen herrscht eine freudig erregte Stimmung, die Männer sind sich zugetan. Gemeinsam besuchen sie die Sauna. Dicht gedrängt sitzen sie auf den Bänken, massieren sich gegenseitig die

schwitzenden Körper. Dann springen sie in den See. Die nackten Männer, die am frühen Morgen zusammen am Bootssteg sitzen, bilden eine eingeschworene Gemeinschaft. Es ist offenkundig, dass die weiblichen Körper im gymnastischen Tanz, im Wiegen und Biegen, die Regisseurin nicht interessieren. Bei den Aufnahmen der Turmspringer, die wie Vögel durch die Luft fliegen und bei deren Anblick man nicht weiss, ob sie in den Himmel hinein – und aus dem Wasser heraus – oder sich umgekehrt bewegen, erkennt man die Handschrift der ehemaligen Tänzerin. Am Schneidetisch kann sie den unerfüllten Traum eines jeden Tänzers erfüllen, die Schwerelosigkeit im Raum.²⁷⁰

Riefenstahl perfektioniert die Verbindung aus Körper und Technik. Die Technik erlaubt es ihr, sich von der Realität zu lösen und Bilder zu schaffen, in denen man pure Energie zu sehen glaubt. Der Körper des Turmspringers löst sich in der Unendlichkeit des Himmels auf, bevor man sieht, wie er in das Wasser einschiesst. Sein Körper erscheint als blosser Kraft, Antrieb und Bewegung. Daneben stehen die Bilder der Sammlung und Ruhe. Wir sehen verschwitzte, glückliche Körper. Riefenstahl ist eine «geile und besessene Schöpferin magischer Darstellungen ‚des Männlichen‘.»²⁷¹ Durch perfekte Organisation, künstlerische Intuition und technisches Können gelingt es ihr, einen Film zu drehen, durch den sie zur exemplarischen Künstlerin im Deutschland der 30er Jahre avanciert.

Am 1. Mai wird Leni Riefenstahl von Joseph Goebbels für den *Olympia*-Film der Nationalpreis 1937/38 überreicht. Danach begibt sie sich auf Tournee. Seit der erfolgreich überstandenen Premiere glüht sie vor Glück. Endlich hat sie einen Film im Gepäck, der auf der ganzen Welt verstanden wird und überall auf grosses Interesse stösst. Sie führt ihren Film in den kommenden Wochen in Brüssel, Belgrad, Athen, Zürich, Rom und Paris vor. Eine illustre Gesellschaft feiert die junge deutsche Regisseurin. In Paris trifft sie nach der Premiere mit Sacha Guitry zusammen. Ein Foto dieses Treffens zeigt einen wohlhabenden Herrn, der sich angeregt mit einer eleganten Dame unterhält. Diese Dame ist Leni Riefenstahl, die durch ihr Auftreten und ihre Erscheinung versucht, die Gerüchte über die bösen Nazis zu widerlegen. Man darf nicht vergessen, welche Provokation ihr Besuch für die deutschen Emigranten bedeutet, die glaubten, in Paris einen Zufluchtsort gefunden zu haben. Riefenstahl schildert ungerührt, man habe ihr geraten, der Premiere fernzubleiben, da man Proteste

der Emigranten fürchtete. Doch das hält sie nicht aus. Inkognito schleicht sie sich in den Kinosaal und erlebt angeblich mit, wie die Franzosen klat-schen, wenn Hitler auf der Leinwand zu sehen ist. Am Ende wird sie vom begeisterten Publikum erkannt und gefeiert. Nach Deutschland wird gemeldet: «Den hiesigen Emigranten hat der Erfolg die Sprache verschlagen. (...) Vor diesem eindringlichen Zeitdokument aus dem neuen Deutschland zerplatzt in der Tat gar manches Lügengespinnst, und viele Ausländer werden ihr Urteil über das Dritte Reich gründlich ändern.»²⁷² Kein Zweifel, Leni Riefenstahl ist als Kulturbotschafterin für Adolf Hitler unterwegs. Diese Künstlerin verwirrt die Gemüter, denn sie sieht so gar nicht aus, wie man sich eine Nationalsozialistin vorstellt. Leni Riefenstahl tritt ohne Mann auf, hat weder Zöpfe noch Kinder, stets ist sie wie eine Dame zurechtgemacht, trägt elegante Abendroben und ist dem Vergnügen nicht abgeneigt. Ende Juli folgt eine Tournee durch Skandinavien. Kopenhagen, Stockholm, Oslo und Helsinki stehen auf ihrem Reiseplan. Die Künstlerin wird empfangen von Ministerpräsidenten und Königen, zu ihrer Premiere erscheinen Generäle, Diplomaten, Prinzen und Prinzessinnen. Am 26. August besucht sie die Biennale in Venedig. *Olympia* läuft neben Walt Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs* und Marcel Carnés *Le Quai des brumes* im Wettbewerb. «Gleich zu Beginn wurde der anwesenden Schöpferin des Filmwerkes, Leni Riefenstahl, die in der ersten Reihe der Galerie zwischen Minister Alfieri und Graf Volpi Platz genommen hatte, ein herzlicher Sonderbeifall zuteil.»²⁷³ Alle erheben sich, als sie den Saal betritt, sie wird mit der Coppa Mussolini ausgezeichnet und gibt ein Radiointerview, das in ganz Italien übertragen wird. Leni Riefenstahl sieht blendend aus. Ihre Haare sind hochgesteckt, sie trägt ein auffallendes Kleid, lange, glitzernde Ohrringe, ihr Gesicht ist entspannt und ihre Fingernägel rot. In diesen Sommermonaten 1938 fühlt sie sich als international gefeierte Künstlerin. Endlich hat sie das Gefühl, ein Star zu sein.

Um sich als Schauspielerin in Erinnerung zu bringen, sorgt sie dafür, dass im Anschluss an ihre Europatournee nochmals *Das blaue Licht* in die Kinos kommt. «Selten hat ein Film bei seiner Uraufführung (Ende März 1932) eine so geteilte Aufnahme erfahren wie der Leni Riefenstahl Film ‚Das Blaue Licht‘. So stark und nachhaltig der Erfolg beim Publikum war, so ablehnend verhielt sich der nichtarische Teil der Presse. (...) Um so mehr kann man den Wunsch seiner Schöpferin verstehen, dass er jetzt im

neuen Deutschland die Anerkennung finden möge, um die er damals durch Böswilligkeit und Unverständnis gebracht wurde.» Der Tenor lautet, dank Hitler sei eine Zeit in Deutschland angebrochen, in der *Das blaue Licht* endlich seine Würdigung erfahren wird. «Wie sie selbst zugeht, hat auch ihr erster Film in der Öffentlichkeit nicht jenen Beifall gefunden, den sie sich erwartet hat, aber dafür sind nicht künstlerische Mängel verantwortlich zu machen, sondern die Interesselosigkeit der damaligen Zeit für derartige Werke.»²⁷⁴ Die Mitwirkung von Béla Balázs und Carl Mayer sowie die Finanzierung durch Harry Sokal wird unterschlagen.²⁷⁵ Dick gedruckt dominiert ihr Name das Filmplakat.

In diesem Sommer der Triumphe beginnt bereits ihr Niedergang. Ihre Kunst verblasst gegen die Politik. Während der Sommermonate hält die Sudetenkrise Europa in Atem. Man fürchtet einen Militärschlag Hitlers gegen die Tschechoslowakei. Über Verhandlungen mit England und Drohungen gegen die Tschechoslowakei vergehen die kommenden Wochen. Am 26. September hält Hitler eine Rede im Sportpalast. Auf diese Rede wartet die ganze Welt; es geht um Krieg oder Frieden. Er brüllt und kreischt, er werde sich am 1. Oktober sein Sudetenland holen. Ausländischen Beobachtern fällt auf, dass er das erste Mal vollkommen die Kontrolle über sich verloren zu haben scheint. Am Abend des 27. September, an dem *Das blaue Licht* seine Wiederaufführung erlebt, rollen motorisierte Divisionen durch Berlin. Ihr Ziel ist die tschechische Grenze. Derweil eilen die Menschen zur U-Bahn und sind bemüht, diese Militärdemonstration zu ignorieren. Durch das in den frühen Morgenstunden des 30. September 1938 unterzeichnete «Münchener Abkommen» wird der Krieg vorläufig abgewendet. Anfang November reist Leni Riefenstahl in die USA. An Bord der «Europa» kommt sie am 4. November in New York an. 17 Koffer hat sie für diese Reise gepackt, die allesamt ihre Initialen zieren. Riefenstahl zieht es vor, unter dem Pseudonym «Lotte Richter» zu reisen, wird jedoch an Bord schnell erkannt. In ihrer Begleitung befinden sich Ernst Jäger, ihr persönlicher Berater, und Werner Klingenberg, der im Vorbereitungskomitee für die Olympischen Spiele 1936 gesessen hatte und damit beauftragt ist, die Spiele 1940 vorzubereiten. Klingenberg hat in den Staaten gelebt, ist Nationalsozialist und spricht sehr gut Englisch. Nachdem sie zu Hause zu Ruhm und Wohlstand gelangt ist, will sie die Welt erobern, und das war in der Welt des Films gleichbedeutend mit der

Eroberung der USA. In ihren Koffern führt sie verschiedene Versionen ihres *Olympia-Films* mit sich. Ernst Jäger hat ihr später unterstellt, sie habe eigentlich Propaganda für Hitler machen wollen. Das jedoch ist bei einer solch egomanen Persönlichkeit unwahrscheinlich. Vornehmlich geht es ihr darum, gross herauszukommen. Was mit den anderen geschieht – und da ist Adolf Hitler keine Ausnahme –, ist nachrangig für sie. Ihre Erwartungen sind gross, doch sehr bald muss sie feststellen, dass sie nicht nur Freunde in Amerika hat. Die einflussreiche Anti-Nazi-League will verhindern, dass ihr Film in den Staaten gezeigt wird. Doch sie findet auch mächtige Unterstützer, darunter Avery Brundage vom IOC, der dem nationalsozialistischen Deutschland gegenüber freundlich gesinnt ist. Bevor sie ihren Film überhaupt jemandem zeigen kann, geschieht etwas, was ihren weiteren Aufenthalt in den USA in Frage stellt.

Am 9. November brennen in Deutschland die Synagogen, jüdische Geschäfte werden in Brand gesteckt, jüdische Privatwohnungen verwüstet, Juden werden eingesperrt, misshandelt und getötet. Leni Riefenstahl wird von allen Seiten bedrängt, die Heimreise anzutreten. Man versucht ihr klarzumachen, dass keiner in den Staaten mehr ihren Film sehen oder gar kaufen will. Das will sie nicht glauben. Vollkommen unbelehrbar versteift sie sich darauf, die Nachricht sei frei erfunden. Riefenstahl will nicht wahrhaben, was sie in den amerikanischen Zeitungen lesen kann. Sie will nichts gespürt haben von der antisemitischen Stimmung, die bereits vor ihrer Abreise in Deutschland herrschte. Für diese Ignoranz bekommt sie in den USA die Rechnung präsentiert. Die Türen bleiben ihr verschlossen. Nach dem Höhenflug in Europa folgt ihr Absturz in Amerika. Die negativen Schlagzeilen über die Nationalsozialisten machen ihren erhofften Erfolg zunichte.

Unbelehrbar wie sie ist, reist sie weiter nach Hollywood, wo sie am 24. November ankommt. Kein grosser Bahnhof erwartet sie, die Schar ihrer Freunde und Bewunderer ist überschaubar. Im «Garden of Allah», wo Zimmer für sie reserviert sind, will man sie nicht beherbergen. Die Bosse der grossen Studios legen keinen Wert auf eine Zusammenkunft mit ihr. Für sie arrangierte Partys werden abgesagt, oder wenn sie zu einer Party erscheint, wird sie ignoriert. Dabei hat sie ihre Modellkleider eingepackt und trägt gerne ein keckes Hütchen aus Pelz. Schliesslich kommt es zu einer privaten Vorführung des Films in Anwesenheit von Glenn Morris und Johnny Weissmüller.

Daraufhin erschienen in der *Los Angeles Times* und in den *Hollywood Citizen News* lobende Artikel über *Olympia*. Diese beiden Besprechungen und ein Besuch bei dem hitlerfreundlichen Walt Disney stellen die einzige Ausbeute ihres wochenlangen Aufenthalts in den Staaten dar.

Im November 1938 hat Leni Riefenstahl eindeutig Partei für die Nationalsozialisten ergriffen. Obwohl für sie die Möglichkeit bestand, sich umfassend über die Ereignisse in Deutschland zu informieren, zog sie es vor, die Augen zu schliessen und sich hinter Adolf Hitler zu stellen. Mit leeren Händen kehrt sie am 15. Januar 1939 aus der Neuen Welt nach Berlin zurück. Was sie über ihre Reise wirklich dachte, geht aus einem Tagebucheintrag Joseph Goebbels' hervor: «5. Februar 1939 Abends berichtet Leni Riefenstahl mir von ihrer Amerikareise. Sie gibt mir ein erschöpfendes Bild, das alles andere als erfreulich ist. Wir haben da nichts zu bestellen. Die Juden herrschen mit Terror und Boykott. Aber wie lange noch?» Leni Riefenstahl wird froh gewesen sein, wieder in den vertrauten totalitären Gefilden zu weilen. Hitler ist mit Kriegsvorbereitungen beschäftigt, und sie plant ihren nächsten Film. Wenn man so will, bereiteten sie sich beide für die Rolle ihres Lebens vor: Adolf Hitler als grösster Feldherr aller Zeiten und Leni Riefenstahl als Penthesilea.

Am 8. März 1939, eine Woche bevor deutsche Truppen in die Tschechoslowakei einmarschierten, fand ein erstes Gespräch über das «Bauprojekt Leni Riefenstahl» statt. Um den für die Zukunft geplanten grossen Aufgaben gerecht zu werden, soll sie ein eigenes Filmgelände erhalten. Gesucht wird dafür ein Grundstück, das in der Nähe ihrer Villa gelegen ist. Albert Speer ist in das Vorhaben involviert und an Besprechungen beteiligt. Die Kosten für das Unternehmen übernimmt vollständig die Partei. Sie darf sich wünschen, was ihr Herz begehrt: grosse, helle Arbeitsräume, ein Filmarchiv, ein Kasino, einen Turnsaal, Synchronräume, Schneiderräume, Projektionsräume und das alles auf 225'000 qm. Die Aussicht auf Klein-Hollywood in Dahlem lässt Riefenstahl die amerikanische Schmach vergessen. Neben diesem Grossvorhaben widmet sie sich ihrer Traumrolle, der Penthesilea. Flugs gründet sie die «Leni Riefenstahl-Film GmbH», verpflichtet ihre loyalen Mitarbeiter Groskopf und Traut als Prokuristen, übt Reiten und macht «Amazonengymnastik», um ihre Figur zu trainieren.

Als Leni Riefenstahl am 30. August in die Ferien fährt, donnern bereits

seit einer Woche Bomber über Berlin. Für die Bevölkerung gelten seit zwei Tagen umfangreiche Lebensmittelrationierungen, Truppen rollen durch die Strassen mit dem Ziel nach Osten. Die Zeichen stehen auf Krieg. In dieser Situation höchster Anspannung bricht Leni Riefenstahl in die Berge auf. Bevor es mit den Dreharbeiten in Libyen losgeht, will sie noch einmal richtig ausspannen. Wahrscheinlich begegnet sie Militärfahrzeugen, als sie mit ihrem Sportwagen auf der Autobahn Berlin Richtung Bozen verlässt. «Glücklich und von Zukunftsträumen erfüllt» steht sie am 31. August auf einem Berggipfel. Was sie zu diesem Zeitpunkt nicht weiss, ist, dass Adolf Hitler die Regie übernommen hat. *Penthesilea* wird abgesagt. Ab 1. September herrscht Krieg.

IV Krieg (1939-1945)

Die Amazone

Der Morgen des 1. September 1939 ist in Berlin grau und wolkenverhangen. Flugabwehrgeschütze sind in der Nähe der Krolloper in Stellung gebracht, um Hitler bei seiner für 10 Uhr angesetzten Rede zu schützen. Er trägt Feldgrau und ist schlecht in Form, übermüdet und erregt. Leni Riefenstahl hört, wie er verkündet, dass seit 4.45 zurückgeschossen wird. Dann erklärt er, dass er die Uniform nicht wieder ausziehen werde, bevor nicht der Sieg errungen sein wird. «Ich habe damit wieder jenen Rock angezogen, der mir selbst der heiligste und teuerste war. Ich werde ihn nur ausziehen nach dem Sieg oder – ich werde dieses Ende nicht mehr erleben.»¹ Im Radio wird der schnelle Vormarsch der Deutschen in Polen gemeldet. Sie selbst fühlt sich mittlerweile so eng mit Hitler verbunden, dass sie seine Entscheidung für den Krieg massgeblich in ihren Zukunftsplänen trifft.

Für die Mehrzahl der Berliner ändert sich der Alltag nach dem Kriegsausbruch allerdings nicht gross. Opernhäuser, Theater, Fussballstadien und Kinos sind wie eh und je gut besucht. Zwar wird die Einkommenssteuer drastisch erhöht, die Lebensmittel werden rationiert und jede Nacht die Fenster verdunkelt, doch man ist sich sicher, dass dieser Krieg bald siegreich beendet sein wird.

Leni Riefenstahl begreift den Krieg als eine Art Bewährungsprobe ihrer Loyalität zu Hitler. Angesichts ihrer Prominenz kann sie nicht weitermachen wie zuvor. Wenn Hitler in den Krieg zieht, muss sie ihm folgen. Sie kann sich ausmalen, dass er sie nach dem Ende des Krieges nur dann weiter fördern wird, wenn sie ihren Beitrag zum Krieg geleistet hat. Krampfhaft überlegt sie, was sie tun kann. Angeblich erwägt sie sogar, sich als Krankenschwester ausbilden zu lassen. Schliesslich landet sie beim Film.

Ihrer Schilderung nach wird sie von ihren Mitarbeitern bedrängt, eine Filmgruppe für die Kriegsberichterstattung zusammenzustellen. Sie fährt zur Reichskanzlei, trägt ihr Anliegen einem höheren Offizier vor, und erfährt 24 Stunden später, dass ihr Einsatz genehmigt ist. Nachdem sie und ihre Männer noch schnell von einem Major im Grunewald eingewiesen wurden, wie man mit Pistole und Gasmaske umzugehen hat, streifen sie ihre graublauen Uniformen über, und es kann losgehen Richtung Front. Was genau sie mit dieser Reise bezwecken will, wird aus ihren Schilderungen nicht recht deutlich. Leni Riefenstahl wirft die Verfilmung von *Penthesilea* über Bord und folgt Hitler nach Polen. Sie ist die einzige von den Nationalsozialisten geschätzte Künstlerin, die so schnell bereit ist, dies zu tun. Wie weit sie damit geht, wird deutlich, wenn man weiss, dass Hitler im Falle eines Krieges für seine Künstler vorgesorgt hatte. Im Spätsommer 1939 hatte sein Heeresadjutant von den Wehrbezirksstellen die Papiere derjenigen Künstler angefordert, die der Führer vor dem Kriegseinsatz schützen wollte. Die Papiere wurden einfach zerrissen, damit waren diese Männer für die Wehrmeldeämter nicht mehr existent und konnten nicht eingezogen werden. Den überwiegenden Teil bilden Sänger und Schauspieler, aber auch Architekten und Bildhauer gehören dazu. Von Leni Riefenstahl als Frau wird man schon gar nicht erwarten, dass sie sich nur wenige Tage nach Kriegsausbruch nach Polen aufmacht. Sie könnte genauso gut in ihrer Dahierner Villa bleiben. Wichtig ist ihre Reise an die Front als symbolische Handlung. Leni Riefenstahl beweist vorauseilenden Gehorsam.

Adolf Hitler war am Abend des 3. September am Stettiner Bahnhof in Berlin in seinen gepanzerten Zug gestiegen. Sein Reiseziel war der Krieg. Seine Lieblingsregisseurin folgt ihm nur wenige Tage später auf dem Fuss. Riefenstahl ist wie stets von ihren Vertrauten umgeben. Dazu zählen ihr aktueller Geliebter, der Tonmeister Hermann Storr, Walter Traut, die Gebrüder Otto und Guzzi Lantschner, Sepp Allgeier und vier weitere Techniker. Mit der Zusammenstellung dieser Filmgruppe hat Leni Riefenstahl für ihr emotionales und sexuelles Wohlergehen gesorgt und die Weichen für professionelles Arbeiten gestellt. Wenn man die Vorbereitungsgeschichte ihrer bislang für die Nationalsozialisten gedrehten Filme kennt, mag man nicht glauben, dass sie ihr Genie in den Dienst der schönsten Frontkriegsberichterstattung stellen will. Erst wenige Jahre zuvor hat sie sich nahezu abfällig über diese Art zu filmen geäußert und ihre Auf-



*Leni Riefenstahl in ihrer Phantasieuniform, Polen 1939
(BArch, Bild 146-2004-0022/Oswald Burmeister)*

gabe in der Herstellung «künstlerisch gestalteter» Filme gesehen. An dieser Einstellung wird sich – gerade nach dem internationalen Erfolg des *Olympia*-Films – nicht viel geändert haben.

Die Polen stehen von Anfang an auf verlorenem Posten. Polnische Kavallerie reitet gegen deutsche Panzer. Innerhalb von nur zwei Tagen gelingt es den Angreifern, die polnischen Luftstreitkräfte zu zerstören.² Am 6. September wird der Fall Krakaus gemeldet, zwei Tage darauf befindet sich die Wehrmacht in den Aussenbezirken Warschaus. Die polnische Regierung war bereits nach Lublin geflohen. Für die Deutschen steht fest, dass sie den Krieg gewonnen haben.

In dieser Situation bricht Leni Riefenstahl auf nach Polen. Demnach wissen sie und ihre Männer, dass sie in ein überfallenes und bereits besiegtes Land eindringen. Leni Riefenstahl hat verschwiegen, dass sie in Polen im Auftrag des Führers drehen soll. Ein Schreiben aus dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda vom 10. September 1939 betrifft den «Film-Sondertrupp Riefenstahl».³ Demnach erging am 5. September «eine Anordnung des Führers, nach der im Rahmen der Einsatz-

stelle des Propagandaministeriums ein ‚Sonderfilmtrupp Riefenstahl‘ aufzustellen war.» Dieser wurde am 10. September um 7 Uhr nach Oepeln in Bewegung gesetzt. Das Propagandaministerium steuert laut diesem Schreiben den Regierungsrat und SS-Hauptsturmbannführer Stolze bei, der als Truppführer fungiert und sich als Verwaltungsbeamter um die anfallenden Kosten zu kümmern hat. Die Sonderfilmtruppe bekommt ausserdem zwei vollgetankte sechssitzige Wanderer-Kraftwagen samt Fahrern und ein BMW-Krad mit Beiwagen und Fahrer zur Verfügung gestellt, dazu Tankausweiskarten von 700 l. Leni Riefenstahl stellt ihr Filmfachpersonal, einen Tonfilmwagen, einheitliche Bekleidung (Filmbeirichterstatter-Uniform), Gasmasken und Taschenpistolen (!) zur Verfügung. «Alle Angehörigen des Film-Sondertrupps Riefenstahl haben einen auf ihren Namen ausgestellten Ausweis der Propagandaeinsatzstelle des RMfVuP.» Das gedrehte Material wird als kriegswichtig eingestuft, und es wird verfügt, dass es auf schnellstem Wege an das Propagandaministerium in Berlin geschickt werden soll.

Der Chef des Generalstabs der Heeresgruppe Süd, bei der sich der Sonderfilmtrupp melden soll, ist Erich von Manstein. Das Quartier des Heeresgruppenkommandos ist in Lublinitz, einer ehemaligen deutschen Ulanengarnison, untergebracht. Von Manstein hat 1976 seine Memoiren publiziert, in denen er auch den Besuch Riefenstahls schildert.⁴ Noch nach über 30 Jahren spürt man seine Verwunderung über diese Begegnung. Eines Tages trifft diese bekannte Schauspielerin und Regisseurin zusammen mit ihren Kameraleuten ein. Sie kündigt an, im Auftrag Hitlers an der Front zu filmen. Es hat sie nach Lublinske verschlagen, weil sie «den Spuren des Führers folgend» unterwegs ist. Soldaten wie ihnen ist laut Manstein solch ein von einer Frau ausgeführter Auftrag «im Grunde recht zuwider». Doch Riefenstahl kommt im Auftrag Hitlers, und so ist nichts zu machen. Fast ebenso grosses Erstaunen wie ihr Auftrag erregt ihre Erscheinung. Weil sie als Frau nicht den «heiligen Rock» tragen kann, lässt sie sich für den Polenfeldzug eine Phantasieuniform schneidern. Sie sieht «nett und verwegen aus, wie etwa eine elegante Partisanin, die ihr Kostüm von der rue de Rivoli aus Paris bezogen haben konnte. Ihr schönes Haar umwallte das interessante Gesicht mit den nah zusammenstehenden Augen wie eine lodernde Mähne. Sie trug eine Art Tunika, Breeches und weiche hohe Stiefel. Am Lederkoppel, das ihre Hüften umgürtete, hing eine Pistole. Die Nahkampfausrüstung war durch ein nach bayerischer Art

im Stiefelschaft steckendes Messer ergänzt.» Der Generalstab ist perplex. Mitten im Krieg taucht im Auftrag Hitlers diese Freizeitamazone auf. Riefenstahl meint es wohl ernst mit ihrem Kriegseinsatz: Ihre Uniform wirkt täuschend echt, und ausserdem ist sie bewaffnet. Man muss sie ernst nehmen, obwohl ihr Auftreten und ihre Erscheinung für die Soldaten lächerlich sind.⁵ Da es keinem höheren Militär gelingt, Leni Riefenstahl von ihrem Frontbesuch abzubringen und man sie und ihre Männer nicht alleine zur Front fahren lassen kann, wird General von Reichenau mit dieser delikaten Aufgabe betraut. Die beiden kennen und schätzen sich seit den Dreharbeiten zu *Tag der Freiheit*. Er war damals mit ihrer Arbeit zufrieden gewesen. General von Reichenau kommt eine Schlüsselstellung in diesem Krieg zu. «Er hatte die Aufgabe, mit seinen Panzer- und mot. Divisionen den Angriff aus Schlesien in Richtung Warschau zu führen. Hitler hatte ihm bei Vorbesprechungen nahegelegt, nicht nach rechts und links zu schauen, sondern unbeirrt sein Ziel nur vorne zu sehen.»⁶ Zusammen mit diesem wichtigen Militär fährt sie nach Konskie. Von alledem schreibt sie nichts in ihren *Memoiren*.

Dem Tagebuch General von Rundstedts kann man entnehmen, dass Konskie in der Nacht vom 7. auf den 8. September erobert wurde.⁷ Zwei Tage danach trifft die Nachricht ein, Hitler werde die Verbände der Armee dort besuchen kommen. Riefenstahl verpasst ihn und gerät in Kriegshandlungen. Nachdem sie die Nacht in Konskie im Zelt verbracht hat, hört sie am nächsten Morgen Geschützfeuer. Angeblich schlugen Geschosse durch ihr Zelt. Ihr Kommentar: «So gefährlich hatte ich mir das nicht vorgestellt.»⁸ Vielleicht beginnt sie jetzt zu ahnen, dass man sich manchmal doch für die Realität interessieren sollte. Ihre Männer haben Kontakt zu den Soldaten aufgenommen und erfahren, dass einen Tag vor ihrer Ankunft polnische Zivilisten vier deutsche Soldaten und einen hohen Offizier ermordet und verstümmelt hatten. Wahrscheinlich in der Hoffnung einige gute Szenen drehen zu können, begibt sie sich mit ihren Männern zum Marktplatz. «In der Mitte schaufelten polnische Männer eine Grube, das Grab für die deutschen Soldaten. Unter den Soldaten herrschte grösste Erregung, in den Gesichtern der Polen spiegelte sich Todesangst. Sie verstanden kein Deutsch und fürchteten, ihr eigenes Grab auszuheben. Da erschien ein deutscher Polizeioffizier, stellte sich an den Rand der Grabstelle und forderte die Soldaten auf, Ruhe und Disziplin zu bewahren. Er hielt eine kurze Ansprache: ‚Soldaten, so grausam auch der Tod unserer

Kameraden gewesen ist, wir wollen nicht Gleiches mit Gleichem vergelten. Dann forderte er die Soldaten auf, die Polen nach Hause zu schicken und die Toten zu begraben.» Nachdem sie miterleben muss, dass die Polen entgegen der Anweisung des Offiziers von den Deutschen getreten werden, schreit Riefenstahl angeblich: «,Habt ihr nicht gehört, was der Offizier euch gesagt hat? Ihr wollt deutsche Soldaten sein?’ Die aufgebrauchten Männer richteten sich jetzt bedrohlich gegen mich. Einer schrie: ‚Haut ihr eine aufs Maul, weg mit dem Weib!’ Ein anderer rief: ‚Schiess dieses Weib nieder’, und richtete sein Gewehr auf mich. (...) Als der Gewehrlauf auf mich gerichtet war, rissen mich meine Mitarbeiter zur Seite. (...) Noch ehe ich wusste, was geschehen war, meldete ich mich bei Reichenau, um gegen das undisziplinierte Verhalten der Soldaten zu protestieren. Erst hier erfuhr ich, was sich inzwischen Schreckliches ereignet hatte. Der Schuss eines Luftwaffen-Offiziers hatte eine Panik ausgelöst, durch die eine sinnlose Schiesserei entstand. Soldaten hatten in die davonrennenden Polen geschossen. Sie nahmen an, unter ihnen befänden sich die Leute, die das Massaker verübt hatten. Mehr als dreissig Polen fielen dieser unsinnigen, vom Zaun gebrochenen Schiesserei zum Opfer.» Reichenau verspricht, die Schuldigen vor ein Kriegsgericht zu stellen. «Dieses Erlebnis hatte mich so mitgenommen, dass ich den General bat, meine Filmberichterstätigkeit niederlegen zu dürfen. Er zeigte volles Verständnis. Sobald als möglich wollte ich nach Berlin zurück.» So weit Leni Riefenstahls Schilderung ihrer Arbeit als Kriegsberichterstatlerin.

Erneut überrascht ihre dreiste Ignoranz. Bei ihrem Entschluss, nach Polen zu reisen und an der Front Filmaufnahmen zu machen, muss ihr klar gewesen sein, dass sie zu den Aggressoren gehört. Hitler hat ein Land überfallen und führt einen rücksichtslosen Krieg. Dass sich die Polen gegen die brutale Übermacht der deutschen Soldaten zur Wehr setzen, dürfte sie demnach nicht erstaunen.

Leni Riefenstahl verschweigt zudem, dass es sich bei den getöteten polnischen Zivilisten um Juden gehandelt hat. Alexander B. Rossino hat die Situation, in die der Filmtrupp geriet, wie folgt geschildert: Am 12. September hatte die 8. Luftaufklärungseinheit Konskie erreicht und vier Leichen deutscher Soldaten gefunden. Als Reaktion darauf nahmen sie eine unbestimmte Anzahl 40- bis 50-jähriger jüdischer Männer fest, brachten sie zum Bahnhof und zwangen sie, Gräber auszuheben. Während die Juden gruben, wurden sie von den Soldaten beleidigt, geschlagen und miss-

handelt. Erst als der Kommandant der Schutzpolizei einschritt, liessen die Soldaten die Juden, die geglaubt hatten, ihre eigenen Gräber zu schaufeln, aus der Grube steigen. Dabei schlugen sie sie. Die Juden versuchten zu fliehen, woraufhin die Soldaten das Feuer eröffneten. Insgesamt wurden 22 Juden erschossen.⁹

General Manstein berichtet mit einer gewissen Befriedigung von der Rückkehr Riefenstahls ins Hinterland. «Bei der Besetzung von Konskie hatte es schon vorher Schiessereien gegeben, an denen sich auch Zivilisten beteiligt hatten. Eine Ansammlung auf dem Marktplatz führte infolge der Nervosität eines Flakoffiziers, der den Platz erreichte, als dort eine durch nichts gerechtfertigte Panik ausbrach, zu einer sinnlosen Schiesserei, die mehrere Opfer forderte. Der Filmtrupp wurde Zeuge dieser bedauerlichen Szene und unsere Besucherin verliess erschüttert das Feld.»¹⁰ Der Chef des Nachrichtendienstes, Generalmajor Rudolf Langhaeuser, bestätigt nach Kriegsende, dass Leni Riefenstahl in sein Büro gestürmt sei. «Sie habe, sagte sie, gesehen, wie man zweiundzwanzig Juden abgeschossen habe, und sei nicht in der Lage, die Arbeit ihrer Filmmeinheit weiterzuführen. Langhaeuser arbeitete einen Bericht an den Befehlshaber der Heeresgruppe Süd, von Manstein, aus, der ‚eine Erhebung und sofortiges Eingreifen in allen Fällen‘ anordnete, aber Vorfälle dieser Art spielten sich im Gebiet der Heeresgruppe Süd weitere zwei Monate hindurch ab.»¹¹

Zweifellos hat Leni Riefenstahl mit ihrer Beschwerde Courage bewiesen. Allerdings ist sie nachträglich vor allem darum bemüht, sich selbst und die deutschen Militärs in einem günstigen Licht darzustellen. 1987, als sie wissen kann, was in Polen in jenen Tagen geschehen ist, verliert sie kein Wort über den Völkermord. Es existieren Fotos, die sie in Konskie zeigen. Darauf sieht man eine Frau, deren Gesicht vor Entsetzen und Angst entstellt ist. Leni Riefenstahl steht in ihrer Phantasieuniform hinter den Soldaten. Sie hat Tränen in den Augen und scheint um Luft zu ringen. Diese Fotos beweisen einen Moment der Wahrheit in Leni Riefenstahls Leben. Eine Welt bricht für sie zusammen, als sie erkennen muss, dass sie in der Realität angekommen ist. Der Krieg ist kein Kostümfest. Niemand hört auf ihr Kommando. Und schöne Bilder gibt es auch keine.

Sie ergreift die Flucht. Mit einer Militärmaschine lässt sie sich nach Danzig ausfliegen. Dort befindet sich Adolf Hitler, zu dem sie sich rettet. Er

residiert im Casino-Hotel im nahe Danzig gelegenen Kurort Zoppot. Riefenstahl behauptet, Hitler von dem Vorfall in Konskie berichtet zu haben. Er weiss angeblich bereits davon und versichert ihr, «dass ein solches Vorgehen noch nie in der deutschen Armee vorgekommen sei und die Schuldigen vor ein Kriegsgericht gestellt würden». Doch sie wartet noch mit weiteren Nachrichten über den Gutmenschen Hitler auf. Während sie neben ihm sitzt, erhält er ein Telegramm, in dem er dringend vom OKH gebeten wird, endlich den Angriffsbefehl für Warschau, zu geben. Sie will Zeugin geworden sein, wie er sich erregt an den Ordonnanz-Offizier wendet mit dem Befehl, dass ein erneutes Kapitulationsangebot unterbreitet werde, denn es sei Wahnsinn, eine Stadt anzugreifen, in der sich noch Frauen und Kinder befinden. In Wahrheit hat Hitler sich am 22. und am 25. September von Danzig aus an den Stadtrand von Warschau fliegen lassen, um die Wirkung der von ihm angeordneten Bombardements persönlich in Augenschein zu nehmen.

Am 27. September übergibt der Stadtkommandant von Warschau die Stadt den Deutschen. Hitler, der sich bereits wieder in Berlin befindet, reist erneut nach Warschau, und Riefenstahl folgt ihm. Zusammen mit Ernst Udet, mittlerweile Generalflugzeugmeister der Luftwaffe, fliegt sie nach Warschau, um an der Siegesparade teilzunehmen. Denn Siege und nicht Kriege sind ihre Sache.

Mehrere Fotos zeigen eine äusserst vergnügte Leni Riefenstahl in ihrer Uniform mit Fliegerkappe, auf der Tribüne zusammen mit vielen Wehrmachtsangehörigen. Die als Soldat kostümierte Frau fällt auf, alle Augen sind auf sie gerichtet. Doch Leni Riefenstahl ist nur Zaungast in Warschau, Sepp Allgeier und die Brüder Lantschner filmen. Sie steht neben Allgeier und schaut ihm zu. Danach fährt sie zurück nach Berlin. Filmmaterial führt sie nicht in ihrem Gepäck. Ihre Männer bleiben im Krieg. So war Walter Frentz bereits im Spätsommer 1939 für den Dienst im Führerhauptquartier ausgewählt worden. Bis zum Mai 1945 wird Frentz in der Nähe Hitlers sein. Sepp Allgeier dreht Filme für die Wehrmacht, und Hans Ertl begleitet Erwin Rommel mit seiner Kamera beim Afrika-Feldzug. Allein ihre Chefin, die Starregisseurin des Führers, zieht sich zurück. Der Krieg liefert nicht die schönen Bilder, die sie für ihre Kunst braucht. Angesichts des Krieges versagt Leni Riefenstahls Kunst. Sie ahnt, dass ihre Arbeit im Dienste des Führers an ein Ende gekommen ist. Ihre Ka-

meramänner bleiben im Krieg, wo sie mit ihrer Kunst nicht mehr hinreicht. In der Folgezeit wird sie erkennen müssen, dass Hitler seine Erfüllung im Krieg gefunden hat. Er braucht keine Kunst mehr, der Krieg ist ihm alles.

Die Phantasieuniform an den Nagel zu hängen ist für sie umso schmerzhafter, da sie erst vor wenigen Wochen noch ihre Rolle als kriegerische Amazonenkönigin eingeübt hat. Jedem, der es hören wollte, hatte sie von dem Film erzählt, den sie als Krönung ihrer Karriere geplant hatte: *Penthesilea*. Nachdem ihr der grosse Erfolg mit dem *Olympia-Film* gelungen war, schien die Erfüllung dieses Projekts in greifbare Nähe gerückt. Es traf sich hervorragend, dass sie sich so gut mit Marschall Balbo, dem faschistischen Gouverneur von Libyen, verstand. Bei der letzten Biennale hatte er darauf bestanden, neben ihr zu sitzen. Die Schlachtenszenen zwischen Griechen und Amazonen wollte sie in der libyschen Wüste drehen. Balbo war begeistert von dieser Idee, und sie hoffte dort den ewig blauen und wolkenlosen Himmel zu finden, vor dem sie sich ihre Penthesilea erträumte. Goebbels dagegen, der Kleist zwar schätzte, aber ihre Exaltiertheit nicht mehr ertrag, konnte sie nicht von ihrem Projekt überzeugen. «Er (Hitler, K. W.) ist mit der Führung von Presse und Rundfunk sehr zufrieden. Nur beim Film hapert es noch. Er will den Penthesilea-Film von L. Riefenstahl selbst finanzieren. Das ist richtig. Ich kann das aus meinem Fonds nicht und ich habe zu dem Projekt auch kein richtiges Vertrauen.»¹² Das kann man ihm nicht verdenken. Das meiste, was wir von diesem Filmprojekt wissen, sind grosse Absichtserklärungen und schicksalhaftes Raunen. Demnach verdankt Leni Riefenstahl die Entdeckung der Penthesilea keinem Geringeren als Max Reinhardt. Der habe bei ihrem Anblick ausgerufen: «Das ist meine Penthesilea!» 1939 behauptete sie, all die künstlerischen Aufgaben, die sie bislang zu lösen hatte, seien Vorstufen für ihre Arbeit an der Penthesilea gewesen. In *Penthesilea* geht es um Liebe und Krieg, um Gewalt und Begehren, um das Gesetz und die Leidenschaft, um Mann und Frau. Penthesilea ist Göttin und Mensch zugleich. Obwohl sie bislang nicht durch schauspielerisches Talent aufgefallen war, wollte sie mit fast 40 Jahren die Rolle einer 20-jährigen Amazonenkönigin übernehmen. Täglich trainiert sie ihre Figur, nimmt Unterricht im Reiten und traut sich Kleists Versmass zu sprechen. Penthesilea ist wie Junta eine von Leidenschaft getriebene Figur. «Hemmungslos, unbeherrscht, wild, katzenhaft», wird sie von Riefenstahl beschrieben. Achill, dem Mann, den sie liebt, begegnet sie im Kampf. Da

ihre Liebe nicht wirklich werden kann, zerfleischt sie ihn in Raserei. Gewalt und Begehren werden eins.

Seit der Rückkehr aus den USA war Leni Riefenstahl mit den Vorbereitungen für diesen Film beschäftigt. Sie engagiert Herbert Windt für die Musik und gewinnt Maria Koppenhöfer und Elisabeth Flickenschildt für die Rollen der Priesterinnen. Da es wie immer nicht an Geld mangelt, wählt sie in Wien die Lippizaner-Hengste aus. «Es waren auch schon an die hundert Mädchen im Training. Keine Mädchen, sondern wirkliche Weiber, denen man den Krieg auch zutraut.»¹³ Um das Drehbuch zu schreiben, zieht sie sich mit ihrer Mutter, ihrer Sekretärin und ihrer Freundin Margot von Opel nach Sylt zurück. Dort liest sie, reitet am Meer und arbeitet an ihrem Drehbuch über die Amazonenkönigin. Immer wieder hat sie behauptet, sich über Jahre hinweg auf diese Rolle vorbereitet zu haben. An den Kleist-Experten Minde-Pouet gerichtete Briefe werfen jedoch ein eher ernüchterndes Bild auf den Stand ihrer Vorarbeiten. In einem Brief vom 4. August 1939 dankt sie ihm für die Literatur und Zeitungsausschnitte, die er ihr zu Kleist geschickt hat. Offenbar informiert sie sich erst jetzt über das Leben Kleists. Doch damit nicht genug. Seltsam, dass sie, die sich angeblich ihr Leben lang danach gesehnt hat, die *Penthesilea* zu verfilmen, erst jetzt die *Ilias* liest. «... abgesehen davon, dass ich Reite, schwimme und Speerwerfe, lese ich mit grosser Leidenschaft die ‚Ilias‘ (Sie brauchen keine Angst zu haben, dass ich das dicke Buch von Schliemann lese, nur einige interessante Seiten durchfliege ich) – ich kannte sie noch nicht und bin völlig im Bann dieser gewaltigen Dichtung.»¹⁴ Drei Tage später wendet sie sich erneut an ihn mit dem Wunsch, ihr ein Buch über die antike Reiterei zu nennen. Aus diesem Brief erfährt man auch, dass sie Hitler in das Projekt einbinden will. Sie sucht «Bücher, die Sie persönlich für die besten halten. Und zwar meine ich nur solche Bücher, die in möglichst einfacher, menschlicher Weise über das Leben und Schaffen von Kleist berichten. Keine vertüfelten und zu analysierenden Abhandlungen. Ich möchte nämlich das Buch, am idealsten die Erscheinung Kleist's widerspiegelt, dem Führer geben.»¹⁵ Riefenstahl beendet den Brief mit der überraschenden Mitteilung, sie werde nun langsam mit dem Exposé beginnen. Da sie sich drei Wochen später auf dem Weg in die Berge befindet, kann sich diese Arbeit nicht lange hingezogen haben. Offenbar hat sie keine rechte Idee davon, wie sie ihre hochgesteckten Pläne eigentlich verwirklichen soll. Zwar hat sie ihre «Notizen zu Penthe-

silea» in den 70er Jahren nachgereicht, doch ein Konzept ist auch darin nicht zu erkennen. Penthesilea hat viel mit Riefenstahls hybriden Selbstbild zu tun. Ihr Leben lang wird sie an der Behauptung festhalten, sie und Penthesilea würden eine Einheit bilden. «Wenn es eine Seelenwanderung gibt, muss ich sie schon einmal gelebt haben, jedes Wort, das sie spricht, ist mir aus der tiefsten Seele gesprochen, in keinem Augenblick könnte ich anders handeln als die Penthesilea.»¹⁶ Als Filmidee ist das Projekt nicht ausgereift. Das weiss sie selbst am besten, und deshalb greift sie nach ihrer Rückkehr aus Polen nicht mehr darauf zurück.

Mit Kriegsbeginn hat sich der Traum von einem Engagement in Hollywood endgültig erledigt. Und für Mussolini die Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe zu verfilmen ist alles andere als reizvoll. Also entschliesst sie sich, auf Unerledigtes zurückzugreifen. Nachdem das Projekt 1934 erfolglos abgebrochen worden war, will sie nochmals versuchen *Tiefeland* zu verfilmen. Das hat unter anderem den Vorteil, dass sie Hitler das Projekt nicht nahebringen muss, denn er schätzt die Oper von Eugen d'Albert. Leni Riefenstahl wird nach dem Krieg behaupten, *Tiefeland* nur deshalb gedreht zu haben, um der Verpflichtung zu Kriegs- und Propagandafilmen zu entgehen. So habe Goebbels von ihr verlangt, nach Beendigung des Polen-Feldzuges einen Film über den Westwall zu drehen, was sie jedoch abgelehnt habe. Das kann nicht stimmen, denn der Dokumentarfilm *Westwall* war im August 1939 fertiggestellt. Zu dem Zeitpunkt, zu dem Riefenstahl gefragt worden sein will, lief er bereits in den Kinos. Ausserdem verantwortete sie als Produzentin unverändert Filme, die die reine nationalsozialistische Lehre verbreiten, ganz zu schweigen von den engen Kontakten, die sie nach wie vor zu hohen Nationalsozialisten unterhält. Mit einem Mann und einem romantischen Filmstoff zieht sie sich zurück in die Berge. Harald Reinl, ein begnadeter Skiläufer und promovierter Jurist, wird ihr Co-Autor und künstlerischer Assistent. Auch in Kriegszeiten kann sie es sich leisten, in der Nähe von Kitzbühel eine Berghütte zu mieten, um dort das Drehbuch für *Tiefeland* zu schreiben. Als Schauspieler verpflichtet sie Bernhard Minetti, Maria Koppenhöfer, Frida Richard und Aribert Wäscher. Leni Riefenstahl selbst übernimmt die Regie wie auch die Hauptrolle. Endlich will sie auch als Schauspielerin überzeugen. Zu Beginn des Jahres 1940 herrscht eisige Kälte. Die Berliner leiden unter

Kohlenknappheit, und die Auflage von *Mein Kampf* nähert sich 6 Millionen Exemplaren. Ansonsten lesen die Deutschen Margaret Mitchells *Vom Winde verweht* und Trygve Gulbrandsens *Und ewig singen die Wälder*. Im Frühling marschiert die deutsche Wehrmacht in Dänemark, Norwegen, Holland, Belgien und Luxemburg ein. Eine gigantische Kriegsmaschinerie, die effizient und kühl von jungen Generälen gelenkt wird, verschafft Hitler einen Sieg nach dem anderen. Am Morgen des 14. Juni 1940 fällt Paris. Deutsche Truppen nehmen die Stadt ein. Es sind milde Tage und Nächte, doch die Strassen sind leer. Auf dem Parlamentsgebäude weht eine riesige Hakenkreuzfahne. Leni Riefenstahl, die sich inmitten der Vorbereitung zu den Dreharbeiten befindet, gratuliert Hitler zu seinem Sieg.

Mit unbeschreiblicher Freude, tiefbewegt und erfüllt mit heissem Dank erleben wir mit Ihnen mein Führer, Ihren und Deutschlands grössten Sieg, den Einzug Deutscher Truppen in Paris. Mehr als jede Vorstellungskraft menschlicher Fantasie vollbringen Sie Taten die ohnegleichen in der Geschichte der Menschheit sind, wie sollen wir Ihnen nur danken? Glückwünsche auszusprechen das ist viel zu wenig um Ihnen die Gefühle zu zeigen die mich bewegen.

Gez. Ihre Leni Riefenstahl¹⁷

Nach dem Krieg wird sie erklären, sie habe das Telegramm aus Freude über das vermeintlich baldige Ende des Krieges geschickt. So hört sich das allerdings nicht an.

Im August soll es mit den Dreharbeiten für *Tiefland* in Spanien losgehen. Franco hat den Bürgerkrieg mit Hilfe der Deutschen gewonnen, und Leni Riefenstahl kann sich der Unterstützung durch die spanischen Behörden sicher sein. Doch der Eintritt Italiens in den Krieg durchkreuzt ihre Pläne. Mussolini lässt Truppen im Süden Frankreichs einmarschieren, und damit ist an Dreharbeiten in Spanien nicht zu denken. Weil Geld keine Rolle spielt, lässt sie kurzerhand am Fuss des Karwendelgebirges in der Nähe von Mittenwald ihr spanisches Filmdorf errichten. Als sie zur Inspektion der Bauten anreist, muss sie feststellen, dass die Häuser zu weit auseinanderstehen. Der von ihr bevorzugte Kamerawinkel ist so nicht einzuhalten. Da ihr mittlerweile offenbar jegliches Gefühl für Geld abhandengekommen ist, lässt sie die Bauten im Wert von einer halben Million Reichsmark

einfach abreißen. Danach werden sie wieder aufgebaut. Zur gleichen Zeit gelten für die Bevölkerung strenge Rationierungsvorschriften für Lebensmittel, Kleider und Treibstoffe. Leni Riefenstahl kann sich der Unterstützung von ganz oben sicher sein. Für sie gelten andere Gesetze. Sie kann so viel verbrauchen, wie sie will. In keinem ihrer Filme ist die Verschwendung der Mittel so extensiv wie in *Tiefland*. Anderthalb Jahre nach Drehbeginn waren bereits 5 Millionen Reichsmark aufgebraucht. Am 16. Dezember 1942 notiert Goebbels: «Leni Riefenstahl berichtet mir über ihren ‚Tiefland‘-Film. Er hat sich zu einem wahren Rattenschwanz von Verwicklungen herausgebildet. Im Ganzen sind für diesen Film schon über fünf Millionen verpulvert worden, und es wird immer noch ein Jahr dauern bis er fertig ist.»¹⁸ Um was geht es in diesem Film, der weder ein kriegswichtiger Durchhaltefilm noch eine amüsante Komödie ist?

Marquese Don Sebastian (Bernhard Minetti) herrscht mit despotischer Macht über das Dorf Roccabruna. Er leitet die einzige Quelle der Gegend auf seine Stierkoppel um, was zur Folge hat, dass die Bauern kein Wasser mehr haben. Eines Tages kommt die schöne Tänzerin Martha (Leni Riefenstahl) in das Dorf und verdreht den Männern den Kopf. Don Sebastian nimmt sie sich als Geliebte. Martha will den Dorfbewohnern helfen. Der Marquese jedoch weigert sich, Wasser abzugeben, und schlägt seine widerspenstige Geliebte, die daraufhin in die Berge flieht, wo sie den Schafhirten Pedro trifft. Um seine Schulden bezahlen zu können, heiratet der Marquese die Tochter des reichen Bürgermeisters. Da er jedoch auf Martha nicht verzichten will, bestimmt er sie Pedro zur Frau. Noch in der Hochzeitsnacht eilt der Marquese zu Martha und fordert sein Recht auf ihren Körper. Mittlerweile hat sie sich in den Schafhirten verliebt. Pedro ist das jungfräuliche Wesen in diesem Film: rein und naiv. Es kommt zum Zweikampf zwischen den beiden ungleichen Männern. Wie er zu Beginn des Films einen Wolf mit seinen Händen erwürgt hat, so erwürgt Pedro jetzt den Marquese und befreit das Dorf von seinem «Schinder». Die Liebenden ziehen in die Berge und lassen das Tiefland hinter sich.

Die Ähnlichkeiten zum *Blauen Licht* sind offensichtlich. Auf dem Berg leben die guten Menschen in Freiheit und Einklang mit der Natur, während im Tiefland Gier und Habsucht herrschen. Martha ist ähnlich wie Junta eine zigeunerhafte Erscheinung. Keiner weiss, woher sie kommt. Martha ist eine wilde Frau, ein unbezähmbares Weib und ein Naturkind zugleich.

Wie Junta ist sie Teil eines Märchens, einer Legende. Zwar steht sie auf Seiten der Bauern, doch sie verbindet nichts mit ihnen. Leni Riefenstahl ist als Martha einmal mehr eine Aussenseiterin mit grosser sexueller Potenz. Ihr Ausdrucksmittel ist ihr schöner Körper, den sie im Tanz zur Schau stellt. Während die Männer sie lüstern beobachten, ist sie im Tanz ganz bei sich. Martha ist von unschuldigem Gemüt, doch nicht von sexueller Unschuld. Pedro und der Marquese tragen sie abwechselnd auf Händen zu ihrem Bett.

Die Figuren sind gänzlich unpsychologisch gezeichnet. Wie immer bei ihr sind die Bilder und nicht die Worte von Belang. Die Künstlerin Leni Riefenstahl wendet als Drehbuchautorin, Produzentin, Regisseurin und Schauspielerin all ihre Kräfte auf, um ein Selbstbild zu inszenieren, von dem sie ihr ganzes Leben träumt. Sie will Göttin und Frau zugleich sein, sie will mit ihrem Körper und ihrer Kunst die Männer beherrschen. Leni Riefenstahl untersteht wie Junta und Martha einer höheren Gewalt, die sie schützt und erhält. Junta und Martha sind Rollen, die sie sich auf den Leib schreibt. In beiden Fällen inszeniert sie sich als eine Figur, die sich ausserhalb der Realität befindet. Das gilt für sie selbst auch.

Wenn man sich mit der Entstehungsgeschichte des Films und den historischen Umständen, in denen er produziert wurde, beschäftigt, so erkennt man darin einen wahnhaften Zug Riefenstahls. In den fünf Jahren von 1933 bis 1938 hat sie vier Filme gedreht, von denen zwei ihren Weltruhm begründen. In den fünf Jahren von 1940 bis 1945 gelingt es ihr nicht, *Tiefeland* fertigzustellen. Entgegen ihrer Darstellung hat ihr Scheitern nur am Rande mit der Kriegssituation zu tun. Wie gehabt, bestreitet sie die Finanzierung und Unterstützung durch die Nationalsozialisten und stellt es unterschwellig so dar, als ob sie das Projekt als unabhängige Produzentin mit der Tobis als Verleihfirma realisiert habe. Die Quellen sprechen jedoch eindeutig dagegen.

Seit Kriegsausbruch ist es auch für Leni Riefenstahl schwieriger geworden, ein Treffen mit Hitler zu arrangieren. Im Frühjahr 1941, als sie wieder einmal unter schweren Koliken leidet, statet er ihr einen Krankenbesuch ab. Dabei bietet er ihr an, sich von seinem Leibarzt Dr. Morrell behandeln zu lassen. Ansonsten schwadroniert er über die Filme, die sie gemeinsam nach Kriegsende verwirklichen werden. Das ist eine ihrer letzten Begegnungen. Ihre gemeinsamen Teestunden in der Reichskanzlei oder die vergnügten Bowle-Abende beim Ehepaar Goebbels fallen aus.

Mit seinem gepanzerten Sonderzug reist Hitler hinter geschlossenen Gardinen durch Deutschland. Viele Monate verbringt er weit weg von Berlin in der «Wolfschanze» in Ostpreussen. Nachdem im Mai 1941 Rudolf Hess sich nach England verabschiedet hat, ist Martin Bormann der wichtige Mann an Hitlers Seite geworden. Er zieht die Strippen im Hintergrund. In den 40er Jahren ist Martin Bormann der allmächtige Sekretär Hitlers. Er ist mit der Verwaltung der persönlichen Finanzen Hitlers betraut, und angeblich muss sogar Eva Braun bei ihm um Geld bitten. Albert Speer, der sich mit ihm in Konkurrenz um die Führergunst befindet, schreibt über ihn: «Selbst unter den vielen gewissenlosen Machträgern stach er durch seine Brutalität und Gefühlsroheit hervor; er verfügte über keinerlei Bildung, die ihm Schranken auferlegt hätte und setzte in jedem Fall durch, was Hitler befohlen hatte oder er selber aus Andeutungen Hitlers herauslesen mochte. Von Natur aus subaltern, behandelte er seine Untergebenen, als hätte er mit Kühen und Ochsen zu tun; er war Landwirt.»¹⁹ Mit diesem brutalen und gänzlich unkünstlerischen Mann kommt Leni Riefenstahl gut klar. Bernhard Minetti beobachtet Leni Riefenstahl: «Sie verhandelte nur mit Hitlers Sekretär Bormann, das heisst, sie hatte einen unmittelbaren Zugang. Diesen Vorzug handhabte sie sehr geschickt; wenn etwas nicht zu beschaffen war, drohte sie, vorstellig zu werden. Sie sagte dann: ‚Es geht sofort‘, und es ging.»²⁰ Wie im Sommer 1942, als sie in Spanien drehen will, es ihr aber an Devisen mangelt. 320'000 Peseten hat sie bereits erhalten, doch sie besteht auf der Auszahlung von weiteren 240'000 Peseten. Der für Devisen zuständige Reichswirtschaftsminister Walther Funk gibt der Kriegswirtschaft den Vorrang und verweigert die Auszahlung. Er argumentiert, dass die Transferierung des Betrages bedeuten würde, «dass in demselben Umfange der Bezug dringend benötigter kriegswirtschaftlicher Rohstoffe eingeschränkt werden muss. Das würde eine Schwächung des Wehrpotentials bedeuten, die ich bei der derzeitigen Lage nicht verantworten kann».²¹ Daraufhin schaltet Leni Riefenstahl Bormann ein, der sich mit Berufung auf den Führer einmischt. «Wie Sie wissen, ist die Riefenstahl-Film GmbH unter besonderer Förderung des Führers gegründet worden; die Kosten des Tiefland-Films, der sich seit über zwei Jahren in Arbeit befindet, werden im Auftrage des Führers aus den von mir verwalteten Mitteln getragen. Ich habe die Unterlagen dem Führer vorgelegt und dieser hat entschieden, wenn irgend möglich,

müsse der von der Riefenstahl-Film GmbH erbetene Devisen-Betrag zur Verfügung gestellt werden.»²² Leni Riefenstahl erhält ihre Devisen. Vor diesem Hintergrund ist ihre nach dem Krieg beständig wiederholte Behauptung, *Tiefeland* sei zum Scheitern verurteilt gewesen, weil alle Ressourcen für den Krieg gebraucht wurden, dreist.²³ Schwierigkeiten bereiten ihr im Wechsel das Wetter, die Suche nach einem gezähmten Wolf, die Belegung der Studios, die Atelierbauten, die Finanzierung, die Freistellung der Theaterschauspieler und die Co-Regisseure. Als ersten Co-Regisseur sucht sie sich G.W. Pabst aus, der 1939 aus Hollywood nach Deutschland zurückgekehrt ist. Wahrscheinlich erhofft sie sich von ihm einen Karriereschub als Schauspielerin. Ausserdem bringt Pabst durch seine Arbeit in Frankreich und den USA ein gewisses internationales Flair mit, das ihr und ihrem Film nur guttun kann. Doch vergeblich sucht sie nach seiner früher so ausgeprägten Originalität. Nach Pabst probiert sie es mit Arthur Maria Rabenalt, Arnold Fanck und Mathias Wieman. Die allergrössten Schwierigkeiten bereitet jedoch die Hauptdarstellerin des Films, nämlich Leni Riefenstahl selbst. Ihr Körper versagt ihr den Dienst. Die schwere Blasenentzündung, die sie sich bei den Dreharbeiten in Grönland zugezogen hatte, war zu einer chronischen Erkrankung ausgewachsen. Riefenstahl leidet unter Koliken. Nur mit Hilfe von Schmerzmitteln und Aufbaupräparaten kann sie überhaupt aufstehen und arbeiten. Als Schauspielerin ist sie zeitweise nicht einsetzbar, denn ihr Gesicht ist so vom Schmerz verzerrt, dass auch Schleier und weiche Optiken nichts daran zu ändern vermögen. Da sie mit fast 40 Jahren mindestens 15 Jahre zu alt für die Rolle der Martha ist, muss sie bei den Dreharbeiten erholt aussehen. Doch daran ist nicht zu denken, und sogar Goebbels sorgt sich um ihren Zustand: «Frau Riefenstahl ist unter der Arbeit und der Last der Verantwortung sehr krank geworden, und ich rate ihr dringend, zuerst einmal in Erholung zu fahren, ehe sie die weitere Arbeit auf sich nimmt.»²⁴ Sie kommt seinem Rat nach und hält sich immer wieder längere Zeit zur Erholung in den Bergen auf.

Am 22. Juni 1941 überfällt die deutsche Wehrmacht die Sowjetunion. Seit dem 19. September 1941 müssen jüdische Bürger einen gelben Stern auf der linken Brust tragen. Am 7. Dezember 1941 bombardieren die Japaner den amerikanischen Marinestützpunkt Pearl Harbor. Die USA treten in den Krieg ein. Hitler übernimmt den Oberbefehl des Heeres. Am 20. Ja-

nuar 1942 findet die «Wannsee-Konferenz» statt. Anfang Februar 1943 endet die Schlacht um Stalingrad mit der Zerschlagung der sechsten deutschen Armee. Die Stimmung in Deutschland ist niedergedrückt und finster. Berlin ist schwarz und traurig. Die Deutschen beginnen sich vor der Zukunft mit ihrem Führer zu fürchten. Im Sommer 1943 reist Leni Riefenstahl zu Dreharbeiten nach Spanien. «Hier gab es Bohnenkaffee, Bananen, Apfelsinen, Schokolade, einfach alles, was das Herz begehrt», jubelt sie. Riefenstahl dreht ihre Stierkampfszenen mit sechshundert gemieteten Kampfstieren und berichtet begeistert von der «Deutschfreundlichkeit der Bevölkerung».

Wenn sie in diesem Sommer ihre Kontoauszüge sieht, so wird sie noch mehr Grund zum Jubeln haben. Am 31. März 1943 stellt die Riefenstahl-Film GmbH dem Generalbauinspektor, Hauptamt Verwaltung und Wirtschaft, 102'329'893 Reichsmark in Rechnung. Auf über 1 Million Reichsmark werden die Kosten für vier unvollendete Filme veranschlagt. Dies sind ein Film über den Bau der Reichskanzlei, einer über den Bunkerbau, einer über Bombenschäden sowie der Streifen *Der Führer baut seine Reichshauptstadt*. Riefenstahl als Produzentin hat für sich zusätzlich 10 Prozent der Herstellungskosten vereinbart. In der Akte «Reichskanzlei» im Bundesarchiv finden sich Auszahlungsanordnungen an die Riefenstahl-Film GmbH, die zwischen 50'000 und 100'000 Reichsmark variieren. Ihre Produktionsfirma hat zusätzlich jeden Blumenstrauß abgerechnet. Wie die Unterlagen beweisen, war der Film über die Reichskanzlei 1940 auf Wunsch Hitlers zustande gekommen. Er stellt dafür zunächst 700'000 Reichsmark zur Verfügung.²⁵ Arnold Fanck, der im April 1940 in die NSDAP eingetreten war, ist mit dem Projekt betraut. In seinen Erinnerungen benennt er als Auftraggeber die Berliner Generalinspektion. Ansonsten verschweigt er sämtliche Vergünstigungen, die ihm durch seine Arbeit für die NSDAP zugekommen sind.²⁶

Arnold Fanck muss sich Riefenstahl unterordnen, weiss sich im Gegenzug jedoch enorme finanzielle Vorteile zu sichern. Mit seiner Frau bewohnt er eine feudale Villa am Wannsee. Drei Jahre wird Fanck an diesem Film arbeiten. Er filmt in Wien, wo die Gobelins für die Reichskanzlei gewebt werden, besucht Carrara, wo der Marmor für die Kanzlei gebrochen wird, und macht Aufnahmen in den Vereinigten Münchner Werkstätten, wo die Möbel hergestellt werden. Zwar muss selbst er einräumen, dass der Film künstlerisch belanglos sei, aber die propagandisti-

sche Wirkung eines solchen Dokuments ist seiner Meinung nach nicht zu unterschätzen. So wissen die Deutschen nämlich, welcher gigantischer Aufbau nach dem Krieg einsetzen wird. Im Februar 1943 wird das Projekt wegen des Bombenkrieges abgesagt; der Film bleibt unvollendet. Doch die Abrechnungen gehen – wenn auch in geringerem Umfang – weiter. Aus dem gefilmten Material gestaltet Fanck zwei kurze Künstlerporträts: eines über Josef Thorak und eines über Arno Breker. Das Prüfungsamt wird eingeschaltet, um die Produktionskosten zu kontrollieren. Die Auflistung der Riefenstahl-Film GmbH wird als richtig bestätigt, doch im Dezember 1944 wird nochmals um eine Schlussabrechnung nachgefragt. Das letzte in der Akte vorhandene Schreiben datiert vom 23. Dezember 1944. Prokurist Groskopf schreibt an das Reichsministerium für Rüstung und Kriegsproduktion/Zentralabteilung Kultur: «Zu Lasten der Generalbauinspektion gehen immer noch Rechnungen für den Film ‚Arno Breker‘ ein. An eine Schlussabrechnung ist im Moment noch nicht zu denken. Wir bitten Sie, sich mit dieser noch ein Vierteljahr zu gedulden.»²⁷ Die Zusammenarbeit mit Hitler macht Leni Riefenstahl zu einer vermögenden Frau. Diese Komplizenschaft hat sie nie aufgekündigt, und sie setzt sich unverändert in den Kriegsjahren fort. Bei *Tiefeland* feilscht sie sogar mit ihrem Star Minetti ums Geld. Im Dezember 1941 versucht sie ihm nahezubringen, dass er nicht weiter mit einer Tagesgage rechnen kann. Solche Vereinbarungen sind bei «industriemässig» hergestellten Filmen üblich, nicht jedoch bei der Riefenstahl GmbH. Sie nämlich versucht bei ihren Filmen das letzte an Ausdrucksfähigkeit aus ihren Darstellern herauszuholen und kann dies nicht erreichen, wenn sie für eine Spielszene nur eine ganz bestimmte, festgelegte Zeit zur Verfügung hat. Stehen ihr jedoch ihre Hauptdarsteller, wie Martha, Sebastian und Pedro für eine Pauschalsumme zur Verfügung, so ist sie bei ihrer Regiearbeit moralisch unbelasteter. Dann muss sie nicht auf die Uhr schauen und bedenken, wie viele Minuten sie schon für die Probe verwendet hat.²⁸ Sie bietet ihm ein Pauschalhonorar, das sie billiger kommt. Viele der anderen Mitwirkenden kosten nichts. Wieder hat sie die Sarntaler Bauern engagiert. Denen dauern die Dreharbeiten zu lang, denn sie müssen nach Hause und sich um ihre Ernte kümmern. Um schneller loszukommen, haben sie sich ihre Bärte abrasiert. Kurzerhand bekommen sie daraufhin vom Maskenbildner falsche Bärte angeklebt. Leni Riefenstahl kann sich offenbar nicht vor-

stellen, was der Verzug der Erntearbeiten in Zeiten der Lebensmittelrationierung bedeutet.

Maxglan bei Salzburg war ein traditioneller Treffpunkt von Sinti und Roma. Das Gelände wurde umzäunt, dorthin werden die Roma und Sinti aus den anderen österreichischen Gauen gebracht, um sie anschliessend nach Polen zu transportieren. Leni Riefenstahl, die bereit ist, für ihre Kunst jede Ressource zu nutzen, schreckt nicht davor zurück, sich in diesem Lager ihre Komparsen auszusuchen. Nach Aussage Überlebender war es die Regisseurin selbst, die die Komparsen auswählte. Zusätzlich lässt sie Roma und Sinti aus dem Lager Berlin-Marzahn nach Mittenwald bringen. Da es ihnen verboten ist, öffentliche Verkehrsmittel zu benutzen, erwirkt Riefenstahls Produktionsfirma eine Reisegenehmigung für sie. Für die Innenaufnahmen, die im April 1942 in den Studios in Babelsberg beginnen, verpflichtet sie ausschliesslich Sinti und Roma aus Marzahn. Das Lager Marzahn existiert seit Frühjahr 1936. Anlässlich der Olympischen Spiele war die Hauptstadt «zigeunerfrei» gemacht worden.²⁹ Hunderte Roma und Sinti verfrachtete man an den Rand der Stadt, ins Zwangslager Marzahn. Reimar Gilsenbach und Otto Rosenberg zitieren eine Liste, auf der die steuerpflichtigen Komparsen aus dem Lager Marzahn verzeichnet sind. Korrekt führt die Riefenstahl-Film GmbH die «Sozialausgleichsabgaben für die Zigeuner bei dem Film ‚Tiefeland‘» ab dem 27. April 1942 auf. Die Liste nennt die Namen von 65 Sinti und Roma aus dem Lager Marzahn. Die Kinder sind nicht dabei. Wahrscheinlich haben sie gar keinen Lohn erhalten. Reimar Gilsenbach hat die Spur der Zigeuner aus Marzahn anhand der Standfotos aus *Tiefeland* bis in die Totenbücher von Auschwitz verfolgt. Er konnte unter den Deportierten 29 ehemalige Riefenstahl-Komparsen finden. Anhand der teilweise erhaltenen Hauptbücher der KZ-Verwaltung von Auschwitz liessen sich die Häftlingsnummern ausfindig machen. In 16 Fällen war der Tod ausdrücklich vermerkt. «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.» So lautet die Version von «Tante Leni», wie Riefenstahl von ihnen genannt wurde. Ganz gewiss hatten sich die Gefangenen erhofft, dass «Tante Leni», die sich so gut mit Hitler versteht, bei ihm ein Wort für ihre neuen Freunde einlegt. Doch nachdem sie für Leni Riefenstahl spanische Bauern und Mägde gemimt haben, werden sie ins Vernichtungslager gebracht.

Damit sich Leni Riefenstahl als Zigeunerin Martha fühlen kann, lässt sie Zigeuner aus dem Lager holen. Als Südländer verkleidet, haben sie ihren Tanzkünsten zu applaudieren. Danach haben sie ihre Schuldigkeit getan. Besonders schrecklich ist dies im Fall der vielen Kinder, die im Film fröhlich und ausgelassen zu sehen sind. In keiner ihrer Produktionen hat Riefenstahl deutlicher unter Beweis gestellt, dass Opfer für sie belanglos sind.

In Berlin kündigt sich der Untergang an. Da macht sich Leni Riefenstahl aus dem Staub. Zwar ist ihre Villa noch unbeschädigt, doch eine Niederlage ist Leni Riefenstahls Sache nicht. Im November 1943 kehrt sie Berlin den Rücken. Sie wird nie mehr dauerhaft in ihre Heimatstadt zurückkehren. Anderthalb Jahre später – am 1. März 1945 – wird sie das Berliner Büro der Riefenstahl-Film GmbH in der Harzer Strasse in Neukölln auflösen. Mit viel Filmmaterial und einigen Mitarbeitern zieht sie im Spätherbst 1943 in die Nähe von Kitzbühel. Dort hat sie ein Haus gekauft. «Haus Seebichl», grandios gelegen, verfügt – ausser über genügend Zimmer für die Mitarbeiter – über einen grossen Vorführungsraum, ein Ton-Mischatelier und mehrere Schneideräume. Obwohl es ihr gelungen ist, ein komfortables Haus in einer sicheren Region zu ergattern, betont sie ausdrücklich, dieses Haus nur bekommen zu haben, weil es über keine Heizung verfügt. Noch gelten Tirol und Vorarlberg als «Luftschutzkeller des Reiches», und wer es dorthin geschafft hat, kann sich glücklich schätzen.³⁰

In Kitzbühel ist sie vor Fliegerangriffen sicher, doch es geht ihr nicht gut. Schwere Koliken machen ihr zu schaffen. Zweimal fährt sie nach Salzburg, um sich von Dr. Morell behandeln zu lassen. Er kann ihr nicht helfen. Sie hat Liebeskummer. Während der Dreharbeiten hat sie Peter Jacob kennengelernt. Er doubelt in einer Reitszene Bernhard Minetti. Jacob ist Oberleutnant bei den Gebirgsjägern. Er ist vom ersten Kriegstag an dabei. Im Frankreich-Feldzug hat er sich das Eiserne Kreuz I verdient. In Mittemwald, wo die beiden sich 1940 kennenlernten, verbrachte er seinen Urlaub. Jacob ist sieben Jahre jünger als Riefenstahl, ein verwegener Draufgänger, kriegs- und liebeserfahren. «Noch nie hatte ich eine solche Leidenschaft kennengelernt, noch nie wurde ich so geliebt. Dieses Erlebnis war so tiefgreifend, dass es mein Leben veränderte.»³¹ Jacob überrascht sie mit seinen Besuchen, demütigt sie mit seiner Untreue, macht sie unglücklich und dann wieder glücklich. Riefenstahl findet keine Ruhe mehr. Sie hat Angst um ihn und ist wahnsinnig vor Eifersucht. Immer

wieder fragt sie sich, ob er den Krieg überlebt. Ununterbrochen quält sie sich mit dem Gedanken, dass er sie betrügt. Wenn sie zusammen sind, hält das Glück nicht lange vor.

Am 21. März 1944 heiratet Leni Riefenstahl Peter Jacob in Kitzbühel. Der Kriegsehe ist kein Glück beschieden. Peter Jacob ist Riefenstahls Achill. Liest man ihre Schilderungen dieser Liebe, so gewinnt man den Eindruck, als habe sie Penthesilea im wirklichen Leben gespielt. Es geht um Liebe und um Krieg. Riefenstahl ist eine sehr berühmte Frau, bekannt für ihre Strenge und Durchsetzungsfähigkeit. Jacob dagegen ist einer von vielen Offizieren, die sich die Zeit zwischen den Kriegseinsätzen gerne mit schönen Frauen in feinen Hotels vertreiben. Riefenstahl ist in ihrer Schwäche und Verletzlichkeit kaum wiederzuerkennen. Jacob besiegt sie und fügt ihr Wunden zu. Dennoch liebt sie ihn und glaubt daran, dass er ganz ihr gehört. Leni Riefenstahl droht sich in dieser Liebe zu verlieren. Verzweifelt klammert sie sich an den Gedanken, eine Zukunft mit Jacob zu haben – wenn es schon keine Zukunft mit Hitler mehr gibt. Leni Riefenstahl ist gezeichnet von ihrem körperlichen und seelischen Leiden. Jacob fordert sie zum Kampf heraus, und sie kann sich nicht gegen ihn wehren. Immer wieder kriecht sie zu ihm zurück. Stolz trägt sie seinen Namen und nennt sich Leni Riefenstahl-Jacob.

Am 6. Juni landen die Alliierten in der Normandie. Am 25. August 1944 wird Paris von den alliierten Truppen befreit. Noch im Frühsommer und Sommer 1944, einer Zeit, die geprägt ist von militärischen Katastrophen für die Deutschen, gelingt es ihr, die Arbeiten für *Tiefeland* fortzusetzen. Es wird alles unternommen, um ihren Wünschen nachzukommen. Wenn es so aussieht, als ob eine ihrer Forderungen nicht erfüllt werden würde, dann erwähnen ihre Mitarbeiter, dass Leni Riefenstahl die Sache gegenüber Martin Bormann oder Obergruppenführer Schaub zur Sprache bringen wird, und schon erhalten sie, was sie wollen.

Am 7. August erreicht Hans Hinkel eine Anfrage, ob auch die Riefenstahl-Film «durchkämmt» – sprich nach kriegsfähigen Menschen und Material – durchsucht werden soll. Er notiert handschriftlich: «ja (in netter Form)». Das ist für den gefürchteten Hinkel eine bemerkenswert freundliche Anweisung und lässt darauf schliessen, dass er angewiesen ist, Leni Riefenstahl mit Samthandschuhen anzufassen. Am 11. August schreibt der von Goebbels zum «Reichsbevollmächtigten für den totalen Kriegseinsatz»

berufene Hinkel an Leni Riefenstahl. In seiner neuen Funktion muss er sich um die Einsparung von Material und Menschen kümmern. «Dieses macht es erforderlich, dass auch der Personalbestand Ihrer Firma überprüft wird, damit ich eine Gewähr dafür habe, dass alle von Ihnen beschäftigten Angestellten oder Filmschaffenden so eingesetzt sind, wie es heute die totale Kriegsführung erfordert.»³² Er bittet sie, ihm baldmöglichst eine Liste ihrer Angestellten zuzusenden. 10 Tage später kommt sie seiner Bitte nach. Auf die meisten ihrer 20 Mitarbeiter kann sie nicht verzichten. Wie Bernhard Minetti flapsig bemerkt, gilt kein Kabelträger als ersetzbar in diesem Film. Das ist zwar durchaus eigennützig zu nennen, bewahrt aber ihre Mitarbeiter vor dem Kriegseinsatz.

Leni Riefenstahl hat einen Kameramann, bei dem sie nicht befürchten muss, dass er in den Krieg abberufen wird: Willy Zielke. Das Verhältnis der beiden ist schwer zu durchschauen. Es gibt die Version, nach der Zielke in Riefenstahl verliebt gewesen ist und sich durch die nachträgliche Darstellung ihrer falschen Machenschaften hat rächen wollen. Für die andere Version, dass nämlich Riefenstahl sehr bewusst ihre Reize eingesetzt hat, um ihn als Mitarbeiter zu gewinnen, spricht, dass sie viele der Fotografien, die von ihm stammen, unter ihrem Namen verkauft und veröffentlicht hat. Ohne Zweifel ist ihr Nutzen an der Verbindung grösser gewesen als seiner. Seiner Darstellung nach weiss sie sofort, nachdem sie *Das Stahltier* gesehen hat, um sein künstlerisches Potential. Dies macht sie sich zunutze, indem sie es sich einverleibt und ihn für sich arbeiten lässt. Im Mai 1936 unterschreibt er seinen Mitarbeitervertrag und dreht den Prolog für *Olympia* an der Kurischen Nehrung. Nachdem er das Gefilmte abgegeben und sein Honorar erhalten hat, wird er gefangengenommen und in die Psychiatrie nach München-Haar gebracht, wo er zwangssterilisiert wird.³³ Seine Frau Ilse gibt an, der Vormund Zielkes habe behauptet, dass die Entscheidungsvollmacht über sein weiteres Schicksal bei Leni Riefenstahl liege. Die beteuert, sie habe Zielke unter grössten Schwierigkeiten aus der Psychiatrie geholt und die persönliche Haftung für ihn übernommen.³⁴ Seine Zwangssterilisation übergeht sie wohlweislich. Zielke behauptet, nach seiner Freilassung von Leni Riefenstahl ins «Haus Seebichl» eingeladen worden zu sein. Es fehlt ihr ein Kameramann für *Tiefeland*. Trotz allgemeiner Lebensmittelknappheit gibt es im Hause Riefenstahl immer reichlich und gut zu essen. In Riefenstahls Bibliothek entdeckt er amerikanische Bildbände, in denen seine Fotos unter ihrem

Namen veröffentlicht sind. Riefenstahl besitzt auch eine Kopie von *Das Stahltier*. Unweit von ihrem Haus «hortete diese gefährliche Frau ihre sämtlichen politischen Filme, die sie aus Berlin extra evakuieren liess, um sie vor Bombenschäden zu bewahren. Darunter befanden sich auch alle meine verbotenen Filme, die sie sich einfach angeeignet hatte.» Er fürchtet sich vor dieser Frau und ihrer Macht. Ilse Zielke bestätigt diese Angaben in einem Brief an Riefenstahls Verleger vom April 1988.³⁵ Sie war ihrem Mann nach Kitzbühel nachgereist. In einem Vieraugengespräch mit Riefenstahl beharrt diese darauf, dass Zielke krank sei. Aus purem Mitleid habe sie ihn zu sich geholt und gebeten zu drehen, denn «gerade solche Menschen haben oft eine grosse Fantasie und man kann einiges davon verwenden». Ilse Zielke glaubt in diesem Moment begriffen zu haben, dass Riefenstahl ihren Mann benutzen will, um ihre künstlerische Phantasie anzuregen. Da er als verrückt gilt, muss er nicht als Mitarbeiter aufgeführt werden. Willy Zielke kann ihr nicht als Konkurrent gefährlich werden. Da die Situation in «Seebichl» unerträglich wird, hauen sie ab. Ilse Zielke bleibt das luxuriöse Haus und das gute Essen in Erinnerung. Allerdings auch, dass die Chefin von allen gefürchtet war.

Im Februar 1945 erhalten Arnold Fanck und seine Frau Lisa ein Telegramm der Riefenstahl-Film GmbH, in dem sie aufgefordert werden, sich «auf dem schnellsten Wege nach unserer Zweigstelle Kitzbühel zu begeben», um ihre Tätigkeit als mithelfender Regisseur bzw. Sekretärin aufzunehmen. Als Grund für diese Eile wird angegeben, dass die Fertigstellung des Films *Tiefeland* mit allen Mitteln forciert werden müsse. Einen Monat vor Kriegsende – am 8. April 1945 – schickt Riefenstahl ein Telegramm an die Reichskulturkammer in Berlin. Darin bittet sie ihr mitzuteilen, wann Minetti, den sie fünf Tage zuvor aufgefordert hatte, sich nach Kitzbühel zu begeben, ausgereist sei. Auch Maria Koppenhöfer kann sie nicht finden, **KOENNEN SIE NICHT ERREICHEN BRAUCHEN SIE DRINGEND BESTEN DANK EUER BEMUEHUNGEN LENI RIEFENSTAHL**. Das «Heil Hitler» hat sie sich gespart. Die Welt geht in Flammen auf, und sie denkt nur an *Tiefeland* Leni Riefenstahl selbst und viele ihrer Biographen sehen darin eine Flucht vor der schrecklichen Wirklichkeit.³⁶ Das mag eine gewisse Rolle gespielt haben, doch der Hauptantrieb ihres Handelns liegt woanders. Wenn es keinen Hitler mehr gibt, wird sie wieder bei der Industrie hausieren gehen müssen. Unvorstellbar, einen Film zu drehen, bei dem

sie auf die Kosten achten muss. Riefenstahl versucht bis zum letzten Tag für sich herauszuholen, was nur geht. Darin hat sie Erfahrung.

Den Kampf um ihren letzten Spielfilm hat sie verloren. Trotz all ihrer Bemühungen und der grosszügigen Unterstützung ist *Tiefeland* eine Totgeburt. Das sieht sie selbst auch so: «Ich kann mich da nicht sehen, in diesem Film, weil es einfach tot ist.» Bernhard Minetti hat dieses Scheitern nüchtern analysiert: Leni Riefenstahl mutet sich zu, zu spielen, obwohl sie keine Schauspielerin ist. Wenn sie hinter der Kamera steht, dann wirkt sie energisch und vital, während sie vor der Kamera verkrampft und unsicher aussieht.

In den letzten Kriegsmonaten rücken Leni Riefenstahl und Albert Speer näher zusammen. Sie wagen es nicht, an eine Niederlage zu denken. Ja, fast scheint es, als ob sie sich gegenseitig versichern wollen, dass alles gut werden wird. «Ich möchte Sie so gern einmal wieder sehen, kommen Sie doch einmal kurz zur Entspannung hierher. Ein hübsches Mansardenstübchen ist immer für Sie in Bereitschaft.»³⁷ Die Heilung ihrer Krankheit verschiebt Leni Riefenstahl auf den Frieden. «In mir lebt ein unheimlicher Schaffensdrang. Ich möchte noch so viele grosse und schöne Werke gestalten – sie ruhen alle schon in meinem Innern und warten nur auf die Stunde. Bald wird die grosse Wende in diesem Kriege kommen, das spüre ich.» Wahrscheinlich meint sie damit den «Endsieg» durch die Wunderwaffe. Im März 1944 bedauert Speer ihr gegenüber, nicht Skilaufen gehen zu können. Der Grund dafür ist nicht etwa die Kriegssituation, sondern eine Knieverletzung. Jedoch beabsichtigt er in absehbarer Zeit «ein paar Wochen in den Südtiroler Bergen zu verbringen».³⁸ Zu ihrem Geburtstag schickt er ihr seine herzlichsten Glückwünsche. «Ich hoffe, dass Ihre Arbeit trotz der in der letzten Zeit erlittenen schmerzlichen Verluste weiterhin gut voran geht mit dem gleichen Erfolg wie bisher. Wenn Sie wieder einmal nach Berlin kommen, bitte ich um Ihren Anruf!»³⁹ Dass zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Briefes nicht mehr viel von Berlin steht, würde man nicht vermuten.

Am 20. Juli 1944, dem Tag, an dem Claus Schenk Graf von Stauffenberg versucht Hitler zu töten, steht Leni Riefenstahl in Berlin am Grab ihres Vaters. Alfred Riefenstahl war mit 66 Jahren seinem schweren Herzleiden erlegen. Er arbeitete bis zu seinem Tode in der von ihm gegründeten Firma. Seit Beginn des Krieges befinden sich Hunderttausende Polen als Zwangsarbeiter in Deutschland. Nachdem der Arbeitskräftemangel noch zunahm, gingen die Nationalsozialisten dazu über, sowjetische Kriegsge-

fangene als Zwangsarbeiter nach Deutschland zu schaffen. Für sie gelten seit 1942 die «Ostarbeitererlasse», in denen ihre Unterbringung in geschlossenen, umzäunten Wohnlagern sowie die rassische Überlegenheit des deutschen Arbeiters festgelegt sind. Im Februar 1943 waren bei der Firma Riefenstahl 115 Deutsche und 84 Ausländer angestellt. Dank der hervorragenden Beziehungen, die Leni Riefenstahl zum «Reichsminister für Rüstung und Produktion», Albert Speer, unterhält, wird die väterliche Firma mit kriegswichtigen Aufträgen versorgt. In geringerem Umfang war die Firma mit Aufträgen der Wärmeerzeugung für industrielle Zwecke beschäftigt. «Die meisten Aufträge dienen der Beheizung und sanitären Versorgungen von Wohnräumen, meist Ausländerbaracken. (...) Eine Kriegsbedeutung ist dem Betrieb nicht abzusprechen.» Der Bericht, aus dem hier zitiert wird, gibt den Auftragsbestand im Februar 1943 mit einem Umsatz von 1,4 Millionen Reichsmark an.⁴⁰ Dieser Bericht vom 22. Februar 1943 wird auf Wunsch des Wehrmeldeamtes Wilmersdorf erstellt. Heinz Riefenstahl, Chefingenieur und technischer Leiter der Firma, Jahrgang 1905, soll einberufen werden, wenn nicht dringende wehrwirtschaftspolitische Gründe dagegensprechen. Er ist bis zum Februar 1943 als Betriebsführer uk (unabkömmlich) gestellt. Seit Jahren gehen anonyme Beschwerden über ihn ein. Anfang des Jahres 1943 häufen sich diese, und nachdem er sich in Widersprüche verwickelt hat, wird seine uk-Stellung aufgehoben.

Heinz Riefenstahl war ein gut aussehender Mann und wird von seiner Schwester geliebt. Im Gegensatz zu ihr ist es ihm nicht gelungen, sich gegen den Vater durchzusetzen. Er war Ingenieur geworden und hat den väterlichen Betrieb übernommen. Zusammen mit dem Architekten Eckart Muthesius war er in Indien gewesen und hatte dort einem Maharadscha eine Klimaanlage in seinen Palast eingebaut. Stolz bezeichnet er sich seitdem als Spezialist für «airconditioning». Das klingt zwar aufregend und modern, doch gegen seine Schwester Leni ist er ein kleines Licht. Heinz Riefenstahl führt ein Leben im Halbschatten der Schwester. Er lebt gerne auf grossem Fuss, betört die Frauen und gibt an mit Leni. Natürlich verkehrt er in Partekreisen, und sein Name öffnet ihm alle Türen. Heinz Riefenstahl gehört zur Jeunesse dorée der nationalsozialistischen Gesellschaft. Seit 1942 ist der Vater von zwei Kindern geschieden und genießt seine Freiheit in vollen Zügen. Es kommt ihm gar nicht in den Sinn, dass

er sich zu Kriegszeiten anders zu verhalten hat, und er denkt nicht daran, sein mondänes Leben einzuschränken. Das ruft die Neider auf den Plan. Die nationalsozialistische Gesellschaft, von Spitzelei und Intrige durchsetzt, fördert die Denunziation. Heinz Riefenstahl wird angezeigt. Moniert wird, dass er morgens erst gegen 10 Uhr ins Geschäft kommt. Gegen 14 Uhr fährt er zum Mittagessen nach Hause, hält Mittagsschlaf und ist gegen 16 Uhr wieder im Büro. Eine Stunde später macht er bereits Feierabend. Besonders gerne besucht er die Konzerte Herbert von Karajans. Er benutzt das Auto für private Fahrten, was ausdrücklich verboten ist. Selbst nach der Niederlage in der Schlacht von Stalingrad feierte er lautstarke Partys. Die Sprache der Denunzianten ist voll Häme und Hass. Im Juni 1943 wird Heinz Riefenstahl als Rekrut zur Ausbildung eingezogen. Mehrmals versucht sein Vater in den kommenden Monaten für seinen Sohn Heimaturlaub zu erwirken. Als Gründe werden Bombenschäden, Heinz Riefenstahls kriegswichtige Beschäftigung als Chefingenieur in der Firma sowie die Herzkrankheit Alfred Riefenstahls angeführt. Vom 12. Mai 1944 ist ein Brief in dieser Sache vorhanden, den Leni Riefenstahl an Albert Speer gerichtet hat. «Lieber Herr Speer, ich bitte Sie um Ihren Rat und um Ihre Hilfe, wie ich meinem Bruder helfen kann, der seit einem Jahr als Soldat an der Ostfront stehend, durch anonyme Verleumdungen sich in einer unerträglichen Situation befindet.» Als Soldat wird er «schuldlos mit Schimpf und Schande behandelt, scheinbar nur, weil er mein Bruder ist und meinen Namen trägt». Wie nach 1945 glaubt sie auch davor, dass Heinz bzw. sie absichtlich schlecht behandelt werden. Man will ihn an die Front schicken, obwohl er schon 38 Jahre alt ist. Für Leni Riefenstahl ist klar, dass ihr Bruder unter einem «Fluch» zu leiden hat. «Mein Bruder will wie jeder anständige Deutsche für sein Vaterland kämpfen und sterben – aber mit dieser Schande beladen, ist das Leben für ihn an der Front und im Einsatz unerträglich. – Ist es nicht möglich, ihn von diesen ihn begleitenden Beschuldigungen, die ihn ganz unschuldig, seelisch vernichten, zu befreien? (...) Wenn nicht bald eine Hilfe kommt, dann fürchte ich, ist es zu spät.»

Wenn ihrem Bruder etwas zustösst, so trifft das Leni Riefenstahl in ihrem Innersten. Am 30. Mai 1944 erhält sie aus dem Büro Speer in Berlin die Antwort, dass der Minister die Angelegenheit ihres Bruders zur Prüfung weitergeleitet habe. Die eingeleitete Überprüfung kommt zu dem Ergebnis: «Riefenstahl sei immer ebenso gut behandelt worden wie seine Ka-

meraden. Seine Vorgesetzten hatten sich bemüht, durch wohlwollende erzieherische Einwirkung seine augenscheinlich nicht positive Einstellung zum Frontleben zu ändern und ihn zum aufgeschlossenen Soldaten zu machen.» Es heisst weiter, dass er sich nur schwer an die veränderten Lebensbedingungen habe gewöhnen können. «Es fiel R. anfänglich anscheinend besonders schwer, sich mit der Art des Verpflegungsempfanges abzufinden (3teiliges Gericht im Kochgeschirr) und liess Lt. Göpfert gelegentlich durch einen Dienstgrad fragen, ob er nicht getrennt wie die Offz. essen könne. Zur Bestreitung der Kosten sei er bereit.» Zwar wurde er für den Offizierslehrgang vorgeschlagen, doch sein Verhalten bleibt fragwürdig. «Da er hier nicht die für einen Off.Anw. erforderliche Einstellung zeigte, im Gegenteil erneut kundtat, dass der Waffendienst für ihn nur ein notwendiges Übel darstelle, wurde er (...) abgelehnt und abkommandiert.»⁴¹ Heinz Riefenstahl hat bei den Ausbildern keinen guten Eindruck hinterlassen: man hält ihn für einen verweichlichten Lebemann. Er ist stark von sich eingenommen und hat ein grosses Geltungsbedürfnis. Seine Leistungen werden als schwach eingestuft.

Das schöne Geschwisterpaar ist in ganz Berlin bekannt. Ihren Bruder zählt Leni Riefenstahl zu ihren engsten Getreuen. Sein ganzes Leben hat sie dafür gesorgt, dass es ihm gut geht und er sich keine Sorgen zu machen braucht. Heinz Riefenstahl zählt zu den Profiteuren des Krieges. Seine Kriegsaufträge und die vielen Zwangsarbeiter ermöglichen es ihm, auf grossem Fuss zu leben. Er scheint zu glauben, dieses Leben stehe ihm zu. Am Ende reichen weder der Einfluss der Schwester noch die Briefe des Vaters aus. Man schickt ihn nicht wieder nach Hause. Heinz Riefenstahl ist in Russland gefallen. Die Nachricht von seinem Tod erreicht seine Schwester in Kitzbühel nach ihrer Rückkehr von der Beerdigung des Vaters. Mit dem Tod ihres Bruders hat Leni Riefenstahl der Krieg doch noch eingeholt.

Die Soldatin

Als die deutschen Truppen in Polen einmarschieren, bereitet Marlene Dietrich in der kalifornischen Wüste ihren Auftritt als Amerikanerin vor. Am 7. September 1939 beginnen die Dreharbeiten zu dem Western *Destry Rides Again*. Marlene Dietrich beendet die 30er Jahre, wie sie sie begonnen hat, nämlich als Sängerin in einem Tingeltangel, das nur eben nicht in einer deutschen, sondern in einer amerikanischen Kleinstadt steht. Da sie dringend Geld wie auch ein Engagement brauchte, hatte sie Pasternaks Angebot angenommen. Sie hat nicht mehr viel zu verlieren, und eigentlich soll sie nur spielen, was sie schon immer gespielt hat: ein liederliches Frauenzimmer mit Herz. Ihre Lieder schreiben ihr alter Berliner Freund Friedrich Hollaender zusammen mit Frank Loesser, und als ihren Partner wählt Pasternak Jimmy Stewart aus, der als der Inbegriff des langweiligen, spröden Amerikaners gilt. Stewart ist einige Jahre jünger als sie. Neben ihr wirkt er vollkommen unbedarft und bieder. In Umkehrung der Westernklischees will Pasternak den männlichen Helden mit weiblichen und die weibliche Heldin mit männlichen Attributen ausstatten. Marlene Dietrich spielt die Saloonsängerin Frenchy, die Kent, dem Besitzer des Saloons, beim Falschspiel hilft. Als der Sheriff gegen das Falschspiel vorgehen will, wird er von Kent und seinen Kumpanen erschossen. Ein stadtbekannter Säufer wird zum neuen Sheriff ernannt. Der jedoch nimmt wider Erwarten seine Aufgabe ernst und holt sich den Sohn eines Freundes zur Unterstützung. Das ist Tom Destry, gespielt von Jimmy Stewart. Destry trägt keine Waffe. Hohn und Spott sind ihm gewiss. Schliesslich muss er doch noch schiessen, um sich gegen Kent zur Wehr zu setzen. Bei diesem Schusswechsel wird Frenchy, die Destry warnt, getötet. Das gefallene Mädchen opfert sich für den Helden. Das war eine versteckte Liebesgeschichte, wie sie den Amerikanern gefällt. Frenchy ist der unumstrittene Mittelpunkt des Saloons und Marlene Dietrich der Star des Films. Mit ihren Sprüchen und Liedern hält sie die Jungs

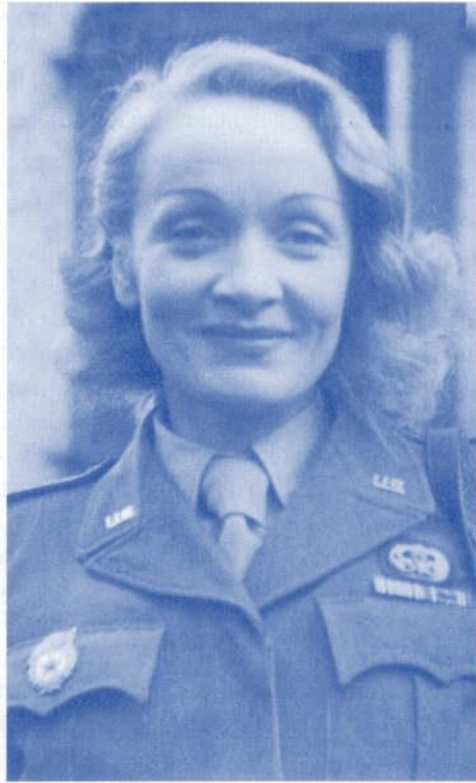
auf Trab. Wenn sie mit federnden Schritten den Tresen entlangbalanciert und dabei «Boys in the backroom» schmettert, johlt der ganze Saal vor Vergnügen.

In keinem ihrer Filme ist Marlene Dietrich körperlich präsenter als in diesem Western. In einer berühmten Szene prügelt sie sich mit einer eifersüchtigen Ehefrau. Angeblich hat Marlene Dietrich daraufbestanden, die Szene selbst zu spielen. Die beiden Schauspielerinnen kratzen, beißen, kreischen und balgen sich auf dem Boden, bis Destry einen Eimer Wasser über sie auskippt. Die amerikanische Presse jubelt über diese Szene. Endlich hat die Dietrich ihre europäische Grandezza verloren. Frenchys Kleidung ist denkbar einfach: sie trägt dekolletierte, enganliegende Hängereckenkleider mit Spaghettiträgern, die ihre Figur betonen. Wenn man heute diese Kleidchen betrachtet, fällt auf, wie zart die Dietrich gewesen ist. Unter den schwingenden Röcken verstecken sich viele Petticoats aus zartem Chiffon, die wie eine Ziehharmonika gefaltet sind. Jede Bewegung wird durch deren Mitschwingen betont. Selten zeigt Marlene Dietrich so viel Haut, und man staunt, wie muskulös ihre Oberarme sind. Ihre Haare sind kurzgelockt, was ihrem Gesicht etwas Freches gibt. Sie ist stark geschminkt und schreitet mit wiegenden Schritten und einem koketten Lächeln auf den Lippen durch die Reihen der Männer. Diese Frau stürzt keinen Mann ins Verderben, denn sie ist für alle und für keinen da. Frenchy ist stark, selbstbewusst und hat ein grosses Herz. So eine Frau darf nicht überleben, und deshalb muss sie am Ende sterben. Das gehört zum Genre, denn im Western sind die Frauen gut, nur der Mann darf böse sein. Der Saloon ist der Gegenentwurf zur puritanischen Familienstube. Die Männer sind froh, der moralisch komplexen Welt ihrer Ehefrauen zu entkommen. Im Saloon geht es einfach und unbeschwert zu. Hier wird mit grossem Vergnügen getrunken, gespielt, gesungen und geprügelt. Und hier gibt es Frauen wie Frenchy, mit denen man Spass haben kann. Mit *Destry Rides Again* hat Marlene Dietrich den europäischen Symbolraum verfasst.

Sie hat jetzt einen Pass und einen Film, die sie als Amerikanerin ausweisen. Pasternaks Rechnung geht auf: *Destry Rides Again* gefällt den Amerikanern. Der Film zählt zu den Klassikern des Westerns. «Boys in the backroom» ist eines ihrer populärsten Lieder geworden. Als alte Frau erinnert sie sich, dass es Spass gemacht hat, diesen Film zu drehen, und genau das merkt man ihm auch an. Sie arbeitet gerne mit Pasternak zusammen, der ihrer Meinung nach das Talent besitzt, alle glücklich zu machen.

Marlene Dietrich ist wieder gefragt. Allerdings wird auch sie nicht umhinkönnen zu registrieren, dass ihr der ganz grosse Erfolg nicht beschieden ist. 1939 ist das Jahr, in dem *Gone with the Wind* alle anderen Filme aussticht. Vielleicht ist es ein gewisser Trost für Marlene Dietrich, dass ihre grosse Konkurrentin Greta Garbo bei der Oscar-Preisverleihung ebenfalls gegenüber *Gone with the Wind* den Kürzeren zieht. Auch Garbos Karriere hat gelitten, und so, wie die Dietrich sich prügeln muss, um wieder in die Schlagzeilen zu geraten, so muss die Garbo lachen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

In ihrem nächsten Film *Seven Sinners* wirkt ihr Spiel hölzern und leblos. Das mag auch daran liegen, dass sie schon wieder eine Clubsängerin zu spielen hat, die sich in den falschen Mann verliebt. In *Seven Sinners* werden Zitate aus Sternberg-Filmen mit Szenen aus dem letzten Western gemischt. Man glaubt so einen Kassenschlager produzieren zu können. Marlene Dietrich ist die Sängerin Bijou Blanche, die in der Südsee tourt. Wo sie hinkommt, drehen die Männer durch. Sie verliebt sich in Dan Brant, einen gut aussehenden Marineoffizier, der als Bräutigam für die Gouverneurstochter vorgesehen ist. Brant, gespielt von John Wayne, zieht die weniger ehrbare der ehrbaren Frau vor, was ihm Ärger einbringt. Als Bijou und Brant sich das erste Mal begegnen, schreitet Marlene Dietrich singend, in ihre weisse Marineoffiziersuniform gekleidet, langsam die Treppe des Clubs herab. Diese Szene ist eine Reminiszenz an Sternbergs *Blauen Engel*. Als sie, in der Rikscha sitzend, zum Hafen gebracht wird, erinnert man sich an Shanghai-Lily. In beiden Fällen spielt das Geschehen in einer flirrenden und fremden Welt, doch der exotischste und bunteste Vogel von allen ist Marlene. Brant besucht sie in ihrer Garderobe in einer schwülen Nacht wie damals Tom Brown Amy Jolly in *Morocco*. Zwar beteuert Bijou gegenüber ihrem Offizier: «Ich desertiere nie», doch am Ende räumt sie das Feld und überlässt ihn der ehrbaren Gouverneurstochter. Ein Matrose verprügelt Bijou, weil er mit ihrer Verbindung zu seinem Chef nicht einverstanden ist. Deutlicher kann nicht gezeigt werden, dass Marlene Dietrich nicht mehr zu den unnahbaren, schicksalsmächtigen Frauen gehört. Die einstige Femme fatale ist ganz unten angekommen. Sie muss sich von dummen Matrosen verprügeln lassen, und als Liebhaber bleiben ihr nur trunksüchtige Schiffsärzte. Aus Sternbergs Diva ist ein Flittchen geworden. Die Lieder aus dem Film sind besser als der Film selbst. Die Kritiker sind nicht gerade hingerissen, aber es reicht für einen Achtungserfolg.



