

Renate Berger

„Try to remember when life was so tender...“

Rodolfo Valentino und Natacha Rambova

Zur Formung des *Latin Lover* im amerikanischen Stummfilm der zwanziger Jahre

„Both were artistic, both possessed towering ambitions and both were very lonely, which last undoubtly precipitated their romance.“
S. George Ullman, 1926

F. Scott Fitzgeralds unvollendeter Roman über den Produzenten Monroe Stahr in Hollywood beginnt mit den Worten: „Though I haven't ever been on the screen I was brought up in pictures. Rudolph Valentino came to my fifth birthday party – or so I was told.“¹

In *The Last Tycoon* ist Valentino der erste namentlich genannte Schauspieler, der mit dem hinter Stahr aufscheinenden Irving Thalberg verbunden wird. Der bekannteste Star des amerikanischen Stummfilms erweist einem „jüdischen Prinzen“ Reverenz – „or so I was told“. Die Formulierung deutet den für Hollywood charakteristischen Unwillen an, *fake* und *fact* zu unterscheiden. Valentino verkörpert das Idol einer Angestelltenkultur, die, dem Leuchten der Leinwand verfallen und eher an Glanz als Substanz interessiert, die Tönung eines Jahrzehnts zu benennen weiß: *Golden Twenties – Silver Screen*. In seiner Mai-Nummer von 1925 veröffentlicht das *Photoplay Magazine* eine Karikatur von Reuben L. Goldberg (Abb. 1). Auf einem mit „THE VALENTINOS“ bezeichneten Sockel steht ein Paar. Beide haben ihre Rechte erhoben und geben Erklärungen ab. Er sagt: „I'm FOR ART!“, sie: „DOWN WITH THE PRODUCERS!“ Wie eines der wichtigsten Fanmagazine der zwanziger Jahre diese Aussagen wertet, zeigt die Leere um das Paar. Nur ein Penner schaut zu den beiden hoch, während auf der linken Seite der Zeichnung Menschenmassen einem Kino zudrängen, neben dem Ramon Novarro und Antonio Moreno plakatiert sind. Worum geht es?

Ein italienischer Einwanderer namens Rodolfo Guglielmi, der nach harten, in New York, auf Tourneen und schließlich in Hollywood verbrachten Jahren als Eintänzer, Komparse und Bösewicht im Filmgeschäft Fuß gefaßt, in der Verfilmung von Vincente Blasco Ibáñez' Roman mit *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) einen Durchbruch als jugendlicher Liebhaber erzielt und das Publikum begeistert hatte, verlangte nach dem, was in der Endzeit des Stummfilms in den Augen amerikanischer Produzenten und Regisseure ebenso degoutant erschien wie in der Pionierphase des neuen Mediums: Kunst – rituell eingeklagt von Schauspielerinnen und Regisseuren europäischer Herkunft, allerdings auch selbst ernannter Experten wie Erich Strohhheim, der sich als adelig ausgab und das Scheitern mancher Produktion riskierte.

Aus Produzentensicht hatte Kunst ihren Stellenwert im Rahmen von Fanmagazinen und Fachzeitschriften des Handels. Noch war das Wissen um Ausdrucks-

möglichkeiten des Films gering, doch es galt, die lästige Beigabe Kunst offiziell zu tolerieren. Produzenten des frühen Hollywood entstammten vielfach dem Ostjudentum. Künstlerisch ambitionierte Darsteller und Regisseure kamen (auch wenn sie jüdischer Herkunft waren), eher aus Westeuropa; doch der Antagonismus zwischen kommerzieller oder künstlerischer Teilhabe am jungen Film zeigte sich ähnlich im Verhältnis von Einwanderern aus Europa und geborenen Amerikanern.

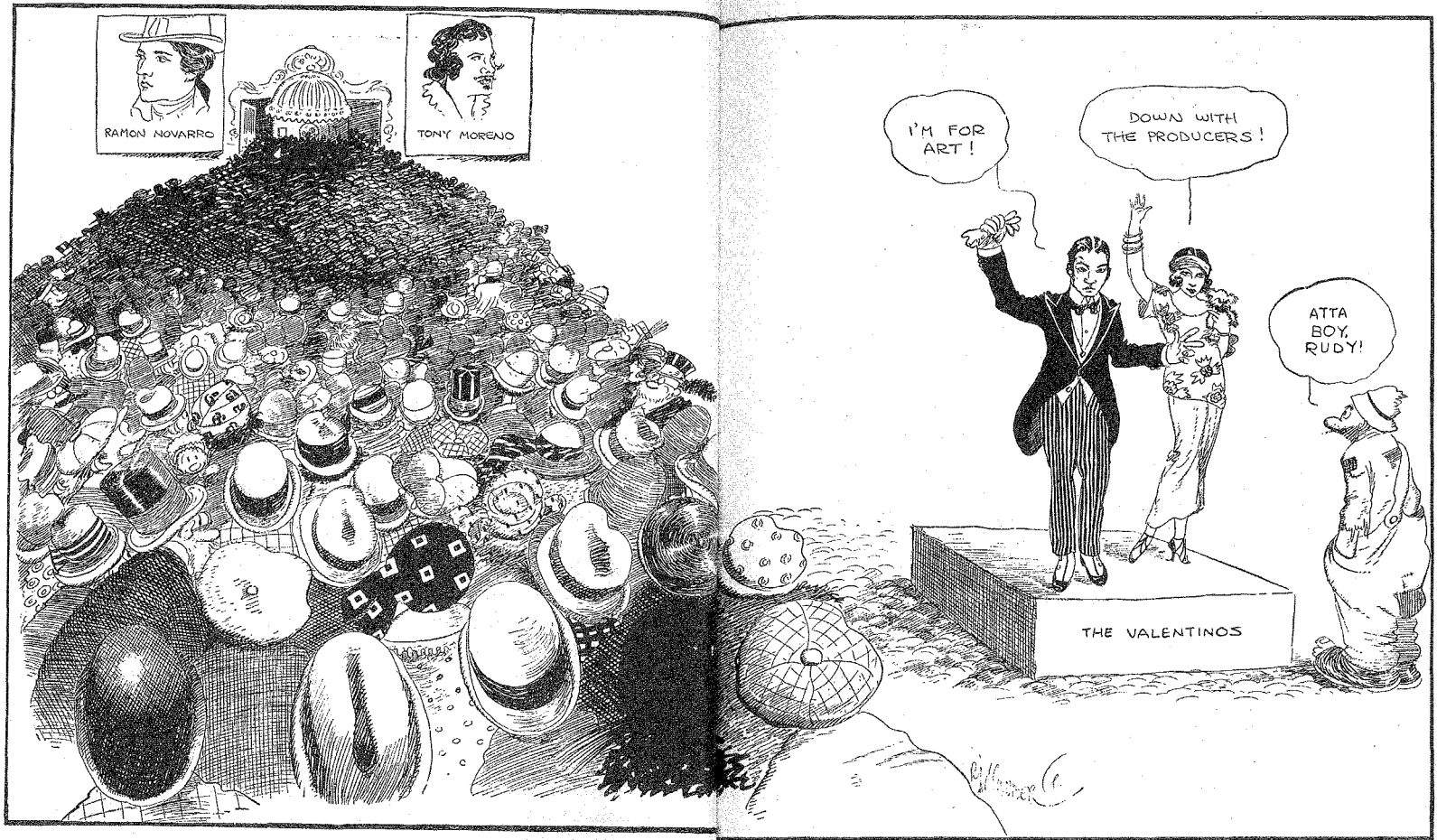
In Goldbergs Karikatur stellt der Mann auf dem Sockel Kommerzialität um jeden Preis infrage. Die Frau neben ihm greift Hollywoods Produzenten als Verursacher und Apologeten von Zusammenhanglosigkeit an. Auch in *The Last Tycoon* wird der dekonstruierende Charakter der Filmindustrie deutlich: Sie löst Dinge, Charaktere, Menschen aus ihrem Kontext und stellt sie in Zusammenhänge, die – wiederum demontiert – zum Ausgangsmaterial neuer Konstellationen werden; eine Art Dadaismus, ein mentaler, im Vorfeld der allgemeinverständlichen filmischen Produkte waltender Futurismus macht sich breit und verführt auch Monroe Stahr inmitten des Lebens zu einer virtuellen Existenz. Im Zentrum der Macht hängt er mit nichts und niemandem mehr zusammen, ohne deshalb frei zu sein.

