

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 39 (1997)  
**Heft:** 210

**Artikel:** Das Profil der Männlichkeit : zu den Filmen von Rudolph Valentino  
**Autor:** Kasten, Jürgen  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867166>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.05.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

.....

# Das Profil der Männlichkeit

Zu den Filmen von Rudolph Valentino



KINOMYTHOS



**Valentinos schmachtender Blick, die mit Pomade glattgestrichene, penibel gescheitelte Frisur, sein entblösster Oberkörper, die Haltung seiner Finger, in denen er lässig eine Zigarette hält: alle diese Posen werden gerade heute wieder gern zitiert.**

Rudolph Valentino ist eine Ikone des Films. Bei vielen Ikonen interessieren Patina und Mythen oft mehr als der formale oder thematische Aufbau des Bilds. So auch bei Valentino. Nur bewanderten Filmhistorikern sind wohl mehr als zwei Filme geläufig, in denen der Star mitgewirkt hat. Viel bekannter sind veräusserte Details und Phänomene: Valentinos schmachtender Blick, die mit Pomade glattgestrichene, penibel gescheitelte Frisur, sein entblösster Oberkörper, die Haltung seiner Finger, in denen er lässig eine Zigarette hält. Alle diese Posen werden gerade heute wieder gern zitiert. Wie kaum ein anderer Schauspieler der Filmgeschichte steht Valentino für die Intensivierung der Schaulust auf den männlichen Körper. Die heutige Werbung für Parfüm, gehobene Genussmittel und nicht zuletzt Frauenzeitschriften greift wieder auf, was Anfang der zwanziger Jahre eine kleine Revolution sowohl des Bildes vom Mann wie von dessen öffentlicher Rezeption darstellte.

Von Valentinos exhibitiver Betonung des männlichen Körpers geblieben sind vor allem die Abziehbilder, wie sie der Starrummel der frühen zwanziger Jahre schuf. Der Klang des Schauspielernamens überdeckt heute ein insgesamt diffuses Bild. Es ist davon auszugehen, dass sein Körper, seine Spielweise, Figuren und Rollentypen kaum noch bekannt sind. Erschwerend kommt hinzu, dass neben dem Verlust vieler verschollener Filme noch etwas anderes fast gänzlich unmöglich geworden ist: eine angemessene Einschätzung des historischen Rezeptionsverhaltens der Zuschauer in den zwanziger Jahren. Nicht nur das Starphänomen Valentino ist – wie Miriam Hansen aufgezeigt hat – ohne eine Betrachtung der Rolle der Zuschauerinnen und ihrer "Mitarbeit" am Körper- und Rollenbild des Stars nur schwer möglich. Was von Valentino geblieben ist, gleicht der Technik und den Motiven der Star-Serigraphien Andy Warhols: ein signalhaftes, sofort identifizier- und besetzbare Erkennungsmoment, in grober Siebtechnik hingeworfen, eigentlich kaum kenntlich, aber angeblich doch jedem geläufig.

Es war deshalb weniger eine popularistische, sondern eine entdeckungsfreudige Entscheidung der *Cine-teca del Comune di Bologna*, die Hauptretrospektive des zehnten *Cinema Ritrovato* Rodolfo Valentino zu widmen. Sein erstaunlich unaufwendig begangener hundertster Geburtstag im vorletzten Jahr war dafür ebenso verspäteter

wie willkommener Anlass. Fast alle erhaltenen Filme, in denen er mitgewirkt hat, waren zu sehen. Sie illustrieren nicht nur die Laufbahn des am 6. Mai 1895 in Castelleneta, Apulien, geborenen Schauspielers vom Eintänzer und Gigolo zum Filmkomparsen, Chargenspieler hin zu der märchenhaften Karriere als *der* männliche Star der frühen zwanziger Jahre. Sie geben auch einen eindrucksvollen Querschnitt durch das populäre amerikanische Genrekino dieser Zeit.