Marlene Dietrich in ihrer Eisenhower-Kampfjacke mit den Abzeichen der sowjetischen Elitegarde und der Trikolore, Berlin 1945

Der Krieg in Europa ist weit weg, doch die Amerikaner sind beunruhigt. Viele von ihnen fürchten, dass die Geschichte sich wiederholen wird: zuerst die Neutralität und dann der Kriegseintritt. Präsident Roosevelt versichert bei seinem «fireside chat» am 3. September 1939, dass Amerika neutral bleiben wird. «Let no man or woman thoughtlessly or falsely talk of America sending its armies to European fields.»⁴² Nachdem aber im Juni 1940 die Deutschen in Paris einmarschieren, weiss Roosevelt, dass er bald Farbe bekennen wird müssen. Während die Deutschen ein Land

nach dem anderen okkupieren, wird in den USA erbittert über den Kriegseinsatz gestritten. Noch immer ist die Mehrheit der Amerikaner gegen den Kriegseintritt. Es sind Amerikas Künstler und Intellektuelle, von denen viele mehrere Jahre in Europa gelebt haben, die immer wieder betonen, dass das, was in Europa geschieht, auch Amerika etwas angeht. Am 7. Dezember 1941 attackieren die Japaner den US-amerikanischen Stützpunkt Pearl Harbor. Die Amerikaner treten in den Krieg ein. Endlich hört Churchill von Roosevelt den Satz, auf den er schon so lange gewartet hat: «We are all in the same boat now.»

Zwei Wochen nach dem Überfall auf Pearl Harbor wird Marlene Dietrich 40 Jahre alt. Allein die Tatsache, dass sie wieder im Geschäft ist, vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass ihr Leben in eine Sackgasse geraten ist. Ihr Glamour- und Femme-fatale-Image wirkt mittlerweile reichlich angestaubt. Jetzt, wo die Frauen im «film noir» richtig böse sein dürfen, fällt auf, wie harmlos sie eigentlich ist. Ausserdem ist sie pleite und darf bei der Wahl der Filmstoffe nicht wählerisch sein. 1941 dreht sie mit René Clair, weshalb der Film sehr französisch ist und sie Gräfin Claire Ledoux heisst. *The Flame of New Orleans* zeigt, dass die Frauen aus der Neuen Welt prüde, hässlich und geschwätzig sind. Die Frau aus der Alten Welt dagegen ist erotisch, raffiniert und schön. Weder Dietrich noch Clair noch dem Publikum hat der Film gefallen: *The Flame of New Orleans* ist schlichtweg nur albern. Wenn man bedenkt, dass zur gleichen Zeit John Huston *Der Malteser Falke* dreht, so wird deutlich, welch einen künstlerischen Abstieg Marlene Dietrichs Karriere genommen hat. Auf vielen Porträts dieser Zeit sieht sie seltsam erstarrt aus, als fürchte sie, durch eine Bewegung den Zauber der Schönheit zu zerstören.

Zum Alter, zu den Zukunftsängsten und zu den Sorgen mit dem Geld kommt noch der Krieg. Was macht man in dieser Situation als Deutsche, die in Amerika lebt? Mutter, Schwester und Verwandtschaft sind in Berlin. Josefine von Losch hält ihre Tochter auf dem Laufenden. Sie schreibt Marlene Dietrich am 4. März 1940, dass ihr Film *Shanghai-Express* in Berlin gespielt wird. «Morgen wird Shanghai-Express in der Kaserne gegeben. Wir gehen hin.»⁴³

Nach der Kriegserklärung ändert sich die Stimmung in den USA. Freiwillige melden sich zum Einsatz, patriotischer Eifer erfüllt die Herzen. Marlene Dietrich hat einen amerikanischen Pass und verhält sich als Amerikanerin, wobei ihre Motivation deutsch ist, denn sie fühlt sich mitverantwortlich für diesen Krieg, den die Deutschen begonnen haben. Im De-

zember 1941 ist das «Hollywood Victory Committee» gegründet worden. Schauspieler und Sänger sind aufgerufen, ihre Fähigkeiten in den Dienst ihres Landes zu stellen. Marlene Dietrich macht nicht nur im Radio Werbung für Kriegsanleihen, sie reist vom Januar 1942 bis zum September 1943 durch das Land und wirbt in Bars, an Strassenecken, in Fabriken oder Cafés für Kriegsanleihen. Sechs bis acht Auftritte am Tag sind durchaus üblich. Sie kommt sich vor wie eine fahrende Handelsvertreterin und besucht am Abend Nachtclubs, um auch dort Anleihen zu verkaufen. Aus ihrer Berliner Zeit als Revuestar ist sie das Tingeln gewohnt, sie findet den richtigen Ton und sorgt dafür, dass 1 Million Dollar zusammenkommt. «Ich gehe auf Tour, um Geld zu sammeln für die Bomben, die auf Berlin fallen. Dort lebt meine Mutter, von der ich seit Kriegsbeginn nichts mehr gehört habe.»⁴⁴ Durch den Krieg rückt Berlin näher. Als gute Preussin weiss sie genau, wo in diesen Zeiten ihr Platz ist. Sie empfindet Dankbarkeit gegenüber dem Land, das sie als Staatsbürgerin aufgenommen hat. Klar und zielstrebig bekennt sie sich zu ihrer neuen Heimat und zum Sieg über Deutschland. Doch der Gedanke daran, wie es wohl der Mutter im vom Bombenkrieg heimgesuchten Berlin geht, treibt sie um. Am 30. März 1943 schickt sie über das Rote Kreuz ein Telegramm in die Kaiserallee: **ALLE GESUND, HOFFE DASSELBE VON EUCH. HABEN GROSSE SEHNSUCHT. BITTE SCHREIBT SO OFT ALS MÖGLICH. WIR SORGEN UNS. ALLE UNSERE LIEBE UND GEDANKEN. MARIE MAGDALENE SIEBER.** Sie macht bei der «Hollywood Canteen» mit, die im Oktober 1942 eröffnet. Die Canteen ist ein Restaurant mit Bar und Tanzfläche für die Soldaten, die nach Übersee müssen. Für die Soldaten ist nicht nur alles kostenlos, sie werden zudem von Hollywoodstars bekocht, bedient und unterhalten. Wenn die Jungs Glück haben, serviert ihnen Rita Hayworth die Suppe, während Marlene Dietrich in der Küche ihren Hamburger brät. Marlene Dietrich ist in ihrem Element. Sie freut sich, ihre hausfraulichen Fähigkeiten und ihre patriotischen Gefühle unter Beweis stellen zu können. Alles ist ihr lieber als das Filmstudio. Erich Maria Remarque hat für ihre karitativen, militärischen und patriotischen Ambitionen nur Hohn und Spott übrig: «Kleine Filmziegen als Captains, stockdämliche Hausweiber mit wichtigen Gesichtern, Befehlen etc. Hundert verschiedene Uniformen. Männer, statt in der Armee, in Schürzen, Schüsseln in den Soldatenkantinen waschend, sich toll patriotisch fühlend. Jahrmärkte der

Eitelkeit. Unser Puma mitten drin. Frustration findet einen Ausweg: Waac u. Waves, – Frauenorganisationen in Army u. Navy, mit vollem militärischem Rang»⁴⁵, notiert er am 9. Oktober 1942. Remarque lebt zu diesem Zeitpunkt fast drei Jahre in den Staaten. Im August 1939 war er mit Dietrichs Familie etwas ratlos in Südfrankreich zurückgeblieben. Mit seinem Lancia hatten sie sich auf den Weg nach Paris gemacht. Die Strassen waren voll mit Militärfahrzeugen. Paris war dunkel. Der Krieg sitzt ihnen im Nacken. Zwischen den Abschiedsvorbereitungen telefoniert er mit dem Puma, das sich auf der «Queen Mary» zwischen Europa und Amerika befindet und furchtbare Angst um Mann und Kind aussteht. Er weiss, dass er ihr nicht sagen darf, was Rudi ihm anvertraut hat. In Tamaras Leben gibt es angeblich einen Russen, der sie heiraten und mit nach Berlin nehmen will. Sollte das geschehen, so hatte Rudi ihm angekündigt, wird er nicht mit nach Amerika kommen. Was dann aus dem Kater werden soll, die jetzt schon nicht wusste, wohin sie eigentlich gehört, war Remarque schleierhaft. Zudem würde Rudis Verbleib in Europa Marlene vollkommen aus dem Gleichgewicht bringen. In diesem ganzen Chaos leistet Remarque Vermittlerdienste, und schliesslich sind alle bereit, zum Puma zu reisen.

Den letzten Abend verbringt Remarque mit dem Kater vor seinem Lieblingsrestaurant «Fouquet's». Er ist wehmütig; fast hat er ein schlechtes Gewissen, dass er weg darf und die anderen dableiben müssen. Er handelt jedoch in dem festen Glauben, dass das Puma ihn braucht. Einen Tag nachdem die Engländer und Franzosen den Deutschen den Krieg erklärt haben, kommen sie auf der vollbeladenen «Bremen» in New York an. Dank Marlenes Beziehungen ist auch Tamara Matul mit ihrem Nansenpass die Einreise genehmigt worden. Tamaras Nansenpass ist 1933 in Paris ausgestellt – eine lange, bunte Papierschlange ist Ausdruck dafür, dass sie nirgends dazugehört. Bei jedem Grenzübertritt wird ein neues Stück Papier angeklebt. Tamara Matul hat keine nationale Identität, es gibt nur Länder, in denen man sie duldet. Das letzte angeheftete Stück ist 1939 in New York ausgestellt. Rudi Sieber und Tamara Matul lassen sich in New York nieder, wo Rudi – durch Marlene Dietrichs Beziehungen – eine Stelle bei Universal bekommt.

Remarque fährt weiter zum Puma nach Los Angeles. Nachdem er angekommen ist, muss er feststellen, dass er sich getäuscht hat: sie braucht ihn gar nicht. Im Gegenteil, er steht ihr offenbar im Weg.

Marlene Dietrich steckt mitten in den Dreharbeiten von *Destry Rides Again*. Staunend beobachtet er die Verwandlung seiner Geliebten in eine ordinäre amerikanische Saloonlady. Im Zusammenleben ist sie sprunghaft, unruhig und ungerecht. Offensichtlich hat sie eine Affäre mit ihrem Filmpartner Jimmy Stewart angefangen. Häufig geht sie abends alleine aus und kommt erst im Morgengrauen nach Hause. An Liebe ist nicht zu denken, was Remarque ironisch in seinen Briefen an sie kommentiert: «Er verlangt, heilig gesprochen zu werden bei Lebzeiten. St. Antonius in der Wüste sei ein Waisenknabe gegen ihn; er habe sich nur mit Visionen und Lüsten herumgeschlagen und sei wegen dieser abstrakten Beherrschung schon heilig gesprochen. Er, Ravie, habe bei der schönsten Frau der Welt geschlafen und sei keusch geblieben.»⁴⁶ Wenn ihr neuer Liebhaber sie nicht mehrmals am Tag anruft und Blumen schickt, hat sie schlechte Laune. Die lässt sie dann an Boni aus. Er wohnt bei ihr und schreibt an seinem nächsten Emigrantenroman. Ihre Launen machen ihm die Arbeit noch schwerer, und die amerikanischen Behörden bereiten ihm Schwierigkeiten. Sein panamesischer Pass wird nicht anerkannt, und seine Frau Jutta Zambona, die ebenfalls einen panamesischen Pass hat, ist auf Ellis Island interniert. Von seinem mit der Immigration beschäftigten Anwalt erhält er die Nachricht, dass Marlene Dietrich versucht habe, ihren Einfluss in Washington geltend zu machen, um Jutta Zambona die Einreise in die USA zu verweigern. Er will es nicht glauben.⁴⁷ Marlene Dietrich macht ihm die Hölle heiss, weil er sich noch nicht hat scheiden lassen. Dabei ist sie vollauf mit ihrem Jimmy beschäftigt, und an ihm scheint ihr nicht mehr viel zu liegen.

Ihr gegenüber gibt sich Remarque freundlich und überlegen, denn er weiss, dass nur solch ein Verhalten bei ihr wirkt. Wenn sie den Eindruck hat, dass ein Liebhaber das Interesse an ihr verliert, will sie ihn zurückgewinnen. Mehrmals versucht sie ihn zu verführen, doch er ist misstrauisch geworden, seitdem er gehört hat, wie sie am Telefon Zuckmayer erklärte, sie könne sich im Bett verstellen. Remarque muss sich eingestehen, dass seine Liebe zum Puma zu Ende geht. Er verabscheut die Filmleute mit ihren Lügen und ihrem aufgeblasenen Getue. Immer wieder fallen ihm seine letzten Tage in Paris ein. Die Angst vor den Deutschen beherrschte alles und alle. In Los Angeles dagegen gibt man sich ahnungslos, heiter und zuversichtlich. Obwohl Marlene Deutsche ist, verhält sie sich auch nicht anders. Remarque will nicht begreifen, dass sie sich entschieden hat,

Amerikanerin zu sein. Und Dietrich kann nicht verstehen, warum er so ausgiebig Europa nachtrauert, anstatt seine Chance in Amerika zu ergreifen.

Um die Passangelegenheiten zu regeln, reist er im März 1940 zusammen mit seiner Ehefrau nach Mexiko. Sein Heimweh nach Berlin vermischt sich mit der Sehnsucht nach dem Puma. Er schickt ihr eine Postkarte, auf der ein mexikanisches Boot zu sehen ist. «Einen Spreewald muss man natürlich ausgerechnet in Mexico haben! Mit Pappeln am Wasser, die alten Träume des Heimwehs! Irgendwann will man aussteigen u. der Wagen steht da und in zwei Stunden muss man doch in Berlin sein, und man wird in der Edenbar Forelle russe essen – aber dann fangen sie mit den Gitarren an – Quatro vita – Warum habe ich nicht vier Leben, alle für dich – ta, warum nicht, Puma?»⁴⁸ Erich Maria Remarque empfindet das Heimweh nach Europa, das Marlene Dietrich sich schon lange nicht mehr erlaubt. Immer wieder schreibt er ihr über Abendstimmungen in gemeinsam bewohnten Pariser Hotelzimmern, über die Nike im Louvre oder über die blühenden Kastanien auf den Champs-Élysées. Er will sein trauriges Puma aufheitern. Das jedoch ist viel zu sehr mit dem Überleben in Hollywood beschäftigt, als dass es Zeit gefunden hätte, seine Sentimentalitäten zu teilen. Obwohl er nichts von ihr hört, steht sie am Flughafen, als er nach vier Wochen mit einem amerikanischen Visum in der Tasche aus Mexiko zurückkommt. Zu Hause wäscht sie ihm gar die Haare. «Verzeih, dass ich dich nachher bat, ein bisschen mit mir zu schlafen; – es war Alfred, der es tat. Aber du hast recht: er hat lange genug allein geschlafen, um es zu können, – ein Junge, der schon die Masern gehabt hat.»⁴⁹

Die Zeit der langen Liebesbriefe ist vorüber, er schickt ihr kleine Grusskarten, die fast verlegen wirken, als wolle er schüchtern darauf hinweisen, dass es ihn auch noch gibt. Es hilft nicht viel, denn sie erhört ihren alten Liebhaber nur selten. Das ehrlose Spiel zwischen den beiden geht weiter. Marlene Dietrich dreht in der Wüste, schläft am Set, und er treibt sich auf Dinnerpartys mit Werfel, Mahler und Strawinsky rum. Eigentlich will er nur mit ihr zusammen sein, und gerade deshalb weicht sie ihm aus. Sternberg, «mit seiner ewigen Zuneigung zum Puma», wird ihm zum warnenden Beispiel.⁵⁰ Während Marlene Dietrich um ihre Karriere kämpft, immer neue Liebschaften eingeht, kämpft Remarque gegen Heimweh und die Kälte seiner Geliebten.

Doch irgendwann will selbst er nicht mehr. Sie macht ihn zum Gespött. Er will sich das Puma abgewöhnen und zieht bei ihm aus.

Dem Krieg in Europa entkommen, will er sich in der Sonne Kaliforniens nicht nur den Kopf über die Launen der Marlene Dietrich zerbrechen. Feuchtwanger soll in Paris von der Gestapo gefasst worden sein. Die Landschaft hinter seinem Haus erinnert ihn an die Provence. Nachdem seine Bilder eine Woche auf dem Fussboden gestanden haben, hängt er sie auf. Den van Gogh, die Cézannes – ein Stück Heimat. Fast resigniert nimmt er wieder sein altes Leben auf: Bordellbesuche, Affären, zu viel Champagner und Zigaretten. Und manchmal, wenn er nach einer durchsoffenen Nacht auf die Strasse tritt, kommt es ihm vor, als sei er in Paris. Derweil werden Berlin und London bombardiert. Das Puma arbeitet viel, ist weiterhin eifersüchtig, sucht sich immer neue Liebhaber und will nicht von Remarque lassen. Sein Exilroman *Liebe Deinen Nächsten* erscheint Anfang 1941 in Fortsetzung unter dem Titel «Flotsam» (Strandgut) in der Zeitschrift *Collier's*. Hollywood hatte sich die Rechte daran bereits ein Jahr zuvor gesichert. Margaret Sullavan bekommt die weibliche Hauptrolle in dem wenig erfolgreichen Film *So Ends Our Night*. Marlene Dietrich wartet ungeduldig darauf, dass er endlich mit «ihrem Roman» anfängt. Ravic schreibt ihr Briefe, aber sie will den Filmstoff. Remarque, der weiss, wie sehr sie es sich wünscht, endlich mal andere Rollen zu spielen, reagiert auf ihr Drängen nur sehr zögerlich. *Arc de Triomphe*, der Liebes- und Emigrantenroman über Ravic, den Romantiker ohne Illusion, und Jean Madou, die keine Moral in der Liebe kennt, wird erst viele Jahre nach dem Ende ihrer Beziehung erscheinen.

Im November 1940 trennt sich Remarque vom Puma. Sie schlugen und sie bissen sich, schreckten vor keiner Beschimpfung mehr zurück. Den Ausschlag gibt ein Streit nach einer Party in der Villa Josef von Sternbergs. Marlene wirft ihm vor, wenn sie mit ihm schlafen wolle, sei er betrunken und impotent. Darauf kontert er, das sei eben so, wenn man vorher Gespräche über Präservative führen «müsse mit jemandem der nachher wie ein Fisch im Bett liege». Daraufhin behauptet sie, er habe sie als Hure bezeichnet. Er antwortet, er wolle nur darauf hinweisen, dass Huren etwas geben für das, was sie bekommen. Marlene Dietrich beschimpft ihn aufgebracht als einen, der aus der Gosse in Osnabrück kommt, und er bemerkt höhnisch, «die Tochter des Majors Dietrich tauchte wieder auf».⁵¹ Marlene Dietrich versucht sich zu versöhnen, doch Erich Maria Remarque reist für mehrere Monate nach New York. Kaum ist er im Frühling 1941

zurück in Los Angeles, versucht das Puma ihn wieder in seinen Bann zu ziehen. Als sie von ihm erfährt, dass er eine Liaison mit ihrer Konkurrentin Greta Garbo eingegangen ist, zeigt sie sich von ihrer hässlichen Seite. «Drei Stunden Telefon. Es erklärte, Garbo habe Syphilis u. Brustkrebs. Sei schmutzig, gebe an etc. Eine Entladung von Eifersucht, Wut, Tränen, Erklärungen, was es für mich getan habe u. wie es mich geliebt habe.»⁵² Lachend genießt er den Zusammenbruch der Frau, die er so sehr liebt. Sex mit der Garbo ist Remarques Rache am treulosen Puma.

Im Sommer 1941 trifft Marlene Dietrich Jean Gabin, den Gegentypus zu Remarque. Der Romancier war stets um ein weltmännisches Auftreten bemüht und wird ungern an seine kleinbürgerliche Osnabrücker Herkunft erinnert. Gabin dagegen verkörpert nicht irgendeinen diffusen Kosmopolitismus, sondern er ist ein Stück Frankreich. Wo er ist, steht der Pot au feu auf dem Tisch. Kaum vorstellbar, dass er ganze Nächte auf Barhockern verbringt. Neues interessiert ihn nur wenig, das Nacht- und Kulturleben ist ihm gleichgültig. Privat lebt er gern wie ein Bürger, was daran liegen mag, dass er aus der Welt der Gaukler kommt. Sein Vater war Revuesänger, seine Mutter trat als Sängerin in Cafés auf. Was Marlene Dietrich auf der Leinwand darstellt, ist ihm nur zu vertraut. Als er 1941 nach USA kommt, ist er 37 Jahre alt und ein Star in seinem Land. Seine grossen Filme heissen *La grande illusion* (1937), *La bête humaine* (1938) oder *Le jour se lève* (1939). Seine bevorzugten Regisseure sind Jean Renoir und Marcel Carné. Gabin ist der bon mauvais garçon, der für die eigentümliche Melancholie der Vorstädte steht.

Jean Gabin zieht ein Leben in den USA einem Leben im besetzten Frankreich vor. Marlene Dietrich und er kennen sich aus Paris. In ihrem Nachlass findet sich ein erstes Telegramm Gabins, das vom September 1935 datiert. Ob sie sich bereits näher kannten, geht daraus nicht hervor, sie scheinen jedoch vertraut miteinander gewesen zu sein. In Hollywood nimmt sie sich seiner an. Gabin soll sich an das Leben in Amerika gewöhnen. Marlene Dietrich gelingt dies, indem sie für ihn eine französische Insel schafft. «Wir richteten sein Haus nach seinem Geschmack ein, mit allen französischen Gegenständen, die wir in Farmer's Market und in den Geschäften von Beverly Hills auftreiben konnten. Er sollte sich so wohl wie möglich fühlen.» Jean Gabin war alles Nichtfranzösische suspekt – mit Ausnahme von Marlene Dietrich. Ihre Liebe verläuft über Frankreich.

Dietrich, die sehr gut Französisch spricht, unterrichtet ihn in Englisch und kocht für ihn französische Gerichte. Gabin bringt seine Freunde mit. Für Renoir bereitet sie gefüllten Kohl zu, und ihr Pot au feu ist unter den Franzosen Hollywoods berühmt. Ihre Abende verbringt sie jetzt häufig mit Gabin und seinen Freunden am Küchentisch. Marlene Dietrich erklärt ihnen Amerika, kümmert sich um Verträge, Liebeskummer, Führerscheine und Callgirls.

Rudi Sieber gesteht Marlene Dietrich, was sie sich von der Liebe zu Gabin erwartet: «... ich klammere mich nicht nur an ihn, sondern auch an die Chance, endlich einmal eine richtige Frau zu sein.» Eigentlich will sie nur Glück bringen, doch das ist ihr bis jetzt noch bei keinem Mann gelungen. Mit Jean soll es nicht so enden, wie mit all den anderen.⁵³ Für ihn lässt sie ihren Einfluss spielen und sorgt dafür, dass er ein Visum erhält.

Ihre Liebe zu Jean Gabin bringt Marlene Dietrich nach Europa zurück. Erich Maria Remarque war ihr am Ende zu deutsch, doch Gabin ist so französisch, dass sie sich als deutsche Amerikanerin europäisch fühlen darf. Wenn sie mal zusammen ausgehen, dann gefällt es Marlene Dietrich, lauthals die Marseillaise zu singen. Gabin findet das idiotisch und nennt sie lachend «ma Prussienne». Für sich und Gabin mietet sie ein Häuschen, in dem sie die französische Hausfrau spielen darf. Wenn er nach Hause kommt, holt sie ihm seine Pantoffeln, küsst und bewundert ihn. Aber sie macht sich auch liebevoll über ihn lustig, wenn sie ihm an die Stirn klopft und erklärt, was sie an ihm liebt, sei sein absolut leerer Kopf. In einer Zeit, in der die Welt auseinanderfällt, findet sie kurzzeitig ihren Frieden in dem beschaulichen Leben mit Gabin.

Nach den zermürbenden, mondänen Jahren an der Seite des dunklen, depressiven Remarque war der häusliche, stoische Gabin eine willkommene Abwechslung. Wenn er will, dann kann er ein grosser Verführer sein. Er ist einer dieser blonden verlässlichen Männer. Marlene Dietrich beschreibt Jean Gabin als den empfindsamsten Menschen, den sie kannte. Er war eine besondere Mischung: solide und gefährlich, sinnlich und treu. Das Leben in Amerika und speziell in Hollywood ist ihm zuwider. « J'avais l'impression de ne plus être ce que je souhaitais rester, c'est-à-dire un Français. »⁵⁴

In dem Dietrich-Home-Movie gibt es Szenen aus dem Liebesleben der beiden. Hoch zu Pferde in der Wüste sind sie wie die Cowboys gekleidet. Gabin im Morgenmantel raucht und lächelt so, dass man versteht, warum

sie diesem Mann verfallen ist. Das Kaffeesilber steht auf dem Tisch, das an die Wand gelehnte Fahrrad wirft Schatten. Sie sitzt in der Sonne beim Frühstück vor dem Haus. Marlene Dietrich sieht gelöst aus, ihre Haare sind zerzaust, sie lächelt ihren Geliebten an und raucht. Er dreht seine Runden im Pool, und eine braungebrannte Marlene schaut ihm vom Beckenrand aus dabei zu. Diese Bilder aus Brentwood sind Bilder des Glücks. Die Sonne scheint, der Himmel ist von unwirklichem Blau und der Krieg weit weg.

Marlene Dietrich will nicht darauf verzichten, ihren Geliebten auszuführen und zu zeigen. Jean Gabin mit dem kompakten Körper ist ein begnadeter Tänzer. Es gibt ein Foto, das die beiden zusammen am Tisch in irgendeinem Nachtclub zeigt. Gabin trägt Smoking und Fliege. Er sitzt dichtgedrängt neben ihr, seine Augen blicken skeptisch in die Kamera. Marlene Dietrich im trägerlosen Abendkleid sieht unendlich zart aus. Ihre Lippen sind geschminkt, und ihre Augenbrauen scheinen in ihrem Gesicht zu fliegen. Eine zeitlose Jugend liegt auf ihrem Gesicht, sie wirkt zerbrechlich und durchscheinend. Marlene Dietrich überlegt ernsthaft, Jean Gabin zu heiraten. Einen Brief an ihn unterschreibt sie mit seinem bürgerlichen Namen als «Marie Madeleine Moncorgé».

Ende Februar 1942 besucht sie Remarque. Sie will verreisen und bringt ihm ihren Kanarienvogel vorbei. Beim Wodka erzählt sie ihm, dass sie sich scheiden lassen will. Remarque beobachtet sie genau. «Es (das Puma, K. W.) zerfiel allmählich. Das Gesicht. Wartet auf seinen Gabin, der es – angeblich – täglich anruft. Ihm aber noch nicht seine Liebe glauben will. Es will sich wieder mal scheiden lassen. Sich ergeben. Hätte gelernt. Sei müde.»⁵⁵ Das Puma kommt ihm älter vor. Doch unverändert. Noch immer auf der Suche nach der sie erlösenden Liebe. Höhepunkt ihres Sehns nach einem soliden Glück ist ihre Vorstellung, dass sie von Gabin schwanger ist. Marlene Dietrich steigert sich regelrecht in die Schwangerschaft hinein. Als Frau von 40 Jahren träumt sie von einem Neuanfang als Ehefrau und Mutter. Aus ihrem Urlaub mit Gabin in Mexiko schreibt sie an Rudi Sieber: «Man macht die Augen zu und weiss, dass ja das Leben so nicht ist. Es ist so vielleicht für viele Frauen – aber ich glaube immer, dass es so nie für mich sein kann. (...) Ich bin solange in der Mühle der Verantwortlichkeiten gewesen, dass ich mich nicht gewöhnen kann, dass ein Mann alle meine Sorgen übernimmt. Ich habe meistens die Sorgen der anderen genommen.»⁵⁶

Maria bereitet ihr Kummer. Marlene Dietrich, die Maria von klein auf irgendwelche Krankheiten oder Verwachsungen angedichtet hat, kann nicht mehr übersehen, dass ihr einziges Kind unglücklich und dick ist. Das Unglück hält sie für normal, und für das Übergewicht findet sie die erstaunliche Erklärung, dass Marias Körper nicht in der Lage sei, Zucker zu verbrennen. Erwartungsgemäss hat sich Maria für den Beruf der Schauspielerin entschieden und besucht Workshops. Ihre ersten Auftritte geben berechtigten Anlass dafür, dass sie das Talent der Mutter geerbt hat. Und ebendiese Mutter ist ihr Problem. Um Abstand zu gewinnen, legt sie sich den Künstlernamen «Maria Manton» zu und heiratet einen namenlosen Komiker. Nun muss Marlene Dietrich für zwei sorgen. Dabei steckt sie selbst in Geldnöten. Ihrem Mann schreibt sie nach New York, dass sie sich Geld borgen musste, um das Kind mit dem Nötigsten zu versorgen. «Ich musste Services kaufen, Kochtoepfe, Tischtücher etc.etc. und alles kostet sehr viel. Ausserdem kann ich die Life Insurance nicht verfallen lassen – also ich habe kein Geld. Ich versuche meinen Schmuck zu verkaufen, aber das ist nicht leicht. Ich muss zum Studio. In Eile Mutti».⁵⁷ Obwohl sie hart gearbeitet hat in den vergangenen Jahren, ist kein Geld da. In *Manpower* mit George Raft spielt sie die aus dem Gefängnis entlassene Animierdame Fay Duval, der nichts im Leben geschenkt worden ist, als eine illusionslose, verletzte Frau. Fay glaubt, dass sie nichts anderes kann, als betrunkene Männer zu einem Drink zu verführen. Bei den Dreharbeiten zu ihrem nächsten Film *The Lady Is Willing* bricht sie sich einen Knöchel, was sie jedoch nicht daran hindert, weiterzuarbeiten. Ihre Willensstärke und ihr Arbeitsethos finden weitaus mehr Bewunderung als der Film selbst. *The Spoilers* von 1942 spielt schon wieder im Saloon, wo der Sheriff, die Massenschlägerei und die doofe schwarze Zofe nicht fehlen dürfen. Man erschrickt fast, wenn man Marlene Dietrich als Saloonlady Cherry Malotte sieht. Sie sieht aus wie eine alte Tante, die noch immer glaubt, sie sei sexy. Mit hochgestecktem Haar und weisser Bluse muss sie sich beleidigen und kränken lassen. Sie spielt wie eine Aufziehpuppe, die Arbeit ödet sie an: «... ich glaube ich sollte mich mal aus dieser Maschine, die mich immer treibt Geld zu verdienen herausnehmen, denn man behält ja sowieso das Geld nicht mehr. Wenn ich noch in der Arbeit glücklich wäre hätte ich noch wenigstens etwas, aber das ist ja auch schon lange keine Freude mehr, sondern jeder Film ist eine falsche Hoffnung, die nur Schmerzen bringt.»⁵⁸ Eigentlich

kann sie nicht mehr. «Ich bin müde in der Seele und im Körper. Ich weiss nicht, wie der Film geworden ist – es ist mir auch ziemlich gleich.»⁵⁹ Ein Jahr nachdem die Staaten in den Krieg eingetreten sind, dreht Marlene Dietrich einen Propagandafilm. Hintergrund ist die Mobilisierung der amerikanischen Wirtschaft für die Wiederaufrüstung. Die Stimme aus dem Off spricht mit triumphierendem Unterton von den Waffen aus dem Arsenal der Demokratie, die die totalitäre Tyrannei verschlingen werden. Es geht um zwei Männer und eine Frau. Marlene Dietrich spielt Josie, eine Bergarbeitertochter polnischer Herkunft, die der Welt des Vaters, die aus Dreck, Schweiß, Hunger und Streiks bestand, entkommen will. Dazu passend sind in *Pittsburgh* dokumentarische Aufnahmen vom Einmarsch der Deutschen in Polen zu sehen. Josie findet ihren Seelenverwandten in dem Bergmann Pittsburgh Markham, der dank einer Erfindung reich wird und sie auf dem Weg nach oben jedoch nicht mehr gebrauchen kann. Josie erhört Pittsburghs Freund Cash Evans, der sie schon lange liebt. Pittsburgh verliert alles und wird in Cashes Waffenschmiede wieder zu einem aufrechten Amerikaner. Der patriotische Auftrag des Krieges führt die drei Freunde zusammen. Josie zu den streitenden Freunden gewandt: «Dies ist keine Zeit für persönlichen Groll – es gibt ein wichtigeres Gefühl! Das einzige Gefühl, das uns heute leiten sollte, heisst: Vaterlandsliebe!» Marlene Dietrich ist in *Pittsburgh* der gute, patriotische Kamerad an der Seite der Männer. Der Film soll den Amerikanern demonstrieren, wie ziviles Engagement für einen gerechten Krieg aussehen kann. Das amerikanische Publikum wie auch die Kritik scheinen Marlene Dietrich in der Rolle der aufrechten Patriotin nicht sehr zu mögen. *Pittsburgh* ist kein Erfolg.

Weitaus mehr Zuspruch findet ihr tatsächliches Engagement für die Soldaten. Sie besucht Verwundete in den Lazaretten, verteilt Fotografien von sich und spendiert Hospitälern Lampenschirme zum Schutz der Augen der Verwundeten. Im Rundfunk spricht sie Programme, die das «Office of War» für sie zusammengestellt hat. Die amerikanischen Militärs sind begeistert: «The impact of your appearances on the air has already shown tremendous results and bond sales are mounting steadily day by day. I wish I could tell you how gratifying it is to work with people whose keen interest and honest patriotism makes it possible to do the kind of job that you did.»⁶⁰ Ihr einstiger Geliebter Remarque findet solch ein Verhalten

«zum Kotzen». Er verachtet die Nazis, doch er jammert und trinkt lieber, als dass er politisch aktiv wird.

Ganz im Gegensatz zu Jean Gabin, der weiss, wenn die Deutschen den Krieg gewinnen, wird er in den USA bleiben müssen. Er meldet sich beim Repräsentanten der Freien Französischen Seestreitkräfte in New York und verpflichtet sich für die Dauer des Krieges, auf der Seite de Gaulles zu kämpfen. Im Januar 1944 erhält er den Befehl, sich in Norfolk südlich von New York einzuschiffen. Dort befindet sich eine wichtige Marinebasis. Man hat ihn zum Waffenmeister an Bord eines Tankergeleitschiffs ernannt. Marlene Dietrich begleitet ihren Geliebten nach Norfolk. Wie tausende andere Paare auch gehen sie an ihrem letzten Abend zusammen essen und ins Kino. Um 2 Uhr am Morgen lichtet sein Schiff die Anker. Gabin will für sein geliebtes Frankreich kämpfen und lässt Marlene Dietrich allein zurück. Sein Heimweh nach Frankreich ist stärker als seine Liebe zu ihr. Am Kai stehend, kommt sie sich vor wie «ein armes, verlassenes, kleines Mädchen». Sie weiss nicht, ob sie sich je wiedersehen werden.

Doch Marlene Dietrich überlässt ihr Leben nicht einfach dem Schicksal. Sie meldet sich zur amerikanischen Armee und wartet auf ihren Einberufungsbefehl zur USO, der zivilen amerikanischen Organisation für die künstlerische Truppenbetreuung. Nachdem Gabin Amerika verlassen hat, kann auch sie gehen. Bevor sie ihrem Geliebten in den Krieg folgt, dreht sie *Kismet*. Ein Brojtjob. Erwähnenswert daran ist, dass sie zum ersten Mal in den Studios der Metro Goldwyn-Mayer vor der Kamera steht, der Regisseur ihr alter Bekannter William Dieterle ist, mit dem sie 1924 *Der Mensch am Wege* gedreht hatte und dass sie sich für die Rolle der Harlemsdame Jamilla die Beine mit flüssiger Goldbronze bemalen lässt. Sang- und klanglos schliesst sie hinter sich die Studiotür. Ohne ein Wort des Abschieds lässt sie 13 Jahre ihres Lebens hinter sich. Fast gewinnt man den Eindruck, sie sei froh, der Traumfabrik zu entkommen.

Am 29. Juni erhält sie in ihrem New Yorker Hotel ein Telegramm von Abe Lastfogel: DEAR MARLENE YOUR TELEGRAM WAS REALLY A TONIC **THAT MAKES UP FOR ALL OF DISAPPOINTMENTS WE RECEIVE HERE IN OUR WORK FROM DAY TO DAY.** Lastfogel ist Leiter der USO. Er telegraphiert, er sei sehr erfreut über ihr grosszügiges Angebot und hoffe, dass Danny Zeit haben werde mitzukommen. Danny Thomas ist ein Komiker, der als Conferencier für Marlene vorgesehen ist. Tag für Tag findet sich Marlene Dietrich in der Park Avenue 1 ein, wo Lastfogel Shows und Entertainer

für das In- und Ausland einer Begutachtung unterzieht. Die Zensur ist allgegenwärtig. Die Künstler müssen politisch absolut vertrauenswürdig sein und die Shows unterhaltsam, aber sauber. Marlene Dietrich muss schwören, nur die von der Zensur genehmigte Show auf die Bühne zu bringen. Jede Abweichung vom Skript hat sie zu melden.

Die Zeit für Starallüren ist vorbei. Sie hat ihre Person und ihre Kunst in den Dienst der Vereinigten Staaten von Amerika gestellt. Von nun an gelten andere Regeln als in Hollywood. Im verrauchten Wartezimmer an der Park Avenue in New York wird sie an ihre Mutter in der Kaiserallee in Berlin denken, die auf der Einhaltung ihrer Kriegsregeln bestanden hatte. Als Kind hatte sie diese Regeln als schützend empfunden; sie waren eine kostbare Konstante in einer Welt, die aus den Fugen geraten war. Mit über 40 ergeht es ihr nicht viel anders: «Was für ein angenehmes Gefühl: auf Befehle warten.»

Ihren persönlichen Besitz hat sie auf zwei Lagerhäuser verteilt. Das eine steht in Berlin. In der Landsberger Strasse ist untergebracht, was von ihrem Familienleben mit Rudi und Maria übriggeblieben war. Das andere Lagerhaus ist in Los Angeles. Bei «Bekins» hat sie drei Räume gemietet, um ihre Hinterlassenschaften als Hollywood-Filmstar einzumotten. Nichts hält sie in den USA, und sie ist bereit, einfach wegzugehen. Natürlich denkt sie an die Zukunft. Sie weiss, dass sie sich auf unbekanntes Terrain begeben hat. Es ist das eine, mit Mitte 20 in Revuen aufzutreten, und das andere, mit Anfang 40 vor tausenden von Männern auf der Bühne zu stehen. Von Danny Thomas lernt sie all die wichtigen Tricks und Kniffe, die man braucht, um als Solo-Künstlerin zu überleben.

Vor ihrer Abreise erhält Marlene Dietrich Uniform und Dienstgrad. Für den Fall einer Gefangennahme wird sie in den Rang eines Captains versetzt.⁶¹ Bei Sak's Fifth Avenue probiert sie ihre USO-Uniform an, zu der sie Stiefel und rote Fingernägel trägt. Statt der üblichen unzähligen Schrankkoffer und Hutschachteln reist sie dieses Mal mit leichtem Gepäck: ganze 55 Pfund sind erlaubt. Ohne Murren fügt sie sich diesem Befehl. Mit glitzernden Abendkleidern, gebügelten Uniformen und ihrer Singenden Säge bricht sie auf. In einer alten C-54 fliegt sie am 5. April mit den Musikern, Komikern und Artisten ihrer Show über Grönland, die Azoren und Casablanca nach Algier. Vor ihrem Abflug von New York lässt sich die Truppe fotografieren: Zwei Frauen und drei Männer in Uni-

form lachen frohgemut in die Kamera. Marlene Dietrich sticht nicht heraus, sie gehört einfach dazu.

Es ist üblich, dass die Künstler erst an Bord erfahren, wohin die Reise geht. Marlene Dietrich muss es vorher gewusst haben, denn in Nordafrika wartet Jean Gabin auf sie. Der hat ihr bereits einen Tag nach seiner Abreise ein Telegramm geschickt, dessen Inhalt sich in den nächsten Wochen wiederholt: **PAS DORMI NE PENSE QUE TOI. VIE MISERABLE SANS TOI. TU ES TOUTE MA VIE SI JE PEUX TELEGRAPHIRAI TOUT MON AMOUR POUR TOI.**⁶² Im März telegrafierte er mehrmals, dass er auf sie warte. Und sie kommt wirklich. Auf mehreren Fotos ist ihr Zusammentreffen in Algier festgehalten. Auf einem sieht man, wie Gabin – sehr elegant in seiner dunkelblauen Marineuniform mit goldenen Knöpfen – ganz stolz den Arm um Marlene gelegt hat. Solch eine Geliebte hat keiner, scheint sein Blick zu sagen. Sie trägt Uniform, Hemd, Krawatte, und das Schiffchen sitzt keck auf ihren blonden Locken. Beide lachen glücklich und gelöst, man will nicht glauben, dass sie sich im Krieg befinden, eher denkt man an Urlaubsfotos. Auf den übrigen Bildern hält dieser Eindruck an. Sie hat sich beim Spaziergang unter Palmen bei Jean Gabin eingehakt. In der Innenstadt von Algier sitzt sie auf einer kleinen Mauer. Sie trägt Herrenschuhe, Hosen, und ihr Hemd hat sie über die Ellbogen aufgekrempelet. Einziger Schmuck sind einige Goldarmreifen. Mit einem weichen, müden Blick schaut sie in die Kamera.

Marlene Dietrich ist nur Jean Gabins wegen gekommen, doch sie ist für alle da. Im Opernhaus von Algier gibt sie ihr erstes Konzert vor Gis. In ihrem engen Paillettenkleid steht sie vor ihnen wie ein Traum. Sie wollen gar nicht glauben, dass diese schöne Frau Hollywood und dem Luxus den Rücken gekehrt hat, um bei ihnen zu sein. Marlene Dietrich vermittelt den Boys von der ersten Minute an das Gefühl, es gebe kein grossartigeres Publikum als sie. Sie schwingt ihre berühmten Beine, sie spielt auf der Singenden Säge, übt sich in Selbstironie, und sie singt. «The Boys In The Backroom», «You Do Something To Me», «Taking A Chance On Love», «Annie Doesn't Live Here Any More» und «You Go To My Head» sollen zu ihrem Standardrepertoire werden. Es sind traurige und witzige Lieder, manchmal zum Mitsingen oder nur zum Mitsummen.

Anders als die Bilder vermuten lassen, geht die Geschichte zwischen Jean Gabin und Marlene Dietrich nicht gut weiter. Die Briefe, die er in den folgenden Wochen und Monaten an sie schreibt, berichten von seinem

verzweifelten Warten auf Nachricht. Vom Krieg ist nicht die Rede, aber von der grossen Liebe, die er für Marlene empfindet. Seine Liebesschwüre sind auf Bögen durchsichtigen, gelblichen Briefpapiers ohne Briefkopf festgehalten. Am oberen Rand notiert er penibel den Tag und die Uhrzeit. Mit dunkler Tinte schreibt er über seine Liebe und über seine Zweifel. Er beklagt sich bitter darüber, dass sie ihm etwas vorenthält. Es fällt ihm zunehmend schwerer, an ihre Liebe zu glauben. Dann kommt endlich ein Brief von ihr, doch der ist sehr kurz gehalten. Er fühlt sich nicht ernst genommen. In seiner Not wendet er sich an Rudi Sieber, doch auch der kann ihm nicht helfen. Gabins Briefe gehen an Marlene Dietrichs USO-Adresse in New York und werden von dort aus an sie weitergeleitet. Er weiss also nicht, wo sie sich gerade befindet und ob seine Nachrichten sie überhaupt erreichen. Amerikanische Soldaten, die er trifft, fragt er nach ihr und wie es ihr geht.

Warum sie ihn in solch eine Situation bringt, ist ihm ein Rätsel. Doch wie all ihre anderen Liebhaber will auch er nicht glauben, dass sie ihn nicht mehr liebt. Am 17. Mai, seinem 40. Geburtstag, ist er in melancholischer Stimmung. Es ist sein dritter Geburtstag, seitdem er mit ihr zusammen ist, doch der erste, den er alleine verbringt. Warum tut sie ihm das an?

Marlene Dietrich ist von Algier aus nach Italien geflogen. In der Nacht vom 9. auf den 10. Juli 1943 waren die Alliierten auf Sizilien gelandet. Mussolini wurde am 25. Juli in Rom abgesetzt. Im Norden des Landes darf er als Marionette Hitlers die Republik Salò gründen. Marlene Dietrich und ihre Truppe reisen dem alliierten Vormarsch hinterher. Mit Sonnenbrille und in eine warme Jacke gehüllt springt sie in Bari aus dem Flugzeug. Es gibt Bilder von ihrem Auftritt im dortigen Theater. Alles macht einen improvisierten, fast ärmlichen Eindruck. Wenn man sie in ihrem Abendkleid auf der schlichten Bühne vor einem schäbigen Vorhang stehen sieht, dann wird einem deutlich, welche ungeheure Energie sie aufwenden muss, um gegen diese Umgebung anzukommen. Ihr stehen keine Requisiten oder Lichtregie zur Verfügung; sie muss alles aus sich selbst herausholen. Auf die Vorstellung folgt die Einladung beim Offizierkorps. Eine lachende Marlene Dietrich schiebt im schlichten Kleid mit einem hohen Militär über das Parkett. Trotz der Strapazen muss es auch wunderbar für sie gewesen sein. Kein Privatleben und keine anhaltende Vertrautheit, die sie nur so schwer ertragen kann, und dennoch spürt sie Be-

wunderung und Liebe. Häufig tritt sie auf einer eigens für sie gezimmerten Bühne oder auf dem Deck eines Militärlastwagens unter freiem Himmel auf. Manchmal kommen bis zu 20'000 GIs, um sie zu erleben. Wenn sie auf der Bühne steht, dann sieht sie bis zum Horizont nur Soldaten, die auf ihren Helmen sitzen und darauf warten, dass sie zu ihnen spricht. Diese Männer – alle in Uniform – haben nur Augen für die zarte Frau mit den nackten Schultern und den hohen Schuhen. Manchmal gelingt es den Jungs, Rosen aufzutreiben, mit denen sie das Zelt Marlenes schmücken. Wenn sie weiterzieht, dann vergisst sie nicht, die Blumen mitzunehmen. Der Krieg hat Marlene Dietrich eine neue Beweglichkeit geschenkt. Nicht mehr an die Arbeit im Studio gebunden, tingelt sie mit ihren Abendkleidern und ihren Uniformen durch die Lande. Die Briefe ihrer in Amerika gebliebenen Tochter sind überraschend liebevoll. Maria kommt es seltsam vor, dass ihre Mutter so weit weg ist. Wenn sie eine Woche lang nichts von ihr hört, dann ist sie höchst alarmiert und fragt bei ihrem Vater nach, der jedoch nie etwas über den Aufenthaltsort seiner Frau zu wissen scheint. Maria versucht ihrer Mutter aus der Ferne Kraft zu geben.

8. Mai 1944

Dearest Mami,

I have not heard from you for so long how are you? Is everything alright? I saw your picture in Vogue in your uniform. You really look wonderful. You look like you did when you made your first pictures (...) All Love Kater.⁶³

Doch Marlene Dietrichs Auftritte sind nicht einfach. Obwohl sie noch nie etwas anderes getan hat, als andere zu unterhalten, fühlt sie sich überfordert. Sie steht vor tausenden von Soldaten, die ihr zurufen und sie mit Pfiffen bombardieren. Die Stimmung ihr gegenüber ist nicht immer freundlich. Diese Art Publikum ist sie von der Studioarbeit nicht gewohnt, und sie weiss nicht, wie sie reagieren soll. Von Danny Thomas lernt sie, nicht aus der Fassung zu geraten, wie man einen Lacher plaziert und das Publikum im Zaum hält. Was sie auf die Bühne bringen, sind ein paar Lieder, ein paar Witze, ein paar Sketche. Etwas zum Lachen und etwas zum Weinen. Eine Auszeit aus der Wirklichkeit, das ist es, was sie bieten sollen.

Von Bari aus geht es weiter Richtung Neapel. Soldatin Dietrich gehört zu denen, die das Land von den Deutschen zurückerobern. Die meisten Häuser sind zerstört, die Dächer abgehoben, überall liegt Schutt herum, und die Kinder spielen in den Ruinen. Wo die Deutschen gewesen sind, herrscht hinterher Tod und Verderben.

An der italienischen Front kämpfen insgesamt 20 Volksgruppen und Nationalitäten gegen die Deutschen. Marlene Dietrich nimmt unter ihnen eine Sonderstellung ein, denn sie ist eine Deutsche, die gegen die Deutschen kämpft. In Capua sitzt sie am helllichten Tag in ihrem funkelnden Paillettenkleid im Innenhof eines Schlosses. Um sie herum vergnügte Gis. Trotz widriger Umstände gelingt es ihr, grossartig auszusehen. Ihre Haare sind gewaschen und frisiert, ihr Gesicht geschminkt, ihre Nägel lackiert, und ihre Kleider sitzen perfekt. Zusammen mit ihrer Modemacherin Irene hatte sie sich für Paillettenkleider entschieden, weil diese nicht vor jedem Auftritt gebügelt werden müssen. In Caserta steht sie am Mikrophon, die Jungs zu ihren Füßen. Auf der Rückseite notiert sie: «No love, no nothing ... Sinatra never had an audience like that.» Jeder dieser Männer will ihre Aufmerksamkeit erregen. Sie glauben, wenn Marlene Dietrich da ist, könne es nicht so schlimm sein. Wäre es wirklich gefährlich, so würde man sie nicht zu ihnen lassen. Sie weiss um dieses Kalkül. Natürlich hat sie Angst. Doch die darf sie nicht zeigen.

Seit Januar 1944 kämpfen die Alliierten um den Zugang nach Rom. Erst im Mai gelingt ihnen der entscheidende Durchbruch. Vom Landekopf Anzio aus wird die Einnahme Roms vorbereitet. Marlene Dietrich ist in den entscheidenden Tagen vor Ort. In Anzio gibt sie als erste Konzerte. Dann kommt am 6. Juni die Nachricht vom Erfolg der Alliierten in der Normandie. Marlene Dietrich hat die Ehre, dies auf der Bühne zu verkünden. Sie weint, als sie den entscheidenden Schlag gegen Deutschland bekannt gibt. Die Soldaten jubeln. Alle wissen, das Ende Hitlers ist gekommen. Nur wenige Tage später ziehen die Amerikaner mit einer langen Autoparade in Rom ein. Die Soldaten werfen mit Schokolade und Zigaretten um sich. Sie sind stolz und rufen immer wieder: «We told you we'll do it!» Die Hauptstadt des Faschismus ist gefallen. Marlene Dietrich hat später berichtet, die Römer wollten ihren Augen nicht trauen, als sie sie in einem Jeep sitzen sahen. «They must have thought Americans are wonderful. We bring them freedom, bread – even movie stars.»⁶⁴

Am 17. Juni landet sie wieder in New York. In allen wichtigen Zeitun-

gen prangt das Foto, wie sie in einem Armeefliegeroverall mit wenig Gepäck und vielen Helmen aus den Kontrollen kommt. Die Helme sind Geschenke ihrer Soldaten. Zur Pressekonferenz erscheint sie in Armeehose, Hemd, Krawatte, Stiefeln und mit Schiffchen auf dem Kopf. Ihre Nägel sind rot lackiert, und sie sieht grossartig aus. Sie lässt sich nicht mit Streichhölzern, sondern nur mit einem GI Feuerzeug Feuer geben. Ihre Antworten fallen knapp und präzise aus. Auf die Journalisten wirkt sie ernst und völlig verändert gegenüber der Dietrich, die sie von früher kennen. Militärisch ist sie geworden; die Femme-fatale-Nummer hat ausgedient. Die Diva ist jetzt Soldatin. Über die Jungs sagt sie: «They are very much alive and alert. That is why I want to go back.»⁶⁵

Marlene Dietrich ist zurückgekommen, um sich eine neue Truppe zusammenzustellen. Ihre Auswahl ist begrenzt, denn es gibt nicht viele Künstler, die bereit sind, über ein halbes Jahr von zu Hause weg zu sein. De Gaulle besucht am 11. Juli New York. Zu seinem Empfang im «Waldorf Astoria» ist auch Marlene Dietrich geladen. Zeitungsbilder zeigen, wie sie mit dem New Yorker Bürgermeister LaGuardia plaudert. Sie ist jetzt eine politische Figur, die für ein befreites Europa kämpft. Hollywood scheint weit weg.

Wenn man sie entspannt und selbstsicher auf dem politischen Parkett agieren sieht, kann man nicht glauben, dass sie in diesen Tagen riesigen Ärger mit ihrem Geliebten hat. Ende Juni war Gabin überglücklich darüber gewesen, ein Telegramm von ihr zu erhalten. Er preist sie daraufhin als die Liebe seines Lebens. Fünf Tage später hat sich sein Glück in pure Verzweiflung verwandelt. Der Zeitung hat er entnommen, dass ihre neueste Romanze ein Air Corps Brigadier General ist, den sie beim Touren kennengelernt hat. Sie hat ihm den grössten Kummer seines Lebens zugefügt. Jetzt weiss er, warum sie sich so selten bei ihm gemeldet hat. Er begreift, dass er keine Bedeutung mehr für sie hat. Innerhalb einer Minute stürzt alles für ihn ein. Er will nichts mehr von ihr wissen.

Doch Jean Gabin ist Marlene Dietrich verfallen. Kurz darauf erhält sie von ihm einen Brief, den er sogar in Englisch geschrieben hat. Die Wahrheit will er von ihr wissen. Sein Leben befindet sich an einem Wendepunkt. Er hat sein Schicksal in ihre Hände gelegt in dem Glauben, dass auch sie für immer mit ihm sein will. Er fühlt sich verraten und verloren. Wenn sie das Versprechen ihrer Liebe erneuern will, soll sie ihm schreiben. Wenn nicht, dann wird er sich fügen, und sie wird nie mehr etwas

von ihm hören. Marlene Dietrich kann ihn beruhigen, und er begeht den Fehler, ihr weiterhin freimütig zu gestehen, er bewundere sie «wie ein Narr». Marlene Dietrich ist zunehmend genervt von seiner Bewunderung und von seiner Eifersucht; sie weiss nur zu gut, wie zornig, aggressiv und besitzergreifend er sein kann. Nachdem der Sturm sich gelegt hat, geht sie in Ruhe ihren Geschäften in New York nach. Sie wirft weiter Ballast ab und lässt Möbel und Schmuckstücke versteigern. Im Krieg verdient man schlecht. Marlene Dietrich muss für die gesamte Familie sorgen, und die Klagen über Steuernachzahlungen und Geldmangel durchziehen die Briefe an ihren Finanzberater. Der allerdings ist des Öfteren entsetzt über ihr unkooperatives Verhalten. Sie kann nicht mit Geld umgehen. Wenn sie es nicht mit vollen Händen ausgeben kann, fühlt sie sich unwohl. An einem sonnigen Nachmittag sitzt sie mit Leo Lerman auf einer Dachterrasse in Manhattan. Er interviewt sie für die «Vogue» über ihren Kriegseinsatz. Ihm fällt als erstes auf, dass ihre Augenbrauen nicht mehr abraziert und nachgezogen, sondern ganz normal gewachsen sind. «And Dietrich is funny, with that baggy pants comédien funniness, that belly-laugh vigour which her friends adore, but which Hollywood hid behind six-inch eyelashes and a million-dollar languor.» Marlene Dietrich ist bis auf den Lippenstift ungeschminkt und natürlich trägt sie ihr GI-T-Shirt und Hosen. Sie ist sehr nachdenklich, das Gespräch dauert 15 Stunden, und sie scheint froh zu sein, in Lerman jemanden gefunden zu haben, der wissen will, wie es ihr in Europa ergangen ist. Am eindrücklichsten schildert sie ihre Besuche in den Lazaretten:

There are those rows of beds. In them, boys are sleeping or unconscious. Next to each bed stands a pole, and on that pole hangs a jar – a jar of blood. The only movement in that whole place is the bubbling blood, the only sound in that whole place is the bubbling blood, a little wisp of a sound ... the only colour in that place is the colour of blood. You stand there with actual life running from bottles into the boys. You see it running into them. You hear it.

Es ist vorgekommen, dass sie gebeten wurde, die deutschen Soldaten im Lazarett zu besuchen. «Please go over and talk to them. You can speak Germans And I'd go over to those blank faced, very young Nazis. They

look me over and ask, „Are you the real Marlene Dietrich?“» Die deutschen Soldaten kennen sie nur aus den Erzählungen ihrer Mütter. Darin ist sie immer der blaue Engel.

Die Soldatentochter ist zutiefst beeindruckt von der Moral der amerikanischen Soldaten und der unglaublichen Effizienz der Armee. Auf jeden Fall will sie zurück in den Krieg. «I won't sign any contracts here that would tie me down. I will not sit here working at my little job and let the war pass by.»⁶⁶

In New York wird vor ihrer Abreise am 22. August *Kismet* uraufgeführt. Geschickt bringt sie ihre Arbeit bei den Truppen in Zusammenhang mit dem Film. Einem Journalisten erzählt sie die Geschichte, nach der ein schwer verwundeter Soldat, der nicht mehr leben wollte, so neugierig auf ihre vergoldeten Beine in *Kismet* geworden war, dass er beschloss weiterzuleben. Der Kinobesuch war sein erster Plan für die Zukunft. Die Ärzte haben sie gebeten, sich vor ihren Besuchen im Lazarett stark zu parfümieren. Das Parfüm einer Frau zu riechen kann manchmal den Unterschied zwischen Leben und Tod verdeutlichen, haben sie ihr erklärt. Die Verwundeten haben sie sogar gebeten, ihren Verband zu küssen. Auch diesem Wunsch ist sie nachgekommen. Marlene Dietrichs Selbstdarstellung ist gekonnt. Von der Soldatin, Patriotin bis zur Heiligen beherrscht sie alle Rollen. An einem ihrer letzten Abende in New York amüsiert sie sich in ihrem Lieblingsclub «El Morocco». Natürlich in Uniform.

Als Marlene Dietrich Anfang September zu ihrer zweiten USO-Tour aufbricht, weiss sie, dass Paris zurückerobert worden ist. Ihr Weg führt sie zunächst zu den nördlichen Stellungen der Amerikaner nach Island, Grönland und Labrador. In Island steht sie verloren und verfroren mit Käppi, Hose und Blouson in einer menschenleeren Landschaft. Hinter ihr sieht man ein selbstgezimmertes Schild mit der Aufschrift «Park Avenue». So sieht Heimweh aus. In Armeehemd und Schürze ist sie am Herd, um sie herum Militärs. «Iceland – kitchen making potatoe-pancakes», hat sie auf der Rückseite des Bilds notiert. Marlene Dietrich nimmt das Essen grundsätzlich zusammen mit den einfachen Soldaten ein. Das ist ihre Art, den Johnnies aus Georgia und Bills aus New Jersey zu zeigen, dass sie nur für sie da ist. Sie hört ihnen zu, lacht über ihre Witze und gibt ihnen das Gefühl, wichtig zu sein. Auch ihre Show, die Witze und Sketche sind auf den Geschmack des einfachen Soldaten abgestimmt.⁶⁷

Da ist etwas, was sie von ihren Boys trennt. Während für diese das Ende

des Krieges bedeutet, dass sie nach Hause zurückdürfen, wird sie sich dann entscheiden müssen, wo eigentlich ihre Heimat ist. Maria schreibt, sie sei begeistert von *Kismet*. «I thought you looked the true definition of that misused word glamour!» Sie ist stolz auf ihre schöne, aufregende Mutter und berichtet, die Menschen würden vor den Kinos Schlange stehen. Marlene Dietrich wird es gern lesen und darüber nachdenken, was sie eigentlich nach dem Krieg machen soll. Mit Gabin geht es weiter wie gehabt. Er wartet auf Lebenszeichen von ihr und ist übergücklich, wenn sie ihn mit einem Brief bedenkt. Im November 1944 gesteht er ihr, dass er müde ist. Müde vom Alleinsein und müde davon, die Jahre ohne sie zu verbringen. Wahrscheinlich wäre Gabin entsetzt gewesen, wenn er gewusst hätte, dass Rudi Sieber seine Liebesbriefe als erster liest. Er teilt ihr dann mit, ob etwas Wichtiges darin gestanden hat, ausser, dass Jean traurig sei. «I shall make copies of all of them to send them to you and shall keep the originals for future reference.»⁶⁸ Rudi Sieber führt nicht mehr Buch über ihre Ein- und Ausgaben, aber mit einer gewissen sadistischen Freude urteilt er über die Gefühle anderer und archiviert die Liebesbriefe seiner Frau. Ausführlich berichtet er ihr an die Front, mit wem er aus gewesen ist. Natürlich soll sie auf sich aufpassen, und er hofft, es gehe ihr gut.

Rudi Sieber blendet den Krieg aus. Er verwaltet die Liebhaber seiner Frau und sorgt dafür, dass ihr die Schminke nicht ausgeht. Dafür bekommt er einen monatlichen Scheck, der ihm ein gutes Leben erlaubt. Charlie Trezona wendet sich – alarmiert über ihr schwindendes Kapital – im Februar 1945 mit einem ernsten Schreiben an sie. Er hat sich mit Rudi in Verbindung gesetzt, der davon auszugehen scheint, dass Marlene Dietrich ihn und Tamara bis an das Ende ihrer Tage versorgt. «Mr. Sieber seems very worried about the possibility of your not being able to keep up your insurance payments and the checks for him in maintenance.» Trezona versucht Marlene Dietrich zu verdeutlichen, dass es so nicht weitergehen kann. Wenn sie keine Filme dreht und stattdessen die Truppen unterhält, ist das ihr Privatvergnügen. Dieses muss man sich jedoch leisten können. Marlene Dietrich hat sich in der Vergangenheit entschlossen, ihr Geld auszugeben und nicht zu investieren. Deshalb hat sie nichts mehr. Trezona sieht nur eine Lösung für dieses Problem: Sie muss einen Film drehen oder einige Radiosendungen machen. In den amerikanischen Zeitungen sind Briefe von Soldaten abgedruckt, die voll des Lobes sind über

ihren Mut und ihren Einsatz. Auf der anderen Seite jedoch hält sich das Gerücht, sie wolle in Europa bleiben. «This is very bad and should be corrected by you unless it is true. Your return should be looked forward by producers of films and radio shows and the anticipation of your return should always be built with the view in mind of getting the maximum earning power when you return.»⁶⁹

Da sitzt sie im umkämpften Frankreich, schlägt sich mit Kälte und Filzläusen herum und soll an ihre nächste Filmrolle denken. Nichts wird ihr ferner sein als Hollywood. Dann liest sie bei Walter Reisch, dass sie unvergessen ist in Hollywood. «It gives a strange feeling to hear you talking about the cold and the dampness and the dark, but it is not a feeling of pity or regret, it is a feeling of pride and respect for your bravery and selflessness with which you serve the cause. Somehow we always felt it was just a whim of yours when you said time and again you will be first one to be over there – Paris and further on – and then you really did it. Grand! It is sunny and warm here, and still there are many who would trade with you.»⁷⁰

Irritierend ist, dass ihre amerikanischen Freunde so tun, als ob der Krieg bereits vorüber sei, während sie sich noch mittendrin befindet. Bei ihrem Zwischenstopp in New York hatte Marlene Dietrich eine Anfrage des amerikanischen Geheimdienstes OSS (Office of Strategic Services) erreicht.⁷¹ Sie wurde um ihre Mitarbeit bei Radiosendungen gebeten, die im deutschen Sendegebiet ausgestrahlt werden sollen. Marlene Dietrich, der unvergessene *Blaue Engel*, scheint dafür prädestiniert zu sein. Sie willigt ein. In London werden die Sendungen aufgezeichnet. Sie singt deutsche und englische Lieder, und vor allem singt sie «Lili Marleen». «Lili Marleen» ist das Lied der Soldaten des Zweiten Weltkriegs. Es ist ein deutsches Lied, dessen Text aus der Zeit des Ersten Weltkriegs stammt.⁷² Nach der Niederlage von Stalingrad war es von Goebbels als «wehrzerstehend» verboten worden. Über die Soldatensender Nordafrikas waren auch die alliierten Soldaten mit diesem Lied bekannt geworden. Marlene Dietrich nimmt es Ende 1943 in ihr Programm auf. Zwei Jahre lang singt sie es: in Afrika, Sizilien, Italien, Alaska, Grönland, Island, Belgien, Holland, Deutschland und in der Tschechoslowakei. Hemingway hat über seine Freundin Marlene Dietrich gesagt: «Selbst, wenn sie nichts als ihre Stimme hätte, könnte sie einem damit das Herz brechen.» Das war vom OSS durchaus beabsichtigt. Die Deutschen sollen melancholisch werden. Sie sollen sich daran erinnern, dass es früher noch etwas anderes in ihrem

Land gegeben hat ausser Märschen und Durchhalteparolen. Marlene Dietrich singt dieses Lied als Soldat, unsentimental und nüchtern. Gerade dadurch gelingt es ihr, die Poesie zurückzubringen, die die Deutschen verloren haben.

Im August 1939 hatte sie mit dem Train bleu die Côte d'Azur verlassen, ohne zu ahnen, dass sie erst in fünf Jahren wieder französischen Boden betreten wird. Ende September 1944 ist Marlene Dietrich in Paris. Vielleicht denkt sie daran, wie sehr sie sich zwei Jahre zuvor in Mexiko nach Europa und speziell nach Paris gesehnt hatte. «Wenn wir nur herüberkönnten – wir werden doch nicht hier enden? (...) – ich bin nicht undankbar – nur einmal Fouquets nur den Arc.»⁷³ Ihr Wunsch ist in Erfüllung gegangen. Der «Arc» steht noch, und «Fouquet's» hat geöffnet. Marlene bezieht eine Suite im «Ritz». Alles ist noch da: das Messingbett, die taubengraue Tapete, der Marmorkamin und der grosse graue Toilettentisch mit dem Spiegel. Das Essen ist miserabel, aber sie ist von der Feldküche nicht verwöhnt. Während in den umliegenden Bars nur vin ordinaire und schales Bier ausgeschenkt werden, gibt es im «Ritz» noch ausreichend Champagner.

Im «Ritz» werden ausschliesslich V.I.P.s aufgenommen. Zu ihnen gehören auch Dietrichs Freund Ernest Hemingway mit seiner neuen Geliebten, der Reporterin Mary Welsh. Hemingway nennt Marlene Dietrich liebevoll «Kraut». Er bewundert ihre Schönheit, ihre Klugheit und ist der Meinung, sie habe den besten «gallows-humour» der Welt. Beide haben viel Vergnügen dabei, detailliert Marlene Dietrichs Beerdigung zu planen. Gewöhnlich beendet er die Ausführungen mit dem Satz: «So eine Show wird nie stattfinden. Du bist unsterblich, mein Kraut.» Gerne spaziert sie in Hemingways Badezimmer, setzt sich auf den Rand der Badewanne, schaut ihm beim Rasieren zu und singt ihm etwas vor. Dazu trinken sie am Morgen bereits Champagner. Hemingway schätzt ihr Urteil. Manchmal liest er ihr an der Hotelbar aus seinem neuen Manuskript vor. «I was so proud of you in the Ritz and how you looked like a combat soldier and walked like one and even smelled a little like one and the other thing all shit and good tailors and raspberries.»⁷⁴ Ernest Hemingway bewundert die Preussin in ihr, und sie liebt den Dichter und Jäger. Ihre Freundschaft beruht darauf, dass sie voneinander wissen, wie gefährdet sie beide sind. Mary Welsh begegnet Marlene Dietrich zum ersten Mal. Sie beschreibt sie als «verführerisch schön in ihrer Khakiuniform und mit dem gestrickten khakifarbenen Helmfutter schräg auf dem Kopf».⁷⁵

Ihrer nüchternen Art wegen charakterisiert sie Marlene Dietrich als eine Geschäftsfrau, «die sich mit allen Einzelheiten ihres Programms befasste, vom Transport über Zimmerbestellung, Massen von Bühnen und Zuschauersälen bis hin zur Beleuchtung und zu den Mikrofonen».⁷⁶

Kaum waren die Deutschen vertrieben, machten sich die Couturiers daran, die nächste Kollektion zu entwerfen. Ein Foto zeigt Marlene Dietrich im schlichten Uniformkostüm, mit Männerschuhen und einer grossen Tasche vor dem Atelier von Elsa Schiaparelli. Dort kauft sie sich den fuchsroten Seidenmantel, in dem sie Lee Miller für die englische «Vogue» fotografiert hat. Das Foto ist im «Ritz» aufgenommen. Marlene Dietrich sitzt auf dem Boden und blickt in die Ferne. Man hat den Eindruck, der hochgeknöpfte, reich verzierte, schimmernde Mantel schützt sie. Lee Miller, die stets ihre Armeekluft trägt, kommentiert: «It is all right for her to shop in Paris, although the city is out of bounds – as she is in USO and has to dress up for the boys.»⁷⁷ Weiterhin absolviert sie ihre Auftritte in Ostfrankreich, Belgien und Holland. Eine Aufnahme aus Nancy zeigt, wie sie aus dem Grandhotel kommt und von einer grossen Menge Soldaten empfangen wird. Sie lacht, und die Soldaten salutieren. Diese Bilder sind grau in grau. Man sieht Marlene Dietrich die Erschöpfung an. Ihr Gesicht ist von der Kälte ganz klein geworden. «Man hat Angst, und Schluss. Ein komisches Gefühl. Angst zu versagen, Angst aufgeben zu müssen, dieses Leben nicht ertragen zu können. Und alle würden mit einem Lächeln sagen: ‚Natürlich, natürlich, das war ja auch eine lächerliche Idee.‘ Ich kann meine Angst niemandem anvertrauen.»⁷⁸

Marlene Dietrich denkt an die Kriegsregeln ihrer Mutter. Sie muss durchhalten. Ihre Künstlertruppe muss bei guter Laune gehalten werden, denn sonst können sie niemanden unterhalten. Ihre Aufgabe ist es, den Boys für eine kurze Zeit die Angst vor dem Tod zu nehmen. Ihre Hände sind von der Kälte so dick wie Bälle. Von den Erfrierungen schmerzen ihre Füsse. Und dennoch zieht sie für die Gis ihre hohen Schuhe an. Auf einem Foto, das am 7. April 1945 in LIFE veröffentlicht wird, sieht man sie irgendwo in einem schäbigen Zimmer in Armeekleidung auf einem Feldbett sitzen. An ihrem einen Bein trägt sie Nylonstrümpfe und ist dabei, einen Stöckelschuh anzuziehen.⁷⁹ Ihr anderes Bein steckt in dicken Wollsocken. Die Soldatenstiefel liegen auf dem Boden vor ihr. Die Verwandlung in eine begehrenswerte Frau wird schwieriger, je länger der Krieg andauert.

Marlene Dietrich hat schon lange ihre USO-Uniform gegen das Eisenhowerjackett eingetauscht. Dazu trägt sie die vorgeschriebene Hose, Helm oder Mütze sowie schwere Stiefel. Je näher sie Deutschland kommt, umso mehr wird sie die Sicherheit der Uniform geschätzt haben.⁸⁰ Eine Serie von Fotografien zeigt sie irgendwo in Frankreich, neben General Patton stehend. Für Patton war die Uniform unverzichtbarer Teil einer erfolgreichen militärischen Aktion. Der General der Dritten Armee weiss besser als jeder andere um das theatralische Element der Schlacht und um die disziplinierende Macht der Uniform.⁸¹ Der hochgewachsene Patton liess sich ohne Kopfbedeckung neben Marlene Dietrich fotografieren. Sie ist in dunkler Uniform und schaut strahlend an ihm empor. Patton schenkt ihr einen kleinen Revolver, damit sie sich im Falle einer Gefangenschaft zur Wehr setzen kann.

Nach schweren Bombardements ist Aachen, die «Stadt der Kirchen und Könige», die erste deutsche grosse Stadt, die den Alliierten in die Hände fällt. «Wir drangen nach Deutschland ein, und zu unserer grossen Überraschung fühlten wir uns überhaupt nicht bedroht, verspürten nicht die geringste Angst. Die Leute auf der Strasse dachten nur daran, mich zu umarmen, sie baten mich, mich bei den Amerikanern für sie einzusetzen, sie hätten gar nicht freundlicher sein können.» Auf den Fotos aus Aachen kann man Marlene Dietrich kaum in den grauen Schuttbergen ausmachen. In Stolberg steht sie wie eine Gestalt aus einer anderen Welt in ihrem Schiaparelli-Mantel auf der Strasse. Die Welt ist jedoch so grau, dass nicht einmal der prachtvolle Mantel ihr etwas Glanz zu verleihen vermag. Mit einem sehr müden Gesicht blickt sie kritisch in die Kamera. Hinter ihr lachende Kinder. Sie schreibt zu diesem Bild: «Stolberg November 1944 – Sometimes sad». Sie kehrt mit den Siegern in ihr Heimatland zurück. Marlene Dietrich ist gespalten: sie ist Teil des alten Deutschland, und sie gehört zu dem neuen Amerika, das über Deutschlands Zukunft entscheiden wird.

In den Resten eines nahezu vollkommen zerstörten Hauses breitet sie ihren Schlafsack aus. Es ist kalt, und es regnet ununterbrochen. Überall Schlamm. Die Ruine hat kein Dach, es wimmelt von Ratten. «Die Ratten haben eisige Pfoten. Man liegt auf dem nackten Boden in seinem Schlafsack, die Decke bis zum Kinn hinaufgezogen, und diese Biester laufen einem über das Gesicht, ihre Pfoten, kalt wie der Tod, jagen einem einen Heidenschreck ein.»

Weihnachten 1944 ist entschieden, dass es das letzte Weihnachten im Krieg sein wird. Die Ardennenoffensive der Deutschen ist gescheitert. Marlene Dietrich ist wehmütig gestimmt. Sie wird 43 Jahre alt und weiss immer noch nicht, wie es mit ihr weitergehen soll. Weder beruflich noch privat. Selbst Gabin fühlt sich in dem Durcheinander des zu Ende gehenden Krieges verloren. Noch immer schreibt er ihr seine Briefe der Sehnsucht und des Misstrauens.

Marlene Dietrich nimmt irgendwann nicht mehr genau wahr, wo sie überall auftritt. Die langen Monate des verwirrenden Lebens auf den europäischen Kriegsschauplätzen haben sie ausgelaugt. Immer seltener findet sie die Kraft, sich gegen die Angleichung an den Krieg zur Wehr zu setzen. Das Durcheinander, als das sie ihr Leben empfindet, geht weiter bis zu dem Tag, an dem der Krieg gewonnen ist. Als Soldatin, die sie geworden ist, wartet sie mit den Boys zusammen auf Anweisung. Sie sind die Sieger, doch sie fühlen sich bedeutungslos. Endlich ergeht ein Befehl an sie: Rückflug nach LaGuardia. Dorthin, wo alles angefangen hat. Als die Maschine in New York landet, regnet es. Niemand ist gekommen, sie willkommen zu heissen. Sie werden von Kopf bis Fuss durchsucht. Ihre Kriegsbeute wird einbehalten. Dazu gehört bei ihr General Pattons Revolver. Unbewaffnet kehrt Captain Dietrich in ihre Suite im St. Regis Hotel zurück.

V Anklage (1945-1954)

Die Zeugin

Den Sommer, nachdem die Deutschen besiegt waren, verbringt sie in New York. Sie kuriert ihre Kieferentzündung aus und leidet unter den Nachwehen der Erfrierungen ihrer Hände und Füße. Mit dem Ende des Krieges ist ihr Leben wieder kompliziert geworden. Es gibt keine Befehle, Auftritte und Publikum mehr für sie. Ihr Geld ist aufgebraucht, die Schecks nicht gedeckt. Ihre Freunde, die sie so sehr um ihren Mut beneidet hatten, freuen sich zwar, sie zu sehen, doch Geschichten aus dem Krieg interessieren sie nur am Rande. Da Marlene Dietrich nicht nach Hollywood zurückwill, in New York nicht weiss, was tun, fährt sie – nachdem sie ein Visum erhalten hat – nach Paris. Dort wartet Gabin auf sie. Er war erst im Juli 1945 demobilisiert worden. Jean Gabin war bei den alliierten Soldaten gewesen, die Hitlers «Berghof» einnahmen. Nach der langen Anspannung des Krieges fühlt er sich müde und leer. Bei der Siegesparade auf den Champs-Élysées wollte er nicht dabei sein. Vom Fenster seines Hotelzimmers aus beobachtete er den Vorbeimarsch seiner Kameraden und heulte wie ein Schlosshund.

Der Ton ihres letzten Briefes ist gereizt. Sie schätzt es überhaupt nicht, wenn sie Rechenschaft für ihr Tun ablegen soll. Marlene Dietrich versichert ihm, dass sie die Scheidung betreibt, mit der Rudi natürlich einverstanden ist. Wenn sie in Paris sein wird, will sie jedoch so schnell wie möglich zu ihrer Mutter nach Berlin, was er sicher verstehen wird. Danach wird sie ganz ihm gehören. «Si tu es gentile avec moi je reste avec toi toute ma vie.» Ob verheiratet oder nicht, das mag er entscheiden. Wenn er allerdings ein Kind will, so fügt sie hinzu, ist es besser zu heiraten.¹

«Ich habe nun versprochen Jean für *immer* glücklich zu machen. Das sollte

mir möglich sein mit all meinen Talenten – nicht, dass ich es je geschafft habe, aber vielleicht gelingt es mir einmal. Er verdient es.»² Diese Zeilen hat sie vor drei Jahren an Rudolf Sieber geschrieben. Jetzt, wo der Krieg vorüber ist und beide noch leben, zögert Marlene Dietrich, ihr Versprechen einzulösen.

Ihre Zeit in Paris wird ein Fiasko. Was Gabin im «Hotel Claridge» vorbe-reitet hat, genügt ihren Ansprüchen nicht. Das Zusammenleben in einem gemeinsamen Schlafzimmer und einem Salon empfindet sie als Zumutung. Hartnäckig besteht sie auf ihrer «privacy» und verlangt ein Zimmer für sich allein. «How can I live during winter in two rooms and one bath-room making a film. Where one has to wait for the other in the morning!!»³ Da sie jedoch monatelang unter weitaus widrigeren Bedingungen gelebt hat, scheint es hierbei nicht um die Zimmeranzahl, sondern um Jean Gabin zu gehen. Er möchte ein Kind, Marlene Dietrich kontert, dass man Kinder bekomme, wenn man jung ist. Wenn er sich Kinder gewünscht hätte, dann hätte er jetzt welche. So wie sie.

Endlich erhält sie Ende September ihr Visum für Berlin. Ihre Mutter holt sie am Flughafen Tempelhof ab. Marlene Dietrich kehrt im Militärkostüm und mit Schiffchen auf dem Kopf als Amerikanerin in ihre Heimatstadt zurück. Eine Krawatte tragen Mutter wie Tochter. Fotos zeigen, wie Marlene Dietrich, fest bei der Mutter untergehakt, den Flughafen verlässt. Das Berlin, das Marlene vor 15 Jahren verlassen hat, gibt es nicht mehr. Vieles erkennt sie wieder, doch alles ist anders. Rudi Sieber, dem sie nach New York schreibt, ist der Zeuge ihrer Berliner Zeit. Ein Paar waren sie nur in Berlin gewesen, und er weiss genau, wovon sie spricht. «Die Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche ist zerstört, Bahnhof Zoo, Taunentziehstrasse, Joachimsthaler – alles in Schutt und Asche. (...) Pappilein – wie traurig die Welt ist. Unser Haus 54 steht noch und trotzdem Schüsse das Haus beschädigt haben sind rote Geranien auf unserem Balkon. Nr. 133 hat nur noch Mauern, ist ganz ausgebrannt, der Balkon hängt herunter und Mutti hat tagelang in den Trümmern gesucht und oben drauf in Schutt und Asche lag die Bronze-Maske von meinem Gesicht unversehrt! Da hat sie dann lange gesessen und geweint.»⁴ Als wolle sie sich gegen diese zerstörte Welt schützen, betäubt sie sich mit Arbeit und Fürsorge. Zweimal am Tag tritt Marlene Dietrich in den amerikanischen Clubs auf, geht nachts tanzen und hat kaum etwas zu essen. Damit wenigstens ihre Mutter satt wird, ver-



Marlene Dietrich 1960 in Berlin

zichtet sie und sieht aus wie ein «altes Suppenhuhn mit (geschrumpeltem) Hals». Ausserdem gibt es noch Siebers in Aussig, um die sie sich zu kümmern hat. Als Deutsche waren sie nicht länger erwünscht in Üsti nad Labern, wie Aussig jetzt heisst. Seit 6. August befinden sie sich in einem russischen Flüchtlingslager. Marlene Dietrich gelingt es, von den Russen eine Erlaubnis für die Einreise zu erwirken. Um die Schwiegereltern zu holen, unternimmt sie eine dreitägige, anstrengende Reise. Ihre Strapazen sind umsonst, denn sie haben sich bereits auf den Weg nach Berlin gemacht. Josefine von Losch nimmt das völlig verängstigte Paar bei sich

auf, und Marlene Dietrich kümmert sich um ihre Versorgung. Nach langen Jahren in den Hollywooder Filmstudios und auf der Bühne der internationalen, mondänen Welt sieht sich Marlene Dietrich mit der Enge und Kleinlichkeit ihrer familiären Verhältnisse konfrontiert. Sie ist der rettende Engel in der amerikanischen Uniform. Die Erwartungen der Familie liegen auf ihr.

Das Geschäft «Conrad Felsing» Unter den Linden steht noch, doch die Russen haben fünf Tage lang geschweisst und den Safe geknackt. Die grosse, berühmte Uhr aus dem Schaufenster, die sie als Kind immer bewundert hat, ist weg. Ihre Mutter hat eine auf Holz gemalt und zusammen mit den alten Glasketten Marlenes ins Schaufenster gelegt. Wenn sie durch die Strassen läuft und den Kindern beim Himmel- und-Hölle-Spiel auf dem kaputten Pflaster zuschaut, hört sie die ihr vertraute Sprache. Die Berliner verehren sie. Heringe bringen sie ihr als Geschenk. Dennoch spürt sie, dass sie in Berlin nicht mehr zu Hause ist.

Habe mich noch nicht getraut zu meiner Schule in der Nürnbergerstrasse zu gehen. Ich kann noch die schwere Tür fühlen, die ich mit dem Rücken aufschob, weil ich zu klein war die Klinke zu fassen. Und ich besinne mich wie traurig ich damals war und in mir dabei immer sang: «Es ist bestimmt in Gottes Rat, dass man vom Liebsten was man hat muss scheiden» – Man ist ja sowieso traurig genug um seine Jugendzeit, wenn man alles wieder sieht – nur so es wiederzusehen ist viel zu schlimm.⁵

Da sie nur eine begrenzte Aufenthaltserlaubnis hat, reist sie im Oktober zurück nach Paris.

Im Krieg hat sie eine Affäre mit dem amerikanischen General James M. Gavin begonnen. Ungewohnt romantisch nennt sie den sechs Jahre jüngeren, athletischen («Slim Jim») und mutigen Militär «Abelard». Gavin hat eine amerikanische Bilderbuchkarriere hinter sich, er war vom armen Waisenjungen aus Brooklyn zum hochdekorierten General aufgestiegen.⁶ Eine Serie von Fotografien hält eine Begegnung der beiden auf einer einsamen Landstrasse fest. Marlene Dietrich mit Rock, Nylons und Eisenhowerjacke strahlt den hochgewachsenen Gavin verliebt an. Die Mischung aus Liebe, Krieg und Tod muss unwiderstehlich auf sie gewirkt haben. Ihre Beziehung zu ihm ist in der Nachkriegszeit sehr hilfreich. Auf

ihren Wunsch hin hatte er Josefine von Losch besucht und sie mit Lebensmitteln versorgt.⁷ Am 3. November 1945 stirbt Marlene Dietrichs Mutter. Sie ist nur 68 Jahre alt geworden. Erneut bittet Marlene Dietrich Gavin, der mittlerweile Stadtkommandant von Berlin ist, um seine Hilfe. Er setzt sich über das von seiner Regierung erlassene Fraternisierungsverbot hinweg und betraut Colonel Oldfield mit der Aufgabe, Marlene Dietrichs Mutter zu beerdigen. Bei Nacht heben amerikanische Soldaten das Grab der preussischen Offizierswitwe aus.⁸ Marlene Dietrich ist gerade noch rechtzeitig mit einem Militärflugzeug in Berlin eingetroffen. Sie sitzt nur da und starrt auf den Sarg. Nachdem die Zeremonie vorüber ist, lässt sie sich wegführen. Kein einziges Mal dreht sie sich um. Josef von Sternberg, der Josefine von Losch in seiner Berliner Zeit kennengelernt hatte, wagt es, sie zu trösten.

Liebste Marlene,
ich hörte von Rudi, dass Deine liebe Mutter Dir weggenommen wurde. Wie schön, dass ihr euch noch gesehen hattet. Ich wünschte, dass ich Dir auch in diesem Schmerz helfen könnte, aber jeder muss sein eigenes Leid tragen. (...) Erhole Dich schnell und sage Dir, dass Deine Mutter doch nur will, dass Du ohne Gram glücklich lebst. Sei mir nicht böse, dass ich versuche Dir Deinen Schmerz zu erleichtern. Liebe und Küsschen. Grüsse den Kater und Jean. Und lass von Dir was hören (...) Kleiner Muck, Du – weine nicht.

Jo⁹

Emotionalen Halt sucht Marlene Dietrich bei Maria, die in diesen Monaten mit der USO durch Deutschland tourt. Ihr sind nicht so glanzvolle Auftritte beschieden wie ihrer Mutter. Im Frieden sind die Theater nur halb voll, und sie hat nicht das Gefühl, etwas Sinnvolles zu leisten. Maria schickt liebevolle Telegramme. Die Tour kann sie nicht abbrechen, wie ihre Mutter das wünscht. Marlene Dietrich fühlt sich allein gelassen mit ihrem Schmerz. Erst als sie wieder in ihrem Pariser Hotelzimmer sitzt, hat sie begriffen, was eigentlich geschehen ist. «Only then I realized that my mother had died. Even when I stood at the grave – even the second time before I left Berlin, I did not quite know.»¹⁰ Schnell sorgt sie dafür, dass ihr ihre Liebesgeschichten nicht viel Zeit zum Trauern lassen. Jean will

endlich wissen, woran er ist. Er hofft, schickt Blumen, derweil Gavin sie besucht und ihr die Sinne raubt. Ausgerechnet ihre Tochter soll ihr dabei helfen, Ordnung in ihrem Kopf und ihrem Herzen zu schaffen. Dabei hat Maria schon genügend Probleme mit sich selbst. Nur wenige Monate hat sie mit ihrem Ehemann Goodman zusammengelebt. Mittlerweile macht sie sich Gedanken über eine Scheidung. Das gefällt ihrer Mutter, die Maria wieder ganz für sich haben will. Marlene Dietrich wendet sich wiederholt an Rudi Sieber mit der Bitte, er solle sich um die Scheidung seiner Tochter kümmern. Um dieses Ziel zu erreichen, schreckt sie auch nicht vor unangenehmen Methoden zurück: «Papi (...) we must with detectives or other way prove Goodman to be homosexual. (...) The best thing is to get some proof and then put the irons on him – (...) Goodman lived always with men. But he has to be confronted with proof.»¹¹ Marlene Dietrich denkt sich nichts dabei, ihren Schwiegersohn mit seiner Homosexualität zu erpressen. Sie ist glücklich über die Aussicht, dass kein Mann mehr zwischen ihr und Maria stehen wird. In dem emotionalen Chaos, in dem sie sich befindet, klammert sie sich an ihre Familie. Rudi muss ihr nicht nur Pillen, Schuhe, Kosmetik, Lebensmittel und Kleider nachschicken, sondern auch ihre Briefe ertragen. Wenn er liest, wie sehr sie ihn vermisst, so weiss er genau, dass damit nicht er, sondern eine fiktive Person gemeint ist. Sie braucht einfach jemanden, der sie liebt, nach dem sie sich sehnen kann und der ihr nicht widerspricht. Rudolf Sieber quittiert denn auch ihre Liebesschwüre weitgehend mit Schweigen.

Nachdem die emotionale Übermacht des Krieges nicht mehr existiert, ist Marlene Dietrichs Leben in eine Schiefelage geraten. Ihr fehlt der Krieg, der ihr Leben bestimmt hatte. Neben ihm war alles andere nebensächlich und klein geworden. Die Liebe zu Gabin und ihre Karriere waren verschoben worden auf die Zeit danach. Der Krieg hatte ihr ausverkaufte Konzerte, dicke Schlagzeilen und grosse Bewunderung beschert. Aber damit ist jetzt Schluss. Es ist das zweite Kriegsende, das Marlene Dietrich erlebt. 1918 war sie jung gewesen und hatte die Chancen des Neubeginns für sich zu nutzen verstanden. 1945 ist sie über 40 Jahre alt. Jüngere Schauspielerinnen bestimmen jetzt, was Neubeginn heisst. Gabin lässt seine alten Kontakte spielen. Marlene Dietrich und er sollen in einem Film von Marcel Carné und Jacques Prévert mitmachen. Carné und Prévert sind Grössen des französischen Films, international anerkannte Köpfe, doch ihr passt die ganze Richtung nicht. Das Drehbuch findet sie

schlecht, die Dialoge sind etwas für junge Leute. Unerwartet hat sie ihre Meinung über Hollywood geändert: «Hollywood is decent compared to the business people here – the Jewish film producers are not back yet and the guys just don't understand how to make good pictures and treat artists.»¹² Das Unternehmen wird abgeblasen. Gabin hat bereits ein neues Angebot vorliegen. «It is a sort of Blue Angel role in a bourgeois environment. She is a bourgeois too, no singer, I just mean the traits in her character. He kills her out of jealousy. Wonderful roles.»¹³ Sie beschliesst abzuwarten, was daraus werden wird. Wenn es sich zerschlagen sollte, sieht sie keinen Grund, länger zu bleiben. Marlene Dietrich ist enttäuscht von Paris. Die Stadt hat sich durch Besatzung und Krieg verändert; manche glauben, dass es wohl nie wieder so werden wird, wie es einmal war. «Only when I walk up the Champs-Élysées and see the Arc it is still the same place and just as beautiful.»¹⁴ Sie ist von den Widrigkeiten des Nachkriegsalltags nicht ausgenommen, was sie als eine Art Affront der Franzosen gegen ihre Person zu empfinden scheint. Das Brot ist rationiert, die Wohnungen ungeheizt. Auch Marlene Dietrich friert, weil sie sich die Kohlen vom Schwarzmarkt nicht leisten kann. Strom gibt es nicht immer, häufig sitzt sie stundenlang im Dunkeln, kann keinen Kaffee kochen oder sich nicht die Haare fönen. «It looks as if we fought the war for nothing. The people have changed (or didn't they?) so terribly, they seem to think only of their little life and the great spirit that was there during the war has gone or maybe was never there in civilians.» Als Soldatin hatte ihr Leben einen Sinn. Jetzt muss sie sich dem Frieden anpassen.

Ihre einzigen Freunde sind Max Kolpé, mit dem sie auf seinem Hotelzimmer Tütensuppen löffelt, und Margo Lion, die sich als Interpretin von Brecht-Liedern in Frankreich einen Namen gemacht hat. Doch beide sind den Tag über beschäftigt. Sie jedoch hat nichts zu tun, ausser ihren trüben Gedanken nachzuhängen. «No fittings, no Hütchen, Schühchen, nothing to do.» Sie lässt sich sogar Wolle aus New York schicken. In ihrem Zimmer sitzend, häkelt sie aus Langeweile für ihre Freunde. «From my window I see the planes going off to the sea. I look after each of them and feel like the girl in a fairytale looking after the birds flying away for the winter.»¹⁵

Jean Gabin hat sich auf ein ruhiges Leben nach dem Krieg gefreut. Er will heiraten und eine Familie gründen. Am liebsten will er aufs Land ziehen. Sie soll ihr rastloses Leben zwischen den Kontinenten und zwischen verschiedenen Liebhabern beenden. Jean Gabin bietet Marlene Dietrich das

Leben einer französischen Ehefrau an. An seiner Seite kann sie versuchen, ihre innere Ruhe zu finden. Doch nichts fürchtet Marlene Dietrich mehr als die Vertrautheit einer Ehe.

Systematisch zerstört sie ihre Liebesbeziehung zu Jean Gabin. Bei Tochter, Ehemann und Freunden beklagt sie sich über den ungeselligen, pessimistischen Gabin und steigert sich regelrecht in ihre Abneigung hinein. Sie denkt gar nicht daran, Gavin den Laufpass zu geben. Der General ruft sie jede Nacht an. In seinen Briefen an Marlene Dietrich lernt man ihn als einen zurückhaltenden Mann kennen, der wie die meisten ihrer Geliebten sein Glück nicht fassen kann. Der General hat eine grosse, verschlungene Schrift. In seinen mit blauer Tinte auf Luftpostpapier geschriebenen Briefen wiederholt er immer wieder, dass sie eine wundervolle Frau und ein besonderer Mensch ist. Zwar lebt er in Scheidung, doch er belästigt sie nicht mit Zukunftsplänen. General Gavin ist das, was Marlene Dietrich vom Krieg geblieben ist. Die Affäre mit ihm ist eine Reminiszenz an eine aufregende Zeit, als es ihr gut ging. Ausserdem bietet Gavin eine gewisse Abwechslung, denn er ist «no actor, no writer or chi-chi». Irgendwann hat Jean Gabin genug von ihrer Untreue und nimmt sich eine junge Schauspielerin als Geliebte. Jeden Abend geht er mit ihr aus, während Marlene Dietrich angeblich zu Hause sitzt und alte Kästner-Bücher oder Rilke-Gedichte liest. Kurz vor Weihnachten 1945 eskaliert die Situation. Bei einem gemeinsamen Abendessen mit Freunden attackiert Jean Gabin Marlene Dietrich verbal. Daraufhin wird sie handgreiflich: «I gave him a smack in the face. He then hit me unmercifully and the women cried and it was all very embarrassing.» Ihre Nerven liegen blank. Die Diskussionen um Kinder, Ehe, Filme, Hollywood und das Leben auf dem Lande drehen sich im Kreis.

Ausser ihrer fast vergangenen Liebe eint Marlene Dietrich und Jean Gabin das Gefühl, im Frieden um den Krieg betrogen zu sein. Sie waren ausgezogen, um für Freiheit und Demokratie zu kämpfen, und müssen nun erkennen, dass die Erinnerung an ihren Einsatz nicht lange vorhält. Der Tod ihrer Mutter kurz nach Kriegsende war für Marlene der absolute emotionale Tiefpunkt gewesen. Sie beginnt an Europa zu zweifeln: «This Europe I loved so much has dwindled down to some vague form of memory like in a strong way I have for my mother. I still long for it, forgetting that I am here and then realizing that it has probably gone forever too.»¹⁶ Wenn sie und Gabin sich um Rollen bewerben, bekommen sie häufig zu

hören, sie seien schon lange nicht mehr auf der Leinwand zu sehen gewesen. Ihre grösste Angst ist es, als Vorkriegsstars abgestempelt zu werden. Das kommt in einer Welt, die gierig ist nach dem Neuen und Unversehrten, einem Todesurteil gleich. Jean Gabin ist kräftiger geworden, seine blonden Haare sind von grauen Fäden durchzogen, und tiefe Furchen prägen sein Gesicht. Marlene Dietrich ist in Frankreich noch als *Blauer Engel* bekannt. Anfang 1946 müssen sie sich entscheiden, ob sie zusammen *Martin Roumagnac* drehen wollen. Ihre Berühmtheit als Paar kann dem Film zuträglich sein, birgt aber auch die Gefahr in sich, dass sie durch einen gemeinsamen Auftritt an die Vorkriegszeit erinnern. Das wäre ein Makel, den sich keiner von ihnen leisten kann. «Only artistic success interesting (...) Cannot afford mediocre film.»¹⁷

Die Dreharbeiten mit Regisseur Georges Lacombe beginnen im Sommer 1946. Jean Gabin ist der Maurer und Bauunternehmer Martin Roumagnac aus der Provinz. Er verliebt sich in die schöne Witwe Blanche Ferrand, der er eine Villa baut. Blanche stammt aus gutem Hause und hat lange in Paris gelebt. Durch Liebschaften mit reichen Männern verdient sie ihren Lebensunterhalt. Das wissen alle im Dorf, nur Roumagnac nicht. Er liebt sie aufrichtig, doch in einem Anfall rasender Eifersucht erwürgt er sie. In einem aufsehenerregenden Prozess wird er freigesprochen. Nachdem er erfahren muss, dass seine Eifersucht unberechtigt war, ist er ein gebrochener Mann. Am Ende wird er von einem fanatischen Verehrer Blancches getötet.

Martin Roumagnac wird der befürchtete Reifall, bis heute gilt der Film als missraten: zu Unrecht allerdings. Über den Schwarzweissbildern aus der französischen Provinz liegt noch die Schwere der Jahre der Besetzung und des Krieges. Es gibt Szenen, in denen man meint, nicht Martin Roumagnac und Blanche Ferrand, sondern Marlene Dietrich und Jean Gabin zu sehen. Etwa bei einem Dialog in ihrem Hotelzimmer bei einer gemeinsamen Reise nach Paris. Blanche sagt zu Martin, er wisse nicht, was Paris ist, worauf er das Loblied auf die Provinz singt. Der solide Maurer Martin aus der Provinz und die falsche Dame Blanche aus der Stadt ähneln dem bodenständigen Patrioten Gabin und dem einstigen Hollywoodstar Dietrich. In einer anderen Szene steht Blanche auf hochhackigen Schuhen vor ihm und wirft ihm einen unkeuschen Blick zu, wie das nur Marlene Dietrich kann. In diesem kurzen Moment spürt der Zuschauer, dass er Voyeur einer privaten Szene geworden ist.

Marlene Dietrich gelingt es nicht wirklich, in ihrem Spiel einen neuen Akzent zu setzen. Sie wirkt seltsam aus der Zeit gekommen. Ihre Augenaufschläge, Kleider, Hüte, Mimik und Gestik haben etwas Abgestandenes an sich.

Ihrer beider Namen reicht nicht aus, um das Publikum ins Kino zu locken. Was als Durchbruch geplant war, endet im Fiasko. Marlene Dietrich ist niedergeschmettert. Dass dieser Film durchfällt, kann sie weder Gabin noch Frankreich verzeihen. Ihre Schlussfolgerung lautet: In Frankreich und mit Gabin kann es keine Zukunft für sie geben. «This is a terrible country – twenty years behind. No work on Saturdays (except studio), no work on Mondays, holidays all the time and no tempo – just eat eat eat. (...) I thought of staying in France but changed my mind and coming back... »¹⁸ Sie will zurück nach Amerika und Geld verdienen.

Über ihren Agenten Charles Feldman versucht sie in einem Film unterzukommen, den Mitchell Leisen für die Paramount drehen wird. Das Studio lehnt sie zunächst ab. DEAREST CHARLIE (...) PLEASE ARRANGE FOR EARRINGS WANT SO MUCH TO DO IT (...) WANT COME HOME TO MITCH AND YOU (...) PLEASE DO ALL YOU CAN FOR EARRINGS.¹⁹ Feldman verhandelt schliesslich erfolgreich, und im Juni steht fest, dass sie *Earrings* drehen wird.

In einem Brief, den sie auf der Überfahrt in die Staaten an ihre Tochter geschrieben hat, steht, wie schlecht es ihr geht. Da sie sich von den Blicken der Mitreisenden belästigt fühlt, bleibt sie bis zum Nachmittag alleine in ihrer Kabine. Ausführlich berichtet sie über die verschiedenen Pulver und Tabletten, die sie gegen ihre vielen Wehwehchen einnimmt. Aufgrund der Erfrierungen sind ihre Hände rot, was sie enorm stört. Sie leidet unter Schlafstörungen. Nicht einmal Schlafmittel verschaffen ihr den ersehnten Schlaf. Marlene Dietrich wird bange Herzens an ihre Ankunft in Hollywood denken. Fast hochmütig hatte sie vor erst zwei Jahren die Studiotür hinter sich zugeschlagen und verkündet, etwas Besseres als hier finde sie überall. In Hollywood wissen alle, dass sie ihre besten Jahre hinter sich hat und nur des Geldes wegen kommt. Um die Hotelrechnung in Paris zahlen zu können, hat sie Pelze verkaufen müssen. Ihre Situation ist demnach nicht sehr komfortabel: sie ist eine Schauspielerin Mitte 40, mit roten Händen, Schlafstörungen und Hämorrhoiden, die ihre alten Kleider aufträgt und sich gezwungen sieht, eine absurde Rolle in einem unsinnigen Film zu spielen. Doch davon lässt sie sich nach aussen hin

nicht irritieren. Marlene Dietrich schickt sich an, Amerika ein zweites Mal zu erobern.