Das Romanfragment erschien 1941 nach Fitzgeralds Tod als Frucht von Erfahrungen, die er als Drehbuchautor in Hollywood gemacht hatte, ohne – wie Stahr – die Klugheit zu besitzen, sein Herz dort zu tragen, „wo Gott es hingetan hat – auf der Innenseite“.²

Während Schriftsteller wie Arthur Schnitzler, Thomas Mann oder F. Scott Fitzgerald im Film eine Herausforderung für die Literatur und eine „glitzendere, schreiendere Macht“ sahen, spürten die aus Europa nach Hollywood gerufenen Autorinnen und Autoren, was es bedeutete, sich in den Dienst einer Industrie zu begeben, die sich Kreativität aneignete, um damit arbeitsteilig zu verfahren, und es gab kaum jemanden, der oder die nicht unter dem respektlosen Umgang mit Texten, dem Entzug von Sinn, Kohärenz oder schlichter Wiedererkennbarkeit gelitten hätte.³ Das Ende des Autors als Institution kommt im Stummfilm schneller als erwartet: Schreibende Tagelöhner adaptieren, kompilieren im Angesicht der literarischen Konkurrenz, der sie schon deshalb überlegen sind, weil sie sich rascher und ohne Skrupel auf das neue Medium einstellen.

Valentinos Erklärung „I'M FOR ART!“, Rambovas „DOWN WITH THE PRODUCERS!“ reagieren auf solche Zusammenhänge. Beide wollen Initiative und Kontrolle zurückgewinnen – als Paar und professionelles Team. Doch programmatische Aussagen sind nicht gefragt. Goldbergs Karikatur zeigt pathetisch vereinsamte Gestalten ohne Resonanz beim Publikum, das sich zu den frühzeitig als Valentino-Ersatz aufgebauten *Latins* Ramon Novarro und Antonio Moreno flüchtet im Verlangen, nicht mit Kunst behelligt, sondern unterhalten zu werden.

Obwohl es in Hollywood von Paaren wimmelte, die, wie Mary Pickford und Douglas Fairbanks als Stars und AnteilseignerInnen von *United Artists*, oder wie George Fitzmaurice und Ouida Bergere, Cecil B. DeMille und Jeanie MacPherson als Regisseur und Drehbuchautorin, wie Alice Guy und Herbert Blaché, Lois Weber und Wendell Phillips Smalley in der Kombination von Regie und Kamera,



Drawing by
R. L. Goldberg

Presto Chango Valentino!

By
James R. Quirk

RODOLPH VALENTINO has broken with his producer again. This time it is with J. D. Williams, president of Ritz-Carlton Pictures. There was no litigation, as the break seemed to be mutually agreeable, although the rupture was accompanied by a little hard feeling. Mrs. Valentino figured prominently in this change, as she has in all Valentino's business affairs since their marriage.

Although both sides were reluctant to discuss the matter, it is known that it was precipitated by a difference between producer and star over the selection of a director for the forthcoming feature, "The Hooded Falcon." Mr. Williams objected to the selection of Allan Hale because he felt that this actor had not had enough directorial experience, but Mr. and Mrs. Valen-

tino insisted on their choice and walked out of the studio. Joseph Schenck, husband of Norma Talmadge, and producer of all pictures made by Norma, her sister Constance, and Buster Keaton, will now manage Valentino's pictures, to be released through United Artists, and from statements which have been made it appears that Natacha will not be as conspicuous a figure at the studios as heretofore.

Although the influence of the talented Natacha will undoubtedly be felt in the production of "The Hooded Falcon" and other pictures, they probably feel that the widespread reports of Mrs. Valentino's strict management of her husband is not consistent with the career of a screen sheik, and that the picture of a devil-may-care Latin lover with a wife-manager is

rather inconsistent. The illusion must be maintained, and Natacha is probably good business woman enough to realize that Mr. Schenck is right.

"I want to make better pictures, artistic pictures," he said, when he walked out of the Paramount studio two years ago to ask the courts to declare the contract under which he was working invalid.

The courts upheld the contract but, Mr. and Mrs. Valentino upheld Valentino.

He may have been right—at that time. But I do not believe that he was right in his subsequent actions.

You remember the popular song, "They were all out of step but Jim." That seems to be Valentino's case.

He disagreed with the director who gave him his chance in "The Four Horsemen."

He disagreed with his producers when he became famous.

He disagreed with the courts.

He disagreed with his lawyers.

He disagreed with his dancing tour managers.

He disagreed with the concern whose beauty preparations he was exploiting on the tour.

He disagreed with his new producers, the Ritz-Carlton Company.

Were they all wrong?

Maybe.