### Der böse Verführer

Rudolph Valentino wirkt seit 1914 als Komparse, zunächst vor allem für Tanz- oder nach Gesellschafts-Szenen (wie etwa die Aufstellung einer Hochzeitsgesellschaft in *SEVENTEEN*, 1916) mit. Entgegen der geläufigen Biographien, die Hauptrollen erst nach 1920 ausmacht, gibt es jedoch bereits 1918 mehrere Filme, in denen Valentino tragende Rollen spielt. Forciert wird zunächst der Charakter des Bösewichts, des *heavy* oder *villain*, der im amerikanischen Film gern mit Schauspielern besetzt wird, die einen fremden Wesenszug haben. Im Unterschied zu grobschlächtigen *villains* deutscher oder asiatischer Provenienz geht von Valentinos dunkler, ebenso glatter wie maskuliner Erscheinung eine unverkennbare Attraktivität aus. Seine Verkörperung des schurkischen Verführers und Betrügers hat trotz der eindeutig negativen Charakterfarbe eine weiche, verführerische Beimischung. Nicht zu unrecht kündigt der Produzent von *A MARRIED VIRGIN* (1918) Valentino an als «Playing a new style heavy». Als Graf Roberta di San Fraccini hat Valentino ein Verhältnis mit der zweiten Frau eines Grossunternehmers. Beide haben es auf das Vermögen abgesehen, und zwar wollen sie sich die Erbschaft oder wenigstens die Mitgift der Tochter unter den Nagel reissen, indem Valentino sie heiratet.

Die Rolle des San Fraccini beinhaltet bereits einen Grossteil des Spektrums von Valentinos Charaktermöglichkeiten. Nie wieder werden hingegen Skrupellosigkeit, Genussucht sowohl am Verbrechen wie an der Verführung von Frauen so drastisch ausgestellt wie in diesem B-Picture. Leider hat weder der Regisseur noch die Produktionsfirma Maxwell das Potential dieser Rolle erkannt. Es gibt jedoch eine bezwingende, spätere Rollenklischees bereits im Extrem vorweg-

nehmende Szene: Valentino stürmt in den grossbürgerlichen Palast, um endlich die naive, unschuldige, aber reiche Tochter zum Traualtar zu zwingen. Da stellt sich ihm die Gouvernante in den Weg. Sie nimmt ihr Kreuz und wendet es gegen ihn, als ob es einen Vampir abzuwehren gilt. Und das Wunder geschieht: Der Glaube und das Kreuz helfen auch gegen die konzentrierte Virilität eines schurkisch schönen Macho.

Zwar ist Valentino in den nächsten beiden Jahren in einer kleinen Galerie solcher Rollen zu sehen. Doch meist fehlt die in *A MARRIED VIRGIN* eher zufällig zustandegekommene Kombination von betörender Bos- und Schönheit. Am nächsten gekommen sein könnte er dieser Rolle als Liebhaber von *Mae Murray* in dem verschollenen Film *THE BIG LITTLE PERSON* (1919). Er hat keine Skrupel, seine Verlobte, eine Gehörlose, zu hintergehen. Seine Frivolität und Schamlosigkeit führen schliesslich dazu, dass sie durch einen Schock ihr Hörvermögen wiedergewinnt. Ein wunderbarer Eingriff des Drehbuchautors *Bess Meredyth*, der die schurkische Virilität, die natürlich verdammt wird, als exorbitante Kraft zeigt, die in der märchenhaften Wendung sogar zu etwas gutem, zu einer Art göttlicher Heilung fähig ist.

Die besonderen physiognomisch-dramatischen Möglichkeiten dieses *heavy*s werden in den Filmen der Jahre 1918 bis 1920 noch kaum erkannt. Nebenrollen, etwa als italienischer Bowery-Gangster in *VIRTUOUS SINNERS* (1919), zeugen davon. Doch muss der Regisseur dieses B-Pictures der Pionier eine Ahnung davon gehabt haben. Denn die einzige Einstellung, in der Valentino zu sehen ist, ist eine Grossaufnahme, die sein makelloes Profil, gerahmt von der Begrenzung eines Fensters, ohne erkennbare Einbindung in die Handlung des Films regelrecht ausstellt.