Bei ihrer «Repatriierung», wie sie es nennt, ist ihr die Einteilung der Welt in Zivilisten und Militär hilfreich. Sie fühlt sich als Soldatin und sehnt sich nach der verlorenen Welt der Kameraderie. Allein am Strassenrand stehend, hatte sie sich in Paris den Vorbeizug der Siegesparade angeschaut. «Angel Child came back from Champs-Elysées where I watched all alone victory Parade. Only a few MP represented us. My heart was heavy with memoirs and loneliness in rain.»²⁰ Keiner will mehr hören, was sie erlebt haben. Doch im Gegensatz zu ihr wissen die ehemaligen Soldaten, wohin sie gehören. Selbst dann, wenn sie sich fremd fühlen in ihren Ehen und Familien.

Marlene Dietrichs nach wie vor dringendste Frage lautet: «Wo soll ich leben und mit wem?» Darauf hat sie in Paris und mit Gabin keine Antwort gefunden. Und darauf wird sie bis zu ihrem endgültigen Rückzug aus der Welt auch keine finden. Schlecht und recht hangelt sie sich durch die düstere Nachkriegszeit. Ihr Name findet gerade noch Platz in den Klatschspalten: So wird berichtet, dass sie mit Burt Lancaster aus war, eine Affäre mit einem hohen Militär hat, ihre Tochter jetzt auch ihre Sekretärin ist und sie bei Kriegsbeginn einhundert Paar Nylonstrümpfe auf Vorrat gekauft hat. Für die grossen Aufmacher verfügt ihr Name nicht mehr über ausreichend Zugkraft. Mal behauptet sie, Hollywood zu lieben, und ein anderes Mal heisst es, sie drehe lieber in Frankreich. Weder in den USA noch in Europa hält sie es lange aus. Marlene Dietrich kommt nirgends an und kehrt nirgendwohin zurück. Ihr Leben in der Nachkriegszeit ist eine einzige Durch- und Weiterreise.

In ihrer Verlorenheit hat sie sich wieder bei Remarque gemeldet. Er kennt sie, ihm braucht sie nichts vorzuspielen, und im Gegensatz zu Rudi beantwortet er Briefe. «Ich schreibe Dir weil ich plötzlich akute Sehnsucht habe – nicht die, die ich sonst habe. Vielleicht brauche ich Leberwurstbrote, den Trost der Betrübten – und seelische Leberwurstbrote. (...) Ich bin durcheinander und leer und ohne Ziel. (...) Ich habe keinen mehr. (...) habe mich aufgelehnt und um mich geschlagen, (nicht immer mit den fairsten Mitteln) und habe mich freigehauen und sitze nun in der Freiheit allein und verlassen. (...) Ich habe Sehnsucht nach Alfred, der schreibt: ‚Ich dachte Liebe ist das Wunder, dass zwei Menschen zusammen viel leichter sind als einer allein – wie Aeroplanes.‘ Ich dachte das auch. Dein zerfetztes Puma».²¹

Doch Remarque hat Abstand zu ihr gewonnen. Sein Leben ist weitergegangen und gut geworden, wie er behauptet. Erich Maria Remarque ärgert sich, wenn er daran denkt, was aus seiner grossen Liebe Marlene Dietrich geworden ist. «Du warst doch einmal mehr, bist du es noch?, du kannst doch nicht ganz eine Radfahrerbraut geworden sein, es müssen doch mindestens noch Erinnerungen geistern, wo ist die Nike, wo sind Pan und die Pääne der Meeressommer geblieben, warum echot es nicht, warum ist so gar keine Antwort, hast du es so zerschlagen?» Hollywoods Idiotie, die trivialen Bilder und trüben Verwandlungen sind schuld daran, dass er sie nicht mehr zu erkennen glaubt. Verzweifelt sucht er nach etwas, was geblieben ist aus ihrer gemeinsamen Zeit. Doch selbst die Erinnerung an ihre Liebe ist «verfallen, verfäht, vergessen, verbraucht, zerstört». Er will nicht mehr in ihre Abhängigkeit geraten. Von ihm hat sie nur gute Ratschläge zu erwarten, zu mehr ist er zunächst nicht bereit.

Gott hat dich so sehr gemacht, damit du Begeisterung in andere Leben wehen solltest. Du musst es doch noch können. Gib nicht auf. Wir haben nur ein Leben, es ist kurz, und man hat versucht, oft genug, uns was davon wegzunehmen. Es sind noch Jahre da, blau, in der Zukunft, und man ist nie am Ende. Du hast Arbeit vor dir, gute, wie ich höre, und du hast immer mehr Mut gehabt als ein ganzes Regiment. Ich wünsche dir so sehr, dass du das hast, was du brauchst, – und wenn du es nicht hast, wirst du es wieder finden.²²

Jahrelang hat Remarque an dem Buch über Ravie gearbeitet. 1941 war ihm nicht nur der Titel eingefallen, sondern es war ihm auch klar geworden, dass dieses Buch eine Art emotionaler Autobiographie der vergangenen Jahre werden wird. Im August 1944 hat er die erste Niederschrift beendet, Mitte September beginnt der Vorabdruck in «Collier's»: «Ravie ist jetzt Allgemeingut», wie Marlene Dietrich feststellt. Es muss bitter für sie sein, dass er ihre Liebesgeschichte zu einem literarischen Erfolg verarbeitet hat und ihr dabei keine andere Rolle als die der Leserin zugedacht ist.²³

Arc de Triomphe wird von Lewis Milestone verfilmt. Die Rolle Joan Madous, auf die Marlene Dietrich lange Jahre gewartet hat, spielt Ingrid Bergman. Doch Dietrich und Remarque bleiben sich nahe. Er schickt ihr die deutsche Fassung «von unserm Buch», wie er schreibt, und bittet sie

um ein Treffen. Er will mit ihr essen und lachen. Keiner von beiden will auf die Vertrautheit und Nähe verzichten, die ihnen von ihrer Liebe übriggeblieben ist. Man sieht sie häufig zusammen in den New Yorker Nachtclubs, und zu ihrem Geburtstag schenkt er ihr zur Erinnerung an die Stadt ihrer Liebe «a gold cigaret lighter made of small rubies representing the Arch of Triomph».

Sie hat Rudi Sieber über ihr Unglück mit Jean Gabin auf dem Laufenden gehalten. Doch sie bekam nur selten eine Antwort auf ihre Briefe und zeigt sich tief enttäuscht über sein mangelndes Interesse an ihrem Leben. Sie zählt ihm auf, was sie schon alles für ihn getan hat, und beklagt sich über seine mangelnde Dankbarkeit. «As I have lost everything to the Germans and you have saved everything you could at least get me the things that belong to me.»²⁴ In ihren Briefen vergehen die Jahre 1945 und 1946 mit der Bitte um Schminke und der Klage über ihre Einsamkeit.

Im Januar 1947 folgt Rudi Sieber seiner Frau nach Paris. Seinem penibel geführten Tagesplaner kann man entnehmen, dass er die meiste Zeit bei Max Kolpé wohnt, aber auch viel Zeit mit ihr verbringt. Er macht eine Stippvisite bei seinen Eltern in Berlin. Ausser dem Eintrag, dass er endlos durch die Stadt gelaufen ist, hat er keine persönlichen Eindrücke von diesem Besuch notiert. Aus einem Brief Marlene Dietrichs an Friedrich Torberg weiss man jedoch, wie deprimiert er gewesen ist. Dafür hat sie nur wenig Verständnis. Er hat doch alles in der Zeitung lesen können. Seine Phantasie ist wohl von dem ruhigen Leben in New York betäubt. Von Anfang Januar bis Mitte Dezember hält sich Sieber in Europa auf. Davon verbringt er ganze neun Tage in Berlin. Man gewinnt nicht den Eindruck, als ob er die Absicht hat, in Deutschland zu arbeiten. Da er politisch unbelastet ist und Filmleute gebraucht werden, wäre dieser Gedanke naheliegend. Doch er will nichts ändern. Rudolf Sieber lebt nach dem Krieg weiter wie zuvor. Seine Heimat sind Hotelzimmer, exklusive Hotelbars, wechselnde Apartments und gute Restaurants. Sein Leben ist für immer aus der Bahn geraten, wo seine Heimat ist, weiss er nicht mehr. Aufmerksam beobachtet er das Verhältnis zwischen Marlene und Jean. Im Tagesplaner steht unter anderem: «Jean Krach m. Mutti Sofa geschlafen», «Jean ganzen Tag nicht hier», «Mutti 2 Stunden m. Jean telefoniert». Diese Eintragungen sind deshalb bemerkenswert, weil er über sich selbst so gut wie nichts Privates aufschreibt. Rudi Sieber telefoniert oft mit Jean Gabin und besucht ihn einige Tage auf seinem Landsitz.

Wahrscheinlich kommt er seiner bewährten Aufgabe nach und tröstet ihn, um Marlene zu entlasten. Der Konflikt ist altbekannt: Gabin hat genug von ihrem unsteten Leben, er will sich trennen und schafft es nicht. Sie ist die Unabhängigkeit in Person, braucht keine Ratschläge – schon gar nicht, wenn diese von ihm kommen. Schliesslich versucht er mit Marlenes Entscheidung, abwechselnd in Europa und Amerika zu drehen, klarzukommen. Er fordert sie auf, ihr Leben zu ordnen und ihr Hoteldasein zu beenden. Immer wieder versichert er ihr seine Liebe, was ihm schon lächerlich vorkommt. Man spürt, wie dieser bodenständige Mann sich zur Poesie zwingen muss. In vielen Briefen sieht man an seiner Schrift, wie aufgewühlt er ist. Für einen Menschen, der die Ruhe und Bequemlichkeit so sehr schätzt wie Gabin, muss die Beziehung zu Marlene Dietrich die Hölle gewesen sein. Allein in ihrer Fürsorge ist auf seine Geliebte Verlass. Gabin erhält regelmässig von Marlene Dietrich in Auftrag gegebene Päckchen mit Flanellhemden, Kaffee, Schuhen und Seife. Auf Zeichen der Liebe dagegen wartet er zumeist vergeblich. Ihre Schwierigkeiten mit Gabin scheinen sich auf Frankreich übertragen zu haben. Paris findet sie grässlich.

Ihr Leben ist unsteter denn je. Sie hat keine feste Wohnung, lässt sich Kleider nachschicken und lebt im Hotel.

Während sie jede Form einer bürgerlichen Existenz meidet, gründet ihre Tochter eine Familie. Nachdem Maria im Juni 1946 von Goodman geschieden worden war, heiratet sie ein Jahr später den Filmausstatter William Riva. Riva ist ein gut aussehender Mann, den die berühmte Schwiegermutter nicht beeindrucken kann. Es sieht so aus, als habe Marlene Dietrich vor dem Glück ihrer Tochter kapituliert. In der Presse ist zu lesen, wie glücklich sie über die Heirat ihrer Tochter ist. Maria, mittlerweile eine schöne junge Frau, rettet sich durch diese Ehe vor den Zudringlichkeiten ihrer Mutter. Weder Vater noch Mutter nimmt an Marias Hochzeit teil. Ausnahmsweise befinden sie sich 1947 gleichzeitig auf einem Kontinent. Marlene Dietrich ist in Paris und Rudi Sieber in Locarno. Ihr Hochzeitstag gehört Maria allein. Überraschend erhält Marlene Dietrich ein Angebot, in Hollywood zu drehen. Billy Wilder bietet ihr eine Rolle an. 1926 kam er nach Berlin, wo er sich als Reporter, Eintänzer und Drehbuchautor durchschlug. Wilder arbeitete bei dem frühen Dietrich-Film *Madame wünscht keine Kinder* mit, er ist gut befreundet mit Max Kolpé und Walter Reisch, die auch zu ihrem engen Freundeskreis gehören. Billy

Wilder gelingt immer wieder, das Kunststück, Kassenschlager mit Qualität zu produzieren. In jedem seiner Filme testet er die Grenzen des amerikanischen Publikums aus. Auch für seinen nächsten Film *A Foreign Affair* hat sich Wilder etwas Besonderes vorgenommen. Schauplatz der Liebesgeschichte soll ausgerechnet das zerstörte Berlin sein. Wilder war unmittelbar nach Kriegsende im Auftrag des Psychological War Department nach Deutschland geschickt worden. Die Amerikaner wollen Regeln für das neue Filmgeschäft aufstellen, nach denen sich die Deutschen auf ihrem Weg zur Demokratie richten sollen. Nach 12 Jahren kommt er im Herbst 1945 im Rang eines amerikanischen Colonels erstmals wieder nach Berlin. «Ich werde nie vergessen, wie die Stadt damals aussah. Ich kam mit einem Kameramann, wir flogen über Berlin, und ich sah die Trümmerwüste. Es sah aus wie das Weitende. Ich habe das dokumentarische Material später für meinen Film *A foreign affair* verwendet.»²⁵ Billy Wilder, dessen Grossmutter, Mutter und Stiefvater in Auschwitz ermordet worden waren, plädiert dafür, die Deutschen nicht nur durch erzieherische Dokumentarfilme, sondern auch durch Unterhaltungsfilme mit «ein bisschen Ideologie» zur Demokratie zu bekehren. Er traut es sich zu, solch einen Unterhaltungsfilm «mit bester Propaganda» zu drehen. Dieser Vorschlag stösst in Washington nicht auf Gegenliebe, doch als er anderthalb Jahre später *A Foreign Affair* plant, wird genau das sein Leitgedanke sein. Während seines Aufenthalts in Berlin beobachtet Wilder die zerstörte Stadt mit professionellen Augen. Diese «verrückte, verkommene und hungernde Stadt» macht er als ideale Filmkulisse aus. Billy Wilder kennt Berlin, er späht die richtigen Ecken aus und fotografiert. Er studiert die Deutschen «vom ausgebombten Universitätsprofessor bis zu den Drei-Zigaretten-Hürchen in der Femina-Bar» – alles, um Material für seinen Film zu sammeln. Ende Mai 1947 ist das Drehbuch fertig. Für die Rolle der ehemaligen Nazigeliebten Erika von Schluetow kann er sich keine andere als Marlene Dietrich vorstellen. Dafür gibt es zwei wichtige Gründe: Die Berlinerin Marlene Dietrich würde wie keine andere dem Film eine authentische Note verleihen. Und es gibt nur eine deutsche Schauspielerin, der man diese Rolle verzeihen wird, und das ist Marlene Dietrich. Die sieht das nicht so und lehnt das Ansinnen Wilders am Telefon zunächst ab. Daraufhin stattet er ihr in Paris einen Besuch ab und versucht sie von seiner Filmidee zu überzeugen. Das Honorar von 110'000 Dollar wie

auch die Zusammenarbeit mit einem renommierten Regisseur werden für sie Grund genug gewesen sein, nochmals nachzudenken.

d *Foreign Affair* beginnt mit dem Anflug auf Berlin. In dem Flugzeug befindet sich eine Delegation amerikanischer Kongressabgeordneter, die die Moral der in Berlin stationierten Boys inspizieren soll. Beim Blick von oben können sie sich nicht vorstellen, dass in diesem Ruinenfeld überhaupt Menschen leben. «Like packs rats been gnawing at a hunk of old moldy roquefort cheese», lautet einer der zynischen Kommentare. Eine Frau befindet sich unter den aufrechten Demokraten: Phoebe Frost, congress woman of Iowa. Jean Arthur spielt Frost als propere, zwanghafte Puritanerin aus der Neuen Welt. Wie sich im Verlauf des Films herausstellen wird, ist sie unter ihrer stahlharten Schale eine liebebesehnsüchtige Frau. Frost misstraut den Ausführungen des Oberkommandierenden in Berlin, dem pragmatischen General Plummer. Bei seiner Tour durch die Stadt führt er ihnen anhand baseballspielender Jungs seine Erfolge bei der Demokratisierung der Deutschen vor. Nüchtern plädiert er für Geduld und Nachsicht mit den Deutschen. Seine Aufgabe sieht er darin, für Ordnung zu sorgen und den Lebenswillen der Besiegten zu wecken. Frost will davon nichts hören. Ihr Augenmerk ist auf die moralische Integrität der Boys fixiert. Auf eigene Faust geht sie los, um Berlin zu erkunden. Dabei landet sie in dem illegalen Nachtclub «Lorelei». Herrscherin über diesen Club ist die verführerische, undurchsichtige Erika von Schluetow. Ihr jubeln die amerikanischen wie die russischen Soldaten gleichermassen zu. Marlene Dietrich spielt von Schluetow als lebenserfahrene und zynische Vertreterin der Alten Welt. Erika von Schluetow weiss um Schuld und Sühne, doch ihr einziges Ziel ist es zu überleben. Sie singt «Black Market» – ein Lied von der Käuflichkeit. «Souls for Lucky Strike». Das erste Mal in ihrem Leben wird die Abgeordnete aus Iowa mit dem Seelenzustand vollkommener Illusionslosigkeit konfrontiert. «Lm selling out, take all I've got – ambitions, convictions, the works. Why not? Enjoy these goods». Phoebe Frost reagiert angewidert. Als sie dann noch erfährt, dass von Schluetow die Geliebte eines hohen Nationalsozialisten gewesen ist und durch einen amerikanischen Offizier gedeckt wird, weiss sie, was sie zu tun hat. Um Mithilfe bei der Enttarnung des Geliebten von Schluetows bittet sie Officer John Pringle, gespielt von John Lund. Wilder will in Pringle keinen amerikanischen Helden zeigen: «Yeah, I wanted him to be a grown-up man, with pros and cons, not goody-goody, and then not a

guy who fucks everybody, but just a human being. With errors, with faults, with wonderful things.»²⁶ Was Frost nicht weiss ist, dass Pringle der amerikanische Offizier ist, den sie sucht: er ist der Geliebte Erika von Schluetows. In der Folge spielt er ein doppeltes Spiel, indem er Frost in sich verliebt macht, versucht er sie von ihren Recherchen abzulenken. Den ersten Show-down gewinnt Erika von Schluetow. Sie lässt sich über das fehlende Make-up und die seltsame Frisur ihrer Rivalin aus. Amerikanische Frauen mögen vielleicht gute Demokratinnen sein, aber leider fehlt ihnen jegliche Raffinesse. Von Schluetow spürt sofort, dass Frost unsicher und verwundbar in ihrer Weiblichkeit ist. Ausgerechnet diese Frau wird ihr gefährlich. Pringle verbringt zu viel Zeit mit ihr, und schliesslich tauchen sie zusammen in der «Lorelei» auf. Frosts Verliebt-heit hat sie moralisch korrumpierbar gemacht, was an ihrer Kleidung abzulesen ist. Statt ihres uniformartigen Kostüms hat sie ein auf dem Schwarzmarkt erstandenes Abendkleid an. Von Schluetow trägt bei dieser Begegnung ein Kleid, das Marlene Dietrich bei ihren Auftritten im Krieg angehabt hatte. Am Klavier wird sie von Friedrich Hollaender begleitet, der für den *Blauen Engel*, aber auch für *A Foreign Affair* die Lieder geschrieben hat. An diesem Abend erhält Frost ihre zweite Lektion in Sachen Desillusionierung. Das Lied, das von Schluetow singt heisst «Illusions»: «Want to buy some illusions / Slightly used, second-hand? / They were lovely illusions / Reaching high, built on sand.» Das liebestrunkene Vergnügen Frosts findet ein jähes Ende, als die Polizei in die «Lorelei» eindringt und eine Razzia durchführt. Es ist von Schluetow, die sie davor bewahrt, ihre Identität preisgeben zu müssen, allerdings um den Preis, dass sie ihr ihre Illusionen über ihren Geliebten nimmt. In einem nüchtern vorgetragenen Monolog öffnet sie der Frau aus Iowa die Augen: «Alles ist zerschlagen: mein Land, meine Habe, mein Glaube.» Doch den Mann, der sie beschützt und mit Nylons versorgt, den lässt sie sich nicht auch noch wegnehmen. Grosszügigkeit kann sie sich als Deutsche nicht erlauben. Als «alte Spielerin» am Roulettetisch der Liebe rät sie Phoebe, den Tisch zu verlassen und das Spiel zu beenden. Die Amerikanerin, die weder den Krieg noch die Liebe kennt, versteht. Jetzt gehört sie zu den Desillusionierten und hat ihre naive Unschuld verloren. Am Ende nimmt Frost Pringle mit in die Staaten, wo er auch hingehört. Von Schluetow singt ihr letztes Lied in einem ausgeschnittenen, blumenverzierten Kleid. «In den Ruinen von Berlin fangen die Blumen bald wieder an zu blühen».

A Foreign Affair ist Wilders Triumph über Hitler. Hitler ist tot, doch Wilder und Hollaender haben überlebt. Friedrich Hollaender findet nicht anders als vor 15 Jahren seinen Platz am Klavier, und die «Lorelei» ist ein rauchgeschwängelter, enger Club, wie es auch der «Blaue Engel» gewesen war. Wilders Berlin ist eine geschundene Stadt, in der Sieger und Besiegte versuchen dem Leben das abzugewinnen, was ihnen viele Jahre vorenthalten worden ist. Von Schluetow spricht stellvertretend für die Besiegten, die 15 Jahre lang keinen Schlaf finden konnten: «Zuerst Hitlers Geschrei im Radio, dann der Nervenkrieg, dann die Siegesfeiern und dann die Bomben.» Pringle als Vertreter der Soldaten beschwert sich darüber, dass alle zur Tagesordnung übergegangen sind und die Soldaten vergessen haben. Die Vertreterin der Siegermacht, Phoebe Frost, ist mit der moralisch komplexen Situation überfordert. Ihr starrer Katalog von Wertvorstellungen macht es ihr unmöglich, ein Gefühl für die seelische Beklemmung und psychische Desorientierung, in der Sieger und Besiegte sich befinden, zu entwickeln. Im wirklichen Leben besetzt Marlene Dietrich alle drei Positionen: als amerikanische Staatsbürgerin zählt sie zu den Siegern, als Berlinerin ist sie eine der Besiegten, und als Kämpferin gegen die Nationalsozialisten gehört sie zu den Soldaten. Und wirklich: *A Foreign Affair* ist Marlene Dietrichs Film. Souverän herrscht sie über ihre eigene Geschichte. Erika von Schluetow könnte die Lola Lola von vor 15 Jahren sein. Sie ist mit der Zeit gegangen, hat sich einen Nazi angelacht und sich wieder rechtzeitig davongemacht, als es mit dessen Macht vorüber war. Jetzt steht sie wie früher auf der Bühne eines verruchten Clubs und singt ihre lebensklugen Lieder. Als Erika von Schluetow kehrt Marlene Dietrich nach Berlin zurück. Im Filmstudio in Hollywood spielt sie in den Attrappen ihrer zerstörten Heimatstadt eine Künstlerin, die es verstanden hat, ihren Vorteil aus der Nazi Herrschaft zu ziehen. Die berühmteste Gegnerin Hitlers zeigt in dieser Rolle, dass die Zeit der moralisch eindeutigen Positionen vorüber ist. Gerade dafür wird dieser Film nicht gemocht. Die Kritiker sind empört darüber, keinen amerikanischen Helden zu sehen zu bekommen. Captain Pringle hat nur sein Vergnügen, aber nicht die Verbreitung demokratischer Ideale im Kopf. Und Phoebe Frost mag korrekt sein, aber ihr puritanischer Eifer wirkt neurotisch. Die souveräne Figur des Trios ist ausgerechnet die ehemalige Nazigeliebte. *A Foreign Affair* wird für zwei Oscars nominiert, der für die beste Darstellerin ist nicht dabei. Hollywood findet nicht den Mut, Marlene Diet-

rich für ihre Darstellung Erika von Schluetows auszuzeichnen. In Deutschland wird die Vorführung des Films verboten. Das Screening Committee findet es überhaupt nicht witzig, was sie zu sehen bekommen. Billy Wilder hält *A Foreign Affair* für einen seiner besseren Filme. Die Zusammenarbeit mit Marlene Dietrich ist unproblematisch gewesen. Ihm war von Anfang an klar, dass er «der unter Sternberg Gestählten» nichts vormachen kann. Auch um Konflikte am Set zu vermeiden, gestand er ihr das Privileg zu, sich selbst auszuleuchten. Billy Wilder ist einer der wenigen guten Freunde Marlene Dietrichs. Es gibt nur wenige Regisseure, die sie schätzt wie ihn. Sie sind beide Lästermäuler, die in Sekunden-schnelle die Schwäche ihres Gegenübers erkennen. Während der Dreharbeiten wohnt Dietrich bei Wilder, und man kann sich gut vorstellen, wie viel Spass sie zusammen haben, wenn sie abends über die anderen herziehen.

Hollywood mag Marlene Dietrich den Oscar ein Leben lang vorenthalten, aber dafür vergisst das Militär sie nicht. Im November 1947, kurz bevor die Dreharbeiten für *A Foreign Affair* beginnen, erhält sie in West Point die «Medal of Freedom» verliehen. Es handelt sich dabei um die höchste Auszeichnung für Zivilisten, die das amerikanische Militär zu vergeben hat. Marlene Dietrich ist die erste Frau, die diese Medaille bekommt.²⁷ Zur feierlichen Zeremonie trägt sie ein hochgeschlossenes dunkles Kostüm, dezente Ohrschmuck, rote Lippen und einen kleinen Hut. Wenn man sie mit unbeweglichem Gesichtsausdruck kerzengerade vor dem Colonel stehen sieht, dann weiss man, was Haltung heisst, LEAVING TRAIN NOW GOT MEDAL FREEDOM ALL LOVE, lautet das Telegramm an Rudi.²⁸ Ihr französischer Geliebter und Kriegskamerad lobt sie: **MY ANGEL BRAVO POUR MEDAILLE (...) PENSE A TOI TOUT MON COEUR JEAN.**²⁹

«10. 28 A.M. Junge v. Maria geboren» steht mit roter Schrift in Rudis Tagesplaner. Jetzt weiss Marlene Dietrich, wer die Orden nach Maria bekommen wird. Durch ihre Liebesheirat hat Maria einen anderen Weg als ihre Mutter eingeschlagen, die ihr den Rat gegeben hatte, – so wie sie – eine unkonventionelle Form der Liebe zu wagen. Als sie in Hollywood anfang, galt es als karriereschädigend, wenn man Kinder hatte. Fast 20 Jahre später wiederholt sich die Geschichte. Die Presse bezeichnet sie als «schönste Grossmutter der Welt». Für eine Schauspielerin ihres Fachs kann solch eine Bezeichnung tödlich sein, doch Marlene Dietrich bemüht sich, das Gerede zu ignorieren.

Ihr privates Leben ändert sich durch die Geburt ihres Enkels. Man gewinnt fast den Eindruck, als ob sie und Rudi die Familie neu entdecken. Doch sie kann sich nicht zur Ruhe setzen. In Roberto Rossellini glaubt sie einen Regisseur gefunden zu haben, der ihrem schalen Nachkriegsgefühl Ausdruck zu verleihen versteht. Während ihres Aufenthalts in Paris hat sie oft mit ihm und auch mit Anna Magnani zusammengesessen. Sogar das Drehbuch für Rossellinis Film *Allemagne année zero* ist von ihr ins Deutsche übersetzt und eigenhändig getippt worden.³⁰ Doch Rossellini macht ihr kein Angebot in einem seiner Filme mitzuspielen. Sein Star ist die junge Ingrid Bergman.

Eigentlich bleibt sie nur deshalb in Amerika, weil sie nicht in Paris sein will. Jean Gabin hatte ihr zum Jahreswechsel ein nahezu übermütiges Telegramm geschickt: Das nächste Jahr wird ihr Jahr sein. Er wird sie zur glücklichsten Frau der Welt machen. Doch kaum hat das Jahr begonnen, begreift er, dass sie ihn wirklich loshaben will, ENGEL (...) **PLEASE SOIS UN GENTLEMAN CABLE OUI OU NON STILL LOVE AND HEART**. Marlene Dietrichs Briefe darauf klingen nüchtern. Sie versteht die ganze Aufregung nicht. Er soll endlich an ihre Liebe glauben. Ihre letzten Gefechte gehen um Gabins Hinterlassenschaften in Amerika und werden über Charlie Trezona abgewickelt. Gabin möchte gerne seinen Kühlschrank und Cadillac haben, was zu einem ausführlichen Briefwechsel führt zwischen einem geduldigen Charlie Trezona und einer zunehmend genervten Marlene Dietrich, die vorwiegend per Telegramm ihre Meinung kundtut. Trezona weist sie dezent darauf hin, dass ihm Gabins Kühlschrank und Cadillac viel Arbeit bereiten und sie viel Geld kosten, das sie nicht hat. Die Korrespondenz mit Trezona bietet Einblicke in das trostlose Leben einer Frau, die eigentlich am Ende ist. Die Klagen um Steuerschulden, fehlende Engagements und ehrlose Geliebte sind endlos. Ihre bewegliche Habe ist auf verschiedene Lagerhäuser verteilt, ihr kostbarer Besitz, wie Pelze, Schmuck und Gemälde, muss versichert sein und verursacht von daher Kosten. Ihre Hotel-, Telefon- und Flugrechnungen sind hoch, und dann leben auch noch Rudi Sieber und Tamara Matul von ihr. Gabins Cadillac wird schliesslich nach Frankreich verschifft, wofür sich sein Agent bedankt. Charlie Trezona kommentiert Marlene Dietrich gegenüber, das habe sie wohl nur aus Liebe getan. Wenn dem so ist, dann ist der Cadillac ihr letzter Liebesbeweis. Zu mehr wird es nicht mehr kommen.

Jean Gabin verlässt Marlene Dietrich. Am 28. März heiratet er in Paris das Mannequin Dominique Fournier. Sie ist 15 Jahre jünger als er und sieht der jungen Marlene Dietrich verblüffend ähnlich. Gabin kennt sie erst seit zwei Monaten. Marlene Dietrich wird durch diese vollkommen unerwartete Heirat zum zweiten Mal öffentlich degradiert. Zuerst als «jüngste Grossmutter» und jetzt als verlassene ältere Geliebte. Marlene – 15 = Dominique, kann sie in den Zeitungen lesen. Auf den Fotos der Hochzeitszeremonie sieht man einen sichtlich vergnügten Gabin neben einer schönen jungen Frau sitzen. Im November 1949 bringt Dominique das erste ihrer drei Kinder zur Welt. Marlene Dietrich ist für Jean Gabin mit dieser Heirat gestorben. Bei zufälligen Treffen würdigt er sie keines Blickes. Seine Frau bringt er vor ihr in Sicherheit. Er will Marlene Dietrich keine Macht mehr über sein Leben geben.

Im Juni fliegt sie nach Paris. In einem Brief an Maria schreibt sie, wie es ihr geht. «I played gay and almost felt like it.»³¹ Mit Remarque und einem Bekannten sitzt sie bei «Fouquet's» an ihrem alten Tisch, als sie auf einmal denkt: Warum ist Jean nicht hier? Sie erfährt, dass sein Baby im Oktober zur Welt kommen soll. «We joked that in France they now make babies in much a shorter time than it usually takes, and said that it must have happened the first night he knew her and there one can not be quite sure one is the father.» Sie ist voll Trauer und Hass. Gegenüber Frauen, die sie ausgestochen haben, verliert Marlene Dietrich vollkommen ihre Souveränität. Sie bezeichnet Dominique als Nutte, die bereits viele Kinder abgetrieben hat. Panisch fürchtet sie sich davor auszugehen. Was, wenn sie Jean trifft? «And shaking hands with him and his wife I cannot imagine and know that I am not good enough an actress for that.» Es geht ihr so schlecht wie in Kindertagen, wenn sie unreife Kirschen gegessen hatte. In diesem traurigen Brief findet Marlene Dietrich die vielleicht liebevollsten Abschiedsworte für ihre Tochter: «Forgive me for not yet being my age and a wise old grandmother. Kiss your two men for me and be happy Marni». Erst als er für immer für sie verloren ist, begreift sie, dass mit Jean Gabin wahrscheinlich die letzte grosse Liebe ihres Lebens gegangen ist.

Es bleibt ihr Remarque. Er und sie sind nach dem Krieg genauso verloren wie vor dem Krieg. «Mein Suesser – trauriger Sonntag – Fiaker-Sonne im Central Park – italienische Lieder am Radio – nicht einmal ‚Tröst der Be-trübten‘ im Haus. Ich denke viel an Dich. – Sehe die Torbergs und koche

bei ihnen. – Sonst keine Arbeit und seit ein paar Tagen habe ich das Baby nicht gesehen. (...) Ich umarme dich tausendmal Dein Puma».³² Marlene Dietrich war für Remarque ein letztes Stück Heimat Europa gewesen. Nachdem er wieder in Europa gewesen ist, muss er feststellen, dass sich daran nichts geändert hat. Man soll nie zurückkommen, schreibt er ihr betrübt im Sommer 1948 von seiner ersten Europareise nach dem Krieg aus Porto Ronco.

«Soeben Marlene hier, sich zu verabschieden. Rührung, trotz allem. Die Abschiede sind mehr als früher; jedes Mal stärker, weil auch der Abschied von der Schönheit u. der Jugend dabei ist u. es endgültig macht. Jedes Jahr schwindet mehr davon. Für immer. Der langsame Untergang. Man kommt plötzlich in das Alter, wo das, was schön mit einem aufgewachsen ist, alt wird.»³³ Remarque leidet unter Ménière-Anfällen. Marlene Dietrich-von Billy Wilder stammt der Ausspruch, sie sei eine «Mother Teresa with better legs» – ist zur Stelle und versorgt ihren Boni mit Selbstgeköchtem. «Süsse, sei aufs Herzlichste bedankt! Wenn du mir noch einmal einen Topf köstlichen Rindfleisches im eigenen Saft machen könntest morgen, glaube ich, dass ich gerettet wäre.»³⁴ «Liebster – dies ist Rindfleisch ohne jedes Fett im eigenen Saft. Das Fleisch kannst du essen oder wegwerfen. Der Saft ist die Hauptsache. Osterküsse und Dank für die Maiglöckchen. Ich wasche Babysachen und gehe zu den Kindern. Dein Puma.»³⁵ Für Remarque ist sie nicht die bewunderte Kosmopolitin, sondern er diagnostiziert bei ihr – wie bei seinen Romanfiguren – die *Refugée*-Krankheit. «Man braucht ein starkes Herz, um ohne Wurzeln zu leben», niemand weiss das besser als sie beide. Ihre wiederbelebte Liebe schwankt zwischen Fürsorge, Versuchung, Verachtung und Nähe. Remarques Gesicht ist gezeichnet vom falschen, zu guten Leben in den Restaurants, Hotels, Bordells und Kaschemmen. Ein gewisser Neid ist in ihm auf den Mut, den sie bewiesen hat. Marlene Dietrich liebt es, ihn mit Selbstgeköchtem und Vitaminpillen zu versorgen. Ausserdem versucht Remarque nicht mehr sie zu ändern. Er lebt unstet wie sie und hat – im Gegensatz zu Gabin – viel Verständnis für ihr Leben zwischen den Kontinenten. Doch für eine Neuauflage ihrer Liebe sind sie beide zu unruhig und zu narzisstisch.

Im November 1947 stirbt Ernst Lubitsch, der Schneiderssohn aus der Schönhauser Allee, Anfang 1948 folgt ihm Richard Tauber. Marlene Dietrich war eine der wenigen Freunde, die bereit gewesen war, ihm finanziell zu helfen.³⁶ Die Stimme, die sie so liebt, hat für immer aufgehört

zu singen. Das Ende des Krieges konfrontiert Marlene Dietrich wieder mit der engen Welt, aus der sie stammt. Die Verwandtschaft meldet sich. Ihre Schwester Elisabeth Will hat sie auf ihrer zweiten USO-Tour in Bergen-Belsen getroffen. Entgegen ersten Annahmen war Elisabeth nicht im Konzentrationslager gewesen, sondern hatte zusammen mit ihrem Mann das Offizierskino geführt. Ihr Mann hat sie verlassen, und sie ist allein mit dem Sohn. Elisabeth Will ist eine scheue, verängstigte Frau, die in der ständigen Angst lebt, etwas falsch zu machen. Sie hofft, Marlene werde ihrem Sohn zu einer Ausbildung als Kameramann in den USA verhelfen. Daraus wird nichts. Marlene Dietrich will keine Verwandtschaft um sich haben. Sie unterstützt ihre Schwester mit Care-Paketen und hält den Kontakt zu ihr. Viel mehr ist von ihr nicht zu erwarten.

Marlene Dietrich soll sich um das Erbe kümmern. An der Inventarliste des mütterlichen Haushalts kann man ablesen, dass sie aus gutem Haus kommt. Aufgelistet sind Meissner, Nymphenburger, Rosenthal, und Hut-schenreuther-Porzellan, Silberbesteck in grosser Zahl sowie ein Ölgemälde von Karl Hofer, Zeichnungen von Picasso und Radierungen von Ernst Oppler. Der Wert des Haushalts wird nachträglich auf 149 969,25 DM geschätzt.³⁷ Als Retterin des Stammhauses Felsing schwingt sich eine gewisse Eleonore Vetter auf, die sie noch aus alten Theaterzeiten kennt. Elio, wie sie gerufen wird, schickt Marlene Dietrich seitenlange, eng mit Maschine getippte Briefe mit Stimmungsschilderungen aus dem geteilten Berlin.³⁸ Angeblich ist sie Schikanen im Osten ausgesetzt, weil sie Marlene Dietrich, die «Felsing-Amerikanerin», kennt. Im Westen läuft *Der grosse Bluff*. Alle wollen den Film sehen, denn «det is ja ooch unsere Marlene», wie die Berliner zu sagen pflegen. Die Kirchen sind voll und die Theater leer. Claire Waldoff ist «zwirnfadendünn» und trägt zwei Kleider übereinander, um nicht so klapprig auszusehen. Wilhelm Bendow ist ein heruntergekommener Säufer, Trude Hesterberg bietet den trostlosen Anblick einer in die Jahre gekommenen Primadonna, und Kate Kühl singt mit Ernst Busch Kommunistenlieder. In ihren Briefen bedrängt Elio Vetter Marlene Dietrich, sich am Aufbau des Geschäfts und damit am Aufbau Berlins zu beteiligen. Doch die bittet um Zusendung von deutschen Büchern über Säuglingsnahrung und Porzellan mit Zwiebelmuster. Schliesslich eröffnet Elio Vetter am Kaiserdamm im Westen eine Dependence Felsing. Bezahlen soll das Marlene Dietrich, die nun auch mit Anwaltsschreibern belästigt wird. Da sie nicht in das Juweliergeschäft ihres

Grossvaters investieren will, wird Marlene Dietrich von Vetter als «Vaterlandsverräterin» beschimpft.

Mit einem ähnlich anklagenden Unterton wird sie von der Schwester ihres Vaters, der Landgerichtsratswitwe Selma Loewe, an ihre familiären Verpflichtungen erinnert. Ihr 1925 verstorbener Mann Hugo war Marlene Dietrichs Patenonkel gewesen. Nachdem sie ausgebombt worden ist, wendet sie sich mit der Bitte um Hilfe an ihre Nichte aus Amerika. Lange Zeit lässt die jedoch nichts von sich hören, und Selma Loewe glaubt ihr deutlich machen zu müssen, dass sie um Marlenes Einkünfte Bescheid weiss. In den kommenden Jahren wird Selma Loewe von Marlene Dietrich mit Lebensmittelpaketen, aber auch mit Geld unterstützt. Eine grosse Freude ist für die standesbewusste Tante die Auszeichnung ihrer Nichte mit militärischen Ehren. «Meine liebe Marlene, soeben lese ich in der Zeitung die Nachricht von Deiner neuerlichen Dekoration, nun auch in Frankreich. Wir gratulieren sehr herzlich dazu! (...) Schon in meiner Jugend hörte ich oft von diesem den Franzosen erstrebenswerten Bändchen, wenn von irgendeiner Persönlichkeit in Politik oder Gesellschaft die Rede war in der Presse. Also Glückwunsch weiter Maria Magdalene von Losch.»³⁹ Als Selma Loewe im Sterben liegt, bekommt Marlene Dietrich ein Telegramm von ihrer Schwester, **SELMA STIRBT WOHL STOP KABLE SOFORT HERZLICHSTE GRUESSE BERLIN-WANNSEE STAEDTISCHES KRANKENHAUS AM GROSSEN WANNSEE 34 HAUS 6 ZIMMER 8 LISE.**⁴⁰ Marlene Dietrich ist innerlich viel zu weit von diesem Teil ihrer Vergangenheit entfernt, als dass sie die Nachricht, dass die letzte aus ihres Vaters Familie stirbt, erreicht.

Der Lebensmittelpunkt ihrer neuen Familie ist New York. Nachdem Jean sie verlassen hat, durchlebt sie eine geradezu häusliche Phase. Sie entlastet Maria, geht mit ihrem Enkel im Park spazieren, informiert sich über Kinderkrankheiten und weiss stets alles besser. Im Anschluss an *A Foreign Affair* ist sie für zwei Minuten in dem wenig erfolgreichen Film *Jigsaw* zu sehen gewesen. Die Filmerei fehlt ihr nicht, aber die Gagen. Ihr Agent, Charlie Feldman, ist nicht sehr erfreut über ihr Verhalten. Endlich hat sie auf ihn gehört und ist nach Amerika zurückgekehrt, doch sie ist extrem anspruchsvoll und schwierig geworden. An jedem Drehbuch mäkkelt sie herum. Dabei will sie nicht wahrhaben, wie schwer sie zu besetzen ist. Feldman muss Himmel und Hölle in Bewegung setzen, um An-

gebote für sie herbeizuschaffen. Als ihm zu Ohren kommt, dass sie überall herumerzählt, sie finde ihre Jobs alleine, platzt ihm der Kragen: «This is far from the truth. (...) The talks I have had in connection with your business matters, expenses and other problems would fill a book.»⁴¹ Durch Beziehungen verschafft er ihr eine Rolle in Hitchcocks *Stage Fright*. Die Dreharbeiten in London dauern von Ende Mai bis Mitte September 1949. Dietrich ist wie üblich im «Claridge's» abgestiegen. Bei Maria beschwert sie sich über das schlechte Essen. Mit dem Film geht es langsam voran, obwohl sie sogar am Sonntag drehen. Die Arbeit mit dem berühmten Hitchcock scheint Marlene Dietrich als Herausforderung zu empfinden. Sie will mitreden und dominiert am Set.⁴² Hitchcock, der weiss, wen er engagiert hat, lässt sie gewähren und weiss ihre Professionalität augenzwinkernd zu würdigen. «Miss Dietrich is a professional. A professional actress, a professional cameraman, a professional dress designer.»⁴³ Als Referenz an Dietrichs Vergangenheit ist Charlotte Inwood, wie sie in dem Film heisst, eine Sängerin. In *Stage Fright* tritt Marlene mit zwei Liedern auf, die die kommenden 20 Jahre zu ihrem festen Gesangsrepertoire gehören werden. Das eine ist Cole Porters bis dahin wenig bekanntes Lied «The Laziest Gal in Town», das andere hat Henri Salvador geschrieben, und Edith Piaf hat es zu einem weltberühmten Chanson gemacht: «La vie en rose». Da die Piaf eine ihrer Freundinnen ist, darf sie es singen. Obwohl sehr viel jünger als die Dietrich, ist Jane Wyman eifersüchtig. Jeden Tag vergleicht sie sich bei den Mustervorführungen mit ihr und erscheint am nächsten Tag noch besser hergerichtet zu den Aufnahmen. Das allerdings schadet ihrer Rolle, denn sie soll unansehnlich sein. Hitchcock schreibt es Wymans Eitelkeit zu, dass der Film nicht so gut wird, wie er sich das vorstellt. «Sie konnte sich einfach nicht damit abfinden, eine bestimmte Rolle zu spielen, und die Dietrich war wirklich schön.»⁴⁴ Marlene Dietrichs Garderobe, die – vertraglich abgesichert – nach Abschluss der Dreharbeiten in ihren Besitz übergeht, kommt aus dem Hause Dior, weshalb sie ab und an nach Paris fliegt, um neue Modelle anzuprobieren. Christian Dior, drei Jahre jünger als die Dietrich, erregt 1947 mit seinem «New Look» Aufsehen. Weite Röcke, Schultern ohne Polster, eng geschnittene Taillen, Handschuhe, Hüte und Taschen verwandeln die Kriegskameradin von gestern wieder in ein geheimnisvolles Wesen. Marlene Dietrich wird sich an ihre Grossmutter Felsing erinnern, die ihr viel vom Zauber der Weib-

lichkeit erzählt hatte. Marlene Dietrich trägt jetzt bevorzugt Dior. Die Uniform ist passé. Charlotte Inwood spielt sie als schöne, elegante Frau, die trotz des Erfolgs ihren Beruf als Sängerin und Schauspielerin hasst. Doch sie kann nicht anders, denn der Auftritt bedeutet ihr alles. Bis auf Marlene Dietrich sind alle Figuren in dem Film sehr britisch. Das gilt auch für Michael Wilding, der einen Inspektor spielt. Mit ihm versucht Marlene sich zu trösten. Wilding ist 11 Jahre jünger, sieht gut aus und bewundert sie. Seinen Briefen kann man entnehmen, dass sie über ihre finanziellen, professionellen und familiären Verpflichtungen jammert. Wie üblich ist auch Wilding bereit, ihr überallhin zu folgen, und sie weiss dies stets erfolgreich zu verhindern. Der weltberühmten Marlene Dietrich und ihren berühmten Liebhabern gegenüber kommt er sich minderwertig vor. Er fängt an, sich für seine Harmlosigkeit zu entschuldigen. Schliesslich erträgt er die Qualen ihrer ständigen Abwesenheit nicht mehr. 1952 heiratet er die 19-jährige Elizabeth Taylor. Und Marlene Dietrich fragt sich, warum er nicht bei ihr geblieben ist.

Einen gewissen Ausgleich für die Verluste im Liebesleben bietet Marlene Dietrich der Zuwachs ihrer Familie. Im Mai 1950 bringt Maria ihren zweiten Sohn, John Peter, zur Welt. Maria hat es geschafft: sie befindet sich gegenüber ihren Eltern in der Überzahl. Rudi Sieber und Marlene Dietrich sind zum Zeitpunkt der Geburt in New York. Mit Champagner wird auf den zweiten Enkel angestossen, und Rudi Sieber schreibt stolz seinen Eltern in Berlin, dass er zum zweiten Mal Grossvater geworden ist. Die Rolle der Grossmutter nimmt Marlene Dietrich in Anspruch. Alexander Liberman, mit dem sie sich in den 50er Jahren anfreundet, hat sie dabei fotografiert.⁴⁵ Ganz stolz sitzt sie mit John Michael am Boden und packt Geschenke aus. Die private Marlene, die Grossmutter, bleibt stets die öffentliche Marlene, der Star. Das perfekt geschminkte Gesicht hinter einem Netz versteckt, tollt sie mit ihren Enkeln auf dem Rücksitz eines New Yorker Taxis herum. Sie hat nur Augen für die Kamera. Liberman hat sie auch beim Kochen aufgenommen. Der «Küchenvamp» hat sich in eine adrette Hausfrau verwandelt. Mit weisser Bluse, Schürze und gescheiteltem Haar rührt sie konzentriert in grossen Töpfen. Marlene Dietrich ist häufig bei Liberman und dessen Frau Tatjana zu Gast. Sie spielen zusammen Canasta, und Marlene kocht. Die Leinwandgöttin hat die Hände einer Hausfrau. Unter ihrer Bescheidenheit tarnt Marlene Dietrich ihre masslosen Ansprüche an das Leben.

Oft ist sie jetzt im Radio zu hören und widmet sich karitativen Aufgaben. Dadurch hofft sie, nicht ganz in Vergessenheit zu geraten. Ein Filmvorhaben mit Wilder kommt nicht zustande, worauf sie verärgert und regelrecht verzweifelt reagiert haben muss. «We are still young, Marlene. There are a lot of pictures left for us to do. If it wasn't this one, there's going to be another one. You know how much I love and admire you. It aches me just as much as you that it's not going to be the next one.»⁴⁶ Die aktuellen und abgelegten Liebhaber machen Marlene Dietrich Komplimente über ihr Aussehen, während es ihrem Agenten vorbehalten bleibt, ihr die bittere Wahrheit zu sagen. Die heldenhafte Marlene Dietrich, die gegen Hitler gekämpft hat, zieht nicht mehr. Das Publikum will junge, frische und von der Vergangenheit unbelastete Schauspielerinnen wie Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn oder Marilyn Monroe sehen.

Als ein Angebot von Henry Koster für einen Film mit Jimmy Stewart vorliegt, rät ihr Feldman dringend anzunehmen. Ihre finanzielle Situation ist miserabel. Feldman versucht ihr klarzumachen, dass sie sich ihre Rollen nicht mehr aussuchen kann, ob ihr das gefällt oder nicht. Das Geld wird den Ausschlag gegeben haben. Im Oktober 1950 fliegt sie zu den Dreharbeiten ihres neuen Films *No Highway In The Sky* nach London. Wie in *Stage Fright* gibt es eine jüngere Schauspielerin an ihrer Seite, und wieder spielt sie einen in Dior gekleideten Filmstar. Ihr verflüsselter Liebhaber Stewart, der einen vertrottelten Wissenschaftler darstellt, wirkt nicht mehr sonderlich prickelnd auf sie, und Koster, den drei Jahre jüngeren Berliner, findet sie schrecklich. «Alte deutsche Witze den ganzen Tag, niemand lacht, deutscher accent auf amerikanisch, systematisch den andern angreifen, damit er sich verteidigen muss anstatt etwas vorzuschlagen, eitel. (I am a great comedy director – this line is funnier! Dabei merkt man er kennt nur Hollywood jargon und nicht die Sprache.) Vielleicht ist er alright in Hollywood wo die Oberaufseher des Zoo's aufpassen und rushes sehen und ihn beeinflussen, aber hier ganz allein ist er gefährlich.»⁴⁷ Marlene Dietrich empfindet es als eine Zumutung, mit solch einem Regisseur arbeiten zu müssen. Doch am schlimmsten ist, dass er es nicht lassen kann, sie ständig wegen ihres Alters aufzuziehen. «Mit mir nichts als: Grandmoththththther (er lispelt stark): can you make it with your 75 years, careful don't fall you know bones get brittle with your age etc etc.» Sie wird von Schmerzattacken geplagt, hasst diesen Film, wird immer dünner und weiss, dass sie durchhalten muss.

Eigentlich will sie auf der Stelle zurück nach New York, wo ihre Enkel sind. «Ich sehne mich zum Sterben nach Michael, habe vergessen, wie er riecht, Peter kann ich mich besinnen weil das allgemeines Baby Parfum ist, aber Michael riecht besonders und ich hab's verloren.» Weihnachten ist sie wieder zu Hause. Es gibt Fotos, die sie zusammen mit dem Vogue-Herausgeber Patcevitich, in Rivas Wohnzimmer zeigen. Alles macht einen sehr gediegenen Eindruck: Der grosse Weihnachtsbaum, die Geschenke, die Kinder und die strahlend schöne Maria. Dazwischen Marlene Dietrich, die zusammen mit dem grauhaarigen, eleganten Patcevitich wie ein aristokratisches Grosselternpaar wirkt. Wenn man sie in ihren edlen Kleidern und mit fast blasierem Gesichtsausdruck auf dem Sofa sitzen sieht, dann würde man nicht vermuten, dass sie sich erst vor Kurzem noch am Set hat schikanieren lassen müssen.

Ein exotisch aussehender junger Mann von geheimnisvoller Herkunft erregt ihr Interesse: Yul Brynner. Noël Coward macht sie miteinander bekannt. Die nächsten Jahre schwebt sie im Himmel, wenn er bei ihr ist, oder leidet Höllenqualen, wenn er sie warten lässt. Brynner ist knapp 20 Jahre jünger als sie oder, wie es sein Sohn ausdrückt: «For the first time, Yul found himself making love to a woman whom he had admired since his childhood.»⁴⁸ In Wladiwostok geboren, hat er in China und Paris gelebt, bevor er 1940 in die Staaten gekommen ist. Als Trapezkünstler in TV-Serien fing er an und ist, als er Marlene Dietrich kennenlernt, sehr erfolgreich in dem Broadway-Stück *The King and I*. Nach der Vorstellung, bevor er ins Ehebett schlüpft, findet er Zeit für seine Affären. Nacht für Nacht wartet Marlene Dietrich auf ihn. Selbst wenn er nur 30 Minuten Zeit für sie hat, schätzt sie sich glücklich. Brynner beteuert seine Liebe, unterlässt es jedoch, mit ihr Pläne für die Zukunft zu schmieden. Damit fühlt sie sich dem Alter preisgegeben. Sie unterstellt ihm, mit anderen Frauen die Zukunft zu planen. Wenn er geht, ohne eine Bemerkung über ein nächstes Treffen zu machen, dann ist sie tagelang deprimiert. Dass es einen Mann gibt, der das Zusammensein mit ihr verschmäht, kann sie nicht fassen. Wie bei jeder Nebenbuhlerin macht sie seine Frau schlecht. In einem 22 Seiten langen Briefentwurf legt sie ihm detailliert dar, dass diese eine schlechte Mutter ist. Offenbar will sie vollständige Kontrolle über ihn gewinnen. Yul soll sich bei ihr ab- und anmelden. Wenn sie nicht weiss, wo er steckt, oder er vergisst anzurufen, fällt sie in tiefe Depression. Die stolze Marlene Dietrich sitzt stundenlang neben dem Telefon

und wartet auf einen Anruf von Yul Brynner, einem mittelmässigen Musicalstar mit Glatze. Wenn er versprochen hat, anzurufen, dann verlässt sie das Haus oft den ganzen Tag nicht und fertigt andere Anrufer rasch ab. Stets lebt sie in der Angst, ihn zu verpassen. Einmal schlägt sie ihm ein Treffen in Marias Wohnung vor. «The children won't be there and we could put the babies to bed like if they were ours.» Die fast 50-jährige Marlene Dietrich will mit ihrem jungen Liebhaber Familie spielen. Mit seiner grossen und verschlungenen Schrift schreibt Brynner Marlene Dietrich kurze Briefe. Man darf hoffen, dass ihm als Liebhaber mehr eingefallen ist als beim Briefeschreiben. «Je pense à toi mon amour. Ta bouche, ton corps.» – «Can I see you Friday night? Will call you around 7.30 or 8 PM. God, how I missed you.» – «I love you deeply and quickly. I kiss you everywhere.» Der junge Mann fühlt sich geschmeichelt. Für ihn ist es eine amüsante Affäre, die seiner Eitelkeit schmeichelt. Natürlich betrügt er sie nicht nur mit seiner Ehefrau.

Marlene Dietrichs Freunde beobachten verwundert, aber auch beunruhigt ihre Veränderung. Rudi Sieber hört sich in stundenlangen Telefonaten ihren immer gleichen Ärger mit Yul Brynner an, und Leo Lerman bezeichnet Brynner als Marlenes Nemesis. Er ist sich sicher, dass Brynner sie nicht heiraten will. Marlene Dietrichs Leidenschaft für Yul Brynner ergreift Besitz von ihrem gesamten Leben. In ihrer permanenten Angst, er könne sie nicht mehr lieben, zeigt sich ihre Angst vor dem Alter und vor der Einsamkeit. Nichts fürchtet sie mehr als den Verlust ihrer sexuellen Attraktivität. Um ihre Affäre möglichst diskret zu halten, mietet sie sich ein Apartment in der feinen Park Avenue. Das Schlafzimmer richtet sie ein wie ein Bordell. Ihr Freund Lerman spricht von einem «cocotte kitsch touch»: Überall hängen Spiegel, und unter dem grossen Bett lässt sie – als eine Art indirekter Beleuchtung – Leuchtröhren anbringen. Mit dem glatzköpfigen, muskulösen, vermeintlich potenten Yul Brynner inszeniert sie die grosse Leidenschaft und rettet sich von einer Liebesnacht zur nächsten.

Freunde sind tot, und ehemalige Geliebte haben andere Wege eingeschlagen: Jean Gabin ist Familienvater, und auch Josef von Sternberg, zum dritten Mal verheiratet, war zu Beginn des Jahres noch mal Vater geworden. Boni hat die Psychoanalyse und Yoga für sich entdeckt. Er trinkt weniger und denkt mehr über sich nach. Nach einem Besuch in der Park Avenue notiert er: «Einen Abend beim Puma. Gab mir Essen; ass selbst

Kartoffeln mit Butter. Hing am Television set, – ihren Yule u. die Tochter anstarrend. Alles falsch; übertrieben; keine Beziehung mehr. Die halb eingerichtete Wohnung – zu wenig Licht im Wohnzimmer; das kotzige Blond u. beige von Fussboden, Wänden, Möbeln; die vielen Spiegel; ohne Beziehung, Hollywood-Eleganz, – die verwahrloste, aus den Fugen gequollene, unechte Persönlichkeit in der schönen, immer noch, Hülle, – das Gemisch von Wahrem und Gefaktem, unerträglich, da Intelligenz genug da ist, zu unterscheiden.»⁴⁹ Als ob ihre Qualen mit ihrem jungen Geliebten nicht genug wären, muss sie sich auch noch wochenlang mit Fritz Lang herumschlagen. Im März 1951 beginnen die Dreharbeiten zu dem Film *Rancho Notorious*, einer Art Neuauflage von *Destry Rides Again* in Technicolor. Fritz Lang war in Berlin gewesen, was Marlene Dietrich in Hollywood geworden ist, nämlich ein Star. Es gelingt ihm nicht, in den Staaten an seine grossen Erfolge anzuknüpfen, doch er bleibt im Geschäft. Mitte der 30er Jahre hatten Dietrich und Lang eine kurze Affäre miteinander. Seine Telegramme in ihrem Nachlass zeigen ihn als romantischen, etwas unbeholfenen Liebhaber. Der Mann, der als unfehlbar präzise und kalt gilt, hat eine verspielte Schrift wie ein junges Mädchen: anstatt Punkten malt Fritz Lang Kringel über seine i. Lang kann sich schwer daran gewöhnen, nur ein gewöhnlicher Angestellter der MGM zu sein, und ist als arrogant und hochmütig verschrien. Marlene Dietrich hat auf den Western keine Lust, doch wieder ist es Feldman, der sie sehr bestimmt darauf hinweist, dass es vieler Verhandlungen bedurfte, um sie in dem Film unterzubringen. Hemingway macht ihr Mut und schreibt, selbst wenn sie Western in Technicolor drehe, so bleibe sie dennoch seine Heldin.

Die fünf Wochen, die sie mit Lang, der seine Telegramme an sie mit «THE MONSTER» signiert, am Set verbringt, reichen für Marlene Dietrich aus, ihn für den Rest ihres Lebens zu hassen. «Der Regisseur, den ich am meisten verabscheut habe, war Fritz Lang», schreibt sie 1984. Es ist allein ihrer preussischen Disziplin zu verdanken, dass sie die Dreharbeiten nicht abbricht. Wenn Marlene Dietrich einen Film dreht, dann ist Josef von Sternberg anwesend. Noch immer hält sie sich an das, was er sie über die Kamera gelehrt hat. Fritz Lang und Josef von Sternberg, die beiden Wiener, mögen sich nicht. Einer neidet dem anderen die Butter auf dem Brot. Lang bekämpft in der Dietrich Josef von Sternberg. «Er verachtete meine Verehrung für Josef von Sternberg und versuchte, in meinem Herzen und in

meinem Körper an die Stelle dieses Genies zu treten.» Lang macht dies, indem er sie vor der gesamten Crew demütigt und quält. Positionen lässt er mit Klebeband auf dem Boden markieren. Massstab dafür ist sein Schritt. Die Schauspieler haben sich – ob gross, ob klein – daran zu halten. Hunderte Mal und unter Gebrüll lässt er Szenen wiederholen. Laut Marlene Dietrich empfindet Fritz Lang Freude dabei, andere zu quälen. Mit Monokel, hochgezogenen Augenbrauen und exakt nach hinten gekämmtem Haar beobachtet er kalt das Scheitern seiner Schauspieler. Was Lotte Eisner als Langs Perfektionismus bezeichnet, ist für Marlene Dietrich purer Sadismus. «Ich werde keine Träne um ihn weinen. Ich habe nichts verloren; ich empfand keine Freundschaft für diesen Mann; keine Tränen also.» Lang kann es nicht lassen, auf ihrem Alter herumzuhacken. Er behauptet, sie habe ihm übelgenommen, dass sie eine nicht mehr junge und dennoch begehrenswerte Frau zu spielen hatte: «Sie wollte nichts wissen von einem allmählichen Übergang in eine auch nur ganz geringfügig ältere Kategorie. Mit jedem Film wurde sie jünger, bis sie sich schliesslich unmöglich machte.»⁵⁰ *Rancho Notorious*, «a story of hate, murder and revenge», erhält nur wenige positive Kritiken. Fritz Lang und Marlene Dietrich sind nach dieser Zusammenarbeit geschiedene Leute.⁵¹

Einer, den sie unverändert schätzt, ist Ernest Hemingway. Er findet sie zum Anbeten schön und liebt sie, ohne je mit ihr geschlafen zu haben. «I never thought you were a goddess nor a whore nor a Cinema star. I always miss you straight forward for how you are. I love to see you in a good picture and I love worse than hell to hear you sing. But I love you best in that beat up uniform and nobody could take punishment like we could.»⁵² Nachdem sie Gavin aus den Augen verloren hat, ist Hemingway für Marlene Dietrich der Einzige, mit dem sie über den Krieg reden und lachen kann. Er macht gerne mit. «You know sometimes I miss you when we can't kill krauts. (...) Heil Dietrich.» Über den Krieg soll ihnen keiner etwas erzählen, sie behalten ihre Geheimnisse für sich. «Toi et moi have lived through about as bad times as there ever were. I don't mean just wars. Wars are Spinach. Life in general is the tough part. In war all you have to do is not worry and know how to read a map and give co-ordinates.»⁵³ Um ihre Stimmung zu heben, bietet er ihr an, eine Geschichte über sie zu schreiben. Auf diese Weise könnten sie beide unsterblich werden. Wenige Monate nach diesem Angebot kommt sie darauf zurück. Sie steht auf dem Schlauch und braucht einen Text von ihm für LIFE.

Ernest Hemingway hält sein Versprechen und schreibt vielleicht einen der schönsten Texte, die es über Marlene Dietrich gibt.

Sie ist tapfer, schön, zuverlässig, liebenswürdig und grosszügig. Langweilig ist sie nie. Auch sieht sie morgens in Hemd und Hosen und Stiefeln aus amerikanischen Heerbeständen so gut aus wie abends auf der Leinwand. Ihre Rechtschaffenheit sowie ihr Sinn für Komik und Tragik des Lebens sind schuld daran, dass sie nie wahrhaft glücklich sein kann, ausser wenn sie liebt. Über ihre Liebe kann sie sich dann lustig machen, aber es ist Galgenhumor. Selbst wenn sie nichts als ihre Stimme hätte, könnte sie einem damit das Herz brechen. Doch sie hat dazu noch diesen schönen Körper und die zeitlose Schönheit ihres Gesichts. Einerlei, womit sie einem das Herz bricht, wenn sie nur da ist, um es wieder zusammenzustücken.

Mit ihrem New Yorker Apartment hat sich Marlene Dietrich ein Refugium geschaffen, zu dem nur wenigen der Zutritt erlaubt ist. Eine davon ist Hildegard Knef, in der sich die Dietrich in jungen Jahren wiederzuerkennen glaubt. Als die Knef in New York mit «Silk Stockings» auf der Bühne steht, lädt sie Marlene Dietrich zu sich ein. Der Esstisch steht in der Nische der kleinen Diele, die Küche ist winzig. Im Schrank hängt kein einziger Nerz. Sie hat für Hilde gekocht. Rauchend schaut sie ihr beim Essen zu, betrachtet sich von Zeit zu Zeit in einem der zahllosen Wandspiegel und gibt knappe Antworten. Max Kolpé hat Hilde Knef darüber aufgeklärt, dass man es bei Marlene Dietrich nicht mit einer normal Sterblichen zu tun hat. «Sie schläft nie. (...) Morgens, bevor irgendeiner die Augen aufkriegt, hat sie schon alle Zeitungen gelesen und Brühen aufgesetzt, Zimmer gelüftet, Aschenbecher gereinigt und dem Mädchen gesagt, mit welcher Seife sie Türrahmen und Wannen scheuern sollte – dabei qualmt sie wie ein Industriegebiet und hat den ganzen Tag Anproben und Besprechungen.»⁵⁴ Mit einer Mischung aus Bewunderung und Unverständnis schildert Hildegard Knef die Dietrich. Man weiss nie, woran man bei ihr ist. Sie hängt ohne Gruss das Telefon ein, spricht sehr leise, nie wirkt sie müde oder erhitzt. Etwas Lautloses ist ihr eigen, und selbst ihr Lachen klingt leise. Ruhig und bestimmt bewegt sie sich im Kreis ihrer Freunde Wilder, Reisch und Kolpé. Andere interessieren sie nicht. Wenn sie irgendwo auftaucht, gelten alle Blicke ihr.

«Augen folgten ihr, frassen sie, löcherten, neideten, wollten an sich reisen und einbrechen in die majestätische Aura, in das Desinteresse an Umgebung und Aufsehen. Sie federte auf Beinen, die zu lang schienen, um irgendeinen anderen Zweck zu erfüllen, als schön zu sein; bei jedem Schritt die Knie durchdrückend, weit ausholend – sie ging, wie sie ass oder Saucen rührte: mit vollkommener Konzentration.»

Beim im Laufschrift absolvierten Einkaufsbummel durch das glühend-heisse New York treffen sie Rudi Sieber. Er ist auf dem Sprung nach Kalifornien. Offenbar können Vati, Mutti und Kater nicht an einem Ort leben. Es bekommt Rudi Sieber nicht, seiner Frau so nahe zu sein. Sie macht sich zum Mittelpunkt seines Lebens. Er muss sie in die Modosalons begleiten, ihre abgelegten Liebhaber trösten, ihr Kleider nachschicken und stets zur Stelle sein, wenn sie ihn ruft. Die Liste der Medikamente, die er seiner Magenbeschwerden wegen einnehmen muss, wird im Verlauf der Jahre immer länger. Seiner Freundin Tamara, die 6 Dollar Taschengeld pro Woche von ihm bekommt, geht es nicht gut. Rudi Sieber sorgt sich um sie. 1951 befindet sich in seinem Terminkalender ein sorgfältig ausgeschnittener Zeitungsartikel über «New Hormone used for Schizophrenia». Tamara Matul, die früher eine Schönheit gewesen ist, trägt noch immer Marlenes Kleider auf. Dankbar soll sie dafür sein, obwohl sie nichts mehr hasst als diese weitergegebenen Kleider der Ehefrau ihres Geliebten. Mit dem Job in Paris hat es nicht geklappt, täglich notiert er auf den Cent genau seine Ausgaben und lebt nach wie vor von Marlene. 1953 zieht Rudi Sieber einen Schlussstrich. Im Januar 1953 gibt er «Marlene Dietrich Inc.» ab, im Mai hat er eine schwere Magenoperation zu überstehen, und im Juni siedelt er ins kalifornische Fernando Valley über. Noch immer schreibt er fein säuberlich auf, wie lange er geschlafen hat, was er ausgegeben hat, wann die Vorhänge gereinigt worden sind und mit wem er telefoniert. Doch an die Stelle seiner New Yorker Cocktail-Geselligkeiten sind Hühner getreten. Rudi Sieber hat sich von geliehenem Geld eine Hühnerfarm gekauft. Täglich notiert er die gelegten Eier. Jedes gelegte Ei bringt ihn der Unabhängigkeit von Marlene Dietrich näher. Silvester 1953 liegen er und Tamara bereits um 21.30 im Bett. Um Mitternacht klingelt das Telefon. Marlene Dietrich ruft aus Las Vegas an. Vor vier Tagen ist sie 52 Jahre alt geworden. Im «Sahara»-Hotel Las Vegas hat sie gerade ihre zweite Karriere gestartet. Als Sängerin wird sie die kommenden 20 Jahre durch die Welt reisen. Mutti hat beschlossen, als Legende auf der Bühne zu überleben.

Die Beschuldigte

Österreich wurde als letztes Land vom Nationalsozialismus befreit. Erst Ende April 1945 setzt dort der Vormarsch der westlichen Alliierten ein. In Innsbruck wird den Amerikanern ein überraschend begeisterter Empfang bereitet: Die Strassen sind rot-weiss-rot beflaggt und die Bevölkerung jubelt ihnen als Befreier zu. Leni Riefenstahl befindet sich zu diesem Zeitpunkt auf der Flucht. Irgendwann in den vergangenen Wochen hatte sie begriffen, dass die Sache nicht gut stand. Zwar arbeitete sie nach wie vor wie besessen an der Synchronisation von *Tiefland*, doch ihr Rückzug in die Welt der Kunst fiel ihr zunehmend schwerer.

Albert Speer hatte ihre Mutter bei einer seiner Fahrten zum Obersalzberg aus Berlin mitgenommen. Seit Februar lebt Bertha Riefenstahl bei ihrer Tochter. Ebenfalls nach Kitzbühel geflüchtet ist Wilma Schaub, die Frau von Hitlers ältestem Adjutanten, SS-Gruppenführer Julius Schaub. Wilma Schaub, die eine direkte Telefonleitung in die Reichskanzlei gelegt bekommen hat, versorgt Leni Riefenstahl nicht nur mit Lebensmitteln und Medikamenten, sondern auch mit Gerüchten. Man tuschelt über Wunderwaffen, Bombenschäden und die Strafen, die einen erwarten, wenn die Alliierten wirklich siegen sollten. Durch Vermittlung von Frau Schaub sind die Originalnegative der Reichsparteitagsfilme mit einem vom «Braunen Haus» in München kommenden Wagen nach Bozen in Sicherheit gebracht worden.⁵⁵ Als die Meldung von der Kapitulation Hamburgs durchsickert, das Gerücht umgeht, Hitler und Goebbels hätten Selbstmord begangen, die Hakenkreuzfahnen und Hitlerporträts verschwinden, macht sich Leni Riefenstahl in Kitzbühel aus dem Staub.

Nach Mayrhofen, einen kleinen Ort im Zillertal, kommt sie als Bittstellerin. Erich Kästner hat sie dabei beobachtet. Er gehört zu einer Gruppe von Filmleuten aus Berlin, der es gelungen ist, eine Reise genehmigung zu bekommen. «Leni Riefenstahl ist aus Kitzbühel eingetroffen. Sie hat dort ihre Villa, ihren Schneidetisch, ihren Vorführraum, vielleicht auch ihre



*Leni Riefenstahl 1952 vor der Spruchkammer
zur Entnazifizierung*

Weltanschauung zurückgelassen und sucht, von einer Gallenkolik geplagt, an Harald Brauns liberaler Brust Schutz und Halt. Der Ärmste weiss nicht recht, wie er sich dem Regisseur der Reichsparteitagsfilme gegenüber verhalten soll, da dieser Mann ja eine Frau ist, noch dazu mit Tränen in den Augen und einer Wärmeflasche vorm Leib. Was soll er, in Mayrhofer und im 20. Jahrhundert, mit einer besiegten Amazone anfangen, die sich ergeben will?»⁵⁶ An jahrelange Protektion von ganz oben gewohnt, will sie nicht wahrhaben, dass für sie ab jetzt die ganz normalen Spielregeln gelten.

In Tirol herrscht Konfusion: Die an der italienischen Front geschlagenen,

deutschen Soldaten versuchen nach Deutschland durchzukommen und die italienischen Zwangsarbeiter drängen nach Hause.⁵⁷ Man interessiert sich nicht weiter für Leni Riefenstahl. Sie mietet sich in einem Gasthof ein. Dort erfährt sie vom Tod Adolf Hitlers. «Nun war eingetreten, was wir schon lange erwartet hatten. Was ich in diesem Augenblick empfand, kann ich nicht beschreiben. Ein Chaos von Gefühlen tobte in mir – ich warf mich auf mein Bett und weinte die ganze Nacht.» Geweint hat sie nur um sich selbst. Die vielen schönen Werke, die, wie sie Speer ein Jahr zuvor geschrieben hatte, noch in ihrem Inneren ruhen, wird sie ohne ihren Führer nicht verwirklichen können. Es ist aus mit dem Befehlen.

Durch ihre über Jahrzehnte gleichbleibende Darstellung der Nachkriegszeit verrät Riefenstahl ihre unanständig ausgebildete Egomane. Bis an das Ende ihres langen Lebens wird sie nicht müde werden zu behaupten, dass ihr schweres Unrecht zugefügt worden ist.⁵⁸ Da ihr in Mayrhofen keiner hilft, macht sie sich wieder auf den Rückweg zu ihrer Mutter. Unterwegs werden sie und andere Zivilisten von amerikanischen Soldaten verhaftet und in ein Gefangenenlager gebracht. Da das Lager schlecht bewacht ist, kann sie entkommen. Dreimal geht das so. Dass Verhaftung und Personenüberprüfung von Günstlingen des nationalsozialistischen Regimes in diesen Zeiten Routineangelegenheiten sind, kommt Leni Riefenstahl nicht in den Sinn. Ihre «Gefangenschaften» begreift sie als eine Art persönlicher Beleidigung.

In «Seebichl» angekommen, muss sie feststellen, dass ihr Haus von den Amerikanern beschlagnahmt ist. Doch der amerikanische Offizier, der sie begrüsst, behandelt sie zuvorkommend und spricht sogar Deutsch.⁵⁹ Die Amerikaner suchen nach Hinterlassenschaften Hitlers und seiner engsten Umgebung. Zu den Personen, die befragt werden, zählt auch Leni Riefenstahl. Captain Wallenberg und Captain Langendorf vermögen in der älteren und kränklichen Frau, die ihnen gegenüber sitzt, kaum die mutige, attraktive Schauspielerinnen der Bergfilme zu erkennen. Leni Riefenstahl macht auf sie den Eindruck eines gebrochenen Menschen. Ihr grösster Schmerz ist es, dass sie *Tiefeland* nicht weiterdrehen kann. Der Film, glaubt sie, ist verloren «as everything in Germany has come to a stop». Dann beteuert sie, niemals die Nähe hoher Nationalsozialisten gesucht zu haben. Schliesslich war sie schon vor 1933 jemand. Wenn sie, wie viele andere Kollegen, nur des Geldes wegen gearbeitet hätte, dann könnte sie

jetzt Millionärin sein, behauptet die Frau, für die die Überweisung von 100'000 Reichsmark aus dem Goebbels-Ministerium keine Seltenheit gewesen ist. Riefenstahl singt das Hohelied auf ihre künstlerische Unabhängigkeit: «Had I ever had the impression that my freedom as creative artist would be limited, I would have gone abroad (...). This freedom I have kept until the last day of my work.» Viele Parteigenossen machten ihr das Leben schwer, und sie glaubt gar, man habe ihr nach dem Leben getrachtet. Goebbels hat sie gehasst, und Bormann bezeichnet sie jetzt als «such a primitive man». Denen, die Hitler einst nahestanden, empfiehlt Riefenstahl, Selbstmord zu begehen. «And I cannot grasp how any of the people who shared Hitler's political ideas have the courage to continue living. I would have committed suicide, had I felt that I shared the responsibility for these crimes.» Sich selbst dagegen klopfte sie auf die Schulter, denn sie kennt Juden (Director Sternberg) und hat sie (Ernst Jägers Frau) unterstützt. Über die November-Pogrome 1938 hat sie sich damals furchtbar aufgeregt und erst wieder beruhigt, als man ihr versicherte, die Verantwortlichen würden bestraft werden. Die amerikanischen Militärs sehen in ihr keine fanatische Nationalsozialistin. Leni Riefenstahl wirkt ehrlich und offen auf sie. Vielleicht wusste sie wirklich nicht, was im Staate Hitlers vor sich ging. In ihrer moralischen Korruption ist Riefenstahl für sie ein typisches Produkt des Nationalsozialismus. Adolf Hitler hat seine schützende Hand über sie gehalten und dafür gesorgt, dass sie ungestört in ihrer Traumwelt leben konnte. «If her Statements are sincere, she has never grasped, and still does not grasp, the fact that she, by dedicating her life to art, has given expression to a gruesome regime and contributed to its glorification.»

Leni Riefenstahls Mann und Mutter sind mittlerweile auf dem Hörlahof, ehemals im Besitz der Familie Ribbentrop, untergekommen. Dorthin wird auch sie von den amerikanischen Soldaten gebracht. Die Wiedersehensfreude ist nur von kurzer Dauer, denn Leni Riefenstahl wird erneut verhaftet und verhört. Man zeigt ihr Fotos aus Konzentrationslagern, und sie muss sich unangenehme Fragen gefallen lassen. Da sie weder Parteimitglied noch die Geliebte Hitlers gewesen ist, versteht sie nicht, was man eigentlich von ihr will. Am 3. Juni wird sie – überraschend schnell – entlassen. Die Amerikaner drücken ihr einen Schrieb in die Hand, nach dem nichts gegen sie vorliegt. Leni Riefenstahl fährt wieder nach Kitzbühel und geht davon aus, dass die Sache mit Hitler und ihr damit als erledigt gilt. Sie kehrt zur Tagesordnung zurück und will *Tiefeland* zu Ende brin-

gen. Dass ihre Filme vielleicht keiner mehr sehen will, fällt ihr gar nicht ein. Für Leni Riefenstahl stellt sich weder die Frage der Besinnung noch des Neuanfangs. Durch das Kriegsende fühlt sie sich lediglich unterbrochen. Unbeirrt schickt sie sich an, da weiterzumachen, wo sie aufgehört hat. Anfang Mai war unter den Alliierten ausgehandelt worden, dass die Besatzungsmacht in Nordtirol wechseln wird. Die Franzosen, die bestrebt sind, als Grossmacht zu gelten, beharren darauf, an der Friedensordnung und dem Wiederaufbau Europas gestaltend mitzuwirken. Die Ablösung der amerikanischen Truppen in Nordtirol und Vorarlberg beginnt am 5. Juli und ist fünf Tage später abgeschlossen. Dieser Wechsel bleibt nicht ohne Auswirkungen auf Leni Riefenstahls Leben. Die Amerikaner betrachten die Österreicher nicht anders als die Deutschen als eine besiegte Nation. Die Franzosen dagegen bezeichnen sich als Besatzungsmacht in einem «Freundesland», weshalb sie Tafeln mit der Aufschrift «Ici L'Autriche, pays ami» an der Landesgrenze anbringen lassen. Die französische Politik lässt sich kurz mit den «drei Ds» zusammenfassen: es geht um die Loslösung Österreichs von Deutschland (désannexion), um die Befreiung der Österreicher von nationalsozialistischem Gedankengut (désintoxication) und schliesslich um die Versorgung der Österreicher mit demokratischen politischen und kulturellen Ideen (démocratisation). Wie unschwer zu erkennen ist, passt Leni Riefenstahl und ihre Kunst nicht in dieses Programm. Riefenstahls von den Amerikanern ausgestellter Unbedenklichkeitsschein ist hinfällig, da die Franzosen die von den Amerikanern durchgeführte Entnazifizierung als zu nachlässig und leger ablehnen. Sie wird erneut verhaftet und verhört. In diesem Zusammenhang spricht sie von der «Folter», der sie von Seiten der französischen Militärs ausgesetzt gewesen sei. Ihre Festnahme endet mit der Anordnung ihrer Ausweisung aus Tirol. Dazu sei angemerkt, dass auch diese Anordnung nicht eine ausgesuchte Bössartigkeit gegen ihre Person gewesen ist. Die «Ostmark» existiert nicht mehr. Alle Reichsdeutschen gelten nunmehr als Ausländer und sollen möglichst rasch ausreisen.⁶⁰ Ihren Schilderungen nach ist sie schutzlos der Willkür und Schikane der Franzosen ausgesetzt. Nach einem Aufenthalt im Krankenhaus des Innsbrucker Frauengefängnisses will sie so zermürbt gewesen sein, dass sie nur noch den Wunsch hat zu sterben. Schliesslich wird ihre Ausweisung zurückgezogen, und sie kann ins «Haus Seebichl» zurückkehren.

Dort hat sie Besuch von Budd Schulberg bekommen. Schulberg zählt zum alten Hollywood-Adel. Sein Vater B. P. Schulberg war Produktionschef bei Paramount gewesen, und Budd wuchs mit Stummfilmstars auf. Er versteht demnach etwas vom Geschäft. 1938 war er unter denjenigen gewesen, die gegen den Besuch Riefenstahls in Hollywood agitiert hatten. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs sucht er im Auftrag der amerikanischen Regierung in Europa nach Filmen und Filmstills, die man beim Kriegsverbrecherprozess in Nürnberg einsetzen kann. *Triumph des Willens* ist bereits beschlagnahmt und zum Einsatz gekommen: «It's first use there was as a psychological experiment to try to break through Hess' ,anamnesia' .»⁶¹ Es fehlen noch *Sieg des Glaubens* sowie *Tag der Freiheit*, die man als «memory refresher» in Nürnberg vorspielen will. Schulberg macht sich auf die Suche nach Leni Riefenstahl, bei der er diese Filme zu finden hofft. In Salzburg liest er in den Akten des Geheimdienstes einen Hinweis auf ihren letzten Aufenthaltsort: «Last seen in Salzburg with Hitler's entourage early '43.» Er wird an Mr. Kahn verwiesen, einen Angehörigen der Rainbow Division, die die Gegend um Salzburg eingenommen hatte. Kahn war der erste gewesen, der Riefenstahl verhört hat. Er berichtet, dass sie viel über Hitler zu erzählen wusste und er sie gerne noch länger eingesperrt hätte. Weil sie jedoch zu den V.I.P.s zählte, wurde sie an die 7. Armee weitergereicht, die sie alsbald als entnazifiziert entliess. Sein weiterer Weg führt Schulberg nach Kitzbühel, wo er den kommandierenden französischen Offizier nach ihrem Aufenthaltsort befragt. Major Guyonnet hält nicht viel von Madame Riefenstahl: «a third-rate movie actress». Zwar hat er sie verhört, aber es war nicht viel aus ihr herauszuholen, weshalb er sie wieder nach Hause geschickt hat.

Endlich steht Schulberg vor «Haus Seebichl», einem beeindruckend grossen, schönen Haus mit Blick auf die schneebedeckten Spitzen der Kitzbühler Alpen. Ein kleiner, nervöser, überhöflicher Mann mit einem starren Lächeln im Gesicht öffnet ihm – Peter Jacob, der Ehemann Riefenstahls. Er versichert ihm, dass Leni Riefenstahl überglücklich über seinen Besuch ist, und bittet ihn ins Atelier. Schulberg kommt in einen komfortablen, eichengetäfelten Raum mit vielen Bücherregalen. Er entdeckt deutsche Klassiker, Künstlerbiographien, Filmbücher und in Leder gebundene Drehbücher von Riefenstahls Filmen mit Ausnahme von *Sieg des Glaubens*, *Triumph des Willens* und *Tag der Freiheit*. Eine halbe

Stunde lässt sie ihn warten, dann endlich erscheint die Herrin des Hauses. Riefenstahl trägt gelbe Kordsamthosen und eine goldbraune Lederjacke, die hervorragend mit ihrer gebräunten Gesichtshaut harmoniert. «She held out her hand to me, prima-donna fashion, and smiled grandly. She reminded me of I don't know how many actresses of her age I had met before, fading beauties who try to compensate in grooming, make-up and animation for what they begin to lack in physical appeal.» Ihm fällt auf, wie nervös sie ist. Warum er sie sprechen wolle. Hastig holt sie aus ihrer Hosentasche ein Blatt Papier und hält es ihm vor die Nase. Hier, er solle selbst sehen. Alles ist geklärt, man hat ihr nichts vorzuwerfen. Als er daraufhin erwidert, dass er nicht vom CIC, sondern vom National Film Archives komme und ihre Filme suche, entspannen sich ihre Gesichtszüge. Riefenstahl nimmt seine Hand und drückt sie vor Dankbarkeit. Ihren Mann schickt sie in die Küche, um bei der Köchin Tee und Gebäck zu holen. Vor Freude, dass jemand ihrer Filme wegen aus Berlin gekommen ist, wird sie ganz aufgereggt. Glücklicherweise spricht sie die Filmtitel nach. Als er *Triumph des Willens* nennt, schaltet sie sofort um. Sie entzieht ihm ihre Hand, und ihre vormals warmen Augen blicken jetzt misstrauisch. Erst als er ihr versichert, dass es sich dabei um einen grossen Dokumentarfilm handelt, entspannt sie sich wieder. ‚Exactly’, she said. ‚That’s the way I meant it. Not propaganda, but – well, after all, a party congress in Nürnberg was something important happening, whether you were for it or not.’» Dann scheucht sie ihren Ehemann, er solle die Urkunde ihres Preises holen, den sie 1937 von der französischen Regierung für *Triumph des Willens* verliehen bekommen hat. Als Schulberg nach den beiden anderen Parteitagfilmen fragt, wird sie einsilbig. *Sieg des Glaubens* ist uninteressant und kurz; *Tag der Freiheit* nur ein belangloses Machwerk, ein Zugeständnis an die Wehrmacht. Mehr als diese Filmchen interessiert sie sich für ihre Pariser Urkunde, die Jacob bringt. «In Paris I was given an ovation. They treated me marvelously in London too. That’s the way art should be – international.» Schulberg versucht mit ihr über Hitler und dessen Verbrechen zu sprechen. Allen Ernstes behauptet sie, Hitler sei eine sehr künstlerische und sensible Natur gewesen. Er muss in seinem Inneren einen Dämon versteckt gehalten haben, den keiner sah. Ihre Beziehung zu ihm war rein künstlerischer Natur. Von Konzentrationslagern hat sie bis zu ihrem Verhör bei den Amerikanern nichts gewusst. Dann kommt sie auf Goebbels zu sprechen. Sie habe gar befürchtet, von ihm

ins Konzentrationslager gesteckt zu werden. «,But why should you be afraid of concentration camps?’ I said. ‚After all, you hadn't heard of them.’ ‚Oh, I knew there were some’, Leni said. ‚But I had no idea what they were really like, how terrible they were.’» Nachdem sie erneut bei ihrem Liebling Tee geordert hat, fragt sie zuckersüß, ob er denn wisse, ob ihr Name sich auf der schwarzen Liste befinde. Das weiss er nicht, aber er geht davon aus. Dann fragt sie, ob er glaube, dass ihr neuer, absolut unpolitischer Film wohl in Amerika boykottiert werden wird. Schulberg bejaht dies, und sie gesteht ihm, nicht mehr zu wissen, was sie tun soll. Warum will sie es mit ihrem neuen Film nicht in Deutschland versuchen? «,Oh, no’, she said. ‚I was never a Nazi, but the concentrationcamp Germans will be in power.’» Als er aufbricht, begleitet sie ihn vor das Haus. Noch einmal versucht sie, ihn dazu zu überreden, sich für sie zu verwenden. Schulberg erwidert, dass er nichts für sie tun kann. Daraufhin verschwindet zunächst ihre Freundlichkeit. Dann belebt sich ihr Gesicht wieder mit einem eigenartigen Lächeln. So muss sie ausgeschaut haben, wenn sie Hitler um einen Gefallen gebeten hat, denkt er. Benzin will sie haben. Er gibt ihr nichts. Das ist ihm nicht gestattet. Nach dieser erneuten Abfuhr nimmt ihr Gesicht einen harten, selbstmitleidigen Ausdruck an. «As I drove down the hill, I saw her walking slowly back into her big house, back to her well-trained Mr. Jacob, her well-trained servants, and the stubborn ghosts of the Third Reich who insisted of being part of the family.» Budd Schulberg schildert Leni Riefenstahl in ihrer ganzen Verlorenheit und Verlogenheit. Am liebsten spricht sie über ihre Erfolge als grosse Künstlerin. Noch immer träumt sie von den glanzvollen Premieren und hört den Beifall rauschen. 26 Jahre nach Schulbergs Besuch tobt sie noch immer, wenn die Rede auf ihn kommt. «No, no, don't mention Schulberg. Keine Mensch – Schwein!» Wäre sie frei und nicht so arm gewesen, dann hätte sie ihn verklagt, gesteht sie ihrem Interviewer Gordon Hitchens 1971. Eine eigentümliche Rechtsauffassung: Wofür will sie ihn denn verklagen? Leni Riefenstahl wird sich bis zum Ende ihres langen Lebens gegenüber der Einsicht sperren, dass gerade ihr diese widerspenstige Empfindlichkeit nicht ansteht. Sie glaubt über Recht und Unrecht befinden zu können. Eine Welt liegt in Trümmern, und noch immer denkt sie, einen Anspruch darauf zu haben, im Mittelpunkt zu stehen.

Für Janet Flanner liefern zwei Bilder den Beweis, dass die Alliierten gewonnen haben: das eine sind die in Schutt und Asche gelegten deutschen

Städte, das andere «das Tableau der mit Nazi-Gefangenen besetzten Anklagebänke im flutlichterhellten Saal des Kriegsverbrechergerichts von Nürnberg». ⁶² Leni Riefenstahl, die die meisten der Angeklagten persönlich kennt, nimmt diesen Prozess nur am Rande wahr. Vollkommen beansprucht von ihrem persönlichen Schicksal, befindet sie sich «in einem fast somnabulen Zustand», der es ihr unmöglich macht, Realitäten zu erkennen. Sie weigert sich einzugestehen, dass sie – wie diese Männer auf der Anklagebank in Nürnberg – zu den Verlierern gehört. Das Ende des Nationalsozialismus empfindet Leni Riefenstahl als Beginn der Tyrannei. Am 15. April 1946 wird sie aus Österreich ausgewiesen. ⁶³ Bei ihr sind ihr Mann, ihre Mutter und drei Mitarbeiter. Jedem Reichsdeutschen – und nicht speziell ihr, wie sie es darstellt – war bei der Abschiebung nur das Mitführen von 30 kg Reisegepäck gestattet. ⁶⁴ Es steht ihnen frei, in eine deutsche Stadt in der französischen Zone zu ziehen. Riefenstahl wählt Freiburg im Breisgau, wo sie sich Hilfe von Dr. Fanck erhofft. Der jedoch will nichts mehr mit ihr zu tun haben. Schliesslich kommen sie in der kleinen Stadt Breisach und danach in Königsfeld im Schwarzwald unter. Die Planungen ihres Comeback – sie hat bereits eine junge Frau an ihrer Seite, die sie als Cutterin ausbilden will – werden durchkreuzt von der Beschlagnahmung ihrer Bankkonten sowie ihrer Filmausrüstung samt Filmmaterial.

Ihrer Ehe geht es schlecht. Jacob, der nicht mehr ins Feld ausweichen kann, muss nun bei ihr bleiben. Er ist ein Soldat, der den Krieg verloren hat. Riefenstahl plagt Koliken. Ausserdem fehlt ihr der Ruhm oder zumindest die Aussicht auf solchen. Die beiden streiten sich häufig. Es ist ein schrecklicher Gedanke für sie, vielleicht keine Filme mehr drehen zu können. Eigentlich geht sie davon aus, dass die Franzosen sich glücklich schätzen können, sie in ihrer Zone zu haben. «Warum machen sie mir keine Filmangebote? Warum bringen sie mich nicht nach Paris zum Gedankenaustausch mit den Grössen des französischen Films?», scheint sie sich zu fragen.

Ihre Laune ist schlecht und wird durch das Zusammenleben auf engstem Raum mit Ehemann und Mutter nicht besser. Riefenstahl hat – bis auf die Jahre mit Schneeberger – noch nie dauerhaft mit einem Mann zusammengelebt. Nach ihrer Lesart sind die Kriegsgewinner schuld am katastrophalen Zustand ihres Mannes und ihrer Ehe: «Meine Krankheit und die immer wieder erfolgten Verhaftungen belasteten ihn, besonders, da er nach

fast fünf Jahren Front eine andere Nachkriegszeit verdient gehabt hätte.» Das kann nur heissen, der Sieg der Deutschen wäre gerecht gewesen. Spätestens ein Jahr nach Kriegsende weiss Leni Riefenstahl, dass sie ihre Kräfte zusammennehmen muss, wenn sie wieder auf die Beine kommen will. Von Peter Jacob, der sie fortlaufend betrügt, beschliesst sie sich zu trennen. Ohne ihn wird sie besser zurechtkommen. Leni Riefenstahl reduziert Familie auf ein Minimum: sie lebt mit ihrer Mutter zusammen, deren absoluter Bewunderung und Unterstützung sie sich sicher sein kann. Die Ehe dagegen frisst Energien und blockiert sie somit in ihrer künstlerischen Entfaltung. Im Sommer 1947 wird Leni Riefenstahls Ehe geschieden.

Am 29. März 1947 tritt in der französischen Zone die «Landesverordnung zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus» in Kraft.⁶⁵ Die französische Variante des Spruchkammersystems bedeutet, dass es weder einen öffentlichen Kläger noch einen Katalog mit Belastungsmerkmalen gibt. Der Aufbau und die Besetzung der Spruchkammern – einer Laienbürokratie in schöffengerichtlicher Verfassung – zieht sich über Monate hin. Das Ergebnis ist enttäuschend, denn schnell entwickeln sich die Spruchkammern zu «Mitläuferfabriken». Die Urteilspraxis ist so milde, so dass von Seiten der Alliierten Zweifel laut werden an der Fähigkeit der Deutschen zur Selbstregierung. Nur allzu häufig billigen die Spruchkammern den Betroffenen nämlich das Recht auf politischen Irrtum zu und rehabilitieren sie. Leni Riefenstahl wird zwischen 1948 und 1952 viermal überprüft. Von «Rufmord», wie sie behauptet, kann gewiss nicht die Rede sein. Eher überrascht die nahezu devote Haltung und Nachsicht, die die Spruchkammern ihrer Person entgegenbringen.

Für ihre erste Entnazifizierungsverhandlung im Juli 1948 hat sie einen Lebensverlauf verfasst. Wichtiger Entlastungspunkt, keine Filme mit nationalsozialistischem Gedankengut gedreht zu haben, ist der Hinweis auf die internationale Anerkennung, die ihr diese Filme eingebracht haben. Um dies zu untermauern, liegen Leni Riefenstahls Schreiben Pressestimmen aus dem faschistischen Italien und dem von den Nazis besetzten Frankreich bei. Ausserdem hat sie viele ihrer ehemaligen Mitarbeiter um eine eidesstattliche Versicherung gebeten. Nahezu übereinstimmend bestätigen diese, sie habe die Wahl ihrer Mitarbeiter nur nach rein fachlichen und künstlerischen Gesichtspunkten getroffen. Persönliche Adjutanten Hitlers geben weitere eidesstattliche Erklärungen ab, in denen sie versi-

chern, dass Leni Riefenstahl niemals die Geliebte Adolf Hitlers gewesen ist. Am 9. November 1948 ergeht der Spruch der Spruchkammer: Leni Riefenstahl wird als «nicht vom Gesetz betroffen» eingestuft. Die Begründung dieser Entscheidung folgt fast wörtlich Riefenstahls Argumentation: Leni Riefenstahl, Tochter einer angesehenen Berliner Familie, die gegen grosse Widerstände Künstlerin wurde, wollte vom Nationalsozialismus nie etwas wissen. Ihre grossen internationalen Erfolge feierte sie bereits vor 1933. Mit der Machtübernahme Hitlers wurde die Filmindustrie verstaatlicht und unterstand Minister Goebbels. Damit begann ihr schwerer Kampf um künstlerische Selbständigkeit. Weil ihr so übel mitgespielt wurde und Filme (angeführt wird «Mademoiselle Docteur») nicht genehmigt wurden, wich sie gar nach Spanien aus. Zurück in Deutschland, wurde sie dazu gezwungen, eine Bildreportage über den Reichsparteitag 1934 zu erstellen. Immer wieder kommt es zu schweren Konflikten mit Goebbels. Er versucht sie in der Öffentlichkeit zu kompromittieren und ihre Leistungen herabzusetzen. Goebbels hat sie entgegen der allgemeinen Annahme nicht protegirt, sondern verfolgt und versucht «unschädlich» zu machen. Der Untersuchungsausschuss stellt «einwandfrei» fest, dass sie weder mit der Partei noch mit den Ideen Hitlers etwas gemein hatte. «Die allgemeine öffentliche Vermutung, dass Leni Riefenstahl wegen ihrer grossen Einkommens- und Vermögensverhältnisse als Nutzniesserin des 3. Reiches angesehen werden müsse, trifft nicht zu. Es ist ja bekannt, dass sie 7 Filme geschaffen hat vor 1933 und keinen Pfennig vom Propagandaministerium erhalten hat, und die 2 letzten Filme, darunter ‚Tiefland‘ sind heute noch nicht fertig, weil man ihr fast alle Filmprodukte und Filmgegenstände beschlagnahmt und weggenommen hat. Frau Riefenstahl ist heute eine arme Frau. Ihr Wohnhaus in Berlin ist zerstört, ebenso das in Kitzbühel, und was noch zu bewohnen ist, ist von der Besatzungsmacht beschlagnahmt, wofür sie keine Mietentnahmen hat.»⁶⁶ Gegen dieses Urteil legt die französische Militärregierung Einspruch ein. Einige Fotografien, die Leni Riefenstahl im vertrauten Umgang mit Hitler zeigen, sowie ihre Beschwerde wegen des Verhaltens des Kameramannes Schünemann werden als weiteres belastendes Material vorgelegt.⁶⁷ Bei der Vernehmung am 6. Juli 1949 bleibt Riefenstahl weitgehend bei ihrer Darstellung von vor einem Jahr. Da zum damaligen Zeitpunkt die Goebbels-Tagebücher noch unentdeckt in Moskau lagern, kann sie ungeniert lügen. Leni Riefenstahl gibt an, niemals auf einer Ein-

ladung bei Goebbels, Ribbentrop, Bormann oder den anderen ranghohen Nationalsozialisten gewesen zu sein. Die Spruchkammer stellt daraufhin fest, dass gegen Riefenstahl in formaler Beziehung keine Schuldvermutung vorliegt und sie auch nicht zu den Nutzniessern des Nationalsozialismus zählt. Das Badische Staatskommissariat für politische Säuberung ordnet am 6. Dezember 1949 eine erneute Überprüfung des Falls an. Am 16. Dezember 1949 wird Leni Riefenstahl als «Mitläufer» eingestuft. Die Begründung dafür liest sich allerdings eher wie eine Verteidigungsschrift. Mehrere Seiten aus der Begründung der Einstufung als «nicht betroffen» werden zitiert. Am Ende wird lediglich knapp darauf hingewiesen, dass die Nichtmitgliedschaft in Partei, Verbänden etc. nicht ausreicht, um die politische Verantwortlichkeit auszuschalten. Riefenstahls Mitwirkung bei den zur nationalsozialistischen Propaganda verwendeten Parteitags- und Olympia-Filmen genügt, um sie als Mitläufer anzusehen. Geladen ist Riefenstahl nicht gewesen. Berufsverbot wird nicht verhängt. Sanktionen oder Sühnemassnahmen sind damit nicht verbunden.

Nach diesem Bescheid, der es ihr erlaubt, wieder zu arbeiten, bricht sie ihre Zelte in Königsfeld ab und zieht nach München. Die Antwort auf die Frage, was aus ihr werden soll, steht für sie fest: sie macht weiter, wo sie aufgehört hat. Das bedeutet, sie wird *Tiefland* fertigstellen. Der Neustart ihrer Karriere hat nur einen Haken: *Tiefland* befindet sich noch in den Händen der Franzosen. Um die Bedeutung des Films hochzuspielen, berichtet sie von erbitterten Kämpfen, die unter verschiedenen politischen Gruppierungen in Paris ausgebrochen seien. Leni Riefenstahl spricht an keinem Punkt davon, nach 1945 etwas gewonnen zu haben. Das von vielen Künstlern beschriebene Gefühl von «Chaos und Freiheit», die Neugierde auf ästhetische Tendenzen, von denen Deutschland bislang abgeschnitten gewesen ist, das kritische Ausloten nicht nur eines persönlichen, sondern auch eines künstlerischen Neubeginns sucht man bei ihr vergebens. Sie will weder wissen, was geschehen ist, noch überdenken, was zukünftig die Aufgabe der Kunst sein kann. Vertrieben aus ihrem Paradies, ist sie beleidigt, dass man sie nicht zu den wichtigen Figuren des Neuanfangs zählt. Nachdem sie offiziell entnazifiziert ist, darf sie prozessieren. Der Gerichtssaal bietet ihr die lang ersehnte Bühne. Endlich hat sie wieder Auftritte, über die sie in der Zeitung nachlesen kann. Den Auftakt ihrer Prozessorgie – sie wird 50 Prozesse auf Armenrecht führen –, macht ihre Klage gegen den Olympiaverlag. In der Zeitschrift *Wochenend*

sind Auszüge aus dem angeblichen Tagebuch der Eva Braun abgedruckt worden. Ausgerechnet Luis Trenker will dieses Tagebuch von Braun erhalten haben. Darin kommt auch Riefenstahl als «die Rivalin» vor. Behauptet wird unter anderem, sie habe Hitler vorgetanzt und Geldgeschenke erhalten. Im September 1948 erhält Leni Riefenstahl vor dem Landgericht München recht. Auf Fotoaufnahmen von den Prozessen sieht man sie inmitten ihrer Anwälte thronen. Mal tupft sie sich die Tränen aus den Augen, mal ruft sie empört in den Saal. Stets ziert sie ein keckes Hütchen, sie trägt feine Kostüme im Stil des Diorschen «New Look», weisse Blusen und versteht es, sich gekonnt in Szene zu setzen. Warum für diese Dame Armenrecht gelten sollte, fragt man sich in der Öffentlichkeit zu Recht. Ein Jahr später folgt Riefenstahls Privatklage gegen den Verleger Helmut Kindler. In der Zeitschrift *Revue*, deren Chefredakteur Kindler ist, war am 1. Mai 1949 ein langer, bebildeter Artikel mit der Überschrift «Der Unvollendete von Leni Riefenstahl. Was wird aus Tiefland?» erschienen. Darin wird behauptet, die Dreharbeiten hätten bereits 7 Millionen Mark verschlungen. Geld hätte im Falle Riefenstahls keine Rolle gespielt. Für die Statistenrollen habe sie sich Zigeuner in Konzentrationslagern ausgesucht, die nicht gut behandelt worden seien. Leni Riefenstahl verklagt Kindler wegen Beleidigung und übler Nachrede. Auch für diesen Prozess wird ihr Armenrecht gewährt.