Mr. Valentino was the greatest [CONTINUED ON PAGE 117]

1 Reuben Lucius Goldberg: Presto Chango Valentino! 1925

Alla Nazimova und Charles Bryant, Ida May Park und Joseph de Grasse in der Kombination von Spiel und Regie einen Weg zwischen professioneller und privater Arbeitsteilung finden mußten, kam es doch vor, daß Frauen im Bewußtsein einer nach wie vor wirksamen Doppelmoral ihrer Kreativität durch betonte Sachlichkeit, ultrafeminines Gebaren oder das Herunterspielen eigener Verdienste Akzeptanz verschaffen wollten.“⁴

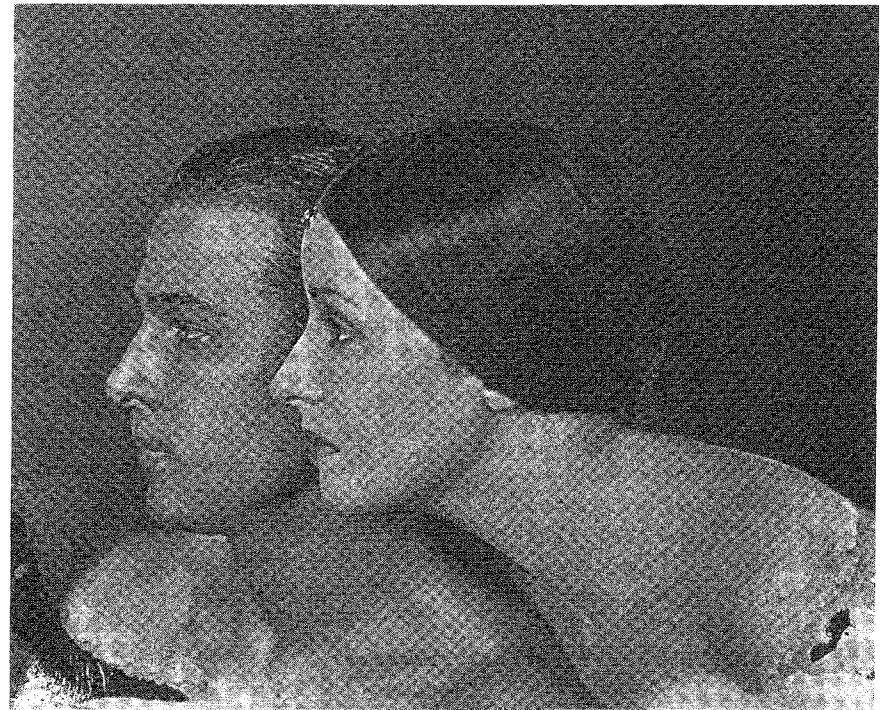
Das professionelle Paar war im Hollywood der zwanziger Jahre eine von Fanmagazinen mit Argusaugen überwachte, jedoch akzeptierte Größe, solange es Standards geschlechtsbezogener Über- und Unterordnung beachtete. Allerdings hatten es die durch eine Entourage von Beratern, Juristen, Angestellten beschützten Produzenten lieber mit einzeln auftretenden Verhandlungspartnern zu tun. Goldbergs Paar setzte sexualisierte Subordinationsmuster des Privat- und Arbeitslebens außer Kraft.

Die Forderung nach Kunst und Kontrolle wurde von einer Partnerin nicht nur getragen, sondern vermutlich auch initiiert, die seit 1921 mit Valentino gearbeitet und ihn zum Bruch mit einem der einflußreichsten Studios in Hollywood, *Famous Players Lasky*, bewegt hatte, weil man den Star in Billigstreifen (*cheaters*) einsetzen, Vertragsbedingungen unterlaufen und ihm kein angemessenes Honorar zahlen wollte. Wider Erwarten hielt das Publikum Valentino die Treue, obwohl er bis zur Klärung der Rechtslage eine Drehpause von mehr als einem Jahr überbrücken mußte. Die 1923 von einer Kosmetikfirma finanzierte Tanztournee des Paares durch die Vereinigten Staaten und Kanada bewahrte Valentino vor dem Vergessen und half ihm, seinen Rechtsstreit mit *Famous Players Lasky* zu finanzieren.

Die in der Karikatur suggerierte Abwendung des Publikums entsprach nicht den Tatsachen, darf aber als Hinweis darauf betrachtet werden, daß James F. Quirks *Photoplay Magazine*, das zwischen Publikums- und Firmeninteressen lavierte und in Konkurrenz zur *Yellow Press* und den Publicity-Abteilungen der Filmfirmen stand, geneigt war, seine Kommentare im Sinne einer Studiopolitik zu gestalten, die durch Rambovas Angriff auf Produzenten tangiert worden war.

1897 war sie als Winifred Shaughnessy in einer Mormonenfamilie zur Welt gekommen. Die Mutter, Winifred Kimball, erarbeitete nach ihrer Scheidung als Innenausstatterin ein Millionenvermögen. Sie ließ ihre Tochter in „Europa“ (im wesentlichen London und Paris), erziehen und war anfangs dagegen, daß sie sich bei Theodore Kosloff, einem ehemaligen Mitglied des Russischen Balletts zur Tänzerin ausbilden lassen wollte. Schon als Kind hatte Winifred Aufführungen des Russischen Balletts im Londoner Palace Theatre gesehen; nun wählte sie einen russischen Namen und nannte sich fortan Natacha Rambova. Als Kosloff, der nur reiche Schülerinnen annahm, durch die Revolution seine Besitztümer in Moskau verlor, begann er, für den Film zu arbeiten. Rambova unterrichtete Kosloffs Schülerinnen, entwarf Kostüme und Ausstattungen für Tourneen, ohne dafür bezahlt zu werden. Kosloff gab ihre Entwürfe als eigene aus und nahm das Honorar an sich.

Erst Alla Nazimova, die im Moskauer Künstlertheater mit Stanislawski gearbeitet und als Ibsen-Darstellerin reüssiert hatte, bevor sie in die USA auswander-



2 James Abbe: Rodolfo Valentino und Natacha Rambova 1921

te, gab Rambova die Chance, die Täuschung zu beenden und Kosloff zu verlassen, indem sie die junge Designerin als *Art director* in die Planung künftiger Produktionen einbezog.

Nazimova suchte nach substantiellen Stoffen und Formen der Gestaltung, die weniger theater- als filmgemäß ausfallen sollten. In Rambova fand sie eine Verbündete und phantasievolle Designerin, deren Entwürfe für die Kostüme und Sets von *Camille* (1921), dem nicht realisierten Streifen *Aphrodite*, dann einer Adaption von Ibsens *Nora*, *A Doll's House* und schließlich *Salome* (beide 1923) Aufsehen erregten, auch wenn sie – wie Nazimovas Spiel – von Kritikern als „bizar“ empfunden wurden. Rambova orientierte sich an Protagonisten eines morbiden Symbolismus wie Oscar Wilde, Aubrey Beardsley oder den Præraphaeliten, die in Amerika der zwanziger Jahre noch den Reiz des Neuen für sich beanspruchen durften.⁵

Im Filmgeschäft tummelten sich Abenteurer, Autodidakten, obskure Experten und Dilettanten aller Art, Menschen, die ihr Wissen abseits staatlicher Bildungssysteme in den Studios selbst erwarben. Ihnen hatte man sogar als Absolventin von Mädchenschulen mit dürftigem Programm viel, wenn auch nicht alles voraus.