Auch in *EYES OF YOUTH* (1919) spielt Valentino einen *heavy*, diesmal die Nebenrolle eines professionellen Ehebrechers. Von einem seiner Ehefrau überdrüssigen Bankier angeheuert, lockt er diese in ein Hotel, wo die Zeugen bereits warten. Vor Gericht sagt er nicht aus und verstärkt dadurch den Verdacht des Ehebruchs. Es ist einigermassen pikant, dass Valentino 1917 selbst in einem spektakulären Scheidungsprozess einen Ehebruch bezeugt hat, an dem seine damalige Variété-Tanzpartnerin *Joan Sawyer* beteiligt war. Valentino gibt in *EYES OF YOUTH* einen moralisch betont widerwärtigen

1  
BLOOD AND SAND (1922)  
Regie:  
Fred Niblo

2  
MONSIEUR BEAUCAIRE (1924)  
Regie:  
Sidney Olcott

3  
THE SHEIK (1921)  
Regie:  
George Melford



1



2



3



4

Charakter. Regelrecht herausfordernd steht dem seine modische Kleidung, betonte Eleganz und die fast auffordernde Lässigkeit gegenüber.

In *THE WONDERFUL CHANCE* (1920) ist Valentino der Anführer einer Gang, die einen englischen Lord entführt. Pech für ihn, dass der einen Doppelgänger hat (den eigentlichen Helden des Films), der so abgebrannt ist, dass er an die Stelle des Lords tritt und ihn schliesslich befreit. Den komödienthaften Unterton dieses Films greift auch Valentino im Finale auf, wenn er verhaftet wird: Lässig nimmt er seinen Hut, an der Tür des Zimmers wendet er noch einmal den Kopf, vergewissert sich seines tadellosen Äusseren, zeigt sein Profil und lächelt.

Fast noch eleganter gekleidet, in Cut oder Frack mit Seidenhemd, -krawatte mit dezent-auffälligem Einstecktuch, ist er in dem dubiosen C-Picture *AN ADVENTURESS* (1920). Erneut wird er in mehreren Nahaufnahmen herausgestellt, obwohl seine Rolle klein und kaum einzuordnen ist. Valentino spielt einen mysteriösen Geschäftsmann, dessen nach oben gewirbelter Schnurrbart andeutet, er könnte ein stiller (deutschlandfreundlicher) Geschäftsmacher und Drahtzieher sein. Der dubiose Film ist möglicherweise ein verspäteter antideutscher-Agitationsfilm.

#### Der schwächliche Verführer

Die frühen Filme bei Universal zeigen Valentino noch in einer ganz anderen Rollenfacette, die in den bekannten Filmen der zwanziger Jahre mit dem machohaften Verführertypus amalgamiert wird. In *A SOCIETY SENSATION* (1918, als Two Reeler 1924 fast vollständig auf die Rolle Valentinos umgeschnitten) spielt er erstmals einen Sohn aus reichem Haus. Doch trotz guten Aussehens und erkennbarer Muskeln beherrscht er Körper und Ausstrahlung noch nicht vollständig. Nach einem Wettschwimmen droht er zu ertrinken. Es ist eine Frau, die ihn aus den Fluten rettet. Der Regisseur *Paul Powell* macht dabei ausgiebig Gebrauch davon, Valentino im einteiligen Badeanzug am Strand und im Wasser zu zeigen. Dagegen gelingt es ihm noch nicht, die aufkeimende Liebe durch die bald geläufigen Blick-Gegenblick-Einstellungen auch filmisch deutlich herauszupräparieren. Erst im Finale, als Valentino einem Nebenbuhler die entführte Geliebte abjagt, zeigt sich der Held auch körperlich auf der Höhe

KINOMYTHOS

zukünftiger Leistungsfähigkeit. Sehr deutlich wird in diesem Film seine romantische Liebhaberfähigkeit, die fast stärker zu sein scheint, als der Wunsch nach körperlichem Austausch mit der geliebten Frau. Lange Spaziergänge am Strand, das gemeinsame Laufen und Spielen in einer Grotte deuten auf eine Seelenverwandtschaft, etwas, was auch Valentinos spätere Charaktere mit Frauen verbinden wird.