Da steht sie nun «zum ersten Male in ihrem Leben» vor einem Gericht, temperamentvoll bis zur tränenerstickten Ausfälligkeit ihr gutes Recht verhandelnd. Sie weiss zu inszenieren; eigenartig, wie sie das Gesicht ihres Gegners aus unmittelbarer Nähe mit den förmlich lauernenden Blicken einer Kamera-Beherrscherin abtastet. Sie weiss, wann ein Ausbruch fällig ist, sie weiss, wo sie sachlich-beherrscht die dicke Hornbrille zücken und ein Aktenstück mit leisem «Triumph des Willens» zur Verlesung bringen muss.⁶⁸

Als Zeugen werden die üblichen Verdächtigen geladen und erklären eidesstattlich, dass von KZ nie die Rede war. Die Arbeitsatmosphäre war gut, sogar fröhlich. Der Zeugin der *Revue* schenkt das Gericht keinen Glauben. Da sie Zigeunerin ist, bescheidet das Gericht, dass ihre «subjektive Empfindungen getrübt» seien. Als weiterer wichtiger Entlastungszeuge Riefenstahls wird der ehemalige SS-Sturmbannführer gehört, auf

dessen Initiative hin das Lager Maxglan eingerichtet worden war. Er wird als «Sachverständiger in Zigeunerfragen» aufgeführt. In seinen seitenlangen Ausführungen weist er darauf hin, dass Zigeuner kriminell und asozial sind. Weil es viele Diebstähle in der Umgebung gegeben hatte, wurde das Lager eingerichtet, um die Zigeuner besser überwachen zu können. In Maxglan lebten sie unter Aufsicht und hinter Stacheldraht. Um für diese Kosten aufzukommen, wurden die Zigeuner verliehen, in diesem Fall an Frau Riefenstahl. Die Regisseurin verwöhnte die Zigeuner übermässig, und er musste sie auf die Einhaltung gewisser Grenzen aufmerksam machen.

Alfred Polgar hat diesen Prozess besucht und berichtet, die Stimmung im Saal sei trotz des schrecklichen Themas «Konzentrationslager-Häftlinge als Filmstatisten» ausgelassen fröhlich gewesen. Alle – inklusive Richter und gegnerischem Anwalt – waren charmant zu der Leni, weshalb ihr «Vogel-Profil» etwas von seiner Schärfe verlor. Das Publikum lauschte gebannt ihren Berichten über die Treffen mit dem verständnisvollen Führer und dem bösen Goebbels. «Aber selbst in diesen beschwingten Minuten wich die Kälte nicht aus Blick und Mienen der Frau Riefenstahl. Sie hatte früher viel mit Gletscherfilmen zu tun gehabt, und von dorthin mag das Frostige in ihrem Antlitz geblieben sein.»⁶⁹

Leni Riefenstahl stellt es nicht in Abrede, mit Zigeunern gearbeitet zu haben, «betonte jedoch, diese Leute seien froh gewesen, für einige Wochen dem KZ entronnen zu sein».⁷⁰ Sie leugnet, die Klage gegen Kindler aus eigenen Stücken angestrengt zu haben, und behauptet, sie sei von alliierten Behörden und der Spruchkammer dazu gezwungen worden, auf strafrechtlichem Wege die gegen sie erhobenen Vorwürfe zu klären. Dafür gibt es keinerlei Beweise, noch nicht einmal Anhaltspunkte. Sie nutzt die Gunst der Stunde und verkündet, ihre Taschen seien voll mit ausländischen Filmverträgen. Die Krönung der Verhandlung ist, als Riefenstahls Anwalt in den Saal schmettert: «Die Nation kann stolz sein auf Leni Riefenstahl!» Der Prozess endet mit der Verurteilung Kindlers zu 600 DM Geldstrafe. Leni Riefenstahl geht gestärkt aus diesem Prozess hervor. Es ist ihr gelungen, einen integren Verleger und Gegner der Nationalsozialisten, der mit seinen Veröffentlichungen für ein neues, demokratisches Deutschland einsteht, in die Schranken zu weisen.

1950 kauft sie sich eine Drei-Zimmer-Eigentumswohnung in München.

Das Geld dazu will sie von Friedrich Mainz, dem ehemaligen Chef der Tobis, erhalten haben. Leni Riefenstahl zieht nicht in irgendein Haus. Adi Vogel, der «Salzbaron» ist ein Freund von ihr und hat die Idee, ein Apartmenthaus zu bauen, das die Vorzüge von Hotel und Mietshaus kombiniert. Portier, Zimmermädchen, Telefonzentrale, Restaurant, Friseur und Reinigungsservice stehen den Bewohnern zur Verfügung. Diese luxuriöse Art zu wohnen ist neu in Deutschland. Das repräsentative und elegante Treppenhaus der Tengstrasse 20 in Schwabing verrät, welchen Rahmen Riefenstahl für ihre Person für angemessen hält. Ihr neues Domizil ist also nicht irgendeine kleine Butze in einem schäbigen sozialen Wohnungsbau am Rande der Stadt, sondern befindet sich mitten in Münchens Künstlerviertel in einem grosszügigen Wohnhaus. Überhaupt scheint die dunkle Zeit für sie beendet zu sein. Peter Viertel, Sohn der Drehbuchautorin Salka Viertel, der als amerikanischer Soldat in München stationiert ist, hat Leni Riefenstahl beobachtet, wie sie in der eleganten Bar des Hotels «Bayerischer Hof» mit Freunden zusammen Hof hält.⁷¹ Von der Währungsreform und der Gründung der Bundesrepublik profitierte auch sie. Allerdings gelingt es ihr nicht, im Filmgeschäft Fuss zu fassen. Das hat jedoch nichts mit einem «Arbeitsverbot» zu tun, wie sie behauptet. Man bringt ihren Namen mit den Propagandafilmen der Nazis in Verbindung, und die will eben keiner mehr sehen. Eine spritzige Unterhaltungsfilmerin ist sie nie gewesen, und ihr Ruf als Schauspielerin ist nicht so, dass das Publikum ihre Rückkehr auf die Leinwand ersehnt. Ihr Fall liegt demnach gänzlich anders als bei Wilhelm Furtwängler. Für dessen Rückkehr an das Dirigentenpult setzten sich namhafte Solisten und Politiker aus der ganzen Welt ein. Sein künstlerisches Ansehen ist grösser als der Vorwurf seiner politischen und moralischen Schuld. Das ist bei Leni Riefenstahl nicht der Fall.

Der deutsche Film der unmittelbaren Nachkriegszeit ist ein «Transitraum» (Fritz Göttler). Das Alte ist noch da, das Neue kündigt sich an. Es sind fast alles ehemalige UFA-Mitarbeiter, die die ersten Filme der Nachkriegszeit produzieren. Unterhaltsame Eintagsfliegen sowie anspruchsvolle Problemfilme. Doch diese Filme bleiben unter ihren Möglichkeiten. Es mangelt ihnen an Mut, Dynamik, Ehrgeiz und Selbstbewusstsein. Die Städte der Filmproduktion heissen jetzt München und Hamburg; Berlin ist in den Hintergrund gerückt. «Wir sehen jetzt drüben Provinzmetropo-

len mit Lokalgrößen, Theater- und Rundfunkkonglomerate mit Cliquenkonkurrenzen, Akademien, die sich Aufgaben suchen, die aber nicht da sind – es fehlt der Blick auf ein Regulativ, und das war Berlin. Es fehlt der Blick auf etwas, an dem man Mass nehmen konnte, aus dem man sich Impulse holte, vor allem etwas, vor dem man sich genieren konnte.»⁷² Leni Riefenstahl hat sich für die Provinz entschieden. Als neuen Lebensmittelpunkt hat sie München gewählt. Dort trifft sie Harry Sokal wieder, der aus den USA nach Deutschland zurückgekehrt ist. Zwar schimpft sie in ihren *Memoiren* nur über ihn, doch ihr alter Kameramann Heinz von Jaworsky hat berichtet, dass er Riefenstahl und Sokal 1948 Arm in Arm und freundlich plaudernd in einem Münchener Filmstudio getroffen hat. Leni Riefenstahl wird über gemeinsame Produktionen nachdenken. Doch Harry Sokal hat nicht mehr so viel Geld wie vor dem Krieg. Er wird ihr nicht die Fertigstellung von *Tiefland* finanzieren können, und sie muss sich nach anderen Geldgebern umsehen.

Die Nachkriegsfilme können nicht verbergen, dass die Deutschen nicht in der Lage sind, ein präzises Interesse an ihrer Gegenwart aufzubringen. Besonders bitter ist diese Erkenntnis, weil es in Italien vollkommen anders läuft. Dem besiegten, armen Italien gelingt es, durch seine Filmkunst zu internationaler Anerkennung zu gelangen. Dank Luchino Visconti, Roberto Rossellini und Vittorio De Sica gilt Rom schon bald als das Zentrum des europäischen Films. Dorthin wird Leni Riefenstahl 1950 eingeladen. «Ich befand mich in einem euphorischen Zustand. Blauer Himmel, warme Luft und die lachenden Menschen liessen mich das Grau, das ich in Deutschland zurückgelassen hatte, vergessen. Man hatte mir ein elegantes Appartement besorgt, und neben den Blumen lag ein Couvert mit einem grösseren Betrag in Lire-Scheinen.» Endlich wird sie wieder als Diva behandelt und verehrt. Abends wird sie ausgeführt, man hört sich interessiert ihre Ideen für zukünftige Erfolge an.

Nach einem romantischen Aufenthalt am Meer scheint ihre künstlerische Schaffenskraft wiederhergestellt, und sie beginnt Drehbücher zu schreiben. Leni Riefenstahl will unter dem Titel *Der Tänzer von Florenz* eine «Filmdichtung» für ihren Freund, den Tänzer Harald Kreutzberg, drehen, in *Ewige Gipfel* sollen vier Erstbesteigungen nachgestellt werden, und der optische Clou von *Die roten Teufel* besteht darin, dass rotgekleidete Skifahrer im weissen Schnee agieren. Allen Ernstes will sie Kleists *Penthesilea* in eine moderne Skifilmkomödie verwandeln. Es fällt ihr einfach

nichts Neues ein. Kreuzberg ist ein 48 Jahre alter Tänzer. Wen soll eine hymnische Filmdichtung über diesen alternden Tänzer ins Kino locken? *Ewige Gipfel* ist ein Abklatsch der Fanck-Filme, und an *Penthesilea* ist sie schon einmal gescheitert. Zwar verkauft sie *Die roten Teufel* und wartet im italienischen Grandhotel auf ihren Produzenten, doch am Ende wird keines ihrer Drehbücher verfilmt.

Äusserlich geht sie mit der Zeit: Das Haar hat sie sich tizianrot färben lassen, und dazu trägt sie häufig einen auffallend grünen Regenmantel. Mit grossen Kreolen, dem kurzgelockten Haar und den schicken Sommerkleidern kann sie sich sogar neben Gina Lollobrigida sehen lassen, mit der sie in Cinecittà zusammentrifft. Sie sieht gut aus und ist nach wie vor eine sehr attraktive Erscheinung. Leni Riefenstahl lässt nichts unversucht, um sich wieder einen herausgehobenen Platz in der Gesellschaft zu erobern. Eine italienische Baronessa, die sie irgendwo in Rom aufgabelt, stellt sich als grosse Bewunderin Riefenstahlscher Kunst heraus und lädt sie ein in ihr luxuriöses Schlösschen. Dort befindet sie sich im Kreise von alten Mädchen ihres Schlags: die Baronessa hat in den 20er Jahren Tanz an der Günther-Schule in München studiert. Zu ihren Gästen gehören denn auch die Leiterin der Günther-Schule, Dorothee Günther, sowie deren berühmteste Tänzerin, Maja Lex. Leni Riefenstahl wird die beiden kennen, denn sie hatten bei der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 1936 mitgewirkt. Sie bleibt ihren alten Kreisen treu. Schliesslich taucht noch Edda Ciano auf, die Tochter Mussolinis und einstige Grande Dame des italienischen Faschismus. Vom Leibarzt Edda Cianos lässt sich Leni Riefenstahl behandeln, sie lauscht im fürstlichen Palazzo Carl Orffs Klavierspiel, trifft prominente Wahrsager in der Hotel-Lounge und feiert im «Maxim's» in Paris die baldige Herausgabe von *Tiefland*. Dazwischen versucht sie in einem Gasthof in Thiersee, aus dem in Berlin gefundenen Restmaterial eine neue Version vom *Blauen Licht* herzustellen. August Arnold, Inhaber der «Arri» in München, leiht ihr dazu die Ausrüstung. Am 21. November 1951 findet die Galavorstellung in Rom statt. Obwohl Rossellini sie angeblich als eine Vorläuferin des Neorealismus bezeichnet hat, findet *Das blaue Licht* in Italien keinen Verleih. Nach ihrer Lesart, weil der Markt «mit neuen Filmen überschwemmt ist».

Noch immer hält sie ihre Filme für klassische Meisterwerke. Da auch sie an Originalschauplätzen gedreht hat, mischt sie sich unter die Neorealisten. Dabei vergisst sie, dass die Regisseure des italienischen Neorealis-

mus im Gegensatz zu ihr erzählen können. In einfachen Bildern von expressiver Kraft wird die Geschichte von Menschen erzählt, die nie aufgeschrieben worden ist. Die italienischen Regisseure schöpfen aus der grossen bildnerischen Tradition ihres Landes. Es ist die Rede vom «genetischen Material», das Rossellini von den mittelalterlichen Freskenmalereien eines Giotto oder Visconti von den Renaissance-Malern übernommen hat. Riefenstahl dagegen faselt nur von Dürer, Kollwitz oder van Gogh. Die Italiener schaffen in ihren Filmen eine Wirklichkeit, die tief in der Geschichte und Geographie ihres Landes wurzelt. Es ist diese eigentümliche Symbiose aus Volk und Film, die das Kino zum Gradmesser der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung Italiens der Nachkriegszeit gemacht hat. Leni Riefenstahl dagegen hat wie ihr einstiger Mäzen Hitler nur Traumbilder des Volkes in ihrem Kopf. Sie sucht – ob im Sarnatal, auf den Nürnberger Parteitag oder im Lager Maxglan – Statisten, die das Volk mimen. Die Entdeckung des Realen, die dem italienischen Kino aufregend neue Bilder beschert, sucht man bei ihr vergebens. Nachdem sie erlebt hat, dass *Das blaue Licht* allenfalls als filmhistorische Kuriosität von Interesse ist, bleibt ihr nur noch die Hoffnung auf den Erfolg von *Tiefeland*. Sie allein weiss, welche Unmengen an Geld dieser Film schon verschlungen hat. Bereits im Februar 1950 hatte sie beantragt, dass der in Freiburg ergangene Entnazifizierungsbescheid auch in Berlin anerkannt wird. Diese Freistellung ist notwendig, um ihre Villa verkaufen zu können. Das Geld will sie in die Fertigstellung von *Tiefeland* investieren. Der Spruchausschuss in Berlin-Wilmersdorf lehnt dies zunächst ab. Anders als die Badenser betrachten die Berliner Riefenstahl durchaus als Aktivistin und Nutzniesserin des nationalsozialistischen Regimes. Dagegen legt sie Beschwerde ein. In der abschliessenden Entscheidung kommt die Berliner Spruchkammer zu dem Ergebnis, dass die Entnazifizierungsentscheidung von Freiburg auch in Berlin Gültigkeit besitzt. Damit kann Riefenstahl nicht nur ihre Dahiemer Villa verkaufen, sondern erhält zudem Schützenhilfe für einen weiteren Prozess mit dem Verleger Kindler. In der *Revue* vom 19. April 1952 ist nämlich erneut ein Artikel über sie erschienen. Dieses Mal geht es um die Vorkommnisse in Konskie. «Darüber schweigt Leni Riefenstahl» ist der Text überschrieben, der unter anderem mit einer grossformatigen Nahaufnahme Riefenstahls in Konskie illustriert ist. Natürlich regt sie sich schrecklich auf und sieht ihre Existenz

und vor allem die Herausgabe des *Tiefland*-Materials durch die Franzosen gefährdet. Am Ende muss Kindler klein begeben. Es kommt zum Vergleich. Kindler hat an Riefenstahl 10'000 DM zu zahlen. Ihre Villa verkauft sie angeblich für 30'000 DM. Mit dem Geld gründet sie zusammen mit ihrem alten Faktotum Guzzi Lantschner die «Junta-Film GmbH». Einflussreiche politische Fürsprecher sorgen dafür, dass sie das *Tiefland*-Material zurückerhält. Die bekannte Geschichte wiederholt sich: Ihr wertvolles, unersetzbares Filmmaterial ist von Dummköpfen beschädigt oder gar zerstört worden. Tage- und nächtelang ringt sie am Schneidetisch um die Wiederherstellung der «einmalig schönen Bilder». Am 11. Februar 1954 feiert *Tiefland* Premiere. Nach vielen glanzvollen Uraufführungen im Berliner UFA-Palast ist Leni Riefenstahl nun in der Provinz gelandet: Der «Allianz-Verleih» lädt nach Stuttgart ein. Natürlich gibt es Verrisse, doch viele Kritiker finden durchaus lobende Worte. Das hilft ihr wenig. Der Film, der sie am meisten Energie und Kraft gekostet hat, ist gescheitert. Stil und Thema dieses in einem unwirklichen Nirgendwo angesiedelten Melodrams sind längst überholt. Am schlimmsten ist für sie jedoch die Konfrontation mit ihrem Spiel. Leni Riefenstahl empfindet sich selbst als «eine Fehlbesetzung». Es gelingt ihr nicht, Martha Leben einzuhauchen, keiner nimmt ihr die Rolle der jungen Zigeunerin ab. Am wenigsten sie selbst. Eine Art Fluch scheint auf *Tiefland* zu liegen. 1954 ist das Kinojahr von Fellinis *La Strada* und Viscontis *Senso*. Von *Tiefland* spricht keiner. Riefenstahl zieht den Film nach nur kurzer Spielzeit zurück. Fast 10 Jahre hat sie an einer Archivleiche gearbeitet.

VI Nachruhm (1954-1976)

Die Ikone

Der Verlust ihrer einstigen Bedeutung trifft sie tief. In der Erinnerung besserer Tage sucht sie die graue Nachkriegszeit zu vergessen. Trost findet sie bei Freunden, denen es ähnlich wie ihr ergeht und die sie in nächster Nähe um sich geschart hat. Die Witwe von Hermann Göring, Emmy Göring, wohnt nur wenige Häuser von ihr entfernt. Leni Riefenstahl und sie werden sich viel zu erzählen haben. Sind sie als ehemalige Schauspielerinnen doch gewissermassen Kolleginnen. Leni Riefenstahl und Emmy Göring fühlen sich als Königinnen ohne Land. Vertrieben aus ihren Berliner Villen sind sie in Schwabinger Drei-Zimmer-Wohnungen gelandet. Im Erdgeschoss von Riefenstahls Wohnhaus befindet sich das Lokal «Haus Savoy». Dessen Wirtin kann mit Riefenstahl und Göring durchaus mithalten. Sie ist die Ehefrau eines der frühesten Gefolgsleute Adolf Hitlers, Hermann Esser. 1949 war er untergetaucht und 1950 zu fünf Jahren Haft verurteilt worden. Zwei Jahre später war er bereits wieder frei. Vervollständig wird die illustre Runde durch die Parteimitgliedsnummer 3, Max Amann, der Adolf Hitlers Vorgesetzter im Ersten Weltkrieg gewesen war. Auch er hatte am Putsch 1923 teilgenommen, führte in der Frühphase die Geschäfte der NSDAP, verlegte *Mein Kampf* und fungierte später als «Präsident der Reichspressekammer». SS-Obergruppenführer Amann war 1948 als «Hauptschuldiger» zu 10 Jahren Arbeitslager verurteilt worden. Während seiner Inhaftierung in Eichstätt kommt er oft im «Savoy» vorbei, wobei sich die amerikanischen Geheimpolizisten, von denen diese Meldung stammt, wundern, wie häufig ihm Ausgang gewährt wird.¹

Auf ihren Fahrten kreuz und quer durch Europa sucht Leni Riefenstahl verzweifelt nach Geldgebern für ihre absurden Filmprojekte.

Aus den *Roten Teufeln* wird nichts, aber dafür plant sie unter dem Titel *Kobalt 60* einen Film über die Auswirkungen der Atomkraft. Für einen Dokumentarfilm über Spanien – *Sol y Sombra* – unternimmt sie eine ausgedehnte Reise, um Land und Leute kennenzulernen. Anna Magnani ist für ein weiteres Filmprojekt (*Drei Sterne am Mantel der Madonna*) als zum christlichen Glauben bekehrte Mutter eingeplant. Magnani lehnt dankend ab. Grosse Namen – Brigitte Bardot, Jean Marais, Vittorio De Sica und Ruth Leuwerik – werden für ihre Projekte aufgerufen. Ob sich diese Schauspieler wirklich für die Zusammenarbeit mit ihr interessieren, bleibt ungeklärt. Mit ihrem neuen Opel Rekord braust sie durch Italien; trifft Henri Nannen zum Cappuccino auf Capri, amüsiert sich mit Tennessee Williams in römischen Tavernen und schaut G. W. Pabst in Cinecittà bei der Arbeit zu. Pabst ist es auch, der sie mit Jean Marais bekannt macht. Marais, bekannt als Star französischer Mantel-und-Degen-Filme, ist der langjährige Freund Jean Cocteau. Die Bekanntschaft mit Marais wird Leni Riefenstahl auf die Idee bringen, sich an Cocteau zu wenden. Dass er sich für Märchen, Träume und Visionen interessiert, wird ihr gefallen haben. 1952 bereist Jean Cocteau Deutschland. Während sein Stern in Frankreich schon tief gesunken ist, wird er in Deutschland begeistert aufgenommen. Während seines Aufenthalts sucht sie Kontakt. Nicht er wendet sich an sie, sondern sie sich an ihn. Cocteau's Brief von Ende November 1952, den sie in jedem ihrer Interviews, auf jedem Klappentext und in ihren *Memoiren* zitiert, stellt die Antwort auf ihren Bittbrief dar, den sie Mitte Oktober an ihn gerichtet hat.²

München, den 19. Oktober 1952

Lieber, sehr verehrter Meister – Mit grosser Freude habe ich von (...) Jean Marais erfahren, dass Sie meine Filme schätzen – dies macht mich sehr glücklich – denn ich verehere Sie und Ihr künstlerisches Schaffen schon seit Jahren. (...) Ich habe verschiedene Film-Projekte, die ausserordentlich geeignet wären, in einer französisch-deutschen Gemeinschaftsarbeit realisiert zu werden. Sollten Sie einmal nach München kommen, so bitte ich Sie herzlich, mich rechtzeitig zu verständigen. In der Hoffnung, dass ich auf diese Begegnung nicht zu lange warten muss, verbleibe ich mit dem Ausdruck meiner grossen Bewunderung
Ihre Leni Riefenstahl³



*Ein letzter Blick – Leni Riefenstahl 1992
im Berliner Olympiastadion*

Und tatsächlich zeigt Cocteau Interesse an Leni Riefenstahl. Von einer Zusammenarbeit verspricht er sich öffentliche Aufmerksamkeit. Ausserdem kennt Cocteau keine Berührungängste mit Künstlern, die von den Nazis grossgemacht worden sind. Während der deutschen Besatzung hatte er keinen Hehl aus seiner Bewunderung für Arno Breker gemacht,

dem er freundschaftlich verbunden geblieben ist. 1954 ist Cocteau Präsident des Filmfestivals in Cannes. Leni Riefenstahl ist überglücklich, als er ihr den Vorschlag macht, dort *Tiefeland* zu zeigen. Das ist ein dreistes Unternehmen. Das Filmfestival in Cannes war ursprünglich als Gegenveranstaltung zu den von den Faschisten ausgerichteten Filmfestspielen in Venedig gedacht gewesen. Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs hatte seine Eröffnung verhindert. Ein Jahr nach Kriegsende war das Festival das erste Mal abgehalten worden – allerdings ohne die Teilnahme von Italien und Deutschland. 1954 ist die Bundesrepublik dabei. Jedes Land bestimmt selbst, mit welchem Film es vertreten ist. Cocteau wendet sich an das Bundesinnenministerium mit der Bitte, *Tiefeland* zeigen zu dürfen. Die Annahme des Films garantiert er. Wenig überraschend fällt die Antwort negativ aus. Man ist in Bonn zu Recht der Meinung, dass *Tiefeland* in keiner Weise geeignet ist, das bundesrepublikanische Filmschaffen zu repräsentieren. «Von der deutschen Regierung hatte ich also nichts zu erwarten», lautet Riefenstahls beleidigter Kommentar, der abermals beweist, dass sie noch keinen Moment über ihre Vergangenheit nachgedacht hat. Schliesslich plant sie ein Filmprojekt mit Cocteau: *Friedrich der Grosse und Voltaire*. Der Film soll die menschlichen Seiten der Beziehung zwischen dem französischen Philosophen und dem preussischen König beleuchten. «Cocteau reizte es, die Doppelrolle selbst zu spielen – unter meiner Regie – ein aufregender Gedanke.» Anscheinend nur für sie, denn auch diesen Film will ihr keiner finanzieren.

Leni Riefenstahl wird auf ihren Reisen durch Europa zumeist von ihrem ehemaligen Mann begleitet. Trotz Scheidung treten die beiden als ein Paar auf. Im Gegensatz zu früher schminkt sie sich jetzt. Eines der ersten grossen gesellschaftlichen Ereignisse, bei denen sie sich nach dem Krieg sehen lässt, ist der Berliner Filmball 1955. Star dieses Balls ist zwar Romy Schneider, doch auch Leni Riefenstahls Auftritt findet gebührend Beachtung. Sie trägt eine glanzvolle Ballrobe, zeigt viel Busen, lässt sich gern fotografieren und versteht sich noch immer auf ihren mädchenhaft-koketten Blick. Doch Dekolleté, Flirts und Drehbücher nutzen nichts; sie findet keinen Produzenten.

Sie geht nach ihrem vertrauten Muster vor und verpflichtet einen ihrer Getreuen, ihr in dieser misslichen Situation zu helfen. Ihre Wahl fällt auf Waldi Traut, ihren «engsten Mitarbeiter». Seine enge Bindung an Leni Riefenstahl stammt noch aus der Zeit der Bergfilme.

Von da an hat er alles mitgemacht: auch *Penthesilea*, die Dreharbeiten in Kongske und *Tiefland*, dessen Produzent er 1954 gewesen ist. Mittlerweile arbeitet er mit der einflussreichsten Frau des deutschen Nachkriegsfilms, mit Ilse Kubaschewski, zusammen. Kubaschewski ist Filmverleiherin, Besitzerin mehrerer Kinos und Produzentin. Die drei Kassenschlager der Nachkriegszeit, nämlich *08/15* (1954 und 1955), *Die Trapp-Familie* (1956) und *Der Arzt von Stalingrad* (1958) hat Walter Traut, der eine eigene Herstellungsgruppe bei der Gloria-Film unterhält, produziert. Kein Wunder also, dass Leni Riefenstahl Traut dazu auserwählt, ihren nächsten Film zu bezahlen. Es wird ihm nichts anderes übriggeblieben sein, als sich ihr zu fügen. Bei Freunden verlangt Leni Riefenstahl absolute Zustimmung zu ihren Entscheidungen. Wer eine andere Meinung vertritt als sie, kann nicht ihr Freund sein.

Immer auf der Suche nach sie faszinierenden Bildern und Geschichten wird sie bei Ernest Hemingway, dem Literaturnobelpreisträger des Jahres 1954, fündig. Völlig hingerissen las sie in nur einer Nacht *Die grünen Hügel Afrikas*. Hemingway schildert darin eine vierwöchige Safari, die er 1934 unternommen hatte. Es geht ums Essen, Schlafen, Trinken und vor allem um das Jagen. Hemingway liebt die wilde Schönheit Afrikas und die Jagd. Das Töten der Tiere ist für ihn gleichbedeutend mit einer Rebellion gegen den Tod. *Die grünen Hügel Afrikas* zählt nicht zu den besten Büchern Hemingways. Es ist langatmig und geschwätzig. Seine eigentliche Stärke liegt in der Darstellung einer Sehnsucht. Der Sehnsucht nach einer primitiven Welt in überwältigender Natur mit klaren Gesetzen. Hemingway beschreibt stolze, schöne Männer, die ohne Furcht und voll Grazie sind.⁴ Leni Riefenstahl lässt sich anstecken von dieser Sehnsucht. Sie glaubt, dass sie in Afrika wieder heil werden kann. Doch das Buch von Hemingway wird nicht ihr einziger Anreiz gewesen sein. Bereits 1930 hatte Ernst Udet zusammen mit Hans Schneeberger eine Reise nach Afrika unternommen. 26 Jahre später wird Riefenstahl dieselbe Route durch Ostafrika wie ihre alten Freunde buchen: Kenia, Uganda, Tanganjika und Sudan.⁵

Ein Artikel über modernen Sklavenhandel in Afrika erregt ihre Aufmerksamkeit. Darüber will sie einen Film machen. Nachdem der Vorsitzende der «Anti-Slavery-Company» ihr seine Unterstützung zusagt und hervorhebt, welche eine Bedeutung solch ein Film haben könnte, ist sie bereit, «noch einmal – und wie ich mir schwor – zum allerletzten Mal den Ver-

such zu machen, ein Filmvorhaben zu realisieren». Mit dem Tänzer Helge Pawlinin schreibt sie das Drehbuch *Die schwarze Fracht*. Walter Traut soll ihr helfen, Ilse Kubaschewski von diesem Projekt zu überzeugen. Ohne eine Zusage in der Tasche zu haben, stellt sie Visa-Anträge. Die Überfahrt von Neapel nach Ostafrika hat sie ebenfalls bereits gebucht. Um den Film durchzusetzen, erklärt sie sich bereit, auf die Hauptrolle zu verzichten, denn Ilse Kubaschewski will lieber einen zugkräftigen Namen. Es kommt nicht so weit, denn das Unternehmen wird von der Gloria abgesagt.

In dieser Situation erhält sie unerwartet Geld, das sie vor dem Krieg verliehen hatte, zurück. Mit diesen 14'000 Mark kann sie ihre Reise finanzieren. Im April 1956 fliegt Leni Riefenstahl auf eigene Faust nach Nairobi.

Die Welt, in der ich bis dahin gelebt hatte, waren die Berge, das Eis von Grönland, die Seen der Mark Brandenburg, die Weltstadt Berlin gewesen. Hier begann, ich fühlte es sofort, etwas völlig anderes – ein neues Leben. Im Gegenlicht sah ich schwarze Gestalten in hellen Gewändern auf mich zukommen – sie schienen in dem vibrierenden Licht der Sonne zu schweben, losgelöst von der Erde wie in einer Fata Morgana. Afrika hatte mich umarmt – für immer. Es hatte mich hineingesogen in eine Vision von Fremdheit und Freiheit und wirkte in mir wie eine Droge, deren betäubende Wirkung bis heute nicht nachgelassen hat.

Bei ihrer Tour durch Ostafrika passiert ein Autounfall, bei dem sie schwer verletzt wird. Wochenlang muss sie im Hospital in Nairobi liegen. Dieser Unfall stärkt ihren Überlebenswillen. Körperliches Leid trägt für Leni Riefenstahl die Botschaft, dass sie etwas erobern muss. «Es war eine dramatische Feuertaufe. Bezeichnenderweise verstärkte sich aber trotz dieses schweren Unfalls meine Besessenheit, das echte, noch unberührte Afrika zu finden.» Leni Riefenstahl begegnet in Afrika den «grössten, bestgewachsenen, prächtigsten Menschen», über die sie bei Hemingway und Udet gelesen hatte. Es sind Massai, die sie bei ihrem Versuch, mit ihnen Kontakt aufzunehmen, mit Steinen bewerfen. Dieses Spiel kennt Riefenstahl von den Bauern im Sarntal. Die Ablehnung mobilisiert ihren Ehrgeiz. Jeden Tag besucht sie das Dorf der Massai, setzt sich hin, liest und ist einfach nur da. Ihre zähe und dreiste Beharrlichkeit führt sie auch die-

ses Mal zum Ziel: neugierig kommen die Kinder und Frauen zu ihr. Sie darf sie in ihren Hütten besuchen und schliesslich sogar fotografieren. «So begann meine grosse Liebe zu den Naturvölkern Afrikas.»

Wieder in Deutschland, will sie so schnell wie möglich zurück. Leni Riefenstahl verhandelt mit allen möglichen Filmgesellschaften und erntet nur Ablehnung. Am Ende landet sie wieder bei Traut, der weiss, dass er sich etwas einfallen lassen muss. Im Juli 1956 gründet er zur Herstellung des Films *Die schwarze Fracht* die «Stern-Film GmbH». Leni Riefenstahl wird als gleichberechtigte Geschäftsführerin seine Partnerin. Traut übernimmt die Barfinanzierung bis zu 200'000 Mark; Riefenstahls Einlage sind ihr Drehbuch und ihre Vorarbeiten. Zusammen mit Helge Pawlinin fliegt sie nach Nairobi. Sie brechen auf in den Norden Kenias. Leni Riefenstahls Jagd beginnt. Sie ist gierig nach fremdartigen, schönen Menschen. Für die Besetzung der Sklavenrollen braucht sie muskulöse, grosse Männer. Als sie auf der Insel Lamu enttäuscht feststellen muss, dass sie nur von zierlichen Menschen umgeben ist, zieht sie mit einem Begleiter los, ihr Idealbild zu suchen. Im Sarntal hat sie den schweigsamen Bauern Wein spendiert und sie für sich gewonnen. In Afrika bietet sie dem Häuptling Geld, Sonnenbrillen, Zigaretten und Armbanduhren im Tausch für seine Männer. Nach diesem Angebot kann sie frei unter den Männern des Dorfes wählen. Wer vor ihrem strengen Blick besteht, muss ihr folgen. Die frischgebackenen Schauspieler, getrennt von Familie und Dorf, wissen nicht recht, wie ihnen geschieht. Viele von ihnen fürchten, Riefenstahl selbst sei eine Sklavenhändlerin und werde sie verschleppen. Mit grossem Aufwand werden ein paar Szenen gedreht. Leni Riefenstahl hat nicht bedacht, dass ihre Laiendarsteller ein anderes Verhältnis zur Natur haben als sie. So fürchten sie sich schrecklich vor dem Wasser und wollen das eigens für die Dreharbeiten angefertigte Hausboot nicht betreten. Sie ist vollkommen planlos und überfordert. Ihr einziges Ziel scheint es zu sein, möglichst viele Meter Film zu drehen. Da erreicht sie ein Telegramm aus München. Waldemar Traut teilt ihr mit, dass das Geld aufgebraucht ist. Er bittet sie inständig darum, nach München zu kommen. Wenn sie gute Aufnahmen mitbringt, dann werden sich auch Finanziere finden.

Nur unter den absolut luxuriösen Bedingungen im Nationalsozialismus, als weder Geld noch Zeit eine Rolle gespielt haben, war es ihr möglich gewesen, Filme zu drehen. Ihr steht jedoch kein Parteiapparat mehr zur Seite, ihre Kameramänner sind in alle Winde verstreut, es fehlt an einem

Organisator, an Geld, und vor allem fehlt es an ihrer Einsicht in die Gegebenheiten. Leni Riefenstahl ist unbelehrbar. Ihre Arbeitsweise ist zu aufwendig, zu ineffektiv und verschlingt Unsummen an Zeit und Geld. Traut bezahlt die restlichen Schulden, und damit hat sich das Kapitel Afrika zunächst für Leni Riefenstahl erübrigt. Seit fast 10 Jahren betreibt sie die Herausgabe ihres Eigentums aus Österreich. Da es ein wachsendes Interesse an der Wiederaufführung ihrer Filme gibt, ist das noch immer in Österreich lagernde Filmmaterial wichtig für sie.⁶ Ausserdem geht es um die Herausgabe von Filmgeräten, Tonschneidetischen und Kontoguthaben. An der Redlichkeit und Eignung ihres seit 1950 eingesetzten Verwalters beschleichen sie zunehmend Zweifel. Im März 1954 bittet sie in einem Schreiben an das Bundesministerium für Finanzen/Sektion Vermögenssicherung um dessen Ablösung. Als Nachfolger wird Theo von Hörmann, ein Innsbrucker Filmproduzent und Kameramann, berufen. In der Korrespondenz mit Riefenstahl zeigt er sich als gewissenhafter und ehrlicher Treuhänder. Leni Riefenstahl gibt sich freundlich, will ihn jedoch für ihre Zwecke einspannen. So hofft sie, über ihn *Tiefeland* nach Pakistan verkaufen zu können, und immer wieder geht es um einen Abessinien-Film, den sie zusammen machen werden.⁷ Leni Riefenstahl behauptet, nach dem Krieg kein Geld gehabt zu haben und notleidend gewesen zu sein. Doch dieser Eindruck teilt sich einem nach der Lektüre der Briefe mit Hörmann nicht mit. Die meiste Korrespondenz wird von ihrer Sekretärin erledigt. Auf Komfort muss sie nicht verzichten. Mit ihrem ehemaligen Mann, den sie als Produktionsleiter bei sich führt, steigt sie nur in den ersten Häusern ab. In Wien muss es zum Beispiel immer das Hotel Sacher sein. Zur Erholung fährt sie unverändert nach Davos, und vor einem Besuch der Biennale gönnt sie sich einen Urlaub im Club Méditerranée auf Elba. Als Theo von Hörmann für sechs Jahre aufwendige Verwaltungstätigkeit ein Honorar in Rechnung zu stellen wagt, dreht sie durch. Er reagiert höflich auf ihre Erpressungsversuche, versucht jedoch, sie darauf hinzuweisen, dass er von ihr für Dinge verantwortlich gemacht wird, die ihn nichts angehen. Ihr Ton wird daraufhin schriller. Sie kündigt ihm die Freundschaft. Daraufhin bittet Hörmann beim Ministerium in Wien zum wiederholten Male um seine Entlassung. Er verzichtet auf sein Geld, denn er weiss, es macht keinen Sinn, Leni Riefenstahl etwas erklären zu wollen. Die Geschichte mit Theodor von Hörmann ist

typisch für Leni Riefenstahls Umgang mit Menschen. Sie kennt nur Freund oder Feind. Wenn es um Kunst oder Geld geht, kennt sie kein Erbarmen.

Auch dank Hörmanns Engagement erhält sie 1962 ihr Filmmaterial, was sie ihm nicht dankt. Mit Ausnahme von *Triumph des Willens*, *Stürme über dem Mont Blanc* und Zielkes *Das Stahltier* gehen alle Filme in ihren Besitz zurück. Möglichst rasch will sie mit dem Vertrieb ihrer Filme beginnen. In der Nähe ihrer Wohnung mietet sie zwei Keller, die sie zu Schneideräumen umfunktioniert. 15 Jahre nach Kriegsende beginnt Leni Riefenstahl mit dem Aufbau eines Archivs.⁸ Der Vertrieb ihrer Filme und das Prozessieren um ihre Rechte stellt sie nicht zufrieden. Ihr Ehrgeiz wird dadurch nicht gestillt. Ans Befehlen gewohnt, kann sie sich nur schlecht damit abfinden, dass niemand mehr auf sie hört. Nachdem sich die Pläne einer englischen Neuverfilmung des *Blauen Lichts* zerschlagen haben, ihr in Deutschland keine namhaften Unterstützer mehr geblieben sind und Cocteau gestorben ist, denkt sie über die Rückkehr nach Afrika nach. Ihre zweite Reise im Dezember 1962 in den Sudan, die zum Auftakt ihrer Nachkriegskarriere als Fotografin werden wird, hat sie publikumswirksam als eine Art Märchen erzählt. Es ist Junta, die im Flieger nach Nairobi sitzt. Dieses Mal ist der transitorische Ort, an dem sie auf das ihr Leben verändernde Bild stösst, nicht ein Berliner U-Bahnhof, sondern ein Krankenzimmer in Nairobi. In einer Ausgabe der Illustrierten *Stern* hat sie angeblich damals nach ihrem Unfall ein Foto des englischen Fotografen George Rodger gesehen. Die Aufnahme zeigt zwei nackte, muskulöse schwarze Athleten. Der eine trägt den anderen stolz auf seinen Schultern. Rodger hat die Starre des Triumphs festgehalten.»Dieses Bild veränderte mein Leben. (...) Diese mir unbekanntes Nuba nahmen mich so in Besitz, dass sie mich zu Handlungen veranlassten, die ich sonst nicht getan hätte.» Von jetzt an investiert sie alle Energie in die Suche nach dem Stamm, dem diese Männer angehören. Unter dem Foto hat sich nur der Hinweis befunden, dass es sich um «Die Nuba von Kordofan» handelt. Niemand weiss den Weg zu ihnen, sie sind unerforscht, und ob sie überhaupt existieren, scheint ungewiss. Leni Riefenstahl macht sich auf die Suche nach diesem geheimnisvollen Stamm. Sie will die erste sein, die diesen Schatz hebt. So weit der erste Teil des Märchens «Wie ich die Nuba fand». In Wahrheit ist sie schon viel länger hinter den Nuba her. Leni Riefenstahl verschweigt, dass sie sich bereits im Frühjahr 1951 – drei Jahre vor dem Erscheinen des Hemingway-Buches und fünf Jahre vor

ihrer ersten Reise nach Afrika – an den britischen Fotografen George Rodger gewandt hatte, 1'000 Dollar bot sie ihm dafür, wenn er ihr den Weg zu den Nuba verrät.

George Rodger, einer der drei Gründer der legendären Fotoagentur Magnum, ist sechs Jahre jünger als Riefenstahl. Er war an 51 Kriegsfronten gewesen, und bis zu dem Tag, an dem er nach Bergen-Belsen kommt, glaubt er, dass ihn nichts mehr schockieren könnte. Er ist der erste, der in Bergen-Belsen fotografiert. Diese in *Life* veröffentlichten Bilder werden berühmt. Doch Rodger kann sich diese Bilder nicht verzeihen. Heilung von den schrecklichen Erinnerungen, die ihn verfolgen, erhofft er sich von einer langen Reise durch Afrika. Rodger will zu den Nuba, bei denen erst wenige Wissenschaftler oder Reisende gewesen sind. 1951 erscheinen seine Bilder in der *National Geographic* und 1955 sein Buch *Le Village des Noubas* in Frankreich.⁹ Riefenstahl wird den Artikel in der *National Geographic* gelesen haben, denn in dessen Erscheinungsjahr hat sie sich an Rodger gewandt. Es muss für George Rodger eine seltsame Koinzidenz gewesen sein, dass, sechs Jahre nachdem er im Konzentrationslager Bergen-Belsen fotografiert hat, sich ausgerechnet die Lieblingsregisseurin Hitlers mit einer Bitte an ihn wendet. George Rodger antwortet Leni Riefenstahl: «Dear Madam, knowing your background and mine I don't really have anything to say to you at all.»¹⁰ Diese unmissverständliche Ablehnung hat Leni Riefenstahl nie erwähnt.

11 Jahre nachdem sich diese Geschichte zugetragen hat, reist Leni Riefenstahl zusammen mit einer wissenschaftlichen Expedition unter der Leitung von Oskar Luz von der Deutschen Nansen-Gesellschaft Tübingen, in den Sudan.¹¹ Die Wissenschaftler haben den Auftrag, eine Serie von Filmen über den Stamm der Nuba zu drehen. Riefenstahl begleitet sie als einzige und älteste Teilnehmerin. Damit setzt der zweite Teil des Märchens «Wie ich die Nuba fand» ein. Die Gegenden, die sie passieren, werden immer menschenfeindlicher. «Steinblöcke und uralte Bäume gaben der Landschaft einen fast mythischen Charakter. Das Tal wurde schmaler, die Berge schienen näher zusammenzurücken, und der Weg wurde immer steiniger. Wir waren in diesem Tal schon Stunden unterwegs – nirgends Wasser, Menschen, auch keine Tiere.» Plötzlich sehen sie ein nacktes Mädchen auf einem Felsblock sitzen. «Grosse Stille umgab uns, die Sonne begann sich zu verfärben, das Tal war wie ausgestorben, Steine und Wurzeln versperrten uns die Weiterfahrt.» Junta ist am Ziel. «Tausend oder

zweitausend Menschen wogten im Licht der untergehenden Sonne auf einem freien, von vielen Bäumen umgebenen Platz. Eigenartig bemalt und seltsam geschmückt, wirkten sie wie Wesen von einem anderen Stern. Hunderte von Speerspitzen tanzten gegen den glutroten Sonnenball. In der Mitte der Menge hatten sich grosse und kleine Kreise gebildet, in denen sich Ringkampfpaaare gegenüberstanden, die sich lockten, kämpften, tanzten und als Sieger auf den Schultern aus dem Ring getragen wurden, wie ich es auf dem Rodgerbild gesehen hatte. Ich war wie betäubt und wusste nicht, was ich zuerst fotografieren sollte.» Die Botschaft ist eindeutig: Die von der zivilisierten Welt ungerecht und böse behandelte Künstlerin macht sich auf, Menschen zu suchen, die noch reinen Herzens sind. Nachdem sie das Bild der schwarzen Athleten mit den starken Körpern gesehen hat, weiss sie, dass das Paradies noch existiert. Allen Widerigkeiten zum Trotz wird sie auf wundersame Weise zu den Nuba geleitet. Im Märchen werden Misshandlung, Sünde und Willkür nur dargestellt, um nach und nach endgültig aufgehoben und durch eine naive Moral gelöst zu werden. So auch hier: in Deutschland eingesperrt, verfolgt und missachtet findet Leni Riefenstahl nach allerlei Abenteuern die Menschen, die sie bedingungslos lieben und bei denen sie endlich wieder glücklich wird. Als sie nach sieben Wochen von den Nuba Abschied nehmen muss, ist sie traurig.

Leni Riefenstahl fliegt nicht zurück nach Deutschland, sondern fährt – nachdem sie sich von den Anthropologen getrennt hat – auf eigene Faust zurück in die Nuba-Berge. Sie fotografiert nicht nur, sondern macht auch Musik- und Sprachaufnahmen. Bei all ihrer emotionalen Verbundenheit mit den Nuba vergisst sie nämlich nicht das Geschäft. Wie sie vor über 30 Jahren keine Scheu kannte, die Sarntaler Bauern beim Gottesdienst zu filmen, so wirft sie sich jetzt mitten unter die Nuba-Männer, um sie bei ihren feierlichen Ringkämpfen zu fotografieren. Bei ihrer schamlosen Jagd geht es stets darum, den Gesichtern und Körpern den Moment des Verzückens zu entreissen. Das war so bei den Sarntaler Bauern, bei den Hitler-Jungen, bei den Olympioniken und jetzt bei den Nuba. Nachträglich hat sie behauptet, bei dieser Reise nur für den privaten Gebrauch fotografiert zu haben.¹² Ein Brief, den sie an Theo von Hörmann geschrieben hat, zeigt jedoch, dass ihr Aufenthalt bei den Nuba durchaus einen geschäftlichen Hintergrund hatte. «Ich habe seit Nov. vergangenen Jahres in den entlegensten Teilen des Sudans ausschliesslich im Busch gelebt

und einige tausend Farbdias für Vortragstourneen gemacht, da ich für die Herstellung eines Films kein Geld erhielt. (...) Jetzt werde ich noch zu den Massais gehen, um meine Fotoserien zu vervollständigen.»¹³ Doch sie berichtet auch über das Glück, das sie bei den Nuba empfindet. «Zuerst reiste ich mit einer deutschen wissenschaftlichen Gruppe, die letzten Monate aber allein. Ohne Zelt, immer im Freien schlafend – ohne Boys, oder sonstige Hilfe – so primitiv, dass ich nicht einmal eine Matratze, ein Kopfpolster, einen Stuhl oder Tisch hatte. Trotzdem habe ich mich glücklicher als in Europa gefühlt, weil die primitiven Eingeborenen die noch keinen Kontakt mit der Zivilisation haben, einfach bessere Menschen sind – auch wenn sie unbekleidet gehen.» Betrachtet man die Fotos von ihrem ersten, langen Aufenthalt in den Nuba-Bergen, so sieht man darauf eine entspannte, fröhliche Leni Riefenstahl. Gerne trägt sie kleidsame Safari-Anzüge oder kurze, bunte Sommerkleider. Obwohl sie fast 60 Jahre alt ist, hat sie sich die Ausstrahlung einer jungen Frau erhalten. So unbeschwert wie dort sei sie nirgendwo gewesen, wird sie bis zu ihrem Tod beteuern.

Im November 1962 ist sie in Deutschland aufgebrochen, und erst im August 1963 kehrt sie nach München zurück. Abgemagert, aber glücklich steht sie vor ihrer Mutter. Kaum in Deutschland, will sie zurück nach Afrika. Unterstützung für ihre nächste Reise erhält sie von dem Münchener Filmkamerakonstrukteur und Unternehmer Dr. August Arnold.¹⁴ Er hatte die erste tragbare Spiegelreflex-Filmkamera entwickelt, die 1936 bei den Olympischen Spielen erprobt worden war. 1964 ist Arnold bereit, Leni Riefenstahl die gesamte technische Ausrüstung für ihre nächste Film- und Fotoexpedition zur Verfügung zu stellen. Ausserdem wird sie ein Elektriker seiner Arri-Studios begleiten. Die Unruhen, die 1964 im Sudan ausbrechen, halten sie nicht von ihrer Reise ab. Sie ist erst wenige Wochen in Afrika, als sie die Nachricht vom Tod ihrer Mutter erreicht. Leni Riefenstahl fliegt zurück nach München. Doch sie kommt zu spät, Bertha Riefenstahl ist bereits beerdigt. Ihre Mutter war ihre treueste Bewundererin gewesen, sie hatte als erste an ihr Talent geglaubt. Mit ihr ist der Mensch gestorben, der Leni Riefenstahl am nächsten gewesen ist. Es hält sie nichts in München. Sie fliegt zurück nach Afrika.

In den 60er Jahren reist sie im Schnitt alle zwei Jahre für einige Monate nach Afrika. Ihre Beute ist reichlich: mit tausenden Fotos kehrt sie von dort zurück. Wenn man die Schilderungen und Bilder ihrer Reisen nach

Afrika analysiert, entdeckt man darin Versatzstücke ihrer vorausgegangenen Karrieren. In Afrika trifft sie auf ideale Produktionsbedingungen. Die Nuba verlangen keine Gage für die Aufnahmen. Sie singen, tanzen und kämpfen umsonst. Wie bei den Reichsparteitagsfilmen oder bei den Olympischen Spielen kann sie Unmengen an Material ansammeln, aus dem allein sie nachträglich die Auswahl trifft. Ohne ein Drehbuch oder einen Produzenten, dem sie Rechenschaft ablegen muss, kann sie filmen und fotografieren, wie es ihr gefällt. Noch immer kennt sie keine Scham, wenn es darum geht, eine gute Aufnahme zu bekommen. Ungerührt zwingt sie sich zwischen Kämpfende oder Tanzende. Selbst Beerdigungen und Totenwachen stört sie mit ihrem Blitzlicht. Für ihr Verhalten hat sie einen Grund: «Es fiel mir nicht leicht, während dieser feierlichen Handlung Aufnahmen zu machen, obgleich es mir zwingend erschien, dieses Ritual einer vergehenden mythischen Kultur in Bildern festzuhalten.» Diese Bilder sind ihre Beute. Sie weiss: Je sensationeller sie ausfallen, umso eher werden sie ihr zu neuem Ruhm verhelfen. Von den Nuba fragt keiner, wer sie ist. Bei ihnen muss sie sich keine lästigen Fragen nach ihrer Beziehung zu Hitler oder zu ihrer Kunst gefallen lassen. Man liebt und bewundert sie ohne Vorbehalt.

Riefenstahls neue Freunde und Objekte sind Menschen ohne Geschichte. Die Nuba kennen weder Schrift noch Aufzeichnung. Sie leben jenseits der Geschichte mit festen Ritualen und mit der Natur. Leni Riefenstahl, die vor ihrer Geschichte flieht und schon immer dem Wort misstraut hat, findet in Afrika zurück zu den Anfängen ihrer Kunst. Bei den Nuba erlebt Leni Riefenstahl den Tanz als eine gemeinschaftstiftende Kraft. In der Tanzeremonie, glaubt sie, werde das Soziale sakralisiert. Körperliche Ekstase, zeremonieller Ernst und Geschlechterwahl sind für sie Zeichen der Neubegründung des Lebens im Kult. Es existieren Filmaufnahmen, auf denen man sieht, wie sie mit den Nuba-Männern tanzen will. Ihre Bewegungen erinnern durchaus an ihre Auftritte als Ausdruckstänzerin. Doch diese Aufnahmen verraten noch mehr. Obwohl sie sich inmitten der Gemeinschaft befindet, gehört Leni Riefenstahl nicht dazu. Wie bei den Berg- und den Reichsparteitagsfilmen beansprucht sie eine herausgehobene Position. Leni Riefenstahl ist die Einzige: die einzige weisse Frau, die einzige Frau, die die Technik beherrscht, und die Einzige, die sich als Künstlerin fühlt.

Nachdem sie sich bei allen bisherigen Reisen mit ihren Mitarbeitern zerstritten hat und nicht alleine feisen will, sucht sie sich für ihre nächste Expedition in den Sudan einen idealen Begleiter. Dieser «müsste», schreibt sie, «charakterlich stabil und gesund sein». Er sollte ein guter Autofahrer sein, Autos reparieren können und ausserdem etwas von Kameratechnik verstehen. Von einem Bekannten wird ihr der Automechaniker Horst Kettner empfohlen. Als er sich bei Leni Riefenstahl vorstellt, gefällt er ihr sofort. Sie beschreibt ihn als grossen, etwas scheuen und gut aussehenden Mann. Kettner ist 27 Jahre alt und erst vor zwei Jahren aus der Tschechoslowakei nach Deutschland gekommen. Angeblich sagt ihm ihr Name nichts. Mit Landrover und Schiff reisen die alte Frau und der junge Mann nach Afrika. Doch der vierte Besuch Riefenstahls bei «ihren» Nuba endet in einer einzigen Enttäuschung. Sie hat sich so darauf gefreut, Horst Kettner ihre Nuba beim Ringkampf vorzuführen, und muss feststellen, dass sie sich verändert haben. Die Kämpfer sind nicht nackt, sondern tragen bunte Hosen, manche sogar Sonnenbrillen. «Ich war entsetzt, Horst enttäuscht. (...) Wir verzichteten darauf, das Fest zu filmen – es wäre um jeden Meter schade gewesen.»

Das Ende ihrer Liebe zu den Nuba von Massakin erzählt Riefenstahl erneut in der Diktion eines Märchens: «Sonderbar, dass sich auch das Wetter so verändert hatte. Jedesmal, wenn ich in den Nuba-Bergen war, erlebte ich immer einen blauen Himmel, diesmal war das ganz anders. (...) Noch merkwürdiger empfand ich es, dass die klare Sicht, die ich von den Nuba-Bergen kannte, nicht mehr vorhanden war. Die Luft war dunstig, und die herrlichen Sonnenuntergänge (...) erlebten wir nicht mehr. Auch die Nuba versicherten, sie hätten ein solches Wetter noch nie erlebt.» Es ist Zeit für die alte Frau, an der Seite des jungen Mannes nach Deutschland zurückzukehren. Er hat sie im Gegensatz zu den Nuba nicht enttäuscht: «Horst hatte sich unwahrscheinlich bewährt. Fleissig, ruhig und einfühlend, war er ein idealer Kamerad. Keine Arbeit war ihm zuviel, keine zu anstrengend, und mit jedem technischen Problem wurde er fertig.» Die Liebe zu den Nuba wird durch ihre Liebe zu Horst Kettner abgelöst. In der Wahl Kettners zu ihrem neuen Lebensgefährten zeigt sich, dass Leni Riefenstahl den Lehren ihrer Vergangenheit treu bleibt. Kettner ist in dem Alter, in dem Ertl, Allgeier und all die anderen Kameraleute gewesen sind, als sie mit Fanck zusammen Bergfilme drehten. Fanck wählte immer technisch vorgebildete, sportliche junge Männer Ende 20

als zukünftige Mitarbeiter aus. Ihre Ausbildung als Kameramänner erfahren sie durch ihn. Nicht anders ergeht es Horst Kettner. Leni Riefenstahl bildet ihn zu ihrem Kameramann aus. Bis zu ihrem Tod wird diese Liebes- und Arbeitsgemeinschaft dauern.

Leni Riefenstahl ist keine Frau, die vor dem Alter einknickt. Sie ist stolz auf den 40 Jahre jüngeren Geliebten an ihrer Seite. Mit ihm reist sie in den folgenden Jahren mehrere Male nach Afrika. Der Zauber, den die Nuba auf sie ausgeübt hatten, scheint gebrochen. Mit jedem ihrer Besuche wächst die Enttäuschung. Ihre Zuneigung, die sie vor 10 Jahren so sehr genossen hatte, ist ihr nun lästig. «Schon nach kurzer Zeit hatten wir nur einen einzigen Wunsch, sobald als möglich wieder abzureisen. Das Schlimmste war, dass wir durch die Nuba, die nach wie vor lieb und zutraulich waren, so stark in Anspruch genommen wurden, dass wir nicht eine Minute mehr zur Ruhe kamen. Wie ein Bienenschwarm waren sie um uns, und bei aller Liebe war das zu anstrengend.»

Weitgehend unbeachtet waren 1964 in der Illustrierten *Kristall* einige ihrer Afrika-Fotos gezeigt worden. 1969 traut sich die Illustrierte *Stern*, eine Fotostrecke mit den Nuba-Fotos zu bringen.¹⁵ Mit dieser Veröffentlichung beginnt Leni Riefenstahls vierte Karriere als Fotografin. Es ist viel darüber geschrieben worden, weshalb die Nuba-Fotos weltweit so erfolgreich gewesen sind. Die einen sehen darin den Triumph des Genies Riefenstahl und die anderen das Weiterleben des nationalsozialistischen Gedankenguts. Beides ist falsch und stimmt trotzdem. Man hat es versäumt zu unterscheiden zwischen den Gründen für den Erfolg dieser Bilder und zwischen Leni Riefenstahls Gründen, diese Bilder zu machen. So widersprüchlich es sich anhören mag, aber Riefenstahls Erfolg ist ohne die kulturelle Revolte von 1968 nicht erklärbar. Ausgerechnet diejenige gesellschaftliche Bewegung, die mit dem Nationalsozialismus abrechnen will, trägt dazu bei, dass Leni Riefenstahl ihr lange ersehntes Comeback erleben darf. Keinerlei Aufmerksamkeit wurde nämlich bisher der Art der Präsentation der Nuba-Bilder geschenkt.

Chefredakteur des *Stern* ist Henri Nannen, mit dem Riefenstahl gut bekannt ist und der als einer der innovativen Blattmacher Deutschlands gilt. Er will frischen Wind in die deutsche Presselandschaft bringen. Dies gelingt ihm zusammen mit Rolf Gillhausen, den er 1955 zum *Stern* holt. Gillhausen ist das legendäre «Oberauge» des *Stern*. Er plazierte ein Riefenstahl-Foto auf dem Titelbild und konzipierte die dazugehörige Bildstre-

cke. Rückblickend muss man sagen, dass es keinen gibt, der besser dafür geeignet gewesen wäre. Als Fotograf war Gillhausen viel in der Welt herumgekommen, er schätzt das amerikanische Editorial-Design und ist beim *Stern* verantwortlich nicht nur für die Optik, sondern für die gesamte Konzeption und den journalistischen Gehalt. Gillhausen lässt sich bei seiner Arbeit inspirieren von der amerikanischen *Life* und der französischen Illustrierten *Paris-Match*. «Nehmt das beste Bild und macht es gross», lautet seine Maxime. Grosszügige doppelseitige Bildstreifen, klare Kompositionen und neue Typographie prägen seinen Stil, der häufig an die von Willy Fleckhaus gestaltete Zeitschrift *Twen* erinnert.¹⁶ Nüchtern und kühl ist die Typographie, verlockend und glamourös die Farben. In diesem Stil werden die Nuba-Fotos dem bundesrepublikanischen Publikum gezeigt. Durch Gillhausens Design werden Leni Riefenstahls Fotografien der Ästhetik des Pop einverleibt. Mit einem Mal ist ihre Kunst zeitgemäss geworden. Da gibt es keine schwere Vergangenheit, sondern da fühlt man sich modern und leicht.

Leni Riefenstahls Fotografien illustrieren die Schlagworte des Zeitgeistes: Es geht um Nacktheit, Zivilisationskritik, Kunst, freie Sexualität und um Feminismus. Die Nuba sind nackt, brauchen kein Geld und keinen Konsum, um glücklich zu sein. Die Frauen sind den Männern gleichgestellt. Eigentlich sind sie alle Künstler: «Heiter und Harfe spielend verbringen sie ihr Leben... Menschen voll Gefühl und musischer Begabung.» Die Nuba sind Hippies.

1973 erscheint der Bildband *Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern* im Münchener List-Verlag. Mit diesem Buch, das in viele Sprachen übersetzt wird, gelingt Leni Riefenstahl der internationale Durchbruch. Sie wird als grosse Künstlerin und Forscherin gefeiert; ja, es ist, als ob die Nuba erst durch sie in die Welt gekommen seien. Ihr Verlag verbreitet die Mär, seit den 30er Jahren habe kein Weissler mehr die Nuba umfassend erforscht.

Ein Jahr vor dem Erscheinen dieses Buches ist Leni Riefenstahl 70 Jahre alt geworden. Bei den Olympischen Spielen in München hat man sie mit ihrem Teleobjektiv auf den Rängen fotografieren sehen. Für die *Sunday Times* beobachtet sie die Wettkämpfe. Parallel dazu laufen ihre Olympia-Filme im Münchener Arri-Kino. Für den Eintritt muss man Schlange stehen. Gefragt, ob die Bilder von 1936 mit all ihrem Pathos noch Wirkung zeigen, antwortet sie: «Und ob. Ich wundere mich ja selbst, dass dieser Film nach 36 Jahren noch Erfolg hat – auch im Ausland. In England und

Amerika stehen die Leute nach der Vorstellung auf und klatschen. Manchen Leuten kommen sogar die Tränen. Aber ist denn das etwas Schlimmes?»¹⁷ Filmkritiker und Reporter geben sich bei ihr die Klinke in die Hand. Alle wollen sie erleben und interviewen.

Leni Riefenstahl reagiert marktgemäss: so schnell als möglich will sie ihr nächstes Nuba-Buch auf den Markt bringen. Zusammen mit Horst Kettner reist sie Ende 1974 wieder zu den Nuba von Kau. Wie bei all ihren vorangegangenen Projekten kennt auch dieses Mal ihre Gier nach Bildern keine Grenzen. Ihre Expeditionen sind von Mal zu Mal aufwendiger und technisch versierter geworden. Durch den enormen Erfolg ihres ersten Nuba-Buches steht sie unter Druck. Sie weiss sehr genau, welche Bilder sie mitbringen muss, um ihr Publikum weiter zu begeistern. Um die Nuba zur Mitarbeit zu bewegen, trägt sie Schriftstücke der sudanesischen Regierung bei sich, in denen sie aufgefordert werden, Leni Riefenstahl, eine «Freundin des Landes», bei ihrer Arbeit zu unterstützen. Ausserdem verschenkt sie Taschenlampen, Batterien, Bonbons und Perlen. Um das Vertrauen der Nuba zu werben, hat sie keine Zeit. Anders als bei ihren vorangegangenen Besuchen, wird sie dieses Mal durch Touristen gestört. Nicht zuletzt ihr Bildband wird dafür gesorgt haben, dass abenteuerlustige Amateurfotografen sie nachahmen wollen.

Ihre Hartnäckigkeit führt sie auch dieses Mal zum Ziel. Mit ihrer Kamera ist sie dabei, als junge Männer sich mit Stöcken und Messern bekämpfen, Mädchen sich tätowieren lassen, und auch beim sogenannten «Liebesfest» drängt sie sich dazwischen. Leni Riefenstahl begreift sich als Dokumentaristin einer untergehenden Welt. «Unvorstellbare Strapazen» nimmt sie auf sich, «um vielleicht noch in letzter Stunde Bilder von diesen faszinierenden, einmaligen Südost-Nuba als Dokumente für die Nachwelt zu erhalten.» Es hat sich für sie gelohnt. Im *Stern*, der die Erstrechte der deutschen Veröffentlichung erwirbt, erscheint eine 20-seitige von Rolf Gillhausen konzipierte Fotostrecke. «Leni Riefenstahl fotografierte, was noch kein Weisser sah – DAS FEST DER MESSER UND DER LIEBE». «Die Nuba leben, um zu kämpfen, um zu lieben – und auch um sich anzumalen und zu schmücken.» Der Betrachter ist geblendet von dem Farbkontrast der Bilder: dem dumpfen Braun der Erde, dem glänzenden Schwarz der Körper, dem leuchtenden Blau des Himmels und dem hellen Rot des Blutes. Ihr zweiter Bildband, *Die Nuba von Kau*, übertrifft alle Erwartungen. Er

wird weltweit mit grossem Erfolg verkauft. Erstmals wagt sie sich auf die Frankfurter Buchmesse und stellt dort ihr Buch vor. Leni Riefenstahl hat die Bilder mitgebracht, die man von ihr erwartet hat. Die Fotografien von den blutigen Messerkämpfen der kräftigen Männer und den erotischen Liebestänzen der langbeinigen Mädchen erinnern an die Drehbuchfassung, die sie 1939 für ihr *Penthesilea-Projekt* aufgeschrieben hatte. Was sie in der libyschen Wüste arrangieren wollte, hat sie in der sudanesischen Savanne gefunden: leidenschaftliche Kämpfe, ekstatische Tänze und die aus dem Kampf geborene Liebe der Geschlechter.

Der *Spiegel* hat nur bitteren Spott für ihren Erfolg übrig. «Was ist so anders bei den Primitiven, wenn sich die Nuba-Jünglinge mit sorgsam enthaarten Hoden zur Schau stellen wie Coverboy-Anwärter für ‚Him‘?»¹⁸ Widerspruch kommt auch von Seiten der Anthropologen. Man wirft ihr eine verzerrte Darstellung der Nuba und ihrer Sitten vor. Der Vorwurf lautet, sie sei massgeblich dafür verantwortlich zu machen, dass die Nuba durch Tourismus und Geld verdorben worden sind. Noch weiter geht James C. Faris, der Leni Riefenstahl nicht nur der engen Kooperation mit dem sudanesischen Militär bezichtigt, sondern zudem – unter Berufung auf von ihr fotografierte Nuba – behauptet, sie habe für Blut bezahlt.¹⁹ Allen Einwänden zum Trotz faszinieren die Bilder, die sie aus Afrika mitgebracht hat. In Funk, Fernsehen und Presse verbreitet Leni Riefenstahl ihre Version von der unpolitischen Künstlerin. Viele Deutsche, die den Nationalsozialismus erlebt haben, registrieren mit einer gewissen späten Genugtuung Riefenstahls Comeback. Wenn die einstige Lieblingsregisseurin Hitlers in einem Atemzug mit Francis Ford Coppola und Mick Jagger genannt wird, dann kann nicht alles schlecht gewesen sein im «Dritten Reich». Für die jungen Deutschen, die den Nationalsozialismus nur aus dem Geschichtsunterricht kennen, ist Leni Riefenstahl höchst interessant. Mit über 70 Jahren ist sie eine vitale, gut aussehende Frau. Das Haar blond gefärbt, dezent geschminkt, gut gelaunt und bunt gekleidet, macht sie den Eindruck einer weltoffenen Frau. Auf Fotos ist sie selten ohne Kamera abgebildet; Kinder hat sie keine. Leni Riefenstahl scheint das Abbild einer modernen Frau zu sein, die sich selbstbewusst über ihre Profession und ihr Geschlecht definiert. Wenn sie überzeugte Nationalsozialistin wäre, dann hätte sie wohl kaum monatelang bei einem schwarzen Naturvolk gelebt, lautet die Argumentation ihrer Verteidiger. Dieses Bild einer

modernen, unkonventionellen, professionellen Frau wird gerne von amerikanischen Feministinnen vertreten. Ihre Filme werden auf feministischen Filmfestivals gezeigt, und sie wird gefeiert als eine durch ihre Leistung triumphierende Einzelgängerin in einer patriarchalisch dominierten Welt.²⁰ Leni Riefenstahl, als eine der ersten und wahrscheinlich die erfolgreichste Regisseurin des 20. Jahrhunderts, ist eben ein viel zu fetter Happen für Feministinnen, als dass sie sie aus politischen Gründen übergehen könnten.

Einzig Susan Sontag macht allen einen Strich durch die Rechnung. In ihrem im Februar 1975 erschienenen Essay mit der Überschrift «Fascinating Fascism» versagt sie Riefenstahl nicht ihre künstlerische Anerkennung, doch konstatiert nüchtern, dass die Nuba-Fotos unmittelbar an die Ästhetik ihrer Filme aus der Nazizeit anknüpfen. «Obwohl die Nuba schwarz und nicht arisch sind, ruft Leni Riefenstahls Porträt von ihnen einige der grossen Themen der Nazi-Ideologie wach: den Gegensatz zwischen dem Reinen und dem Unreinen, dem Unbestechlichen und dem Korrupten, dem Physischen und dem Geistigen, dem Heiteren und dem Kritisch-Finsteren.» Damit hat keiner gerechnet, am wenigsten Riefenstahl selbst. Der Stich sitzt. Keiner, der Sontags Text gelesen hat, kann Leni Riefenstahls Nuba-Fotos anschauen, ohne dabei an *Triumph des Willens* zu denken.

Camp

Eigentlich war alles ganz einfach gewesen. Wie von selbst habe sich ihre neue Karriere ergeben. So der Tenor des nahezu übermütigen Briefes, den Marlene Dietrich im August 1953 an ihre Tochter schreibt. Demnach sei sie in Las Vegas gewesen und «Tulla», die ein Engagement im schicken «Sand's» hatte, kündigte ihren Auftritt an: «I went out to see if I could get them whistle.»²¹ Ohne Proben wagte sie den Sprung ins kalte Wasser und trat als Nachtclubsängerin auf. Noch nicht einmal aufgeregt sei sie gewesen. Und es hat geklappt. Ihre Wirkung ist noch vorhanden. Wie bei den Boys im Krieg. Wie vor langer Zeit in Berlin. Also hat sie den Vertrag unterzeichnet, den ihr das «Sahara» angeboten hat. Das ist zwar nicht so fein wie das «Sand's», aber dafür grösser. Ausserdem hat man ihr 10'000 Dollar mehr geboten als Tallulah Bankhead: sie erhält 90'000 Dollar für drei Wochen. So viel hat noch keiner in Vegas bekommen, bemerkt sie stolz.

Marlene Dietrich weiss genau, dass ihre Wirkung einer sorgfältigen Planung bedarf. Anders als beim Film wird sie ihrem Publikum direkt gegenüberreten. Es wird keine Grossaufnahmen und keine Wiederholungen geben. Alles geschieht in Echtzeit. Ihre gesamte Erscheinung muss überwältigend sein. Jean Louis, Kostümbildner der Columbia, hat es übernommen, ihr Kostüm zu entwerfen. Sein grosser Coup ist das schwarze Satinkleid gewesen, das Rita Hayworth in *Gilda* trug. Für Marlene Dietrichs Bühnendebüt hat er ein Kleid kreiert, das sie nackt wirken lässt, das sogenannte see thru. Ihr Körper wird in Bahnen durchsichtigen Stoffes gehüllt. Das Geheimnis des Kleides ist ein eng anliegender Body, den Louis für dieses transparente Kleid entworfen hat. Auf dem hauchzarten Untergrund bringen 10 Näherinnen in dreimonatiger, konzentrierter und mühsamer Arbeit Perlen an. Das Kleid wird Marlene Dietrich buchstäblich auf den Leib geschneidert. Bis zu 10 Stunden steht sie aufrecht im Atelier, während die Mädchen an ihrem 6'000-Dollar-Kleid sticken. Als Perfektionistin bemerkt sie jede nicht exakt plazierte Perle.



Der letzte Vorhang – Marlene Dietrich 1975 in London

Die Mühe hat sich gelohnt: Dem Publikum stockt der Atem, als Marlene Dietrich in diesem Nichts stolz und selbstverständlich die Bühne betritt. Nach der ersten Show bittet sie die Presse zum Champagner in ihre Garderobe. Presseprofi, der sie ist, lässt sie verbreiten, dass sie unter dem Kleid nackt ist. Auf die Frage, warum sie so etwas trage, lautet ihre Antwort: «This is Las Vegas. If you can't wear it here, you can't wear it anywhere.» Woanders wird sie so nicht auftreten, es sei denn, man bietet ihr ein ähnliches Honorar. Überhaupt lässt sie das Publikum in dem Glauben, dass ihr Engagement als Sängerin nicht auf Dauer angelegt ist. Blättert man die zahllosen vergilbten Zeitungsausschnitte über ihren ersten Auftritt durch, so stellt man fest, dass die Aufmerksamkeit auf zwei Dinge gerichtet ist: auf ihre Gage und auf ihr Kleid. Von ihrem Gesang ist, wenn überhaupt, nur abschätzig die Rede. Ihr Auftritt wird nicht als künstlerischer Erfolg oder gar als Beginn einer neuen Karriere gefeiert. Für sie selbst ist es das Wichtigste, eine Zeitlang keine Geldsorgen zu haben und keinen dieser dämlichen Filme drehen zu müssen. Doch ihr geht es in Las Vegas nicht nur gut. So ruft sie kurz vor Weihnachten ihren Freund Leo Lerman in New York an und beklagt sich darüber, dass ein 90'000-Dollar-Job eben auch verdammt einsam sei. Die Soldatentochter ist allein in die

Schlacht gezogen. Das ist nicht ganz einfach, vor allem weil sie fortwährend nach ihrem Alter gefragt wird. Fast kein Artikel erscheint, der darauf verzichtet, sie als «glamorous Granny» oder «the movie's senior glamour queen» zu bezeichnen. An ihrem Geburtstag wird sie von den Journalisten geradezu bedrängt, ihr wahres Alter zu verraten. Natürlich verschweigt sie, dass sie bereits 52 Jahre alt ist, und versichert, 48 geworden zu sein. Doch für eine Frau, die über 30 Jahre ist, ist es egal, ob sie fünf Jahre jünger ist oder nicht. Sie ist in jedem Fall zu alt. Wenn sie, was häufig geschieht, nach ihrer nächsten Filmrolle gefragt wird, muss sie sich eine Ausrede einfallen lassen. Charlie Feldman hat noch immer die unangenehme Aufgabe, ihr beizubringen, dass die ihr zugesagten Rollen Kürzungen zum Opfer gefallen sind oder dass nur Angebote für sie vorliegen, ältere Frauen zu spielen, was sie jedoch kategorisch ablehnt.

In dieser Situation bietet ihr der Manager des Londoner Nachtclubs «Café de Paris», Major David Neville-Willing, ein Engagement an. Ihr Freund Noël Coward drängt sie dazu anzunehmen: **DARLING CERTAINLY THINK YOU SHOULD APPEAR CAFEDEPARIS STOP ROOM AND AMBIENCE PERFECT FOR YOU STOP YOU SHOULD GET ONE THOUSAND POUNDS A WEEK STOP MONTH OF JULY VERY GOOD AUGUST TOO LATE IN SEASON ALL LOVE NOEL.**²² Ende März 1954 willigt sie ein, ab dem 21. Juni vier Wochen lang sechsmal die Woche aufzutreten. Nach Mitternacht wird sie 45 Minuten ihr Publikum unterhalten. Für die Dauer ihres Aufenthalts wird ihr eine Suite im «Dorchester Hotel» zur Verfügung gestellt. Die Flugkosten für sie und ihre persönliche Assistentin werden übernommen. Sie besteht auf der Buchung der Plätze in der letzten Reihe. Der Sitz neben ihr soll frei bleiben.

Jeder Zoll eine Dame landet sie in einem figurbetonten Kostüm, mit Perlenkette, Handschuhen und Hut mit kleinem Schleier, in London-Heathrow, wo sie von Noël Coward bereits erwartet wird. Mit den zahlreich erschienenen Reportern wechselt sie kein Wort, sie haben sich bis zur für den nächsten Tag angesetzten Pressekonferenz zu gedulden. Die wird bei Kerzenlicht abgehalten. Ob dadurch auf den aussergewöhnlichen Anlass aufmerksam gemacht werden soll oder ob es schlicht darum geht, Marlene Dietrichs Alter zu kaschieren, ist nicht ausgemacht. Rotgekleidete Lakaien führen die ca. einhundert erschienenen Journalisten an ihre Tische. An jedem Tisch bleibt ein Stuhl frei. Auf der dazugehörenden Platzkarte steht «Marlene Dietrich». Die Journalisten erfahren, dass die Dietrich an

jedem Tisch fünf Minuten verweilen wird. Dann ruft der ebenfalls rot gewandete Zeremonienmeister: «Ladies and Gentlemen, May I have you all standing please. I have the honor to announce Miss Dietrich.»

Als alle stehen, erscheint sie – ganz in Rot. Langsam schreitet sie die Treppe herab. Diese wahrhaft königliche Inszenierung für einen Hollywoodstar ist sogar in London ungewöhnlich. Ununterbrochen rauchend erklärt sie, dass sie London schon immer geliebt habe, dass dies ihre erste Clubnacht in Europa sei und dass sie hoffe, die in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen.²³ Jeder Tisch im «Café de Paris» ist vier Wochen lang ausverkauft. An jedem Abend wird sie von einem anderen prominenten Gast eingeführt. Den Anfang macht Noël Coward, gefolgt von Laurence Olivier, Robert Fleming, Richard Attenborough und Alec Guinness. Die Polizei muss die vor dem Lokal wartende Menge zurückhalten, so gross ist der Ansturm. Drinnen warten bei Pâte de foie und Champagner illustre Gäste wie Deborah Kerr, David Niven, Douglas Fairbanks, Lord and Lady Norwich sowie Jack Buchanan auf ihr Erscheinen. Bis zuletzt hat sie nicht verraten, wie sie auftreten wird. Doch das Publikum ist zufrieden, denn sie trägt ihr berühmtes Nichts. Wie ein Kritiker schreibt, glaubt man darunter alles zu sehen, um schliesslich festzustellen, dass man nichts sieht. Gewohnt routiniert absolviert sie ihr Programm. Ein Dutzend ihrer bekanntesten Lieder gibt sie zum Besten, darunter «Boys in the Backroom», «Falling in Love again» und «Laziest Gal in Town». Marlene Dietrich singt Englisch und Deutsch, wohl wissend, dass nur sie sich das erlauben darf. Anders als in Las Vegas haben alle, die im Publikum sitzen, den Krieg erlebt. Das Deutsche hat keinen guten Klang in dieser Stadt, die von der deutschen Luftwaffe angegriffen worden ist. Doch gerade das ist es, was Marlene Dietrich herausfordert, zu zeigen, dass Deutschsein und Nazisein nicht identisch ist. Deshalb verzichtet sie auch nicht darauf «Lili Marleen», das Lieblingslied der Soldaten des Zweiten Weltkriegs, auf Deutsch zu singen, was ihr einen bissigen Kommentar einträgt: «Rommel could have had no complaint about the enthusiasm with which she sang it.» Kurz und prägnant sind ihre Einlagen; Marlene Dietrich pflegt einen höflichen, kühlen Umgang mit ihrem Publikum. Zugaben werden nicht von ihr gewährt – egal wie stark der Applaus ausfällt. Und das, obwohl sie ihren Freunden und Besuchern zu Hause angeblich bevorzugt ihren Applaus auf Platte vorspielt. Und zwar nur den Applaus.

Es gibt in London nur einen Menschen, den sie kennenlernen will, und das

ist Kenneth Tynan.²⁴ Der junge Theaterkritiker ist der Star der Londoner Künstlerszene. Kenneth Tynan ist witzig, gebildet, sprachmächtig, hochbegabt, melancholisch und liebt Ausschweifungen jeglicher Art. Stets ist er auffällig, doch perfekt gekleidet. Gewöhnlich geht er nach der Vorstellung hinter die Bühne, sie streckt die Hand aus der Garderobe und zieht ihn hinein, während sie die anderen Verehrer verschmäht. Er schaut ihr zu, wie sie sich badet und anzieht. Danach führt er sie zum Dinner aus. Von Tynan erfahren die Briten, dass die Dietrich in ihrer Suite im «Dorchester» bis in die frühen Morgenstunden späte Beethoven-Quartette und den frühen Strawinsky hört. Kenneth Tynan und Marlene Dietrich verkehren auf Augenhöhe miteinander. Sie weiss seinen kultivierten Spleen zu schätzen, liebt seine gestreichen Lästereien und bewundert seine intellektuelle Angriffslust. Seine Partys sind berühmt, seine Amüsierlaune berüchtigt und seine Essays hochgelobt. Zu Tynans Freunden zählen Tennessee Williams, Samuel Beckett, Lillian Hellman und nun auch Marlene Dietrich. Für ihn ist sie der personifizierte Glamour, den es so nie mehr geben wird.²⁵ Tynan, der exhibitionistisch mit Absicht ist, weiss, welcher Energie es bedarf, allabendlich diesen Glamour zu entfalten. Marlene Dietrich ist 25 Jahre älter als er; ihre Geschichte ist mit der grossen Zeit Hollywoods verbunden und reicht zurück bis in das sagenumwobene Berlin von Isherwood, Auden und Spender. Bei Kenneth Tynan darf sie endlich so alt sein, wie sie wirklich ist. Ihn interessiert ihre Lebenserfahrung, ihre Professionalität und ihre Amouren. Kenneth Tynan und Marlene Dietrich verstehen sich prächtig; im Sommer 1954 werden sie Freunde fürs Leben.

Während das eine Engagement noch läuft, muss sie bereits an das nächste denken. Ab Mitte Oktober wird sie wieder in Las Vegas sein. Dazwischen muss sie die erfolgreiche, weltgewandte Künstlerin mimen, und dafür bedarf es vor allem einer guten Garderobe. Häufig fliegt sie über das Wochenende nach Paris. Die Tage dort vergehen mit Anproben bei Balmain oder Dior, Treffen mit Françoise Sagan, Kochen für Jean Marais. Wenn sie notiert, dass sie bei Regen im «Fouquet's» gesessen habe, so sieht man ihr schönes weisses Gesicht vor sich. Traurig starrt sie durch die Scheiben in den Regen. Ihre Gedanken werden bei Gabin sein. Es heisst, sie schaue sich heimlich seine neuen Filme an und weine ihrer verlorenen Liebe nach. Jean Gabin hat sie aus seinem Leben verbannt. Doch sie bleibt Frankreich treu. Am 21. August 6 pm marschiert Marlene Dietrich an-

lässlich des 10. Jahrestages der Befreiung inmitten ehemaliger Frontkämpfer und Mitglieder der Résistance die Champs-Élysées hinunter. Sie trägt einen dunkelblauen, hochgeschlossenen Regenmantel, ihre Orden, das Schiffchen der American Legion und weisse Handschuhe. Fotos zeigen sie mit einem ernsten, stolzen Gesichtsausdruck. Das ist die Rolle ihres Lebens: uniformiert in flachen Schuhen für eine grosse Sache einstehen. Sie wird an Remarque denken, der als Sehnsuchtsort ihrer Liebe immer wieder den Arc de Triomphe benannt hat. Vor vier Jahren hatte sie ihm ein Telegramm zum Geburtstag geschickt und gewünscht, er wäre bei ihr in New York, «this forsaken town». Er meldet sich immer wieder mal bei ihr, schreibt von Schubladen, die voll sind mit Marlene-Bildern, und wie schön es ist, von ihr, der «bodenschrubbenden Nike», mitten in der Nacht über die Kontinente hinweg zu hören. Sie kann nicht verhehlen, dass sie eifersüchtig ist auf Bonis neue Freundin, die schöne Paulette Goddard, die zudem fast 10 Jahre jünger ist als sie. Im Gegensatz zu ihr, hat Paulette keine Geldprobleme. An der Seite des wohlhabenden Remarque kann sie es sich leisten, ein luxuriöses Leben zu führen, ohne dafür arbeiten zu müssen. Wie so oft vergisst Marlene Dietrich, dass ihr der Platz an Remarques Seite zuerst angeboten worden war. Ihr Vertrauter Hemingway, mit dem sie so herrlich über Remarque lästern kann, fehlt ihr. Mit seiner «Westentaschenvenus», wie seine Frau Mary von Marlene Dietrich und ihren Freunden genannt wird, lebt er auf Kuba. Nachts hört er auf seiner Hazienda Marlenes Platten, er geht fischen, schwimmen und sehnt sich nach der Kameraderie des Krieges. Hemingway ist der Einzige, der ein tiefes Verständnis für Marlene Dietrichs quälende Einsamkeit hat. Er teilt sie mit ihr. «You sound in worse shape than me. We'll have to pull ourselves to pieces and throw in the counter-attack. Any good kraut can mount a counter-attack from memory.»²⁶ Obwohl er viel Erfolg hat – sein neues Buch verkauft sich «like the Bible or Mein Kampf in Germany» – und den Literaturnobelpreis bekommt, bleibt sein Kontakt zur Nachkriegswelt gestört. Immer wieder lädt er Marlene, «my great and bravest and wonderful Kraut», nach Kuba ein. Doch so wie sie nie nach Porto Ronco gekommen ist, wird sie auch nie Hemingways Finca auf Kuba besuchen.

Am 15. Oktober beginnt ihr zweites Engagement in Las Vegas. Attraktion ist erneut nicht ihr Gesang, sondern ihr Kostüm. Dieses Mal zeigt sie ihre berühmten Beine, in einem Kleid, das bis zur Hüfte eng anliegt und aus

einem fast durchsichtigen Stoff gemacht ist. Als zusätzlicher Effekt wird der leichte Stoff mittels einer Windmaschine bewegt. Es ist der «Wind der Unordnung, des Lebens» (Frieda Grafe), der um Amy Jolly war und noch immer um Marlene Dietrich ist.

1955 ist ihre Show in einen weiblichen und einen männlichen Part aufgeteilt. Innerhalb von maximal einer Minute gelingt es ihr, das Kleid abzuliegen und in einen klassischen Frack zu schlüpfen.²⁷ Bis heute gibt es keine Schauspielerin oder Sängerin, die einen Frack so zu tragen versteht wie Marlene Dietrich. Alle anderen wirken neben ihr wie ein Imitat.

Ihr erster Film seit vier Jahren ist Michael Todds *In 80 Tagen um die Welt*, in dem ihr ein Fünfminutenauftritt gewährt wird. In einem geschmacklosen, weit ausgeschnittenen Kleid, mit Wespentaille und weissblonder Hochfrisur ist Marlene Dietrich zur Karikatur einer Salondame herabgesunken. David Niven, der die Hauptfigur spielt, zeigt im Film keinerlei Interesse, auf ihre eindeutigen Avancen einzugehen. Selbst das gewagte Dekolleté vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass Marlene das älteste Mädchen im Saloon ist. Noch hat die Dietrich ein professionelles Verhältnis zu ihrem Alter. Sie weiss, dass sie versuchen muss, so jung auszusehen, wie sie schon lange nicht mehr ist.

Diese Souveränität kommt ihr abhanden, wenn es um die Liebe geht. Noch immer quält sie sich mit Yul Brynner herum. Das Warten auf Anrufe, Hoffen auf Zeichen der Liebe, beglückende Liebesnächte und rasende Eifersucht gehören nach wie vor zu ihrem Alltag. Nächtelang liegt sie wach, sieht ihn in den Armen einer anderen vor sich und leidet Höllequalen. Dann will sie sich das Leben nehmen. «If you want to change your mind about us and end the love you called ‚infinite‘ you must know that I will end my life. It cannot be that you want to do this without reason, to me who loves you so much since so long.»²⁸ Ohne ihn hat alles keinen Sinn. Doch wo soll sie sich umbringen? Etwa in Billy Wilders Gartenhaus? Ihr fällt kein richtiger Ort ein, und so lässt sie es bleiben. Egal, wie gross ihre Wut oder Verzweiflung gewesen ist, wenn er vor ihrer Tür steht, ist sie wehrlos: «He came in smiling, bottle under his coat. He came into the bedroom and told me about Paris, the fog around the Eiffel Tower, the streets, the bridges and how he thought about me. I stood there thinking this is not a dream. He is really back and loves me. Then the hurricane broke over me for three hours and I fell asleep for the first time in two

months to the day without torture and sleeping pills.»²⁹ Ist sie mit Brynner zusammen, so verspricht sie ihm hoch und heilig, sich zu ändern und zukünftig auf Fragen zu verzichten. Im nächsten Moment fängt sie wieder an, damit zu nerven, wann sie sich das nächste Mal treffen können. Marlene Dietrichs Liebe zu Yul Brynner ist eine ehrlose Liebe. Es scheint, als ob er im Verlauf der jahrelangen, ermüdenden Auseinandersetzungen seine Achtung vor ihr verloren hat. Zumeist, wenn er nachts vor ihrer Tür steht, ist er betrunken. Manches Mal weiss er am nächsten Morgen nicht mehr, was er in der Nacht zuvor gesagt hat. Er ist sich ihrer sicher, und sie demütigt sich für ihn. Ihre Freunde müssen sich stundenlang ihren Liebeskummer anhören. Die Affäre mit Brynner schleppt sich noch bis Ende der 50er Jahre hin. Vorübergehenden Trost findet sie in Affären, die sie jedoch nicht von ihrer nagenden Angst vor dem Alleinsein befreien.

1956 hat Rudi Sieber seinen ersten Herzinfarkt. Noch immer lebt er auf seiner Hühnerfarm, der Sunset Ranch. Seine Tagebucheintragungen sind über Jahre hinweg von einer erschreckenden Gleichförmigkeit. Es gibt fast keinen Tag, an dem er nicht den Eierstand, seine Ausgaben, die Wetterverhältnisse, die Telefonate und Geburtstage notiert. Wann er sich die Haare gewaschen oder gebadet hat, wie oft er die Vorhänge abnimmt und auf welchen Tag «Russische Ostern» fällt, das alles hat er minutiös mit spitzem Bleistift festgehalten. Rudi Sieber führt ein rückwärtsgewandtes Leben, das Erinnerungen verwahrt. So notiert er: «Kaiser Franz Josefs Geburtstag!» Man gewinnt den Eindruck, als ob er in diesem kalifornischen Tal auf einer heruntergekommenen Ranch den idealen Ort gefunden hat, um das Heimweh an seine für immer verlorene Heimat zu inszenieren. Seine Besucher sind Freunde aus Wien wie Josef von Sternberg, Friedrich Torberg und aus dem alten Berlin der 20er Jahre wie Grete Mosheim, Fritzi Massary oder Max Kolpé. Mit ihnen lässt er bei Moselwein, Salzburger Nockerln, Wiener Schnitzel oder Beuschel, die alten Zeiten wieder aufleben. Er ist beliebt, hat häufig Besuch und feiert gerne. Marlene Dietrich schickt ihm Pakete mit Bockwurst, Salami, Berliner Weisse, Cognac und Hemden. Er braucht ihre Schecks und ist nahezu unterwürfig darum bemüht, ihr seine Dankbarkeit zu zeigen. Für ihren Geschmack schreibt er ihr zu selten. Rudi beteuert, das könne er eben nicht, «meine Impotenz – meine einzige».³⁰

Tamara Matul ist bei ihm geblieben; sie hat es nicht geschafft, die Beziehung, die sie unglücklich und krank macht, zu beenden. Als Heimatlose

lebt sie ein Leben im Schlepptau von Rudi, der wiederum von Marlene abhängig ist. Tamaras Wunsch ist es gewesen, eine Familie mit Rudi zu gründen. Schon lange hat sie es über, nur die Geliebte zu sein. Doch in der Familie, in die sie hineingeraten ist und aus der sie nicht mehr entkommt, hat Marlene das Sagen. Und die will, dass Rudi Sieber ihr Ehemann bleibt. Marlene Dietrich hat dafür gesorgt, dass jedes der Wunschkind, die Tamara Matul von Rudi Sieber empfangen hat, abgetrieben worden ist.³¹ Ein Kind der beiden hätte das komplizierte Ehe- und Geliebtenkonstrukt gefährdet und darf von daher nicht sein. Mit jeder der vielen Abtreibungen ist ein Stück von Tamara Matul gestorben. In Rudi Siebers Tagebüchern ist nicht nur sein Alkohol –, sondern auch ihr Tablettenkonsum aufgelistet. Ohne Psychopharmaka kommt sie nicht über den Tag. Dick ist sie geworden, aufgeschwemmt von den vielen Tabletten, und ihre Augen sind gerötet vom vielen Weinen. Freudlos trägt sie in ihrem nowhere land Marlenes Modellkleider auf. Und noch immer fleht sie Rudi an, sie zu respektieren. «Du kannst nicht andauernd einem Menschen sagen, dass er blöd ist, dumm, unintelligent, faul, verrueckt u.s.w. Ich weiss, dass ich nicht die Klugheit selbst bin, dass ich keine Intelligenz bin, aber das hast Du doch alles gewusst. Ich bin so von Dir eingeschüchtert, dass ich direkt Angst v. Dir habe und bekomme wieder meine Minderwertigkeits Komplex.»³² Gerüchte gehen um, sie sei psychisch krank, doch Marlene Dietrich und Rudi Sieber haben beschlossen, das weitgehend zu ignorieren. So schreibt Marlene Dietrich über einen Besuch auf der Ranch: «Tami is nuttier than ever and I was crying into my beard driving home from the ranch because it still effects me to see the crazy be stronger than the sane.» Da Tamara es nicht schafft zu kochen, sind sie zu dritt zu deren Stammlokal gefahren, «...a lousy little joint with a loud jukebox. The food was so greasy that I ate some old cottage cheese instead and did not touch it.» Rudi hat zu ihrem Entsetzen alles aufgegessen. Auf der Rückfahrt hat sie ihm angeboten, in ihrem Apartment in Beverly Hills Pot au feu vorzukochen und zur Ranch zu bringen. «When I arrived Tami yelled she could not keep it all, she would still have to wash the dishes even if she would only heat it, and I calmly packed everything together, washed the dishes after dinner and left too sadly to say goodbye.»³³ Marlene Dietrich muss in die Welt hinaus und Geld verdienen. Endlich hat sie wieder eine Filmrolle. Zusammen mit Vittorio De Sica dreht sie in Rom und Monte Carlo *The Monte Carlo Story*. Darin geht es um verarmte

Grafen, naive Amerikaner, Rubine, Pfandleiher und Glücksspiel. Dietrich ist die Marquise de Crevecoeur, die ihre Spielsucht zur Hochstaplerin macht. Sie sieht schlecht, regelrecht krank aus. Sie ist sehr dünn, ihr Gesicht maskenhaft starr. Ihre Taille misst 54 cm.³⁴ Die Kleider und der Schmuck halten die Rolle wie auch die Schauspielerin zusammen. De Sica und sie scheinen kein Interesse aneinander gefunden zu haben, und das merkt man dem Film an. Er ist schleppend und belanglos. Marlene Dietrich fühlt sich äusserst unwohl während der Dreharbeiten. Gewohnt an amerikanische Studioarbeit und geprägt durch preussisches Pflichtgefühl, ist sie regelrecht irritiert darüber, wie leicht die Italiener zu begeistern sind. Kaum hat sie zwei Textzeilen gesprochen, wird sie geherzt und bejubelt. Wie nebenbei wollte sie diese uninteressante Rolle spielen. Doch am Ende der Dreharbeiten fühlt sie sich vollkommen ausgelaugt. «I never thought it I would have to fight for realism with Italian film makers. But I had to fight every inch of the way and was hampered enormously by the most oldfashioned camera direction.»³⁵ Kein einziges Mal ist sie in Rom oder Monte Carlo ausgegangen. Mit wem auch? Am schlimmsten ist, dass sie nicht schlafen kann. Obwohl sie generell wenig Schlaf braucht und abendliche Treffen mit ihr berüchtigt sind, da sie erst im Morgengrauen zu enden pflegen, ist es jetzt selbst ihr zu wenig an Schlaf. Regelmässig nimmt sie «sleeping pills» und kann dann doch nicht schlafen.

Seitdem sie Deutschland vor fast 30 Jahren verlassen hat, lebt sie aus dem Koffer. Stets trägt sie Listen bei sich, auf denen sie einträgt, welches Kleidungsstück sich wo befindet. Wo heisst in ihrem Fall nicht nur, ob in L.A., New York oder Paris, sondern auch in welchem Koffer. Für ihre Auftritte darf sie nichts vergessen, sie muss ihre gesamte Bühnenausrüstung – also Schuhe, Kleider, Perücken, Make-up – bei sich haben, nach Möglichkeit zweimal. Ihre Tochter Maria, mit der Logistik vertraut, ist ihre Stütze und ihre Assistentin. Daran hat sich in den vergangenen 30 Jahren nicht viel geändert, wenn auch Maria mittlerweile Familie hat und eine gefragte Seriendarstellerin im Fernsehen geworden ist. Im Mai 1957 bringt sie in New York ihren dritten Sohn, Paul, zur Welt. Marlene Dietrich, Massy, wie sie in der Familie genannt wird, ist bei ihr.

Im Frühjahr tritt sie in Las Vegas auf. Nebenbei spielt sie in einem Film ihres Freundes Orson Welles mit. Sie kennen sich aus den 40er Jahren, als sie zusammen ihre Zaubernummer vor einberufenen Soldaten zum Besten

gaben. Damals war Marlene Dietrich verrückt nach ihm gewesen. Er war jedoch mit Rita Hayworth verheiratet und nicht an einer Affäre interessiert. Welles wie auch Dietrich finden Hollywood schrecklich und müssen dennoch immer wieder dort arbeiten.³⁶ Welles hat um ihre Mitarbeit in seinem neuen Film geworben, **REFUSE ATTEMPT TO IMAGINE PICTURE WITHOUT YOU (...) ALL MY LOVE ORSON**.³⁷ Ihre Rolle ist eigentlich nicht vorgesehen; das Prinzip ist, dass sie während der Dreharbeiten auftaucht und innerhalb eines Tages oder einer Nacht ihre Arbeit erledigt. Gage gibt es keine, und für ihre Ausstattung muss sie selber sorgen. Die blonde Marlene Dietrich soll sich in eine dunkelhaarige, glutäugige Zigeunerin verwandeln und damit genau in den Typ Frau, den Orson Welles bevorzugt. Als sie abends am verabredeten Treffpunkt – einem halb zerfallenen Bungalow in Venice – mit dunkler Perücke eintrifft, nimmt Welles sie in die Arme und jubelt. Marlene Dietrich ist die zigarrerauchende Puffmutter, bei der der betrunkene Kommissar, den Welles spielt, Zuflucht sucht. Der Kommissar ist ein «bad lieutenant», er ist korrupt, fälscht Beweise und wird zum Mörder. *Touch of Evil* spielt in einer mexikanischen Grenzstadt und wird – mangels Geld – in Venice nachts gedreht. Doch das merkt man nicht, sondern man fühlt sich vom ersten Moment an in eine mexikanische Grenzstadt versetzt. Marlene Dietrich ist die einzig entspannte Figur in dem Film. Sie stellt Tanya als eine Frau dar, der man nichts vormachen kann und die alles schon erlebt hat. Ausserdem ist sie die Einzige, die den fetten, bösen Kommissar irgendwie mag. Marlene Dietrich beweist in diesem Film, zu was sie fähig ist, wenn sie an einen guten Regisseur gerät. Das sieht sie durchaus auch so, wenn sie schreibt: «Ich habe nur einen Abend lang für ihn gearbeitet. Doch zum Teufel mit meiner Bescheidenheit, ich glaube, ich habe nie so gut gespielt wie an diesem Tag.» Während die herausragende Qualität von *Touch of Evil* erst Jahre später bemerkt wird, ist ihrem nächsten Film *Witness for the Prosecution* von Anfang an viel Aufmerksamkeit beschieden. Marlene Dietrich hat am Broadway die Bühnenfassung des Agatha-Christie-Stücks gesehen und sich bereit erklärt, die weibliche Hauptrolle in einer Filmfassung zu übernehmen. Ihre Bedingung ist, dass Billy Wilder Regie führt. Edith Head, die sie noch aus der Zeit kennt, als diese Assistentin von Travis Banton gewesen war, wählt sie als Kostümbildnerin. Edith Head weiss, mit wem sie es zu tun hat. «Dietrich was not difficult; she was a perfec-

tionist. She had incredible discipline and energy. She could work all day to the point of exhaustion, then catch a second breath and work all night just to get something right.»³⁸ Die eisige Schönheit Christine Voles kommt durch Heads Kostüme erst richtig zur Geltung. Die Zeugin der Anklage trägt einfache, auf Figur geschnittene Kostüme, weisse Blusen und kleine Hüte. Vole ist Deutsche, ihre Kostüme sind ihre Uniformen. An ihrer Seite spielen Charles Laughton, Tyrone Power und Elsa Lanchester. Marlene Dietrich hat den Eindruck, dass Billy Wilder ihr die Rolle nicht zutraut. Als er sie anruft, um ihr zu sagen, sie habe grossartig gespielt, vermerkt sie, dieses Lob bedeute ihr nichts, denn Yul habe sich nicht gemeldet.