Was Rambova mit *Camille* für Dumas' Kameliendame realisierte – im Kostüm, im Räumen und Szenerien – hatte weniger mit Kunst als mit *Camp* bzw. der „Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung“ zu tun. „Camp ist esoterisch – eine Art Geheimcode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen.“⁶

Die überall auftauchende Kamelie, die Verwendung von Spiegeln, die Form der Lampen, die Art der Szenerien – all dies zeigt nur, daß Rambova auf der Suche nach einem visuellen Schlüssel für *Camille* die Bühne und ihre Gesetze vergessen lassen wollte, um die Handlung filmgerecht zu begleiten.

Lange suchte Alla Nazimova nach einem Armand. Unter Amerikanern fand sie ihn nicht, den jungen Provinzler, der sich in eine Kurtisane verliebt. Für die Rolle kamen weder ein Westernheld noch ein Komiker, Athleten oder Salonlöwen von steifem und konventionellem Habitus in Frage, was die aus England angereiste und bald als Expertin für gute Manieren geschätzte Elinor Glyn zur Verzweiflung und zu Belehrungen heimischer Darsteller trieb, denen es als Liebhaber an Glaubwürdigkeit gebrach.

Die Suche nach einem passenden Armand gestaltete sich schwieriger als erwartet. Ein junger Italiener, der vom benachbarten Set, wo er mit Alice Lake *Uncharted Seas* dreht, schwitzend und mit künstlichem Schnee bedeckt während einer Drehpause auftaucht, erschien noch weniger geeignet als andere Bewerber.

Rambova, die von ihrer Mentorin um ein Urteil gebeten wurde, konnte nichts Besonderes in ihm sehen. Daß er bereits mit seiner ersten Hauptrolle in *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) Anerkennung gefunden hatte, machte keinen Eindruck auf sie. Entdeckt und als Armand empfohlen wurde Valentino von der Drehbuchautorin June Mathis, die ihn in *Eyes of Youth* (1919) gesehen und zusammen mit dem Regisseur Rex Ingram bei der Metro Pictures Corporation mit hohem Risiko für ihre Stellung durchgesetzt hatte.⁷

Nach kurzer Bedenkzeit entschloß sich Nazimova, June Mathis zu folgen. Der mit viel Skepsis engagierte Armand bewährte sich so gut, daß seine Filmpartnerin ihn aus der Sterbeszene herauschneiden ließ – zum Bedauern von Natacha Rambova. Ihr war nicht entgangen, wie ernst Valentino seine Arbeit nahm. Mit *Camille* begann für Natacha Rambova und Rodolfo Valentino eine mehrjährige Arbeits- und Lebensgemeinschaft, in der beide sein Image als *Latin Lover* formen sollten.

Drei Jahre älter als Rambova, war er 1895 in Apulien zur Welt gekommen, nur wenige Kilometer von einer Region entfernt, die Carlo Levi 1945 in seinem Roman *Christus kam nur bis Eboli* unsterblich machen sollte.

Castellaneta, Tarent, Carosino, das Bermudadreieck dieser süditalienischen Kindheit, war sehr wohl dazu angetan, bei einem Knaben, der früh seinen Vater verloren hatte und von Rittern und Duellen träumte, ein Fernweh zu erzeugen, das ihn nach mehreren, von seiner Mutter unterstützten und doch gescheiterten Versuchen, schulisch Fuß zu fassen, wie viele Landsleute aus Apulien und der Basilikata nach Amerika trieb. Als er im Dezember 1913 auf einem Schiff New York erreichte, sprach er nur Italienisch und (wie seine in Frankreich geborene Mutter)

Französisch. Er lernte schnell, doch seine Lehrzeit war bitter, von Armut, Aussichtslosigkeit, fragwürdigen Engagements als Tänzer gekennzeichnet. Daß er zeitweise hungern und im Central Park übernachten mußte, konnte er auch dann nicht vergessen, als er mit seinem Erfolg den Luxus großer Hotels genoß. Freunde hatten ihm das Tanzen beigebracht und für kurzfristige Engagements gesorgt; eine gute Figur zu machen, wurde ihm gerade um seiner Armut willen zur zweiten Natur. Es dauerte lange, bis er als Komparsen beim Film ankam. Erst June Mathis entdeckte seine über Ganovenrollen hinausreichende Begabung. „Latin adaptability and grace“ hatte auch Elinor Glyn während der Dreharbeiten von *Beyond the Rocks* konstatiert, als er bereits an der Seite von Gloria Swanson spielte.⁸

Eine Schwäche des frühen Hollywood lag im Mangel an Authentizität. Er konnte selten behoben werden, da Amerikaner Ratschläge im Hinblick auf die Wiedergabe europäischer Schauplätze, Verhaltensweisen etc. von Einwanderern oder erfahrenen Reisenden abzuwehren pflegten und die Zeit für Recherchen knapp bemessen blieb. Der Mangel an Bildung und Weltläufigkeit spielte sowohl bei den Beschäftigten der Filmindustrie als auch beim Publikum eine Rolle. Als Elinor Glyns Romane verfilmt wurden, erschrak die Autorin nicht nur über Szenerien und Kostüme, sondern auch über Umgangsformen, die kaum geeignet waren, jenes Segment der englischen Gesellschaft wiederzugeben, das ihr seit Kindertagen vertraut war.⁹

Rambovas Ehrgeiz richtete sich auf die künstlerische Dimension des Films. Für *Camille* arbeitete sie erstmals am Schauspieler selbst. Das glatt gelegte, glänzende Haar im *patent leather style* paßte schlecht zum Provinzler Armand. Rambova bat Valentino, es lose zu tragen. Nur zögernd folgte er ihrem Vorschlag.¹⁰ Diese kaum erwähnenswert scheinende Episode stand am Anfang einer Zusammenarbeit, deren Mittelpunkt Valentinos schauspielerische Entwicklung bilden sollte. Seine Herkunft und sein fremdländisches Aussehen spielten dabei eine wesentliche, von Rambova berücksichtigte Rolle.