Auch in den beiden nicht erhaltenen Universal-Filmen *ALL NIGHT* (1918) und *THE DELICIOUS LITTLE DEVIL* (1919) scheint Valentino verständnisvolle, fast schüchterne Charaktere zu geben. *ALL NIGHT* könnte eine der wenigen Komödien gewesen sein, in denen Valentino mitgewirkt hat. Die burleske Verwechslungsgeschichte dient dazu, ein Darlehen zu erschwindeln. Der turbulente Rollentausch führt zwar zu Verwicklungen, die man sich wohl ähnlich wie bei *CHARLEYS TANTE* vorzustellen hat. Interessant an diesen Filmen, in denen Valentino einen zwar attraktiven, aber nicht-virilen, zurückhaltenden jungen Mann spielt, ist, dass hier seinem dunklern südländischen Typus das Attribut der Andersartigkeit genommen wurde. Er scheint vollständig in das amerikanische Gesellschaftsbild der *upper class* integriert zu sein und ihr integral zuzugehören – etwas was seinen *villain*-Figuren und insbesondere seinen späteren exotischen und Latin-Lover-Rollen diametral entgegensteht.

#### Der dunkle, exotische Verführer

Die latinische Herkunft hatte jedoch seit *A MARRIED VIRGIN* in der Mehrzahl der Filme eine irritierend verführerische Bösewicht-Figur konturiert. In *ONCE TO EVERY WOMAN* (1920) ist Valentino der heissblütige südländische Verehrer einer amerikanischen Sängerin, der auf sie schießt, als er zurückgewiesen wird. In *STOLEN MOMENTS* spielt er den temperamentvollen Brasilianer José Dalmarez, der ebenso obsessiv sein Verlangen artikuliert. Als er die begehrte Frau zu erpressen versucht, schlägt sie ihn mit einem schweren Gegenstand nieder. Valentinos Virilität und Promiskuität wird erneut genutzt, um die Figurenvariante eines diesmal intellektuellen *heavy* (eines Dichters) abzugeben. Interessant ist wiederum das Bedrohungspotential, das von seiner Attraktivität für Frauen auszugehen scheint: Dalmarez wird nicht nur von der biedereren Ehefrau halb totgeschlagen, sondern anschlies-

send von einem die Ehre der Schwester rächenden Mann ermordet. Seine Virilität wird hier fast zu einer dämonischen Kraft verklärt, die man nur mit brutalsten Mitteln abwehren kann.

#### Mimische Schokoladenseite

Innerhalb von zehn Monaten spielt Valentino 1920/21 in vier Grossproduktionen, die ihn schlagartig zu dem auch international vermarktbareren Star machen, als den man ihn kennt. Die erste dieser Produktionen ist ein auch filmhistorisch überaus bemerkenswerter Film: *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*. Darüber, warum Valentino die Hauptrolle dieser Metro-Grossproduktion bekam, gibt es einige Legenden. Drehbuchautorin *June Mathis* hat wahrscheinlich die Photogenität und das dramatische Potential der eleganten Maskulinität und der romantisch zu erklärenden Virilität entdeckt. Grundlage dafür dürfte die Kenntnis um die verschenkten dramatischen Charakter-Möglichkeiten in seinen bisherigen Filmen gewesen sein. Regisseur *Rex Ingram* zeigte sich beeindruckt von den Tests für die Rolle des reichen argentinischen Machos und Tangotänzers Julio Desnoyers, dessen hedonistisches *laissez faire* sich angesichts einer unerfüllten Liebe zum patriotischen Freitod für sein neues Vaterland Frankreich wandelt.