Im November wird *Witness* mit einer grossen Party in New York gefeiert. Auf der Gästeliste stehen Truman Capote, Rex Harrison, Irene Selznick und Douglas Fairbanks jr. Die Einspielergebnisse sind grossartig, und der Film wird für den Oscar nominiert. Wilder wird zum sechsten Mal als bester Regisseur vorgeschlagen und Charles Laughton zum dritten Mal als bester Darsteller. Wie bei *Foreign Affair* hat Marlene Dietrich die Nominierung verdient und wird dennoch übergangen.³⁹

Zwar hat sie viele Radiosendungen gemacht, doch damit lässt sich nicht richtig Geld verdienen, denn das Radio hat durch das Aufkommen des Fernsehens viel an Attraktivität verloren.⁴⁰ Marlene Dietrich lehnt das Fernsehen ab. Auf ihre Tochter Maria, die viel im Fernsehen auftritt, ist sie stolz, doch sie selbst will – ausser nachmittags mit den Enkeln «Peter Pan» schauen – nichts damit zu tun haben. Sie beschliesst, sich ganz auf die Bühne zu konzentrieren. Endlich muss sie sich nicht mehr hinter imaginären Figuren verstecken, sondern kann alleine entscheiden, was auf die Bühne kommt. Und das ist, kurz gesagt, ihr Leben. Für sie existiert die äussere Welt – und dazu zählen Freunde, Feinde, Gönner – ausschliesslich in Bezug auf ihre Person. Ihre unzähligen Liebesgeschichten verstärken diese intensive Konzentration auf sich selbst. Ihr ganzes Leben hat sie unglücklich Liebende gespielt. Es gibt keinen Grund, dieser Rolle untreu zu werden. In Licht getaucht auf der Bühne zu stehen und zu singen von Liebe, Lust und Leid, das nimmt sie sich als fast 60-Jährige vor. In diesem Konzept ist ihr Alter nicht vorgesehen. Ihre Show ist der wehmütige Rückblick einer Frau, die mit ewiger Jugend gesegnet zu sein scheint. Marlene Dietrich bleibt ein Stück Film, doch es ist der Film ihres Lebens, dessen Regisseurin nun sie ist.

Drei Zauberer stehen ihr dabei zur Seite. Der eine ist der bereits erwähnte Chef der Columbia-Kostümabteilung, Jean Louis, dem immer wieder neue gewagte Kreationen einfallen, wie 1955 der legendär gewordene Schwanenmantel oder drei Jahre später das berühmte «Tasselkleid». Der andere ist Joe Davis, der laut Marlene Dietrich «die Gabe besass, auch die kahlste und schmutzigste Bühne in eine Märchenwelt zu verwandeln». Ihm gehorcht sie, obwohl sie sich selbst für eine grossartige Beleuchtungskünstlerin hält. Davis ist ein zäher Arbeiter, der stets die optimale Lösung sucht und den der Kompromiss nicht zufriedenstellt. Diese Arbeitseinstellung gefällt ihr. Auf der Bühne ist sie schonungslos den Blicken des Publikums ausgesetzt. Ihr Alter muss sie verbergen und sich dennoch zur Schau stellen. In Davis' Licht fühlt sie sich geschützt und gleichzeitig vorteilhaft hervorgehoben. Der dritte Zauberer ist Burt Bacharach, der Mann, der ihren Liedern die Seele gibt. Bacharach steht eines schönen Tages vor ihrer Hotelzimmertür.⁴¹ Sie bittet ihn herein, mustert ihn und ist hingerissen: «Er war jung, sehr jung und sehr schön und ich hatte noch nie so blaue Augen gesehen.» Dieser junge Gott versteht ohne grosse Worte, was sie will. Burt Bacharach wird der Nachfolger Josef von Sternbergs. Die Begegnung mit ihm beschreibt sie als die tiefgreifendste Veränderung in ihrem Berufsleben. Marlene Dietrich vertraut ihm blind, lebt für ihn und ihre Konzerte. Sein Lob und sein Tadel sind von jetzt an ihr Massstab. Doch im Gegensatz zur Geschichte mit Jo sind sie nicht fast gleich alt, sondern Bacharach ist 26 Jahre jünger als sie. Er hat zwar noch keinen grossen Namen, doch gilt er allgemein als vielversprechendes Talent. Wenn er beschreibt, wie Marlene Dietrich, kurz nachdem sie sich kennengelernt haben, ohne sein Wissen in sein Apartment geht, wartet, bis er vom Tennisspielen zurückkommt, um ihm ihre berühmte Fleischbrühe zu servieren, so weiss man, dass dies von ihr als der Auftakt einer Affäre gedacht ist. Während er seinen Schweiß unter der Dusche abspült, wäscht sie seine Tenniskluft. Ob Bacharach auf ihre Avancen eingegangen ist, verrät er nicht. Ihre Liebe zu ihm war ein offenes Geheimnis. «Als Mann verkörpert er alles, was eine Frau sich nur wünschen kann. Er war rücksichtsvoll und zärtlich, tapfer und mutig, stark und aufrichtig; aber vor allem war er bewundernswürdig, ungeheuer zartfühlend und liebevoll. Und er war verletzlich.» Er wiederum schätzt sie als Künstlerin, respektiert sie als Mensch und liebt sie vielleicht zeitweilig als Frau. «You

are the sweetest of all possible angles. What a wonderful surprise.»⁴² Seine Arrangements sind der Tonlage ihrer Stimme angepasst; er nimmt Rücksicht auf ihre Vorlieben, kaschiert ihre Schwächen und betont ihre Stärken. Mit ihm steht ihr ein erfahrener Pianist und genialer Liederkomponist zur Seite. Bacharach lässt sich inspirieren vom BeBop, Maurice Ravel, aber auch von Avantgarde-Musik und Gospel. Durch seine elegante Musik gewinnt Marlene Dietrich Anschluss an die beschwingte Modernität der frühen 60er Jahre. Burt Bacharach entstaubt ihre Lieder. Marlene Dietrich, die dem amerikanischen Glücksversprechen nie etwas hat abgewinnen können, hört sich auf einmal viel leichter an. Mit diesem künstlerisch durchgeformten Programm, das ganz auf sie zugeschnitten ist, schickt Marlene Dietrich sich an, die Welt zu erobern. Die vorangegangenen Jahre ist sie gewöhnlich einmal in Las Vegas und einmal in London aufgetreten, nun erweitert sie ihren Radius. Bacharach reist mit ihr um die Welt. «When you went into a country with her, you went in as a conquering army.»

Von Juli bis August 1959 befindet sie sich auf einer Tournee durch Südamerika. In Rio de Janeiro, Santiago de Chile, São Paulo, Buenos Aires und Montevideo gibt sie stürmisch gefeierte Konzerte, **SNOWED UNDER ORCHIDS GOOD SHOW GREAT REVIEWS STOP FOUND HEAVENLY ARISTOCRATIC CREATURE LIKE COLETT PLAY.**⁴³ In São Paulo lernt sie einen jungen Mann kennen, der sie mit dem Schmelz seiner Jugend und seiner Naivität entzückt. Der Brief an Maria, in dem sie von dieser platonischen Affäre berichtet, ist ein Abschiedsbrief.⁴⁴ Marlene Dietrich beginnt Abschied zu nehmen von der Liebe. Dazu gehört, dass sie sich eingesteht, wie aussichtslos ihre Affäre mit Yul Brynner ist. «Was Liebe anbetrifft leide ich immer noch an der alten Wunde von damals wo es noch keine war. Es wäre nicht so schwer wenn er mich loslassen würde, tut er aber nicht. Von Zeit zu Zeit kommt er wieder an und ich habe dann nicht den Mut zum Ende. Was Neues habe ich schon seit Jahren nicht gesehen. All das ist nicht gut, ich weiss. Die Kinder kriegen all die übrig gebliebene Liebe dazu, also nicht alles ist verloren. Ich bin verloren und das ist schade. Waste, waste, waste.»⁴⁵

Ihre Enkel sind ihr Trost. Ihre Heimat ist da, wo die Rivas sind, schreibt sie in einem ihrer traurigen Briefe an Maria. «Kiss Michael's knee, Peter's black eyes, Pauly's mouth and your heart and all that is in it Mass».⁴⁶ Die Jungs haben schon mitbekommen, dass sie eine besondere Grossmutter haben. Mit ihnen jedoch ist sie ganz entspannt.

Sie geht mit ihnen ins Kino, backt köstliche Jelly Donuts zu Weihnachten und macht ihnen Rühreier, von denen ihnen regelmässig schlecht wird. Im November tritt sie in Paris im unweit vom Arc de Triomphe gelegenen Théâtre de L'Étoile auf. Maria denkt an sie: GO GIRL GO AS THEY SAY IN THE OLD COUNTRY MACHS GUT.⁴⁷ Es gelingt ihr, das verwöhnte Pariser Publikum für sich zu begeistern. Ihre Weltläufigkeit, ihr Charme, ihr Stil und ihre Schönheit passen nicht zu den gängigen Vorstellungen, die die Pariser von den plumpen Frauen der Deutschen haben. Im Nachtclub «Maxim's» feiert sie ihren Triumph: links neben ihr sitzt der sympathisch lachende Burt Bacharach und rechts der traurig vor sich hin starrende Yves Saint Laurent. Man sieht sie in diesem Herbst an der Seite von Jean Cocteau, Noël Coward, Maurice Chevalier, Alberto Giacometti und am Tisch mit Yves Montand, Sophia Loren, Alain Delon und Romy Schneider. Gerüchte gehen um, Gabin wolle zusammen mit seiner Frau das Konzert besuchen. Die Fotografen und Marlene Dietrich warten jeden Abend, doch Gabin lässt sich nicht blicken.

Fritz Rau, Vertreter ihres amerikanischen Impresarios Norman Granz, bestätigt im März 1960 der Presse gegenüber, dass Marlene Dietrichs Europa-Tournee in Deutschland starten werde. Ihr erstes Konzert ist für 30. April im Titania-Palast geplant. Diese Ankündigung schlägt hohe Wellen. Warum gibt die Künstlerin, deren Abneigung gegen Deutschland allgemein bekannt ist, Konzerte in Deutschland? Die schnelle Antwort lautet: des Geldes wegen. «Wird Marlene Dietrich – wie man hörte – 15'000 bis 20'000 D-Mark für einen Auftritt während der Tournee erhalten? Nein – sie wird nicht 15'000 oder 20'000 D-Mark je Abend kassieren. Denn Norman Granz sagt: ‚Marlene bekommt viel mehr!‘ Dementsprechend werden also auch die Eintrittspreise aussehen.»⁴⁸ Die hohe Gage Marlene Dietrichs, die den Amerikanern Respekt abverlangt, wird von einem Teil der deutschen Presse regelrecht verachtet. Unverhohlen wird der Neid gegen eine Künstlerin geschürt, die bewiesen hatte, dass man auch als Deutsche Haltung gegenüber Hitler bewahren kann. Der kleinbürgerliche Mob tobt sich auf den Leserbriefseiten aus. Es werden die üblichen Klischees von der Vaterlandsverräterin angeführt und gefordert, sie möge Deutschland fernbleiben. Aber es gibt Journalisten, denen diese Schmierenkommödie peinlich ist und die begreifen, dass Dietrichs Besuch 15 Jahre nach Kriegsende eine Bewährungsprobe für die Deutschen darstellt. So reist

der Chefreporter der *Welt* für ein Interview nach New York. In ihrem Apartment in der Park Avenue trifft er «eine Dame voll Zurückhaltung und Kultur». Ununterbrochen rauchend unterhält sie sich mit ihm, wobei sie klarstellt, dass sie nach Deutschland kommt, um zu singen, und nicht, um sich einem Nürnberger Tribunal zu stellen. Hitler hasst sie, aber nicht ihr eigenes Volk. Man braucht ihr nichts zu erzählen, denn sie ist mit den amerikanischen Truppen nach Bergen-Belsen gekommen, als dort noch tausende Ermordete herumlagen. «Wenn man Jude ist, ist es leichter, zu vergeben, so wie man alles das leichter verzeihen kann, was einem von anderen zugefügt ist. Ich aber fühlte die Mitverantwortung, ich gehörte zu der Nation, die das alles angerichtet hat.» Ihren Besuch in Deutschland will Marlene Dietrich dennoch als Ausdruck dafür verstehen, dass es Zeit ist, «keine Anklagen mehr zu erheben und die Schatten der düsteren Vergangenheit zu begraben».⁴⁹

Burt Bacharach ist an ihrer Seite. Er kennt sie gut genug, um zu wissen, welche Herausforderung diese Tournee für sie darstellt.

Es gibt keinen Direktflug von Paris nach Berlin. Nach einer Zwischenlandung in Frankfurt landet Marlene Dietrich mit einer Maschine der Air France am 30. April um 22.30 in Berlin-Tegel. Hildegard Knef holt sie ab. Auf fast jedem Foto lachen die beiden. An Marlene Dietrichs Lachen kann man sehen, wie sehr sie sich dazu zwingen muss. Sie trägt ein sandfarbenes Frühlingskostüm unter einem dreiviertellangen Nerzmantel sowie einen grossen Hut. Ihre Zimmer sind im Hilton reserviert, wo am nächsten Tag auch ihre mit Spannung erwartete Pressekonferenz stattfindet. Der Andrang ist enorm. Über eine Stunde herrscht solch ein Lärm, dass man sein eigenes Wort nicht versteht. Marlene Dietrich trägt Schwarz; ein schlichtes, raffiniert geschnittenes Kleid. Hohe Schuhe betonen ihre schönen Beine, ihr Gesicht liegt verschattet hinter der wagenradgrossen Hutkrempe. Das kleine Band der französischen Ehrenlegion ist ihr einziger Schmuck. Das Blitzlichtgewitter lässt sie stumm und ohne ein Lächeln über sich ergehen. Weissbehandschuht raucht sie eine filterlose Zigarette nach der anderen. Sie wirkt unbeteiligt. «Augen mit viel Vergangenheit, kühle geschliffene Erotik, ein weisser Schmerz in dem beherrschten Gesicht, das sich keine Gefühle leistet und das unlesbar ist. Schöne, grosse und geduldige Bewegungen hat sie. Etwas Mönchisches liegt darin; so streng. Laszivität, Teufel von Kopf bis Fuss? Nein.»⁵⁰ Mit leiser Stimme beantwortet sie Fragen. Nein, sie ist nicht im Tiergarten ge-

wesen, und ihr ehemaliges Wohnhaus in der Bundesallee hat sie auch nicht besucht. Den Zoo hat sie von ihrem Hotelzimmer aus wiedererkannt. Da hat sie früher Murmeln gespielt. Gemischte Gefühle hat sie nicht. Man fährt ja nicht in eine Stadt, um traurig zu sein, weil man da Kind war. Weder berlinert sie, noch wird sie vor Heimweh sentimental. Stattdessen beweist sie Witz, Intelligenz und Schlagfertigkeit. Als sie entdeckt, dass Reporter heimlich Mikrophone hinhalten, droht sie die Pressekonzferenz abubrechen. Ausdrücklich hat sie darum gebeten, keine Mikrophone zu benutzen, da sie mit der NBC einen Exklusivvertrag hat. Nach Berlin ist sie gekommen, weil sie gerne arbeitet und weil sie Geld verdienen muss. So einfach ist das. Ein seltenes Lächeln huscht über ihr Gesicht, als sie den Spruch ihrer Mutter zitiert: «Landgraf bleibe hart.» Den Belegen des Etagen-Service nach zu schliessen, hat sie auf ihrem Zimmer gegessen. Verzeichnet sind Kalbssteaks, grüner Salat und Tee mit Zitrone. An der Bar hat sie nicht gegessen. Warum ausgehen, wohin und mit wem? Die «Silhouette» ist geschlossen und auch «Schwannecke» oder «Mutzbacher» gibt es schon lange nicht mehr.

Am Dienstag, dem 3. Mai, um 20 Uhr gibt sie ihr erstes Konzert. Rudi schickt ein Telegramm aus San Fernando: **HALS- UND BEINBRUCH MUTTILEIN GRUESSE BERLIN DIE STADT UNSERER LIEBE BLEIB GESUND BITTE SCHICKE AUSSCHNITTE KUESSE.**⁵¹ 60 Polizisten sind vorsorglich angeordnet, um eventuelle Randalierer in die Schranken zu weisen. Doch das wäre nicht nötig gewesen. Entgegen der mittlerweile herkömmlichen Darstellung protestieren die Berliner nicht gegen Marlene Dietrichs Auftritt. Diejenigen, die ihre Abneigung in anonymen Briefen oder aber in Leserbriefen kundgetan haben, sind feige. Es sind nur «zwei verschüchterte Pappschilderschwenker, die sich mit ihren Parolen ‚Marlene go home‘ und ‚Marle-ne hau ab‘ zunächst sehr duftete, später ziemlich dumm vorkamen».⁵² Gekommen sind der Regierende Bürgermeister von Berlin, Willy Brandt, mit seiner Frau Rut, Filmproduzent Atze Brauner, Hildegard Knief im hautengen schwarzen Etuikleid mit Begleiter David Cameron, der Regisseur Harry Meyen und sein Kollege Wilhelm Dieterle. Viel mehr an Prominenz hat Berlin auch nicht zu bieten. Man sieht viele ältere Ehepaare, die festlich, doch bescheiden gekleidet sind. Sie lässt ihr Publikum warten. Eine französische Jazzkapelle darf zeigen, was sie kann. Schliesslich kommt sie doch noch auf die Bühne. Den grossen Applaus empfängt Marlene Dietrich «sichtlich bewegt». Das Konzert beginnt mit

«Allein in einer grossen Stadt» und endet mit «Wer wird denn weinen». Ihren Aufzeichnungen kann man entnehmen, dass sie ihre Plaudereien zwischen den Liedern auf Englisch aufgeschrieben hat. Marlene Dietrich exerziert die grosse Schule des Vortrags. Sie zeigt den Berlinern, was sie durch Hitler verloren haben. Ihre Überlegenheit spielt sie nie aus, doch sie versteckt sie auch nicht. Friedrich Luft vergleicht sie in ihrer Kunst der Selbstdarstellung mit Piaf oder Montand. «Sie trug nicht die Träne im Knopfloch, die man so gern an ihr sehen wollte, und die man immer wieder versuchte ihr dort hinzupraktizieren. Sie spielte nicht weinerlich die reuige Spätheimkehrerin wie man so gern gesehen hätte, weithin. Sie beugte sich nicht einer falsch aufgeputschten öffentlichen Meinung, sondern sie blieb konsequent und tapfer, die, die sie ist und die sie war und ging von ihrem Standpunkt nicht herunter.»⁵³ Der ehemalige Emigrant Willy Brandt erhebt sich nach dem Konzert und fordert das Publikum zu stehenden Ovationen auf.

In Bad Kissingen ist die Halle nur zur Hälfte gefüllt. Nach dem Konzert muss sie den Saal durch den Hintereingang verlassen. Vor dem Eingang wartet eine Gruppe Jugendlicher auf sie, die sie beschimpft und mit Buh-Rufen schmäht. Es sind nicht ehemalige Nazis, sondern junge Leute, die zur 68er-Generation gehören, die Marlene Dietrich auspfeifen. Das war auch in Düsseldorf der Fall gewesen, als ihr ein 17-jähriges Mädchen beim Verlassen des Hotels mit den Worten «Verräterin» ins Gesicht gespuckt hat. Burt Bacharach, der neben ihr stand, ist noch Jahrzehnte später entsetzt darüber. «And it wasn't just spit – it was something else, it was like a very foul substance. I thought it was acid, maybe. It felt like it was something to be concerned about on Marlene's face.» Marlene Dietrich hält durch. Ihr schönes, stolzes Gesicht nimmt keinen Schaden. In ihren Memoiren schreibt sie, dass sie, als sie angespuckt worden ist und danach auf die Bühne musste, dies nur dank Bacharachs Hilfe und ihrer deutschen Hartnäckigkeit durchstand. Wenn man sich die folgenden Ereignisse vor Augen führt, so glaubt man jedoch, dass sie schwer irritiert gewesen ist. In Wiesbaden fällt sie von der Bühne. Es ist der erste Sturz in ihrer Sängerrinnenlaufbahn. Und ebensolch ein Sturz wird es sein, der ihre Karriere in 15 Jahren beenden wird. Doch damit nicht genug. Josef von Sternberg, ihr Entdecker, wird Zeuge ihres Sturzes. Er sitzt mit seinem Sohn im Publikum. Für den Anschluss ist ein gemeinsames Abendessen mit Marlene vorgesehen. Natürlich sagt sie das Essen nicht ab und verbringt den Abend

mit Jo. Erst als sie wieder in ihrem Zimmer ist, begreift sie, dass etwas Schlimmeres geschehen ist. Auf Anraten Marias lässt sie sich im amerikanischen Krankenhaus röntgen. Das Schlüsselbein ist gebrochen. Marlene Dietrich sagt keines ihrer Konzerte ab. Zur Pressekonferenz in München hat sie die gebrochene Schulter mit einem Dior-Rosenschiffonschal an ihrem rohseidenen Kleid festgebunden. Die Rosen des Schals haben dasselbe Rot wie das winzige Band der französischen Ehrenlegion, das sie sich ans Kleid geheftet hat. Die Deutschland-Tournee ist ein finanzielles Desaster, und sie wird froh sein, als sie Deutschland wieder verlassen kann.

Zwei Wochen später fliegt sie von Paris aus nach Israel. Bei ihrer Ankunft in Tel Aviv weist sie einer der Reporter darauf hin, dass sie nicht Deutsch singen darf. Deutsch zu sprechen sei auf der Bühne wie auch im Film verboten. Marlene Dietrich erwidert darauf ganz ruhig: «Nein, ich werde nicht ein Lied auf Deutsch singen, sondern neun.» Burt Bacharach, der diese Geschichte erzählt, berichtet, den armen Mann habe daraufhin fast der Schlag getroffen. Ihr Konzert in Tel Aviv beginnt sie mit zwei englischen Liedern: «My Blue Heaven» und «Cream in My Coffee». Danach singt sie ihr erstes deutsches Lied, «Mein blondes Baby», das Wiegenlied einer Mutter. Laut Bacharach war dieser Moment in der Konzerthalle von Tel Aviv einer der emotionalsten Momente, die er je erlebt hat, «because it was a sort of like the dam had broken, and people were crying. Nobody was upset in a negative way. It was like a catharsis that freed them.» Danach kommt das Richard-Tauber-Lied «Frag nicht warum», und schliesslich singt sie alle neun deutschen Lieder hintereinander. Darunter auch «Lili Marleen». Auf Wunsch ihres Publikums singt Marlene Dietrich auf Deutsch. Ephraim Kishon zweifelt daraufhin an der Zurechnungsfähigkeit des israelischen Publikums: «Eine Strophe des Juden Mahler – lieber den Tod. Ein Nazi-Lied von einer deutschen Sängerin – auf allgemeines Verlangen.»⁵⁴ Den Erlös ihres ersten Konzerts spendet sie einem Rehabilitationszentrum der israelischen Armee. Ihre Zusage zur Israel-Tournee hatte sie an die Bedingung geknüpft, Moshe Dayan zu treffen und vor den Armed Forces aufzutreten. In Dietrichs Nachlass befinden sich handgeschriebene Briefe, die sie von deutschen Juden, die sich nach Israel gerettet haben, erreichen. Sie danken ihr für ihr Kommen, für ihr Engagement gegen Hitler, berichten von dem ihnen zugefügten Leid und feiern sie als grosse Künstlerin des 20. Jahrhunderts. Marlene Dietrich war nach Yad

Vashem eingeladen worden. Sie besucht Yad Washem jedoch erst bei ihrer zweiten Tournee durch Israel im Februar 1966. Fotografien zeigen sie ganz hell gekleidet mit ernstem Gesicht neben israelischen Politikern stehen. Man ehrt sie als eine der «Gerechten». Nach ihren Gefühlen Deutschland gegenüber gefragt, antwortet sie: «Nothing. There comes a moment when there is no longer any feeling towards a place, even if you were born there. After all it is a long time since 1930.»

Marlene Dietrich ist Unternehmerin geworden. Ihre Tage verbringt sie damit, Briefe zu schreiben, Telefonate zu führen, Telegramme in die ganze Welt aufzugeben, Anweisungen zu erteilen oder zu proben. Fotos müssen gemacht und verschickt werden, Listen erstellt und abgearbeitet werden, Plattenaufnahmen arrangiert und Studios gefunden werden. Stets ist geschäftiges Treiben um sie; es geht um Noten, Dollars und Prozente. Zwar hat sie ihre Agentur, doch es bleibt viel an ihr hängen. Nicht zuletzt das Gelingen des Auftritts. Zusätzlich muss sie sich um Musiker, Hotelzimmer, Arrangements, Kleider, neue Lieder und die Finanzen kümmern. Obwohl sie eigentlich immer arbeitet, bleibt ihr am Ende nicht viel. Ihr unstetes Leben, ihr florierendes Unternehmen, ihre Geldsorgen und zunehmenden körperlichen Beschwerden führen dazu, dass sie keine Zeit mehr für Liebeskummer hat.

Von ihrer nächsten Familie ist Marlene Dietrich nur ihre Schwester Elisabeth geblieben. Immer wieder werden Mutmassungen darüber angestellt, warum sie Elisabeth verleugnet hat. War es etwa, weil deren Mann Mitglied der NSDAP gewesen war, oder schlicht aus Eitelkeit, damit ihr Alter nicht bekannt wird. Nach der Lektüre des Briefwechsels, den die Schwestern bis zum Tod Elisabeths 1973 geführt haben, wollte Marlene Dietrich sie einfach nur schützen. Es war ihr klar, dass Elisabeth die Nachstellungen der Presse nicht aushalten würde. Die beiden ungleichen Schwestern haben sich die Vertrautheit aus Kindertagen bewahrt. Marlene ist für Elisabeth «Pussycat» und Elisabeth für Marlene «meine Süsse». Elisabeth erkennt ohne Neid an, dass ihre jüngere Schwester die klügere und schönere von ihnen beiden ist. Sich selbst hält sie für wenig intelligent und hat auch über ihr Aussehen keine gute Meinung: «Ich bin fett nicht zierlich und weiss, dass ich scheusslich aussehe.»⁵⁵ Wenn sie ungelenkt versucht an dem Leben der Schwester Anteil zu nehmen und sich über Paris oder New York auslässt, so spürt man, dass sie davon keine Ahnung hat.

Marlene lebt für sie nur in der Erinnerung an ihre gemeinsam verbrachte Kindheit und Jugend in Berlin oder aber als Filmstar auf der Leinwand, in Fotografien und Zeitschriften. Sie kommentiert die Filme und erfreut sich an den Bildern, mit denen sie Marlene Dietrich reichlich versorgt. Mit Boni, Etoile und all den anderen berühmten Liebhabern ist sie auf «DU», ohne ihnen jemals begegnet zu sein. Nähe entsteht in der Erinnerung an Kindheit und Jugend. Elisabeth ist Marlene Dietrichs Gedächtnis. Als sie ihre Memoiren schreibt, fragt sie bei ihr nach, welche Farbe die Feldpostumschläge hatten oder aus welchem Landstrich die väterliche Familie stammt. Elisabeth Will erhält von ihr einen monatlichen Scheck sowie die Tantiemen der Deutschen Grammophon. Ohne diese Hilfe würde sie nicht wissen, von was sie leben soll. Zudem erreichen sie regelmässig Sendungen mit Kleidern, Strümpfen, Kartoffelpüreepulver, Schallplatten und englischsprachigen Zeitungen. Ein Duft von grosser, weiter Welt macht sich in Elisabeth Wills kleiner Wohnung in Celle breit, wenn ein Paket von Fauchon aus Paris eintrifft. Für Elisabeth steht fest, dass ihre Schwester Marlene es ist, die «Glanz und Schimmer» in ihr freudloses Dasein bringt. Fast ist es ihr peinlich, Marlenes edle Mäntel aufzutragen, und doch geniesst sie es, die Schwester einer Frau zu sein, die in Pariser Modehäusern verkehrt. Um sich zu revanchieren, schreibt sie ihr seitenlang Gedichte von George, Hölderlin, Platen, Goethe, Heine und Shakespeare ab, sucht für sie nach Liedtexten, besorgt ihr Bücher von Joseph Roth und in der Apotheke in rauhen Mengen das Medikament «Geriatrea», das auch Rudi schlucken muss. Marlene Dietrichs scheue, gedemütigte Schwester mag weltfremd und arm sein, doch sie verfügt über eine gewisse Bildung und Anstand. So liest sie auf Englisch, versteht etwas von Literatur und fragt an, ob sie Marlene die «Abderiten» von Christoph Martin Wieland zuschicken soll. Auch ist sie keineswegs, wie immer wieder behauptet wird, dem rechten politischen Spektrum zuzuordnen. «Ich war durch den Tod Kennedys sehr erschüttert. Ich liebte ihn schon darum, weil er die Neger gernhatte und ein Intellektueller war.»⁵⁶ Die Sprüche, für die man in der Familie Felsing ein gewisses Faible hat, sind ihr noch immer präsent. «Mutti sagte auch immer, dass unser Grossvater Felsing immer gesagt hat: ‚Sieh unter Dich, nicht über Dich, und Du wirst glücklich sein.‘»⁵⁷ Immer wieder lauern ihr Journalisten auf. Sie wollen sie in ihrer kleinen Wohnung fotografieren oder versprechen sich eine exklusive Geschichte, wenn sie berichten, dass die Schwester der Na-

zigegnerin Dietrich die Frau eines SS-Mannes gewesen ist. Elisabeth versichert 1965: «Mein liebes Pussycat, ich kann nur sagen, dass weder mein Mann noch mein Sohn im Konzentrationslager tätig waren, und dass weder mein Mann noch mein Sohn SS-Männer im Konzentrationslager waren. (...) Wir spielten über fünf Jahre für die Juden Kino. Der Brief soll weg! In Eile! Innigst Deine Liese».⁵⁸ Elisabeth Will hat nichts zu berichten. In ihrem Leben ereignet sich nichts. Über Jahrzehnte hinweg wiederholt sie monoton in jedem Brief die immer gleichen Sätze: «Hoffentlich geht alles soweit nach Wunsch und Du hast gute Nachrichten von allen Seiten»; «Solch eine Schwester wie ich hat niemand». Marlene Dietrich antwortet selten, aber liebevoll. Ihr Ton ist offen, vertraut und fürsorglich. Mehrmals lädt sie ihre Schwester zu Konzertbesuchen ein. So 1965 nach Liverpool. «Ich habe zwei Nachmittagsvorstellungen und jeden Abend natürlich, also Du kannst mich /mal sehen. Genug?» Beigelegt im Brief ist ein Erste-Klasse-Ticket und ein genauer Plan, wer sie wo abholt und wohin bringt. Im Hotel hat sie das Zimmer neben dem ihren für Elisabeth reserviert. Mit grossem Vergnügen verfolgt Elisabeth, wie die Männer noch immer hinter Marlene her sind: «Mein Herz zappelt vor Freude, wenn ich denke, wie viele Männer nach Dir zappeln und Du sie zappeln lässt.»⁵⁹

Wenn sie auch nicht an ihre Familiengeheimnisse rühren will, so ist Marlene Dietrich bereit, vor der Kamera eine von der Unschuld ihres Volkes überzeugte Deutsche zu spielen, die sie im wirklichen Leben nie gewesen ist. Ende Januar 1961 beginnen in Los Angeles die Dreharbeiten für Stanley Kramers Film *Judgement at Nuremberg*. Es soll der letzte Film sein, in dem Marlene Dietrich eine Hauptrolle zugeordnet ist. Ihre Partner sind Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Judy Garland, Montgomery Clift und Maximilian Schell. In keinem ihrer Filme ist Marlene Dietrich preussischer als in *Judgement at Nuremberg*. Sie spielt die unnahbare Witwe eines Generals der deutschen Wehrmacht, der von den Amerikanern seiner Verbrechen wegen hingerichtet worden ist. Ihr Gegenspieler, den sie von der Umschuld der Deutschen überzeugen will, ist der amerikanische Richter Dan Haywood, dargestellt von Spencer Tracy. Er kommt nach Nürnberg, um über Richter, die mit den Nazis kooperiert haben, Recht zu sprechen. Dan ist fasziniert und angezogen von der Haltung und Schönheit der Witwe Bertholt. Sie macht ihn mit deutschem Moselwein und deutscher Lebensart bekannt. Sein Mitgefühl weist

sie stolz zurück. Was eine deutsche Offizierstochter ausmacht, erklärt sie ihm beim Zubereiten des über den Krieg geretteten Bohnenkaffees: «Ich bin nicht zerbrechlich. Mein Vater war Offizier. Und was das bedeutet, wissen Sie sicher. Es bedeutet, ich habe Disziplin gelernt, eine unerbittliche Disziplin. Als ich ein Kind war, pflegten meine Eltern mich bei ihren Ausflügen aufs Land mitzunehmen. Aber es wurde mir nicht erlaubt, mit anderen Kindern zusammen zum Limonadenstand zu laufen. Bezwinde deinen Durst, bezwinde deinen Hunger – beherrsche deine Gefühle. Das half mir später.» Die Generalswitwe und Offizierstochter nimmt für sich in Anspruch, das bessere Deutschland zu verkörpern: Sie betont ihre antinazistische Einstellung und die Notwendigkeit zu vergessen. Doch der Amerikaner bleibt hart. Er verurteilt alle Angeklagten zu lebenslanglichem Zuchthaus. Die Witwe Bertholt verzeiht ihm das nicht. Die Offizierstochter weigert sich, das universalistische Prinzip der Amerikaner anzuerkennen. Maria Riva berichtet, wie schwer es ihrer Mutter gefallen ist, diese Rolle zu spielen. Dennoch ist es ihr gelungen, die Witwe Bertholt mit ihrem spröden Charme, ihrer Härte gegen sich selbst und ihrem moralischen Hochmut überzeugend zu verkörpern. Von den neun Oscar-Nominierungen erhält *Judgement at Nuremberg* drei Oscars: darunter Maximilian Schell als bester Darsteller.⁶⁰ Marlene Dietrich war für ihre Rolle der Witwe Bertholt nicht einmal nominiert gewesen. Dafür erhält *Black Fox*, ein Film, in dem sie nicht mitspielt, sondern die Sprecherin ist, 1962 den Oscar als bester Dokumentarfilm. *Black Fox* ist ein Film über Adolf Hitler, inspiriert von Goethes *Reineke Fuchs*. «Marlene Dietrich tells the story of Adolf Hitler», steht auf den Filmplakaten. Für *Black Fox* hat sie mit Remarque Kontakt aufgenommen und ihn um die Übersetzung des Textes gebeten. Remarque, der 1958 Paulette Goddard geheiratet hatte, ist beglückt über diesen Brief. Er hat auch an der deutschen Fassung von *Judgement at Nuremberg* mitgearbeitet. Darin fand er Marlene «schön und grossartig». Doch jetzt kann er ihr nicht helfen, weil er an seinem neuen Buch schreiben muss und davon ausgeht, für die Übersetzung nicht gut bezahlt zu werden. Remarque war geschäftstüchtig und nicht so grosszügig wie Marlene.⁶¹ «Irgendwo kommen immer Bilder von Dir mit den Zeitungen herüber. Wie schön, dass wir noch leben. Salute! Ravie.»⁶²

Gary Cooper stirbt im Mai 1961. Mit versteinerner Miene und ohne Begleitung nimmt sie an den Beerdigungsfeierlichkeiten teil. Im Sommer

1961 bringt sich Ernest Hemingway um. Der Soldat und Jäger erschiess sich. Marlene Dietrich trauert um eine grosse Liebe ihres Lebens, «kraut» wird sie wohl nie wieder jemand rufen.

In dem Jahr, in dem Ernest Hemingway sich das Leben nimmt, wählen die Vereinigten Staaten einen jungen, charismatischen Mann zu ihrem 35. Präsidenten: John F. Kennedy. Marlene Dietrich kennt ihn aus dem letzten unbeschwerten Sommer vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Mit dem Jungen von damals beginnt in Amerika die Zeit aus «poetry and power», wie Robert Frost prophezeit hat. Kennedy ist der jüngste gewählte Präsident – ein Veteran des Krieges, der die Bürger dazu aufruft, gemeinsam ein besseres Amerika zu schaffen. Bei einer Reise durch Texas wird er am 22. November 1963 in Dallas von einem Attentäter erschossen. «Die Tage gehen vorbei und immer sind hunderte von Dingen zu tun. Dabei stehe ich früh auf, kann wieder nicht schlafen seit der Kennedy Sache. Vielleicht ist es die Einsamkeit», steht in einem Brief, den Marlene Dietrich am 29. November an Rudi schreibt. Ihrem Freund Kenneth Tynan erzählt sie gerne von ihren Affären. Kennedy gehört auch dazu. 1962 trat sie in einem Nachtclub in Washington auf. Die Brüder des Präsidenten, Bobby und Teddy, sind in der Vorstellung, doch dem Präsidenten ist der Besuch eines Nachtclubs verwehrt. Deshalb lädt er sie auf einen Drink ins Weisse Haus ein. Eine Flasche deutschen Weissweins ist kaltgestellt. Zuerst spricht der Präsident über Lincoln und fragt sie dann, wie lange sie denn Zeit habe. Sie erwidert, sie habe einen Termin in einer halben Stunde. «,That – doesn't give us much time, does it?' said J. F. K., looking straight in her eyes. Marlene confesses that she likes powerful men and enjoys hanging their scalps on her belt. So she looked straight back and said: ‚No, Jack, I guess it doesn't.‘»⁶³ Daraufhin nimmt er ihr Glas und führt sie in sein Schlafzimmer.

Im Januar 1964 reist Marlene Dietrich mit ihren Musikern nach Warschau. Sie machen Zwischenlandung in Berlin-Schönefeld, «and there they were all with the flowers and the Russian Champagne, which, by the way is very good, and the tears and the love».⁶⁴ Im Auftrag Helene Weigels bekommt sie als ausgewiesene «Anti-Faschistin» einen Strauss aus roten Nelken und weissen Chrysanthemen überreicht. Doch mit solch einer Begeisterung, Enthusiasmus und Liebe wie in Polen hat man Marlene Dietrich noch nirgendwo auf der Welt empfangen. Der Minister für Kultur hält ihr zu Ehren eine Tischrede, in der er Proust und Descartes zitiert, so

dass sie glaubt in Paris und nicht in Warschau zu sein. Die Polen sind höflich, gebildet und herzlich. Die Spuren des Krieges sind noch überall zu sehen.

An einem Sonntag legt sie einen Strauss weissen Flieder am Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand im Warschauer Ghetto ab. «I went to the Ghetto site (all rebuilt now just the monument of marble Hitler had reserved for his own after the war stands there all alone in the middle of a huge square) and I cried again for the sins of my fatherland.»

Im Mai und Juni gastiert sie in Moskau und Leningrad. Marlene Dietrich ist die erste amerikanische Entertainerin, die hinter dem Eisernen Vorhang auftritt. Die Russen lieben sie, weil sie keine lauwarmen Gefühle kennen. Entweder sie hassen oder sie lieben. Marlene Dietrich glaubt selbst eine russische Seele zu besitzen. Ihre Konzerte geraten zur grossen Feier dieser Seelenverwandtschaft. 30 Minuten nach Konzertschluss denkt das Publikum noch immer nicht daran, nach Hause zu gehen.

Nach diesen Tournées fühlt sie sich emotional und körperlich ausgelaugt. Ihre One-Woman-Show ist die Summe ihres Lebens. Marlene Dietrich will keine Rollen mehr verkörpern, sondern das darstellen, was das Leben aus ihr gemacht hat: eine Nachtclubsängerin mit viel Vergangenheit. Das ist die Rolle gewesen, die man ihr zu spielen gegeben hat, und am Ende ist daraus die Rolle ihres Lebens geworden. Im *Blauen Engel* gibt es zwei zentrale Schauplätze: die Bühne und die Garderobe der Lola Lola. Dort hat Marlene Dietrichs Karriere begonnen, und dort wird sie auch enden. Die Garderoben und die Bühnen wechseln und bleiben doch ihre eigentliche Heimat. Was sie braucht, führt sie stets bei sich. Wenn sie eintrifft, sind ihre Koffer schon da. Die Kostüme werden aufgehängt, inspiziert. Der *swan coat* hängt wie eine Trophäe über dem Paravent. Das hätte Hemingway, dem Grosswildjäger, gefallen. Wo andere ein Kreuz aufhängen, um einen Raum zu segnen, klebt sie ein Foto von Papa Hemingway an die Wand. Von der Warte oberhalb des Spiegels beobachtet er ihre Verwandlung und wartet auf sie, bis sie ihren Auftritt erledigt hat. Am Rand des grossen Spiegels reiht sie ihre Glückwunschtelegramme übereinander. Mit einem Auge kann sie beim Schminken lesen, wer alles an sie denkt. Das Licht am Spiegel ist sehr hell. Wenn sie sich an den Schminktisch setzt, dann braucht es ein paar Sekunden, bis sich ihre Augen an das helle Licht gewöhnt haben. In ihrer Reichweite müssen Zigaretten, Aschenbecher und Feuer sein. Sie raucht ununterbrochen, doch

wirkt sie dabei nie hektisch. Selbst wenn sie aufgereggt ist, behält sie ihren lässigen, genussvollen Rauchstil bei. Auf dem Schminktisch vor ihr blitzt wie auf einem Operationstisch Tiegel, Fläschchen, Lippenstifte, Bürsten, Salben, Scheren und Pinzetten. Dazwischen liegen Kleenex, Perücken, Handspiegel, Watte und Haarbänder. Immer in Reichweite steht ein Glas Champagner oder Scotch. Damit sie sich gut fühlt, reicht der Alkohol allein nicht aus. Überall auf der Welt findet sie Dr. Feelgoods, die ihr Amphetamine und Schlaftabletten verschreiben. Viele ihrer Freunde wie Kenneth Tynan, Romy Schneider oder Judy Garland nehmen diese Wunderpillen. Schnell schüttet sie sich einige auf die Hand und spült sie mit Scotch hinunter. Danach sind die Medikamente gegen die Durchblutungsstörungen dran. Geübt und rasch gelingt ihr die Verwandlung in die Frau, die das Publikum draussen erwartet. Beim Anziehen des Mieders und des Kleides braucht sie Hilfe. Ungern streift sie ihren seidenen Kimono ab. Wenn das hautenge Kleid spannt, überfällt sie die Panik, wieder dicker geworden zu sein. Dann gibt sie sich das Versprechen, morgen auf den Scotch zu verzichten. Sie legt eingefädelte Nadeln und Perlen bereit. Wenn eine Perle abspringt, näht sie sofort eine neue an. Ihre geschwellenen Füsse zwingt sie in die hohen, engen Ferragamo-Schuhe. Die ersten Meter würde sie am liebsten aufschreien vor Schmerz. Langsam legt sie den Weg zur Bühne zurück. Aus dem Halbdunkel wird sie vor herumliegenden Kabeln gewarnt. Man ruft ihr «Viel Erfolg» zu. Sie hört es kaum. Schliesslich steht sie allein vor dem Vorhang. Einmal noch tief durchatmen. Der Vorhang geht auf, sie wagt den ersten Schritt in das gleissende Licht. Ab jetzt läuft alles nach Plan. Die Position des Mikrophonständers ist genau festgelegt. Vor jedem Auftritt prüft sie, ob der Abstand und die Höhe im Verhältnis zu ihrem Gesicht stimmen. Jede Kopfbewegung ist einstudiert. Marlene Dietrich weiss, wie man mit sparsamsten Mitteln grösste Wirkung erzielt. Mit wenigen Worten sagt sie die Lieder an. Später werden bei der Show hinter ihrem Rücken Fotos aus ihrem Leben gezeigt. Der Beifall, den sie bekommt, ist der Beifall für ihr ganzes Leben. In Berlin, in Jerusalem, in Warschau, in Moskau und in Paris steht mit Marlene Dietrich ein Soldat des Zweiten Weltkriegs auf der Bühne. Ausgezeichnet mit der amerikanischen «Medal of Freedom» und mehreren Orden der französischen Ehrenlegion hält sie die Erinnerung an einen grossen Krieg wach, der das Jahrhundert in zwei Hälften geteilt hat. Sie kennt das Herz der Finsternis und singt davon, was die Jungs im Hinter-

zimmer treiben. Die Offizierstochter weiss, wie man Haltung, Kultur und Sieg darstellt. Ihr Körper, den sie in verführerische Kostüme hüllt, ist ein Kriegskörper. Marlene Dietrich ist selbst ein Stück Geschichte. Nur ihr ist es erlaubt, deutsche Lieder in Israel zu singen. Stolz verweist sie auf das, was sie auch ist: eine Figur aus dem Arsenal der Weimarer Republik. Nach dem musikalischen Rundgang durch ihr Leben, den sie distanziert und mit maskenhaftem Gesicht absolviert, empfängt sie den Applaus. Sehr gerade und mit durchgedrückten Beinen verbeugt sie sich vor ihrem Publikum. Erst gegen Ende ihrer Karriere zahlt sie für die Blumensträusse, die ihr auf die Bühne geworfen werden. Die ersten Jahre ist noch alles echt. Zurück in der Garderobe beginnt die Rückverwandlung. Sie fühlt sich müde und weiss, dass sie wieder wird nicht schlafen können. Wenn die Tournee vorüber ist, verschlimmern sich ihre Einsamkeits- und Verlassenheitsgefühle. Schon lange gefällt es ihr nicht mehr in den Staaten. Los Angeles hat sie noch nie gemocht, und je älter sie wird, desto weniger behagt ihr New York. Sie fühlt sich «unrasiert und fern der Heimat», wie sie Friedrich Torberg schreibt.

1963 mietet sie sich in Paris ein Apartment in der vornehmen Avenue Montaigne, unweit der Champs-Élysées. Ihre Freunde Ginette und Paul-Émile Seidman wohnen um die Ecke. Die Möbel aus Rudi Siebers ehemaliger Pariser Wohnung werden nach fast 30 Jahren aus dem Depot geholt. Marlene Dietrich schickt ihm Fotografien ihres neuen Apartments und seiner Möbel. Er überlässt ihr die Entscheidung, was damit geschehen soll. Eine Rückkehr nach Europa schliesst er damit aus. Mindestens einmal im Jahr, wenn sie in Los Angeles die Vorbereitungen für ihre Show trifft, besucht sie ihn auf seiner Farm. Die letzten Jahre geht es ihm nicht gut. Ihn plagen Schmerzen in der Brust, und er leidet unter dem ständigen Alleinsein. Immer länger werden die Phasen, die Tamara in der Klinik zubringen muss. Ihm bleiben nur die Hühner und das Fernsehen, 1960 hat er seine Eltern verloren. Marlene Dietrich erreichte das Telegramm vom Tod ihrer Schwiegermutter in Tel Aviv. Er ist nicht zur Beerdigung nach Europa gefahren; hat Kränze geschickt. Marlene Dietrich ist für ihn die Verbindung zur Welt. Einmal hat er über Telefon 40 Minuten ihr Konzert in Las Vegas angehört, und ein anderes Mal ist er mit Josef von Sternberg bei Marlenes Konzert im Congo-Room des «Hotel Sahara» gewesen. Bei solch einer Gelegenheit leistet er sich einen Drink an der Hotelbar. Die Kosten dafür hält er im Tagesplaner fest. Sie schickt ihm die genauen Da-

ten ihrer Auftritte, er berichtet im Gegenzug über Freunde von früher. Was ihre nostalgische Platte «Berlin – die dufte Stadt» anbelangt, äussert er sich kritisch: «Interessant, doch zu viele ‚Geister‘ – Mehr als die Hälfte der Schauspieler sind tot. Kann mir nicht denken, dass jüngere Menschen diese Platte interessiert, wie ist der Verkauf?»⁶⁵ Wenn Marlene Dietrich mit Jo und dessen Familie bei ihm auf der Farm kocht und zusammensitzt, so zehrt Rudi lange von der Erinnerung an diesen Abend. Allerdings ist die Stimmung zwischen Josef von Sternberg und Marlene Dietrich nicht ungetrübt. Das Geschöpf feiert als Sängerin Triumphe auf den Bühnen der Welt, und der Schöpfer ist darauf eifersüchtig. «Meine geliebte Mutti. A new star was born! Niemals habe ich solche Kritiken gelesen und ich habe so geweint und bin so glücklich für Dich, (...) Ich schreibe bald mehr, besonders über Jo, der sich wieder furchtbar benommen hat – böse, ablehnend, sicher neidisch auf Deine Erfolge – Für mich ist er gestorben – ich rufe ihn nie wieder an.»⁶⁶

Im Juni 1961 sind Marlene Dietrich und Rudi Sieber zum vierten Mal Grosseltern geworden. Marlene Dietrich ist bei Maria in New York gewesen, als sie ihren Sohn David zur Welt gebracht hat. Gewissenhaft wie er ist, will Rudi ein guter Grossvater sein. Obwohl er sein Geld eisern zusammenhalten muss und seine Enkel nur selten sieht, lässt er es sich nicht nehmen, jedem von ihnen zum Geburtstag und zu Weihnachten 5 Dollar zu schicken. Tamara gehört ins Hospital, doch er hat kein Geld, und die letzte Rechnung ist noch offen. «Ich bräuchte dringend etwas Geld – wenn Du kannst. Verzeih!»⁶⁷ Der Scheck kommt umgehend. Doch das Geld reicht nicht. Die Klinik ist teuer. Marlene Dietrich zahlt, doch sie will, dass er jemanden für die Arbeiten auf der Farm einstellt. Tamara soll Elektroschocks bekommen. Um Geld zu sparen, will Rudi sie nach der Behandlung wieder nach Hause holen. Nach der ersten Behandlung im März 1963 berichtet er: «Ein trauriger Anblick, wenn sie herauskommt ins Wartezimmer. Rot im Gesicht, weinend, torkelnd. Im Wagen weint sie noch eine Zeitlang, dann schläft sie fast den ganzen Weg. Zu Hause kann sie nichts tun, wenn sie es versucht, macht sie alles falsch.» Sie lallt nur noch, ist ungewaschen, unfrisiert, die Haare hängen in Strähnen, die Zähne sind nicht geputzt, grau und das Gesicht vom schlecht aufgetragenen Lippenstift verschmiert. Endgültig verschwunden ist die schöne, junge Frau, die sie gewesen ist.

Er versichert Marlene, dass niemand in der Klinik weiss, wer er ist. Kein

Brief an seine Frau endet ohne die Bitte um Geld. Tamara hält er dazu an, Marlene zu schreiben. Sie bemüht sich redlich, doch ihr Gedächtnis hat durch die Schockbehandlungen gelitten. Vor den Schocks hat sie furchtbare Angst und hofft so sehr, bald für immer entlassen zu werden. Das aus Russland geflohene, staatenlose Mädchen fühlt sich seinem ungewissen Schicksal vollkommen ausgeliefert. Ihr ist im wahrsten Sinne des Wortes das Herz gebrochen worden. Als sie in San Fernando angekommen war, hatte sie schon lange kapituliert. Bei ihrem geliebten Ruditschka hat sie keine Heimat gefunden. Ihre Schrift wird immer grösser und ist fast unleserlich. Schliesslich tippt sie ihre Briefe auf einer alten Maschine. Mechanisch dankt sie Marlene, der grossen Gönnerin und Zerstörerin ihres Lebens. «Ich weiss überhaupt nicht wieso ich wieder hier bin. Meine Krankheit ist die Sehnsucht und keine Schockbehandlungen können es kurieren, (...) Was macht Deine Seele und Herz? Ich glaube ich höre auf, denn die Maschine ist uhralt und ich mache zu viele Fehler. Verzeih mir. Kommst Du wiedermahl zu uns Das Wetter ist herrlich und es ist erst 5 Uhr Frueh. Ich wuenschte es wäre schon Abend. (...) Danke Dir fuer alles wie immer in Vermisstheit Deine Tamara.»⁶⁸

Anfang 1965 wird bei Tamara Matul Schizophrenie diagnostiziert. Rudi ist vollkommen hilflos. Aus dem Knaur Lexikon schreibt er in gestochen scharfer Schrift ab, was das eigentlich ist. In seinen Tagesplanern lagen früher häufig Ausschnitte über Liebespraktiken oder über seine Heimat Tschechien. Jetzt werden diese ersetzt durch psychiatrische Fachbegriffe. Ein knappes Jahr vor ihrem Tod scheint Tamara Matul den Verstand verloren zu haben. Rudi Sieber beschreibt sie als ein dickes Mädchen, das ständig kichert und das Wasser nicht mehr halten kann. Er bezeichnet seine einstige Geliebte als «eine lebende Tote». Am 26. März 1965 steht dick und rot unterstrichen in Rudi Siebers Tagesplaner «Tamara Gestorben». Telefonate, Medikamente, Sonnenstand, Vorhangwaschen, Alkoholkonsum notiert er wie an jedem anderen Tag auch. Drei Tage später wird die Leiche autopsiert und am 31. März wird Tamara Matul auf dem Hollywood Memorial Cemetery begraben. Weder Marlene Dietrich noch Maria Riva sind gekommen.

Im April regnet es tagelang in Kalifornien. Das Dach des Vorderhauses ist leck, Rudi Sieber lädt Freunde ein, mit denen er kocht oder Scrabble spielt. Er telefoniert mit seinem Schwiegersohn, bringt Blumen zum Grab und fühlt sich «energielos, traurig, untröstlich».

Bei ihren glanzvollen Auftritten voll bewegender Momente leidet Marlene Dietrich unter Schmerzen. Ihre Beine tun ihr weh. Die Diagnose ergibt, dass aufgrund eines Verschlusses der Hauptschlagader ihre Beine mit Blut unterversorgt sind. Ihre berühmten Beine versagen ihr den Dienst. Sie weiss, dass sich für die Öffentlichkeit nichts ändern darf. Das würde den Anfang vom Ende bedeuten: sie wäre alt. Nichts darf nach aussen dringen, und vor allem muss sie dafür sorgen, dass niemand ihre Schwachstelle zu sehen bekommt. Die Mode kommt ihr entgegen, und sie fängt wieder an, Hosen zu tragen. Berühmt ist die Serie von Fotografien, die Alexander Liberman in ihrem New Yorker Apartment gemacht hat. Sie trägt eine schmal geschnittene schwarze Lederhose, einen schwarzen Pullover, rote Lippen, kurzes Haar. Marlene Dietrich sieht erstaunlich jung und vital aus.

Mitte der 60er Jahre kommt zu den Schmerzen in den Beinen ein lästiger Ausfluss. Panisch sucht sie in ihren alltäglichen Gewohnheiten nach der Ursache für die anhaltenden Blutungen. Sie notiert, was sie isst. Ständig verliert sie an Gewicht. Obwohl sie sich dünn durchaus gefällt, überwiegt ihre Angst vor einer schleichenden Krankheit. So wie sie über viele Jahre panisch die Anrufe und Besuche Brynners notiert hat, so ist sie jetzt mit der Buchhaltung des Blutens beschäftigt. Kamillosan und Tampax werden ihre unverzichtbaren Begleiter. Einige Tage trinkt sie nur noch Wasser und verzichtet auf den geliebten Champagner. Schliesslich fragt sie sich, ob das Bluten mit ihrem Körper oder mit ihrer Psyche zusammenhängt. Sie setzt die Hormone ab. Endlich hat Maria sie so weit, dass sie bereit ist, einen Spezialisten zu konsultieren. «Mein Süsster, (...) Maria ging in der Schweiz zum Frauenarzt. (...) Sie ist ja amerikanisch erzogen und deshalb ganz anders als ich. Ich werde auch zu demselben Arzt gehen, denn wenn es auch nichts Schlimmes ist, wie ich Dir am Ende Oktober telefonierte, so muss doch irgendetwas gemacht werden damit der Ausfluss aufhört. Es ist nicht nur unangenehm, sondern so richtig werde ich die Angst nicht los solange das nicht aufgehört hat. Also nehme ich die Gelegenheit und gehe mit Maria hin da sie ja den Arzt schon kennt. Ausserdem brauche ich moralischen Halt. Ich bin doch solch ein Feigling. (...)»⁶⁹

Maria Riva bittet den Arzt, seine Diagnose zuerst ihr mitzuteilen. Als er sie anruft, um ihr zu sagen, dass ihre Mutter Gebärmutterhalskrebs hat, ist ihr klar, dass sie das nicht erfahren darf. «In den Augen meiner Mutter war Krebs ein langsamer, innerer Verwesungsprozess.

Ich wusste, dass sie einen solchen Vorgang im Körper der Dietrich niemals zulassen würde. Sie, die sich mit solchem Stolz als ‚Soldatentochter‘ bezeichnete, fand nie den Mut, den Tatsachen ins Auge zu sehen. Hätte ich meiner Mutter gesagt, dass sie Krebs habe und eine operative Entfernung der Gebärmutter unumgänglich sei, wäre sie aus dem nächstbesten Fenster gesprungen, trotz aller deutschen Disziplin.»⁷⁰ Der Arzt schlägt vor, Radiumeinlagen einzusetzen. Der Erfolg dieser Therapie kommt seinen Worten nach einem Wunder gleich, doch man kann dadurch zumindest die Operation hinauszögern. Maria begleitet ihre Mutter in die Klinik. Während Marlene Dietrich in einer Genfer Klinik gegen Krebs behandelt wird, stirbt Tamara Matul in Kalifornien.

Im April steht Marlene Dietrich in Johannesburg auf der Bühne, es folgen mehrere Konzerte in Grossbritannien, und Anfang Oktober geht es nach Australien. Vor ihrem Abflug besucht sie Rudi für einen Abend auf seiner Farm. Er bringt sie am nächsten Morgen zum Flughafen. Auf den langen, anstrengenden Flug folgen Tage voller Proben sowie Nächte ohne Schlaf. Die Eröffnung am 7. Oktober wird jedoch ein Erfolg. Wenn sie zu tun hat, hält sie durch. Schlimm sind wie immer die einsamen Sonntage und eben die Nächte. Down under gibt es keinen, dem sie sich anvertrauen kann, und so schreibt sie an Maria. Der Brief ist mit Schreibmaschine auf schäbiges Hotelbriefpapier getippt. Die fast durchgehende Grossschreibung verstärkt die panische Stimmung, die der Inhalt verbreitet. Sie informiert ihre Tochter über ihren ersten Sex nach dem Eingriff in der Schweiz und die anhaltenden Blutungen. Zwischen Proben, Interviews und abendlichem Auftritt musste sie in Melbourne einen Arzt finden, der ihr das Gestagenpräparat Proluton verschreibt. Detailliert berichtet sie über Farbe, Konsistenz und Häufigkeit ihres Ausflusses. **I AM SICK WITH WORRY AS YOU CAN IMAGINE. (...) I HAVE NOBODY TO TALK TO. I AM TALKING AS I AM WRITING. THE DAMNED LOGIC. CALL ME COLLECT WHENEVER YOU WANT TO. (...) I AM 9 HOURS LATER THAN YOU. I GO TO THE THEATRE FROM 7.30 PM TILL I AM (LATEST) THURSDAY AND SATURDAYS FROM 1.30 PM TILL I AM.**⁷¹

Vier Wochen mit vielen Auftritten stehen ihr bevor. Erst am 14. November wird sie wieder in Los Angeles erwartet. Nun erwägt sie, direkt von Sydney aus zu ihrem Gynäkologen in Europa zu fliegen. Vielleicht kann man ihr ein drittes Mal Radium einlegen? Handschriftlich notiert sie die neuen Flugverbindungen. Doch was wird dann mit Pappy? Er hat sich so

sehr auf ihre Rückkehr gefreut. Zunächst muss sie diese Australien-Tournee hinter sich bringen. **LOVE JOY AND CALL ME I AM LONELY LONELY LONELY DOWN UNDER MASS.**

Marlene Dietrich besiegt den Krebs. Wie geplant landet sie am 14. November in Los Angeles und besucht Rudi auf seiner Farm. Sie kocht Scallopini für ihn. Dazu gönnen sie sich eine Flasche Pouilly Fumé. Das Jahr endet traurig für sie, denn Burt Bacharach hat angekündigt, sie zu verlassen. Bacharach verkörpert für Marlene Dietrich als Künstler und als Mann alles, was sie sich wünscht. Zusammen haben sie viel erlebt. Er war an ihrer Seite, als sie in Düsseldorf angespuckt worden ist, er begleitete sie nach ihrem Sturz in Wiesbaden ins Krankenhaus, feierte mit in Warschau, war bewegt in Jerusalem und spazierte mit ihr durch Moskau. Dass ihn die jüngeren Frauen mehr interessiert haben als sie, hat Marlene Dietrich zwar zur Kenntnis genommen, doch nie wirklich akzeptiert. Bacharach stammt aus einer anderen Generation. Er bewundert ihre lange und glorreiche Vergangenheit, doch er weiss auch, dass der Platz an ihrer Seite für ihn keine Zukunft hat. Burt Bacharachs Solokarriere ist erfolgreich, man nennt ihn «this generation's Gershwin». Er gewinnt also durch die Trennung von Marlene Dietrich, während sie mit ihm ihren Meister verliert. Es ist das zweite Mal, dass ihr dies geschieht. Als Josef von Sternberg und sie sich getrennt haben, ist sie noch jung genug gewesen, sich neue Regisseure zu suchen. Damals konnte sie sich sicher sein, dass sich mit der Trennung die Aussicht auf etwas Neues bieten wird. Das ist dieses Mal anders. Marlene ist 63 Jahre alt, und sie weiss, dass sie keinen besseren als ihn mehr finden wird. Durch seinen Weggang wird ihr vor Augen geführt, dass sie bereits der Vergangenheit angehört.

Von jetzt ab kehrt sie zurück zu den Stätten ihres Erfolgs. Ihr Unternehmen floriert, vier Monate im Jahr befindet sie sich durchschnittlich auf Tournee. Doch nachdem Burt Bacharach sie verlassen hat, macht ihr das Singen keinen Spass mehr. Ausserdem fehlt ihr die Liebe. Marlene Dietrich hat in ihrem Leben jeden Mann bekommen, den sie haben wollte, und ist dennoch nie zufrieden gewesen. Sie bildete sich ein, in Yul Brynner die grosse Liebe gefunden zu haben. Er genoss es, dass die Dietrich ihn begehrte, und sie war hingerissen von der sexuellen Intensität dieser Beziehung. Doch diese Liebe war von Anfang an ohne Zukunft. Das wird den eigentlichen Reiz für sie ausgemacht haben.

Es taucht noch ein Mann in Marlene Dietrichs Leben auf, der wie gemacht für sie zu sein scheint. Iva Patcevitch, gebürtiger Georgier, hat einen Sinn für Mode und Militär. Er ist ein ehemaliger Offizier, der im Vogue-Imperium gelandet ist. Patcevitch ist so alt wie sie. 1923 ist er vor den Bolschewiken nach USA geflohen. Bevor er 1928 den Herausgeber der *Vogue*, Condé Nast traf, machte er ein Vermögen an der Wall Street. Seit 1942 ist er der Nachfolger Condé Nasts und damit ein einflussreicher Mann. Patcevitch verfügt über exzellente Manieren und einen Sinn fürs Geldverdienen. Zudem sieht er gut aus und trägt Marlene Dietrich auf Händen. Maria Riva und ihre Söhne kommen gut mit ihm aus. Patcevitch glaubt, Marlene Dietrich sei mit ihm glücklich. Doch sie betrügt ihn, und daraufhin zieht er sich von ihr zurück. Dieses Mal zeigt sie sich ungewöhnlich selbstkritisch und zerknirscht. I GAVE YOU HOPES WHICH I HAVE NOT FULLFILLED.⁷² Und obwohl sie weiss, dass sie schuld ist am Ende dieser Liebe, überwiegt ihr Selbstmitleid.

Iva Patcevitch hat kurz nach seiner Trennung von Marlene Dietrich wieder geheiratet. Für sie bleibt nur «second best» übrig. So lacht sie sich in Australien einen 36-Jährigen an, den sie nach Paris einlädt.⁷³ Der Australier erfüllt keine der in ihn gesetzten Erwartungen. Er trinkt zu viel, redet dummes Zeug, hat keine Manieren und ist zudem als Liebhaber einfalllos. Schliesslich schickt sie ihn wieder weg. Gelegentlich wärmt sie alte Affären auf, doch die grossen Leidenschaften liegen hinter ihr. Mit den Freunden wird es auch nicht einfacher. Josef von Sternberg hat sich über die Jahre hinweg immer wieder bei ihr gemeldet. Vereinzelt sind sie sich über den Weg gelaufen, bei Rudi auf der Farm, bei dem denkwürdigen Konzert in Wiesbaden oder bei Filmfestivals in Frankreich. Josef von Sternberg hat nach einer Psychoanalyse, einer erneuten Heirat und Vaterschaft die Schatten der Vergangenheit gebannt. Mittlerweile trägt er einen grauen Bart und pflegt nach wie vor seine Exzentrik. Sein Elfenbeinturm werde ständig höher, versichert er Marlene Dietrich. Wenn man ihn und sie zusammen auf Fotos aus den 60er Jahren sieht, so glaubt man, sie gehören zusammen. In ihren Augen kann man dieselbe Melancholie lesen. Noch immer wirken sie scheu und aufeinander bezogen. Den Zumutungen der Welt begegnen sie mit Eleganz. In seinen Briefen schlägt er noch den «Marlene-Ton» an. «Gestern kam ich von Venedig nach Wien über den Nordpol. In Venedig wurde unser spanischer Film vorgeführt mit grossem Erfolg. Du hast wieder einmal herrlich gespielt. Die Leute dort

waren hingerissen von dem 20 Jahre alten Film der aussah als wie er eben gedreht wurde.» 1966 werden in den USA von Sternbergs Memoiren angekündigt. Marlene Dietrich ist ausser sich: «Von Sternberg's book is coming out here and there is a lot of comment in the papers, but they like me better. The son of a bitch. When I read frontpage headline POOR MARLENE I could kill him.»⁷⁴ Nachdem sie das Buch gelesen hat, will sie ihn nicht mehr sehen. Josef von Sternberg ist am 22. Dezember 1969 in Los Angeles an einem Herzinfarkt gestorben. Rudi hat's in seinem Tagesplaner notiert. Auch, dass Mutti zu diesem Zeitpunkt bei ihm auf der Farm gewesen ist. Zur Beerdigung Josef von Sternbergs ist Marlene Dietrich nicht erschienen. Ob sie eine Träne über ihren Schöpfer vergossen hat, ist nicht bekannt.

Einige wenige Freunde sind ihr geblieben. Walter Reisch versorgt sie mit ihren Platten. Er lädt in sein Haus in Hollywood Freunde ein, die «from ,That Middle Europe of Ours'», stammen und hört sich mit ihnen zusammen Marlenes Platten an. Obwohl er die meisten ihrer Lieder bereits seit Jahrzehnten kennt, muss er jedes Mal, wenn er sie hört, wieder weinen. Für ihn bringt Marlenes Stimme die unvergessene, wunderbare Erinnerung an einen längst vergangenen Abend am Kurfürstendamm zurück. Immer wieder lädt er sie ein, mit ihm und Billy Wilder einen Abend zu verbringen. Doch wenn sie in Hollywood ist, hat sie einfach keine Zeit. Dann geht sie zum Zahnarzt, ins Modeatelier oder zu Rudi auf die Farm. Ein anderer Wiener Freund ist Friedrich Torberg. Nachdem er wieder in Europa lebt, haben die beiden nur noch wenig Gelegenheit, sich zu sehen. Und wenn es dazu kommt, dann finden die Treffen nachts statt. Zum Entsetzen Torbergs, der wie alle anderen ihre Energie fürchtet. Vor 5 Uhr am Morgen lässt sie keinen schlafen gehen. In kurzen Telegrammen gibt sie ihre Tournéedaten durch und berichtet, wo auf der Welt sie sich gerade befindet. Gut geht es ihr eigentlich nie, doch darüber ist er nicht beunruhigt, denn das ist er von ihr gewohnt. Torberg weiss, wie hoch ihre Ansprüche ans Leben sind. Sie wird nie zufrieden sein können. Noël Coward, der zur Reihe ihrer schwulen, kosmopolitischen Freunde gehört, hält in seinem Tagebuch Marlene Dietrichs egozentrische Kapricen fest. Dietrich bezeichnet Coward als den einzigen Homosexuellen, dem man trauen kann, und er nennt sie «Prussian cow» oder gelegentlich «Darling Achtung». Die beiden treffen sich in New York, Los Angeles, Südfrankreich,

London oder Paris. Er gehört – weitaus mehr als sie – zur weltgewandten, kultivierten, europäischen Nachkriegshautevolée. Coward führt sie zum Essen aus, besucht mit ihr Theater, geht mit ihr ins Kino, auf Gartenpartys in Hollywood oder in die Oper in New York. Marlene Dietrichs Stimmung kann plötzlich umschlagen, dann kann man entweder viel Spass mit ihr haben oder hoffen, dass sie bald geht. Zumeist sieht sie hinreissend aus, und ein grosser Auftritt an ihrer Seite ist gewiss. Zu einem Abendessen in London mit Princess Margaret und deren Gemahl Lord Snowdon bringt Coward als seine Begleitung Marlene Dietrich mit. Der charmante Womanizer Lord Snowdon und Marlene Dietrich kennen sich, doch zwischen der königlichen Hoheit und der Diva herrscht Eiseskälte. Princess Margaret und Lord Snowdon sind das Vorzeigepaar der «Swinging Sixties». Es ist im Stil der Zeit, dass Prinzessinnen mit Popstars und Schauspielerinnen befreundet sind.

1963 ist Marlenes erstes Buch *ABC meines Lebens* erschienen. Von «Aberglaube» bis «Zypressen» hat sie jeweils einige mehr oder weniger interessante Zeilen zu Papier gebracht. Ersatz für eine Biographie kann dieses Buch nicht sein, und Tynan macht ihr den Vorschlag, ob sie nicht zusammen eine Biographie schreiben wollen. «You know how I hate biographies. Someone better than I said that one has to be without humility to collaborate on one or even write an autobiography. Not that I have humility I just don't want to talk about myself.»⁷⁵ Zwar hat sie bereits einen Vorschuss kassiert für ein Buch, in dem sie über die beiden Kriege schreiben soll, die sie erlebt hat, doch bis jetzt hat sie keine Zeile zu Papier gebracht. Tynan lädt sie ein, den Sommer zusammen in der Toskana zu verbringen. Doch wie üblich, wenn es um Urlaub oder Entspannung geht, sagt sie ab. Eine anstrengende Tour durch die USA liegt hinter ihr. Sie will nach Paris. «I toured (for the first and last time) in America. (...) Unbelievable, this country. I am through with it. It's rotten.»

In New York spielt gerade Tynans erfolgreiches Musical «Calcutta». Gelesen hat sie alles darüber, aber anschauen will sie es nicht. «Nakedness and ,sex' in public world repulse me. Being German both of those things are very private, personal and not at all ,funny'.»⁷⁶ Der sexuellen Revolution der 68er-Bewegung steht Marlene Dietrich kritisch bis ablehnend gegenüber. Dieser Zeitgeist ist ihr fremd. Sie gehört einer anderen Generation an. Dieses Gefühl teilt sie mit ihrem New Yorker Freund Leo Lerman. Während Coward und auch Torberg ihrer Egozentrik mit Humor begegnen, Reisch fast väterlich ist und Tynan vor allem neugierig, so ist

Leo Lerman pessimistisch wie sie. Ihren düsteren Stimmungen zum Trotz amüsieren sich die beiden bestens zusammen. Mit Lerman schaut sie sich in einem alten Kino am Times Square das Remake des *Blauen Engel* an. Der Film ist so schlecht, dass sie darauf drängt, die Vorstellung vorzeitig zu verlassen. Lerman führt sie daraufhin ins deutsche «Café Geiger», wo er sie mit Keksen und Kaffee mit Schlag versorgt. Das Kaffeehausorchester spielt «Falling in Love Again», «Johnny» und «Peter». Die beiden schütten sich aus vor Lachen über Marlene Dietrichs Bemerkung, dass sie keiner je als Gretchens Faust hat engagieren wollen. Lerman ist hingerissen von ihrer Schönheit und Schlagfertigkeit. «One evening we went to a party together. And she was done up with perfect simplicity. She always let her body speak for itself. There wasn't a woman in the room – and the room was filled with all sorts of beautiful women wonderfully dressed – who looked better than Marlene. And little Hope Hampton, a flurry of feathers, diamonds, crystal drop-beads, came up to her and peered at her and said, looking up at her face, ‚Who did it?’ And Marlene said, ‚God’.»⁷⁷

Lerman ist einer der Freunde, den Marlene Dietrich dazu auserwählt hat, sie bei ihren Schreibversuchen zu unterstützen. Das ist nicht ganz einfach, denn sie will eigentlich nicht schreiben, sondern nur die hohen Vorschüsse kassieren.

Auch zwischen Marlene Dietrich und Maria Riva geht es häufig ums Geld. In vielen Briefen an ihre Mutter ist Maria bemüht darum, kundzutun, dass es ihr grossartig geht. Doch man spürt zwischen den Zeilen, wie hart erkämpft der häusliche Friede ist. Maria ist verzweifelt über die berufliche Pechsträhne ihres Mannes. Sie will ihm helfen, an sich zu glauben, und bittet ihre Mutter um Unterstützung. Schecks werden von Marlene Dietrich ohne weitere Anmerkungen geschickt, doch es kommt auch vor, dass sie auf Dollar und Cent auflistet, was sie schon alles gezahlt hat. Ihre Enkel Peter und Michael sind Schüler des Schweizer Internats «Le Rosey», das bevorzugt von Kindern des europäischen Adels und der Oberschicht besucht wird. Am Nordwestufer des Genfer Sees gelegen, ist es eines der teuersten Internate weltweit. «Naturally I pay for the Swiss schools and all the extras (from skis to clothing) and for heating of the various houses which is always a problem because we are always hitting hard winters in romantic houses not built for winter.»⁷⁸ Es kommt zu einem symptomatischen Konflikt zwischen Maria und ihrer Mutter über

die Frage, was nun die ihrem Stand angemessene Kleidung ist. Ein Vanderbilt aus Michaels Klasse hat eine Jacke, die er nun auch gerne von seiner Grossmutter geschickt haben will. Bei Marlene Dietrich bricht die Preussin durch. Zwar zahlt sie dieses eine Mal noch, doch mit dieser Erziehung ist sie nicht einverstanden. «It is bad for them to live like millionaires because what about the rude awakening when there is no more money. Love Mass». Das will Maria nicht auf sich sitzen lassen, und sie versucht ihrer Mutter klarzumachen, dass sie das Märchenhafte im Leben der Jungs ist; sie gehört für sie zur «glittering world». Dem wird sie gerecht, als sie im Februar 1964 ein Konzert in Gstaad, dem Winterquartier des Internats, gibt. Am Nachmittag wird in ihrer Anwesenheit im Kino der Schule *Der blaue Engel* gezeigt. Die Riva-Boys mögen vielleicht modisch nicht immer auf dem neuesten Stand sein, doch man darf sich sicher sein, dass keiner aus der illustren Schülerschaft solch eine Grossmutter hat wie sie.

Maria Rivas Wunsch, durch ihre Familie aus den Klauen der Mutter befreit zu werden, erfüllt sich nicht. Ihre Mutter, krank und unter Einsamkeit leidend, denkt gar nicht daran, Rücksicht auf ihre Tochter zu nehmen. Sie ist extrem empfindlich und kann sich nicht damit abfinden, dass Maria eine eigene Familie gegründet und damit sie verlassen hat. Eifersüchtig behauptet sie, Maria sei nicht glücklich. «You can imagine that Maria's life is not easy with a not-working husband, who, I am sorry to say is not a gigolo. If he were there would, at least, be joy with the money I give. This way it is sadness and bad humour and resentment.»⁷⁹

Im April 1967 sitzt sie in Los Angeles, teilt sich das Apartment mit einer Freundin, die im Gegensatz zu ihr ein Liebesleben hat. «I am still fat. Still feeling awful. Disliking myself.»⁸⁰ Auf zwei Partys ist sie gewesen. Das hat ihr gereicht. Um sie herum wurde sogar Marihuana geraucht. Es gibt keinen, mit dem sie sich unterhalten kann. Sie beginnt eine Diät und beschliesst, keinen Alkohol mehr zu trinken. Bei ihren Bühnenkostümen sieht man nämlich jedes Gramm, das sie zu viel auf den Rippen hat. Die Tagebucheintragungen sind chaotisch. Kreuz und quer ist in verschiedenen Farben notiert, was sie einkauft, was sie isst, wen sie trifft, wo ihre Kostüme sind, Abflug- und Landetermine sowie ihre Ausgaben für Freunde, Familie und Verwandtschaft. Bacharach schlägt ihr einen gemeinsamen Auftritt auf dem Broadway vor. Ihre Angst vor dem verwöhnten Broadway-Publikum erweist sich als unbegründet. Bacharach hat das

Konzert perfekt vorbereitet und die besten Musiker engagiert. Die Karten sind kurz nach der Ankündigung bereits verkauft. Vor dem Theater auf der 46th Street kommt es zu Menschaufläufen. Es gibt Fotos, die Marlene Dietrich inmitten einer grossen Menschenmenge zeigen, die sie begeistert hochleben lässt. Sie wirkt glücklich. So frenetisch ist sie zuletzt von den Amerikanern nach ihrer Rückkehr aus dem Krieg gefeiert worden. Zur Premiere am Broadway hat sie ihren Mann eingeladen. Rudi Sieber fliegt nach New York. Neben der durch Perücke, Make-up und Schminke verjüngten Marlene Dietrich sieht Rudi Sieber, ihr «phantom hubby», wie ihn die amerikanische Presse zu nennen pflegt, wie ein alter Mann aus. Mit einem etwas weltfremdverwunderten Blick und in seinem altmodischen Anzug begleitet er seine Frau durch die Stadt, in der er viele Jahre gelebt hat. Nach 10 Tagen kehrt er zurück auf seine Farm.

Mit ihrem Erfolg am Broadway hat sie alles erreicht, was man als Sängerin erreichen kann. Nach Bacharach's Weggang ändert sie so gut wie nichts am Ablauf ihrer Show. Von Jahr zu Jahr wird sie mehr zu der Maschine, als die sie sich beschrieben hat. Mit ihm hat sie der Schwung der Jugend verlassen. Ohne ihn ist alles Mittelmass, und sie hasst Mittelmass. Fast 10 Jahre nach ihrer Trennung hat sich an ihren Verlustgefühlen nichts geändert. «I still look for you everytime I stand in the wings. I also look for you everytime I finish the show. In other words: I look/or you and to you and wish you were there to tell me what I did right and what I did wrong.»⁸¹ Marlene Dietrich ist müde. Seit über 40 Jahren tingelt sie um die Welt. Wenn sie in Los Angeles ist, dann nimmt sie sich ein kleines Apartment. Hauptsache, es hat zwei Zimmer und einen Kühlschrank für ihren Dom Perignon und die Leberwurst. Ihre Tagesplaner sind voll mit Notizen, welcher Koffer wo ist, welches Kleid repariert oder gereinigt werden muss und wann sie wo zur Anprobe sein soll. In Paris verkehrt sie in den Modehäusern von Chanel, Balmain, Dior und Balenciaga. Mit über 60 Jahren hat sie sich dem zeitlosen Ideal der eleganten Dame verschrieben. Ihr Minimalismus zeigt sich in einem Chanel-Kostüm ebenso wie in einer Jacke im modischen Mao-Stil. Sie versteht es, Haute-Couture so zu tragen, dass ihre Person im Mittelpunkt steht und nicht die Mode. Zwar leidet sie darunter, zu dick zu sein, dabei hat sie sich – ohne je Sport oder Gymnastik zu machen – eine gute Figur erhalten. Mode ist für Marlene Dietrich Arbeit. Als Privatperson ist es ihr nicht wichtig, was sie anhat.

Durch Mode erhält sie die Künstlerin Marlene Dietrich am Leben. Sie sucht ihre Mode aus, als ob es darum gehen würde, eine Schlacht zu schlagen. Sie weiss genau, wie sie alle anderen Frauen ausstechen kann. Ihre Besuche in den Pariser Modehäusern sind ebenso wie früher ihre Anproben in den Kostümateliers Hollywoods gefürchtet. Sie kommt früh und sagt nicht «Guten Morgen». Jeder Versuch, mit ihr zu plaudern, ist zum Scheitern verurteilt, denn sie mag keinen Small Talk. Man soll auch gar nicht versuchen, sie zu etwas zu überreden, denn sie weiss, wie Kleider gemacht werden und wie sie an ihr wirken. Ihre Suche kann Stunden dauern. Mittagspausen werden von ihr grundsätzlich ignoriert. Weder zeigt sie Ermüdungserscheinungen, noch hat sie Hunger. Blass, schön, unnahbar und unbestechlich prüft sie die Stoffe. Und zwar stehend – trotz der schmerzenden Beine und der hohen Schuhe. Mit kühlem Kopf trifft sie ihre Wahl. Was für andere Frauen luxuriöser Zeitvertreib, ist für sie eine Pflicht. Schuhe, Hut, Handschuhe, Strümpfe, Handtasche und Schmuck müssen passen zu Röcken, Kleidern, Hosen, Blusen und Mänteln. Nur wenn sie alles für gut befunden hat, setzt die Wirkung ein.

Ihr Leben richtet sich nach dem Flugplan. Seit Jahren bewegt sie sich überwiegend in dem Dreieck Paris – Los Angeles – New York, unterbrochen durch Visiten im Rest der Welt wie Montreal, Melbourne, Moskau oder Connecticut. Ihre Unruhe hat sie zum Lebensstil erklärt. «Weiss nicht in welcher Welt Du lebst, dass Kopenhagen ‚weit weg‘ ist. Von hier 1½ Stunden. Doch garnichts. War gerade in Japan und Australien. Das ist weit. Zurich-Paris ist 45 Minuten. Was bedeutet denn das?»⁸² Marlene Dietrich macht Werbung für die amerikanische Fluggesellschaft «Pan-Am». Ihre Heimatlosigkeit gilt als Kosmopolitismus. Rudi Sieber besucht sie mehrere Tage im Jahr auf seiner Farm. Im Juli 1969 sitzen sie dort zusammen vor dem Fernseher und schauen sich die Mondlandung an. Nachdem die Leidenschaften ausbleiben, gibt sie sich mit der alten Vertrautheit zufrieden. Bei Rudi weiss sie wenigstens, dass sie der Mittelpunkt seines Lebens ist.

Am 12. September 1970 fragt Torberg bei ihr an, ob sie wisse, dass Boni sehr krank ist. Remarque hatte 1963 einen Schlaganfall erlitten, der ihm die erste Berührung mit dem eigenen Tod brachte. In den folgenden Jahren häufen sich die Herzattacken, er leidet unter Schmerzen und Angst Anfällen. Als Torberg Marlene Dietrich schreibt, ist Boni zum wiederholten Male in die Klinik in Locarno eingewiesen worden, und man rechnet

mit dem Schlimmsten. Marlene Dietrich erreicht dieser Brief nach ihrer Rückkehr aus Japan. Jeden Tag lässt sie Remarque Blumen in die Klinik schicken. Zwei ihrer Telegrammentwürfe an ihn haben sich im Nachlass erhalten,

GELIEBTER ALFRED

IMMER WIEDER MEIN HERZ» ; GELIEBTER ALFRED ICH SCHICKE DIR MEIN GANZES HERZ. Ihre Liebe bleibt bis zum Ende eine deutsche Liebe. Marlene Dietrich schreibt Remarque auf Deutsch. Jetzt erst, da er im Sterben liegt, schenkt ihm das Puma sein Herz. Einmal sprechen sie noch miteinander am Telefon, und sie ist erstaunt, wie gut er sich anhört. Auch Rudi schickt ihm ein Telegramm aus San Fernando: **LIEBSTER BONI HALTE DIE OHREN STEIF ALTER KUMPAN – DEIN RUDI SIEBER.**⁸³ Am 25. September stirbt Erich Maria Remarque in der Clinica Sant'Agnese in Locarno. «I feel the loss very much because I had always hoped that I might see him again.»⁸⁴ Für Marlene Dietrich ist daran Paulette Goddard schuld, die nicht wollte, dass er sie trifft. Ob sie Angst hatte, er könne ihr eines seiner kostbaren Gemälde schenken? Sie will sich gar nicht vorstellen, dass Boni mit einer anderen Frau glücklich werden konnte. «Boni must have been very lonesome when he died. But then – he was always lonesome with his thoughts.» Zur Beerdigung kommt sie nicht. In einem Brief, den sie an Maria am Tag von Bonis Begräbnis schreibt, berichtet sie von einem schönen, alten russischen Friedhof, den sie besucht hat. Eine Skizze, wie man dorthin kommt, hat sie praktischerweise gleich beigelegt. Der Friedhof liegt bei Orly, 20 Kilometer vor Paris und in der Nähe einer Ortschaft namens «Massy». Das wäre durchaus ein passender Begräbnisort für sie. Nahe am Flughafen und nahe an Paris. Zwei Valium musste sie vergangene Nacht schlucken, um ihre quälenden Gedanken loszuwerden. Durch Remarques Tod ist ihr klar geworden, dass sie ihn schon lange verloren hatte. Egal, wie sehr er sie geliebt haben mag, jetzt hat seine Frau das Sagen. Paulette Goddard ist vor der Welt die Erbin und die Witwe Erich Maria Remarques. Sie durfte ihn nicht einmal mehr besuchen. Fragt sich, was mit Gabin wird, wenn sie den überlebt. «Gabin is not only a milliardaire but a coward.» Er ist eigentlich immer korrekt gewesen, aber bei den Ehefrauen weiss man nie. Vielleicht fordert sie die wertvollen Gemälde zurück. « Maybe I am wrong. But when the people you have been so close to, much closer than one knows, die and you have no way to contact them before or his family after – then you start thinking more terrible thoughts.»

In dem Jahr, in dem Remarque stirbt, reist Marlene Dietrich zweimal zur

Frischzellenkur nach Montreux. Seit Anfang der 60er Jahre ist sie regelmässig Gast in der «Clinique La Prairie», um sich Frischzellen von Schafföten injizieren zu lassen. Bewirkt werden soll dadurch eine Verzögerung des natürlichen Alterungsprozesses. Sie hält sich im Schnitt eine Woche in der Klinik auf. «Am Donnerstag die Spritzen und dann fünf Tage ruhen und dann zurück nach Paris.»⁸⁵

Als Coco Chanel am 10. Januar 1971 stirbt, trägt das Rudi in seinen Tagesplaner ein. Marlene ist bei ihm, und vielleicht haben sie bei Kalbsbraten und Dom Perignon an Coco gedacht. Zur Beerdigung Channels fliegt sie nach Paris. Charles de Gaulle stirbt im November 1970. Marlene Dietrich erweist dem «capitain» die letzte Ehre. Es kommt ihr vor, als ob alle um sie herum sterben. Und sie bekommt Medaillen. Der französische Staatspräsident Georges Pompidou verleiht ihr das Offizierskreuz der Ehrenlegion im Élysée-Palast. Sie ist sich sicher, dass es so viele Medaillen gar nicht gibt. Die werden ihretwegen erfunden, glaubt sie. Orson Welles schreibt sie kurz vor ihrem 70. Geburtstag, dass es ihr körperlich und seelisch schlecht geht. Ausserdem sieht sie momentan aus wie eine Kröte. «Cannot drink because of that. So, have no, even momentary, lift. Too much flying too. Money-worries as always but cannot take advances on the contracts before not everything is in order. All in life is miserable at the moment. Not even sleeping-pills make me sleep which doesn't help the TOAD-LOOK.»⁸⁶ Sie hat alles gehabt im Leben: Liebe, Geld, Schönheit und Erfolg. Nun hat sie das Gefühl, dass sie dabei ist, alles zu verlieren. Zu ihrem 70. Geburtstag am 27. Dezember 1971 gratulieren ihr Willy Brandt, Helmut Schmidt und Herbert Wehner im Namen der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Am 5. Januar 1972 wird Maurice Chevalier zu Grabe getragen, und drei Tage später stürzt sie mit dem Gesicht auf eine Marmorplatte. Mit violett unterlaufenen Augen verlässt sie das Haus nicht. Obwohl sie sehr dünn – fast abgemagert – ist, lebt sie in dem Wahn, dick zu sein. Freunden rät sie zur Wasser- und Fleisch-Diät. Dabei fällt es ihr schwer, nur Fleisch zu essen, aber noch schwerer, ohne Alkohol auszukommen. «Ja, das Schlimmste ist der Alkohol. Aber wie soll man ohne?»⁸⁷ Immer wieder notiert sie in ihrem Tagebuch den Beginn alkoholfreier Phasen. Einmal will sie keine harten Getränke mehr trinken, dann wird der Champagner gestrichen. Wenn sie sich elend fühlt, fängt sie wieder an. Am liebsten mag sie Dom Perignon und Scotch. Zumeist trinkt sie allein.

Am 27. Juli 1972, unterzeichnet sie einen Vertrag über die Aufzeichnung ihrer Show im Fernsehen. Es ist die Gage von 250'000 Dollar, die Marlene lockt. Fernsehen hasst sie.⁸⁸ Ihre Garderobe, die Orchestrierung und den Dirigenten Burt Bacharach zahlt sie aus ihrer Tasche. Drehort ist London. Als im November die Vorarbeiten beginnen, wird schnell deutlich, dass sie nicht wie gewohnt ihr eigener Herr sein wird. Die Probenzeiten sind drastisch gekürzt, sämtliche Titel auf Deutsch gänzlich gestrichen. Das Orchester soll hinter der Bühne spielen. Sie tobt, doch die Aufzeichnung verläuft ohne grosse Probleme. Schwierig wird es bei den Interviews, zu denen sie laut Vertrag verpflichtet ist. Im Gespräch mit dem letzten Journalisten nimmt sie kein Blatt vor den Mund und vertritt die Auffassung, die Aufzeichnung sei dilettantisch gewesen. «Als erstes sieht man einen Vorhang mit meinem von René Bouché gezeichneten Porträt. Das ist okay. Dann soll ich ‚La vie en rose‘ singen und das Licht wird orange. Was soll das? Soll ich jetzt ‚La vie en orange‘ singen?»⁸⁹ In diesem Stil geht es weiter. Als das Interview in den grossen englischen und amerikanischen Tageszeitungen erscheint, erklärt ihr Produzent Alexander Cohen, dass er mit Marlene Dietrich fertig sei. Es folgt ein 5-jähriger Rechtsstreit über das ausstehende Honorar. 1977 erhält sie 60'000 Dollar. Angesichts der bereits entstandenen Kosten und immensen Erwartungen stellt dies eine klägliche Ausbeute dar.

Wenige Tage nach der Fernsehausstrahlung der Show findet in New York eine Revue für Noël Coward statt. Der Geehrte erscheint am Arm seiner Freundin Marlene. Die beiden sind in guter Form, lästern, scherzen, singen und halten sich aneinander fest. Zwei Monate später ist Noël Coward tot. «Mutti called fr. London vorm dass Liesl nachts gestorben, sprach auch mit Kater», notiert Rudi Sieber am 8. Mai 1973. Liesl ist in der Nacht in Celle in ihrem Bett gestorben. Nun erinnert sich mit Marlene nur noch Rudi an die Zeit in Berlin. Doch wie es in der Sedanstrasse oder beim Schlittschuhlaufen am Neuen See gewesen ist, das hat nur ihr Sweetheart Liesl gewusst. Marlene ist froh, dass sie diese Nachricht erreicht, als sie in London ist, wo Maria wohnt. Am Abend fährt sie zu Maria und kocht für die Kinder. Es geht ihr elend. Nicht einmal der Scotch hilft. Tagelang will sie nichts essen und trinkt nur Tee. Am 14. Mai, dem Tag der Beerdigung ihrer Schwester in Hannover, eröffnet Marlene Dietrich ihre Show in Birmingham.

Am 17. Mai schreibt Rudi rot und dick in seinen Tagesplaner: «Goldene

Hochzeit». Jeder von beiden denkt in einer anderen Ecke der Welt an diesen Maitag in Berlin vor 50 Jahren. Deutschland ist für sie vorrangig als Absatzmarkt für ihre Schallplatten von Bedeutung. Max Kolpé hält sie über die Stimmung im «Land der Schnulzen» auf dem Laufenden. Er ist Marlene Dietrichs dienstbarer Geist in Deutschland: er lässt in ihrem Auftrag für Rudi Daunendecken machen, kümmert sich um Josefine von Löschs Grab in Berlin, sucht Lieder, schickt Maggiwürze, Placentubex C Creme nach Paris und trägt ihr Gerüchte zu. Er ist rastlos damit beschäftigt, ständig neue Geldquellen aufzutun, und sie ist immer pleite. Er drängt sie, im deutschen Fernsehen aufzutreten. Seine Idee ist, dass sie einen Rundgang durch das Berlin ihrer Kindheit macht und dazu singt. Darüber wird sie wahrscheinlich nur höhnisch aufgelacht haben. Dann kommt er mit dem Vorschlag, «im Zeichen der Nostalgie-Welle» ihre Berlin-Platte neu aufzulegen. Um den Verkauf anzukurbeln, hat er sich eine ganz besondere Publicity-Massnahme ausgedacht. Kolpé will die 11 Jahre alte Aufzeichnung ihres Gastspiels in Baden-Baden verwenden, «und zwar in der sogenannten Senioren-Sendung ‚Schaukelstuhl‘, in der ich als Gast auftrete und u.a. meinen soeben erschienenen Gedichtband ‚Zoo ist das Leben‘ vorstelle».⁹⁰ Marlene Dietrich stimmt diesem eher hilflosen Vorschlag zu, in der Hoffnung, ein paar Platten mehr zu verkaufen.

«I have to earn money as always», ist zu ihrem Mantra geworden. Auch enge Freunde erfahren nur aus der Zeitung oder dem Fernsehen, wo sie gerade ist. Es wird für sie zunehmend schwieriger, alltägliche Dinge alleine zu erledigen. Sie will jemanden, mit dem sie reden kann, der sich um sie sorgt und ihr Beistand leistet. Um sich von ihrem Unglück abzulenken, isst sie zu viel. «I look awfully fat on those amateur photos and now I am even fatter. I don't know how I will get down because I am hungry all the time and as I am at home I eat anything in sight except what is good for me. (...) It is now 5.30 PM and it is raining and windy. My six Geraniums are falling over and I go and put them up. Some occupation!»⁹¹ Bei ihrem Konzert am 7. November 1973 in Washington stürzt sie. Wie immer am Schluss will sie Stan Freeman die Hand reichen. Der steht, um ihr entgegenzukommen, auf einem Klavierhocker. Der Hocker stürzt um. Freeman reisst Marlene Dietrich von der Bühne in den Orchestergraben. Wie ein hilfloser Käfer liegt sie auf dem Rücken. Sie kann sich nicht bewegen. Ihre Rufe hört man nicht, weil lautstark «Falling in Love again»

dröhnt. Zwar hat sie nichts gebrochen, doch das halbe Bein ist aufgerissen. Eine Weltkriegsveteranin lässt sich jedoch nicht so schnell ins Krankenhaus einliefern, sondern beisst die Zähne zusammen. Sie ruft ihren alten Freund Ted Kennedy an, der ihr diskret einen guten Arzt beschafft. Die weiteren Konzerte in Washington werden abgesagt. Wie zu befürchten gewesen ist, fliegt sie nicht zum Ausruhen nach New York, sondern beschliesst, ihren Konzertverpflichtungen in Kanada nachzukommen. Maria bereitet alles für ihre Ankunft in Montreal vor. Der Unfall ist äusserst schmerzhaft und ärgerlich, doch er bietet für Marlene Dietrich endlich wieder eine Herausforderung, die es zu bestehen gilt. Die Soldatentochter mobilisiert ihre Kräfte und läuft zu grosser Form auf. Keiner merkt, dass die alterslos wirkende Frau auf der Bühne schwer verletzt ist. An ihrem 72. Geburtstag fühlt sie sich elend. Die Wunde heilt nicht. Unterschiedliche Ärzte werden von ihr um Rat gefragt. Marlene Dietrich ist eine äusserst anstrengende Patientin, weiss alles besser und will sich eigentlich nicht helfen lassen. Behält ein Arzt beim Gespräch mit ihr die Hände in den Hosentaschen, so ist das für sie Grund genug, ihm nicht zu trauen.

Vor Antritt ihrer Tour durch Südamerika muss sie sich am Herzen operieren lassen. Von dem berühmten Herzspezialisten Michael DeBakey wird ihr klargemacht, dass sie ihr Bein verlieren wird, wenn nicht ihre Durchblutungsstörungen behoben werden. Hotelzimmer für ihre Liebesabenteuer pflegte sie früher unter dem Namen «Sieber» reservieren zu lassen. Jetzt wird sie im Methodist Medical Center in Houston unter diesem Namen als Patientin eingeliefert. DeBakey, nur sieben Jahre jünger als sie, hatte 1964 erstmals erfolgreich eine Bypass-Operation durchgeführt. Marlene Dietrich zählt neben Lyndon B. Johnson zu seinen berühmten Patienten. Nachdem sie die Intensivstation verlassen hat, ist sie ausgiebig mit ihrem Bein beschäftigt. Nun werden keine Starfotos mehr an die Freunde verschickt, sondern Aufnahmen von ihrem Bein, auf das erfolgreich Haut transplantiert worden ist. Eine Woche nach ihrer Entlassung steht in Rudis Tagesplaner: «Mutti called fr. N.Y. ca. 11 PM – geht gut, aber Füsse schmerzen wollte Ragout Fin Liptauer Käse.» Die Beine bleiben geschwollen und schmerzen. Nichtsdestotrotz tritt sie auf. Ihr Leben nimmt wieder an Fahrt auf, und es geht wie gewohnt um Verträge, Proben, Flugzeiten und Schecks. Die Eintragungen sind eine wüste Mischung aus Hotelreservierungen, Flugzeiten, Sinnsprüchen, Medikamentenempfeh-

lungen und Notizen, wer wann wie viel Dollar von ihr bekommen hat. Es bleibt nach der Durchsicht dieser Papiere rätselhaft, wie es ihr gelingt, Termine einzuhalten und auf der Bühne zu stehen. Am 10. August stürzt Marlene Dietrich in ihrem Schlafzimmer in Paris und bricht sich die linke Hüfte. Da sie französischen Ärzten grundsätzlich nicht traut, wird sie zur Hüftoperation nach New York geflogen. Maria, die sie ins Hospital begleitet, muss eine ausgefeilte Logistik zum Einsatz bringen, damit die Presse keinen Wind von dem Krankentransport bekommt. Die Operation verläuft gut. Einen Monat nach ihrer Hüftoperation eröffnet Marlene Dietrich ihr Konzert in London. Ohne zu humpeln, betritt sie die Bühne. Die Ärzte meinen, dass sie für ihr Alter in aussergewöhnlich guter Form sei. «I certainly don't live a good life. I eat like a dog (whatever I find) and the only thing that I don't do is smoking. (...) Still poor as churchmouse, but a young one All Love Marlene».⁹²

Anfang Dezember fliegt sie nach Japan, wo sie bis zum Ende des Jahres 1974 Konzerte gibt. Seitdem sie aus dem Weimarer Konservatorium zurückgekommen ist, verdient Marlene Dietrich ihren Unterhalt durch Schauspiel und Gesang. Sie hat immer hart gearbeitet und das Geld mit vollen Händen ausgegeben. Ein Leben ohne Publikum, Bewunderung und Scheinwerfer kann sie sich gar nicht vorstellen. Je älter sie wird, umso mehr lebt sie nur für diese eine Stunde auf der Bühne. Marlene Dietrich findet auch mit über 70 Jahren keine Ruhe. Sie ist nicht dafür geschaffen, ihre Zeit damit zu verbringen, Freunde an der Côte d'Azur zu besuchen, die Enkel von der Schule abzuholen, Wohltätigkeitsbankette zu veranstalten oder mit einer Altersliebe auf einer Parkbank Händchen zu halten. Äusserstes Zugeständnis an das Alter sind ihre Apartments in New York und in Paris. Das sind die Klausen, die sie für ihren Rückzug von der Welt braucht.