Vor-Bilder für die Figur des von weit her kommenden, geheimnisvollen Fremden gab es kaum, wenn man vom Seemann in Henrik Ibsens Stück *Die Frau vom Meere* (1888) einmal absieht. Daß Valentino nach dem Urteil von June Mathis und Natacha Rambova prädestiniert schien, einen neuen Typus des Filmliebhabers zu verkörpern, hing mit einer Präsenz zusammen, die auf der Leinwand von fast allen, beim täglichen Umgang nur von wenigen empfunden wurde. Rambovas Mutter erinnerte sich an die erste Begegnung mit ihrem Schwiegersohn und beschreibt ihn als „a slender, boyish, athletic-looking Adonis with the dark, fervent eyes of romance and a frank, honest smile that completely won my heart“.¹¹

Sein Manager S. George Ullman war ebenfalls beeindruckt: „I shall never forget my first meeting with Rudolph Valentino“, berichtet er in seinen 1926 erschienenen Erinnerungen. „Naturally, I was familiar with his pictures and thought of him as a handsome boy. I had no idea of his magnetism nor of the fine quality of his manhood. To say that I was enveloped by his personality with the first clasp of his sinewy hand and my first glance into his inscrutable eyes, is to state it mildly. I was literally engulfed, swept off my feet, which is unusual between two men [...] I am

not an emotional man [...] but, in this instance, meeting a real he-man, I found myself moved by the most powerful personality I had ever encountered in man or woman.“¹²

Während der Dreharbeiten von *Camille* machte Rambova sich nicht nur mit Valentinos Arbeitsweise, sondern auch mit seinem Wesen vertraut: „When I learned to know Rudy better I began to see, underneath all his forced gaiety, the lonely and often sad young man he really was. Being a foreigner and unknown, his way was not the easiest.“ Das gemeinsame Projekt „gave me my first insight into the extraordinary sensitiveness and sincerity of Rudy’s character, which was always to me the true secret of his great success.“¹³

Valentino fiel auch privat nie aus der zu spielenden Rolle, sobald er sich auf einen Film vorbereitete. Während der Dreharbeiten von *The Sheik* hatte man einen Araber, zur Entstehungszeit von *Blood and Sand* einen Torero (Abb. 3), bei den Vorbereitungen zu *The Young Rajah* einen Prinzen im Haus.¹⁴ Der Durchbruch zu der Position, die Valentino im kollektiven Gedächtnis seiner Zuschauerinnen einnehmen sollte, war mit *The Sheik* (1921) getan, doch Rambova schwebte anderes und besseres vor.

Trotz zahlreicher männlicher Leinwandidole war dem weiblichen Teil des Publikums bewusst, daß ihm vorenthalten wurde, was dem männlichen Teil des Publikums in Gestalt von Schauspielerinnen mit Rücksicht auf männliche Vorlieben zu Gebote stand. Noch entschieden Männer über Protagonisten des eigenen Geschlechts; sie wählten die Stoffe, Regisseure, Kameramänner, Darsteller aus, wobei sie die Vorlieben der Zuschauerinnen zu kennen glaubten.



3 Rodolfo Valentino als Torero in *Blood and Sand*. 1921

Um den Typus des Liebhabers im Film eine neue und überzeugende Dimension zu verleihen, durften die *italianità* und *virilità* Valentinos nicht unterdrückt, sondern mußten betont und verschmolzen werden. Das konnte nach Auffassung des Paares nur gelingen, wenn sie den Film als künstlerisches Medium nutzten.

Was stand dem entgegen?

Wie die Haller-, Tiller- und Ziegfeld-Revuen der zwanziger Jahre nahm der Stummfilm mentale und motorische Anleihen beim Militär und industriellen Produktionsweisen, keine sonderlich günstige Voraussetzung für einen künstlerischen Umgang mit dem jungen Medium. Alles stand zur Disposition: eine Jahrhundertwährende Tradition der Menschendarstellung, als Plunderkammern betrachtete und benutzte literarische bzw. künstlerische Überlieferungen, überhaupt (darin ähnelten manche Produzenten und Regisseure den Dadaisten und Futuristen) ist der Zerfall von Sinn und Konnex spürbar.

Bei den Dreharbeiten ging es unruhig und lärmend zu. Eine Konzentrationshilfe für Schauspieler gab es in Form kleiner Musikgruppen, die beim Drehen von Liebesszenen wenigstens einen akustischen Schirm gegen das Umfeld setzten. Am Set selbst blieb wenig Raum für Experimente. Regisseure waren der Firma im Hinblick auf entstehende Produktionskosten rechenschaftspflichtig.

Valentino sicherte seine Konzentration, indem er während der Drehzeit auch privat in seiner Rolle verblieb. „Each character to him was always a living, vibrant entity“.¹⁵

Doch unter damaligen Produktionsbedingungen, das war allen Beteiligten klar, ließen sich nur bedingt künstlerische Ergebnisse erzielen – ein Grund mehr für Valentino, Orientierung außerhalb des Studios zu suchen.

Eine vage Unzufriedenheit hatte ihn erfaßt, auch Angst. Im Gegensatz zum Theater begünstigte das Filmgeschäft nur in Ausnahmefällen eine kontinuierliche Entwicklung. Wer heute als Star behandelt wurde, konnte sich morgen in der Komparserie wiederfinden. Substantielle Stoffe, gute Regisseure und Partnerinnen zu bekommen, war eine Überlebensfrage. Valentino agierte auf der Grundlage natürlicher Gaben („Latin grace and adaptability“). In *The Four Horsemen of the Apocalypse* konnte er seine Fremdheit als Wanderer zwischen den Welten – Argentinien und Frankreich – ausspielen und sich als Liebhaber legitimieren, was für einen Italiener im amerikanischen Film mit seinen strikten Typisierungen zunächst undenkbar schien; hier überzeugte er als Tangotänzer im machistischen Stil ebenso wie als leichtsinniges Mitglied der Pariser Gesellschaft, als Geliebter oder sterbender Soldat.

Was fehlte Amerikanern, die auf der Leinwand als Liebhaber in Erscheinungen traten? Komiker wie Charles Chaplin, Buster Keaton, Roscoe Arbuckle, herkulische Gestalten wie Francis X. Bushman, Westernhelden wie William S. Hart, Tom Mix oder der hektische Aktionismus eines Douglas Fairbanks waren kaum geeignet, Kategorien für einen kultivierten Umgang mit Frauen zu entwickeln. Beim frühen Chaplin waren Tritte ins Hinterteil von Partnerinnen an der Tagesordnung; der kraftprotzende Narzißmus, das Ganoventum oder die Salonexistenz anderer Akteure ließen jedes erotische Moment vermissen.

Valentino wollte über Bewährtes hinausgelangen – mit Hilfe seiner Frau. Sie hatte mehrfach bewiesen, daß es ihr weder an Ideen noch an Entschlossenheit fehlte. Worauf konnten sie sich berufen; welche Vorbilder standen zur Verfügung?

