

Leseprobe

Karin Wieland
Dietrich & Riefenstahl.
Ein Traum von der neuen Frau.

Carl Hanser Verlag, München 2011
ISBN 978-3-446-23770-4

S. 24-35, 259-269, 317-327

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 Gedrücktheit. 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 Tippse 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 überglücklich 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 Thale, der »Perle des Harzes«, soll sie von ihren künstlerischen Ambitionen kuriert werden. Thale 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

Mitarbeit 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 altehrwürdige Gestalten zu stilisieren. Dagegen oppo-

niert 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 übte 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, Diaghilew 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 Tänz

gibt sie abstrakte Namen, die den metaphysischen 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 Tochter zu haben be-

deutet 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 ge-

trennt 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. Trotz 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 Betreten 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 Auführungen: 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 Tanzelevinnen 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.

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 beteuert, 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,

worum 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, schmolzt, 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 Glucksen 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 Frühlingausfahrt auf dem Kurfürstendamm. Erinnerung 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 Lieblingsfilm. 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 Phantom-schmerz wird sie beide ihr Leben lang begleiten.

»Ein schwächlicher 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 Filmblättern 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 Juweliendiebin Madelaine de

Beaupré, 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, halblangen 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 Künstlermuseen, 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 räkelt 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 »Bejunkskis«. Ihr Auftreten, ihre Sprache und ihre Kunst wird von einem von den Amerikanern als egozentrisch empfundenen »Bei uns« 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 Filmemachen 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 Viertel's 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 Filmerfolgen 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 Essstände 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 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 abgespielt hat, seine unselige, geschie-

dene 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 Reinariert! 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

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, Hilfsoperatoren, 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 9000 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 immensen Kosten viel

zahlendes Volk. Die Männer, die in *Triumph des Willens* marschieren, haben eine Parteitagsumlage gezahlt, und die, die ihnen zuzubeln, 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 genützt, 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. Parteitagregie 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 aufrufe 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 sehnhchst 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 die-

sen 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 Zeppelinwiese 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 Röhm's, 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, Entbeh- rungen zu ertragen und sich zu stählen. Während seiner Rede fährt die Kamera durch die Reihen der Zuhörer. Diese Schnitt-Gegen- schnitt-Folgen sind eines von Riefenstahls wichtigen Stilmitteln, um Hitler im steten Wechsel mit seinen Zuhörern zu zeigen. »Die Hitler- jungen werden meist zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort ge- dreht – 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 Kamera- männer mit Teleobjektiven ausgesucht haben. Beim Appell der Politi- schen 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 Men- schen 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 Män- nern ist dieser Blick von oben gewährt. Hitler betritt den Vorhof des Ehrenmals, verharret 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. Diejeni- gen, die dafür sorgen werden, dass ihre Kameraden nicht umsonst ge- storben sind, sind die Faschisten. Mussolini hatte damit vor über 10 Jahren einen Nerv getroffen. Hitler ahmt dies nach. Leni Riefen- stahl liefert ihm die Bilder dazu. Sein auf dem Parteitag inszeniertes Totenritual ist jedoch nicht in die Vergangenheit, sondern auf die Zu- kunft 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 Teestunde 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 Parteitagofilm. 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-Bibernel, 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 Generale 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 Dachwohnung 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 Könnler 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 Parteitagfilmen 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 Phantasieuniform, sondern treten als »Kamera-Vagabunden« auf. Mit lockigem Haar, bequemer Wildlederjacke und langen Schnürksamthosen 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 Manöversoldaten 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 *Filmwelt* 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 fahren. 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 Selbstinszenierung 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 Nazi-Deutschland zu einem modernen Feudalsystem. Nichts ist begehrt 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.

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 abasiert und nachgezogen, sondern ganz normal gewachsen sind. »And Dietrich is funny, with that baggy pants comedien 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 German.« And I'd go over to those blank faced, very young Na-

zis. 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 vereiselt 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 überglücklich, 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 »wehrzersetzend« 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 herüber könnten – 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 Preußerin 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 ausgelautet. 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.