Ingram faszinierten an Valentino zwei Darstellungsaspekte: natürlich der südländische Typ, das Gesicht, aber auch die «Erhabenheit seiner Bewegungen». Ingram ist derjenige, der diese beiden Momente zum ersten Mal auch filmisch besonders herauspräpariert, indem er Valentino in seinen bevorzugten Stil weichgezeichneter, durch ein sanft flutendes Helldunkel konturierter Bilder integriert. Und er gewährt ihm ruhige Gross- und Nahaufnahmen, in denen die Physiognomie des Helden, von Lichtgloriolen umspielt, unübersehbar in den Mittelpunkt gerückt wird. In diesen Aufnahmen des halb zur Seite gewendeten Kopfes mit dem nach unten, scheinbar zum Publikum hingewendeten, doch dies nicht fixierenden Blick wird Valentino als attraktives Schauobjekt intensiv betrachtbar. Der Blick scheint Nähe zu suggerieren, doch seine Richtung lässt die Augen in die Unendlichkeit eines imaginären Raumes schweifen. Eine merkwürdige Mischung aus Introvertiertheit und Aufforderung scheinen sich in dieser Haltung und in diesem Blick zu vereinen.

Ingram ist wahrscheinlich nicht der Erfinder dieser typischen Valentino-Pose und Aufnahmeart. Nah- und Grossaufnahmen seines Gesichts gibt es ja bereits von seinen Charginrollen ebenso wie Kopfwendungen zum Halb- oder Ganzprofil. Doch ab *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* dominieren Profilansichten deutlich jegliche andere Aufnahmeart. Offensichtlich ist erkannt worden, dass Valentino eine Schokoladenseite hat, die besonders herausgestellt wird. Möglicherweise erscheint sein *en face* aufgenommenes Gesicht zu voll. Bis 1920 hat er zuweilen mit Gewichtsproblemen zu kämpfen. Frontalaufnahmen würden ihn angesichts seiner Länge von etwa 1,70 Meter etwas untersetzt erscheinen lassen. Die Profilansicht bringt jedoch das glatte, ebenmässige Gesicht mit der charakteristischen Nase gut zur Geltung. Ausserdem erlaubt sie Valentino, eine Anweisung auszuführen, die ihn angeblich David W. Griffith bei Probeaufnahmen gegeben haben soll: möglichst wenig zu spielen.

In der Tat ist bemerkenswert, wie wenig Valentino mimisch und gestisch unterstreicht. Dazu fehlen ihm auch die artistischen Möglichkeiten. Deshalb konzentriert er sich, völlig zurecht, auf das Unterspielen. Einige wenige einstudierte Gesten und Gebärden, wie etwa die langsame, etwas steif abknickende Verbeugung oder eine gedehnt auffordernde Handgeste reichen aus. Valentino wirkt vor allem durch die konzentrierte Ruhe und die Konturen von Gesicht und Körper. Die zu zeigen, dafür eignen sich Ingrams Inszenierungs- und der Kamerastil von *John Seitz* hervorragend. Seit *core-lightning*, das einen Gegenstand isoliert und umspielt, und Ingrams soft-pittoreske Szenenkomposition mit einem Porträt im Mittelpunkt (das er sonst seiner Frau *Alice Terry* widmet) bringen das physische Potential Valentinos hervorragend zur Geltung.

*THE CONQUERING POWER*, ebenfalls von Ingram inszeniert, zeigt erneut die Entwicklungsgeschichte eines Playboys hin zu einem nützlichen Mitglied der Gesellschaft. Die Antriebskraft dafür ist wiederum die Liebe, die sich diesmal nach über einem Jahrzehnt angefüllt mit Sehnsüchten, Missverständnissen und Intrigen schliesslich erfüllt. Valentinos Rolle ist statischer als in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*. Im Mittelpunkt steht die aschenputtel-englische Figur, die *Alice Terry* zauberhaft spielt. Er spielt einen gelangweilten Snob (bemerkenswert dabei: das leicht

In der Tat ist bemerkenswert, wie wenig Valentino mimisch und gestisch unterstreicht. Dazu fehlen ihm auch die artistischen Möglichkeiten. Deshalb konzentriert er sich, völlig zurecht, auf das Unterspielen. Einige wenige einstudierte Gesten und Gebärden, wie etwa die langsame, etwas steif abknickende Verbeugung oder eine gedehnt auffordernde Handgeste reichen aus.