Valentino war ratlos; doch Rambova erinnerte sich einer Aufführung, die sie als Halbwüchsige im Februar 1913 in Covent Garden gesehen hatte: *L'Après-midi d'un Faune* mit Vaslav Nijinsky. Wie alle Produktionen des Russischen Balletts entstand auch diese unter den wachsamen Augen Sergej Diaghilews, der den jungen Tänzer protegiert und seinem männlichen Harem einverleibt hatte. Léon Bakst übernahm die Ausstattung und gab dem Faun mit Hilfe von Maria Stepanowa ein Nacktheit suggerierendes, geflecktes Kostüm und eine Perücke aus goldenem Haar mit goldenem Gehörn. So tritt er einer Gruppe von Nymphen gegenüber, die nach kurzer Begegnung weiterziehen. Der Faun bleibt allein zurück, entdeckt einen vergessenen Schleier und vereinigt sich mit ihm auf offener Bühne. *L'Après-midi d'un Faune* war Nijinkys erste Choreographie und eine Absage an den sexuellen Despotismus seines Mentors.¹⁶ Die Schlußszene wurde als Provokation empfunden und nach Protesten und prominenter Fürsprache (u.a. vom alten Rodin) wie stets in solchen Fällen akzeptiert, ja sie trug zum Ruhm des Russischen Balletts bei. Als zwischen Gott und Tier balancierendes Wesen gab dieser Faun seinem Begehren direkten, für manche allzudirekten Ausdruck. Noch bedurfte es eines mythologischen Vorwands, um maskuline Selbstvergessenheit zu demonstrieren – vor aller Augen.

Mit seinem Choreographien brach Nijinsky in das Aktionsfeld der Ballerina ein. Zartheit, Anmut werden von Harry Graf Kessler nun auch dem Tänzer zugeschrieben. Seine Bemerkung „Nijinsky männlich, aber schön wie ein griechischer Gott“ überschreitet eine Grenze.¹⁷ Schön durfte aus der Sicht Homosozialer oder Homosexueller jetzt – zugegebenermaßen – auch ein Mann sein, während nur wenige Jahre später durch Pionierinnen des Ausdruckstanzes wie Mary Wigman oder Valeska Gert ein Paradimenwechsel verleiht wird. Tänzerinnen entziehen sich dem Zwang, schön sein zu müssen, zugunsten des Ausdrucks. Sie schaffen den Pas de deux ab, ersetzen Anmut durch Mut.

Graf Kessler sah im Russischen Ballett „eine der merkwürdigsten und wertvollsten künstlerischen Erscheinungen unserer Zeit; Leidenschaft und Raffinement, wie sie sonst nicht zusammen vorkommen“.¹⁸ Die Verschmelzung unterschiedlicher Arbeitsfelder forderte sämtlichen Beteiligten das Äußerste ab: Inhalt, Choreographie, Tanz, Bühnenbild, Kostüm, Musik – alles sollte auf nie dagewesene Art ineinandergreifen. Hier gab es Parallelen zum Stummfilm.

Ähnliches gilt für den Exotismus des Russischen Balletts und seiner Repräsentanten. „Ich war erstaunt, wie klein Nijinsky ist“, notiert Harry Graf Kessler in seinem Tagebuch. „Das Gesicht ist schmal und etwas mongolisch, die Augen schräg gestellt [...] und von einem tiefen italienischen Braun [...] die Art erinnerte mich an die von Japanern.“¹⁹

In dieser Beschreibung stehen drei Elemente nebeneinander: Mongolisches, Italienisches, Japanisches. Orient und Okzident werden gleichermaßen in An-

spruch genommen, um Physiognomie und Habitus des jungen Tänzers einzufangen.

Exotismus und Erotizismus des Russischen Balletts fanden unter der Ägide von Léon Bakst um so mehr Anklang, als beides in seinen Wurzeln und Beweggründen in einem Zwischenreich des Sexus, des zeitlich und geographisch Fernen, verblieb.

Rambova hatte Nijinsky tanzen sehen und kannte vielleicht Fotografien von Adolph De Meyer aus der Londoner Spielzeit.²⁰ Aus ihrer Sicht weckte die Verschmelzung göttlicher und animalischer Kräfte in männlicher Gestalt ein von Romola Nijinsky in Erinnerung an ihren Mann beschriebenes „Gefühl, wie es vielleicht die Frauen der Mythologie empfunden haben mögen, wenn sie von einem Gott geliebt wurden. Das beseligende, unbeschreibliche Gefühl, daß Vaslav mehr sei als ein Menschenwesen. Die Ekstase, die er in der Liebe wie im Leben erschaffen konnte, hatte reinigende Eigenschaft, und es gab in seinem Wesen etwas Unberührbares, das ich nie erreichen konnte.“²¹ Mochte es sich bei diesem „mehr“ auch um ein Mißverständnis handeln, im Starsystem des frühen Hollywood war das von Elinor Glyn propagierte gewisse Etwas („It“) auch für Männer Teil willentlich erzeugter Illusionen.²²

Rambova betrachtete Nijinskys zwischen Gott, Mann und Tier vermittelnde Figur, deren Reiz in ihrer Uneindeutigkeit lag, als Testfall für Valentinos Wirkung und bat ihn deshalb, als Faun zu posieren. Er kam ihrem Wunsch nach, ließ sich entsprechend herrichten und von der Fotografin Helen MacGregor aufnehmen. Rambova übernahm Baksts Gestaltung des Fauns, einen Entwurf, der, archaisch und avantgardistisch zugleich, dem Mythos entsprungen in der modernsten Form des Balletts realisiert worden war, und erprobte ihn im Vorfeld des bewegten Bildes: der Fotografie. Offensichtlich fiel diese Probe zu ihrer – und Valentinos – Zufriedenheit aus, denn Rambova zeigte und kommentierte die Aufnahmen ohne Scheu im Freundeskreis.²³

Tatsächlich mußte Valentino sich in den folgenden Jahren nicht nur als fremdartiger Liebhaber, sondern auch als Träger exotischer Kostüme bewähren, die manch anderen der Lächerlichkeit preisgegeben hätten. Für *The Young Rajah* (1922), *Monsieur Beaucaire* (1924) und das (gescheiterte) Projekt *The Hooded Falcon* (1924) zog Rambova allerdings nicht nur Georges Barbier und den jungen Modeschöpfer Adrian hinzu, sondern bestand im Einzelfall auch auf Originalkostümen. Sie bestimmte das Erscheinungsbild ihres Mannes vom Raum, Kostüm, Dekor, letztlich von außen her, während Valentino mit der Lektüre des zu verfilmenden Romans bzw. Drehbuches begann, sich in die Rolle einzuleben.