Eigentlich kann sie sich gar nichts anderes vorstellen, als so weiterzumachen wie immer: aus dem Koffer leben, Hotelzimmer bewohnen, Flugpläne notieren, Bühnen inspizieren, sich verbeugen, Schecks verteilen, Modehäuser heimsuchen und Aufsehen erregen. Mit 70 hat sie eine Grenze überschritten, die es für sie immer schwieriger macht, noch zu denen zu zählen, denen die Zukunft gehört. Das Jungsein ist so sehr Teil von ihr geworden, dass sie davon nicht lassen kann. Ausser Kosmetik, Korsagen, Frischzellenkuren und Vitaminpillen hat sie auch die Dienste der Schönheitschirurgie in Anspruch genommen. Ihr Freund Kenneth Tynan, den sie im Mai 1972 in London zum Essen trifft, notiert: «Marlene has clearly

undergone some facial renovation: cheeks and neck are smooth and unwrinkled.»⁹³ Am wichtigsten ist jedoch der Alkohol. Früher trank sie gerne ein Glas Champagner, «Mut» umschrieben, bevor sie auf die Bühne ging. Doch nach so vielen Jahren hat sie darüber die Kontrolle verloren. Aus Champagner wurde Scotch und aus einem Glas mehrere. Da auch sie mittlerweile nicht mehr darüber hinwegsehen kann, dass sie eine alte, einsame Frau ist, braucht sie den Alkohol, um sich die Erinnerung an ihre Jugend und erotische Allmacht zurückzuholen. Gelingt es ihr noch immer, die Geister zu beschwören? Nur, wenn sie selbst an das glaubt, was sie singt, gelingt die magische Übertragung ins Publikum. Dabei übersieht sie vollkommen, dass der Alkohol ihren Hang zur Immobilität und Starrheit noch verstärkt. Der Alkohol macht sie gleichgültig selbst ihrer Perfektion gegenüber. Jedes Mal, wenn sie «Sentimental Journey» singt, muss sie weinen. Und beim Anhören ihrer Berlin-Platte schießen ihr Tränen in die Augen. Alt ist sie geworden und sentimental dazu. Der berühmte Schwannemantel zeigt Verschleisspuren, und ihre einstmals atemberaubenden Kleider sind in die Jahre gekommen. Ist sie zu betrunken, wenn sie sich an den Schminktisch setzt, so verschmiert sie den Lippenstift, trägt das Make-up schlampig auf und setzt sich die Perücke schief auf den Kopf. Ohne Maskerade kann sie sich nicht mehr blicken lassen. An einen Mann ist nicht mehr zu denken. Der würde ja alles sehen: die geschwollenen Füße, die paar Haare auf dem Kopf und die vielen Falten. Mittlerweile wird sie ihrer Gleichgewichtsstörungen wegen mit dem Rollstuhl zum Bühnenvorhang geschoben. Solange davon keine Fotos kursieren, genießt sie diesen Service, denn dann fällt nicht so auf, dass sie nach ihrer Ration Scotch nicht mehr sicher auf den Beinen ist. Sitzt sie nach der Show allein in ihrem Hotelzimmer dann kann sie nicht schlafen. «No wonder I don't sleep other than drugged. (I take no more than one). But I still wake up at 2 PM and then what?»⁹⁴ Wie viel soll sie denn noch lesen? Von ihrem Lieblingsautor Rex Stout hat sie alle Bücher durch, und manchmal greift sie nachts aus purer Verzweiflung zum Kochbuch. Marlene Dietrich, der die Bühne die Möglichkeit geboten hat, endlich nicht mehr andere Frauen verkörpern zu müssen, ist mittlerweile in ihrer eigenen Legende gefangen, wie Coward klug bemerkt hat. Daraus befreien kann nur sie selbst. Rudi ist ihr geblieben, um den sie sich kümmern muss. In den 70er Jahren bekommt er eine Altmännerschrift. Schnörkel statt Spannung.

Er beginnt sich in seinen Briefen zu wiederholen, und man spürt förmlich, wie er krampfhaft nach etwas sucht, was er ihr mitteilen kann. Doch es gibt nicht viel. Auf den letzten Seiten seiner Tagesplaner trägt er hinter dem Namen das Geburtsdatum seiner Freunde ein. In den vergangenen Jahren sind die mit einem Kreuz gekennzeichneten Todestage dazugekommen. Und es werden immer mehr Kreuze. Strikt bleibt er bei den seit Jahrzehnten bewährten Eintragungen. Geschenke, Ausgaben, Telefonate, Russische Ostern, Muttis Flugdaten und Auftritte, Essen, Trinken, Lektüre, Haarewaschen, Baden und Zubettgehzeit. Einmal fordert er Marlene auf, mit ihm auszugehen. Er hat doch den feinen Anzug, den er sich damals für Tamaras Beerdigung gekauft hat. Sie schickt ihm Pakete mit Birnenschnaps, einem bestimmten Wodka, den es nur in Paris gibt, Autobiographien ihrer Freunde, Artikel über seine Heimatstadt Aussig, Platten von Horowitz, Medikamente und Haarwuchsmittel. Manchmal träumt er nachts von seiner Zeit in Berlin, er sammelt Etiketten von Weinen aus seiner Heimat und freut sich über den Besuch seiner Enkel, die so gross sind wie Riesen. Über Rudi Siebers Gefühle erfährt man so gut wie nichts. Mit buchhalterischer Akribie hält er fest, wie sein Leben langsam ausläuft. Marlene Dietrich ist mit ihren Krankheiten beschäftigt und hat nicht mehr so viel Zeit wie früher für ihn. Es kommt vor, dass sie ihm 10 frankierte und adressierte Briefumschläge schickt und er daraufhin beleidigt fragt, ob sie auch welche von ihm wolle.

Rudi Sieber hat sein gesamtes Leben in den Dienst Marlene Dietrichs gestellt. Sie hat im Gegenzug für ihn die Verantwortung übernommen. Nicht einmal Tamara konnte ihn dazu bewegen, sein eigenes Leben zu wagen. Dafür ist es jetzt zu spät. Marlene Dietrich hat Rudi nie aus ihren Diensten entlassen, und er hat auch nicht darum gebeten. Die Farm' ist zu einem Zufluchtsort für sie geworden. Dort interessiert sich niemand für den Star. Es gibt ein Foto, das Marlene Dietrich im Jeansanzug und im Rollstuhl vor Rudis Farm zeigt. Unsicher lächelt die alte Frau in die Kamera.

Zu Beginn des Jahres 1975 nimmt sie sich vor, weniger zu trinken. Der Alkohol macht dick, und sie passt nicht mehr in ihre Kleider. Bevor sie im Herbst zum wiederholten Mal eine Australien-Tournee machen will, hat sie fast zwei Dutzend Auftritte in Nordamerika und Europa zu überstehen. Maria ruft am 11. August ihre Mutter an und berichtet, dass Rudi einen Schlaganfall gehabt hat. Er ist nicht ansprechbar und in der Klinik.

Mutter und Tochter stehen in ständigem Telefonkontakt. Ende August trifft Marlene Dietrich in L.A. ein. Sie besucht Rudi und fliegt dann weiter über Honolulu nach Sydney. Die Tour läuft schlecht. Es werden viel zu wenig Karten verkauft. Der Produzent erwägt, die gesamte Tour abzusagen. Ihm ist nicht verborgen geblieben, dass sein Star selten nüchtern ist. Bei einem Konzert in Sydney fällt sie, als sie auf die Bühne kommt. Wahrscheinlich betrunken stürzt sie über herumliegende Kabel. Die Zuschauer werden nach Hause geschickt und Marlene Dietrich in ihre Garderobe geschleppt. Die Diagnose lautet: Oberschenkelhalsbruch links. Verpackt wie feinstes Porzellan, wird sie nach Los Angeles geflogen. Davon existiert ein Foto, das sie auf einem Flughafen, bis zum Hals zugedeckt, auf einer Trage zeigt. Rudi ist nach seinem Schlaganfall gelähmt, sie liegt nach ihrem Sturz im Ganzkörpergips. Da sie auch den kalifornischen Ärzten nicht über den Weg traut, wird sie nach New York und schliesslich nach Paris geflogen, wo sie bis Februar 1976 im Streckverband liegt. Marlene Dietrichs Leben ist zum Stillstand gekommen.

VII Endspiel (1976-2003)

In der Matratzengruft

Im April 1976, als es ihr besser geht, fliegt sie noch einmal die ihr so vertraute Strecke von Paris nach L.A. zu ihrem Mann. Sie verbringt einige Tage bei Rudi. Beruhigt stellt sie fest, dass es sich gelohnt hatte, die vielen Ärzte, Schwestern und Therapeuten zu bezahlen. Anfang Juni ist sie wieder zurück in Europa. 14 Tage später erreicht sie die Nachricht, dass Rudi gestorben ist.

Es passt zu ihrer gemeinsamen Lebensgeschichte, dass er in L.A. stirbt, während sie in Paris ihre Wohnung einrichtet. Noch einmal will sie nicht nach Amerika fliegen. Beerdigungen meidet sie sowieso am liebsten. Besonders dann, wenn alle nur darauf warten, sie als trauernde und gebrechliche Witwe zu fotografieren. Maria wird sich um alles kümmern.

Am 30. Juni 1976 wird Rudolf Emilian Sieber im Hollywood Memorial Park Cemetery beigesetzt. Sein Grab liegt in der Nähe von Tamaras und im Schatten der Paramount Studios. Auf seinem Grabstein steht «Rudi 1897-1976». Der Nachname ist weggelassen, denn eigentlich war Rudolf Sieber sein Leben lang «Herr Dietrich».

Am 15. November notiert sie in ihrem Tagesplaner den Tod Jean Gabins. Ihre letzte grosse Liebe ist an Herzversagen gestorben. An Schlaf ist in den Tagen danach nicht zu denken. Billy Wilder ruft an. Vielleicht hat er an die einsame, alte Marlene Dietrich gedacht, die um ihren einstigen Geliebten trauert. Kurz vor Weihnachten erhält sie einen Brief vom Anwalt Gabins. Er teilt ihr mit, dass Gabin ihr Fotos und ein Zigarettenetui hinterlassen hat. Einen Tag vor Silvester bekommt sie die Sachen zugestellt. Wenige Monate später wird sie Gabins Hinterlassenschaften auf ihre

Auktionsliste setzen.¹ Da sie nicht mehr raucht, braucht sie das Zigarettentui nicht. Geld ist ihr lieber als sentimentale Andenken. Mit Jean Gabin sind all die Männer, die ihr wirklich wichtig gewesen sind, tot. Jo ist als erster gegangen, dann Boni und jetzt Rudi und Jean im gleichen Jahr. Boni, Jo und Gabin sind seit Jahren nur noch Erinnerungen gewesen, während Rudi zu ihrem Alltag gehörte. Aus RudiMuttiKater ist MuttiKater geworden. Im September schreibt Marlene Dietrich ihrer Tochter Maria, dass seit Rudis Tod nichts mehr für sie wichtig ist. Jede Minute des Tages wird sie daran erinnert, dass es ihn nicht mehr gibt. «His handwriting in my telephone books, his notes that pop up everywhere keep me running back in my mind and torture me. ‚Never more‘ is a horrible saying. From the things he liked from here to the magazines I used to send – I stop so many times and remind myself that all is over.»² Da es weder Auftritte noch Abflugtermine oder Rendezvous mehr gibt, ist sie dem Schmerz über das Vergangene ausgeliefert. Am schlimmsten sind die Heimsuchungen in der Nacht. Sie schläft bis 2 Uhr und dann wird sie wach. «Think Papi is sitting all alone in the livingroom and I get up to look. Stupid.»³

Ausserdem soll sie dämliche Memoiren schreiben und dazu muss sie sich erinnern. Jedes fertige Kapitel geht umgehend an Maria. Wenn sie vor Fertigstellung des Buches stirbt, so weiss Maria Bescheid. Sie muss Seiten machen, um endlich den Vorschuss zu bekommen. Doch das Schreiben ist eine Tortur für sie. Eigentlich will sie nicht über sich nachdenken. Marlene Dietrich will nichts von ihrem Leben preisgeben und fühlt sich in der Falle. Kenneth Tynan, der vor einigen Jahren mit ihr zusammen eine Biographie schreiben wollte, fragt sie um Rat. Ihm berichtet sie, dass ihre Unfälle und der Tod Rudis sie zutiefst deprimiert haben. Was soll sie ohne Rudi anfangen? Er trug immer eine Postkarte bei sich, auf der sie den Text von «Falling in love» aufgeschrieben hatte. So sehr hat er sie geliebt.

Um Maria nicht zur Last zu fallen, hat sie sich nach Paris zurückgezogen. «It bores my stiff. I guess I was always spoiled and had people who recharged my batteries. Now, there is nobody to talk to, to advise me.»⁴ Die Kapitel über Hemingway und Remarque fielen ihr schwer, das über Coward leicht. «The Childhood-Chapters are by far the best because I find it so much easier to write from a child's viewpoint.» Aber sie weiss, dass das nicht genügen wird. Anekdoten will sie nicht ausbreiten, denn sie hat ihr ganzes Leben Anekdoten gehasst. Bettgeschichten wird es von ihr nicht zu lesen geben.



Marlene Dietrich und ihre Boys, New York 1944

Besonders hart springt sie mit ihrem alten Freund und Helfer Max Colpet um. Er ist in das Unternehmen «Memoiren» von Anfang an eingebunden, denn er soll die deutsche Übersetzung machen. Gemeinsam hatten sie sich ausgemalt, welcher Verlag wohl den grössten Vorschuss bezahlen würde. Wenn Hilde Knef mit ihrer uninteressanten Lebensgeschichte Millionen gemacht hatte, dann sollte das Marlene Dietrich mit links gelingen. Marlene Dietrich ist unzufrieden mit seiner Übersetzung und unterstellt ihm Bayerisch statt Deutsch zu übersetzen (Burschen für guys!). Überhaupt kommt ihr sein Deutsch verlottert vor, und sie verweist auf Rudi, der immer auf grammatikalisch korrektem Deutsch bestanden hatte. Sie selbst liest, spricht und schreibt vorwiegend auf Englisch. Nichtsdestotrotz macht sie ihren Freunden Vorhaltungen, sie hätten Hochdeutsch verlernt. Sie notiert, welches Kapitel abgeschlossen ist und wer es zur Begutachtung bekommen hat. Kritik ist natürlich nicht erwünscht. Wie sie fertig werden soll, ist ihr ein Rätsel. Die Sekretärinnen sind unfähig, Col-

pet ist vertrottelt, und im Haus ist zu viel Lärm. «Mme Miron gave me the weekly bath. She is still the best. I am all scrubbed and clean. Otherwise there is nothing but a terrible vast emptiness that I know I have to fill and write about my – what? I ordered food from the restaurant because I could not face the cooking. God knows how am I going to pay for ALL of that.»⁵ Sie beginnt die Zeichen zu zählen. Wann kommt der Vorschuss? Und was ist überhaupt ein Anschlag? Wenn das Geld nicht wäre, würde sie keine Zeile schreiben. Ihre Erinnerungen gehen keinen etwas an. «What an easy time when I worked on stage.»

Abwechslung bieten die Dreharbeiten zu *Schöner Gigolo, armer Gigolo*. Der Film spielt im Berlin der Weimarer Republik. Es geht um preussische Offiziere, verlorene Ehre, Kokotten, Kommunisten und Nazis. Die «Eden»-Bar, die Boni so mochte, kommt auch vor. Marlene Dietrich als Baroness von Semering, das Gesicht im Schatten eines grossen Huts versteckt, singt dort «Schöner Gigolo, armer Gigolo». Macht sie auch nur wegen des Geldes, die Geschichte findet sie dumm. David Bowie, der die Hauptrolle spielt, erinnert Walter Reisch an den jungen Rudi Sieber. Vielleicht ging es Marlene Dietrich ebenso, und sie hatte einen Grund mehr, nochmals vor der Kamera zu stehen. *Gigolo* wird ihr letzter Spielfilm sein. Er fällt bei der Kritik und beim Publikum durch. Unter einem Filmstill, das sie als Baroness von Semering zeigt, notiert sie: «How ugly can you get?»

Am 14. März 1979 erreicht sie ein Telegramm von Bertelsmann, das sie über das Erscheinen ihres Buches unterrichtet. Nach vielen Überlegungen hatte sie den Goethe-Titel «Nehmt nur mein Leben» gewählt. Colpet verzichtet darauf, als deutscher Übersetzer genannt zu werden. Er will seine alte Freundin vor Vorwürfen schützen: «... damit es nicht wieder heisst, dass Du Dich weigerst, deutsch zu sprechen oder zu schreiben.»⁶ Die Besprechung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die sie in die Nähe von Wolfgang Borchert und Heinrich Böll rückt, gefällt ihr. Dass die Memoiren inszeniert sind, wie alles, was sie macht, wird als ihre grosse Kunst hervorgehoben. Wer wird denn auch die Wahrheit erwarten? «Die Erinnerungen sind so gut zurechtgemacht wie sie selber, sie sind in ihrem perfekten styling so wahr wie die kunstvolle Dietrich bei der Show in Las Vegas.»⁷ Das Buch wird nicht der ersehnte Bestseller. Marlene Dietrich weigert sich, den Verkauf durch Lesungen, Fernsehauftritte oder Signierstunden anzukurbeln. Diesen Zirkus hat sie nicht nötig.

Ihren Pariser Salon hat sie mit Fotos ihrer berühmten Liebhaber und Lehrer geschmückt. Ronald Reagan und Jacques Chirac sind neu dazugekommen. Von beiden Politikern hat sie eine geheime Telefonnummer. Chirac schickt ihr Blumen, sie schreibt ihm Briefe. Mit Nancy Reagan, deren Memoiren mit Widmung in Marlenes Bibliothek stehen, telefoniert sie gern. Marlene Dietrich hat sich keineswegs zurückgezogen, um von der Vergangenheit zu träumen, sie hat ein ausgesprochen reges Interesse, an dem, was in der Welt passiert, wobei auffällt, dass der Film, das Schauspiel oder die Mode nach ihrem Abschied von der Bühne an Bedeutung für sie verloren zu haben scheinen. Mit Vergnügen schaut sie sich eine Sinatra-Show im Fernsehen an, aber weitaus mehr beschäftigt sie Watergate, die Streiks in Frankreich oder die Neonazis in Deutschland. Ihre Zeitschriftenlektüre ist beachtlich: sie liest täglich *The Times*, *The Daily Telegraph*, *The New York Times*, *Trance-Soir*, *Le Figaro*, *Die Welt* und zusätzlich *Die Zeit*, *Bunte*, *Quick*, *Stern* und den *New Yorker*. Während sie in ihrer aktiven Zeit das Fernsehen naserümpfend ignorierte, hat sie als alte Dame ihren Frieden damit geschlossen.

Der Betrieb muss aufrechterhalten werden. Weiterhin führt sie Tagesplaner. Marlene Dietrich bevorzugt englische Tagesplaner mit dem Netz der Londoner Subway und einer englischen Landkarte. Als alte Transatlantikerin notiert sie jedes Jahr die Zeitverschiebung zwischen Paris und New York wie auch zwischen Paris und L.A. Jeden Tag schreibt sie im Durchschnitt vier Briefe. Die gehen in die ganze Welt. Sie hat zwei Schreibmaschinen und ein Kopiergerät in der Wohnung stehen. «When I worked on the stage I had 6 different dresses, so, why not now when my only source of income is this bloody book, have 2 typewriters?»⁸ Erhaltene oder versandte Briefe gehen fast immer in Kopie an Maria. Wenn Bücher über sie erscheinen, dann fordert sie ein Exemplar an und kontrolliert genau, was über sie geschrieben worden ist und welche Fotos dazu veröffentlicht wurden. Kranken Freunden schickt sie ihre berühmte «chicken-soup» mit dem Taxi. Tage verbringt sie damit, Listen zu erstellen von all den Dingen, die verkauft werden können. Anfragen für Interviews sind nur dann für sie interessant, wenn ein gutes Honorar winkt. Zumeist lässt sie sich verleugnen: behauptet, sie sei in den USA oder der Schweiz.

So auch, als Maximilian Schell sein Kommen ankündigt. Er ist im «George V» abgestiegen und erwartet ihren Anruf. Marlene Dietrich lässt

ihm mitteilen, sie habe einen Termin in London. Die beiden kennen sich von den Dreharbeiten zu *Judgement at Nuremberg*. Er hat damals den Oscar bekommen, der ihr schon lange zugestanden hatte. Schliesslich kommt sie doch noch mit ihm ins Geschäft. Im Herbst 1982 treffen sie sich zu Aufnahmen für einen Film über Marlene Dietrichs Leben. Sechs Tage unterhält sie sich mit ihm jeweils drei Stunden. Einen Tag auf Deutsch und einen Tag auf Englisch. Auch das macht sie nur des Geldes wegen und ist empört, dass sie die ganze Zeit sprechen soll. Störrisch verweist sie auf ihr Buch. Dort kann man doch alles nachlesen. Den Film hat sie sich so vorgestellt, dass er Bilder oder Filmausschnitte zeigt und dazu aus ihrem oder aus Sternbergs Buch vorliest. Doch er will sie vor laufender Kamera dazu zwingen über sich nachzudenken. Er sieht zwar gut aus, doch sie findet ihn phantasielos und schüchtern. Als sie zusammen Szenen aus ihren alten Filmen anschauen, was sie blödsinnig findet, überrascht Marlene Dietrich. Sie kennt noch jedes Bild, erinnert jede Einstellung. Ansonsten ist ihr Auftritt in *Marlene*, wie der Film heissen wird, der beste Beweis der Remarquescen Beobachtung: «Mit Tante Lena kannst du nicht argumentieren.» Sie widerspricht sich beständig, was sie aber nicht weiter stört. Mit ihren 80 Jahren ist sie witzig, schlagfertig und ungeheuer präsent. Schell kann eigentlich einpacken. Nur ganz zum Schluss des Films will er ihr beweisen, dass sie ein sentimentaler Mensch ist. Als sie gemeinsam Freiligraths berühmtes Liebesgedicht zitieren: «O lieb, solange du lieben kannst! / O lieb, solange Du lieben magst», versagt Marlene Dietrich die Stimme. Ihre Mutter hat dieses Gedicht geliebt. Es hing früher in Berlin eingerahmt im Wohnzimmer. Es mag kitschig sein, aber sie kann diese Worte nicht sprechen, ohne zu weinen.

Schell gelingt nicht, sie zu einem Auftritt vor der Kamera zu bewegen. Ihre Antwort ist kurz, einfach und intelligent: «I've been photographed to death my whole life. That's enough.» Keine Kamera soll festhalten, was das Alter mit ihrem Gesicht angerichtet hat. Dass sie den Kampf um die Jugend verloren hat, geht keinen etwas an. Das ist keine Eitelkeit, sondern eine künstlerische Haltung. Offiziell erklärt sie in einem Film, der von ihr handelt und in dem sie nicht zu sehen ist, ihre lebenslange Romanze mit der Kamera für beendet. Josef von Sternberg hätte das gefallen.

Nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch ihre alten Freunde dürfen sie nicht mehr sehen. Hilde Knef, die – wie Romy Schneider auch – von Mar-

lene Dietrich grosszügig per Post mit verschreibungspflichtigen Tabletten versorgt wird, steht vor verschlossener Tür. Überhaupt findet Marlene Dietrich, dass sich Hilde zu viel einbildet. Als Knef bei ihr nach einem französischen Modeschöpfer fragt, findet sie es an der Zeit, ihr den Kopf zu waschen. Ein weltberühmter Mann wie Yves Saint Laurent wird nicht wegen einer Hilde nach Deutschland reisen. Bei ihr war das anders. Die Couturiers lagen ihr zu Füssen und schätzten sich glücklich, wenn die Dietrich ihre Kreationen trug.

Mit Willi Forst nimmt sie wieder Kontakt auf, doch er lässt sie abblitzen. Sehr alte Sachen kann man nicht aufwärmen, lässt er sie wissen. Marlene Dietrich schreibt darunter: KALT BIS ANS HERZ HINAN. Ihr ehemaliger Geliebter Brian Aherne ist da anders. Er hat Wort gehalten und meldet sich von Zeit zu Zeit bei ihr. Es versetzt ihm einen Stich, dass er in ihren Memoiren kaum vorkommt, was jedoch nichts an seiner Bewunderung ändert. «You are one of the great ones of the world and God bless the memory of Joseph von Sternberg who was the first to see that and to put you on the track.»⁹ Das wird sie gerne gelesen haben. Über Sternberg denkt sie mittlerweile wieder etwas milder und steht mit dessen Witwe in Kontakt. Walter Reisch hofft in jedem Brief, sie werde noch einmal nach Kalifornien kommen. Er ist entsetzt, dass sie sich in Paris eingeschlossen hat und so einsam ist. Wo ist ihre Vitalität und «Lebensbejahung» geblieben? Gibt es denn niemanden, der sie liebt? In Kalifornien könnte sie von der alten Clique die Wilders, Preminger, Mia May, Amblers und ihn treffen. Von ihm erfährt sie, wie es nach dem Krieg in Hollywood zugeht. Die neuen Produzenten wollen nichts wissen von alten Hasen wie ihm. Deshalb hält er jetzt lectures und freut sich über das grosse Interesse der Studenten an Lubitsch, May und Lang.

Selbst Billy Wilder, mit dem sie herrlich über Hollywood damals und heute hätte ablästern können, lässt sie nicht vor.¹⁰ Wie auch Reisch ruft er sie jedes Mal an, wenn er in Paris ist. Obwohl sie ihre Stimme verstellt, erkennt er sie sofort. «Come on, for Christ's sake, Marlene, we know it's you! ... Marlene, I'll come up, I want to see you. I'll blindfold myself, how about that?» Daraufhin will sie ihn am nächsten Tag anrufen, sagt dann aber ab, weil sie angeblich zum Augenarzt nach Neuilly muss. Und so geht es tagelang weiter, bis er schliesslich nach L.A. zurückfliegt, ohne Marlene Dietrich getroffen zu haben.

Man konnte mit ihr telefonieren oder Briefe tauschen, ein persönliches Treffen jedoch war ausgeschlossen.¹¹ Härte gegenüber sich selbst, denn

nichts anderes ist diese Isolation, war sie als Offizierstochter von klein auf gewohnt. Ihre Zensur ist unerbittlich. Wenn einer der Freunde es wagt, sich zu ihrer Person zu äussern, schickt sie beleidigte und beleidigende Briefe. Wenn man sie fragte, was sie mache, so antwortet sie: «I'm the same, (...) in bed , with a book and a bottle.»¹²

Den Kontakt zur Aussenwelt hält sie über das Wort aufrecht. Entweder sie schreibt Briefe, oder sie ruft an. Ihr Telefon bezeichnet sie als «my only extravagancy». Es befindet sich stets in ihrer Reichweite, und sie nutzt es nach Lust und Laune. Das sieht man ihm heute noch an. Das weisse Telefon befindet sich in einem erbärmlichen Zustand. Es ist versifft, bekleckert und an vielen Stellen geklebt. Marlene Dietrichs Telefon wirkt wie ein ungepflegtes, erschöpftes Tier und nicht wie ein technischer Apparat. Das Buch und das Telefon helfen ihr gegen die Einsamkeit. Weihnachten, ihren Geburtstag, Silvester, Ostern, Pfingsten und die langen französischen Sommerferien verbringt sie allein.

Ausser der grossen weiten Welt, in der sie glaubt noch immer eine Rolle zu spielen, gibt es noch die kleine Welt des Apartments, in der sie den Ton angibt. Marlene Dietrich ist auf Sauberkeit bedacht und notiert, wann die Vorhänge gewaschen worden sind, die Matratze gewendet und die Bettwäsche gewechselt worden ist. Ihr ganzes Leben ist sie unzufrieden gewesen mit den Menschen, die bereit gewesen sind, mit ihr ihre Zeit zu verbringen. Daran hat sich im Alter nichts geändert. Nur, dass es damals aus Liebe geschah und sie jetzt dafür bezahlen muss. Mit ihren Sekretärinnen, Unterhaltern oder maids ist sie über kurz oder lang zerstritten. In ihren Augen sind sie hysterisch, neurotisch, unfähig, trunksüchtig, undankbar oder unverschämt. Eigentlich will sie, dass Maria bei ihr ist. Mehrmals täglich ruft sie bei ihr an. Wenn sie sich nicht meldet, dann ist sie vollkommen aufgelöst und befürchtet, ihr sei etwas zugestossen. Maria kommt nicht oft, doch wenn sie zu Besuch ist, dann badet sie ihre Mutter und kocht für sie. Lange halten die beiden es jedoch nicht miteinander aus. Maria kann fliehen, Marlene Dietrich bleibt einsam in der Avenue Montaigne zurück.

Nachdem die Prosa ihres Lebens geschrieben ist, beginnt sie Gedichte zu schreiben. In einem davon heisst es:

«If a surgeon / Would open my heart / He would see / A gigantic sea / Of love / For my only child. / He would be stunned / At the force of it / The

violence / The fury of it / All entangled in / One human heart Diese Gedichte sind vielleicht das Einzige, was sie nicht versucht zu Geld zu machen. Ständig denkt sie darüber nach, wie sie zu Geld kommen kann. So kramt sie nach einem Foto aus *Der blauen Engel*, um zu vergleichen, was Madonna von ihrem Kostüm kopiert hat. Ihre Kleider bietet sie zum Verkauf an, sie schreibt Artikel zum Tod der Garbo, überlegt, ob sie für Bier werben soll, und wendet sich an ihren Freund Karl Lagerfeld mit dem Vorschlag, ein Parfüm «Marlene» auf den Markt zu bringen.

Josef von Sternberg hatte Marlene Dietrichs Gesicht zu einer Formel des 20. Jahrhunderts gemacht. Das Alter hat nicht Marlenes Schönheit, sondern das Kunstwerk zerstört, das ihr Gesicht gewesen ist. Marlene Dietrichs 20. Jahrhundert ist vorüber, nachdem sie verkündet hatte, dass sie ihr Gesicht nicht mehr zeigen wird. Das Scheinwerferlicht hat sie selbst abgeschaltet. Durch ihren Rückzug aus der Welt sorgt sie dafür, dass das Kunstwerk Marlene Dietrich weiterexistiert. Der Mythos Marlene lebt fort; das Phantom, die sterbliche Marlene, begibt sich ins Dunkel der Einsamkeit.

Für die glamourösen Kostüme, die Kleider der Haute-Couture-Schneider, die massgeschneiderten Anzüge der feinen Herrenausstatter und die filigranen Kunstwerke der italienischen Schuhmacher hat sie keine Verwendung mehr. Marlene Dietrich trägt Bettjäckchen. Natürlich nicht irgendwelche, sondern von Dior. Diese Bettjäckchen sind hauchdünne Wunderwerke in blau, rosa und weisser Wolle. Unter dem Strickgewebe sind sie mit gleichfarbigem Chiffon gefüttert. An den Ärmeln werden sie mit Bändern gerafft, und am Hals kann man sich eine Schleife binden. Einige der Bettjäckchen haben grosse Löcher in dem zarten Gewebe. Jemand, der nicht mehr gut sehen konnte, hat sie an diesen Stellen notdürftig geflickt. Unter den Jäckchen hat sie einfarbige baumwollene Nachthemden oder Herrenschlafanzüge an. Auch wenn sie keiner mehr sieht, bleibt sie sich treu: Marlene Dietrichs Bettkleidung ist schlicht und elegant. Einen völlig ungetragenen Eindruck machen die rosafarbenen und hellblauen Bettschuhe. Man kann sich die zarte Marlene Dietrich mit ihren berühmten Beinen auch nicht in diesen wollenen Schuhen mit dem grossen Bommel vorstellen.

«Die Reihen lichten sich», hat Walter Reisch ihr aus Hollywood geschrieben. Erstmals ist sie jetzt bereit, den Tod zur Kenntnis zu nehmen. Wie einst Rudi notiert sie in ihrem Tagesplaner die Todestage: Orson Welles,

Simone Signoret, Mischa Spoliansky, Lilli Palmer, Duchess Windsor und Romy Schneider trägt sie ein. Zu Michael Wildings Beerdigung schickt sie Blumen, und als Axel Springers Sohn sich das Leben genommen hat, schreibt sie ihm, dass sie in Gedanken bei ihm sei. Serge Gainsbourg stirbt, und Jane Birkin erhält von Marlene Dietrich einen Kondolenzbrief mit dem Taxi zugestellt. Der Tod von Kenneth Tynan macht ihr zu schaffen, und vom Tod Ernst Siebers, dem Bruder Rudis, ist sie gar geschockt. Wahrscheinlich, weil mit ihm der letzte Sieber gegangen ist, wie sie meint.

Einladungen nach Deutschland von Seiten ihrer Verwandtschaft nimmt sie nicht an. Die deutsche Sprache ist für sie nur noch eine Erinnerung. Dennoch gibt es Dinge, die sie nur auf Deutsch ausdrücken kann: weltfremd, Jugendzeit, Hopfen und Malz verloren, In der Not frisst der Teufel Fliegen, Schnitzel und Langschläfer gehören dazu. Knorr-soups, Placentubex und Maggi sind okay, aber ansonsten ist die Bundesrepublik in ihren Augen ein Land ohne Geschmack und ein Ärgernis. Dazu gehören für sie auch diejenigen, die glauben, Marlene Dietrich vor ihren Wagen spannen zu können, wie die Grünen-Politikerin Jutta Ditfurth, die 1990 mit einem Dietrich-Porträt für eine Demonstration gegen die Wiedervereinigung mobilisiert. Marlene Dietrich fühlt sich dadurch nachdrücklich in ihrer Ehre verletzt und stellt Strafantrag. «Nie wieder Deutschland», das hat sie nie gesagt. Ganz im Gegenteil, sie wirbt für Babelsberg und freut sich über das Stück Mauer, das ihr ein Bewunderer zuschickt. Ob man das gut verkaufen kann?

Als 1987 die *Memoiren* von Leni Riefenstahl in der *Bunte* vorabgedruckt werden, schickt sie extra ihre Maid an die Champs-Élysées, um eine Ausgabe für sie zu kaufen. Umgehend ruft sie Max Colpet an, um ihm davon zu berichten. In ihrer Verachtung gegenüber Leni Riefenstahl scheinen sich die beiden einig gewesen zu sein: «Was soll man dazu sagen? Alles erstunken und erlogen! Hast Du etwas anderes erwartet? Natürlich drucken sie lustig weiter diese Lügen der ‚Reichsgletscherspalte‘, wie man diese glühende Narzisse nannte. (...) Die unverschämteste Lüge der L.R. ist, dass sie angeblich den Namen ‚HITLER‘ erst 1932 zum ersten Mal hörte.»¹³

Die Avenue Montaigne ist eine elegante Adresse. Unweit des Eiffelturms, des Fauburg Saint-Honoré und der Champs-Élysées gelegen. Hier ist Paris von dieser taubengrauen, lautlosen Eleganz, die es sonst nirgendwo auf der Welt gibt. Marlene Dietrich wohnt im IV. Stock eines grosszügi-

gen Apartmenthauses, das eine vornehme Anonymität suggeriert. Auch Soraya, die vom Schah verstossene Schönheit lebt in diesem Haus. Paris ist die «Heimat des Fremden» (Franz Hessel). Die Kaiserinnen ohne Land, die ihre Augen hinter dunklen Sonnenbrillen vor zudringlichen Blicken schützen, sind zu Hause in einer breiten baumgesäumten Avenue der Haute-Couture und Luxushotels. Die Wohnung ist Refugium und Archiv. Es kommt vor, dass sie über Stunden ein bestimmtes Chanel-Kostüm sucht und sich ärgert, wenn sie es nicht findet. Der Verdacht liegt dann nahe, dass eine ihrer Helferinnen es mitgenommen hat. Manchmal verschenkt oder verkauft sie etwas aus ihrem Fundus. Mode gehört zu ihrem vorigen Leben, als sie noch stehen, singen und fliegen konnte. «Isn't it strange: / The legs / That made / My rise to glory / Easy, No? / Became / My Downfall / Into misery! / Queesy, No?»¹⁴

Ihre Medaillen macht sie sauber und poliert die Ringe. Dann gibt es noch die vielen Fotos, Geschenke und Briefe, die sie immer wieder anschaut, liest, ordnet, kommentiert und sortiert. In ihrem Nachlass finden sich vereinzelt grosse braune Umschläge, auf denen sie mit ihrer eleganten, steilen Schrift Namen und Daten notiert hat. Eine durchgängige Ordnung lässt sich nicht feststellen. Die wird es nur in ihrem Kopf geben. Ihre Bemerkungen auf den Fotografien zeigen, dass sie den kritischen Blick auf sich selbst beibehalten hat. So heisst es des Öfteren, wenn sie nicht so vorteilhaft wekommt: «Is that me?» An den Wänden Fotografien derer, die sie liebte und die sie geliebt haben. Überall Stapel von Papier, viele Bücher, der Fernsehapparat und unzählige Zeitungen in Englisch, Französisch und Deutsch – Marlene Dietrichs Sprachen. Kartons, Kisten und ein Flügel. Die schwebende Eleganz der Stadt setzt sich hier fort. Spiegel, ein cremefarbenes Sofa, Louis-Vuitton-Koffer und Seidenkissen. «Ich bin noch im BETT. Knochen sind geheilt aber Muskeln sind verfallen. Marlene»

1979 bekommt sie einen Rollstuhl, der von jetzt an zum Mobiliar gehört. Im Rollstuhl kann sie sich selbst waschen und am Fenster sitzen und in die Bäume schauen. Ihre Zukunft ist der nächste Tag. Nachts, wenn das Telefon klingelt, fürchtet sie sich. Durch ihren offiziell verkündeten Rückzug hat sie sich verletzlich gemacht. Als ein Paparazzo in die Wohnung eindringt und die wehrlose alte Frau im Rollstuhl fotografiert, wirft sie sich ein Handtuch über den Kopf.¹⁵ Das ist die einzige Form der Notwehr, die ihr bleibt. Die schweren Vorhänge lässt sie von jetzt an zum Schutz geschlossen. Die Haare trägt sie kurzgeschnitten. Sie hat Schmer-

zen und nimmt Medikamente. In regelmässigen Abständen werden ihr Blut und ihr Urin untersucht. Schlaftabletten und Bücher helfen ihr durch die langen Nächte. Zu Goethe, Heine und Rilke sind John Updike, Heinrich Böll, Günter Grass, Virginia Woolf, Norman Mailer und Marguerite Yourcenar gekommen. In ihrer Bibliothek, die heute in einem Lagerhaus in Berlin-Moabit untergebracht ist, finden sich viele englische und deutsche, aber nur wenige französische Bücher. Fotobände über Berlin stehen neben Fallada, Hamsun, Handke, Kästner, Keun, Mann, Proust, Puschkin, Simmel, Steinbeck und Wassermann. Michael Jackson gefällt ihr, aber sie hört auch Brahms, Chopin und Liszt.

Es gibt Tage und Nächte in Marlene Dietrichs Matratzengruft, die sind so schwarz, dass sie ihrer nicht einmal mit ihrem Galgenhumor Herr wird. Die Einsamkeit und der Hunger quälen sie. Am schlimmsten sind die Sonn- und Feiertage. Keiner ist bei ihr. Keiner ruft sie an. Keiner hat für sie eingekauft oder kocht für sie. In der Küche findet sie weder Käse noch Brot. Zum Glück hat sie Telefon und kann sich chinesisches Fastfood bestellen. Drei Jahre vor ihrem Tod beginnt sie sich Essen vom Maison d'Allemagne bringen zu lassen. Vielleicht bekämpft sie ihr diffuses Heimweh mit Linseneintopf, Teltower Rübchen, Weisswürsten, Kartoffelsalat und Kaiserschmarrn.

Jeden 8. Mai denkt sie an das Kriegsende und hört die Parade auf den nahen Champs-Élysées. Die Irak-Krise und den Ausbruch des Krieges verfolgt sie mit grosser Sorge. Im Fernsehen informiert sie sich über die Politik Mitterands und Bushs. Kriegsangst treibt sie um. Wo soll sie denn hin, wenn es zum Krieg kommt? Zurück in die Staaten?

1989 wird Marlene Dietrich zum Commandeur Légion d'Honneur ernannt. Sie erhält einen Ehrensold. Glückwünsche aus der ganzen Welt treffen ein. Ihre Schrift im Tagesplaner wird ausgeglichener. Seht her, ich bin noch etwas wert, scheint diese Schrift zu sagen. Es ist das letzte grosse Ereignis in ihrem Leben.

Eines Tages steht der Gerichtsvollzieher vor der Tür. Mietschulden. Kann man die 88-jährige Marlene Dietrich mitsamt ihren Liebesbriefen von Jean Gabin und ihren Tapferkeitsmedaillen auf die Strasse setzen? Die Stadt Paris übernimmt die Mietzahlungen. Commandeur Dietrich kann das Gesicht wahren.

Sie glaubt sich keine Hilfe mehr leisten zu können und lebt allein. Tippt die Briefe selber und nimmt den Telefonhörer ab, um sich zu verleugnen. Ihre Wohnung in der Park Avenue in New York könnte sie verkaufen,

doch sie will unbedingt Maria und den Enkeln ein gutes Erbe hinterlassen. Das gehört sich so für eine preussische Offizierstochter. Selbst wenn diese ein amerikanischer Filmstar gewesen ist. Die Ärzte kommen häufiger. Marlene Dietrich hat Schmerzen, will nicht mehr leben. Umbringen kann sie sich nicht, denn dafür ist ihre Lebensversicherung nicht ausgelegt. Ihren 90. Geburtstag verbringt sie wie die Jahre davor allein. Zum Trost ruft sie Billy Wilder und Beate Klarsfeld an. Ihre Tage sind lang, dunkel und einsam. Sie bekommt ganz genau mit, dass man auf ihren Tod wartet. In der deutschen *Bild-Zeitung* war zu lesen, sie liege im Sterben. Mit wackeliger Schrift führt sie ihren Tagesplaner weiter. Das Stolze, Moderne und Hochfahrende, das ihre Schrift ausgemacht hat, schwindet. Ihre Schrift wird alt. Nach einem zweiten Schlaganfall kann sie nicht mehr richtig sprechen. Nur noch drei Worte: ja, nein und Maria. Ihr Enkel Peter ist bei ihr. Er trägt sie von ihrem Schlafzimmer in den Salon.¹⁶ Man hat sie gewaschen und frisch angezogen. Der Arzt kommt. Sie weiss, dass sie sterben wird, doch sie bleibt ruhig und friedlich. Marlene Dietrich liegt auf ihrer Couch und kann die Fotos an der Wand betrachten: die Familie, die Geliebten, die Freunde und sich selbst. Das letzte wichtige Gespräch in ihrem Leben ist bezeichnenderweise ein Telefonat von Paris nach New York. Sie hört Maria sagen, dass sie mit dem nächsten Flugzeug zu ihr kommen wird.

Es ist Frühling in Paris. Marlene Dietrich ist allein, als sie am 6. Mai stirbt. Die Filmfestspiele von Cannes eröffnen am nächsten Tag. In ganz Frankreich hängen Plakate, die für Cannes werben und die Marlene Dietrich in all ihrer Schönheit als Shanghai-Lily zeigen.

Das Bild hat sie überlebt. Die Kunst hat gesiegt.

Auf dem Meeresboden

Ihre Geschäfte führen sie jetzt nach Paris, London oder New York. Was ihr zu Hitlers Lebzeiten verwehrt gewesen ist, wird in den 70er Jahren wahr: Leni Riefenstahl ist eine international anerkannte Künstlerin. Es sind jedoch keineswegs die alten oder neuen Nazis, die sie zu Vereinnahmungen versuchen, sondern die künstlerische Bohème des Pop.

Von der *Sunday Times* erhält sie 1974 das überraschende Angebot, Mick Jagger und dessen Frau Bianca zu fotografieren. Das Ehepaar ist nur dann bereit, gemeinsam vor der Kamera zu posieren, wenn die Fotografin Leni Riefenstahl heisst. Sie fliegt nach London und ist begeistert von ihrem «sensiblen» Fan Mick und der stolzen Bianca. Es gibt ein schönes Farbfoto, auf dem Mick Jagger mit weit geöffnetem Hemd lässig und lasziv den Arm um die glücklich lachende Leni Riefenstahl gelegt hat. Endlich – sagt uns ihr Gesichtsausdruck – ist es ihr gelungen, Hitler in den Schatten zu stellen. Bianca Jagger veröffentlicht in Andy Warhols *Interview* einen Text über ihre neue Freundin aus Deutschland. Darin feiert sie sie als eine mutige, besessene Künstlerin, die beweisen musste, dass eine schöne Frau auch intelligent und erfolgreich sein kann.

Das Filmfestival im amerikanischen Telluride/Colorado wirbt damit, das kleinste der grossen Filmfestivals zu sein. Nach dem künstlerischen Selbstverständnis seiner Organisatoren und Initiatorinnen geht es darum, Filme nicht nach den üblichen, rein am Markt orientierten Kriterien zu messen. So wird das Programm erst am Morgen des ersten Festivaltages veröffentlicht, weil man Teilnehmer wünscht, die der Sache und nicht eines Namens wegen kommen. Hollywoodstars treffen in Telluride auf Avantgarde-Theoretiker. Einer der Initiatoren ist James Card, der eng mit Henri Langlois von der Cinémathèque Française in Paris und mit Iris Barry vom Museum of Modern Art in New York zusammenarbeitet. Die andere Gründungsfigur ist Tom Luddy vom Pacific Film Archive, das seit



*Leni Riefenstahl und ihre Bergkameraden,
Monte Rosa 1928*

1971 offiziell zur University of California, Berkeley, gehört. Luddy geht es um den Erhalt von Non-profit-Avantgardefilmen. Card und Luddy laden Leni Riefenstahl nach Telluride ein. Riefenstahl gehört zu den ersten drei Künstlern, die dort geehrt werden. Die anderen beiden sind die Stummfilmdiva Gloria Swanson und der Regisseur Francis Ford Coppola. Obwohl Paul Kohner ihnen vom Besuch des Festivals und einem Zusammentreffen mit Riefenstahl abgeraten hatte, waren sie erschienen. Von

Riefenstahl werden der Olympia-Film und *Das blaue Licht* gezeigt. Ab jetzt wird sie in einem Atemzug mit international anerkannten Filmkünstlern genannt. «Over the years it (das Festival, K. W.) has attracted the cream of cinema talent from around the world: Coppola, Riefenstahl, Eastwood, Tarkovsky, Almodóvar, Streep, Deneuve, O'Toole.»

Ungefähr zur gleichen Zeit erscheint in der Zeitschrift des George Eastman House *Image* ein Aufsatz der jungen amerikanischen Wissenschaftlerin Peggy Ann Wallace über *Das blaue Licht*. Der Text ist ein Auszug ihrer Dissertation über Reni Riefenstahl.¹⁷ Beim Lesen staunt man über Riefenstahls Unverfrorenheit, denn sie beschwört tatsächlich die Geister, die sie während ihrer Liaison mit den Nazis in der Versenkung verschwinden liess. Ihr jüdischer Produzent Harry Sokal, von dem ab 1933 keine Rede mehr gewesen ist, wird jetzt als früherer Verlobter präsentiert. Der jüdische Drehbuchschreiber Carl Mayer zählt urplötzlich zu ihrem ehemaligen Freundeskreis, und Béla Balázs, Kommunist und Jude, dessen Name 1938 vom Filmplakat getilgt worden war, wird von ihr nun überraschend als derjenige bezeichnet, der ihr eine enorme Hilfe war und die Dialoge schrieb. *Das blaue Licht* wird 1973 von Leni Riefenstahl – darin ihrer Darstellung in *Kampf in Schnee und Eis* von 1933 ähnlich – als eine Gemeinschaftsproduktion junger, enthusiastischer Künstler dargestellt, die sich nicht den Gesetzen des Profits, sprich der Industrie, beugen wollten. Arm, aber frei setzten sie ihre künstlerischen Ideen kollektiv um. Sie waren ihre eigenen Chefs. Und damit nicht genug: Künstlerischer Mittelpunkt und Kopf dieser Truppe war eine schöne Frau, die unter Beweis stellen wollte, dass auch Frauen Regie führen können. Weil Riefenstahl angeblich die Vorurteile gegenüber Künstlerinnen fürchtete, gab sie damals an, das Skript basiere auf einer Legende, und verschwieg, dass es ihre Idee gewesen war. Der vorherrschende Eindruck, der nach der Lektüre von Wallace' Aufsatz entsteht, ist, dass Leni Riefenstahl eine selbstbewusste Avantgardkünstlerin ist, die bevorzugt im Kollektiv arbeitet. «The most important factor was the spirit» verrät viel über Riefenstahls zielstrebige Karrierestrategie. Wenn Göttin Fortuna nur einen Rockzipfel zeigt, dann krallt sich Leni Riefenstahl daran fest. Das ist Anfang der 70er Jahre nicht anders, als es Anfang der 30er Jahre gewesen war. Künstlerische oder persönliche Loyalitäten kennt sie nicht, denn sie ist nur ihrem eigenen Fortkommen verpflichtet. Eine gewisse Berichtigung der Wahrheit nimmt sie bereitwillig in Kauf. Leni Riefenstahl versteht es 1933 wie

1973 perfekt, sich dem Zeitgeist anzugleichen: Amerikanische Feministinnen, Freunde des Kollektivs und Gegner der Filmindustrie erkennen sie in den 70er Jahren als eine der Ihren.

Proteste bleiben auch in Telluride nicht aus. Darüber ist sie betrübt, aber ohne Einsicht. Allzu ausführlich will sie sich nicht mit den Vorwürfen beschäftigen, und da sie vereinzelte Demonstranten fürchtet, sagt sie ihre Teilnahme beim anschliessenden «Women in Film» des Chicago Art Festival ab.¹⁸ Belohnt wird sie für diese «Enttäuschung», als sie mit Horst Kettner über die Fifth Avenue bummelt und sieht, dass das gesamte Schaufenster einer grossen, direkt gegenüber von «Tiffany» gelegenen Buchhandlung nur mit ihrem Nuba-Buch dekoriert ist. Ihr Verlag Harper & Row bestätigt den grossen Verkaufserfolg ihres Buches. Anregende Gespräche mit Mick und Bianca Jagger sowie Faye Dunaway beim New Yorker Edelfranzosen runden ihre Reise ab. Mit grosser Genugtuung registriert Riefenstahl das Interesse, das ihrer Kunst in den USA, wo man es 1938 gewagt hatte, sie abzulehnen, entgegengebracht wird. Man gewinnt den Eindruck, als ob Susan Sontags kritische Intervention Riefenstahls Bedeutung verstärkt hat. Dank Jagger, Telluride, Sontag und den Nuba hat sie einen Fuss in der Tür. Leni Riefenstahl wird nicht ruhen, bis sie im Türrahmen steht.

Ein Jahr vor ihrem 75. Geburtstag tritt sie in einer deutschen Talkshow auf.¹⁹ Man ist überrascht, wie jung sie aussieht. Leni Riefenstahl hat nichts von ihrer sexuellen Attraktivität verloren, sie trägt ihr Haar blondgefärbt, die Nägel lackiert und hat noch immer eine bemerkenswerte Figur. Ihre Selbstdarstellung ist gekonnt: «Gegen die ganze Industrie» wagte sie es als junge Frau, ihren Traum zu realisieren und einen Film zu drehen. Das war damals einmalig für eine Frau. Ausserdem wurde dieser Film ein «Welterfolg». Sie selbst war vor 1933 ein «Weltstar». Auftritte in Paris und London waren an der Tagesordnung; Hollywood schickte Telegramme. Warum man mit ihr über Hitler reden will, versteht sie nicht, denn sie hat nur einen Film für die Nationalsozialisten gedreht: *Triumph des Willens*. Keiner in der Talkrunde scheint zu wissen, dass auch *Sieg des Glaubens* und *Tag der Freiheit* auf ihr Konto gehen. Diesem Umgang mit ihrer Vergangenheit wird Leni Riefenstahl treu bleiben: solange nicht das Gegenteil bewiesen ist, vertritt sie ihre Version der Wahrheit.

Ihre letzten anstrengenden Reisen nach Afrika haben ihr bewusstgemacht, dass dort nichts mehr zu holen ist.²⁰ Mit *Die Nuba von Kau* kann sie

durchaus an ihre ersten Bucherfolge anknüpfen, doch sie weiss, dass das ihr letzter Bilderbeutezug gewesen ist. Leni Riefenstahl hat bereits ein neues Jagdrevier entdeckt. In der Nähe von Mombasa hatte sie 1973 einen Tauchkurs besucht. Um die Prüfung ablegen zu können, hatte sie sich 20 Jahre jünger gemacht. Das mit den Superlativen geht also weiter: Leni Riefenstahl ist die älteste Taucherin der Welt. Zu ihrem 100. Geburtstag wird sie stolz berichten, über 2'000 Tauchgänge absolviert zu haben. Sie taucht nicht aus Hobby oder um der Entspannung willen, sondern beginnt schon bald unter Wasser zu fotografieren. Mit Mitte 70 plant sie ihre nächste Karriere. Voll Begeisterung stürzt sie sich auf die Technik. Auf ihre neue Kamera, die sie sich in New York bestellt, freut sie sich wie ein Kind. Als Unterwasserfotografin muss sie nicht nur sehr gut tauchen können, sondern auch die Technik perfekt beherrschen. Jede Sekunde zählt. Leni Riefenstahl beweist der Welt, dass sie weder ihr Alter noch die Gefahren des Meeres davon abzuhalten vermögen, schöne Bilder einzufangen. Es ist diese Verbindung aus «Erlebnis» und «Technik», die sie auch in ihrer letzten Karriere als Unterwasserfotografin verfolgt. Weil sie ahnt, dass ihre Kunst zu Lebzeiten nicht ins Museum kommen wird, macht sie sich daran, ihr eigenes Archiv zu schaffen. Zu diesem Zweck baut sie noch einmal ein Haus. Keine Villa im bayerischen Stil, sondern ein edles Fertighaus mit viel Glas und viel Holz, versteckt hinter Bäumen. Von Schwabing zieht sie nach Pöcking an den Starnberger See. In Pöcking wohnen reiche Leute, die ihre Ruhe haben wollen. Im Keller befindet sich das Herzstück des Hauses, das luftgekühlte Archiv. In gewaltigen Stahlschränken lagern fein säuberlich sortiert die Aufnahmen von Junta, Goebbels, Nuba, SA-Männern, Stabhochspringern und Meeresrochen. Im Souterrain des holzvertäfelten Fertighauses sammelt und archiviert sie Filme, Fotos, Urkunden, Preise, Prozessunterlagen und die Briefe ihrer Bewunderer. In diesem Haus am Starnberger See wird Leni Riefenstahl mit ihrem jungen Mann bis zu ihrem Tod wohnen.

«Seit zwei Jahren schreibe ich hier an meinen Memoiren – eine harte, fast leidvolle Arbeit», so Riefenstahl im Januar 1985 an Bernhard Minetti. Wie viele ihrer Freunde verbindet sie die Grüsse mit dem Hinweis auf die guten alten Zeiten. In Erinnerung an die schöne Zeit ihrer Zusammenarbeit für den Film *Tiefeland* grüsst sie ihn in freundschaftlicher Verbundenheit.²¹ Unterbrochen wird ihre 5-jährige Schreibezeit durch Tauchreisen auf die Bahamas, in die Karibik, nach Indonesien, auf die Malediven und

nach Papua-Neuguinea. Wie in ihren vorangegangenen Karrieren versteht es Leni Riefenstahl auch dieses Mal sehr gut, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden. Mit ihren 80 Jahren ist sie eine Vielfliegerin geworden, die an den schönsten Tauchplätzen der Welt zu Hause ist. Fotografien zeigen sie mit wettergegerbtem Gesicht, mit Tauchflasche und technischem Gerät an Traumstränden. Gebremst wird ihre unverminderte Aktivität nur durch Krankheiten und Unfälle. Es gibt keinen Knochen in ihrem Körper, den sie noch nicht gebrochen hat, doch das versteht sie eher als Anreiz denn als Verhinderung. Leni Riefenstahl bekennt freimütig, dass sie zur Erhaltung ihrer Vitalität nachhilft. Immer wieder begibt sie sich zur Frischzellenkur nach Lenggries. Der sie behandelnde Professor Block ist ein Schüler von Dr. Niehans aus der Schweiz. In der Klinik wird sie abgeschirmt von der Welt und kann sich ganz auf ihre Erholung konzentrieren. Nach jeder Kur fühlt sie sich ausgeruht und kann wieder schlafen. Sie gibt keine Auskunft darüber, welche Erinnerungen, Bilder oder Sorgen ihr den Schlaf rauben.

Die Qual beim Schreiben ihrer *Memoiren* wird darin bestehen, dass das grosse Interesse an ihren Erinnerungen nicht ihr, sondern Adolf Hitler gilt. Diesen Balanceakt löst sie, indem sie viele Einblicke in ihr nahes Verhältnis zu ihm gewährt, aber gleichzeitig deutlich macht, dass es für sie ein Leben vor und ein Leben nach Hitler gegeben hat. Trotz sprachlicher Unbeholfenheit, schiefer Bilder und falscher Grammatik verkaufen sich Riefenstahls *Memoiren*, die publikumswirksam «weltexklusiv» in der *Bunten* vorabgedruckt werden, gut. Im Vorfeld der Veröffentlichung hatte ein Prozess, den Leni Riefenstahl gegen die Filmemacherin Nina Gladitz führte, für zusätzliche Aufmerksamkeit gesorgt. Gladitz hatte in ihrem Film *Zeit des Schweigens und der Dunkelheit* behauptet, fast alle Zigeuner, die für Riefenstahl in *Tiefeland* vor der Kamera gestanden hatten, seien in Auschwitz getötet worden. Sie zeigte und benannte Zeugen für diese Behauptung. Ausserdem legte sie dar, dass es sich bei Maxglan nicht – wie von Riefenstahl behauptet – um ein «Wohlfahrts- und Fürsorgelager», sondern um ein Konzentrationslager handelte. Leni Riefenstahl fühlte sich durch diese Anschuldigungen in ihrer Ehre verletzt und erwirkte 1983 eine einstweilige Verfügung gegen die Aufführung des Films. Gegen das Aufführungsverbot legte Gladitz wiederum Berufung ein, und am Ende des jahrelangen Rechtsstreits entschied das Gericht, dass Nina Gladitz

nicht mehr behaupten darf, Leni Riefenstahl habe von der bevorstehenden Deportation der Sinti nach Auschwitz gewusst. Leni Riefenstahl gab vor Gericht die emotionsgeladene Diva. Wer die Zornesausbrüche der 85-Jährigen erlebte, konnte sich vorstellen, dass sie zweimal bereits andere Menschen angefallen und in die Gurgel gebissen hatte. Temperamentvoll und vehement bestand sie allen Zeugenaussagen zum Trotz auf ihrer Version der Geschichte. Mit Auschwitz, Konzentrationslagern und Tod will sie nichts zu tun gehabt haben. Sie war für die Kunst, die Schönheit und den Führer zuständig. Leni Riefenstahl behauptet weder, Widerstandskämpferin gewesen zu sein, noch will sie in die Anonymität abtauchen. Auch bei den neuen Nazis sucht sie keine Zuflucht. Das Parteivolk ist ihr von jeher zu primitiv gewesen. Die Verbindung, an der sie festhält, ist die zu Adolf Hitler. Sie stellt sich sowohl als aktive Gestalterin ihres Lebens wie auch als Opfer ihres Schicksals dar. Den Werdegang, den ihr Vater für sie vorgesehen hatte, schlug sie aus und setzte all ihre Kräfte dafür ein, Künstlerin zu werden. Sie blieb kinderlos und band sich nur selten fest an einen Mann. Das Wichtigste in ihrem Leben ist die Kunst, die sie auch zu Adolf Hitler brachte. Hitler war für sie keine weltliche Macht. Er war das Wunderbare, das unerklärlich bleibt. Der Künstler-Herrscher Hitler schuf eine Welt, der Leni Riefenstahl als seine Hofkünstlerin zur visuellen Repräsentation verhalf. Hitler stand über ihr. Er war der Schöpfer dessen, was sie abfilmte. Das ändert sich erst nach seinem Tod und dem Untergang seines Reiches. Leni Riefenstahl verliert ihre Privilegien, doch sie erhält im Gegenzug die alleinige Vollmacht über ihre Kunst. Ihren Ruhm muss sie nicht länger mit ihm teilen. Der Beifall gebührt allein ihr. Leni Riefenstahl ist die einzige Künstlerin der Nazis, die in der Nachkriegszeit nichts von ihrer Berühmtheit eingebüsst hat. Hitlers Charisma leugnet sie nicht. Sie weiss sehr genau, dass er zur Inszenierung ihrer Nachkriegskarriere gehört. Der Widerschein des Nationalsozialismus zählt zu ihrem Kapital.

Die Forschung entdeckt die imaginäre Ebene und fragt, welche Macht der Nationalsozialismus in seinen Bildern entfaltet. Es geht um die spezifische Wahrheitsfähigkeit des Ästhetischen und um das Erkennen von Phantasmen, die den Weg ins Unbewusste weisen. Leni Riefenstahls Kunst ist prädestiniert für diese Fragen, während sie selbst die Antworten darauf verweigert.

Die Künstlerin ist abgetaucht und sucht ihre ideale Welt der Schönheit auf dem Meeresboden. 1978 veröffentlicht sie ihren ersten Unterwasserbildband *Korallengärten*; 1990 folgt *Wunder unter Wasser*. Wie immer bei ihr ist die künstlerische Arbeit mit der körperlichen Hochleistung verbunden. Die ewige Finsternis beginnt bereits wenige Meter unter der Wasseroberfläche. Wer von hier bunte Bilder ans Tageslicht bringen will, der darf sich nicht fürchten vor dem Horror der Tiefe, der Kälte und der pechschwarzen Nacht. Riefenstahl geht noch weiter und sucht die Nähe zu den Haien, den Mördern des Meeres. Furcht ist für sie dazu da, um an ihr zu wachsen.

Wie die Nuba, die Bauern im Sarntal oder die SA-Männer gibt es die Fische, Korallen und Meerestiere umsonst. Ihre Mitwirkung kostet nichts, und sie kann so viele Fotos machen, wie sie will. Nur aus der schieren Fülle gelingt ihr nämlich eine Auswahl. Riefenstahl glaubt im höheren Auftrag zu handeln, denn auch die Welt unter Wasser ist bedroht von der Zivilisation. Sie muss sich beeilen, um diese gefährdete Schönheit für die Nachwelt einzufangen.

Als Luis Trenker 1990 mit 97 Jahren stirbt, wird ihr wohl bewusst, dass auch ihre Tage gezählt sind. Nachdem ihre *Memoiren* bereits geschrieben sind, fehlt noch ein Film über ihr Leben. Jahrelang hat sie alle abblitzen lassen, die sie um einen solchen Film gebeten haben. Kurz vor ihrem 90. Geburtstag will sie diesen Film haben. Die Suche nach einem Regisseur erweist sich als schwierig. Keiner will sich darauf einlassen. Es ist bekannt, dass man nach ihrer Pfeife tanzen muss, aber ein Film, der nur ihre Sicht wiedergibt, ist ein Ärgernis, aber keine Herausforderung. Ausserdem will kein namhafter Regisseur mit ihr in Verbindung gebracht werden. Der Dokumentarfilmer Ray Müller ist schliesslich bereit, das Wagnis einzugehen. Aus dem vereinbarten 90-Minuten- wird ein Drei-Stunden-Film, in dem all ihre Karrieren Darstellung finden. Leni Riefenstahl kommt ausführlich zu Wort und darf sich in ständig wechselnder Garderobe selbst spielen. Ihre Erinnerungen spult sie wie ein Tonband ab, und wenn es Müller wagt zu widersprechen, dann gerät sie aus dem Konzept und beschimpft ihn. In diesen Momenten spürt der Zuschauer, dass Leni Riefenstahl sich ihr Leben wie eine Rolle zurechtgemacht hat. Natürlich will sie am zweiten Drehtag abrechen und kommt sich vor wie beim Entnazifizierungsprozess. Doch ihre Gier nach Bedeutung siegt, und sie dreht weiter. *Die Macht der Bilder* ist ein Dokumentarfilm, dessen grösstes Experiment die Hauptdarstellerin selbst ist.

Ein Leben als Rentnerin kann sie sich selbst mit fast 100 Jahren nicht vorstellen. Wenn sie nicht auf Reisen ist, dann sitzt sie in ihrem mit modernster Technik ausgestatteten Schneiderraum in Pöcking und bearbeitet Aufnahmen der Nuba oder der Fische. Erstmals gibt es Ausstellungen über sie, und zwar in Japan, Finnland, Italien, Spanien und auch in Deutschland. Aufmerksam wacht sie über ihre Rezeption, versucht die Aufführung ihrer Filme zu verhindern, wenn ihr der Kontext nicht passt, und nur diejenigen Ausstellungsmacher werden von ihr mit Exponaten belohnt, deren Konzeption an ihren Vorstellungen orientiert ist. Jede ihrer Ausstellungen wird von kritischen Artikeln begleitet, die jedoch dem Verkaufserfolg nichts anhaben können. Ihre Bilder von den Olympischen Spielen 1936, von den Nuba oder von den Korallen erfreuen sich reger Nachfrage. Riefenstahl ist weder an einer künstlerischen Recherche oder am Experiment interessiert, sondern noch immer «auf der Suche nach dem Ungewöhnlichen, dem Wunderbaren und den Geheimnissen des Lebens». Doch diese Art Kunst ist mittlerweile uninteressant und belanglos. Die Attraktion ihrer Bilder ergibt sich rein aus dem Kontext. Der symbolische Effekt ihres Namens ist grösser als der ästhetische ihrer Bilder. Das taktische Geschick, das ihr Freund Albert Speer im Umgang mit seiner Vergangenheit bewiesen hatte, geht ihr ab. Riefenstahl agiert widerspruchsvoller und emotionaler. Die Faszination, die Hitler auf sie ausgeübt hat, leugnet sie nicht, doch sie demonstriert Betroffenheit darüber, so sehr von ihm getäuscht worden zu sein. Sie macht sich zum Opfer Hitlers. Er trägt die Schuld daran, dass sie kein Weltstar mehr ist.

Je älter sie wird, umso weniger scheinen die Deutschen auf sie verzichten zu wollen. Leni Riefenstahl gehört mittlerweile zur politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland. Susan Sontags Aufsatz sowie ihre Wertschätzung in Amerika haben sie für die intellektuelle und akademische Welt satisfaktionsfähig gemacht. Riefenstahl ist die ewige Jubilarin des deutschen Feuilletons. Pünktlich alle fünf Jahre erscheinen kluge Artikel über die unheimlich vitale Greisin vom Starnberger See. Gerne dient sie als Beleg für das untergründige Fortwirken des Nationalsozialismus. Ihre Gegner enttäuscht sie nicht, denn auf ihre Uneinsichtigkeit ist Verlass. Sie biedert sich nicht an und besteht auf ihrer Sicht der Vergangenheit.²²

Leni Riefenstahl war eine der letzten Verbindungen zu Hitler. Sie hat ihn, wie so viele andere Deutsche, auch ohne Parteibuch geliebt. Als Medium

der Deutschen steht sie für eine liebende und traurige Erinnerung an ihren «Führer». Interviews, Bildbände und Biographien über sie werden veröffentlicht. In den Klatschspalten der Yellow press sieht man sie mit ihren Freunden, den amerikanischen Löwenbändigern, Leo Kirch, Uschi Glas und Reinhold Messner. Als das *Time Magazine* 1998 seinen 75. Geburtstag feiert, sind Claudia Schiffer und sie die einzigen deutschen Ehrengäste.²³ Geschmeichelt nimmt Leni Riefenstahl neben Henry Kissinger, Tom Cruise und Sophia Loren an der Veranstaltung in New York teil. 2'000 begleitet Horst Kettner sie ein letztes Mal in den Sudan. Dass sie ihre alten Freunde noch einmal sehen will, dient als Vorwand. Ray Müller soll einen Film über diese Reise drehen: Leni Riefenstahl will noch einmal den grossen Star spielen. Für ihren letzten Auftritt vor der Kamera riskiert sie ihr Leben. Trotz ausdrücklicher Warnungen lässt sie sich nicht von ihrer Reise in den politisch instabilen und unsicheren Sudan abhalten. Im modischen Safarianzug, mit grosser Sonnenbrille und unsauber geschminkten Lippen bricht sie auf in ein Land, in dem seit 17 Jahren Bürgerkrieg herrscht. Bei über 40 Grad rast sie in einem alten Jeep durch die Wüste. Man glaubt beobachten zu können, wie ihr eiserner Wille über ihre körperliche Gebrechlichkeit siegt. Leni Riefenstahl will die Erinnerung an ihre Zeit bei den Nuba vor 30 Jahren auskosten. Menschen, die bei ihrem Anblick jubeln, lassen sie die Strapazen der Reise vergessen. Zwar sind ihre Freunde jetzt alt und nicht mehr nackt, doch sie verehren die weisse Frau noch immer. Während sie sich in ihre Rolle einlebt, holt die Realität sie ein. Der Bürgerkrieg vereitelt ihr den geplanten grossen Auftritt. Als sie den Nuba die mitgebrachten alten Fotos zeigen will, fällt ein Schuss. Schnell wird sie gegen ihren Willen zum Hubschrauber gebracht. Dieser Hubschrauber, der sie und ihre Begleiter in Sicherheit bringen soll, stürzt ab und überschlägt sich. Mit zwei Rippenbrüchen, verletzter Lunge und vielen Prellungen liegt sie im Krankenhaus in Khartum und wird nach München ausgeflogen. Das Schlimmste sind für sie nicht die Schmerzen, sondern dass der (selbst schwer verletzte) Kameramann sie nicht filmte, als man sie aus der Maschine zog. Grossartige Bilder waren dadurch unwiederbringlich verloren. Riefenstahl will die Szene in Deutschland nachdrehen, um sie nachträglich in den Film einzubauen. Wahrscheinlich wäre sie sogar bereit, für diese Bilder den Absturz zu wiederholen. Doch wer will schon sehen, wie eine 100-Jährige einen Hubschrauberabsturz über-

lebt. Ihre Egozentrik kennt keine Scham, und sie lässt Fotos in Umlauf bringen, die sie mit blutbeschmierten Schrammen im Gesicht und vollkommen erschöpft im Krankenhausbett in El Obeid zeigen. Damit bleibt von diesem Film vor allem in Erinnerung, dass sie sich nicht geändert hat und für ein gutes Bild buchstäblich alles tut.

Mit kalten Duschen, Arbeit und Morphium wird sie 100 Jahre alt. Versorgt wird sie von ihrer Familie, die aus Horst Kettner und ihrer Sekretärin besteht. Beide sind ihr treu ergeben und halten Unliebsames von ihr fern. Sie lebt sehr diszipliniert und duldet nichts Unnötiges um sich. In ihrem Haus ist es nahezu klinisch sauber, und ihre strikte Ordnungsliebe ist berühmt. Ihre Handschrift ist gestochen scharf, die Haare blond gefärbt. Tabak und Alkohol sind tabu. Sie wiegt so viel wie vor 80 Jahren, und ihre gerade Haltung verrät noch immer die Tänzerin. Ungeschminkt lässt sie sich nicht blicken. Wirbelsäulenoperationen, Lungenentzündungen und Flugzeugabsturz haben ihr nicht den Lebensmut geraubt. Noch mit 97 Jahren lässt sie sich im Badeanzug fotografieren und macht dabei eine gute Figur. Zu Interviews erscheint sie gut zurechtgemacht und zeigt gerne ihre Beine. Das ist auch Helmut Newton bekannt, der sie 2'000 für *Vanity Fair* fotografiert. Er hatte als Schuljunge in Berlin all ihre Filme gesehen und bewundert sie als Künstlerin. Doch er scheut sich nicht, sie als einen alten Nazi zu bezeichnen. Sie wiederum ist geschmeichelt, dass der berühmte jüdische Fotograf glamouröser Frauen sich für sie interessiert, und so kommen sie gut miteinander aus. Beim Foto-Shooting bittet er sie, einen Rock anzuziehen, denn er weiss, dass sie meint, ihre Beine seien besser als die der Dietrich. «Das liess sie sich nicht zweimal sagen. Im Handumdrehen hatte sie sich der Hosen entledigt und stand in einem kurzen Röckchen vor mir.»²⁴ Eitelkeit und Egozentrik halten Leni Riefenstahl jung.

Als sie 100 wird, bringt sie ihren ersten Film seit 48 Jahren heraus. *Impressionen unter Wasser* ist ein bunter, psychedelischer Film, in dem die Fische zu der Synthesizer-Musik von Luis Trenkers Neffen, Giorgio Moroder, tanzen. Mit diesem Film will sie zeigen, welche Schönheit die Menschheit verliert, wenn nichts gegen die Verschmutzung der Meere unternommen wird. Damit legt sie ein politisches Bekenntnis ab: «Ich war niemals in der NSDAP und fühle mich nicht der Naziideologie verbunden. Die einzige Organisation, der ich angehöre, ist Greenpeace.»²⁵ Als gegen sie erneut ein Ermittlungsverfahren wegen des Verdachts der

Volksverhetzung und Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener eingereicht wird, ist sie zu müde, um nochmals vor Gericht zu ziehen. Erstmals gesteht sie ein, mit dem Alter milder und nachsichtiger geworden zu sein. Sie legt eine Unterlassungserklärung vor, in der sie sich verpflichtet, nicht mehr zu behaupten, dass sie sämtliche aus dem Lager ausgeliehenen Komparsen später lebend wiedergetroffen habe. Leni Riefenstahl hat keine Energie mehr zu verschwenden. Immer häufiger spricht sie über ihre Sehnsucht nach dem Tod. Zur Feier ihres 100. Geburtstages im August 2002 mobilisiert sie ihre Kräfte: inmitten ihrer Freunde hält sie Hof in einem Kleid aus schimmerndem Stoff – hochgeschlitzt und dekolletiert.

Im März 2003 fährt sie zum Tauchen mit Horst Kettner auf die Malediven und nach Kenia. Nach einer weiteren anstrengenden Operation im Mai zieht sie sich an den Starnberger See zurück. Die meiste Zeit verbringt sie im Bett, doch für Interviews steht sie auf und macht sich zurecht. Am 22. August wird sie 101 Jahre alt. 14 Tage später stirbt sie in ihrem Haus in Pöcking. Horst Kettner ist bei ihr, als Leni Riefenstahls Herz am 8. September 2003 einfach stehenbleibt.

Der Tod hat sie von der Kunst erlöst.



Leni Riefenstahl



Marlene Dietrich

Nachwort

Es geht in diesem Buch darum, am Beispiel von Marlene Dietrich und Leni Riefenstahl das 20. Jahrhundert als Jahrhundert der Frauen in den Blick zu bekommen. Dabei existiert von Marlene Dietrich ein umfangreicher öffentlicher Nachlass, während von Leni Riefenstahl so gut wie nichts zugänglich ist.

Geholfen haben mir Professor Dr. Richard Rottenburg, der mir über das Leben der Nuba berichtete, Thomas Nagel, der mir von seinem Vater, dem Kameramann Sepp Allgeier, erzählte, sowie Helma Türk und Dr. Christian Riml, die die Verbindung zu Walter von Hörmann hergestellt und mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben. Walter von Hörmann erlaubte mir Einblick in den Privatnachlass seines Vaters Theo von Hörmann, wofür ich ihm zu Dank verpflichtet bin. Hans Freudenberger danke ich für die Übertragung der Jugendbriefe Marlene Dietrichs aus dem Sütterlin.

In der Marlene Dietrich Collection Berlin war Silke Ronneburg, die Herrin über 300'000 Blatt, mir die denkbar beste Archivarin. Kenntnisreich und zugewandt, mit ironischer Distanz zu ihrem Objekt, hat sie meine Arbeit über Jahre hinweg unterstützend begleitet. Barbara Schröter, für den Textbestand Marlene Dietrichs verantwortlich, hat mir die haptische Seite der Geschichte vermittelt. Ihnen allen sei Dank für ihre so unterschiedliche Unterstützung.

Dr. Tobias Heyl danke ich für die Bändigung eines Manuskripts, das noch mindestens drei weitere Bücher enthalten hat, und Martha Bunk danke ich, dass sie bei der Produktion des Buches für die nötige Ruhe sorgte.

Vor allem aber danke ich Professor Dr. Jan Philipp Reemtsma, der mich über seine «Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur» fünf Jahre lang gefördert und als erster Leser in der Sache bestärkt hat.

Anmerkungen

Siglenverzeichnis

AdK	Akademie der Künste, Berlin
BA	Bundesarchiv Berlin
BDC	Berlin Document Center
BFAB	Bundesarchiv – Filmarchiv Berlin
DTK	Deutsches Tanzarchiv Köln
DLA	Deutsches Literaturarchiv Marbach
MDCB	Filmmuseum Berlin – Marlene Dietrich Collection
SAdK	Stiftung Archiv Akademie der Künste, Berlin
SdK	Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin
SdK NLA	Stiftung Deutsche Kinemathek Nachlassarchiv
SdK SGA	Stiftung Deutsche Kinemathek Schriftgutarchiv

I Jung sein

- 1 Hildegard Knef: *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*. Wien, Zürich, München 1970, S. 5
- 2 Die grauen Schulhefte, in denen Elisabeth Will diese Aufzeichnungen machte, befinden sich in der MDCB.
- 3 Peter Bahl: Marlene Dietrich – Herkunft und Verwandtschaft, Teil 1, in: *Herold-Jahrbuch*, Neue Folge, 6. Band 2001, S. 9-94
- 4 Hasso Conrad Felsing: *Der ewige Ausländer*. Lathen 2000, S. 29
- 5 Marlene Dietrich zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 885
- 6 Wilhelm Bölsche: Berlin nach der Windrose zit. nach Ruth Glatzer: *Berlin wird Kaiserstadt. Panorama einer Metropole 1871-1890*. Berlin 1993, S. 307 f.
- 7 «Im Jahre 1890, also zwanzig Jahre erst nach der Reichsgründung, waren aus Brandenburg, Pommern, Posen, Ost- und Westpreussen und aus Schlesien ungefähr 720'000 Menschen eingewandert, wogegen zur gleichen Zeit nur 120'000 aus dem Westen und Süden Deutschlands stammten. Und bis 1905, bis zu einem Zeitpunkt also, wo jene vor fünfzehn Jahren Eingewanderten schon Kinder gezeugt hatten, die fortan als geborene Berliner gezählt werden, betrug der Zuzug aus den östlichen Gebieten an 900'000 Seelen, denen nur 250'000 aus dem ganzen übrigen Deutschland gegenüberstehen.» Karl Scheffler: *Berlin – ein Stadtschicksal*. Nachdruck der Erstausgabe von 1910. Berlin 1989, S. 123-124
- 8 «Ich bin in der Von-der Heydt-Strasse geboren, im sogenannten alten Westen, und ging zuerst in die Kollmorgensche Schule (Privatschule, Höhere Knaben-

- und Mädchenschule, Schulvorsteherin: Juli Kollmorgen [Crainsche Erben], Quelle: *Berliner Adressbuch* 1904), die, glaube ich, in der Keithstrasse (Nr. 11) war.» – «Wir sind eigentlich alle vergessen worden.» Lotte H. Eisner im Gespräch mit Edmund Luft, in: *Filmgeschichte* 16/17, 2002, S. 87-94, hier S. 87
- 9 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 23
- 10 So berichtet die Bismarck-Vertraute Baronin Spitzemberg von einem Besuch bei Hof im März 1890:
«Es war mir eine Freude, nach so langer Zeit wieder in den alten Räumen zu sein; aber wieviel neue Menschen sind an die Oberfläche gekommen mit der neuen Ära! Neue Hofchargen, die neue Leibwache der Kaiserin, dazwischen nur wenige Übriggebliebene aus den alten Tagen, Moltke, ein paar Minister und Damen.» Rudolf Vierhaus (Hrsg.): *Am Hof der Hohenzollern. Aus dem Tagebuch der Baronin Spitzemberg 1865-1914*. München 1965, S. 131
- 11 «Ich höre auch noch die Wache die Trommel rühren, – die Wache, die damals sofort herauseilen musste, wenn der junge Kaiser mit feurigen Schimmeln und dann im Automobil rastlos daher fuhr und am liebsten die ganze Welt durchstürmt hätte.» Helene von Nostiz: *Aus dem alten Europa. Menschen und Städte*. Frankfurt/Main 1982, S. 39
- 12 Arthur Eloesser: *Die Strasse meiner Jugend. Berliner Skizzen*. Berlin 1987, S. 34
- 13 Jules Huret: *Berlin um Neunzehnhundert*. Nachdruck der Ausgabe von Berlin 1979, S. 29 ff.
- 14 Vgl. hierzu Frank Trommler: Sachlichkeit statt Bürgerlichkeit. Über die historische Brauchbarkeit kultureller Paradigmen, in: Christian Jansen, Lutz Niethammer und Bernd Weisbrod (Hrsg.): *Von der Aufgabe der Freiheit. Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Festschrift für Hans Mommsen zum 5. November 1995. Berlin 1995, S. 635-646; Randolph S. Bourne: American Use for German Ideals, in: Randolph S. Bourne: *War and the Intellectuals. Essays 1915-1919*. Edited with an Introduction by Carl Resek. New York 1964, S. 48-52; Robin Lenman: *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918*. Frankfurt/ Main, New York 1994; Werner Abeishausser: *Kulturkampf. Der deutsche Weg in die Neue Wirtschaft und die amerikanische Herausforderung*. Berlin 2003; Tilmann Buddensieg: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*. Berlin 1979
- 15 Karl Scheffler: *Berlin – ein Stadtschicksal*. Nachdruck der Erstausgabe von 1910. Berlin 1989, S. 120
- 16 Dabei war es für die breite Masse einfacher, sich mit Kunst und Kultur zu umgeben. Neue Reproduktionstechniken sorgen für eine weite Verbreitung von Kunstwerken; man kann sich nun Dürers Hasen als Druck ins Wohnzimmer hängen. Im Deutschen Reich expandieren die Kunstvereine, in den Zeitungen gibt es Kritiken zu lesen, und Kunstausstellungen erfreuen sich eines regen Zulaufs.
- 17 «Ab Juli 1918 besteht Kurfürstendamm 6 in eigens dazu hergerichteten hygienischen Räumen eine Schule für künstlerischen Tanz und Körperkultur. Die Leitung liegt in den Händen von Frau Grimm-Reiter, bisheriger Lehrerin für Rhythmik und Plastik an der Sacchetto-Schule, Bamberger Strasse 50.» Als Zweck der Schule werden drei Punkte angegeben: 1. Durchbildung des Kör-

- pers zur Erlangung von Anmut und Befestigung der Gesundheit; 2. Ausbildung für Bühne und Film; 3. Heranbildung von Lehrkräften. Entnommen und zitiert aus einer undatierten Werbebroschüre für die Tanzschule Grimm-Reiter, DTK.
- 18 Im Tanzarchiv in Köln befinden sich Programmzettel für Aufführungen der Helene-Grimm-Reiter-Schule. Aus Werbezwecken waren darauf auch die Namen bekannter Schülerinnen abgedruckt. Der Name Leni Riefenstahls findet sich auf keinem der Programmzettel.
 - 19 Theodor Fontane porträtiert in seinem 1884 erschienenen Roman *Cécile* eine Dame der Berliner Gesellschaft, die im Harz Erholung sucht.
 - 20 Peter von Matt: *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München, Wien 1995, S. 69
 - 21 Zu den berühmtesten Wandervögeln zählen Martin Heidegger, Walter Benjamin, Ernst Jünger, Hermann Hesse, Gottfried Benn und Martin Buber.
 - 22 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und Zweites Buch. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 55 ff.
 - 23 «In Berlin verfiel eine überholte Tradition dem notwendigen Prozess der Zerstörung, so dass möglicherweise ein neues Zeitalter geboren werden konnte. Das war ein neues Gefühl, das ich zuvor nicht gekannt hatte.» Maria Ley Piscator: *Der Tanz im Spiegel. Mein Leben mit Erwin Piscator*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 77f.
 - 24 Isadora Duncan wurde 1878 in San Francisco geboren. In den 1910er Jahren erlangte sie Weltruhm, tanzte in Paris und choreographierte in Bayreuth. Die Barfußstänzerin aus der Neuen Welt wird schnell zu alt und zu dick, in den 20er Jahren gilt ihre Kunst nicht mehr viel. Im September 1927 stirbt sie in Nizza bei einer Spritztour mit einem ihrer Gigolos: ihr Schal hatte sich in den Speichen des Bugatti verfangen und ihr das Genick gebrochen.
 - 25 Tatjana Gsovsky zit. nach Michael Heuermann: *Tatjana Gsovsky und das «Dramatische Ballett»*. *Der Berliner Stil zwischen Der Idiot und Tristan*. Bremen 2001
 - 26 Mary Wigman: *The Dance and the Modern Woman*. o.J. SAdK, Berlin, Nachlass Mary Wigman
 - 27 Heinz-Gerhard Haupt: *Die radikale Mitte. Lebensweise und Politik von Handwerkern und Kleinhändlern in Deutschland seit 1848*. München 1985, S. 110
 - 28 «„Berlin amüsiert sich“, heisst es zum Beispiel in einem französischen Bericht, dessen Autor mit Befremden registriert, dass sich selbst auf der Einladungskarte zu einer Gedenkfeier für den ermordeten Karl Liebknecht der Hinweis „Mit Tanzkränzchen“ („On dansera“) finde.» Wolfgang Schivelbusch: *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865. Frankreich 1871. Deutschland 1918*. Berlin 2001, S. 319
 - 29 Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne erfand*. Berlin 1988, S. 84
 - 30 Mary Wigman: Rudolf von Labans Lehre vom Tanz. Manuskript vom Sommer 1920. SAdK, Berlin, Nachlass Mary Wigman
 - 31 Bei der Eröffnung der Schule am 1. September 1920 hatten sich acht Schülerinnen eingeschrieben, sieben Jahre später war die Zahl auf 360 angewachsen.
 - 32 Mary Wigman war die Geliebte des Psychiaters Hans Prinzhorn, der die berühmte Prinzhorn-Sammlung in Heidelberg anlegte und des Psychiaters Her-

- bert Binswanger, dessen Onkel, der Psychiater Otto Binswanger, Friedrich Nietzsche in Jena behandelt hatte.
- 33 Vicki Baum: *Es war alles ganz anders. Erinnerungen*. Köln 1987, S. 320
- 34 Fred Hildebrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart 1928, S. 99
- 35 Sebastian Haffner: *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933*. Frankfurt/Main 2000, S. 57
- 36 Robert Musil: Randglossen zu Tennisplätzen, in: Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hamburg 1955, S. 828-830, hier S. 828
- 37 Harry R. Sokal: Lebt wohl Leidenschaften! Erinnerungen eines Filmproduzenten. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 43, SdK NLA, Berlin
- 38 Ebd., S. 47
- 39 Ebd., S. 52
- 40 Dies ist ein Zitat aus einem Brief, den Dr. Oscar Haun, Notar und Rechtsanwalt in Berlin, 1960 an Carlene Dietrich schrieb. Haun war das Patenkind ihres Grossvaters, Ferdinands von Losch, und wollte Marlene Dietrich über ihren Vater und Grossvater informieren. Brief vom 1. Mai 1960 Dr.iur. Oscar Haun an Marlene Dietrich; MDCB.
- 41 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987/ S. 31
- 42 Ebd., S. 26
- 43 Ebd., S. 34
- 44 Ebd., S. 34
- 45 Ebd., S. 15
- 46 Marlene Dietrich zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 21 f.
- 47 Elisabeth Will, Heft 1, MDCB
- 48 «Bereits Mitte Mai 1915 befand sich mehr als ein Drittel aller deutschen Volksschullehrer beim Militär. Allein in Preussen waren bis Januar 1916 bei 98'130 vorhandenen Planstellen für männliche Lehrkräfte 51'028 Volksschullehrer eingezogen worden. (...) Unabkömmlichkeitserklärungen waren bei Kriegsausbruch extrem selten gewesen, da nach den 1904 erlassenen Richtlinien des Kriegsministeriums die unterrichtliche Versorgung auch dann noch gesichert galt, wenn auf einen Lehrer etwa 150 Kinder kamen.» Klaus Saul: Jugend im Schatten des Krieges. *Militär-geschichtliche Mitteilungen* 34 (1983), 2, S. 91-184, hier S. 112
- 49 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 20
- 50 Detlev Peukert hat vier Generationen ausgemacht, die die Weimarer Republik ganz unterschiedlich politisch geprägt haben:
1. Die wilhelminische Generation der Altersgenossen von Wilhelm II. (1859-1941). Sie sind um 1860 geboren und wurden zu Bismarcks Zeiten sozialisiert. Dazu zählen Clara Zetkin (1857-1933), Käthe Kollwitz (1867-1945) und Walter Rathenau (1867-1922).
 2. Die Gründerzeitgeneration der im Jahrzehnt der Reichsgründung Geborenen, deren politische Prägung mit dem Regierungsantritt Wilhelms II. zusammenfällt. Dazu zählen Konrad Adenauer (1876-1967), Rosa Luxemburg (1870-1919) und Thomas Mann (1875-1955).
 3. Die Frontgeneration der um 1890 Geborenen, zu denen er Ernst Thälmann (1886-1944), Adolf Hitler (1889-1945) und Walter Gropius (1883-1969) rechnet.

4. Die überflüssige Generation der um 1900 Geborenen. Dazu zählen Theodor W. Adorno (1903-1969), Heinrich Himmler (1900-1945) und Heinz Neumann (1902-1937). Detlev J.K. Peukert: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Moderne*. Frankfurt/Main 1987, S. 25-30
- 51 Sebastian Haffner: *Geschichte eines Deutschen. Erinnerungen 1914-1933*. München 2002, S. 18
- 52 Marlene Dietrich zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 22 f.
- 53 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 25
- 54 Ebd., S. 38
- 55 Ebd., S. 31
- 56 Ebd., S. 28
- 57 Ebd., S. 29
- 58 Marlene Dietrich nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 26
- 59 Elisabeth Will, Heft 1, MDCB
- 60 Marlene Dietrich zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 29
- 61 Robert Musil: *Aus den Tagebüchern*. Frankfurt/Main 1981, S. 122
- 62 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 27
- 63 Elisabeth Will, Heft 1, MDCB
- 64 Corinna Müller: Der Weg zum Star. Versuch einer Rekonstruktion, in: Helga Belach: *Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890-1960*. Berlin 1986, S.32-39, hier S. 37
- 65 Elisabeth Will, Heft 1, MDCB
- 66 Marlene Dietrich reicht die Drehbücher ein und verknüpft selbstbewusst ihre Zustimmung zu deren Verfilmung mit der Forderung, dass die Porten die Hauptrolle spielen müsse. Die Drehbücher werden abgelehnt.
- 67 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 20
- 68 Katja Fücksel: Die Jahrhundertfrau, in: *Der Tagesspiegel* vom Montag, den 19. April 2004, S. 10
- 69 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 41
- 70 «Die drei Geburtstage des Jahres waren in dieser Reihenfolge: der 27. Januar Wilhelms II.; der 2. September, Sedan, Geburtstag des deutschen Reichs; und der dritte, der eigene. Wir waren an den beiden glänzendsten schulfreien Tagen keine ‚Untertanen‘, sondern Volk, das gierig war nach Pauken und Trompeten und romantischen Kostümen; denn die Uniformen waren das Nicht-Uniforme, das Festliche – langweilig-uniform war nur der Sakko.» Ludwig Marcuse: *Mein Zwanzigstes Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1968, S. 15 f.
- 71 Harry Graf Kessler: *Tagebücher 1918 bis 1937*. Herausgegeben von Wolfgang Pfeiffer-Belli. Frankfurt/Main 1982, S. 17
- 72 Marlene Dietrich zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 41
- 73 «So erstaunlich das auch scheinen mag, an die Stelle meines Vaters trat ich –

- und zwar gegen den Willen meiner Mutter.» Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 59
- 74 Brief Marlene Dietrich an Grete vom 21. 2.1918, MDCB
- 75 Marlene Dietrich zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 45
- 76 Robert Musil: Die Frau gestern und morgen, in: EM. Huebner (Hrsg.): *Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Eine Essay Sammlung aus dem Jahre 1929*. Frankfurt/Main 1990, S. 92
- 77 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, 5.53
- 78 Marlene Dietrich zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 47
- 79 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 56
- 80 Ebd., S. 57
- 81 Lothar Schreyer: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. München 1956, S.210
- 82 Ebd., S. 214
- 83 «Gestern war Tee bei Klemm's. Es waren fünfzehn oder mehr Menschen da, alles Weimarer Geistigkeit. Reitz, der mir sehr gut gefällt, Dirigent an der Oper, und seine junge Frau, sehr sympathisch. Und verschiedene Schauspielerinnen und Sängerinnen, Schriftsteller etc., etc.» Lyonei Feininger an seine Frau Julia am 30. Mai 1919, in: Hans M. Wingler: *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln 2002, S. 42
- 84 Der Nachlass Julius Levins befindet sich im DLA Marbach.

II Aufstieg

- 1 Sebastian Haffner: *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-19}}*. München 2000, S. 61
- 2 Alfred Döblin: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, in: *Die Neue Rundschau* vom Dezember 1924
- 3 Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt/Main 1980, S. 206
- 4 Thomas Mann: Unordnung und frühes Leid, in: ders.: *Gesammelte Werke. Frankfurter Ausgabe. Späte Erzählungen*. Frankfurt/Main 1981, S. 149
- 5 Stefan Zweig: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt/Main, S.357
- 6 Elisabeth Will erwähnt in ihren Aufzeichnungen diese Aufführung. Die 1812 erschienene Posse scheint sich einer gewissen Beliebtheit bei der Jugend erfreut zu haben, denn auch Klaus Mann berichtet, er habe in seinem 1919 gegründeten «Laienbund Deutscher Mimiker» als erstes Stück *Die Gouvernante* aufgeführt, welches er rückblickend als «völlig hirnloses kleines Machwerk» bezeichnet.
- 7 Hugo von Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod*. Frankfurt/Main 1913. In *ABC meines Lebens* behauptet sie, Reinhardt sei bei ihrem Vorspiel zugegen gewesen. Das ist jedoch eher unwahrscheinlich. Sie lernte ihn erst in den USA persönlich kennen. Marlene Dietrich: *ABC meines Lebens*. Berlin 1963, S. 169
- 8 Die folgenden Ausführungen verdanken viel der Arbeit von Prof. Dr. Gerhard

- Ebert, der anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Schauspielschule (heute Schauspielschule Ernst Busch) eine Dokumentation verfasst hat. Diese ist im Internet unter www.Berliner-schauspielschule.de abrufbar.
- 9 Alexander Granach: *Da geht ein Mensch. Lebensroman eines Schauspielers*. München, Berlin 1973, S. 235 f.
 - 10 Ebd., S. 237 h
 - 11 Grete Mosheim, 1905 in Berlin geboren, kam bereits mit 17 Jahren zum Theater und gehörte von 1922 bis 1931 dem Deutschen Theater an. Sie emigrierte 1934 nach England und später in die USA. Sie starb 1986 in New York.
 - 12 Grete Mosheim zit. nach Charles Higham: *Marlene. Ein Leben – ein Mythos*. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 33 f.
 - 13 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 66
 - 14 Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Bergisch-Gladbach 1979, S.31
 - 15 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 62
 - 16 Bernhard Minetti in: Klaus Völker: *Bernhard Minetti. «Meine Existenz ist mein Theaterleben»*. Berlin 2004, S.34
 - 17 Vicki Baum: *Es war alles ganz anders. Erinnerungen*. Berlin, Frankfurt/ Main, Wien 1962, S. 376 f.
 - 18 Gusti Adler: *... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt*. München, Wien 1980, S. 87
 - 19 Kurt Pinthus zit. nach Otto Schneidereit: *Fritzi Massary. Versuch eines Porträts*. Berlin 1970, S. 82
 - 20 Herbert Ihering: Publikum und Bühnenwirkung, in: ders.: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*. Berlin 1974, S. 220-224
 - 21 Guido Thielscher: *Erinnerungen eines alten Komödianten*. Berlin 1938
 - 22 Joseph Roth: Die «Girls», in: *Frankfurter Zeitung* vom 28. 4. 1925, abgedruckt in: ders.: *Joseph Roth, Werke 2, Das journalistische Werk 1924-1928*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Frankfurt/Main und Wien 1989, S. 393-394, hier S. 393
 - 23 Hubert von Meyerinck: *Meine berühmten Freundinnen. Erinnerungen*. Düsseldorf und Wien 1967, S. 218 f.
 - 24 Die Unterlagen Rudolf Siebers befinden sich in der MDCB.
 - 25 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 62
 - 26 Rudolf Sieber in einem Schreiben vom 30. November 1933 an die Landesbehörde in Prag, MDCB
 - 27 Ich danke für diese Auskunft Silke Ronneburg von der MDCB.
 - 28 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 69
 - 29 Emil Orlik (1870-1932) war Maler und Graphiker, der in Berlin an der Staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums als Professor lehrte.
 - 30 Bodo Niemann: Orlik als Fotograf, in: *Emil Orlik. Leben und Werk 1870-1932*, Prag Wien Berlin. Wien, München 1997, S. 59-64
 - 31 Regisseur war Georg Jacoby, gedreht wurde von Juni bis November 1922 in Kassel und Berlin. Hauptdarsteller war der Frauenliebling Harry Liedtke, die Premiere fand am 29. November 1923 im Marmorhaus in Berlin statt.