1  
THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1921)  
Regie:  
Rex Ingram

2  
A SAINTED DEVIL (1924)  
Regie:  
Joseph Henabery

3  
mit Nita Naldi in A SAINTED DEVIL (1924)  
Regie:  
Joseph Henabery

4  
mit Nita Naldi in COBRA (1925)  
Regie:  
Joseph Henabery

**Das männliche Selbstverständnis von Ahmed, dem Sheik, wird dadurch geprägt, dass er sich die Frauen zu nehmen pflegt, die er begehrt. Andererseits schreitet er bei einem Brautmarkt ein, als eine Tochter seines Stammes weint, weil sie an einen reichen, alten Mann verkauft werden soll.**

1  
mit Vilma Banky  
in SON OF THE  
SHEIK (1926)  
Regie: George  
Fitzmaurice

2  
THE YOUNG  
RADJAH (1922)  
Regie:  
Philip Rosen

3  
BLOOD AND  
SAND (1922)  
Regie: Fred Niblo

spöttische Lächeln, das er in vielen späteren Filmen aufsetzen wird), der die romantische Liebe entdeckt. In einem verwunschenen Garten, vor einem Kreuz und einem Vogelnest, ist ihm klar, was er sucht. Er fixiert sie mit seinem Blick, den sie scheu und sanft erwidert. Valentino wird in Martinique Millionär werden und nach Jahrzehnten seine Geliebte in dem verzauberten Garten wiederfinden.

Wie schon in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (wo er im Schützen-graben einen Dreitagebart trägt) versucht Ingram auch in *THE CONQUERING POWER* die Zeit- und die Charakterentwicklung, die Valentino durchgemacht hat, durch einen Bart anzudeuten. Die weiche Männlichkeit des Gesichts erhält dadurch härtere, eigentlich noch markantere Züge.

In *CAMILLE* (1921, eine Adaption der «Kameliendame») drängt sich *Alla Nazimova*, Metro-Star mit eigener Produktionsgesellschaft, nicht nur aufgrund des Stoffes noch deutlicher als Alice Terry in den Vordergrund. Zwar eignet sich Valentinos melancholisch ungerichteter Blick gut zum Ausdruck der Verletzlichkeit des Armand. Und auch das erste Zusammentreffen zwischen ihm und Camille auf einer Palasttreppe ist ansprechend inszeniert. Nach einer imposanten, fast zeitlupehaft gedehnten 120-Grad-Wendung seines Kopfes bleibt sein Blick auf ihr haften, was die Nazimova mit einem konzentrierten frontalen Blick erwidert. Bereits früh sind die Kräfteverhältnisse der sich anbahnenden Beziehung erahnbar. Trotzdem berührt der Film, der ganz auf den Zusammenprall der Gefühle und Körper der beiden Hauptfiguren und Stars setzt, wenig. Und das, obwohl die verletzte, fast devote Seite des maskulinen Helden Armand hier von einer gar nicht fragilen, körperlich recht starken Camille Gautier blossgelegt wird. Das romantische Intermezzo auf dem Lande wirkt innerhalb dieser interessanten Konstellation eher störend. Sowohl Nazimova als auch Valentino verfügen insgesamt nicht über das Differenzierungsvermögen, um das Geflecht aus Leidenschaft, Verzweiflung, Hingabe, Stolz und Aufopferung jenseits der starken melodramatischen Plotlinien auszuforschen. Sie illustrieren sie in ihren Affektweisen und Gebärden, nehmen jedoch wenig Rücksicht auf die Situation und das Spiel mit dem Partner.