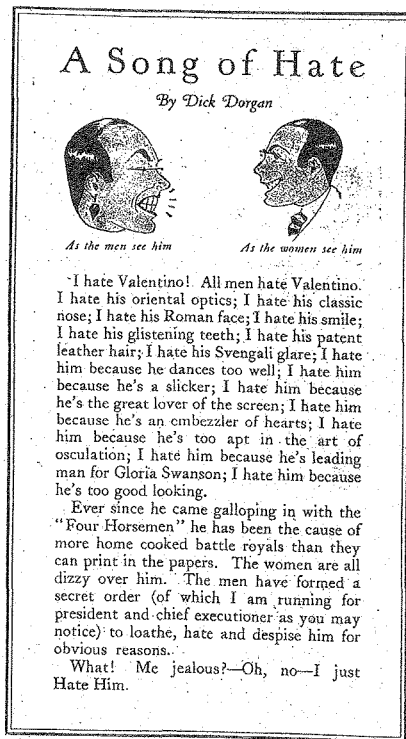
Obwohl er als *Latin Lover* in die Filmgeschichte einging, scheiterte Valentino (und mit ihm Rambova) im Bemühen, Hollywood mit seiner „riesigen Menge von Schwindlern, Skribenten und Blendern, die so abstoßend sind, wie man es sich überhaupt nur vorstellen kann“ die Verwirklichung eines künstlerischen Projekts abzutrotzen; ihre Arbeit verblieb meist in der Region von *Camp* bzw. *High Camp*.²⁴

Nach Michael Morris betrachtete Rambova Valentino 1921 als „her ultimate work of art. She was the new Diaghilew, and Rudy would be her Nijinsky. He was her lusty faun, a male sex object fashioned to the dictate of her creative female soul. The photographs would be a visual testimony of their alliance, the wedding of his body to her mind.“²⁵

Eine Symbiose dieser Art brach mit Regeln, die sich bereits im frühen Hollywood – mehr oder weniger ausgesprochen – etabliert hatten; nicht nur Frauen, sondern auch Männer mußten sich als „Geschöpfe“ einer Industrie begreifen: „gemacht“, gesteuert von Gesetzen, die undurchschaubar blieben und wenig individuellen Spielraum zuließen.

Produzenten verstanden es ohne Ausnahme, kommerzielle Forderungen als professionelle Notwendigkeiten zu vermitteln, während Schauspieler der Versuchung, solche Bedingungen zu akzeptieren, um so eher erlagen, weil sie meist kleinbürgerlichen, proletarischen, fast immer kunstfernen Milieus entstammten.

Früh entschlossen, seine Arbeit ernst zu nehmen, hatte Valentino seinen Wunsch nach substantiellen Rollen maskieren müssen, um nicht den Spott seiner Kollegen auf sich zu ziehen, die die Kunstfeindlichkeit von Produzenten und Re-



4 A Song of Hate. Von Dick Dorgan. 1922

gisseuren fraglos übernommen hatten. Rambova gegenüber konnte er sich öffnen; sie gab seiner Sehnsucht Profil, wenn auch zunächst in nachahmender Form, denn für die Bühne, auf der sie Nijinskys Faun bewundert hatte, galten andere Gesetze als für die Kamera. Die Kamera war ihr zweites Auge, und Valentino schien wie kein anderer geeignet, diesem Auge zu genügen – falls es gelang zu akzentuieren, was ihn von anderen Liebhabern unterschied. Das war, zunächst einmal, seine Nationalität; doch dieser anfängliche Nachteil milderte sich rasch, zumal Hollywood von Europäern wimmelte. Für Rambova ging es darum, Valentinos *italianità* nicht als Nachteil zu begreifen, sondern seinen aus amerikanischer Sicht fremdartigen Reiz zu kultivieren, zunächst über Kostüme und ein von ihr bestimmtes Umfeld wie in *Monsieur Beaucaire*.

Valentino blieb es überlassen, solchen Überlegungen Gestalt zu verleihen. Da er stolz darauf war, sich seiner Frau gegenüber loyal zu zeigen, weckte er Neid und Eifersucht der jeweiligen Regisseure, denen Rambovas Regie neben der Regie nicht verborgen bleiben konnte. Man darf allerdings bezweifeln, ob einem Philip Rosen oder Sidney Olcott klar war, was entstand: Nichts weniger als eine Erweiterung des dürftigen Spektrums an Repräsentationsmöglichkeiten, mit dem sich amerikanische Männer bislang begnügt hatten. Valentino erweiterte dies Spektrum nicht nur, er veränderte es auch, indem er eine terra incognita männlicher Emotion ins Bewußtsein hob, die es jenseits von Aggressionen zu entdecken gab. Valentino verzichtet nicht auf traditionell männliche Artikulationsformen; sie werden aber in Gegenwart einer Frau gebrochen oder in ihrer Wirkung relativiert. Valentino nimmt Aggression von ihrem ursprünglichen Sinn (aggrederere: herangehen, sich nähern) aus an, um sich eine faszinierende, von Frauen bestimmte Innenwelt zu erschließen. Aggression, so betrachtet, macht kein Ende mit allem und jedem, sondern den Weg frei für neue Erfahrungen.

Valentinos Erfolg beim weiblichen Publikum konnte nur Männer überraschen. Im Umgang mit Frauen setzte er Maßstäbe, denen sich Amerikaner nicht gewachsen fühlten, schlimmer noch: Als *Latin Lover* hatte er die Inkarnation des Liebhabers gleichsam entamerikanisiert. Sein Sturz war 1925 nur noch eine Frage der Zeit.

Die Diffamierung weiblicher Ambition und männlicher, auf Frauen bezogener Erotik durch die Presse bis zur Kampagne der *Chicago Tribune*, die Valentino als „he-vamp“, „hen-pecked husband“, „pink powder puff“ und Haßobjekt für amerikanische Männer der Lächerlichkeit preisgab und Mitschuld an seinem frühen Tod trug, begleitete eine Entwicklung, die zur beruflichen Separation und (auf Wunsch Natacha Rambovas) auch zur privaten Trennung führte.²⁶

Vorausgegangen war ein Konflikt, der sich im Frühjahr 1925 durch einen erneuten Wechsel der Firma ergeben hatte. Es gelang Valentinos Agenten zwar, mit *United Artists* lukrative Bedingungen auszuhandeln; zu einem Vertragsabschluss war man dort aber nur bereit, wenn Rambova von jeder Mitarbeit, Mitsprache ausgeschlossen blieb und sich vom Drehort fernhielt. Man wollte den Schauspieler, nicht aber die Symbiose, aus der heraus der *Latin Lover* Gestalt angenommen hatte. Valentino war hoch verschuldet und deshalb leicht unter Druck zu setzen.