- 32 Peter Panter: Tragödie der Liebe, in: *Weltbühne* Nr. 43, 25.10.1923
- 33 In den USA lief er 1926 unter dem Titel *The Apache's Revenge*. Es ging darum, Emil Jannings zu protegieren, der mittlerweile international bekannt war und in Hollywood drehte.
- 34 Wilhelm Dieterle zit. nach Horst O. Hermann: *William Dieterle. Vom Arbeiterbauernsohn zum Hollywood-Regisseur*. London 1992, S.55
- 35 Theodor Sparkuhl, 1891 in Hannover geboren und 1946 in Kalifornien gestorben, zählt zu den wichtigsten Kameraleuten des klassischen deutschen Films. Er drehte Wochenschauen für den Ersten Weltkrieg, wechselte zum Stummfilm und arbeitete vor allem mit Ernst Lubitsch zusammen. Sparkuhl war bekannt für seinen gekonnten Umgang mit dem Licht.
- 36 «Die Hochflut historischer Filme in Deutschland um die Jahre 1919 bis 1923/24, jener Filme, die man bezeichnenderweise ‚Kostümfilm‘ nennt, ist auf das Verlangen eines verarmten Volkes, das stets Paradenglanz geliebt hat, nach Prunk, nach ‚Evasion‘ zurückzuführen.» Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt/Main 1980, S. 73
- 37 Entfällt.
- 38 Zeitungsausschnitt o. A., MDCB
- 39 Der zweite Korda-Film, in dem Dietrich mitwirkte, hiess *Eine Dubarry von heute*. An der Seite von Maria Corda und Hans Albers spielte sie in einer Nebenrolle eine Kokotte.
- 40 Lichtbildbühne vom 15.12.1926, SdK SGA, Berlin
- 41 Louise Brooks: *Lulu in Berlin und Hollywood*. Frankfurt/Main 1986, S. 124
- 42 Tagebucheintrag 18. Oktober 1926 zit. nach Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 57
- 43 Carl Sternheim: Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit, in: ders.: *Lustspiele*. Berlin 1948, S. 241-287
- 44 Felix Salten in: *Neue Freie Presse Wien* vom 30.11.1927
- 45 Ebd., vom 26.11.1927, MDCB
- 46 In den 30er Jahren war er erfolgreich mit Filmkomödien wie *Bel ami* oder *Ein Tango für Dich*. Sein Regisseursdebüt gab er 1933 mit *Leise flehen meine Lieder* und 1951 drehte er *Die Sünderin* mit Hildegard Knef. Forst starb 1980 in Wien.
- 47 Forst zit. nach Robert Dachs: *Willi Forst. Eine Biographie*. Wien 1986, S. 13
- 48 Die Briefe Willi Forsts an Marlene Dietrich befinden sich in der MDCB.
- 49 Fred Hildenbrandt: «... ich soll dich grüssen von Berlin. 1922-1932.» *Berliner Erinnerungen ganz und gar unpolitisch*. München 1966, S. 78 f.
- 50 Brief vom 12. November 1932 oder 1933, MDCB
- 51 Die Bilder hießen: Fahrstuhl/Reste/Fundbüro/Abgegebene Hunde/Spielwaren/Scherzartikel/Parfümerielager/Kleptomane/Politische Abteilung/Konfirmationslager/Weisse Woche/Die Drehtür/Es liegt in der Luft/Nippes/Irgendwie/Musikalien/Theaterkasse/Hochzeitsnacht/Sisters/Passfoto/Auskunft/Sportabteilung/Warenhauslobby/Umtauschkasse
- 52 Margo Lion, 1899 in Konstantinopel als Kind französischer Eltern geboren, feierte im Berlin der 20er Jahre Erfolge als Kabarettistin. 1933 ging sie nach Paris und machte sich als Brecht-Interpretin einen Namen. 1989 starb sie in Paris.
- 53 *Uhr Abendblatt Berlin* vom 16. Mai 1928, Berlin SAAdK, Nachlass Marcellus Schiffer
- 54 Einen guten Einblick in die Welt Schiffers und seiner Künstlerfreunde bietet

Viktor Rotthaler (Hrsg.): *Marcellus Schiffer: Heute nacht oder nie. Tagebücher, Erzählungen, Gedichte, Zeichnungen*. Bonn 2003

- 55 «Jene imago der zwanziger Jahre im deutschen Sprachbereich ist wahrscheinlich gar nicht so sehr geprägt durch die geistigen Bewegungen. Expressionismus und neue Musik dürften damals weit weniger Resonanz gefunden haben als gegenwärtig die radikalen ästhetischen Tendenzen. Vielmehr war es eine Bilderwelt der erotischen Phantasie. Sie wurde gespeist von Bühnenwerken, die damals für den Geist der Zeit standen und vollends heute dafür gelten, ohne dass sie der eigenen Zusammensetzung nach besonders avanciert gewesen wären. Die Songspiele, an denen Brecht und Weill zusammenarbeiteten, die ‚Dreigroschenoper‘ und ‚Mahagonny‘, und Ernst Kreneks ‚Johnny‘ stehen für die Sphäre ein. Das Unbehagen an der seitdem in paradoxer Proportion zur gleichzeitigen Auflösung von Tabus fortschreitenden zivilisatorischen Entsexualisierung der Welt überträgt romantische Wünsche nach sexueller Anarchie, nach red light district und wide open city auf die zwanziger Jahre. Es steckt in alldem etwas masslos Verlogenes.» Theodor W. Adorno: Jene zwanziger Jahre, in: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt/Main 1974, S. 59-68, hier S. 60 f.
- 56 *Film-Kurier* vom 19. Mai 1928, Berlin, SAdK, Berlin, Nachlass Marcellus Schiffer
- 57 Herbert Ihering, in: *Berliner Börsen-Courier* vom 16. Mai 1928
- 58 Franz Hessel: Von der Lebenslust, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Band III. *Städte und Porträts*. Oldenburg 1999, S. 29-39, hier S. 33
- 59 Hubert von Meyerinck, *Meine berühmten Freundinnen. Erinnerungen*. Düsseldorf, Wien 1967, S. 109
- 60 Erich Kästner: Das Rendezvous der Künstler, in: *Neue Leipziger Zeitung* vom 26. April 1928
- 61 Klaus Völker: *Max Hermann-Neisse. Künstler, Kneipen, Kabarets – Schlesien, Berlin, im Exil*. Berlin 1991, S. 115
- 62 «„Es liegt in der Luft“ bleibt die geschlossenste künstlerische Leistung, die der Kurfürstendamm hervorgebracht hat. In der ‚Dreigroschenoper‘ tritt zum ersten Male die Gegenwelt mit einem handlichen, unterhaltenden Gebrauchsstück an. (...) In diesem Zusammenhang kann der Erfolg der ‚Dreigroschenoper‘ nicht überschätzt werden. Es ist der Durchbruch eines nicht mondän, nicht snobistisch orientierten Theaters in die Publikumszone.» Herbert Ihering im *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 410 vom 1. September 1928
- 63 Tamara Matul wurde am 30. 9. 1905 in Moskau geboren. Wahrscheinlich noch als Kind kam sie mit ihren Eltern und ihrem Bruder nach Berlin, wo sie als Tänzerin und Statistin arbeitet.
- 64 «Berlin ist eine junge, unglückliche und zukünftige Stadt. Ihre Tradition hat einen fragmentarischen Charakter. Ihre häufig unterbrochene, noch häufiger ab- und umgelenkte Entwicklung wird von unbewussten Irrtümern, bewusst bösen Tendenzen gehemmt und gefördert zugleich; gewissermassen mittels Hemmungen gefördert. Bosheit, Ahnungslosigkeit und Eigensucht ihrer Beherrscher, Erbauer und Protektoren schmieden die Pläne, verwirren sie wieder und führen sie verworren aus.» Joseph Roth: Das steinerne Berlin, in: *Das Tage-Buch* vom 5. Juli 1930, *Werke*, Bd. 3, S. 228 f.
- 65 Ilja Ehrenburg: *Visum der Zeit*. Frankfurt/Main 1983, S. 70
- 66 Hasso Conrad Felsing: *Der ewige Ausländer*. Lathen, 2000, S. 15

- 67 «...zwei Erinnerungsbilder, die die extreme Spannweite des damaligen Berlin umschreiben (...): Auf einem nächtlichen Streifzug durch Künstlerateliers, weiss Gott, wo es war: Theodor Däubler, der hymnische Dichter des ‚Nordlicht‘ und Vorkämpfer für die moderne Kunst, in seiner riesigen Körperfülle, wie ein antiker Flussgott, in der Badewanne. (...) In der ‚Königin‘, damals auch ‚Queen‘ genannt, auf dem Kurfürstendamm: Aus befrachter Korona winkt der junge Platen-Hallermund, der Sohn des letzten Hofmarschalls des Kaisers, bei dem ich in der Oberwallstrasse eine Studentenbude hatte, mit dem lässigen, damals kreierten ‚Hallo‘ herüber, während an unserem Tisch die alte, immer noch charmante Baronin Stumm, aus Rahmholz zu Besuch, ihre persönlichen Erinnerungen an Ulrike von Levetzow, Goethes letzte Geliebte, zum Besten gab.» Leopold Reidemeister: Erinnerungen an das Berlin der zwanziger Jahre, in: Tilmann Buddensieg/Kurt Düwell/ Klaus-Jürgen Sembach (Hrsg.): *Wissensschaften in Berlin*. Berlin 1987, S. 187-194, hier S. 194
- 68 *Berliner Morgenpost* vom 19.1.1929, SdK SGA, Berlin
- 69 Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S.59ff.
- 70 *Illustrierte Film-Zeitung* vom 28. 2.1929, MDCB
- 71 Gottfried Reinhardt: *Der Liebhaber. Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt*. München 1973, S.193
- 72 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 9
- 73 Auskunft von Hans Rübesame, Archivar am Deutschen Theater Berlin.
- 74 «Die Inflation hat den Übergang vom kulturräsonierenden Publikum des 18. und 19. Jahrhunderts zum kulturkonsumierenden Massenpublikums des 20. Jahrhunderts beschleunigt und damit einem zivilisatorischen ‚undeutschen‘ Kulturbegriff zum Durchbruch verhelfen.» Anton Kaes: Die ökonomische Dimension der Literatur: Zum Strukturwandel der Institution Literatur in der Inflationszeit (1918-1923), in: Gerald D. Feldman/Carl-Ludwig Holfterich u.a. (Hrsg.): *Konsequenzen der Inflation*. Berlin 1989, S. 323
- 75 «Was das öffentliche Bewusstsein heute, zumal die Mode der Revivals den zwanziger Jahren zuschreibt, war damals, spätestens 1924, schon im Verblasen; die heroischen Zeiten der Kunst lagen vielmehr um 1910, die des synthetischen Kubismus, des deutschen Frühexpressionismus, der freien Atonalität Schönbergs und seiner Schule. (...) Jene Phänomene der Rückbildung, der Neutralisierung, des Kirchhoffriedens, die man gemeinhin erst dem Druck des nationalsozialistischen Terrors zuschreibt, bildeten sich schon in der Weimarer Republik, überhaupt in der liberalen kontinental-europäischen Gesellschaft heraus.» Theodor W Adorno: Jene zwanziger Jahre, in: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt Main 1974, S. 59-68, hier S. 59.
- 76 «Über das Land der Dichter und Denker ist eine soziale Revolution dahingebraust, die Dichten und Denken zum überflüssigen Luxus gemacht hat.» J.M. Bonn: Die wahre Weltrevolution, in: *Die neue Rundschau*, 34. Jg. (1923), H. 1, S.394.
- 77 Über den Unterschied zwischen einer Kunst, die von der Ursache her kommt, und einer Kunst, die auf Wirkung hin arbeitet, vergleiche Clement Greenbergs Aufsatz «Avantgarde und Kitsch» von 1939. Ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Berlin 1997, S. 29-55
- 78 John Schikowski: Mit der Wünschelrute, in: *Vorwärts* vom 16. November 1923

- 79 John Schikowski: Die dritte Tanzmatinée der Volksbühne. Leni Riefenstahl, in: *Vorwärts* vom 1. April 1924
- 80 Tanzmatinee im Lobetheater, in: *Breslauer Neueste Nachrichten* vom 7. April 1924
- 81 *Züricher Kämpfer* vom 24. Februar 1924
- 82 «Für Tänzerinnen hatte ich immer besonderes Interesse. Ich schrieb alle Tanzkritiken im BT. Ich durfte bisweilen auch Kritiken über leichte Theaterstücke schreiben, wenn Fritz Engel oder Alfred Kerr es nicht der Mühe erachteten. Ich bin dabei stets hereingefallen. (...) Mit meinen Tanzkritiken hingegen hatte ich Glück. Sie «schlugen ein». Ich habe mich niemals geniert, Tänzerinnen auch privat kennenzulernen. Ich bin sehr viel mit schönen und minder schönen Tänzerinnen zusammen gewesen.» Fred Hildenbrandt: *Ich soll dich schön grüssen von Berlin. 1922-1932 Berliner Erinnerungen ganz und gar unpolitisch*. München 1966, S. 143 f.
- 83 Fred Hildenbrandt: Leni Riefenstahl, in: ders.: *Tageblätter. Erster Band 1923/1924*. Berlin 1925, S. 129-130
- 84 Mary Wigman: Rudolf von Labans Lehre vom Tanz. Manuskript vom Sommer 1920. SAdK, Berlin, Nachlass Mary Wigman
- 85 Eugenia Eduardowa, 1882 in Sankt Petersburg geboren und 1960 in New York gestorben, gab ihre grosse und erfolgreiche Berliner Ballettschule 1938 auf und folgte ihrem Mann Joseph Lewitan, der von den Nazis als Herausgeber der Zeitschrift *Der Tanz* abgesetzt wird, nach Paris.
- 86 Das Design für die Werbung ihrer Schule machte der De-Stijl-Künstler Cesar Domela. The design created a bold sense of dance and dance study as a radically abstract conflict between elemental geometric forces, between line and curve, between relative powers seeking to penetrate the closed, inner, circular zone of connection.» Karl Toepfer: *Empire of Ecstasy. Nudity and movement in German Body Culture, 1910-1933*. Berkeley, Los Angeles, London 1997, S. 236
- 87 «Dance was freedom because it made the body into a symbol of those innately healthy emotions that narrative logic suppresses by compelling the body to read the self in the life of another person.» Ebd. S. 256
- 88 «Das Ziel meiner Arbeitsweise ist nicht nur Erreichung körperlicher Intelligenz und Gesundheit, sondern auch gesetzmässige, zielbewusste Schulung der Sinnesorgane, unterstützt durch ein spezielles Atmungssystem. (...) Hier bildet sich ein Anfang zu schöpferischem Wachstum heraus.» Jutta Klamt: Der Sinn meiner Arbeit, in: *Körperrhythmus und Tanz. Mitteilungsblatt der Jutta-Klamt-Gemeinschaft e.V.* Nr. I/III1929, DTK
- 89 Ebd., S. 3, DTK
- 90 Ulrich Linse: Mazdaznan – die Rassenreligion vom arischen Friedensreich, in: Stefanie von Schnurbein/Justus H. Ulbricht (Hrsg.): *Völkische Religion und Krisen der Moderne. Entwürfe ‚arteigener‘ Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende*. Würzburg 2001, S. 268-291
- 91 Die Atemtherapeutin Ilse Middendorf, die Ausdruckstänzerin Suzanne Perrotet, der Bauhaus-Architekt Johannes Itten, der Maler Fidus wie auch der Reformpädagoge Fritz Klatt gehören u.a. zur Mazdaznan-Bewegung.
- 92 Jutta Klamt war wie Adolf Hitler überzeugte Vegetarierin. Sie lebte angeblich bereits seit 1911 nach dieser Ernährungsweise. In den 50er Jahren veröffentlichte sie in der Zeitschrift *Vegetarisches Universum. Zeitschrift für die ge-*

- samte Lebensreform und verwandte Bestrebungen* und liess sich als eine feiern, die seit 40 Jahren fleischfrei lebt. Da Gott sich nach Mazdaznan nicht in einem unreinen Körper offenbart, wird es als die höchste Aufgabe des Ariers betrachtet, diese Reinheit des Körpers wiederzuerlangen. Unter anderem dadurch, dass er kein Fleisch zu sich nimmt.
- 93 Jutta Klamt: *Vom Erleben zum Gestalten*. Berlin 1938, S. 104
- 94 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 68
- 95 «Während er den Kurfürstendamm entlangging, registrierte er immer wieder mit vager Trauer Berlins vertraute Züge: die strenge Kirche an der Strassenkreuzung, so einsam zwischen heidnischen Kinos; die Tauentzienstrasse, wo die Fussgänger unerklärlicherweise die mittlere Allee meiden und lieber in dichtem Strom an den Schaufenstern entlanggehen.» Vladimir Nabokov: *Die Mutprobe. Roman*, 1930, S. 741
- 96 «Wie Vogue die Mode sieht: Unsere Zeit ist von einem starken Willen zur Schönheit beseelt», in: *Vogue* vom 10. Oktober 1928, S. 7
- 97 Diese Auskunft erhielten Marion Beckers und Elisabeth Moortgart von der Fotografin Elisabeth Röttgers. Vgl. Marion Beckers/Elisabeth Moortgart: *Atelier Lotte Jacobi Berlin New York*. Berlin 1997, S. 35
- 98 Dieses Foto wurde abgedruckt in *Scherl's Magazin*, 6. Jg., Heft 2, Februar 1930, S. 201
- 99 Der Kunsthistoriker Jochen Bruns, der ein Werksverzeichnis Opplers erstellte, fragte bei Riefenstahl an, ob sie die auf dem Gemälde Dargestellte sei. Ihre Sekretärin antwortete ihm in einem Brief vom 21. Januar 1989, dass Frau Riefenstahl sie gebeten habe ihm «mitzuteilen, dass das beigelegte Bild nicht Frau Riefenstahl darstellt». Bruns hält an seiner Zuordnung fest. Vgl. Jochen Bruns: *Ernst Oppler (1867-1929). Leben und Werk*. CD-ROM DTK. Auch der Briefwechsel Bruns/Riefenstahl befindet sich im DTK.
- 100 Die Klatschkolumnistin Bella Fromm wartet mit einer anderen Version auf. «Er verlor sein Herz an sie und hätte sie gern geheiratet. Aber in jenen Tagen war es noch so, dass ein höherer Beamter seine Laufbahn ruinierte, wenn er eine Schauspielerin heiratete. Leni beschloss, bei ihrer Kunst zu bleiben, und so war der Fall erledigt.» Bella Fromm: *Als Hitler mir die Hand küsste*. Reinbek bei Hamburg 1994, S.149
- 101 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 69 f.
- 102 Ebd. S. 71
- 103 In der ersten Version der Geschichte, die Leni Riefenstahl 1933 veröffentlichte, erwähnt sie weder einen Begleiter noch einen an Trenker abgesandten Brief. Sie traf Trenker im Hotel, und er versuchte sie von ihrem Vorhaben abzuhalten: «Hätte Trenker mir auch hundertmal erklärt und unter Aufbietung seiner ganzen männlichen Logik bewiesen, dass die Aussichten, in einem Film von Dr. Fanck mitzuspielen, gleich Null seien, so hätte das auf mich nicht den geringsten Eindruck gemacht. So fest war ich davon überzeugt, dass mein Wunsch keiner Aufwallung und keinem Zufall entsprungen war. Mit Besessenheit hätte ich alles versucht, mein Ziel zu erreichen.» Sie schreibt, zurück in Berlin habe sie sich umgehend mit Fanck in Verbindung gesetzt. Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 12
- 104 Harry R. Sokal: *Lebt wohl, Leidenschaften! Erinnerungen eines Filmproduzenten*. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 53, SdK NLA, Berlin

- 105 Luis Trenker: *Alles gut gegangen. Geschichten aus meinem Leben*. Gütersloh, München, Wien 1972, S. 207 f.
- 106 Das Hochgebirge ist der Schauplatz des Films, und auf die Authentizität des Dargestellten wird grössten Wert gelegt. Vgl. Christian Rapp: *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien 1997.
- 107 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Studie des deutschen Films*. Frankfurt/Main 1979, S. 119 ff. Eric Rentschler stellt jedoch fest, dass Kracauers Haltung zu Fancks Filmen durchaus ambivalente Züge aufweist. So konnte er «allen ideologischen Zweifeln zum Trotz – nicht ganz der haptischen Qualität und der sinnlichen Unmittelbarkeit des Bergfilms widerstehen». Eric Rentschler: *Hochgebirge und Moderne: Eine Standortbestimmung des Bergfilms*, in: Jan-Christopher Horak (Hrsg.): *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. München 1997, S. 85-102.
- 108 2003 gab es im Museum von Rovereto eine Ausstellung, die die Faszination der Berge zum Thema hatte. Der Katalog besticht durch eine Fülle von Abbildungen, die das Rätsel und die Schönheit der Berge nachdrücklich vor Augen führen. Gabriella Belli/Paolo Giacomoni/Anna Ottani Cavina (a cura di): *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*. Milano 2003
- 109 Neue mechanische Hilfsmittel, wie z.B. der Karabiner, ermöglichten es, sich an die Besteigung bislang unbezwingbarer Bergwände zu wagen.
- 110 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 12
- 111 Ebd., S. 13
- 112 Der Nachlass Arnold Fancks befindet sich im Münchener Filmmuseum.
- 113 Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München 1973, S. 9
- 114 Vgl. hierzu Jenns E. Howoldt und Uwe M. Schneede (Hrsg.): *Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt*. Hamburg, München 2003
- 115 Ein Remake des Films fand sich im Nachlass Allgeiers, und eine Nitratkopie bewahrt die Cinémathèque Suisse Lausanne auf.
- 116 Ernst Baader (1894-1953) wirkte in mehreren Fanck-Filmen mit, war im Zweiten Weltkrieg Generalarzt und in der Nachkriegszeit Vizepräsident des Deutschen Skiverbandes. Bernhard Villinger (1889-1967) nahm mit Baader an vielen Wettkämpfen teil und spielte ebenfalls in mehreren Fanck-Filmen mit. Als Expeditionsarzt begleitete er Polarreisen.
- 117 «Die Erinnerung an den fantastischen Eindruck, wie eine Granate gemütlich durch die Luft geflogen kam und sich gleichsam ganz gemächlich vor meinen Augen durch eine Panzerplatte hindurchbohrte, hatte mich niemals losgelassen. Wie herrlich müsste es doch sein, diese blitzschnellen und vom Auge kaum mehr fassbaren Bewegungen vor allem beim Skispringen in einer derartigen Verlangsamung sehen zu können.» Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München 1973, S. 115
- 118 Viktor Rotthaler (Hrsg.): *Marcellus Schiffer: Heute nacht oder nie. Tagebücher, Erzählungen, Gedichte, Zeichnungen*. Bonn 2003, S. 112
- 119 Berg, Film und Seele, in: *Der Berg. Monatsschrift für Bergsteiger*. September 1924, Heft 9, Filmmuseum München, Nachlass Arnold Fanck.
- 120 «So traf ich mit Fanck ein Abkommen, wonach ich als ‚allround-man‘, als sportlicher Berater, mittun sollte. Insbesondere aber musste ich ihm durch

- meine Beziehungen zu den Südtiroler Kreisen in finanzieller Hinsicht an die Hand gehen. In Deutschland herrschte damals Inflation, und es galt daher, für unseren Film einen Teil der nötigen Auslandsausgaben aufzutreiben, was mir auch gelang.» Luis Trenker: *Alles gut gegangen! Geschichten aus meinem Leben*. Gütersloh, München, Wien 1972, S. 201
- 121 Arnold Fanck: Wie der heilige Berg entstand, in: (Zeitung unbekannt) Stadtarchiv Freiburg K 1/26, Ordner 35 Nr. 1a. Dieses Zitat ist insofern bemerkenswert, da Fanck in seiner Autobiographie keine eigenen Worte für seine erste Begegnung mit der Riefenstahl findet.
- 122 Der Verkehr ist ein Topos der Neuen Sachlichkeit. Von jedem Verkehrsteilnehmer wird funktionsgerechtes Verhalten verlangt. Der Verkehr ist eine Instanz der Zivilisierung, die Distanz verlangt und die Bewegungsfreiheit des Einzelnen in der Stadt garantiert.
- 123 *Berliner Morgenpost* vom 19.12.1926. Axel Eggebrecht lobt die Filmtechnik, kann aber die Stimmung des Films nur schwer ertragen, «DER HEILIGE BERG hat sich als ein höchst unheiliger Hügel, als ein ganz profaner Haufen von Plattheit und böartigen Missverständnissen gezeigt. Wieviel davon auf Konto der jetzigen Ufa hereinkommt, wird nicht festzustellen sein. Überraschend ist jedenfalls die faustdicke Fidusstimmung, die aufdringliche Propaganda für Höhenmenschentum und Edelblond.» *Die Weltbühne* vom 11.1.1927
- 124 Henry Javorsky, Cameraman for Leni Riefenstahl, interviewed by Gordon Hitchens, Kirk Bond and John Hanhardt, in: *Film Culture* No. 56-57, Spring 1973, S. 122-161, hier S. 136
- 125 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 77
- 126 Ebd., S. 78
- 127 Luis Trenker: *Alles gut gegangen! Geschichten aus meinem Leben*. Gütersloh, 1972, S. 213
- 128 Harry Sokal: Lebt wohl Leidenschaften! Erinnerungen eines Filmproduzenten. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 54, SdK NLA, Berlin
- 129 L. Andrew Mannheim: Leni, in: *Modern Photography*, February 1974, P-113
- 130 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 25
- 131 Die Dreharbeiten zum *Heiligen Berg* zusammenfassend, schreibt Sepp Allgeier: «Lenzerheide kann noch viel vom Heiligen Berg erzählen, vom jugendlichen Übermut der tollen Skifahrer aus dem Riesengebirge bis zu den Eifersuchtsszenen um die schöne Diva.» Sepp Allgeier: *Die Jagd nach dem Bild. 18 Jahre Kameramann in Arktis und Hochgebirge*. Stuttgart 1931, S. 63
- 132 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 26
- 133 In Sepp Allgeiers Nachlass im Staatsarchiv Freiburg/Breisgau lagern hunderte seiner Fotografien. Allgeier fotografierte auf seinen Reisen in die Arktis, auf dem Balkan und in der Wüste. Viele Bilder stammen aus dem Ersten Weltkrieg. Es sind Bilder einer bedrückenden Einsamkeit. Verloren sitzen die Soldaten in einer leeren, vollkommen öden Landschaft zusammen.
- 134 Charakteristisch dafür ist der stark angedrehte Stemmschwung, das Fahren in der tiefen Hocke und der Parallelschwung.
- 135 «Die Arbeit des Ausschens war nur am Filmschneidetisch zu machen. Liess die Rolle von dreihundert oder fünfhundert Meter langsam durchrollen, und sowie ich beim Ablauf der Bewegung etwas Brauchbares sah, stoppte ich,

- nahm den Filmstreifen heraus, knüpfte in die Perforation des erwähnten Bildchens einen roten Faden, spannte wieder ein, und weiter ging es auf die Jagd nach dem Einzelbild.» Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München 1973, S. 149
- 136 Man «findet in der Posse auch eine ordentliche Portion Sadismus, vor allem Trenker wird hier von Fanck schamlos malträtirt, d.h. alle Männer im Film werden geradezu entmannt.» Jan-Christopher Horak: Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube, in: ders.: *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. München 1997, S. 14-67, hier S.36
- 137 Durch die Literatur geistert die Geschichte, Trenker habe die Riefenstahl bei einer Pressekonferenz zum *Heiligen Berg* als «ölige Ziege» bezeichnet. Fanck dagegen schreibt, diesen Ausdruck habe der Journalist Dr. Roland Schacht für die Riefenstahl gebraucht und er habe daraufhin für sie die Rolle der Ziegenhirtin Gitta im *Grossen Sprung* geschrieben.
- 138 Leni Riefenstahl: *Kampf in Eis und Schnee*. Leipzig 1933, S. 39
- 139 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 98
- 140 Der Nachlass Pabsts befindet sich in der Deutschen Kinemathek in Berlin.
- 141 Ausnahme blieb eine Nebenrolle in dem Film *Das Schicksal derer von Habsburg – Die Tragödie eines Kaiserreichs* von 1928 unter der Regie von Rudolf Raffé. Darin spielt sie Baronesse Vetsera, die Geliebte des österreichischen Kronprinzen. Ihre Mitspielerin ist Carmen Cartellieri, ein ungarisch-österreichischer Stummfilmstar. Cartellieri hatte bereits zu Beginn der 20er Jahre Bergfilme gedreht und 1921 zusammen mit ihrem Entdecker, Cornelius Hintner, die Cartellierifilmgesellschaft gegründet. Für diesen Hinweis danke ich Helma Türk, Bad Reichenhall.
- 142 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 39 f.
- 143 Harry Sokal: Lebt wohl Leidenschaften. Erinnerungen eines Filmproduzenten. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 71a, SdK NLA, Berlin. Im FAZ-Fragebogen, den Leni Riefenstahl am 25. März 1994 ausgefüllt hat, gibt sie als ihren grössten Fehler «Wenig Humor» an.
- 144 «Am Ende des Morteratschgletschers wurde eine Eishöhle gesucht und für den filmischen Tod Diessls vorbereitet. Gustav Diessl lag hinter einer durchsichtigen, einen Meter dicken Eisschicht, verzerrt erkennbar. Mit einer Holzkamera ‚Debrie‘, die 120 Meter Film fasste, drehte ich mit der Handkurbel in 10 Phasen und mit 10 Überblendungen diese Szene. Länge 20 Meter. Nach 2 Meter Film (Abblendung) wurde die Eiswand mit drei Lötlampen dünner geschmolzen, dies eben lomal. Bei der letzten Phase, ohne Eiswand, stieg Gustav rückwärts aus dem Bild. Die gesamte Szene wurde normal, aber rückwärts mit 18 Bildern in der Sekunde gedreht, und das Resultat war wirklich verblüffend. Auf der Leinwand legt sich Gustav Diessl völlig ermattet in eine Eishöhle, und das Eis wächst langsam zu einer dicken Wand – der Gletscher hat sich den Menschen geholt.» Hans Koebner: Der Mann hinter der Kamera. Interview mit Richard Angst, in: *Der Film-Kreis*, 1963, Nr. 4, S. 23 f.
- 145 Überscrieben ist das 20-seitige Originalskript mit «Der Notschrei (oder Die Lawine)». Rot durchgestrichen steht darüber: «Die weisse Hölle». Fanck geht es darum, eine Natur zu zeigen, die «dem Menschen vernichtend gegenübertritt». Thema des Films: «Menschen in Not – Einer für Alle – Alle für Einen». Synopsis 26.11.1928, Nachlass G.W Pabst, SdK NLA, Berlin
- 146 «... to me, she was ‚kitsch‘ personified and the only good film she ever made

- I think was Piz Palü, where she was in the hands of a very fine director, who wouldn't stand for any sentimental nonsense.» Interview with Paul Falkenberg, in: Six Talks on G.W. Pabst, in: *cinemages* 3, New York 1955, p. 41-52, p. 47
- 147 Interview with Marc Sorkin, in: Six Talks on G.W. Pabst, in: *Cinemages* 3, New York 195 5, p. 23-40, p. 36
- 148 Sepp Allgeier, der mit Pabst *Das Tagebuch einer Verlorenen* gedreht hat, berichtet im *Film-Kurier*: «Mit Regisseur Pabst filmte ich sämtliche Tag- und Nachtszenen auf dem Eisband mit Leni Riefenstahl, Diessl und Petersen, wie auch die ganzen Atelieraufnahmen (Hütte, Kircheninneres, Bauernstube).» *Film-Kurier* vom 21.11.1929
- 149 Fanck sah sich immer wieder dem Vorwurf ausgesetzt, er habe einzelne Szenen gefälscht. Auf diese Art von Anschuldigungen reagierte der eitle Fanck allergisch. In seinem Nachlass finden sich seitenlange Briefe, in denen er detailliert versucht Kritik zu widerlegen. Nicht anders als Riefenstahl konnte er keine Kritik ertragen. Doch den Verdacht, dass die Dreharbeiten sich nicht ganz so heroisch gestalteten wie von ihm beschrieben konnte er nie ganz ausräumen.
- 150 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 112
- 151 Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München 1973, S. 201
- 152 *Die Macht der Bilder*, von Ray Müller
- 153 Dr. Mühsam in *B.Z. am Mittag* vom 16.11.1929/8 *Uhr Abendblatt Berlin* vom 16.11.1929, Filmmuseum München, Nachlass Arnold Fanck
- 154 *Berliner Morgenpost* vom 17.11. 29, Filmmuseum München, Nachlass Arnold Fanck
- 155 Fairbanks an Dr. Fanck, in: *Lichtbildbühne Berlin* 4, 1930, Filmmuseum München, Nachlass Arnold Fanck
- 156 Leni Riefenstahl und Dr. Arnold Fanck. Ein Pfälzer Künstler und seine Mitarbeiterin, in: *Fanckenthaler Tageblatt* vom 11.11.1929
- 157 Leni Riefenstahl – eine Münchner Entdeckung, in: *Münchner Neueste Nachrichten* vom 20.12.1929
- 158 Filmschaffende. Leni Riefenstahl, in: *Deutsche Filmzeitung*, München vom 17.1.1930
- 159 *Film Culture*, Spring 1973, No. 56-57, S. 119
- 160 Leni Riefenstahl: *Memoiren*, München und Hamburg 1987, S. 121 f.
- 161 *Bunte* vom 20. Juni 1987
- 162 Josef von Sternberg: *Das Blau des Engels. Eine Autobiographie*. München 1991, S.180
- 163 Dies berichtet Steven Bach unter Berufung auf ein Interview, das er mit Hans Feld am 25. Mai 1990 geführt hat.. Vgl. Steven Bach: *Marlene Dietrich. Die Legende. Das Leben*. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1993, S. 158
- 164 *Berliner Börsen-Zeitung* vom 3. Februar 1931
- 165 Hans Feld: Der Fanck-Film der Aafa. Stürme über dem Mont Blanc, in: *Film-Kurier* vom 3.1.1931
- 166 «Hell ragt der Gewölbebau der Sternwarte in den Himmel; ein Geschlechtsorgan im Dunkel. Die Kuppel dreht sich langsam auf dem Schaft, teilt sich in zwei Hälften. (...) Die unaufhaltsame Bewegung der technischen Riesenapparatur endet in einer fast zärtlich auslaufenden Geste vor dem geöffneten Auge Leni Riefenstahls.» Gottfried Knapp: Im Bann der extremen Land-

- schaften. Ein Meister des Bergfilms. Die Wiederentdeckung des Arnold Fanck, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10./11. Januar 1976, S. 71
- 167 Das Mikrophon als Erzieher – Stimmbandtraining für den Sprechfilm, in: *Scherl's Magazin*, 6. Jg. Heft 5, 1930, S. 506/507
- 168 Leni Riefenstahl: Zwei Wochen Filmen auf dem Mont Blanc. 1930. Maschinengeschriebenes Manuskript, Filmmuseum München, Nachlass Arnold Fanck.
- 169 Als Filmstar im Flugzeug über dem Mont Blanc. Ein Situationsbericht von Leni Riefenstahl, in: *Vilm-Kurier* vom 27. Mai 1930/SdK SGA, Berlin
- 170 Leni Riefenstahl: *Memoiren*, München und Hamburg 1987, S. 132
- 171 «Bald jedoch stellte sich heraus, dass der Anblick eines so hübschen Mädchens hinter der Kamera unserem weiblichen Star nicht behagte und überhaupt war es Leni bei unseren Gebirgsfilmen nicht gewohnt, ihre Domäne von 25 jungen männlichen Sportlern mit einer anderen Weibsperson zu teilen.» Harry Sokal: Lebt wohl Leidenschaften! Erinnerungen eines Filmproduzenten. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 172, SdK NLA, Berlin
- 172 Henry Hoek: *Skiheil, Kamerad! Skikurs für eine Freundin*. Hamburg 1934. Auf dem Umschlag sieht man eine vergnügte Leni Riefenstahl auf der Piste abgebildet.
- 173 In Bozen heisst es, dass Paula Wiesinger manches Mal bei riskanten Szenen für die Riefenstahl eingesprungen ist. Paula Wiesinger (1907-2001) kletterte die schwierigsten Routen der Dolomiten und war eine der wenigen Frauen, die einen sechsten Grad führen konnte. Ausserdem gewann sie viele Pokale beim Skifahren. Für den Hinweis danke ich Helma Türk, Bad-Reichenhall.
- 174 Marta Feuchtwanger: *Nur eine Frau. Jahre – Tage – Stunden*. München – Wien 1983, S. 204 ff.
- 175 Mitveranstalter war der Reichsverband bildender Künstler, eingeladen waren alle in Deutschland lebenden Künstler. 365 Künstler nahmen teil, ausgewählt wurden 26 Bilder. Darunter auch das Porträt von Leni Riefenstahl. Das Preisgeld war mit 10'000 Reichsmark grosszügig angesetzt, und der Wettbewerb wurde öffentlichkeitswirksam von einer Werbekampagne und zahlreichen Artikeln in der Tagespresse und in Kunstzeitschriften begleitet. Den ersten Preis gewann Willy Jaeckel.
- 176 Susanne Meyer-Büser: *„Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik*. Berlin 1994
- 177 Sepp Allgeier: *Die Jagd nach dem Bild. 18 Jahre Kameramann in Arktis und Hochgebirge*. Stuttgart 1931, S. 44
- 178 Luis Trenker: *Kampf in den Bergen. Das unvergängliche Denkmal der Alpenfront*. Illustrierte Ausgabe des Buches *Berge in Flammen*. Berlin 1931
- 179 Hans Schneeberger: *Der berstende Berg. Vom Heldenkampf der Kaiserjäger und Alpini*. Berlin 1941, war die Vorlage für *Berge in Flammen* von Luis Trenker.
- 180 Harry Sokal: Lebt wohl Leidenschaften. Erinnerungen eines Filmproduzenten. Unveröffentl. Manuskript, S. 90, SdK NLA, Berlin
- 181 Stefan Schomann: Zwoa Brettln im Schnee. Die einfachste Sache der Welt: Der Arlberger Ski-Guru Hannes Schneider prägte das Skilaufen wie kein zweiter, in: *die tageszeitung* vom 28. Januar 2006
- 182 Ferdinand Bucholtz (Hrsg.): *Der Gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*. Mit einer Einleitung von Ernst Jünger. Berlin 1931, S. 11-16

- 183 Luis Trenker: *Im Kampf um Gipfel und Gletscher*. Feldpostausgabe. Berlin 1942, S. 55
- 184 Hans Ertl: *Bergvagabunden*. Frankfurt/Main 1954, S. 104 f.
- 185 Ebd.
- 186 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 67
- 187 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München, Hamburg 1987, S. 140
- 188 Klaus Mann: *Tagebücher 1931-1933*. München 1989, S. 29
- 189 Harry Sokal: Lebt wohl Leidenschaften! Erinnerungen eines Filmproduzenten. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 80, SdK NLA, Berlin
- 190 Leni Riefenstahl an Béla Balázs, 21. 2.1932, in: Balázs-Nachlass, MTA (Magyar Tudományos Akadémia), Ms 5021/320 zit. nach Hanno Loewy: *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*. Berlin 2003, S. 362 ff.
- 191 In ihrem Fanck gewidmeten Buch werden alle Schwierigkeiten ausgespart. «Aus meinem Schneiderraum mag ich überhaupt nicht mehr heraus, am liebsten würde ich dort schlafen. Und aus den vielen tausend Röllchen wird allmählich ein richtiger Film, Woche für Woche sichtbarer, bis endlich meine noch vor einem Jahr nur geträumte Legende vom ‚Blauen Licht‘ fix und fertig vor mir liegt.» Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 78
- 192 Heinz von Jaworsky, 1912 in Berlin geboren, war als Kameramann bei den Filmen Riefenstahls über die Olympischen Spiele 1936 beteiligt. Er war Spezialist für Luftaufnahmen und im Krieg bei der Luftwaffe eingesetzt. 1952 übersiedelte er in die USA und nannte sich Henry V. Jaworsky. Er starb 1999.
- 193 Leni Riefenstahl zitiert nach: *Die Macht der Bilder – Leni Riefenstahl (1993)*. Dokumentarfilm von Ray Müller
- 194 Leni Riefenstahl an Jürgen Kasten am 9. 2. 1994, zit. nach Jürgen Kasten. *Carl Mayer: Film-poet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*. Berlin 1994, S.38
- 195 Carl Mayer wurde 1894 in Graz geboren. Er hat keine Ausbildung. 1917 kommt er nach Berlin und versucht sich an verschiedenen Bühnen als Schauspieler. Zwischen 1919 und 1927 schreibt er die Drehbücher für 18 Filme. Mayer ist Jude, 1933 verlässt er Deutschland, lebt zuerst in Prag, dann in London. Arm und krank stirbt er im Juni 1944. Vgl. Brigitte Mayr: Aufbruch ins Ungewisse. Carl Mayer: Ein Leben im Exil. Graz, Wien, Berlin, Prag, London, in: Michael Omasta/ Brigitte Mayr/Christian Cargnelli (Hrsg.): *Carl Mayer. Szenar(t)ist*. Wien 2003
- 196 Fanck erwähnt Mayers Mitarbeit nur an einer Stelle, und zwar in seinem Film-buch. Dr. Arnold Fanck: *Stürme über dem Mont Blanc. Ein Filmbildbuch*. Basel 1931. Dort heisst es: Dramaturgische Mitarbeit: Karl Maier
- 197 Joseph Roth: Der letzte Mann, in: *Frankfurter Zeitung* vom 8. Januar 1925, zit. nach Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*. Berlin 2003, S. 165-167, hier S. 165 f.
- 198 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 137 f.
- 199 Von nun an will ich nur Künstler sein und nichts anderes. Ich habe auch beschlossen, mich völlig aus jeder Art von revolutionärem Zusammenschluss herauszuhalten und will auch mit niemandem Kontakt haben.» Balázs' Tage-bucheintrag in Wien am 4. Dezember 1919 in: Éva Karádi und Erzsébet Vezér: *Georg Lukacs, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. Frankfurt/Main 1985, S. 121 f.
- 200 Balázs an Emma Ritook, Herbst 1919, zit. nach Éva Karádi: Einleitung, in:

- Éva Karádi und Erzsébet Vezér (Hrsg.): *Georg Lukacs, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. Frankfurt/Main 1985, S. 7-27, hier S. 21
- 201 Im März 1924 erscheint seine erste filmtheoretische Monographie *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*; 1930 folgt *Der Geist des Films*.
- 202 1930 erhält er von Georg Wilhelm Pabst den Auftrag, das Drehbuch zur Verfilmung von Brechts *Dreigroschenoper* zu verfassen. Pabst will die *Dreigroschenoper* für den Film populär übersetzen, während Brecht die sozialkritische Tendenz seines Stückes zu radikalisieren gedenkt. Die beiden Positionen sind unvereinbar. Es kommt zum Prozess, den Brecht in erster Instanz verliert. Brecht hatte Balázs und Vajda als «Literaten geringen Ranges» bezeichnet.
- 203 Béla Balázs: *Der Fall Dr. Fanck*, in: Arnold Fanck: *Stürme über dem Mont Blanc*, Basel 1931, S. V-X
- 204 «„Die Rote Fahne“ verurteilte die Ufa wegen ihrer Schnitte am Balázs-Film ‚Grand-Hotel‘. Sie brandmarkte den Filmkonzern als eine Firma, die nur auf die Tränensäcke und Geschlechtsdrüsen einwirken wollte, alle kritischen Akzente den gesellschaftlichen Unzulänglichkeiten gegenüber jedoch ausmerzte.» Magda Nagy: Béla Balázs' Tätigkeit für den Film, das Theater und die Arbeiterkultur am Ende der zwanziger und Anfang der dreissiger Jahre, in: *Béla Balázs. Essay, Kritik 1922-1932*. Berlin 1973, S.5-35, hier S. 23
- 205 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*. Leipzig 1933, S. 69
- 206 Brief Heinz von Jaworsky an Joseph Zsuffa vom 9. Dezember 1976, zit. in: Joseph Zsuffa: *Béla Balázs: The man and the artist*. Berkeley, Los Angeles, London 1987, S. 215
- 207 Béla Balázs schreibt das Libretto zu Bartoks Ballettstück *Der hölzerne Prinz*.
- 208 «In der Welt des sprechenden Menschen sind die stummen Dinge viel lebloser und unbedeutender als der Mensch. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*, in: ders.: *Schriften zum Film, I (1922-1926)*. München 1982, S.66
- 209 Das behauptet jedenfalls Massimo Locatelli: *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films*. Berlin 1999, S.32
- 210 Leni Riefenstahl: *Kampf in Schnee und Eis*, Leipzig 1933, S. 69
- 211 Leni Riefenstahl: Ich filme mit Sarntaler Bauern, in: Werbeheft *Das Blaue Licht* von 1932/BFAB
- 212 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München Hamburg 1987, S. 141
- 213 Hans Richard Brittnacher macht darauf aufmerksam, dass der wilde Blick aus der Zigeunerfolklore direkt in das Modell der Femme fatale eingeht. Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Femme Fatale in Lumpen. Zur Darstellung der ‚Zigeunerin‘ in der Literatur*, in: Hartmut Eggert/Janusz Golec (Hrsg.): *Lügen und ihre Widersacher. Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert*. Würzburg 2004, S. 109-121
- 214 Béla Balázs: *Die Jugend eines Träumers. Autobiographischer Roman*. Wien 1947/Berlin 2001, S. 42
- 215 «Märchen sind Schöpfungen der Phantasie. Phantasie aber schafft zwar frei, jedoch nicht willkürlich. Sie ist sich keines Zwanges bewusst, aber die Bilder und Geschehensfolgen, die sie erschaut und komponiert, steigen aus dem innern Erleben des Menschen auf und entsprechen ihm. Und solches Aufsteigen aus dumpfem Innenraum ins lichte und scharf umrissene Bild schafft Befreiung, dem, der das Märchen dichtet, und dem, der es hört.» Max Lüthi: *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung*. Bern und München 1961, S. 12

- 216 Vor Riefenstahl gab es bereits Frauen, die Regie führten wie Olga Tschechowa, Leontine Sagan und Hanna Henning.
- 217 *Film-Kurier*, Jg. 14, Nr. 73 vom 26.3.1932
- 218 Hermann Sinsheimer: Zwei Legenden. Das blaue Licht im Ufapalast am Zoo, in: *Berliner Tageblatt*, 26.3.1932, SdK SGA, Berlin
- 219 *Das blaue Licht*. Uraufführung im UFA-Palast am Zoo, in: *Berliner Morgenpost* o.A. BFAB
- 220 1932 heisst es in allen Anzeigen: «Eine Gemeinschaftsarbeit von Leni Riefenstahl, Bela Balacz, Hans Schneeberger; Produktion: LR Studio der H.R. Sokal-Film GmbH im Aafa-Sonderverleih»
- 221 Dies behauptet jedenfalls Audrey Salkeld, wobei sie die Nachweise schuldig bleibt. Audrey Salkeld: *A Portrait of Leni Riefenstahl*. London 1996, S. 78
- 222 «Italy's highest authorities gave their approval to what would rightly be considered the first international event of this type. The 1932 festival was held on the terrace of the Hotel Excelsior on the Venice Lido, and while at that stage it was not a competitive event, it included foremost films which became classics in the history of cinema: It happened one night by Frank Capra, Grand Hotel by Edmund Goulding, The Champ by King Vidor, Frankenstein by James Whale, Zemlja by Aleksandr Dovzenko, Gli uomini ehe mascalzoni by Mario Camerini and A nous la liberté by René Clair.»
www.labiennale.org/en/cinema/history/en/4791.html
- 223 «Bei der Uraufführung in Berlin geschah etwas für alle Beteiligten Unerwartetes. Ein grosser Teil der Berliner Presse fand die Romantik des Films verlogen und verriess ihn. Die prominentesten dieser Kritiker waren Juden. Es war Anfang des Jahres 1932. Die Riefenstahl hatte soeben Hitlers ‚Mein Kampf‘ gelesen. Begeistert von seinen Theorien, zeit ihres Lebens eine schlechte Verliererin, nahm sie nun die negativen Urteile über ihren Film zum Anlass über Nacht zur leidenschaftlichen Antisemitin zu werden.» Harry Sokal: Lebt wohl Leidenschaften! Erinnerungen eines Filmproduzenten. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 99, SdK NLA, Berlin
- 224 Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München 1973, S. 254
- 225 *Film-Kurier* Nr. 108 vom 10.5.1926
- 226 Vgl. hierzu allgemein Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hrsg.): *Deutsche Universal. Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios in den 20er und 30er Jahren*. Hamburg 2001
- 227 «Ein Kostenvoranschlag bezifferte die Kosten des Films auf Mk 7'000'000.-. Die vier Flugzeuge wurden mit Benzin und Öl auf Mk 60'000.-; 600'000 m Rohfilm, entwickelt und kopiert, auf ebenfalls Mk 60'000.-, an Gagen für den Regisseur Mk 95'000.-, für die Hauptdarsteller Leni Riefenstahl und Ernst Udet je Mk 35'000.- sowie Sepp Rist Mk 12'000.-, für die Operateure Hans Schneeberger und Richard Angst monatlich Mk 1'000.- bzw. Mk 800.- veranschlagt.» Werner Klipfei: *Vom Feldberg zur weissen Hölle von Piz Palü. Die Freiburger Bergfilmpioniere Dr. Arnold Fanck und Sepp Allgeier*. Freiburg 1999, S. 37
- 228 Manuskript Arnold Fanck: Eisberge und Eisbären waren unsere Filmstars in Grönland. Filmmuseum München, Nachlass Arnold Fanck
- 229 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München, Hamburg 1987, S. 166
- 230 Hans Ertl in dem Film *Der Gratwanderer. Die Lehren des Filmpioniers Hans Ertl*, von Hannes Zell (1995)

- 231 Ernst Sorge: *Mit Flugzeug, Faltboot und Filmkamera in den Fjorden Grönlands. Erlebnisse mit Knud Rasmussen und Ernst Udet*. Berlin 1933, S. 52
- 232 Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München 1973, S. 266
- 233 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 154 f.
- 234 Ian Kershaw schreibt dagegen in seiner Hitler-Biographie, dass Hitler Widerworte oder peinliche Fragen gar nicht schätzte. Er reagierte darauf mit Misstrauen. Die Namen seiner Kritiker merkte er sich penibel, früher oder später fielen sie in Ungnade.
- 235 «In Preussen, das zwei Drittel des Reichsterritoriums umfasste, wurde die NSDAP mit 36,3 Prozent zur grössten Partei und überflügelte die SPD, die hier seit 1919 dominiert hatte. (...) In Bayern war sie mit 32,5 Prozent bis auf 0,1 Prozent an die regierende BVP herangekommen. In Württemberg hatte sie einen Anstieg von 1,8 Prozent vier Jahre zuvor auf 26, 4 Prozent zu verzeichnen. In Hamburg kletterte sie auf 31,2 Prozent. Und in Anhalt konnte sie mit 40,9 Prozent der Stimmen erstmals den Ministerpräsidenten eines deutschen Landes nominieren.» Ian Kershaw: *Hitler 1889-1936*, München 2002, S.458
- 236 Ernst Sorge: *Mit Flugzeug, Faltboot und Filmkamera in den Eisfjorden Grönlands*. Berlin 1933, S. 147
- 237 «Schaut man auf das Gesicht Hitlers und versucht man, sich zu überlegen, was für eine soziologische Schicht ungefähr so aussieht, so meint man, unter den Hausierern mit Ansichtskarten solche Gesichter getroffen zu haben, jener bestimmten Art von Hausierern, die von Stockwerk zu Stockwerk in den Grossstädten gehen.» Max Picard: *Hitler in uns selbst*. Erlenbach Zürich 1946, S. 69
- 238 Ernst Hanfstaengl: *Zwischen Weissem und Braunem Haus. Memoiren eines politischen Aussenseiters*. München 1970, S. 286
- 239 *Film-Kurier* vom 17. August 1929
- 240 In seine Beschreibungen gehen Beobachtungen von einem früheren Aufenthalt in Berlin ein.
- 241 Vgl. Werner Sudendorf: Produktionsgeschichte, in: ders. (Hrsg.): *Marlene Dietrich, Dokumente, Essays, Filme*. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980, S. 65-76
- 242 Robert Liebmann wurde 1890 in Berlin geboren. Er studierte Jura und arbeitete als Journalist. Seit 1919 schrieb er Filmvorlagen. Er wird Chefdramaturg der UFA. Liebmann war es, der 1930 Billy Wilder für die UFA verpflichtete. Vier Monate vor Beginn der Dreharbeiten zu seinem Drehbuch *Viktor und Viktoria* wurde er bei der UFA gekündigt. Liebmann war Jude. Er ging nach Paris, wo sich seine Spur verliert.
- 243 Heinrich Mann: *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Berlin, Weimar 1973, S.345
- 244 Vgl. Luise Dirscherl/Gunther Nickel (Hrsg.): *Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe*. Zuckmayer-Schriften Band 4. St. Ingbert 2000
- 245 Carl Zuckmayer: Wir waren ein Kollektiv, in: *B.Z.* am Mittag vom 31.3.1930, zit. nach Werner Sudendorf, S. 89-91
- 246 Erich Kästner: Sachliche Romanze, in: Erich Kästner: *Werke I, Zeitgenossen haufenweise. Gedichte*, hrsg. von Harald Hartung mit Nicola Brinkmann, München 1998, S. 65
- 247 Es gibt viele Versionen darüber, wie, weshalb und wo Sternberg Marlene Dietrich entdeckt hat. Fast jeder Beteiligte will sie ihm zugeführt haben. Im Folgenden halte ich mich weitgehend an die Version Sternbergs.

- 248 Friedrich Hollaender: *Von Kopf bis Fuss. Mein Leben mit Text und Musik.* Bonn 1996, S. 219
- 249 Marlene Dietrich 1982 im Gespräch mit Maximilian Schell.
- 250 Bei dem Mann am Klavier handelt es sich vielleicht um Peter Kreuder, den Assistenten von Friedrich Hollaender. Marlene Dietrich stellt gegenüber Maximilian Schell klar: «... und da war ein Klavierspieler, also in allen Büchern werden Sie lesen, dass es Friedrich Holländer war. War nicht der Hollaender. War irgendein Klavierspieler, da, denn, nein, das war nicht der Hollaender, das kann ich Ihnen schwören, es war nicht der Hollaender.»
- 251 Sebastian Haffner: *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933* • Stuttgart, München 2000, S. 84
- 252 Das Kollektiv der Dichter. Jannings erstes Tonfilmwerk, in: *Film-Kurier* vom 26. Oktober 1929
- 253 «Er war sehr gebildet, besaß Charme und verfügte über ausgezeichnete Manieren, was in dieser Branche durchaus nicht üblich war. Pommer fiel mir ausserdem dadurch auf, dass er fast immer dunkelgraue Flanellanzüge trug. Als Kaufmann war er darauf versessen, niemals sein Budget zu überschreiten, stellte aber andererseits für die Herstellung eines Filmes gewaltige Summen zur Verfügung, wenn ihn das Drehbuch überzeugte und er mit einem sicheren Erfolg beim Publikum rechnete.» Lil Dagover zit. nach Wolfgang Jacobsen: *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte.* Berlin 1989, S.39
- 254 Die Nationalsozialisten vertrieben die Musiker dieser grossartigen Band aus Deutschland. Einer der Pianisten, Franz Wachsmann, wurde in Hollywood ein wichtiger Filmkomponist. Der Pianist Martin Roman gehörte in Theresienstadt zu den «Ghetto Swingers». Er überlebte und wanderte nach Kriegsende in die USA aus, wo er 1996 starb.
- 255 Emil Hasler (1901-1986) erstellte die Bauten für *Münchhausen* (1942) und arbeitete nach dem Krieg für die Defa wie auch für westdeutsche Filmgesellschaften. Otto Hunte (1881-1960) arbeitete an *Jud Süß* (1940) mit und nach dem Krieg an dem Staudte-Klassiker *Die Mörder sind unter uns.*
- 256 Josef von Sternberg: *Das Blau des Engels.* München 1991, S.181
- 257 «Die anderen Schauspieler des Blauen Engels waren nicht gerade umgänglich. Doch das war nichts im Vergleich zu Emil Jannings, der die ganze Schöpfung, sich selbst eingeschlossen, hasste. Wir mussten manchmal zwei Stunden in unseren Garderoben warten, bis Jannings endlich ‚bereit war zu arbeiten‘, und während dieser zwei Stunden entfaltet von Sternberg seine ganze unerschöpfliche Phantasie, um diesen psychopathischen Schauspieler ins Atelier zu locken.» Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin.* Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 81
- 258 Hertha Thiele im Interview in: *Frauen und Film*, Nr. 28, Juni 1981: «Die stärkste Bewegung unter den Frauen ist die gewesen, die Marlene heraufbefördert hat. Es gab damals einen Trend (...) sich wie die Dietrich anzuziehen und möglichst so zu sein.»
- 259 «Der Grundzug ist ein krasser Egoismus, ein naives, vollkommen aufrichtiges Durchdrungensein von der Überlegenheit und besonderen Berechtigung der eigenen Person und des Ortes, an dem die Person das Glück hatte, geboren zu werden. Um diese beiden Eitelkeiten dreht sich alles.» Theodor Fontane: Berliner Ton, in: Heinz Knobloch: *Der Berliner zweifelt immer. Seine Stadt in Feuilletons von damals.* Berlin 1977, S. 172-179

- 260 Willi Saeger, in: «Das Tollste bei Brecht war immer das Licht.» Ein Berliner Theaterleben: Der Fotograf (und Grenzgänger) Willi Saeger im Gespräch, in: *Theater heute*, Heft 10, Oktober 1981, S. 16-25, hier S. 20
- 261 «Schon mit dem Schlager ‚Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt‘ war die Charakterrolle von Marlene Dietrich, der verführerischen Varietésängerin Lola-Lola, so scharf umrissen, dass durch dieses Chanson eine klare Grundlinie für die Handlung gewonnen war. Dieses Chanson schuf sofort die Atmosphäre, nach der der Stoff gebieterisch verlangte. Das Thema dieser Melodie war prädestiniert dazu, Leitmotiv für das innere Geschehen zu werden, Schicksalsmotiv des verführten Professor Rath.» Friedrich Hollaender: Die Musik im Tonfilm, in: *Reichsfilmbblatt* Nr. 19 vom 10. Mai 1930
- 262 Hermann Weigel im Interview mit Arnold Fanck, in: *Filmhefte* Nr. 2 vom Sommer 1976, S. 10
- 263 Sämtliche Zitate stammen aus einem schriftlich geführten Interview zwischen Marlene Dietrich und Detlef Schälke aus Bielefeld. MDCB
- 264 Otto Hunte: Im Kampf mit der Raum-Resonanz, in: *Film-Kurier* Nr. 1/2, 12. Jahrgang, vom 1.1.1930
- 265 *Film-Kurier* vom 21. Dezember 1929
- 266 Brief Josef von Sternberg an Frieda Grafe vom 31. August 1969, in: Frieda Grafe: *Aus dem Off Zum Kino in den Sechzigern*. Berlin 2003, S. 196
- 267 Riza von Sternberg (vormals Riza Royce) war zwei Jahre jünger als Marlene und ebenfalls Schauspielerin. Sie und Sternberg hatten erst 1926 geheiratet.
- 268 Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 68
- 269 «Der junge und erfolgreiche Produktionsleiter der deutschen Produktion der Universal, Joe Pasternak, ist ein Selfmademan im wahrsten Sinne des Wortes. Als Fünfzehnjähriger ging er nach Amerika. Ein Jahr später findet man ihn in Hollywood in Californien. Hier geht er grossspurig direkt zum Produktionschef der Paramount, um sich als Sechzehnjähriger bei der Produktion anwerben zu lassen, und dieser schmeisst ihn nicht raus, sondern schickt ihn als Kellner in die Kantine. Hier bedient Joe alle bedeutenden Stars und Regisseure, die den flinken Bengel sehr gern haben. Aber seine Wünsche, in die Produktion zu kommen, begräbt er nicht und eines Tages wird er als Hilfe eines Hilfsregisseurs in ein Atelier gesteckt. Sein brennendster Wunsch ist erfüllt. Joe macht sich prächtig – er erledigt alles gewissenhaft und hat noch viel Zeit, dem Produktionsleiter und Regisseur über die Schulter zu gucken. Zwei Filme weiter und er ist Hilfsregisseur.» *Film-Kurier*, Nr. 34 vom 10. 2.1931
- 270 Marlene Dietrich geht nach Hollywood, in: *Tempo*, Nr. 37 vom 13. Februar 1930
- 271 *Film-Kurier* vom 14. Februar 1930
- 272 Angeblich gab es in Lübeck, der Geburtsstadt Heinrich Manns, im frühen 19. Jahrhundert eine Kneipe, die sich «Blauer Engel» nannte.
- 273 «Every object seen in The Blue Angel is there because the director wanted it there; nothing comes before the camera accidentally. Sternberg abominated what he called ‚dead space‘ between the camera eye and the actors, and he filled this with a profusion of props. At the same time, however, he wanted to stimulate imagination by concealing parts of his set: through objects looming into the frame from above or below, or double framing it with stove-pipes or screens or pillars, or draping gauze over part of it.» S. S. Prwaer: *The Blue Angel*. London 2002, S.33 f.

- 274 Marlene Dietrich an eine Unbekannte. O.A. SdK SGA, Berlin
 275 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin*. Frankfurt/Main, Berlin
 1987/ S. 97
 276 B. Z. vom 2. April 1930
 277 *Die Filmwoche* vom 9. April 1930

III Erfolg

- 1 Bremer Passagierlisten-Archiv der Handelskammer Bremen Archiv Ident.Nr.: AIIIi5-02.04.1930_N. 1208 Passagiere befinden sich an Bord.
- 2 *Reichsfilmblatt* vom 17. 5.1930
- 3 *Berliner Börsen-Courier*, 62. Jg., Nr. 156, 2.4.1930
- 4 Raulo Ploquin: Ein Gespräch mit Heinrich Mann, in: *Revue du Cinéma*, 2. Jg., Nr. 17 vom 1.12.1930, zit. nach Werner Sudendorf: *Marlene Dietrich, Dokumente, Essays, Filme*. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1978, S. 92
- 5 Der Film gegen Heinrich Mann, in: *Die Weltbühne*, Berlin, 26. Jg., Nr. 18, 29. April 1930
- 6 Josef von Sternberg: *Das Blau des Himmels*. München 1991, S. 275
- 7 «I had on what any German wore when traveling – a gray flannel suit and a slouch hat, very manly and gloves. All the Americans had black dresses and pearls and mink coats and the orchids, ropes of orchids,... » Marlene Dietrich nach Leo Lerman. Eintrag vom 19. August 1971 in: ders.: *The Grand Surprise. The Journals of Leo Lerman*, New York 2007, S. 349
- 8 Saika Viertel: *Das unbelehrbare Herz. Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films*. Reinbek bei Hamburg 1979, S. 194
- 9 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin*, Frankfurt/Main, Berlin 1987, a.a. O., S. 108
- 10 Adolphe Menjou erhält 20'000 Dollar Gage, Gary Cooper wird mit 6750 Dollar abgefunden, und Marlene Dietrich bildet mit 5625 Dollar das Schlusslicht.
- 11 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 112 f.
- 12 Benno Vigny hatte angeblich eine Liebesaffäre mit der echten Amy Jolly. Diese schreibt nach dem Erfolg von *Morocco* Bettelbriefe an Marlene Dietrich, die ihr eine unbekannt Summe zukommen lässt. Die Briefe Jollys an Dietrich finden sich abgedruckt im Marlene Dietrich Newsletter No. 19 vom 15.12. 2000.
- 13 Wie subtil Sternbergs Filmbotschaften sind, zeigt Drake Stutesman u.a. am Beispiel der Hüte, die in «Morocco» vorkommen. Vgl. Drake Stutesman: Storytelling: Marlene Dietrich's Face and John Frederics' Hats, in: Rachel Moseley (Ed.): *Fashioning Film Stars. Dress, Culture, Identity*. London 2005
- 14 Diese Szene wird bevorzugt von den «Queer und lesbian studies» zur Analyse herangezogen. Vgl. hierzu Andrea Weiss: *Vampires and Violets: Lesbians in Film*. New York 1993; dies.: A Queer Feeling When I Look At You: Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930s, in: Christine Gledhill (Eds.): *Stardom: Industry and Desire*. London 1991, S. 283-299; Patricia White: *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington 1999
- 15 Vgl. Sybil DeIgaudio: Styliation as Distance: Morocco and The Devil Is A

- Woman, in: dies.: *Dressing the Part. Sternberg, Dietrich, and Costume.* London 1993, S. 99-126
- 16 Frieda Grafe am 8.11.1967 an Josef von Sternberg, in: Frieda Grafe: *Aus dem Off. Zum Kino in den Sechzigern*, Berlin 2003, S. 162
- 17 Elisabeth Will an Marlene Dietrich, MDCB
- 18 Zit. nach Herman G. Weinberg: *Josef von Sternberg, A Critical Study.* New York 1967, S.56
- 19 Roland Barthes: Das Gesicht der Garbo, in: ders.: *Mythen des Alltags.* Vollständige Ausgabe. Berlin 2010, S. 89-91, hier S. 90
- 20 zit. nach Peter Bogdanovich: *Pritz Lang in Amerika.* London 1967, S. 56
- 21 Geschichte und Geschichten. Über Archive, Marlene Dietrich und die Lust an der Geschichte. Carlo Ginzburg im Gespräch mit Adriano Sofri, in: Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis.* München 1988, S. 7-29, hier S. 20
- 22 Franz Hessel: Marlene als Mutter, Marlene als Kind, in: ders.: *Sämtliche Werke.* Band III: *Städte und Porträts.* Oldenburg 1999, S. 223-232, hier S. 231
- 23 Berta Drews: *Wohin des Wegs. Erinnerungen.* Frankfurt/Main 1986, S. 118
- 24 Stephen Spender: *Welt in der Welt. Eine Autobiographie.* München, Zürich 1992, S. 166
- 25 Die «Ultraphon» wurde 1929 gegründet und war bekannt für ihre hohe Qualität und ihre herausragenden Interpreten.
- 26 Franz Hessel: *Marlene Dietrich.* Berlin 1931. 1931 erscheint noch eine Biographie über Marlene Dietrich. Ihr Autor ist Manfred Georg, Feuilletonchef der Zeitschrift *Tempo* und legendärer Chefredakteur der Zeitschrift *Aufbau* in New York.
- 27 Ali Hubert: Hollywoodiana, in: ders.: *Hollywood. Legende und Wirklichkeit.* Leipzig 1930, S. 120
- 28 Nach dem bekannten Nachtclub «Coconut-Groove».
- 29 Marlene Dietrich an Rudi Sieber, MDCB
- 30 In einem Schreiben der europäischen Paramount vom 30. Juni 1932 steht zu lesen, dass Mr Sieber «qui parle couramment le français, l'anglais et l'allemand s'occupera spécialement de la mise en scène de nos productions tournées dans ces langues». Der Vertrag hat eine Laufzeit von einem Jahr. MDCB
- 31 Ein solches Wunder hat sie nur noch einmal erlebt, und das war, als Luchino Visconti mit seinem Geliebten Helmut Berger drehte. Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin.* Berlin 1987, S. 114
- 32 Ebd., S. 115
- 33 «Dann warf ich sie in das Feuer meiner Konzeption und verschmolz ihr Bild mit meinem. Ich tauchte sie in Licht, bis die Alchimie gelungen war, und dann machte ich Probeaufnahmen.» Josef von Sternberg: *Das Blau den Engels,* München 1991, S. 269
- 34 Josef von Sternberg am 11. Mai 1933 an Marlene Sieber, MDCB
- 35 Diese Schilderung ist eine Mischung aus den Beschreibungen Rivas und Dietrichs. Die Passagen über die Vorbereitung auf das Drehen werden von beiden sehr ähnlich beschrieben. Das kommt ansonsten so gut wie nie vor.
- 36 Er arbeitet mit seinem vertrauten Mitarbeiterstab: Jules Furthman schreibt das Drehbuch, Lee Garmes ist an der Kamera und der Deutsche Hans Dreier macht die Bauten.

- 37 Walter Wanger hatte Travis in den 20er Jahren in New York entdeckt und für die Paramount engagiert. Er stieg rasch zum Chefdesigner auf und gehörte zu den berühmtesten Filmausstattern. Banton arbeitete ausser für die Dietrich für Mae West, Carole Lombard und Claudette Colbert.
- 38 Der Hays Code oder Production Code galt für die Motion Picture Producers and Distributors of America ab 1930 freiwillig, und ab 1934 wurde er als verpflichtend anerkannt. Abgeschafft wurde der Hays Code erst 1967.
- 39 Marlene Dietrich am 19. 6.1931 an Rudi Sieber, MDCB
- 40 Marlene Dietrich an Rudi Sieber, MDCB
- 41 Marlene Dietrich an Rudi Sieber am 4.6.1931, zit. nach J. David Riva: *A Woman At War Marlene Dietrich Remembered*. Detroit 2006
- 42 Rudi Sieber am 22.8.1931 an Marlene Dietrich, MDCB
- 43 Marlene Dietrich am 10.12.1931 an Rudi Sieber, MDCB
- 44 Walter Reisch am 1. November 1931 an Marlene Dietrich, MDCB
- 45 Walter Reisch, 1903 in Wien geboren, arbeitete in Berlin für die UFA. Er schreibt u.a. das Drehbuch für *F.P.I antwortet nicht* mit Hans Albers. 1933 geht er zurück nach Wien, Zusammenarbeit mit Willi Forst. 1937 emigriert er nach Hollywood. Er arbeitet an *Ninotschka* mit Greta Garbo und *Niagara* mit Marilyn Monroe mit 1954 erhält er den Oscar für sein Drehbuch *Untergang der Titanic*. Reisch zählt mit Wilder und Kolpé zu Dietrichs ältesten Freunden. 1983 stirbt er in Los Angeles.
- 46 Marlene Dietrich am 20.12.1931 an Rudi Sieber, MDCB
- 47 Tamara Matul am 21.7.1931 an Rudolf Sieber, MDCB
- 48 Rudi Sieber am 13.12.1932 an Marlene Dietrich, MDCB
- 49 Auch Sternbergs 1929 gedrehtem Stummfilm *The Case of Lena Smith* lag eine Geschichte der Mutterliebe zugrunde. Vgl. Alexander Hortwart/Michael Omasta (Hrsg.): *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*. Wien 2007
- 50 Telegramm Benjamin P. Schulbergs an Emanuel Cohen, zit. nach Peter Baxter: *Just Watch! Sternberg, Paramount and America*. London 1993, S. 49
- 51 Walter Reisch am 9. Januar 1932 an Marlene Dietrich, MDCB
- 52 Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 149
- 53 Maurice Chevalier am 23.9.1932 an Marlene Dietrich, MDCB
- 54 Willi Forst am 23.4.1932 an Marlene Dietrich, MDCB
- 55 «Der Verlag Ross hat eine Marlene-Dietrich-Postkartenserie herausgebracht, wie dies selten für einen Filmstar geschah. Durch die ungeheure Popularität von Marlene Dietrich sah sich der Verlag veranlasst, mehrere Dutzend von Marlene-Dietrich-Postkarten auf den Markt zu bringen. Diese Karten sind in Millionen-Auflage in Deutschland im Vertrieb, so dass alle Papierwarengeschäfte sie in ihren Schaufenstern ausstellen werden.» Aus dem Presseheft der Paramount zu *Shanghai-Express*. Berlin 1932, SdK SGA, Berlin
- 56 Marlene Dietrich an Erich Kästner 25.4.32, zit. nach Sven Hanuschek: *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*. München 1999, S. 182
- 57 Rudi Sieber am 16.9.1932 an Marlene Dietrich, MDCB
- 58 Willi Forst an Marlene Dietrich an 2.5.1932, MDCB
- 59 Willi Forst am 17.6.1932 an Marlene Dietrich, MDCB
- 60 Dwight MacDonald: Notes on Hollywood Directors, in: *Symposium, Concord, N.H.*, No. 3 und 4, April und Juni 1933, zit. nach Werner Sudendorf: *Marlene Dietrich. Dokumente, Essays, Filme*. Frankfurt/Main, Berlin Wien 1978, S. 158 f.

- 61 Marlene Dietrich am 20.11.1932 an Rudi Sieber, MDCB
- 62 Marlene Dietrich am 5.12.1932 an Rudi Sieber, MDCB
- 63 Josef von Sternberg am 21.1.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 64 Rudi Sieber am 31.3.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 65 Marlene Dietrich am 2.3.1933 an Rudi Sieber, MDCB
- 66 Josef von Losch am 13.3.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 67 Marlene Dietrich: Warum ich Männerkleidung trage, in: *Mein Film* Nr. 381, 1933: «Ausserdem gestattet einem diese Kleidung vollkommene Freiheit und Bequemlichkeit, was ich von Frauenkleidern und Röcken nicht behaupten kann. Frauenkleidung erfordert auch zu viel Zeit, es ist so ermüdend, sie einzukaufen. Man braucht Hüte, Schuhe, Handschuhe, Schals, Mäntel und viele Kleinigkeiten, die dazu passen müssen. Das verlangt viel Nachdenken und genaueste Auswahl, und dazu habe ich wirklich weder die Zeit noch das Interesse dafür. Und jeden Moment wechselt die Mode. Und man muss von Neuem beginnen.»
- 68 Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 244
- 69 Die anderen Titel lauten: *Assez, Je m'ennuie, Ja, so bin ich, Mein blondes Baby und Wo ist der Mann?*
- 70 Janet Flanner: Fräulein Dietrich, in: dies.: *Legendäre Frauen und ein Mann*. München 1993, S. 23
- 71 Josef von Sternberg am 10.5.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 72 Josef von Sternberg am 17.5.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 73 Josef von Sternberg am 10.6.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 74 «Wir kommen ins Atelier während der Filmaufnahmen zu ‚Morocco‘ mit Marlene Dietrich und Gary Cooper. Eine marokkanische Bar knüppeldickevoll mit Statisten, und kein Ton zu hören. In der Mitte des Ateliers eine Plattform. Auf der Plattform sitzt, in schwarzer Samtjoppe – er selber. Den Kopf in die Hand gestützt. Er denkt. Alle schweigen mit angehaltenem Atem. Zehn, fünfzehn Minuten. Es hilft nichts. In die höheren Kreise Hollywoods wird er nicht aufgenommen. Er bemüht sich, ‚dieses Hollywood‘ durch ‚Europäertum‘ herabzusetzen. Er sammelt ‚linke‘ Kunst. Doch ist es nicht ganz das, was nötig wäre.» Sergej Eisenstein: *Yo. Ich selbst. Memoiren*. Berlin 1984, S.384
- 75 Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 336
- 76 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berliner*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S.116
- 77 Im *Time Magazine* wurde ihre Beziehung als «the strangest director-star-relationship of U.S. cinema» bezeichnet. *Time Magazine* vom 30. November 1936
- 78 Josef von Sternberg am 4.6.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 79 Josef von Sternberg am 12.7.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 80 Josef von Sternberg am 12.7.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 81 Andrew Sarris: The Cinema of Josef von Sternberg, zit. nach Hermann G. Weinberg: *Josef von Sternberg*. New York 1967, S. 186-187, hier S. 187
- 82 Marlene Dietrich am 7.11.1933 an Rudi Sieber, MDCB
- 83 Vgl. Hugo Vickers: *Loving Garbo. The Story of Greta Garbo, Cecil Beaton, and Mercedes de Acosta*. New York 1994, S. 55-69
- 84 Sam Green, ein Freund Greta Garbos, bemerkte gegenüber der Garbo-Biographin Swenson: «Everyone had to be a lesbian in the thirties, even if they didn't want to be. They certainly dressed up and went to lesbian bars – it was

- the thing to do.» Green zit. nach Katharina Prager: *Ich bin nicht gone Hollywoods Salka Viertel – ein Leben in Theater und Film*. Wien 2007, S. 134 Anm. 564
- 85 Der Schauspieler Hans Heinrich von Twardowski und sein Freund Martin Kosleck gehörten eine Zeitlang zu Marlene Dietrichs Bekanntenkreis. Twardowski hat eine kleine Rolle in *The Scarlett Empress*.
- 36 Brian Aherne an Marlene Dietrich, MDCB
- 87 Brian Aherne am 21.9.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 88 Marlene Dietrich am 21.11.1933 an Rudi Sieber, MDCB
- 89 Laut Auskunft von Silke Ronneburg beantragt Rudolf Sieber die tschechische Staatsbürgerschaft für sich und seine Frau, weil er Steuernachzahlungen in Deutschland fürchtet.
- 90 Rudi Sieber am 7.12.1933 an Marlene Dietrich, MDCB
- 91 Marlene Dietrich: *Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 142
- 92 Marlene Dietrich am 2. April 1934 an Max Kolpé, MDCB
- 93 Peter Bogdanovich: Josef von Sternberg, in: ders.: *Wer hat denn den gedreht?* Zürich 2000, S. 285-293
- 94 Marlene Dietrich in: *Daily Sketch* December, 24, 1936, zit. nach Alexander Walker: *Dietrich*. London 1984, S. 125 f.
- 95 Liebste, (...) wie sonderbar, dass Du auch trinken musst – um schlafen zu können – genau so geht es nämlich mir! Allerdings bedrückt mich dazu der Gedanke, dass es Deinem Gesicht schaden könnte – das Trinken!» Brief von Willi Forst am 15. Januar 1935 an Marlene Dietrich, MDCB
- 96 «... the essence of Los Angeles lies in the fact that it hardly has a center. It is, if one can say this, a fluid, a ‚moving‘ city, not only a city that moves itself – but also a city in which movement, freedom of movement, is a strong premise of life.» Cees Nooteboom: *Autopia* (1973), in: Charles G. Salas and Michael S. Roth (Eds.): *Looking for Los Angeles: Architecture, Film, Photography, and the Urban Landscape*. Los Angeles 2001, S. 13-21, hier S. 15
- 97 Auskunft von Cornelius Schnauber/Los Angeles.
- 98 Neal Gable: *Ein eigenes Reich. Wie jüdische Emigranten Hollywood erfanden*. Berlin 2004, r S. 472
- 99 MDCB, 21.5.1931
- 100 Walter Reisch am 8.3.1934 an Marlene Dietrich, MDCB
- 101 Rudi Sieber am 20.2.1935 an Marlene Dietrich, MDCB
- 102 Rudi Sieber am 25.3.1935 an Marlene Dietrich, MDCB
- 103 Silke Ronneburg, berichtet, dass sie lange rästelten, wer diese Lisi ist. Aufgrund der Telegrammabrechnungen Rudi Siebers – er führte die Buchhaltung für seine Frau – kamen sie darauf, dass hinter Lisi Elisabeth Bergner stecken muss.
- 104 Graham Greene: *The Pleasure Dome. The Collected Film-Criticism 1935-1940*, London 1972
- 105 Vgl. Hans Dieter Schäfer: *Das gespaltene Bewusstsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1943*. München 19 81
- 106 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 21.12.1933, in: Elke Fröhlich (Hrsg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Band 2/III, Oktober 1932-März 1934, München 2006, S. 341
- 107 «‚Sehnsucht‘ mit der Marlene Dietrich und Cooper, die beide ganz grosse

- Schauspieler sind. Vor allem die Dietrich, die wir leider nicht mehr in Deutschland haben.» Tagebucheintrag Joseph Goebbels vom 2. April 1936.
- 108 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda an Alexander von der Heyde, 22.12.1936, MDCB
- 109 Richard Neutra und Josef von Sternberg waren beide zu egozentrisch, um sich zu verstehen. Neutra besuchte Sternberg nie in seinem Haus, und Sternberg verkaufte es noch vor 1939.1971 ging es an einen Investor, der es beim Umbau in Eigentumswohnungen zerstörte.
- 110 Brief Josef von Sternberg an Marlene Dietrich, Herbst 1936, MDCB
- 111 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 112 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 113 Erich Maria Remarque am 14.12.1938 an Marlene Dietrich, MDCB
- 114 Erich Maria Remarque am 23.12.1937 an Marlene Dietrich, MDCB
- 115 Erich Maria Remarque am 14.12.1938 an Marlene Dietrich, MDCB
- 116 zit. nach Werner Fuld: Einleitung, in: Werner Fuld und Thomas F. Schneider (Hrsg.): «Sag mir, dass Du mich liehst.» *Erich Maria Remarque – Marlene Dietrich, Zeugnisse einer Leidenschaft*. Köln 2001, S. 13-19, hier S. 15
- 117 Er schickt ihr eine Postkarte aus Ascona. Man sieht darauf die Weite des Sees, umrahmt von den Bergen, und einige Häuser, die an den Uferhängen kleben. Stolz notiert er auf der Karte «Das ist mein Haus!», MDCB
- 118 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 119 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 120 Erich Maria Remarque am 23.12.1937 an Marlene Dietrich, MDCB
- 121 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 122 Harry Edington an Marlene Dietrich am 9. 8.1937, MDCB
- 123 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 7.11.1937
- 124 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 12.11.1937
- 125 «Telegramm Klement. Filmverkauf des Buches an Metro. Glaubs noch nicht recht. Wäre prachtvoll. Vielleicht ein Cézanne drin.» Erich Maria Remarque, Tagebucheintrag vom 17.7.1937, zit. nach Wilhelm von Sternburg: «Als wäre alles das letzte Mal». *Erich Maria Remarque. Eine Biographie*. Köln 1998, S. 267
- 126 Erich Maria Remarque lernte die Tänzerin und Schauspielerin Ilse Jutta Zambona 1923 kennen, sie heiraten 1925 in Berlin. Die unglückliche, turbulente Ehe wird 1930 geschieden. 1938 heiraten sie in Sankt Moritz zum zweiten Mal.
- 127 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 128 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 129 Erich Maria Remarque am 24.2.1938 an Marlene Dietrich, MDCB
- 130 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 131 Tagebucheintrag 21.2.1938, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 280
- 132 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 133 Tagebucheintrag 21.6.1938, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 284
- 134 Tagebucheintrag vom 4.9.1938, ebd., S. 289
- 135 Tagebucheintrag vom 9.7.1938, ebd., S. 285
- 136 Tagebucheintrag vom 20. 7.1938, ebd., S. 286
- 137 Tagebucheintrag vom 14.9.1938, ebd., S. 290
- 138 Tagebucheintrag vom 14.9.1938, ebd., S. 291

- 139 Tagebucheintrag vom 23.9.1938, ebd., S. 291
- 140 Tagebucheintrag vom 23.9.1938, ebd., S. 292
- 141 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 142 Tagebucheintrag vom 1.11.1938, vgl. Anm. 140, S. 295
- 143 Tagebucheintrag vom 27.10.1938, ebd., S. 294
- 144 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 145 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 146 Tagebucheintrag vom 23. März 1939, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*, Köln 1998, S. 299
- 147 Tagebucheintrag vom 27.3.1939, ebd., S. 302
- 148 Tagebucheintrag vom 30.3.1939, ebd., S. 303
- 149 Tagebucheintrag vom 7.4.1939, ebd.
- 150 *Thomas Mann: Tagebücher 1937-1939*. Herausgegeben von Peter Mendelssohn. Frankfurt/Main 1980, S. 378
- 151 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 152 Tagebucheintrag vom 16.6.1939, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 304
- 153 Tagebucheintrag vom 22.6.1939, ebd., S. 306
- 154 Tagebucheintrag vom 26.7.1939, ebd., S. 308
- 155 Marlene Dietrich: Ich bin, Gott sei Dank, Berlinerin. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 250
- 156 «Das Wort Machtergreifung gehört nicht in die Reihe der Kampfbegriffe und propagandistischen ‚essentials‘ der NSDAP im Kontext ihrer aggressiv-polemischen Auseinandersetzung mit Parteien und Politik der Weimarer Republik. Obschon zur Überwindung der ‚Systemzeit‘ ihr oberstes Ziel, hatten die Nationalsozialisten die Machtergreifung bis zum Zeitpunkt der heute damit verbundenen Ereignisse – also sowohl des Antrittsdatums Hitlers als Reichskanzler wie der anschließenden Phase der politischen Machtmonopolisierung und gesellschaftlichen Gleichschaltung – nicht eigentlich auf den Begriff gebracht; von einer bevorzugten, exklusiven Verwendung des Terminus ganz zu schweigen. Der Begriff Machtübernahme war üblicher.» Norbert Frei: Machtergreifung. Anmerkungen zu einem historischen Begriff, *VfZ*, 31 (1983), S. 136-145, hier S. 140 f.
- 157 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 194
- 158 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 17. Mai 1933
- 159 Die Historikerin Elke Fröhlich entdeckte die zeitgenössischen, im Auftrag von Goebbels vom Original angefertigten Glasplattenüberlieferungen des Gesamtbestandes im ehemaligen Sonderarchiv in Moskau.
- 160 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 3. November 1932
- 161 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 22. November 1932
- 162 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 6. Dezember 1932
- 163 «Hoffmann: Dazu kam doch auch, dass Sie zu jenem ausgewählten Kreis um Hitler gehörten, der sein Vertrauen genoss. Insofern hat Goebbels Sie als Konkurrenz empfunden. – Riefenstahl: Ich besaß nicht Hitlers Vertrauen und war selten bei ihm. Ich hatte nur einmal ein Telefongespräch mit ihm in den ganzen Jahren.»
«Zum 100. mein neuer Film». Ihr Werk, ihr Verhältnis zu Hitler, ihr Tauchprojekt. Leni Riefenstahl spricht mit Hilmar Hoffmann, in: *Die Welt* vom 7. Januar 2002

- 164 Sebastian Haffner: *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933* – Stuttgart, München 2000, S. 181
- 165 Marlene Dietrich hatte 1931 die Spionin X-27 gespielt und Greta Garbo Mata Hari.
- 166 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 17. November 1932
- 167 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 12. Juni 1933
- 168 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 19. Juli 1933
- 169 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 16. August 1933
- 170 *Film-Kurier*, Nr. 199, 25. August 1933. Die erste offizielle Ankündigung für die Parteigenossen findet sich in der Nationalsozialistischen Korrespondenz vom 23. August 1933/B FAB
- 171 Vertrauliches Schreiben Lange an von Allwörden vom 28. August 1933, BDC.
- 172 Arnold Raether an Hinkel am 8. September 1933, BDC
- 173 Goebbels hatte der Hauptabteilung Film der Reichspropagandaleitung der NSDAP am 1. Mai 1933 das Monopol übertragen, alle Filmaufnahmen von Parteiveranstaltungen zu machen.
- 174 Vgl. die von Sigrid Faltin gedrehte Filmdokumentation *Sepp Allgeier – Das Urbild des Kameramannes*, die vom SWR produziert worden ist.
- 175 Albert Speer: *Erinnerungen*. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1969, S. 74
- 176 1931/32 *Die Wasserteufel von Hieflau* Filmlustspiel; 1932/33 *Durch Felsen-dome zum Mittelmeer* Kajakfilm über die Erstbefahrung des Grand Canon de Verdon; 1933 *Wasser hat Balken* UFA-Kurzfilm über die Transatlantikfahrt des Passagierdampfers «Hamburg»; 1933/34 *Die Wildwasser der Drina* UFA-Kurzfilm über die Befahrung der Drina.
- 177 Walter Frenzt zit. nach Gitta Sereny: *Albert Speer: Sein Ringen mit der Wahrheit*. München 2001, S. 159
- 178 «While the rallies of the 1920s had been comparatively isolated party affairs, this year, for the first time, the Party Day became a major national project. All the mass media of Germany were employed to drown the nation in prop-aganda. (...) Six hundred reporters were given special permission to attend all the functions of the congress. Only 200 of these were foreign correspondents; the remainder were German journalists. An additional 3'000 reporters were registered to attend the Party Day, but they had no access to the indoor meet-ings.» Hamilton T. Burden: *The Nuremberg Party Rallies: 1923-39*. London 1967, S.66 f.
- 179 «Der Sieg des Glaubens», Wie der Reichsparteitag-Film entstand – Eine Unterredung mit Leni Riefenstahl, in: *Film-Journal* vom 19.11.1933/BFAB
- 180 Imposante Wochenschauberichte. Vorschau auf den Film vom Parteitag. Leni Riefenstahl erzählt, in: *Lichtbildbühne* vom 6. September 1933/BFAB
- 181 *Film-Kurier* Nr. 277 vom 25.11.1933/BFAB
- 182 «Bei der Premiere am 31. August 1933 erhebt Leni Riefenstahl nach der Vor-führung auf der Bühne die Hand zum Hitlergruss, eine Geste, die Paul Kohner ihr nie verzeihen wird. Paul Kohner erleidet einen Nervenzusammenbruch und zieht sich zur Kur nach Marienbad zurück.» Für diese von Jan-Christopher Horak vorgebrachten Anschuldigungen konnte ich keine Belege finden. Jan-Christopher Horak: Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube, in: ders., Unter Mitarbeit von Gisela Pichler: *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*. München 1997, S. 15-69, hier S. 49

- 183 «Leni Riefenstahl oder die DuBarry des III. Reiches», in *Paris Soir* vom 13. 9.1936. Übersetzer Zeitungsartikel aus dem Nachlass von Paul Kohner, SdK NLA, Berlin
- 184 Wolfgang Ertel-Breithaupt im *Berliner Tageblatt* vom 31. August 1933
- 185 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 5. September 1933
- 186 Alle Zitate aus *Der Sieg des Glaubens*, in: *Lichtbildbühne* vom 2. Dezember 1933/BFAB
- 187 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 2. Dezember 1933
- 188 «In Wannsee mit L. Riefenst. Über den Nürnbergfilm beraten. Sie wird schon was zuwege bringen.» Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 11. September 1933
- 189 Joseph Goebbels weist die Ortsgruppenleiter der Partei an, am Tag der Aufführung des Films keine anderen Veranstaltungen abzuhalten, «um der Parteigenossenschaft und der Bevölkerung Gelegenheit zu geben, durch ihren Besuch die Aufführung des Reichsparteitagsfilms zu einer machtvollen Kundgebung zu gestalten.» Dr. Goebbels ruft auf!, in: *Lichtbildbühne* Nr. 284/1933 BFAB
- 190 Imposante Wochenschauberichte. Vorschau auf den Film vom Parteitag. Leni Riefenstahl erzählt, in: *Lichtbildbühne* vom 6. Dezember 1933/BFAB
- 191 Camilla Horn: *Verliebt in die Liebe. Erinnerungen*. München, Berlin 1985, S.177
- 192 Schreiben Leni Riefenstahl vom 11. Dezember 1933. BDC
- 193 «Joseph Zsuffa geht davon aus, dass Balázs im Januar 1933 noch einmal in Deutschland war und auch Riefenstahl getroffen haben muss, aber er gibt dafür keine Quellen an. Wir wissen nicht, ob und wann Balázs begonnen hatte, möglicherweise auf rechtllichem Wege seine Ansprüche einzuklagen.» Hanno Loewy: *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*. Berlin 2003, S. 366
- 194 Besonders unangenehm ist ihr Vorgehen, wenn man liest, wie sie in ihren Memoiren ihre Rückkehr ins nationalsozialistische Deutschland schildert: «Auch von Bela Balasz, mit dem mich ebenfalls ein Freundschaftsverhältnis verband, war ein Brief da, aus Moskau. Er, ein überzeugter Kommunist, wolle vorläufig in Russland bleiben und später in seine ungarische Heimat zurückkehren. Weinend hielt ich die Briefe in meinen Händen.» Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 194
- 195 Im Frühjahr 1934 befindet sich die deutsche Wirtschaft «in einer prekären Lage: Es herrschte chronischer Rohstoffmangel, die Exportzahlen sanken, während der Import stark zunahm, und die Währungsprobleme erreichten rasch katastrophale Ausmasse.» Ian Kershaw: *Hitler 1889-1936*, München 2002, S.638
- 196 «Falls es Hitler nicht gelänge, das SA-Problem zu lösen, war es denkbar, dass führende Köpfe der Reichswehr bei Hindenburgs Tod jemand anderen als Staatsoberhaupt favorisieren würden. Das hätte dann unter Umständen zur – oberflächlich als Wiederherstellung der Monarchie erscheinenden – Errichtung einer Militärdiktatur führen können. Eine solche Entwicklung wäre nicht nur bei Teilen der militärischen ‚alten Garde‘ auf Zustimmung gestossen, sondern auch bei manchen nationalkonservativen Gruppen, die zwar eine autoritäre, antidemokratische Staatsform befürworteten, das Hitlerregime aber abstoßend fanden.» Ian Kershaw: *Hitler 1889-1936*, München 2003, S. 630
- 197 Beide Artikel finden sich in: *Der Kinematograph* No. 171 vom 5. September 1933

- 198 B FAB Berlin R 1091/19298, Bl. 28
- 199 «Nicht die Erfindung der kinematographischen Apparatur hat den Film geschaffen, sondern der Wille unserer Generation, ihre Aktivität in sichtbaren Bewegungsvorgängen zu formulieren.» Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann – Ein Porträt, in: ders.: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 17-56, hier S. 22
- 200 «Denn die Kinematographie gehört unter das Kapitel der bildenden Künste, und ihre Gesetze sind am nächsten denen der Malerei und des Tanzes verwandt.» Walter Ruttmann: Kunst und Kino, in: Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 73.
- 201 1922 werden Ruttmanns Künste von dem Pionier des deutschen Werbefilms, Julius Pinschewer, entdeckt. «Aus der Zusammenarbeit Pinschewer-Ruttmann entstehen bereits 1922 zwei kurze Reklamefilme, ‚Filme in Farbec DER SIEGER wirbt für Excelsior-Reifen und DAS WUNDER für Kantorowicz-Liköre. Es sind die ersten abstrakten farbigen Werbefilme überhaupt.» Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann – Ein Porträt, in: ders.: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 17-56, hier S. 23
- 202 «Der neue Film über Berlin, die Symphonie einer Grossstadt», in: *Süddeutsche Filmzeitung* Nr. 46/1927.1928 hilft Ruttmann Fanck beim Schnitt seines Dokumentarfilms *Das weisse Stadion*.
- 203 An dem «Kongress des unabhängigen Films» (3.-7. September 1929, Schloss La Sarraz/Schweiz), auf dem diese Absicht erklärt wird, nehmen ausser Walter Ruttmann Béla Balázs, S.M. Eisenstein und Alberto Cavalcanti teil.
- 204 zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann – Ein Porträt, in: ders.: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 17-56, hier S. 41
- 205 «4. Mai 1934 (...) Abends mit Magda zum Führer. Kitschfilm. Und dann Par-laver. Donnerstag: Dank an die Männer vom 1. Mai. Sie haben es gut gemacht. Mit Leni Riefenstahl Filmfragen, vor allem Parteitagfilm.»
- 206 Die deutsche Bewegung und seine lebendigen Zeugen, aus: *Film-Kurier*, Berlin, Nr. 217, 15. September 1934, abgedruckt in: Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 91
- 207 «cahiers: Certain people have said that you were aided, in both your documentary films, by Walter Ruttmann. – Riefenstahl: I have never had either an artistic collaborator or a directorial collaborator. It has been said, in effect, and you have heard, that Mr. Walter Ruttmann, who made Berlin, collaborated on Triumph of the Will as well as Olympia. To that I answer that I know – or rather knew – Mr. Ruttmann well, but he didn't shoot a single meter of my films Triumph of the Will and Olympia. During the shooting of these films, quite simply, he wasn't there.» Leni and the Wolf. Interview with Leni Riefenstahl by Michel Delahaye, in: *Cahiers Du Cinéma* 5/1966, S. 49-55, hier S.53
- 208 Der zeitliche Ablauf, wie ihn Leni Riefenstahl darstellt, kann so nicht stimmen. Im Oktober wird noch über Ruttmanns Arbeiten am Reichsparteitag-film in der Presse berichtet. «Bis Ende Oktober wird der Parteitagfilm als eine ‚Kame-radschaftsarbeit im besten Sinne‘ dargestellt. Danach jedoch wird Ruttmann im Zusammenhang mit *Triumph des Willens* nicht mehr erwähnt. Die aufwendig hergestellte Rahmenhandlung wird im fertigen Film nicht verwendet.» Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann – Ein Porträt, in: ders.: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin 1989, S. 17-56, hier S. 41

- 209 «Ich habe nicht ein Wort davon geschrieben, ich hab's leider nicht mal lesen können, sonst wäre es bestimmt in einem anderen Stil geschrieben worden.» Hermann Weigel: Interview mit Leni Riefenstahl, in: *Filmkritik*, 16. Jahrgang, 8. Heft vom 1. August 1972, S. 395-410.
- In ihrer Aufnahmeerklärung in den «Reichsverband Deutscher Schriftsteller e.V.» vom 24. Juli 1935 wie auch in ihrem Aufnahmeantrag in die «Reichsschrifttumskammer» vom 25. Juli 1936 gibt sie *Hinter den Kulissen des Reichsparteitags* an.
- 210 Schreiben Leni Riefenstahl, am 17. 8.1934, BDC
- 211 Der *Triumph des Willens* – ein deutsches Meisterwerk. Eine notwendige Vorbetrachtung für den Reichsparteitag-Film 1934. BFAB
- 212 Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*. München 1935 – S. 13f.
- 213 Vgl. hierzu Martin Loiperdinger: Riefenstahls Parteitagfilme zwischen Bergfilm und Kriegswochenschau, in: *Filmhlatz*, 8. Jg., Nr. 21 – Winter/ Fröhjahr 2003, S. 12-28
- 214 Regiesitzung mit Leni Riefenstahl. Kameradschaftsarbeit der besten Filmoperateure Deutschlands, in: Presseabteilung der Universum-Film Aktiengesellschaft (Hrsg.): *Feuilletons für Triumph des Willens*. BFAB
- 215 Vgl. Siegfried Zelnhefer: *Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg*. Nürnberg 2002
- 216 Hamilton T. Burden: *The Nuremberg Party Rallies: 1923-39*. London 1967, S. 79. Zelnhefer zitiert für den Parteitag 1936 aus dem *Völkischen Beobachter* vom 5.9.1936, nach dem 120'000 Politische Leiter, 80'000 SA, 47'000 SS, 5'000 BDM, 11'000 NSKK, 3'000 NSFK, 45'000 RAD und 20'000 Wehrmachtsangehörige teilgenommen hatten. Er geht davon aus, dass die Zahlen insgesamt zu hoch angesetzt sind, in der Relation jedoch stimmen.
- 217 Bei den Militärübungen kostete der Sitzplatz 10 Reichsmark, der Stehplatz beim Appell des Reichsarbeitsdienstes nur 30 Pfennig.
- 218 «Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass bei dieser Aufführung der ‚Meistersinger‘ im Jahre 1933 das Nürnberger Opernhaus fast leer war, als Hitler die Mittelloge betrat. Er reagierte höchst ärgerlich, denn nichts sei, so meinte er, beleidigender und schwieriger für einen Künstler, als vor leerem Hause zu spielen. Hitler liess Streifen aussenden, die aus Quartieren, Bier- und Weinlokalen hohe Parteifunktionäre in das Opernhaus schaffen sollten; aber es gelang trotzdem nicht, den Zuschauerraum zu füllen.» Albert Speer: *Erinnerungen*. Frankfurt/ Main, Berlin, Wien 1976, S. 73
- 219 Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*. München 1935/ S.12
- 220 William Shirer, der den Parteitag beobachtete, schreibt dazu: «Heute hat Hitler der Öffentlichkeit zum ersten Mal seinen Arbeitsdienst präsentiert, und dieser erweist sich als straff gedrillte paramilitärische Formation fanatischer junger Nazis. Fünfzigtausend von ihnen, die ersten tausend mit nacktem Oberkörper, standen im morgendlichen Sonnenschein, der sich auf ihren blanken Spaten spiegelte, und versetzten die deutschen Zuschauer urplötzlich in Begeisterung, als sie ohne vorherige Ankündigung in perfektem Stechschritt losmarschierten. (...) Spontan sprangen die Zuschauer auf und schrien Beifall. Auch für die jungen Männer des Arbeitsdienstes galt das Ritual. Sie formten einen immensen Sprechchor und intonierten unisono Losungen wie

- diese: ‚Ein Volk, ein Führer! Nicht für den Einzelnen! Alles für Deutschland! Heil Hitler!‘» William Shirer: *Berliner Tagebuch 1934-1941*. Leipzig 1991, S. 26
- 221 Martin Loiperdinger: Riefenstahls Parteitagfilme zwischen Bergfilm und Kriegswochenschau, in: *Filmblatt*, Winter/Frühjahr 2003, S. 12-28, hier S. 16
- 222 «Die wechselseitige Beziehung zwischen den Opfern des Weltkrieges und der ‚Kampfzeit‘, die der nationalsozialistische Heldenmythos als ein Verhältnis der imitatio heroica definiert, fand ihre Entsprechung in der Platzgestaltung. Das verstand Hitler unter ‚Funktionalität‘ der Architektur. Die räumlichen Pole von Ehrenmal und Tribüne verliehen dem umschlossenen Raum die Aura einer ‚heiligen Sphäre‘, in der die kultische Handlung vollzogen werden konnte.» Sabine Behrenbeck: *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*. Greifswald 1996, S. 364
- 223 Vgl. hierzu auch Yvonne Karow: *Deutsches Opfer. Kultische Selbstausslöschung auf den Reichsparteitagen der NSDAP*. Berlin 1994
- 224 Christa Schroeder: *Fr war mein Chef. Aus dem Nachlass der Sekretärin von Adolf Hitler*. Hrsg. von Anton Joachimsthaler, München 1986.
- 225 Karsten Witte hat Vergleiche zwischen dem Revuefilm und *Triumph des Willens* angestellt. «Der Triumph des Willens ist darin dem Revuefilm nicht unähnlich, als er extreme Perspektiven auf extreme Gleichförmigkeit herstellt. Die Organisation des Raumes zehrt sichtlich von den Arrangements der Revue, die hier als Liturgie, als säkulares Weihespiel erscheint. (...) Der Triumph des Willens ist die grösste Entfaltung des Wunsches nach dem ‚Himmel auf Erden‘, den die Revuen allenthalben verhiessen.» Karsten Witte: *Gehemmte Schaulust. Momente des deutschen Revuefilms*. München, Wien 1979, S. 7-52, hier S.51
- 226 Leni Riefenstahl: *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*. München 1935, S.12
- 227 Steven Bach: *The Life and Work of Leni Riefenstahl*. New York 2007, S. 137
- 228 Zeitungsausschnitt o. A. BFAB
- 229 «Dieses spielte sich im Berliner Ufapalast ab und wurde auch von Newsreels verfilmt – aber natürlich nicht öffentlich vorgeführt. Der später zu behandelnde Filmregisseur Willi Forst hat den Streifen gesehen und dem Verf. die Szene unvergesslich komisch vorgespielt.» Carl Zuckmayer: *Geheimreport*. Hrsg. von Gunther Nickel und Johanna Schrön. Göttingen 2002, S. 93-94, hier S. 93
- 230 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 30. März 1935
- 231 Hans Wendt: Der Film des Führers, in: Zeitungsausschnitt o. A. BFAB
- 232 Telegramm Leni Riefenstahls an Adolf Hitler vom 1. Mai 1935. BArch, R 43 II/388, Blatt 151
- 233 «Leni Riefenstahl empfängt den Filmpreis. Mit ihr Plan des Olympia-Filmes durchgesprochen.» Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 28. Juni 1935
- 234 Stefanie Grote ist den Entstehungsbedingungen des Films nachgegangen und kommt zu dem Ergebnis, dass Riefenstahl den gesamten Parteitag habe filmen sollen. Man habe das Archiv des Reichsparteitags damit bereichern wollen. Stefanie Grote: «Objekt» *Mensch. Körper als Ikon und Ideologem in den cineastischen Werken Leni Riefenstahls. Ästhetisierter Despotismus oder die Reziprozität von Auftragskunst und Politik im Dritten Reich*. Dissertation Viadrina Frankfurt/Oder 2004
- 235 Es handelt sich dabei um einen Werbefilm für die Deutsche Bahn. Darin kommen jedoch weniger fröhliche Schaffner und glückliche Fahrgäste als viel-

- mehr fauchende Dampflokomotiven und glitzende Schienenschlangen vor. Der Film wurde von der Generaldirektion der Deutschen Reichsbahn abgelehnt und nicht zu Werbezwecken eingesetzt.
- 236 Hans Ertl: *Meine wilden dreissiger Jahre. Bergsteiger, Filmpionier, Weltenbummler*. München, Berlin 1982, S.198
- 237 Ebd., S. 205
- 238 «... ich war gerade dabei, in ein Erdloch zu verschwinden, das mir Soldaten an einer Geländewelle gebuddelt hatten, um mich und meine Kamera von Panzern überrollen zu lassen. (...) aber schon kam der erste Panzer auf mich und meine Kamera zu und orgelte über mein Schützenloch hinweg – dann kam der nächste – und hinterher der dritte, bei dem die Sache aber beinahe schiefgegangen wäre. Hatte der Panzerfahrer noch zu wenig Übung im Spurfahren, oder gab der Nürnberger Sandboden nach – auf alle Fälle kam diesmal nicht der Bauch des Ungetüms auf mich zu, sondern die breite linke Kette. Ich drehte mit Todesverachtung weiter – meine Handkamera schützend über den Kopf haltend, hörte noch die Schreckensschreie von Leni und meinen Kameraden – dann wurde es finster über mir, und ich wurde mitsamt meinem Filmgerät in das Schützenloch gedrückt.» Ebd., S. 202
- 239 Peter Kreuder, 1905 geboren, war ein populärer und begabter Komponist. Er war – wie bereits erwähnt – Assistent von Friedrich Hollaender gewesen.
- 240 Vgl. David Culbert/Martin Loiperdinger: Leni Riefenstahl's ‚Tag der Freiheits der 1935 Nazi Party Rally film, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 12, No. 1,1992, S. 3-40
- 241 William E. Dodd: *Diplomat auf heissem Boden*. Berlin 1964, S. 335
- 242 Auf die Frage nach Hitlers Geliebter antwortet seine Sekretärin Christa Schroeder: «Leni Riefenstahl wurde einmal genannt. Es gibt eine Kategorie von Frauen, die solche Gerüchte nicht widerlegen. So eine Frau ist Leni Riefenstahl, das hat ihr genützt.» Christa Schroeder: *Er war mein Chef. Aus dem Nachlass der Sekretärin von Adolf Hitler*. Hrsg. von Anton Joachimsthaler, München 1986, S. 227
- 243 Konrad Heiden: *Adolf Hitler. Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit. Eine Biographie*. Zürich 1936, S.357
- 244 «At Garmisch-Partenkirchen last week, much too occupied to engage in her customary practice of skiing up & down the hill in a bathing suit to acquire a tan, she was even busier than usual, keeping an expert Nazi eye on winter sports for Führer Hitler and giving visitors to Germany a startling picture of what he thinks German girls should be.» Sport: Games at Garmisch, in: *Time Magazine*, Monday, February 17,1936
- 245 Vornehmlich englische und amerikanische IOC-Mitglieder machten sich für einen Boykott der Spiele in Berlin stark. Vgl. Reinhard Rürup (Hrsg.): *1936, Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus. Eine Dokumentation*. Berlin 1996
- 246 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 17. August 1935
- 247 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 21. August 1935
- 248 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 5. Oktober 1935
- 249 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 13. Oktober 1935
- 250 BA, Berlin, R2/4788, Bl. 437
- 251 Adolf Frisé: *Wir leben immer mehrere Leben. Erinnerungen*. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 165

- 252 Ernst Jäger feiert Leni Riefenstahl für *Das blaue Licht* als eine begnadete Künstlerin. In: *Film-Kurier*, Nr. 73 vom 26. März 1932
- 253 Ernst Jäger zit. nach Heinrich Lewinski: Eine biographische Skizze, in: *Ernst Jäger. Filmkritiker*. Berlin 2006, S. 10-75, hier S.41
- 254 «An example of Riefenstahl's elaborate preparations is her selection of what kind of film to use. She experimented with every major film on the market, and after extensive tests, discovered that each had a characteristic quality that the others didn't have. Agfa, she discovered, was best with people and faces; and the newly marketed Perutz film was best with outdoor shots and nature scenes. Rather than make any sacrifice to quality, Riefenstahl decided to use all three in Olympia.» David B. Hinton: *The Films of Leni Riefenstahl*. London 1978, S. 68
- 255 Leni Riefenstahl: Der Olympia-Film, *Filmwelt* vom 19.7.1938, BFAB
- 256 Hans Ertl: *Meine wilden dreissiger Jahre. Bergsteiger, Filmpionier, Weltenbummler*. München, Berlin 1982, S. 223
- 257 Hans-Walther Betz: Das Fest der Völker. Sachliche Betrachtung zum ersten Olympia-Film, in: *Der Film* vom 23. April 1938, BFAB
- 258 Bis zur Besessenheit. Interview mit Leni Riefenstahl und Horst Moser für Leica World. Starnberg 2000, S. 7
- 259 Thomas Wolfe: *Es führt kein Weg zurück*. Halle 1955, S. 579.
- 260 Aus dem nicht verwendeten Material wurden von Riefenstahls Produktionsgesellschaft Kurzfilme hergestellt, die gewöhnlich im Vorprogramm liefen. Darunter befinden sich Titel wie *Kraft und Schwung* (1940), *Der Sprung* (1940), *Wildwasser* (1942) und *Höchstes Glück der Erde auf dem Rücken der Pferde* (1943)
- 261 Sämtliche Briefe: Nachlass Paul Kohner, SdK NLA, Berlin
- 262 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 6. November 1936
- 263 *Landhäuser*. Ausgewählt, zusammengestellt und erläutert von Hans Josef Zechlin. Berlin 1939
- 264 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 1. Juli 1937
- 265 Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 276
- 266 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 24. November 1937
- 267 «Ich erzähle dem Führer über den Olympiafilms von Leni Riefenstahl. Er freut sich sehr, dass er so gelungen ist. Wir müssen etwas tun, um der Leni eine kleine Ehrung zu bereiten. Sie hat es verdient. Hat so lange auf Ruhm und Anerkennung verzichtet.» 26. November 1937
- 268 Dr. Paul Laven: Neue Sprechkunst beim Olympia-Film. Der Sprecher als «Star», in: *Presseheft zum Olympia-Film*, BFAB
- 269 Die Angaben entnehme ich folgenden Artikeln: Der Führer bei der festlichen Welturaufführung des Olympia-Films im UFA-Palast am Zoo; Das Heldenlied vom Sportkampf der Völker; v.Tschammer und Osten ausgezeichnet – Adolf Hitler dankt Leni Riefenstahl – Empfang bei Dr. Goebbels, in: *Berliner Illustrierte, Nachtausgabe* vom 21. April 1938; In Anwesenheit des Führers. Begeisterte Aufnahme des Olympia-Films. Zwei gewaltige Filmwerke vermitteln der ganzen Welt das Erlebnis der Olympischen Spiele 1936, in: *Film-Kurier* vom 21. April 1938. BFAB
- 270 Unterwasseraufnahmen, wie sie Hans Ertl für den Olympia-Film machte, waren zum damaligen Zeitpunkt ungewöhnlich. Hans Ertl baute sich seine Unterwasserkamera selber und probierte sie zu Hause in der Badewanne aus. Bei

den Wettkämpfen stand Guzzi Lantschner mit seiner Handkamera auf dem Turm, und Hans Ertl wartete im Schwimmbecken. Wenn der Springer sich von der Kante des Turms abhob, erfasste ihn Ertls Kamera von der Wasserlinie aus. Wenn er ins Wasser eintauchte, kippte Ertls Kamera ebenfalls hinein, bis die Figur, direkt vor dem Objektiv wieder auftauchte. Um nicht durch den Auftrieb hochgehoben zu werden, trägt er Sandalen mit Bleisohlen und einen Gürtel mit Bleigewichten.