## Körperkult und Exotik

Der Erfolg mit der physiognomischen Andersartigkeit französischer und argentinischer Figuren legt nahe, die exotische Körperfacette Valentinos konsequent weiterzuentwickeln. Dies tun zwei seiner erfolgreichsten Filme: *THE SHEIK* (1921) und der nicht erhaltene *THE YOUNG RADJAH* (1922). Abermals wird Valentinos Körperlichkeit intensiviert. Und sie erhält einen exotischen Glitter, der aus den schwülen, märchenverhangenen Tagträumen von Groschenheftromanen insbesondere für Frauen genährt wird. Stoffgrundlage für *THE SHEIK* ist ein Roman der Engländerin Edith Hull, der wohl als eine Art *soft-core*-Phantasie anzusehen ist. Als arabischer Scheich vereint Valentino (so der Vorspann) «saint and sinner», Machotum und Zartheit. In diese Welt dringt die ebenso nassforschende wie «strong-willed» Lady Diana ein. Die Unterschiede der Ethnien, sozialen und erotischen Vorstellungen werden regelrecht aufeinandergehetzt. *George Melford*, der Regisseur, hat – bis auf die obligatorische *first-look*-Szene, in welcher sich Ahmeds und Dianas Blick kreuzen – wenig Profil-, sondern mehr Frontalaufnahmen von Valentino gemacht. Es ist dies nicht seine günstigste Position.

Das männliche Selbstverständnis von Ahmed, dem Sheik, wird dadurch geprägt, dass er sich die Frauen zu nehmen pflegt, die er begehrt. Andererseits schreitet er bei einem Brautmarkt ein, als eine Tochter seines Stammes weint, weil sie an einen reichen, alten Mann verkauft werden soll. Bereits hier ist klar, dass Ahmed es wohl doch nicht so meint, als er Lady Diana entführt, bedrängt und gegen ihren Willen festhält. Nur eine Sekunde wird angedeutet, dass er sie vergewaltigen könnte. Es wäre dies eine Tat, die Valentinos Rollentypus nach 1921 widersprechen würde. Der zotige Dialog in *Ken Russels VALENTINO*-Film (1977), der Star möge sich bei seinem Techtelmechtel mit der Ausstatterin Natacha Rambova in den Kulissen von *THE SHEIK* nicht verausgaben, da er seine Kraft für die am nächsten Tag aufzunehmende Vergewaltigungsszene brauche, ist deshalb doppelt unangebracht. Ebenso wie der Scheich kein Vergewaltiger ist, so stimmt es natürlich auch nicht, dass seine stürmische Begierde Diana unberührt lässt. Auch das wird früh klar. Missverständnisse zwischen den Geschlechtern, resultierend aus dem Nichteingestehen der wirklichen Gefühle, machen in vielen Valentino-

Filmen den Kern des Konflikts aus. In *THE SHEIK* wird er mit allen Mitteln des rührseligen exotischen Groschenromans ausgemalt. Die rauhe Schale des Scheichs umspielen weiche, fließende Gewänder, Peitsche und Pistole wirken eher als Fetischobjekte denn als Waffen. Als er sie einsetzt und Diana aus dem Lager feindlicher Räuber befreit, treibt dies ihre mütterlichen Gefühle und ihre Liebe heraus.

Valentino wird erneut schwer verletzt. Seine Wunden dienen dazu, die Affekte der weiblichen Hauptfigur und des Publikums zu binden. In der Fortsetzung *SON OF THE SHEIK* (1926) wird jedoch in der minutenlangen Folterszene des halbnackten Valentino deutlich, dass der masochistische Charakterzug des Helden sich in seinen körperlichen Misshandlungen wohl auch zum Genuss anderer Zuschauer ausleben darf. In *SON OF THE SHEIK* fehlt die koloniale Dimension der exotischen Erotik. Ahmed, der Sohn des Scheichs (den Valentino ebenfalls spielt), liebt eine Tänzerin. Auch hier führen falsche Annahmen, resultierend aus verborgenen und deshalb frustrierten Gefühlen, dazu, dass Ahmed die Tänzerin festsetzt, um sie zu demütigen. Er glaubt, sie hätte ihn verraten, als er von einer Räuberbande gefangen wird. In einem Keller fesseln sie ihn an das Fenstereck, peitschen genüsslich seinen nackten Oberkörper aus. Noch viel stärker als in *THE SHEIK* hat Valentino in *SON OF THE SHEIK* die exotischen Gewänder offen getragen, so dass der weit geöffnete Hemdausschnitt wie ein Blick auf das Dekolleté seiner mächtigen Brust wirkt. Als er der Tänzerin die Narben der Auspeitschung zeigt, reisst er sein Hemd wie in einem aggressiven Striptease auf (eine Geste, die heute gern als exhibitionistische Gewinnerdemonstration insbesondere von muskelbepackten Sportlern vollführt wird).