Außerdem träumte er von einem italienischen Familienleben bzw. einem Sohn, was die bisherige Art ihrer Zusammenarbeit gefährden würde. Rambova, die schon als Halbwüchsige für ein Ziel gearbeitet, ihren Mann in allen Auseinandersetzungen gestärkt und seine Entwicklung mit Inspiration und Kritik gefördert hatte, sollte ihm diesen Wunsch zur Unzeit, der sich nur auf einen Sohn bezog, ihre unmittelbaren Ziele ignorierte und sie in traditionelle Lebensformen zurückstieß, nicht verzeihen.

Mit seiner (schwerzen Herzens gegebenen) Unterschrift für *United Artists* besiegelt Valentino – ohne es zu wollen – das Ende seiner Symbiose mit Natacha Rambova.

Als er im August desselben Jahres stirbt, hält sie sich bei ihren Eltern an der Riviera auf und hat als geschiedene Frau keine Handhabe, um Auswüchse im Hinblick auf seine Aufbahrung, das Begräbnis und die Versteigerung seines Nachlasses zu verhindern.

Wie Monroe Stahr in *The Last Tycoon*, wie Irving Thalberg gegenüber Louis B. Mayer verlor das Paar den Kampf zwischen Kunst und Geld, wenn man es auf eine so einfache Formel bringen darf.²⁷ Gut ein Jahr nach der Veröffentlichung von Goldbergs Karikatur wendet sich die Menge einem Kranken, der Inkarnation des *Latin Lover* zu. Niemand kann sie zurückhalten.

Valentino nimmt das öffentliche Interessen noch im Fieber wahr. Auf dem Krankenbett fällt alles Angelernte, halb im Scherz, halb im Ernst von Amerikanern übernommene von ihm ab; *italianità*, *virilità* treten nicht länger als Bestandteile sorgsam überwachter Imagines, sondern unmittelbar hervor, und der Traum, der ihn aus Apulien nach Amerika geführt hat, macht Erinnerungen an die Kindheit Platz. Als er beginnt, Italienisch zu sprechen, wissen seine Ärzte, daß das Ende nahe ist.

In New York wird der Verstorbene einem entfesselten Publikum preisgegeben. Die Konfrontation zwischen Blick und Abbild, wie das Kino sie erlaubt, weckt den Hunger nach unmittelbarem Kontakt. Valentino wird öffentlich aufgebahrt. Die Menge findet seinen Leichnam und verschlingt ihn mit den Augen. Auftritte, Ohnmachten, Selbstmorde – Inszenierungen um den sterbenden, den toten *Latin Lover* lassen die Nachtseiten kollektiver Verführung ahnen.²⁸

Erst nachdem June Mathis ihn in ihre Familiengruft aufgenommen hat, wird Rodolfo Valentino zur Legende – „or so I was told“.

Anmerkungen

- 1 F. Scott Fitzgerald: *The Last Tycoon*. New York 1988, S. 3.
- 2 The *Crack-Up* (1934) beschreibt die Folgen dieses Fehlers.
- 3 Andrew Turnbull: F. Scott Fitzgerald. München 1986, S. 190.
- 4 Vgl. dazu Antony Slide: *Engel vom Broadway oder Der Einzug der Frauen in die Filmgeschichte*. Münster 1982 (mit z.T. ungenauen Angaben); Gavin Lambert: *Nazimova, A Biography*. New York 1997, S. 160ff.
- 5 Lambert 1997, S. 232-48, 259-272.
- 6 Susan Sontag: Anmerkungen zu „Camp“. In: Susan Sontag: *Geist als Leidenschaft. Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur*. Leipzig/Weimar 1990, S. 41f.
- 7 Eine erste, umfassende Würdigung ist Thomas J. Slater: *June Mathis, A Woman Who Spoke Through Silents*, zu danken. In: *Griffithiana*, Anno 18, N. 53, Maggio 1995, S. 133-169.
- 8 Meredith Etherington-Smith and Jeremy Pilcher: *The It Girls, Elinor Glyn, Romantic Novelist, and Lucy, Lady Duff Gordon, Lucile, the Couturière*. London 1986, S. 223f.
- 9 Ebd., S. 215ff.
- 10 Natacha Rambova: *Rudy: An Intimate Portrait of Rudolph Valentino*. London 1926, S. 11-15.
- 11 Ebd., S. 44.
- 12 S. George Ullman: *Valentino as I Knew Him*. New York 1926, S. 59.
- 13 Rambova 1926, S. 15-17.
- 14 Ebd., S. 25f.
- 15 Ebd., S. 18.
- 16 Vaslav Nijinsky: *The Diary*. London 1991, S. 51; Romola Nijinsky: *Nijinsky, der Gott des Tanzes*. Frankfurt a.M. 1974, S. 138ff.; Bronislava Nijinska: *Early Memoirs*. Durham/London 1992, S. 437ff.; Richard Buckle: *Nijinsky*. Herford 1987, S. 182ff.; S. 44-45; Derek Parker: *Nijinsky, God of Dance*. London 1988, S. 44-45.
- 17 Ursel Berger: *Le Modèle idéal? Nijinsky, Maillol, Rodin und Graf Kessler*. In: *Spiegelungen. Die Balletts Russes und die Künste*. Hrsg. von Claudia Jeschke/Ursel Berger/Birgit Zeidler. Berlin 1997, S. 16.
- 18 Ebd., S. 16.
- 19 Ebd.
- 20 Michael Morris: *Madam Valentino, The Many Lives of Natacha Rambova*. New York/London/Paris 1991, S. 35f.; 102; *Afternoon of a Faun*. Mallarmé, Debussy, Nijinsky. Hrsg. von Jean-Michel Nectoux. New York/Paris 1989 (mit Fotografien von De Meyer).
- 21 Nijinsky 1981, S. 346.
- 22 Etherington-Smith/Pilcher 1986, S. 240ff.
- 23 Abbildungen finden sich in: Morris 1991, S. 103; Alexander Walker: *Rudolph Valentino*. London 1976, S. 52.
- 24 F. Scott Fitzgerald über Hollywood in einem Brief an Maxwell Perkins. In: Turnbull 1986, S. 321. Zu Camp in Ergänzung zu Susan Sontag vgl.: Ralph J. Poole in: *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Hrsg. v. Gerhard Härle/Annette Runte. Stuttgart 1997, S. 352f.
- 25 Morris 1991, S. 103.
- 26 *There is a new star in heaven ... Valentino*. Hrsg. von Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin 1979, S. 105f.; Morris 1991, S. 181-189.
- 27 Vgl. Turnbull 1986, S. 335.
- 28 Vgl. allgemein dazu: Elaine Showalter: *Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien*. Berlin 1997

Bildnachweis

- Abb. 1 Photoplay Magazine, Vol. XXVII, No. 6, April 1925, S. 36.
 Abb. 2 Postkarte, o.A.
 Abb. 3 Ausschnitt o.A.
 Abb. 4 Photoplay Magazine vom 21.1.1922