- 271 Gisela von Wysocki: *Die Fröste der Freiheit*. Frankfurt/Main 1980
- 272 «Paris vom Olympiafilm begeistert», in: *Lichtbildbühne* vom 7. Juli 1938, BFAB
- 273 Aus den Filmkunstwochen in Venedig. Beifallsstürme um den Olympiafilm, in: *Völkischer Beobachter* vom 28. August 1938, BFAB
- 274 Leni Riefenstahl erzählt... Das Werden eines gigantischen Filmepos, in: *Neues Wiener Journal* vom 28. April 1938, BFAB
- 275 Im *Illustrierten Film-Kurier* Nr. 1748 aus dem Jahr 1932 hiess es: Das Blaue Licht. Eine Gemeinschaftsarbeit von Leni Riefenstahl, Bela Balasz, Hans Schneeberger. Produktion: Leni Riefenstahl Studio der H.R. Sokal-Film GmbH
- Im *Illustrierten Film-Kurier* Nr. 2797 aus dem Jahr 1938 heisst es dagegen: Degeto zeigt einen Leni-Riefenstahl-Studio-Film: Das Blaue Licht. Eine Berglegende erzählt und in Bildern gestaltet von (gross und fett gedruckt) Leni Riefenstahl. Kamera: Hans Schneeberger (klein geschrieben). BFAB

IV Krieg

- 1 Adolf Hitler zit. nach Max Domarus: *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1943*. Würzburg 1962, S. 1312 ff.
- 2 Nicolaus von Below, Hitlers Adjutant der Luftwaffe, schreibt dazu: «Die Polen waren in keiner Weise für einen modernen Krieg gerüstet. Ihre Kräfte waren veraltet. Sie verfügten zwar über 36 Infanterie-Divisionen, zwei Gebirgs-Divisionen, je eine Gebirgs- und mot. Brigade und elf Kavallerie-Brigaden. Es fehlten aber Panzer und Artillerie. Das deutsche Heer setzte dagegen mehr als 50 Divisionen ein, davon sechs Panzer- und vier mot. Divisionen, eine klare Überlegenheit. Die polnische Luftwaffe war kein selbständiger Wehrmachtteil. Die etwa 450 modernen und 450 Flugzeuge veralteter Typen waren auf die Armeen verteilt. Die Führung der polnischen Verbände war gut. Zum Teil kämpften sie verbissen ohne Kenntnis der Gesamtlage.» Nicolaus von Below: *Als Hitlers Adjutant 1937-45*. Mainz 1980, S. 203
- 3 BA-Militärarchiv, Berlin, RW 4/185 Blatt 1 und Blatt 2
- 4 Erich von Manstein: *Verlorene Siege*. München 1976, S. 43 H-
- 5 Ilse Collignon hat den Aufzug ihrer Schwägerin ganz ähnlich beschrieben. Obwohl ihre Aufzeichnungen ansonsten einen eher fragwürdigen Charakter haben, scheint sie in diesem Fall recht zu haben. Demnach war sie mit ihrem Mann bei dessen Schwester zu Besuch. «Ich merkte erst jetzt, dass sie verschwunden war. Aber da kam sie auch schon die Treppe herunter. In Uniform, Hosen und Stiefeln, ein Lederkoppel um die schlanke Taille, einen schmalen Gurt schräg über Schulter und Brust. „Nun?“, sagte sie und strahlte ihren Bruder an. „Gefällt dir des Führers Kriegsberichterstatterin für Polen?“ Heinz betrachtete sie mit einer Mischung von Verlegenheit und Bewunderung. „Und wo trägst du das Ge-

- wehr?' Sie lachte grell.,Du Dummer, ich hab doch die Kamera, das ist mein Gewehr!') Ilse Collignon: *«Liebe Leni...», Eine Riefenstahl erinnert sich*. München 2003, S. 96
- 6 Nicolaus von Below: *Als Adjutant Hitlers 1937-1945*. Mainz 1980, S. 205
 - 7 BA-Militärarchiv, Berlin, RH 20-10/2, AoK I, Anlage zum Kriegstagebuch General von Rundstedt 23. 8.-2.10.1939
 - 8 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg. 1987, S. 350
 - 9 Alexander B. Rossino: Destructive Impulses: German Soldiers and the Conquest of Poland, in: *Holocaust and Genocide Studies*, Vu N3, Winter 1997, PP-351-365
 - 10 Erich von Manstein: *Verlorene Siege*. München 1976, S. 44
 - 11 Gerald Reitlinger: *Die Endlösung. Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939-1945*. Berlin 1961, S. 38 f.
 - 12 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 21. 6.1939
 - 13 Hermann Weigel: Interview mit Leni Riefenstahl, in: *Filmkritik*, Heft 8 vom 1. August 1972, S. 395-411, hier S. 407
 - 14 Leni Riefenstahl an Prof. Dr. Minde-Pouet am 4. 8. 1939, zit. nach *Was für ein Kerl! Heinrich von Kleist im «Dritten Reich»*. Schloss Neuhardenberg 2008, S.63
 - 15 Leni Riefenstahl an Prof. Dr. Minde-Pouet am 7. 8.1939, ebd.
 - 16 Leni Riefenstahl: Die Gestaltung der Penthesilea im Film. Teil 1: Ursache oder Kleistsche Penthesilea (1939), zit. nach Hermann Weigel: Randbemerkungen zum Thema, in: *Filmkritik*, Heft 8 vom 1. August 1972, S. 426-435, hier S. 430
 - 17 Telegramm Leni Riefenstahl, an das Führerhauptquartier/BDC
 - 18 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 16. Dezember 1942
 - 19 Albert Speer: *Erinnerungen*. Frankfurt/Main, Berlin, Wien. 1976, S. 101
 - 20 Bernhard Minetti: *Erinnerungen eines Schauspielers*. Hrsg. von Günther Rühle. Stuttgart 1985, S.151
 - 21 BA, Berlin, R 43/II 810b, Blatt 81-93
 - 22 BA, Berlin, R 43/8108, Blatt 93
 - 23 So zum Beispiel bei einem Interview 1966, in dem sie behauptet: «But, for this romantic and harmless opera of the highlands, I was absolutely denied the support that would willingly have been granted me for the other films. In any case, everything went for the war.» Leni and the Wolf. Interview with Leni Riefenstahl by Michel Delahaye, in: *Cahiers du Cinema* 5/1966, S. 49-55, hier S.54
 - 24 Tagebucheintrag Joseph Goebbels' vom 16.12.1942
 - 25 «Der Führer und Reichskanzler wünscht die Herstellung eines Filmes über die neue Reichskanzlei, mit dessen Herstellung Frau Leni Riefenstahl beauftragt werden soll. Die Gesamtherstellungskosten dürften vorläufig schätzungsweise RM 700'000 betragen.» Schreiben des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt an den Reichsminister und Chef der Reichskanzlei am 11. Mai 1940, BA, Berlin, R 43/389, Blatt 13
 - 26 «Musste auch einen Film drehen über die Reichskanzlei innen und aussen und schliesslich den ganzen Atlantikwall verfilmen. All diese Filme waren fotografisch wie immer schön, aber vom filmischen Standpunkt aus gesehen nichts Besonderes. Für solche Kulturfilme mit leblosen Objekten hatte ich weder Talent noch Interesse.» Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*. München 1973, S.376
 - 27 BA, Berlin, R 4606/4838

- 28 Leni Riefenstahl, Seefeld, «Hotel Regina» am 16. Dezember 1941, an Bernhard Minetti in Berlin, AdK, Berlin, Nachlass Bernhard Minetti
- 29 Reimar Gilsenbach und Otto Rosenberg: Riefenstahls Liste. Zum Gedenken an die ermordeten Komparsen, in: *Berliner Zeitung* vom 17./18. Februar 2001
- 30 Man kann sich fragen, ob Leni Riefenstahl nicht zum Projekt Alpenfestung gehört hat. Dafür spricht, dass sie ihre gesamte Filmausrüstung und ihr Filmmaterial nach Kitzbühel geschafft hat.
- 31 Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 364
- 32 Reichsfilmintendant Hinkel, Berlin, am 11.8.1944 an Leni Riefenstahl, Kitzbühel, Berlin, BDC RK/Z39
- 33 In seinem traurigen Nachlass, der durch Zufall von einem Mitarbeiter des Potsdamer Filmarchivs gerettet worden ist, befindet sich die grüne Mitgliedskarte des Bundes der «Euthanasie-Geschädigten und Zwangssterilisierten e.V. Detmold». Zur Abgeltung aller Ansprüche aus der im Jahr 1937 erfolgten Sterilisation erhält er von der Bundesrepublik Deutschland eine einmalige Zahlung von 5'000 DM.
- 34 «Willy Zielke ist nicht der einzige, dem ich geholfen habe und der mich später so bitter enttäuschte. Aber für ihn, dessen Fähigkeiten mich immer fasziniert haben, um dessen ‚Stahltier‘ ich bei Goebbels so kämpfte, und den ich unter persönlicher Verantwortung aus der Nervenanstalt holte, gibt es eine Entschuldigung: Seine Krankheit, sein bemitleidenswertes Schicksal.» Leni Riefenstahl: *Memoiren*, München, Hamburg 1987, S. 283
- 35 Ilse Zielke am 18. April 1988 an Albrecht Knaus. Filmarchiv Potsdam/Nachlass Willy Zielke
- 36 Nicht anders als feministischen Kitsch kann man die von Helma Sander-Brahms aufgestellte Vermutung nennen, in *Tiefeland* habe Riefenstahl zum Tyrannenmord aufrufen wollen. Sie orakelt darüber, dass Riefenstahl das Ende der Nazizeit wünschte und es mit ihrer Arbeit möglicherweise herbeiführen wollte. Helma Sander-Brahms: Tyrannenmord: Tiefeland von Leni Riefenstahl, in: Norbert Grob (Hrsg.): *Das Dunkle zwischen den Bildern: Essays, Porträts, Kritiken*. Frankfurt/Main 1992, S. 245-251
- 37 Leni Riefenstahl am 11. Januar 1944 an Albert Speer. BDC
- 38 Brief Albert Speers vom 14. März 1944 an Leni Riefenstahl. BDC
- 39 Brief Albert Speers vom 23. August 1944 an Leni Riefenstahl. BDC
- 40 Die Auftragsliste der Firma führt unter anderem das Ausländer-Lager Priesterweg (ca. 250'000 RM), das Lager Wilhelmshagen (450'000 RM), das Russenlager (3'500 RM), die Reichskanzlei (ca. 12'000 RM) sowie verschiedene Bunkerbauten (ca. 30'000 RM) an.
- 41 Prüfungsergebnis über die Angelegenheit des Gren. Riefenstahl, i./Div.Füs. Btl. 263 BA, Berlin, R 3873
- 42 Franklin D. Roosevelt zitiert nach David Fromkin: *In the Time of the Americans: Franklin D. Roosevelt, Truman, Eisenhower, Marshall, MacArthur – the generation that changed America's role in the world*. New York 1995, S. 383
- 43 Josefine von Losch am 4. März 1940 an Marlene Dietrich, MDCB
- 44 Zeitungsausschnitt «Marlene Dietrich is star who has beauty and brains», o.D., MDCB
- 45 Tagebucheintrag vom 9. Oktober 1942, Beverly Hills, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 372

- 46 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 47 «31. Okt. 1939. Los Angeles. Mittags Telefon Klement, der sagte, der New Yorker Anwalt Levy, den wir für unsere Immigrationsache hatten, habe festgestellt, es sei eine Komplikation eingetreten, Peter (Spitzname für Jutta Zambona, K. W.) rauszukriegen, da bei einem Department in Washington das Puma dagegen gearbeitet habe. Levy bestätigte diese Nachricht ausdrücklich nur als von einem Beamten aus dem Department stammend. Halte es unmöglich; habe das Puma aber noch nicht gesehen.» Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 316
- 48 Erich Maria Remarque an Marlene Dietrich, MDCB
- 49 Erich Maria Remarque am 4. April 1940 an Marlene Dietrich, MDCB
- 50 «11. Juli 1940. Westwood, Los Angeles. (...) Gestern abend bei den Robinsons. Strawinsky, klein, verkauert, – Hedda Hopper, von einer Romanze in Paris erzählend; – das Puma, das mich von dieser Column-Kobra wegbringen wollte, mit grossen, grauen Blumen auf einem weissen Kleid; – Adrian; – ein grosses rothaariges Mädchen, das das Puma als gut für die Hure in meinem Film erklärte; – Sam Salz – Schleierfische auf dem Tisch in grossen Cognacgläsern; – Sternberg, mit seiner ewigen Zuneigung zum Puma.» Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 330
- 51 Tagebucheintrag vom 3. November 1940, in: ebd., S. 333 f.
- 52 «3. April 1941. Westwood, Los Angeles. (...) Ich lachte ziemlich viel. Erklärte mich bereit, ihm Optalidon zu bringen. Tat es. Es lag im Bett. Müde u. munter. Legte wieder los. Ging in die Küche, machte Hühnersandwiches; – Champagner. Für mich sei ihm nichts zu schade. Machte türkischen Kaffee. War zärtlich. Ich ging um fünf.» ebd., S.349 f.
- 53 Marlene Dietrich am 16. Februar 1942 an Rudi Sieber, MDCB
- 54 Claude Gautéur/Ginette Vincendeau: *Jean Gabin. Anatomie D'Un Mythe*. Paris 1993, S. 130
- 55 Tagebucheintrag vom 27. Februar 1942, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S. 360
- 56 Marlene Dietrich am 17. März 1942 an Rudi Sieber, MDCB
- 57 Marlene Dietrich am 3. September 1943 an Rudi Sieber, MDCB
- 58 Marlene Dietrich am 16. Februar 1942 an Rudi Sieber, MDCB
- 59 Marlene Dietrich am 17. März 1942 an Rudi Sieber, MDCB
- 60 Brief am 16. April 1943 von Nat Wolff, Deputy Chief Domestic Radio Bureau Office of War Information Washington an Marlene Dietrich, MDCB
- 61 In ihrem USO-Ausweis steht: «In event of capture by the enemy is entitled to be treated as a prisoner of war, and that s(he) will be given the treatment and afforded privileges as an officer in the Army of the United States of the grade of captain», MDCB
- 62 Jean Gabin am 6. Januar an Mrs. Sieber, MDCB
- 63 Maria Manton an Marlene Dietrich, MDCB
- 64 Interview mit Marlene Dietrich im *New York Herald Tribune* vom 13. August 1944, MDCB
- 65 *Picture News Magazine* vom 2. Juli 1944 «Marlene comes back from Italy», MDCB
- 66 Leo Lerman: «Welcome, Marlene», in: *Vogue*, August 15, 1944, p. 154-155
- 67 Patton schreibt an seine Frau, bei Marlene Dietrichs Show handele es sich um

- «very low comedy almost an insult to human intelligence». General Patton to Beatrice Ayer Patton, Nov. 7, 1944, zit. nach Stanley P. Hirshon: *General Patton. A Soldier's Life*. New York 2002, S.554
- 68 Rudi Sieber am 11. 9.1944 an Marlene Dietrich, MDCB
- 69 Charlie Trezona am 16. Februar 1945 an Marlene Dietrich, MDCB
- 70 Walter Reisch am 13. Dezember 1944 an Marlene Dietrich, MDCB
- 71 1942/43 stand Marlene Dietrich im Verdacht, eine deutsche Spionin zu sein. Das FBI war mit ihrem Fall beauftragt. Dahinter steckte Denunziation. Ihre Familie und ihre Liebhaber wurden einer genauen Untersuchung unterzogen. Da der Verdacht sich als haltlos erwies, wurde die weitere Untersuchung fallengelassen. Vgl. Werner Sudendorf: Marlene, Hitler und das FBI. War die Dietrich eine Spionin? Über Wahn und Unsinn eines Verdachts, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 233 vom 10./11. Oktober 1998
- 72 Der Hamburger Soldat Hans Leip schrieb den Text des Liedes 1915. Bekannt geworden ist das Lied mit der 1938 entstandenen Melodie des Berliner Komponisten Norbert Schultze. Schultze war ein Parteigänger der Nazis und komponierte u.a. «Bomben auf Engeland» und «Panzer rollen in Afrika».
- 73 Marlene Dietrich am 17. März 1942 an Rudi Sieber, MDCB
- 74 Ernest Hemingway am 13. Juli 1950 an Marlene Dietrich, John F. Kennedy Presidential Library and Museum/Ernest Hemingway Collection Boston
- 75 Mary Welsh Hemingway: *Wie es war*. Berlin und Weimar 1980, S. 128
- 76 ebd., S.129
- 77 Lee Miller: *Players in Paris*, in: *Lee Miller's War. Photographer and Correspondent with the Allies in Europe 1944-1945*. Boston, Toronto, London 1992, S. 94-97/hier S. 97
- 78 Marlene Dietrich: *Ich hin, Gott sei Dank, Berlinerin*. Frankfurt/Main, Berlin 1987, S. 275
- 79 Marlene Dietrichs Nylonstrümpfe müssen als kriegswichtig eingestuft worden sein, denn Anfang 1942 war es zum Verdruss der Amerikanerinnen zum «Nylonstopp» gekommen. Das neu entwickelte Material wurde zum unentbehrlichen Stoff der US-Army im Krieg. Daraus wurden Fallschirme, Hängematten, Schlafsäcke und Wundfäden hergestellt. Für die Amerikanerinnen bedeutete dies den Verzicht auf die begehrten Nylonstrümpfe.
- 80 «Und weil es immer Romantik ist, wenn Irdisches zu Absolutem erhoben wird, so ist die Strenge und eigentliche Romantik dieses Zeitalters die Uniform, gleichsam als gäbe es eine überweltliche und überzeitliche Idee der Uniform, eine Idee, die es nicht gibt und die dennoch so heftig ist, dass sie den Menschen viel stärker ergreift, als irgendein irdischer Beruf es vermöchte, nicht vorhandene und dennoch so heftige Idee, die den Uniformierten wohl zum Besessenen der Uniform macht, niemals aber zum Berufsmenschen im Sinne des Zivilisten, vielleicht eben weil der Mensch, der die Uniform trägt, von dem Bewusstsein gesättigt ist, die eigentliche Lebensform seiner Zeit und damit auch die Sicherheit seines eigenen Lebens zu erfüllen.» Hermann Broch: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie. Der erste Roman: 1888 Pasenow oder die Romantik*. Berlin 1986, S. 22
- 81 Nach der Invasion in der Normandie notiert er in seinem Tagebuch: «Have been wearing my shoulder holster ... so as to get myself into the spirit of the part.» General George S. Patton zit. nach Paul Fussell: *Uniforms. Why We Are What We Wear*. Boston New York 2002, S. 38

V Anklage

- 1 «Après ca je suis toute à toi. Si tu est gentil avec moi je reste avec toi toute ma vie. Marié ou pas marié, comme tu veux. Mai si tu veux un enfant, c'est mieux qu'on se marie.» Marlene Dietrich am 31. August 1945 an Jean Gabin, MDCB
- 2 Marlene Dietrich am 17. März 1942 an Rudolf Sieber, MDCB
- 3 Marlene Dietrich am 16. September 1945 an Rudolf Sieber, MDCB
- 4 Marlene Dietrich am 27. September 1945 an Rudolf Sieber, MDCB
- 5 Marlene Dietrich am 27. September 1945 an Rudolf Sieber, MDCB
- 6 «He is the pioneer of the paratroopers, started with a handful of men in 41 against all odds. Went through Sicily, Anzio Campaign, Normandy, Holland. Only division which has 4 Combat Jumps. The red things on his shoulders are the Belgian and Dutch Fouragères – maybe they will have the French by the time they get home. But for that they would need one more shoulder. He is born 1907. I am 9 months older than he, see?» Marlene Dietrich am 5. Dezember 1945 an Rudolf Sieber, MDCB
- 7 «had a pleasant visit with your mother she is fine the 82ND is looking forward to seeing you soon general gavin», 30. August 1945, MDCB
- 8 Col. Barney Oldfield, in: J. David Riva (Ed.): *A Woman At War. Marlene Dietrich Remembered*. Michigan 2006, S. 49-75
- 9 Josef von Sternberg am 9. November 1945 an Marlene Dietrich, MDCB
- 10 Marlene Dietrich an Thanksgiving 1945 an Maria Manton, MDCB
- 11 Marlene Dietrich Ende 1945 an Rudolf Sieber, MDCB
- 12 Marlene Dietrich am 16. Januar 1946 an Rudolf Sieber, MDCB
- 13 Marlene Dietrich am 5. Dezember 1945 an Rudolf Sieber, MDCB
- 14 Marlene Dietrich am 10. Februar 1946 an Marie Manton, MDCB
- 15 Marlene Dietrich am 10. Februar 1946 an Marie Manton, MDCB
- 16 Marlene Dietrich am 10. Februar 1946 an Marie Manton, MDCB
- 17 Marlene Dietrich am 9. Februar 1946 an Rudolf Sieber, MDCB
- 18 Marlene Dietrich am 21. Juni 1946 an Rudolf Sieber, MDCB
- 19 Marlene Dietrich am 10. Mai 1946 an Charlie Feldman, MDCB
- 20 Marlene Dietrich am 12. Mai 1946 an Maria Manton, MDCB
- 21 Marlene Dietrich am 1. Dezember 1945 an Erich Maria Remarque, MDCB
- 22 Erich Maria Remarque Anfang 1946 an Marlene Dietrich, MDCB
- 23 Der New Yorker Verlag Appleton-Century verkauft von *Arc de Triomphe* innerhalb eines Jahres über 1 Million Exemplare.
- 24 Marlene Dietrich am 8. April 1946 an Rudolf Sieber, MDCB
- 25 *Billy Wilder. Eine Nahaufnahme von Helmuth Karasek*. Hamburg 1992, S. 309-310
- 26 Cameron Crowe: *Conversations with Wilder*. New York 1999, S. 153
Im gleichen Interview erzählt Wilder, dass er wollte, dass Pringle Jude ist.
«What I wanted to do was that not only is Captain Pringle in the American army, he also was Jewish. That is going to really cement it, you know. The American lieutenant with whom Dietrich is having the affair, and is going to marry, is Jewish. ‚What? She's going to marry a ...!‘ That picture I would have loved to make. But then we chickened out.»
- 27 «Marlene Dietrich and Major Gen. Maxwell D. Taylor, superintendent of the U.S. Military Academy at West Point, stand at attention as Col. Robert Nourse reads citation accompanying Medal of Freedom awarded Marlene for her work

- in entertaining troops overseas during the war. Following the citation Gen. Taylor pins the medal on the curvaceous screen star.» Medal for Marlene, in: *Daily News*, 19. November 1947, MDCB
- 28 Marlene Dietrich am 22. November 1947 an Rudi Sieber, MDCB
- 29 Jean Gabin am 13. November 1947 an Marlene Dietrich, MDCB
- 30 «Trois machines à écrire tapaient le texte à un rythme infernal, en français, en allemand et en italien. Une des trois dactylos n'était autre que Marlene Dietrich, qui s'était à vouée à cette besogne ingrate pour aider Rossellini à faire vite. Sans maquillage, ses blondes cheveux en désordre, un tas de mégots dans le cendrier, Marlène, durant deux jours pleins, de neuf heures du matin à dix heures du soir, a traduit en effet dans SA langue d'origine les dialogues du film, sans donner le moindre signe de fatigue.» *Cinemarche* vom 9. September 1947, MDCB
- 31 Marlene Dietrich am 6. Juni 1949 an Maria Riva, MDCB
- 32 Marlene Dietrich am 12. 9.1948 an Erich Maria Remarque, MDCB
- 33 Tagebucheintrag vom 21. November 1947, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S.397
- 34 Erich Maria Remarque am 4. April 1948 an Marlene Dietrich, MDCB
- 35 Marlene Dietrich an Erich Maria Remarque, MDCB
- 36 «Richard had a very special place in his heart for you Marlene dear which no one has ever taken and you have it still.» Diana Tauber am 9. Januar 1948 an Marlene Dietrich, MDCB Tauber meldete sich immer wieder bei ihr per Telegramm: «dearest marlene thanks for message so real friendship still exists habe dank my thoughts and love follow yours ever richard.» Richard Tauber am 21. Oktober 1947 an Marlene Dietrich, MDCB
- 37 Aufstellung des Notars Dr. Günter Rösener vom 22. März 1952, MDCB
- 38 «Tagsüber brodeln und zischt es, nachts sitzt man bis um 1 und 2 Uhr auf, um Rias-Nachrichten zu hören, denn tagsüber gibt es keinen Strom. (...) Das Leben rollt weiter, Theater, Kinos, Konzerte und Vorträge werden programm-mässig absolviert, zwar ist Alles leer, aber noch tut man so, als sein Alles beim Alten. (...) Die Schauspieler und Literaten, Journalisten und diejenigen, die am Rande der Kunst leben (...) sitzen heimatlos und verloren bei einer Flasche Selters und blicken den kommenden Tagen entgegen. Keiner hat eine Zigarette, denn eine einzige kostet jetzt 90 Pfennige, die man eben nicht mehr übrighat. (...) Natürlich wird viel von den weltbekannten ‚früheren Zeiten‘ gesprochen und damit meint man dann die Zeit vor 14 Tagen, weil man schon die uralte gesegnete Zeit vor 1933 völlig vergass.» Eleonore Vetter 1948 an Marlene Dietrich, MDCB
- 39 Selma Loewe am 4. November 1950 an Marlene Dietrich, MDCB
- 40 Elisabeth Will am 3. Juni 1955 an Marlene Dietrich, MDCB
- 41 Charlie Feldman am 13. April 1951 an Marlene Dietrich MDCB
- 42 1975 antwortet sie dem Hitchcock-Biographen John Russell Taylor auf seine Fragen: «Both Mr von Sternberg and Mr Hitchcock can operate a camera. That gives them independence others directors lack.» MDCB
- 43 Alfred Hitchcock zit. nach Patrick McGilligan: *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*. New York 2003, S.433
- 44 Francois Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 2004, S. 186
- 45 Alexander Liberman: *Marlene. An Intimate Photographie Memoir*. New York 1992

- 46 Billy Wilder am 14. Oktober 1950 an Marlene Dietrich, MDCB
- 47 Marlene Dietrich am 11. November 1950 an Friedrich Torberg, in: Marcel Atze (Hrsg.): *Schreib. Nein, schreib nicht. Marlene Dietrich/Friedrich Torberg Briefwechsel 1946-1979*. Wien 2008, S. 32
- 48 Rock Brynner: *The Man Who Would Be King*. London 1989, S. 103
- 49 Tagebucheintrag Erich Maria Remarque am 9. Dezember 1952, New York, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S.480
- 50 Peter Bogdanovich: *Fritz Lang in America*. London 1967, S. 77 f.
- 51 Cornelius Schnauber, ausgewiesener Fritz-Lang-Experte aus Los Angeles, antwortet mir auf meine Frage nach dem Verhältnis Lang-Dietrich: «Leider habe ich mit Fritz Lang wenig über Marlene Dietrich gesprochen oder kann mich nicht mehr erinnern. Ich weiss nur, dass er meinte, sie habe ihm Schwierigkeiten bei dem Film ‚Rancho Notorious‘ gemacht. Angefangen vom Titel. Was sich aber vorher und nachher abgespielt hat, ist mir entgangen. Ich weiss aber, dass Langs Frau, Lily Latté bis zu ihrem Tod behauptet hat, dass ihr Verhältnis zu Marlene sehr enge geblieben sei.» E-Mail vom 23. Juni 2009
- 52 Ernest Hemingway am 13. Juli 1950 an Marlene Dietrich. John F. Kennedy Presidential Library and Museum/Ernest Hemingway Collection, Boston
- 53 Ernest Hemingway am 27. Juni 1950 an Marlene Dietrich. John F. Kennedy Presidential Library and Museum/Ernest Hemingway Collection, Boston
- 54 Hildegard Knef: *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*. Wien, Zürich, München 1970, S. 184
- 55 Der Verbleib der Kisten ist ungeklärt.
- 56 Erich Kästner: *Notabene. Ein Tagebuch von Erich Kästner*. Zürich 1961, S. 130. Im ursprünglichen Manuskript lautete der Eintrag wie folgt: «Leni Riefenstahl ist aus Kitzbühel hierher geflüchtet; und Doktor Braun, dem sie sich suchend entgegenwirft, kratzt sich am Kopf.» *Das Blaue Buch. Kriegstagebuch und Roman-Notizen*. Hrsg. von Ulrich von Bülow und Silke Becker. Marbacher Magazin 111/112. Marbach am Neckar 2006, S. 130
- 57 Im Sommer 1945 war die einheimische Bevölkerung Tirols, die ca. 340'000 Personen ausmachte, durch Displaced Persons und Flüchtlinge um ca. ein Drittel angewachsen. Davon waren ca. 25'000 Reichsdeutsche. Vgl. Klaus Eisterer: *Französische Besatzungspolitik. Tirol und Vorarlberg 1945/46*. Innsbruck 1991, S. 97
- 58 In einem Gespräch mit der *Süddeutschen Zeitung* anlässlich ihres hundertsten Geburtstages, spricht sie davon, dass die erste Zeit nach dem Krieg «der Einstieg in die Hölle» gewesen sei. Joachim Käppner: Die Frau, die mit dem Bösen paktierte, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20. August 2002
- 59 German Intelligence Section / Special Interrogation Series No. 3 / This Report is published in cooperation with Seventh Army Interrogation Center / Captain Hans Wallenberg und Captain Ernst Langendorf / 3 May 45. Institut für Zeitgeschichte München F135/3
- 60 Das «Staatsbürgerschafts-Überleitungsgesetz» vom 10. Juli 1945 legte fest, dass Staatsbürger nur sein konnte, wer die österreichische Staatsbürgerschaft bereits vor dem 13. März 1938 besessen hatte oder sie seither nach österreichischem Recht hätte erwerben können.

- 61 Janet Flanner: Nürnberg, 17. Dezember 1945, in: dies.: *Paris, Germany... Reportagen aus Europa 1931-1950*. München 1992, S. 111-142
- 63 Der von der österreichischen Regierung Bevollmächtigte über den Besitz Leni Riefenstahls war Hans Schneeberger.
- 64 «Den Reichsdeutschen war bei ihrer Abschiebung lediglich das Mitführen von 30 Kilogramm Reisegepäck gestattet, ihr Mobiliar hatten sie der jeweiligen Gemeinde zur Verwahrung zu überlassen – eine Art ‚Deutsches Eigentum‘ zur weiteren Verfügung.» Klaus Eisterer: *Französische Besatzungspolitik. Tirol und Vorarlberg 1945/46*. Innsbruck 1991, S. 115
- 65 «Im Frühjahr 1947 war der antifaschistische Konsens, der in der frühen Nachkriegszeit oftmals beschworen wurde, um eine drohende ‚Renazifizierung‘ zu verhindern, deutlich im Schwinden begriffen. Bei fast allen demokratischen Kräften Badens schob sich knapp zwei Jahre nach Kriegsende zusehends das Bedürfnis in den Vordergrund, den Blick nach vorn zu richten und die unerträgliche Last der Vergangenheit – personifiziert durch ein Heer von ehemaligen Parteigenossen – abzuschütteln.» Edgar Wolfrum/Peter Fässler/Reinhard Grohnert: *Krisenjahre und Aufbruchszeit. Alltag und Politik im französisch besetzten Baden 1945-1949*. München 1996, S. 184
- 66 «Tatbestand und Entscheidungsgründe» vom 9. November 1948. Badisches Staatskommissariat für politische Säuberung, Entnazifizierungsakte Leni Riefenstahl, Staatsarchiv Freiburg D 180/2 Nr. 228.165
- 67 Emil Schünemann meldet sich in einem Leserbrief an *Die Welt* zu Wort: «Mit grosser Genugtuung las ich in Ihrem Blatt Nr. 5 den Artikel ‚Leni Riefenstahl nicht betroffen‘. Ich möchte dazu noch bemerken, dass ich seinerzeit der Sekretärin der Leni Riefenstahl gesagt habe, es sei unter meiner Würde, derartige Propagandafilme zu drehen. Da für mich daraufhin sehr dicke Luft war, habe ich auf Veranlassung des Herrn Alberti, der damals Leiter der Kulturabteilung und Vorgesetzter des Herrn Auen war, die Angelegenheit dahin abgeändert, dass es unter meiner Würde sei, unter Leni Riefenstahl zu arbeiten. Ich ging dann auf einige Monate nach England. Die Riefenstahl hat von ihrem Führer in Dahlem eine Villa geschenkt bekommen. Sie hat auch damit rennommiert, dass sie bei ihrem Führer ohne jede Anmeldung ein- und ausgehen konnte.» Emil Schünemann: Flucht vor Leni, in: *Die Welt* vom 25. Januar 1949
- 68 «Ich bekam keine Reichsmittel.» Leni Riefenstahls KZ-Komparsen, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24. November 1949, S. 2
- 69 Alfred Polgar: Leni Riefenstahl, in: ders.: *Kleine Schriften*. Band I. *Musterung*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 245-248
- 70 *Süddeutsche Zeitung* vom 24. November 1949
- 71 «That evening we were to meet in the elegant bar of the Bayerischer Hof (...), I noticed that Leni Riefenstahl was occupying an adjoining table with a group of friends. She had obviously been cleared by denazification board of U.S. military government in 1946 and was a free citizen once again, which did not altogether surprise me, as she had been a Nazi sympathizer and not an active war criminal.» Peter Viertel: *Dangerous Friends. Hemingway, Huston and Others*. London 1991
- 72 Gottfried Benn: Berlin zwischen Ost und West. In: *Neue Deutsche Hefte*, November 1955

VI Nachruhm

- 1 «The ‚Haus‘ appears to be developing into a meeting place for prominent NS figures. Besides Leni Riefenstahl, who lives in the ‚Savoy‘, Emmi Goering who lives nearby and former ‚Reichsleiter‘ Max Amann frequent the place. It appears strange even to circles of former ‚alte Kaempfer‘ that Amann should be getting so much leave from the labor camp in Eichstätt.» Institut für Zeitgeschichte München F135Ö
- 2 «Da erhielt ich einen Brief, der wie ein Wunder auf mich wirkte – ein Schreiben von Jean Cocteau. Ich hatte diesen grossen Künstler nie kennengelernt und deshalb war ich allein von der Tatsache dieses Briefes überwältigt. Cocteau schrieb: «26. November 1952 36, rue Montpensier Paris. Meine teure Leni Riefenstahl, wie könnte ich nicht Ihr Bewunderer sein, da Sie das Genie des Films sind und Sie den Film auf eine Höhe gebracht haben, die er selten erreicht. Es wäre mir eine grosse Freude, Sie kennenzulernen, weit ab von den schlechten Gewohnheiten, die heute in der Welt des Films eingerissen sind... Ich grüsse Sie von ganzem Herzen und wäre glücklich, einige Zeilen von Ihnen zu erhalten, die Ihre Projekte und Ihre Person betreffen. Ihr Jean Cocteau». Leni Riefenstahl: *Memoiren*. München und Hamburg 1987, S. 514
- 3 Jean Cocteau: *Vollendete Vergangenheit. Tagebücher 1951-1952*. München 1989, S. 326 f.
- 4 «Es war ein sehr grosses Dorf, und aus ihm kamen langbeinige braune, geschmeidige Männer gerannt, die alle gleichaltrig zu sein schienen und ihr Haar in einem schweren, keulenartigen Zopf trugen... Sie waren alle gross; ihre Zähne waren weiss und gesund, und ihr Haar war rotbraun gefärbt und in zusammengedrehten Büscheln in die Stirn frisiert.» Ernest Hemingway: *Die grünen Hügel Afrikas*. Reinbek bei Hamburg 1964, S. 199
- 5 Ernst Udet: *Fremde Vögel über Afrika*. Mit 119 Abbildungen nach Aufnahmen der Expeditionsteilnehmer und einer Karte. Bielefeld und Leipzig 1943
- 6 Laut einer Liste vom 8. März 1954 handelt es sich dabei um folgende Filme: *Weisser Rausch, Grosser Sprung, Heiliger Berg, SOS Eisberg, Wunder des Schneeschuhs, Blaues Licht, Weltausstellung Paris* und viele Dosen des *Olympia-Films* (stumm, Musik, Englisch etc.), Privatarchiv Theo von Hörmann
- 7 «Vielleicht können wir doch noch den Abessinien-Film machen – er reizt mich sehr.» Aus einem Brief Leni Riefenstahls vom 24. März 1955 an Theo von Hörmann, Privatarchiv Theo von Hörmann.
- 8 Zur Frage der Rechtsnachfolge und Verwertungsrechte ihrer im Nationalsozialismus gedrehten Filme vgl. Rainer Rother: *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. Berlin 2000, S. 166-172
- 9 *Les villages des Noubas* erscheint in der collection Huit (Paris: Robert Delpire éditeur). Der Text im *National Geographie* stammt von einem jungen britischen Kolonialoffizier, der im Auftrag des britischen Aussenministeriums in Kordofan in der Verwaltung arbeitete. Er widerspricht indirekt dem Riefenstahlschen Klischee von den edlen Wilden. Robert Strachan: With the Nuba Hillmen of Kordofan, in: *The National Geographic Magazine*, vol. XCIX, No. 2, February 1951
- 10 George Rodger an Leni Riefenstahl, o. D. Frühjahr 1951, Smarden Archive zit. nach Carole Naggar: *George Rodger. An Adventure in Photography, 1980-1995*. New York 2003, S. 297. Carole Naggar, schreibt, dass Rodger ein am-

- bivalentes Verhältnis zu Riefenstahl hatte. Ihre Bücher mit handgeschriebenen Widmungen stellte er in seiner Bibliothek zu seinen Büchern über Afrika. «Publicly, however, he always disparted her. When later in his life he became a fierce advocat of the Nuba cause and was asked if he knew whether Riefenstahl was aware of what was happening to them, he growled: ‚I don't really know. But if she did I doubt she would care.›» Naggar vermutet, dass er ein schlechtes Gewissen hatte, da durch seine Fotos Riefenstahl auf die Nuba aufmerksam geworden war. In den 80er Jahren trafen sich Riefenstahl und Rodger zum Lunch in London.
- 11 Oskar Luz: Proud Primitives, the Nuba People, in: *National Geographic Magazine*, vol. 130, No 5, November 1966, S. 673-699
 - 12 «Die Fotos waren eigentlich für mich gar nicht so wichtig gewesen. Ich bin hingegangen, um Menschen kennenzulernen, und habe – wie ich es immer mache – wenn ich reise, ein paar Aufnahmen gemacht. (...) Das habe ich fotografiert, ohne jemals damit zu rechnen, dass ich das veröffentlichen werde.» Leni Riefenstahl in dem Ray-Müller-Film *Die Macht der Bilder*.
 - 13 Handschriftlicher Brief Leni Riefenstahls am 5. März 1963 aus Uganda an Theo von Hörmann, Privatarhiv Theo von Hörmann.
 - 14 August Arnold (1898-1983) studierte an der Technischen Hochschule München Elektrotechnik und Maschinenbau. 1917 gründete er seine Firma «Arri», und ab 1932 widmete er sich der Entwicklung der ersten seriell gebauten Filmkamera. Arnolds Chefkonstrukteur Erich Kurt Kästner (1911-2005) entwickelte 1936 die erste tragbare Spiegelreflex-Filmkamera. Ein Jahr darauf wurde das erste Exemplar der Öffentlichkeit präsentiert.
 - 15 Vorausgegangen war die Veröffentlichung einiger ihrer Fotografien in dem Time-Life Band *African Kingdom* und im *Sunday Times Magazine/London* 1967.
 - 16 Rolf Gillhausen bringt Bert Sterns «Marylin's Last Sitting», Modefotografie von Irving Penn sowie Helmut Newtons erotische Fotografie in den *Stern*.
 - 17 «Es geht rauf, es geht runter.» *Spiegel-Interview* mit Leni Riefenstahl über die Optik Olympischer Spiele, in: *Der Spiegel*, Nr. 36 vom 28. August 1972, S. 33
 - 18 Wilhelm Bittorf: Blut und Hoden, in: *Der Spiegel*, Nr. 44 vom 25. Oktober 1976
 - 19 James C. Faris: Leni Riefenstahl and the Nuba Peoples of Kordofan Province, Sudan, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 13, No. 1, 1993, S. 95-97, hier S. 96
 - 20 Für das New Yorker Filmfestival 1973 entwirft Niki de Saint Phalle ein Poster mit dem Aufdruck «agnes leni shirley». Laut Susan Sontag reflektiert diese Aufschrift «sehr genau, den beitrage, der vom feministischen bewusstsein – auf einer bestimmten ebene jedenfalls – zur beschönigung und rehabilitierung der riefenstahl geleistet wurde.» feminismus und faschismus. Eine auseinandersetzung zwischen adrienne rieh und susan sontag, in: *Frauen und Film*, Nr. 14, 1977, S. 22-27, hier S. 24
 - 21 Marlene Dietrich an Maria Riva am 13. August 1953, MDCB
 - 22 Noël Coward am 17. Februar 1954 an Marlene Dietrich, MDCB
 - 23 Pressemappe MDCB o. A. vom 21. Juni 1954, Sunday 20 June 1954
 - 24 Kenneth Tynan über Marlene Dietrich: «She has sex but no particular gender.»
 - 25 Am 22. April 1954 hat er sich bereits bei ihr in einem Brief angemeldet. Durch Major Neville-Willing ist er über ihr Kommen informiert: «This is simply to

- tell you that I await the encounter with ill-concealed hysteria, and to reassure you of my continued devotion between now and then.» Kenneth Tynan an Marlene Dietrich, MDCB
- 26 Ernest Hemingway am 24. März 1955 an Marlene Dietrich. John F. Kennedy Presidential Library and Museum Ernest Hemingway Collection, Boston
- 27 «First I rush upstairs and into my dressing-room. Then I throw off my shoes and then I throw off my gown. I take off my earrings and rings, dry my lips and grab two brushes full of brillantine and put down my hair. Then I put on socks, my shirt, pants, suspenders and zip up my pants. The girl gives me my coat, I ring the buzzer for the orchestra, jump into shoes, put on my hat, and I'm ready. The whole thing takes a minute. It has to be fast to be effective. I'm not even out of breath when I come on.» Art Buchwald: Night out with Marlene, in: *Sunday Chronicle* vom 17. Juli 1955. Ihr Rekord liegt eigenen Angaben nach bei 32 Sekunden.
- 28 Marlene Dietrich an Yul Brynner o. D., MDCB
- 29 Marlene Dietrich an Noël Coward, MDCB
- 30 Rudi Sieber am 5. Dezember 1958 an Marlene Dietrich, MDCB
- 31 «Sie telefonierte mit Rudi S. Hörte, Tami sei schwanger. Allerhand – Svienty hatte gesagt, er habe ihr die Eierstöcke verklebt.» Tagebucheintrag Erich Maria Remarque am 5. Februar 1940, in: Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk. Briefe und Tagebücher*. Köln 1998, S.318
- 32 Tamara Matul an Rudi Sieber am 13. Juli 1958, MDCB
- 33 Marlene Dietrich an Maria Riva am 13. August 1953, MDCB
- 34 Auskunft von Barbara Schröter, MDCB
- 35 Marlene Dietrich an Maria Riva am 10. September 1956, MDCB
- 36 «February 9,1945
Dearest, Dearest Marlene, (...) I read that you don't expect to come back to Hollywood, and I send you here my heartiest congratulations. I wish I could leave, too. Let's hope we can do a picture together in Paris next year. All my love, Orson». MDCB
- 37 Ausschnitt eines Telegramms Orson Welles' am 16. April 1954 an Marlene Dietrich, MDCB
- 38 Edith Head & Paddy Calistro: *Edith Head's Hollywood*. New York 1983, S.28
- 39 «As with A Foreign Affair, Dietrich deserved but failed to win a nomination; fully expecting Academy laurels, she had already arranged for the recorded introduction to her Las Vegas nightclub act to include a reference to her Oscar bid.» Kevin Lally: *Wilder Times. The Life of Billy Wilder*. New York 1996, S. 273. Für den vor dem Oscar verliehenen «Golden Globe» – den Preis der Auslandspresse in Hollywood – war Marlene Dietrich nominiert gewesen.
- 40 «By 1947, 34.8 million of the 38.5 million households in the country had at least one radio receiver; there were 8.5 million in use in automobiles; and another 21.6 million in stores, hotels and institutions; (...) Radio reigned as America's sole ‚national‘ means of communication. With listening patterns enhanced by the war, people got into the habit of switching on news on broadcasts and forgetting to turn off the radio when they ended.» Koseph C. Goulden: *The Best Years 1945-1950*. New York 1976, S. 148
- 41 «I was on my way to California to try to learn something about film scoring

- and maybe get a chance to score a movie. And I got a call from Peter Matz, a friend who conducted both Dietrich and Noël Coward. Matz was in a bind a asked whether I would consider, like, working with her. I said, shoot, yes, that would be great! I went to see her the next day at the Beverly Hills hotel in one of the villas. She was intimidating.» Burt Bacharach zit. nach Michael Brocken: *Bacharach Maestro! The Life of a Pop Genius*. London 2003, S. 66
- 42 Burt Bacharach am Marlene Dietrich, MDCB
- 43 Marlene Dietrich an Maria Riva 1959, MDCB
- 44 «Can you see how I greet all this with passionate delight? After all these years of emotional idiots? Maybe we should keep this the way it is, just loving each other's souls. Anyway I do not seducing or even suggesting anything else. But, God, how he looks at me. It makes your teeth rattle.» Marlene Dietrich an Maria Riva vom 5. August 1959, MDCB
- 45 Marlene Dietrich an Friedrich Torberg am 3. November 1959, in: Marcel Atze (Hg.): *Schreib. Nein schreib nicht, Marlene Dietrich/Friedrich Torberg Briefwechsel 1946-1979*. Wien 2008, S. 63
- 46 Marlene Dietrich am 5. 8.1959 an Maria Riva, MDCB
- 47 Maria Riva an Marlene Dietrich, MDCB
- 48 Marlene kommt. Mehr als 20'000 DM Abendgage!, in: *Nacht-Depesche* vom .13. Februar 1960, MDCB
- 49 Joachim Besser: Haben wir wirklich nichts gelernt? Bewährungsprobe für uns: Marlene Dietrichs Besuch, in: *Die Welt* vom 6. April 1960
- 50 Karena Niehoff: Zwei Beine, die die Welt erschütterten. Gerührtes und anstrenghendes Wiedersehen mit Marlene Dietrich, in: *Der Tagesspiegel* vom 4. Mai 1960
- 51 Rudi Sieber am 1. Mai 1960 an Marlene Dietrich, MDCB
- 52 Sabine Lietzmann: Majestät im Schwanenpelz, in: *FAZ* vom 5. Mai 1960.
- 53 Rias Berlin, Stimme der Kritik, Friedrich Luft am 8. Mai 1960
- 54 Zit. nach Christian Buckhard: Von Kopf bis Fuss auf Zion eingestellt. Marlene Dietrich und Israel – eine Liebesgeschichte, in: *Jüdische Allgemeine*, Nr. 25 vom 19. Juni 2008, MDCB
- 55 Elisabeth Will an Marlene Dietrich 1963, MDCB
- 56 Elisabeth Will an Marlene Dietrich, MDCB
- 57 Elisabeth Will 1967 an Marlene Dietrich, MDCB
- 58 Elisabeth Will 1965 an Marlene Dietrich, MDCB
- 59 Elisabeth Will an Marlene Dietrich am 13. November 1954, MDCB
- 60 Die beiden anderen mit dem Oscar ausgezeichneten Künstler sind Spencer Tracy (bester Darsteller) und Abby Mann (bestes Drehbuch). Die Golden Globe Awards 1962 gewinnt für die beste Regie Stanley Kramer und als bester Darsteller in einem Drama Maximilian Schell.
- 61 1953 erhielt Marlene Dietrich für einen 4'000-Zeilen-Artikel im *Ladies Home Journal* 20'000 Dollar Honorar. Ihrer Tochter berichtet sie von einem Streit, den sie daraufhin mit Remarque hatte: «Remarque was furious at the price. It did not help that I pointed out that crap is better paid than good stuff, he was burning up.» Marlene Dietrich an Maria Riva am 13. August 1953, MDCB
- 62 Erich Maria Remarque am 23. März 1962 an Marlene Dietrich, MDCB
- 63 Marlene Dietrich zit. nach John Lahr (Ed.): *The Diaries of Kenneth Tynan*. London 2001, S. 38-39

- 64 Marlene Dietrich am 23. Januar 1964 an Maria Riva, MDCB
- 65 Rudi Sieber am 14. August 1964 an Marlene Dietrich, MDCB
- 66 Rudi Sieber am 9. September 1964 an Marlene Dietrich, MDCB
- 67 ebd.
- 68 Tamara Matul an Marlene Dietrich, MDCB
- 69 Marlene Dietrich am 17. Februar 1965 an Rudi Sieber, MDCB
- 70 Maria Riva. *Meine Mutter Marlene*. München 1992, S. 789
- 71 Marlene Dietrich am 12. Oktober 1965 an Maria Riva, MDCB
- 72 Marlene Dietrich am 23. April 1965 an Iva Patceвич, MDCB
- 73 «Fell for a boy (36) in Sydney, but he sits there and I sit here and it is all very sad, because he loves me very much and for no reason at all.» Marlene Dietrich am 3. Februar 1966 an Leo Lerman, MDCB
- 74 Marlene Dietrich am 3. Februar 1966 an Leo Lerman, MDCB
- 75 Marlene Dietrich am 17. März 1967 an Kenneth Tynan, MDCB
- 76 Marlene Dietrich am 5. September 1969 an Kenneth Tynan, MDCB
- 77 Stephen Pasca (Ed.): *The Grand Surprise. The Journals of Leo Lerman*. New York 2007, S. 615
- 78 Marlene Dietrich am 3. Januar 1964 an Iva Patceвич, MDCB
- 79 Marlene Dietrich an Iva Patceвич am 3.1.1964, MDCB
- 80 Marlene Dietrich an Maria Riva, MDCB
- 81 Marlene Dietrich am 17. Juni 1972 an Burt Bacharach, MDCB
- 82 Marlene Dietrich am 5. Juni 1971 an Friedrich Torberg, in: Marcel Atze (Hrsg.): *Schreib. Nein, schreib nicht, Marlene Dietrich/Friedrich Torberg, Briefwechsel 1946-1979*. Wien 2008, S. 100
- 83 Rudi Sieber am 17. September 1970 an Erich Maria Remarque, MDCB
- 84 Marlene Dietrich an Maria Riva am 28. September 1970, MDCB
- 85 Marlene Dietrich am 2. August 1970 an Margo Lion, MDCB
- 86 Marlene Dietrich am 10. November 1971 an Orson Welles, MDCB
- 87 Marlene Dietrich am 9. Juni 1969 an Rudi Sieber, MDCB
- 88 «1963 zeigte das Schwedische Fernsehen ihre Stockholm-Show, 1965 zeichnete das australische Fernsehen eine Show unter dem Titel *The Magic of Marlene* auf. Für beide Sendungen, noch in Schwarzweiss, galt die Vereinbarung, dass die Rechte nach der Ausstrahlung zu gleichen Teilen bei Marlene wie auch beim Fernsehen verblieben. Eine Wiederholung war also nur mit ihrer Zustimmung möglich. Und die gab sie offensichtlich nicht, denn beide Aufzeichnungen blieben so gut wie unbekannt.» Werner Sudendorf: *Marlene Dietrich*. München 2001, S. 173
- 89 zitiert nach Werner Sudendorf: Die wütende Venus. Marlene Dietrich und das Fernsehen, in: *Filmgeschichte*, Nr. 20 vom Dezember 2005. Dieser Artikel enthält eine umfassende Darstellung der Geschehnisse um die Fernsehshow Dietrichs. Auszüge des Interviews mit Rex Reed kann man nachlesen im newsletter No. 63 vom 30. April 2004
- 90 Max Kolpé am 20. September 1974 an Marlene Dietrich, MDCB
- 91 Marlene Dietrich am 21. Juli 1973 an Maria Riva, MDCB
- 92 Marlene Dietrich am 23. September 1974 an Brian Aherne, MDCB
- 93 Kenneth Tynan am 25. Mai 1972, in: John Lahr (Ed.): *The Diaries of Kenneth Tynan*. London 2001, S. 96
- 94 Marlene Dietrich an Maria Riva am 21. Juli 1973, MDCB

VII Endspiel

- 1 Bei der Versteigerung des Inhalts ihrer New Yorker Wohnung bei Sothebys in Los Angeles im November 1997 übten die Geschenke ihrer Liebhaber eine magische Attraktion auf die Käufer aus. So erzielte eine goldene Geldklammer, die ihr Gabin zurückgeschickt hatte, über 6'000 Dollar.
- 2 Marlene Dietrich am 7. September 1976 an Maria Riva, MDCB
- 3 Marlene Dietrich am 24. Oktober 1976 an Maria Riva, MDCB
- 4 Marlene Dietrich am 19. Juni 1977 an Kenneth Tynan, MDCB
- 5 Marlene Dietrich am 25. Oktober 1976 an Maria Riva, MDCB
- 6 Max Colpet am 14. Januar 1979 an Marlene Dietrich, MDCB
- 7 Klaus Jerziorowski: Die schönen Beine erinnern sich. Marlene Dietrichs Reflexionen «Nehmt nur mein Leben», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4. Mai 1979
- 8 Marlene Dietrich am 22. April 1977 an Maria Riva, MDCB
- 9 Brian Aherne am 19.10.1984 an Marlene Dietrich, MDCB
- 10 Billy Wilder hatte ihr das Skript von *Fedora* zugesandt, das sie postwendend mit dem Vermerk «How could you possibly think!> zurückschickte. Eine alternde Schauspielerin wollte sie nicht mimen.
- 11 Als 1989 im damaligen Quartier Latin in Berlin die deutsche Kino-Erstaufführung von *Foreign Affair* geplant wurde, lud man auch Marlene Dietrich dazu ein. Boten wurde in der Avenue Montaigne 12 beschieden, dass Madame Dietrich nicht hier wohne. Nachdem die Premiere mit grossem Erfolg gelaufen war, erhielten die Veranstalter einen hellblauen, handadressierten Brief von Marlene Dietrich. Sie bedankte sich darin für die Einladung und bat um Verständnis, dass sie nicht zu einer 40 Jahre später stattfindenden Premiere kommen könne. Das Besondere an dem Brief war, dass er in Belair/Los Angeles aufgegeben worden war. Marlene Dietrich hatte ihn von Paris aus an Billy Wilder geschickt, und der hatte den Brief nach Berlin in Beair zur Post gebracht.
- 12 Eintrag vom 22. Juli 1981, Leo Lerman: *The Grand Surprise. The Journals of Leo Lerman*. New York 2007, S. 471
- 13 Max Colpet am 19. Juni 1987 an Marlene Dietrich, MDCB
- 14 «Ist es nicht sonderbar: Die Beine, die mir den Aufstieg zum Ruhm leicht machten, nicht? Sind nun der Grund für meinen Sturz ins Elend. Gespenstisch, nicht?» Marlene Dietrich, 9. April 1985
- 15 Diese Fotos kaufte die *Bunte*. Der damalige Chefredakteur Josef Wagner veröffentlichte die Bilder nicht, sondern übergab sie Maria Riva, die sie wiederum ihrer Mutter brachte. Sie verbrannte diese Fotos und dankte Wagner für sein Feingefühl.
- 16 Bezieht sich auf die Schilderung, die Peter Riva im MDCB newsletter 64 vom Mai 2004 abgegeben hat. Er wollte damit der Behauptung von Marlene Dietrichs ehemaliger Sekretärin Norma Bosquet entgegenreten, Marlene Dietrich habe sich das Leben genommen.
- 17 Peggy Ann Wallace: *An Historical Study of the Career of Leni Riefenstahl from 1923 to 1930*. Los Angeles 1975
- 18 «Im Chicago Art Institute wurde Leni Riefenstahls aus dem Jahr 1932 stammender Film ‚Das blaue Licht‘ als erster Film einer Regisseurinnen-Reihe gezeigt, die auch Mai Zetterling, Agnes Varda und Susan Sontag umfasste. Die

- drei Aufführungen des Films waren ausverkauft.» Henry Marx: Wenn Eisenstein, dann auch Riefenstahl. Amerika entdeckt die Werke der «ersten Filmmacherin überhaupt» – Ehrungen und Diskussionen, in: *Die Welt* vom 31. Januar 1975
- 19 «Je später der Abend» mit Hans-Jürgen Rosenbauer wurde am 30. Oktober 1976 ausgestrahlt. Ausser Leni Riefenstahl waren der Liedermacher Knut Kiesewetter und die Gewerkschafterin Elfriede Kretschmer eingeladen.
- 20 Nach ihren monatelangen Aufenthalten 1974 und 1975 reist sie im Auftrag der Zeitschrift *Geo* 1977 erneut zu den Südost-Nuba. Bei dieser Reise erhält sie von Sudans Präsident Jaafar Mohammed an-Numeiri einen Orden verliehen. Die sudanesishe Staatsbürgerschaft hatte sie einige Jahre zuvor bekommen.
- 21 Leni Riefenstahls Gratulation zu Bernhard Minettis 80. Geburtstag am 23. Januar 1985. AdK Berlin, Nachlass Bernhard Minetti.
- 22 Wenige Wochen vor ihrem Tod führte André Müller ein Interview mit ihr, in dem er sie auf die These von Helma Sanders-Brahms ansprach, dass *Tiefeland* eine verborgene Kritik am nationalsozialistischen Regime beinhalte. Dieses Angebot doch zu den Guten gehört zu haben, schlägt sie aus: «Ja, aber dahinter verbirgt sich nichts. Man hat in mich so viel hineingedichtet. Ich habe diesen Film eigentlich nur als Notnagel gesehen, um keinen Propagandafilm machen zu müssen. Es ist albern, darin etwas Kritisches zu vermuten.» André Müller: Gespräch mit Riefenstahl, in: *Weltwoche* vom 15. August 2002
- 23 Ehrengast war, wer einmal auf dem Titel von *Time Magazine* gewesen war. Bei ihr war das am 17. Februar 1936 der Fall gewesen. Ein Foto von Martin Munkacsy zeigte sie im Badeanzug beim Skifahren. Darunter war zu lesen: «Hitler's Leni Riefenstahl».
- 24 Helmut Newton: *Autobiographie*. München 2002, S.324. Nach ihrem Tod nach ihr befragt, sagt er der *Süddeutschen Zeitung*: «Leni und ich hatten eine interessante Beziehung. Ich bewunderte sie als Regisseurin und Fotografin, obwohl ich ihre politischen Ansichten nicht mochte.» *Süddeutsche Zeitung* am 10. September 2003
- 25 Leni Riefenstahl: Ich habe einen Traum, in: *Zeit-Magazin*, Nr. 35, 2002

Bildnachweis

- Foto: © Bundesarchiv, Bild 146-2004-0022/Fotograf: Oswald Burmeister: S.355
Foto: © Deutsche Kinemathek, Marlene Dietrich Collection Berlin. Mit freundlicher Genehmigung der Marlene Dietrich Collection GmbH München: S. 41 und S.383
Foto: © Deutsche Kinemathek Berlin. Szenenfoto aus *SOS Eisberg* (R: Arnold Fanck), Standfotos: Ferdinand Vogel (zugeschrieben): S. 105
Foto: © Nachlass Arnold Fanck/Filmmuseum München: S. 545
Foto: © Michael Ochs Archives/Getty Images: S. 71
Foto: © Pressebild-Verlag Schirner/DHM, Berlin: S. 445
Foto: © Sibylle Bergemann/Ostkreuz: S. 465
Foto: © Süddeutsche Zeitung Photo/Imagno: S. 211
Foto: © Süddeutsche Zeitung Photo/S. M.: S. 533
Foto: © Terry O'Neill/Getty Images: S. 483
Foto: © ullstein bild: S. 295
Foto: © ullstein bild – SZ Photo: S. 413
Hand Leni Riefenstahl und Marlene Dietrich, aus: Marianne Raschig; *Hand und Persönlichkeit. Einführung in das System der Handlehre. Bilderteil*, Hamburg 1931, S.109 (oben) und 121 (oben): S.556 und 557
Kleine Sphinx – Leni Riefenstahl, aus: *Scherl's Magazin*, 6. Jg., Heft 2, Februar 1930, S. 201. Sammlung Köhler. Foto: Lotte Jacobi, Berlin, © The Lotte Jacobi Collection, University of New Hampshire, Durham, NH, USA: S. 19

Personenregister

- Acosta, Mercedes de 257
Adalbert, Prinz von
 Preussen 100
Adorno, Theodor W. 48
Aherne, Brian 257 f., 537
Albers, Hans 188 f., 223,
 297
d'Albert, Eugen 363
Albu, Ruth 283
Alfieri, Dino 308, 347
Allgeier, Sepp 119, 122
 f., 132, 138 f., 145,
 150 f., 301 f., 314,
 316, 354, 360, 476,
 559
Almodóvar, Pedro 546
Amann, Max 463
Ambler, Eric 537
Angst, Richard 139, 141,
 145, 149, 153 f., 172
Archipenko, Alexander
 274
Arendt, Hannah 266
Arnold, Dr. August 460,
 474
Arnoldi, Frau 63 f.
Arthur, Jean 426
Aschenbach, Kitty 97
Attenborough, Richard
 485
Attolico, Bernardo 330
Auden, W.H. 486
Auen, Karl 315
August Wilhelm, Prinz
 von Preussen 295
Baader, Ernst 123
Bach, Steven 322
Bacharach, Burt
 494, 497-499 f., 513,
 518 f., 523
Balázs, Béla 88, 157 f.,
 160-163, 167-169,
 309, 313, 348, 546
Balbo, Italo 296, 361
Bankhead, Tallulah 482
Banton, Travis 233 f.,
 254, 492
Bardot, Brigitte 464
Barlach, Ernst 115
Barry, Iris 544
Bauer, Herbert 160, 306
Baum, Vicki 77 f., 265
Becher, Johannes R. 55,
 162
Beckett, Samuel 486
Beethoven, Ludwig van
 486
Behrens, Peter 22
Beinhorn, Elli 172
Belling, Rudolf 274
Bendow, Wilhelm 81,
 433
Benitz, Albert 153
Benn, Gottfried 89
Berber, Anita 24 f., 28,
 96
Bergman, Ingrid 279,
 422, 430
Bergner, Elisabeth 75,
 96, 135, 158, 271
Bernays, Walter 150
Bernhardt, Kurt 101 f.
Bernstein, Henry 341
Birkin, Jane 540
Bismarck, Otto von 21
Bleichröder, Baron 96
Block, Professor 549
Blumenthal, Mr. 212 f.
Bois, Curt 81, 224
Böll, Heinrich 534, 542
Borchert, Wolfgang 534
Borzage, Frank 263
Bouché, René 523
Boursier, Marcel 246
Bowie, David 534
Brahms, Johannes 542
Brancusi, Constantin
 274
Brandt, Rut 498
Brandt, Willy 498 f.,
 522
Braun, Harald 445
Braun, Lily 46
Braun, Otto 46
Brauner, Atze 498
Brecht, Bertolt 70, 78 f.,
 92, 96, 162, 185
Breker, Arno 370, 466
Bronnen, Arnolt 70, 92,
 296
Brooks, Louise 88
Bruckmann, Elsa 182
Brückner, Wilhelm 177,
 180
Bruhn, Ada 28
Brundage, Avery 349
Brüning, Heinrich 179,
 181, 206, 236
Brynner, Yul 438 f.,
 488 f., 495, 511, 513
Buchanan, Jack 485

- Busch, Wilhelm 108
 Bush, George 542

 Cagney, James 170
 Cameron, David 498
 Capote, Truman 493
 Card, James 544 f.
 Carné, Marcel 347, 390, 416
 Carpenter, Ken 338
 Carstairs, Marion Barbara (Jo) 284 f.
 Cauer, Minna 112
 Cerrutti, Vittorio 294
 Cézanne, Paul 160, 289, 389
 Chanel, Coco 522
 Chaplin, Charlie 218
 Charell, Erik 80 f., 208
 Chevalier, Maurice 241, 245, 257, 496, 522
 Chirac, Jacques 535
 Chopin, Frédéric 43, 105, 542
 Christie, Agatha 117, 492
 Churchill, Winston 117, 384
 Ciano, Edda Gräfin, geb. Mussolini 330, 460
 Clair, René 312, 343, 384
 Clift, Montgomery 503
 Cocteau, Jean 464-466, 471, 496
 Cohen, Alexander 523
 Colpet, Max (eigentl. Kolpenitzky; Pseud, auch Kolpé) 533 f., 540 *siehe auch* Kolpé, Max
 Cooper, Gary 215 f., 220, 504
 Coppola, Francis Ford 480, 545 f.
 Correll, Hugo 193, 203
 Coward, Noël 438, 484-486, 515 f., 521, 523, 527, 532

 Crawford, Joan 170, 273, 280
 Cruise, Tom 553
 Curtiz, Michael (eigentl. Miháy Kertész) 160
 Czinner, Paul 158

 d'Albert, Eugen 363
 Dagover, Lil 100
 Darvas, Lili 102
 Daumier, Honoré 289
 Davis, Joe 494
 Dayan, Moshe 500
 De Sica, Vittorio 459, 464, 490 f.
 DeBakey, Michael 525
 Dehmel, Richard 46
 Delahaye, Michel 339
 Delon, Alain 496
 Deneuve, Catherine 546
 Descartes, René 505
 Dessau, Paul 145
 Diem, Dr. Carl 329
 Diener, Franz 77
 Diessl, Gustav 138, 152, 172
 Dieterle, Wilhelm (William) 86, 395, 498
 Dietrich, Dr. Otto 9, 13, 181
 Dietrich, Elisabeth Ottilie (Schwester) 9, 11 f., 40, 42, 47, 50, 52, 54, 59, 219, 433, 501-503 *siehe auch* Will, Elisabeth Ottilie
 Dietrich, Hermann 84
 Dietrich, Josefine 13, 39f. *siehe auch* Felsing, Josefine und Losch, Josefine von
 Dietrich, Louis Erich Otto (Vater) 9-11, 13, 42
 Dietrich, Marlene 9-12, 40-148, 171, 186-291, 331, 342, 380-543, 557
 Dietrich, Max 50

 Dietrich, Sepp 180
 Dior, Christian 435
 Dirksen, Viktoria von 295
 Disney, Walt 347, 350
 Ditfurth, Jutta 540
 Dix, Otto 24
 Djalilew, Sergej Pawlowitsch 28
 Döblin, Alfred 193
 Dos Passos, John 260
 Douglas, Louis 81
 Drews, Berta 223
 Drews, Carl 101
 Dunaway, Faye 547
 Duncan, Isadora 27 f.
 Dürer, Albrecht 461
 Durieux, Tilla 21
 Düse, Eleonora 75 f.

 Eastwood, Clint 546
 Edington, Harry 263, 279 f., 289
 Eduardowa, Eugenia 109
 Eisenstein, Sergej 219, 241, 297, 312
 Eisner, Lotte 78, 100, 441
 Eitel Friedrich, Prinz von Preussen 100
 Elisabeth, Kaiserin von Österreich 17
 Emilian, Patenonkel von Rudi Sieber 82
 Englisch, Lucie 309
 Ertl, Hans 153, 172, 174, 325f., 331, 334 f., 360, 476
 Esser, Hermann 463
 Eysoldt, Gertrud 75

 Fairbanks, Douglas jr. 273-275, 277, 485, 493
 Fairbanks, Douglas sr. 141, 215, 218, 273 f.
 Fallada, Hans 542

- Fanck, Dr. Arnold 117-165, 168, 171-176, 183, 195, 200, 296, 300 f., 303, 312, 331 f., 339, 341, 344, 368-370, 375, 452, 460, 476
- Fanck, Lisa 375
- Fangauf, Eberhard 298, 300
- Feilchenfeldt, Walter 289
- Feld, Hans 145,147
- Feldman, Charles 420, 434, 437, 440, 484
- Felsing, Albert 11, 43
- Felsing, Elisabeth (Grossmutter von Marlene Dietrich) 43, 45
- Felsing, Hans 56, 62
- Felsing, Hasso Conrad 40, 99 f., 225
- Felsing, Martha-Hélène, genannt Jolly 99 f., 148
- Felsing, Wilhelmine Elisabeth Josefine (Mutter von Marlene Dietrich) 11
- Feuchtwanger, Lion 96, 150, 389
- Feuchtwanger, Marta 150
- Feyder, Jacques 272
- Fitzgerald, Francis Scott 280
- Flanner, Janet 248, 451
- Flaubert, Gustave 229 f.
- Fleckhaus, Willy 478
- Fleming, Robert 485
- Flesch, Carl 67
- Flickenschildt, Elisabeth 362
- Fontane, Theodor 21
- Forst, Willi (auch Willy) 89-92, 207, 223, 241 f., 265, 537
- Forster-Larrinaga, Robert 188
- Fournier, Dominique 431
- Fraenkel, Ernst 292
- Franco, Francisco 364
- Freeman, Stan 524
- Freiligrath, Ferdinand 536
- Frentz, Walter 153, 301 f., 316,325, 331, 335, 360
- Freud, Sigmund 30
- Freund, Karl 159
- Frick, Wilhelm 307
- Friedrich III., Deutscher Kaiser 9, 45
- Friedrich, Caspar David 122
- Fritsch, Willy 135, 309
- Froitzheim, Otto 36-38, 111, 116
- Frost, Robert 505
- Funk, Walter 367
- Furtwängler, Wilhelm 458
- Gabin, Jean 390-392, 395,397 f., 401,404, 409, 411 f., 416-424, 430-432, 439, 486, 521, 531 f., 542
- Gable, Clark 170
- Gainsbourg, Serge 540
- Gance, Abel 312
- Garbo, Greta 102,136, 170, 188, 219 f., 256 f., 263, 297, 382, 390, 539
- Garland, Judy 503, 507
- Garms, Lee 216
- Gaulle, Charles de 395, 401, 448, 522
- Gavin, James M. 414-416, 418, 441
- George, Heinrich 86, 96, 115, 128, 313
- George, Stefan 502
- Georgi, Yvonne 33 f.
- Gerron, Kurt 195
- Gershwin, George 81, 513
- Gert, Valeska 34,106, 108
- Giacometti, Alberto 496
- Giehse, Therese 223
- Gillhausen, Rolf 477-479
- Gilsenbach, Reimar 371
- Ginzburg, Carlo 222
- Giotto 461
- Gladitz, Nina 549 f.
- Glas, Uschi 553
- Glässner, Erika 81
- Gliem, Schwestern 65
- Goddard, Paulette 487, 504, 521
- Goebbels, Joseph 102, 115, 180, 182 f., 244, 272, 280, 293-297, 299-301, 307 f., 311, 313, 316, 323 f., 327, 329 f., 335, 337, 339-344, 346, 350, 361, 363, 365, 367 f., 373, 405, 444, 447, 450-454, 457, 548
- Goebbels, Magda 294
- Goethe, Johann Wolfgang von 45, 66, 502, 504, 542
- Goetz, Ben 338
- Gogh, Vincent van 274, 389, 461
- Goldschmidt, Jakob 102
- Goodman, erster Mann von Maria Riva 393, 416, 424
- Göring, Emmy 463
- Göring, Hermann 183, 295, 311, 327f., 337
- Gotthart, Bernhard 122
- Göttler, Fritz 458
- Goulding, Edmund 297
- Grafe, Frieda 219, 488
- Granach, Alexander 86
- Grant, Cary 238

- Granz, Norman 496
 Grass, Günter 542
 Grete, Freundin M. Dietrichs 59, 74, 83
 Grimm-Reiter, Helene 23-25
 Groskopf, Prokurist 350, 370
 Grube, Elisabeth 115
 Guinness, Alec 485
 Guitry, Sacha 346
 Gulbranssen, Trygve 364
 Günther, Dorothee 460
 Guyonnet, Mayor 449

 Haas, Willy 53
 Haffner, Sebastian 35, 48, 206, 296
 Hameister, Willy 332
 Hamsun, Knut 542
 Handke, Peter 542
 Hanfstaengl, Ernst 182 f., 296
 Harlan, Veit 343
 Harrison, Rex 493
 Harvey, Donald 230 f.
 Harvey, Lillian 135, 230 f.
 Hasler, Emil 194h, 200
 Hassell, Ulrich von 330
 Hauser, Arnold 160
 Hayworth, Rita 385, 482, 492
 Head, Edith 492 f.
 Hehner, Lilo 55
 Heiden, Konrad 313, 328
 Heims, Else 102
 Heine, Heinrich 502, 542
 Held, Berthold 74
 Hellman, Lillian 486
 Hemingway, Ernest 405 f., 440 f., 467 f., 471, 487, 505 f., 532
 Hepburn, Audrey 437
 Hepburn, Katharine 280
 Hermann-Neisse, Max 97

 Hess, Rudolf 302, 305, 307, 320, 367
 Hessel, Franz 20, 222, 224, 541
 Hesterberg, Trude 80, 189, 433
 Heyde, Horst Alexander von der 273
 Heym, Georg 55
 Hildebrand, Hilde 96
 Hildenbrandt, Fred 91, 108
 Hilferding, Rudolf 102
 Hilpert, Heinz 102, 280
 Himmler, Heinrich 48, 321, 332
 Hindenburg, General Paul von 57, 100, 115, 179 f., 310f.
 Hinkel, Hans 299 f., 302, 373
 Hitchcock, Alfred 435
 Hitchens, Gordon 451
 Hitler, Adolf 37, 90, 168, 176-183, 236, 244 f., 247, 265, 273, 282, 291-330, 335-337, 340-376, 398, 400, 411, 428, 437, 444, 446 f., 449-451, 453 f., 456, 461, 463, 472 f., 475, 480, 496-500, 504, 506, 540, 544, 547, 549 f., 552
 Hobsbawm, Eric 173
 Hofer, Karl 433
 Hoffmann, Erna 28
 Hoffmann, Heinrich 296
 Hofmannsthal, Hugo von 73
 Hölderlin, Friedrich 502
 Hollaender, Friedrich 81, 102, 190-192, 195, 199, 203, 224, 265, 380, 382, 427 f.
 Hörbiger, Paul 102, 309
 Hörmann, Theo von 470f., 473

 Horn, Camilla 135
 Hugenberg, Alfred 84, 100, 102, 203, 244
 Hunte, Otto 195, 200
 Huret, Jules 22
 Huston, John 384

 Ickes, Paul 170
 Ihering, Herbert 72, 79, 95
 Impekoven, Niddy 108, 142
 Isherwood, Christopher 486

 Jabs, Waldemar 195
 Jackson, Michael 542
 Jacob, Peter 372 f., 449, 453
 Jacobi, Lotte 114, 148, 225
 Jacobi, Mia 114
 Jaeckel, Willy 115
 Jäger, Ernst 314, 332, 348 f., 447
 Jagger, Bianca 544, 547
 Jagger, Mick 480, 544, 547
 Jannings, Emil 75, 86, 100, 184-191, 194-197, 200-203, 206-208, 214, 241
 Janowitz, Hans 158
 Jaques-Dalcroze, Émile 28
 Jaray, Hans 270
 Jaworsky, Heinz (auch Henry V. Javorsky) von 128, 158, 162, 459
 Johnson, Lyndon B. 525
 Joyce, James 312
 Jung, Edgar 311
 Jünger, Ernst 152

 Kafka, Franz 28
 Kahn, Mr. 449
 Kaiser, Georg 188

- Karajan, Herbert von 378
- Karlweis, Oskar 93 f., 97
- Kasten, Jürgen 158
- Kästner, Erich 96, 207, 418, 444, 542
- Katscher, Rudolf 299
- Kennedy, Bob 505
- Kennedy, John F. 290, 502, 505
- Kennedy, Ted 505, 525
- Kent, Mr. 203
- Kerr, Deborah 485
- Kessler, Harry Graf 57, 112
- Kettelhut, Erich 86
- Kettner, Horst 476 f., 479, 547, 553-555
- Keun, Irmgard 76, 115, 542
- Kindler, Helmut 456 f., 461 f.
- Kirch, Leo 553
- Kisch, Egon Erwin 114, 162
- Kishon, Ephraim 500
- Kissinger, Henry 553
- Klamt, Hermann 106
- Klamt, Jutta 109-112
- Klarsfeld, Beate 543
- Klausener, Erich 311
- Kleist, Heinrich 361 f., 459
- Klimt, Gustav 89
- Klingenberg, Werner 348
- Knef, Hildegard 442, 497f., 533, 536 f.
- Koebner, F.W. 36
- Köhn, Herr 297
- Kohner, Paul 172 f., 337-339, 545
- Kokoschka, Oskar 274
- Kolbe, Georg 274
- Kollontai, Alexandra 112
- Kollwitz, Käthe 128, 205
- Kolpé, Max 247 f., 261, 283, 285, 417, 423 f., 442, 489, 524 *siehe auch* Colpet, Max
- König, Leo von 115
- Koppenhöfer, Maria 362 f. 375
- Korda, Alexander (eigentl. Sandor Korda) 87 f., 160 f., 272
- Körner, Hermine 86
- Körner, Theodor 72
- Kortner, Fritz 74, 97, 101
- Koster, Henry 437
- Kracauer, Siegfried 120
- Kramer, Stanley 503
- Krauss, Werner 75
- Kreuder, Peter 224, 326
- Kreutzberg, Harald 256, 459
- Kubaschewski, Ilse 467 f.
- Kuchenbuch, Herbert 148
- Kühl, Kate 433
- Kunzmann, Theresia 209
- Kürty, Hella 80
- Laban, Rudolf 32
- Lacombe, Georges 419
- Laemmle, Carl 171-173
- Lagerfeld, Karl 539
- LaGuardia, Fiorello 401
- Lamarr, Hedy 279
- Lamprecht, Gerhard 158
- Lancaster, Burt 421, 503
- Lanchester, Elsa 493
- Land, Robert 102
- Landshoff, Ruth 184
- Lang, Fritz 70, 143, 193, 195, 270, 440 f., 537
- Langendorf, Ernst 446
- Langhaeuser, Rudolf 359
- Langlois, Henri 544
- Lantin, Rolf 334
- Lantschner, Guzzi 172, 316, 325, 332, 354
- Lantschner, Otto 316, 332
- Lasker-Schüler, Else 53, 190, 271
- Lastfogel, Abe 395
- Lughton, Charles 493
- Le Corbusier 28
- Leander, Zarah 301
- Lehnich, Oswald 330
- Lenya, Lotte 114
- Lerman, Leo 402, 439, 483, 516 f.
- Leuwerik, Ruth 464
- Levin, Julius 66
- Lex, Maja 460
- Lieberman, Tatjana 436
- Lieberman, Alexander 436
- Liebmann, Robert 186 f.
- Lion, Margo 93-96, 150, 161, 242, 417
- Liszt, Franz 542
- Loesser, Frank 380, 382
- Loewe, Hugo 434
- Loewe, Selma 434
- Lollobrigida, Gina 460
- Loren, Sophia 496, 553
- Lorre, Peter 89, 265
- Losch, Agnes von, geb. von Trotha 52
- Losch, Eduard von 39, 41-50 f.
- Losch, Josefine von 40-42, 51-54, 56, 58-60, 62-64, 67, 72, 80, 83, 99, 199, 242, 245, 258, 268, 384, 413-415, 524 *siehe auch* Felsing, Josefine und Dietrich, Josefine
- Louis, Jean 482, 494
- Louys, Pierre 260
- Lubitsch, Ernst 61, 135, 185, 241, 263, 275, 432f. 537
- Luddy, Tom 544 f.
- Ludendorff, General Erich 61

Ludwig, Emil 277
 Luft, Friedrich 499
 Lukacs, Georg 160
 Lund, John 426
 Lutze, Viktor 320 f.
 Luz, Oskar 472

 Magnani, Anna 430, 464
 Mahir, Sabri 77, 112
 Mahler, Gustav 65, 388, 500
 Mahler-Gropius, Alma 65 f.
 Mailer, Norman 542
 Mainz, Friedrich 458
 Maillol, Aristide 274
 Mamouljan, Rouben 243-245, 257
 Mann, Erika 342
 Mann, Heinrich 162, 186 f., 189, 194, 203, 205, 210 f.
 Mann, Klaus 114, 155, 292
 Mann, Thomas 70, 193, 265, 288
 Mannheim, Karl 160
 Mannheim, Lucie 190-192, 269
 Manstein, Erich von 356, 359
 Manton, Maria 393 *siehe auch* Riva Maria
 Marc, Franz 65
 Marc, Maria 65
 Margaret, Princess 516
 Massary, Fritzi 97, 135, 199, 489
 Matul, Tamara 97 f., 259, 274, 284, 290, 386, 430, 443, 489 f., 510, 512
 May, Joe 86, 208
 May, Karl 117
 May, Mia 537
 Mayer, Carl 158-162, 165, 312 f., 348, 546
 McLaglen, Victor 220

 Meadows, Earle 338
 Menjou, Adolphe 215
 Messner, Reinhold 553
 Messter, Oskar 53, 99
 Metelka, Mizzi 97
 Meyen, Harry 498
 Meyerinck, Hubert von 81, 93
 Mies van der Rohe, Ludwig 28
 Milestone, Lewis 180, 422
 Miller, Lee 407
 Minde-Pouet, Georg 362
 Minetti, Bernhard 77, 363, 365, 367, 370, 374-376, 548
 Mitchell, Margaret 364, 420
 Mitterand, François 542
 Moissi, Alexander 46
 Möllinger, Dolly 289
 Monroe, Marilyn 437
 Moroder, Giorgio 554
 Morris, Glenn 336-338, 349
 Mosheim, Grete 74, 83, 269, 489
 Mühsam, Erich 115
 Müller, Heiner 154
 Müller, Hermann 206
 Müller, Ray 140, 158, 308, 551, 553
 Müller, Renate 80
 Munkacsi, Martin 150
 Münzenberg, Willi 102
 Murnau, Friedrich Wilhelm 158, 165, 185
 Musil, Robert 27, 36, 51, 60, 111
 Mussolini, Benito 163, 170, 321, 330-363 ff., 398, 460
 Muth, Ilse 97
 Muthesius, Eckart 377
 Myron 344

 Nannen, Henri 343, 464, 477
 Napoleon Bonaparte 45
 Nast, Condé 514
 Negri, Pola 36, 61
 Neher, Carola 115
 Neubert, Karl 325
 Neurath, Konstantin Freiherr von 307
 Neutra, Richard 274
 Neville-Willing, David 484
 Newton, Helmut 554
 Niehans, Paul 549
 Nielsen, Asta 53
 Nietzsche, Friedrich 27 f., 128
 Niven, David 485, 488
 Norwich, Lady 485
 Norwich, Lord 485

 O'Toole, Peter 546
 Oldfield, Colonel 415
 Olivier, Laurence 485
 Ondra, Anny 309
 Opel, Margot von 341, 362
 Oppler, Ernst 115, 433
 Orff, Carl 460
 Orla, Resel 85
 Orlik, Emil 85
 Ossietzky, Carl von 211
 Owens, Jesse 338

 Pabst, G.W 135, 138, 223, 368, 464
 Pallenberg, Max 97, 135, 208
 Palmer, Lilli 540
 Palucca, Gret 33 f.
 Papen, Franz von 102, 181, 307, 311
 Pasternak, Joe 202, 291, 380 f.
 Patcevitich, Iva 438, 514
 Patton, George S. 408 f.
 Paudler, Maria 309
 Paulsen, Harald 89

Pawlinin, Helge 468 f.
 Pawlowa, Anna 111
 Peters, Erna 305
 Petersen, Ernst 141, 340
 Petrowitsch, Iwan 96
 Piaf, Edith 435, 499
 Picasso, Pablo 274, 433
 Pickford, Mary 141, 218
 Piel, Harry 102
 Pinthus, Kurt 78, 93
 Piscator, Erwin 144
 Platen, August von 502
 Platon 126
 Plesch, Arpad 341
 Podehl, Peter 299
 Poelzig, Hans 28, 72
 Polgar, Alfred 97, 457
 Pommer, Erich 184,
 187, 190 f., 194 f.,
 210
 Pompidou, Georges 522
 Porten, Henny 53-55
 Porter, Cole 435
 Power, Tyrone 493
 Prager, Walter 183, 309,
 316, 325
 Prager, Willy 93, 97
 Preminger, Otto 537
 Prévert, Jacques 416
 Prinzhorn, Hans 28
 Proust, Marcel 505, 542
 Puschkin, Alexander
 542
 Putti, Lya de 87

 Rabenalt, Arthur
 Maria 368
 Raether, Arnold 298-
 300, 302, 308
 Raft, George 393
 Rasmussen, Knud 171
 Rathenau, Walther 192
 Ratibor, Prinz 96
 Rau, Fritz 496
 Raubal, Geli (Nichte
 Hitlers) 182
 Reagan, Nancy 535
 Reagan, Ronald 535
 Redslob, Dr. Edwin 200
 Reichenau, Walter von
 357 f.
 Reinhardt, Max 72 f., 78,
 80, 92, 104, 199, 280,
 361
 Reinl, Harald 363
 Reisch, Walter 236, 239,
 269 f., 405, 424, 442,
 515 f., 534, 537, 539
 Reitz, Robert 64, 66 f.
 Remarque, Erich Maria
 (Boni) 135, 144, 180,
 275-291, 341, 385-
 392, 394, 421 f., 431 f.,
 439, 487, 502, 504,
 520 f., 532, 534, 536
 Renoir, Jean 390 f.
 Resi, Garderobiere von
 Marlene Dietrich 202,
 209, 214, 285 *siehe*
auch Kunzmann,
 Theresia
 Reventlow, Franziska zu
 11, 60
 Rheinbaben, Baronin
 von 96
 Ribbentrop, Familie 447
 Richard, Frida 363
 Richee, Eugene 265
 Riefenstahl, Alfred
 Theodor Paul (Vater) 14
 f., 18, 21-26, 29 f., 32
 Riefenstahl, Bertha
 (Mutter) 15, 18, 22 f.,
 32, 105, 444, 474
 Riefenstahl, Heinz
 (Bruder) 22, 118, 341,
 377-379
 Riefenstahl, Helene
 Amalia Bertha (Leni)
 13-46, 97, 104-183,
 195, 200, 292-379,
 444-481, 540-556
 Riefenstahl, Inge 341
 Rilke, Rainer Maria 28,
 72, 75, 276, 418, 542
 Riml, Walter 158, 163,
 170, 172, 175, 316
 Ringelnatz, Joachim 97,
 115
 Rist, Sepp 145 f., 152,
 172, 175, 313
 Rittau, Günther 143, 195
 Riva, David 509
 Riva, John Michael 436,
 495, 517
 Riva, John Peter 436,
 495, 517, 543
 Riva, Maria Elisabeth
 (Künstlername: Maria
 Manton) 67, 202, 207,
 223, 226, 424, 504,
 510 f., 514, 517
 Riva, Paul 495
 Riva, William 424
 Robison, Arthur 102
 Rodger, George 471 f.
 Rodin, Auguste 274
 Röhm, Ernst 305, 307,
 310
 Rommel, Erwin 360
 Roosevelt, Franklin D.
 237, 267, 383 f.
 Rops, Felicien 197
 Rosen, Willy 269
 Rosenberg, Otto 371
 Rossellini, Roberto 430,
 459-461
 Rossino, Alexander B.
 358
 Roth, Joseph 19, 159,
 502
 Rühmann, Heinz 102
 Rundstedt, Gerd von
 357
 Ruttmann, Walter 135,
 311-314, 319
 Ryklin, Michail 323

 Saeger, Willi 199
 Sagan, Françoise 486

- Saint Laurent, Yves 496, 537
- Salomon, Dr. 268
- Salomon, Erich 323
- Salomon, Ernst von 102
- Salten, Felix 89
- Salvador, Henri 435
- Schaub, Julius 373, 444
- Schaub, Wilma 444
- Scheib, Hans 331, 336
- Schell, Maximilian 190, 503 f., 535f.
- Scherlach, Bertha Ida 14f., *siehe auch* Riefenstahl, Bertha
- Schiaparelli, Elsa 278, 407 f.
- Schiele, Egon 274
- Schiffer, Claudia 553
- Schiffer, Marcellus 92-95, 123, 242
- Schikowski, John 107
- Schirach, Baldur von 321
- Schlageter, Albert Leo 314
- Schleicher, Kurt von 311
- Schliemann, Heinrich 362
- Schmalstich, Clemens 307
- Schmeling, Max 309
- Schmidt, Helmut 522
- Schmidt-Rottluff, Karl 207, 274
- Schneeberger, Gisela 316
- Schneeberger, Hans 119, 131-134, 137, 139 f., 142-145, 151, 155, 158, 162, 170, 172, 195, 200, 313, 452, 467
- Schneider, Hannes 132, 149 f., 152
- Schneider, Romy 466, 496, 507, 536, 540
- Schönberg, Arnold 265
- Schreyer, Lothar 65 f.
- Schubert, Franz 105
- Schulberg, B.P. (Vater) 449
- Schulberg, Budd (Sohn) 238, 449-451
- Schultz, Charlotte 97
- Schulze-Bibernell, Couturier 324
- Schünemann, Emil 315 f., 454
- Schwarzenbach, Annemarie 342
- Seeler, Moritz 92
- Seidman, Ginette 508
- Seidman, Paul-Émile 508
- Selznick, Irene 493
- Shakespeare, William 257, 502
- Shaw, George Bernard 280
- Sieber, Anton 82, 414
- Sieber, Ernst 540
- Sieber, Marlene *siehe* Dietrich, Marlene
- Sieber, Rudolf Emilian 82-86, 88, 91, 97 f., 104, 188, 191, 207, 210, 222 f., 225, 227, 232, 234-237, 240-247, 256-259, 270, 274, 283-285, 287-291, 386, 391 f., 396, 398, 404, 411-416, 421, 423 f., 429 f., 436, 439, 443, 489 f., 502, 505, 508-510, 512-515, 519-525, 527-529, 531-534, 539 f.
- Siegfried und Roy 553
- Sierck, Douglas (Detlef Sierck) 301
- Signoret, Simone 540
- Simenon, George 341
- Simmel, Johannes Mario 276, 542
- Sinatra, Frank 400, 535
- Skoronel, Vera 33 f.
- Slezak, Margarete 295 f.
- Snowdon, Lord Tony 516
- Söhnker, Hans 309
- Sokal, Harry 37-39, 106, 108, 118 f., 130, 136, 142, 149, 152, 155 f., 158, 162, 293, 348, 459, 546
- Sontag, Susan 481, 547
- Sorge, Ernst 175, 181
- Sorkin, Marc 138
- Soupault, Philippe 312
- Sparkuhl, Theodor 87
- Speer, Albert 301 f., 318, 339, 350, 367, 376-378, 444, 552
- Spender, Stephen 223, 486
- Spiro, Eugen 115, 150
- Spitz, René 160
- Spoliansky, Mischa 81, 92, 188, 224, 540
- Springer, Axel 540
- Stalin, Josef 162
- Stauffenberg, Claus Schenk Graf von 376
- Stauss, Georg von 102
- Stein, Frau von 65
- Steinbeck, John 542
- Sternberg, Josef von (Jonas; Etoile) 104, 143-145, 183-207, 211-222, 226-245, 248-265, 268, 270-275, 289-291, 382, 388 f., 415, 429, 439 f., 447, 489, 494, 499, 502, 508 f., 513-515, 532, 536 f., 539
- Sternberg, Riza von 202, 234 f.
- Sternheim, Carl 89
- Stewart, James (Jimmy) 380, 387, 437
- Stolze, Hauptsturmbannführer 356

Storr, Hermann 343, 354
 Stout, Rex 527
 Strasser, Gregor 102, 311
 Strasser, Otto 102
 Strauss, Richard 307
 Strawinsky, Igor 388, 486
 Streep, Meryl 546
 Streicher, Julius 309
 Stresemann, Gustav 102, 192
 Stuck, Paula 341
 Stüwe, Hans 309
 Sudermann, Hermann 244
 Sueton 70
 Sullavan, Margaret 281, 389
 Susa, Charlotte 309
 Swanson, Gloria 545
 Sym, Igo 90

 Talleyrand, Charles Maurice de 44
 Tarkovsky, Andrej 546
 Tauber, Richard 99 f., 432
 Taylor, Elizabeth 436 f.
 Temple, Shirley 288
 Tessenow, Heinrich von 302
 Thalberg, Irving und Frau 218
 Thiele, Hertha 198
 Thielscher, Guido 80 f.
 Thomas, Danny 395 f., 399
 Thorak, Josef 370
 Todd, Michael 488
 Toller, Ernst 96, 162, 295
 Tolstoi, Leo 86
 Torberg, Friedrich 423, 489, 508, 515 f., 520
 Toulouse-Lautrec, Henri de 197
 Towns, Forrest 338
 Tracy, Spencer 503
 Traut, Walter 325, 332, 350, 354, 466-470
 Trenker, Luis 117-120, 123-125, 127, 129-134, 137, 151, 153, 296 f., 301, 456, 551, 554
 Trezona, Charlie 404, 430
 Trier, Walter 207
 Trivas, Victor 313
 Trümpy, Berthe 34
 Tucholsky, Kurt 86, 102, 179
 Tynan, Kenneth 486, 505, 507, 516 f., 526, 532, 540
 Ucicky, Gustav 89 f.
 Udet, Ernst 90, 102, 136, 138, 142 f., 146-148, 151 f., 172-174, 176, 183, 268, 360, 467 f.
 Ulam, Leonie 341
 Ulrich, Luise 309
 Updike, John 542
 Vajda, Ladislav (eigentl. Laszlo Vajda) 136, 160
 Valentino, Rodolfo (bekannt als Rudolph V) 215
 Valetti, Rosa 96, 189
 Varnhagen, Valeska (Vally) 52
 Veidt, Conrad 96, 100 f.
 Vetter, Eleonore 433 f.
 Viertel, Berthold 161
 Viertel, Peter 458
 Viertel, Salka 458
 Vigny, Benno 212
 Villinger, Bernhard 123
 Visconti, Luchino 459, 461 f.
 Vogel, Adi 458
 Vollmoeller, Karl (Carl) 36, 104, 184, 186 f., 200
 Volpi, Graf 347
 Wachsmann, Franz 195, 247 f., 265
 Wagner, Winifred 182
 Waldoff, Claire 81, 100, 433
 Wallace, Peggy Ann 546
 Wallburg, Otto 93, 102, 269
 Wallenberg, Hans 446
 Warhol, Andy 544
 Warwick, Rose 341
 Wäscher, Aribert 363
 Wassermann, Jakob 542
 Wassmann, Hans 81
 Wayne, John 382
 Wedekind, Frank 75, 202
 Wedel, Graf Jürgen-Ernst 96
 Wehner, Herbert 522
 Weigel, Helene 505
 Weigel, Hermann 167
 Weihmayr, Franz 301 f., 316
 Weissmüller, Johnny 349
 Welles, Orson 491 f., 522, 540
 Welsh, Mary 406, 487
 Werfel, Franz 388
 Wessel, Horst 301
 West, Mae 280
 Widmark, Richard 503
 Wieland, Christoph Martin 502
 Wieman, Mathias 145, 158, 169, 368
 Wigman, Mary 28 f., 32-35, 106-108
 Wilder, Billy 90, 424-426, 428 f., 432,

437, 442, 488, 492 f.,
 515, 532, 537, 543
 Wilding, Michael 436,
 540
 Wilhelm I., Deutscher
 Kaiser 44
 Wilhelm II., Deutscher
 Kaiser 20 f., 45, 48,
 57
 Will, Elisabeth Ottilie
 12, 59, 219, 433, 502
 f., 523 *siehe auch*
 Dietrich, Elisabeth
 Ottilie
 Williams, Tennessee
 464, 486
 Windsor, Duchess of
 540
 Windt, Herbert 342, 362
 Winterstein, Eduard
 195
 Wolfe, Thomas 337
 Wolff, Theodor 102
 Woolf, Virginia 542
 Wüst, Ida 93
 Wyler, William 341
 Wyman, Jane 435
 Yourcenar, Marguerite
 542
 Zambona, Jutta 281, 283,
 387
 Zechlin, Dr. Walter 100
 Ziegfeld, Florenz 81
 Zielke, Ilse 374 f.
 Zielke, Willy 326, 336,
 374 f, 471
 Zuckmayer, Carl 90, 96,
 136, 186 f., 202, 324,
 387
 Zukor, Adolph 218, 267