*MORAN OF THE LADY LETTY* (1922) knüpft im Sujet an *UNCHARTED SEA* (1921) an. Beide Male spielt Valentino einen Seemann, hat also Gelegenheit, seine athletischen Vorzüge im figurbetonten enganliegenden Matrosenanzug auszustellen – und erneut körperliche Gewalt zu erdulden. Obwohl Valentino als verwöhnter kalifornischer Playboy eingeführt worden war, gefällt ihm das rauhe, gewalttätige Leben an Bord. Seine noble Mannhaftigkeit kann er beweisen, als der Kapitän ein anderes Schiff kapert und eine als Matrose verkleidete Frau überlebt. Moran ist ihr ganzes Leben zur See gefahren und versteht zunächst Valentinos sofort

ausbrechende Zuneigung, seinen Beschützerinstinkt, seine romantischen Avancen gar nicht. Sie ist eine starke Frau, die anscheinend für sich selber sorgen kann. Trotzdem wird sie im Finale vom Kapitän doch noch so bedroht, dass Valentino sie retten muss. Wie schon in *THE SHEIK* und *UNCHARTED SEAS* ist die Errettung der Beginn einer wunderbaren Liebe.

Von *THE YOUNG RADJAH* ist nur ein Trailer erhalten, der Valentino vor allem in athletischen Übungen (etwa Rudern und Standlauf) und erstmals auch halb nackt, das heisst mit entblösster Brust und eng anliegenden Shorts zeigt. Die Intensivierung im Zeigen seiner kräftigen Statur war auch deshalb möglich, weil der Star mittlerweile einige Kilo abtrainiert hatte und nun wirklich über einen ansehnlichen Oberkörper mit starken Armen und mächtigen Bizeps verfügt. Sein entblösster Oberkörper ist in den meisten der folgenden Filme zu bewundern.

Eine auf Valentinos Körper, Teint, Statur und Athletik vollkommen zugeschnittene Rolle ist die des Toreros Juan Galiardo in *BLOOD AND SAND* (1922). Die Stoffwahl wurde erneut von der Drehbuchautorin June Mathis getroffen, die schon *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*, *THE CONQUERING POWER* und *THE YOUNG RADJAH* geschrieben hatte. Die kleine, warmherzige, wenig attraktive June Mathis war mit Valentino von der Metro zu Paramount gewechselt. Angeblich sei sie in Valentino verliebt gewesen. Vielleicht hatte sie auch deshalb ein sicheres Gefühl für die Modellierung und die Verbindung von Erotik, Athletik, Romantik und Melodramatik entwickelt, die fast alle Valentino-Rollen auszeichnen.

### Subjekt oder Objekt

Die Torero-Rolle in *BLOOD AND SAND* ermöglicht in den Kampfszenen oder im vorbereitenden Ankleidungsritual eine intensive Betrachtung von Valentinos Körper. Er wird also immer mehr Objekt der Zurschaustellung. Dies liegt nicht nur in der Rolle des Performers (Torero, Tänzer in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE*, Ruderer in *THE YOUNG RADJAH*, Schauspieler in *MONSIEUR BEAUCAIRE*) begründet. Schon in *CAMILLE* wurde der objektbindende Blick aus einer sich seitwärts wendenden Kopfbewegung, in dem sich fast immer Valentinos Liebe auf den ersten Blick konkretisiert, von der Kameliendame gekontert. In *BLOOD*



1



2



3



2

KINOMYTHOS

**Valentinos bevorzugte Pose des Halb- oder Ganzprofils organisiert dabei eine subtile Blickdramaturgie und bietet interessante filmsprachliche Möglichkeiten. Das Abwenden des Kopfes, Niederschlagen der Augen, der Blick in eine andere Richtung, natürlich auch die selbstbewusste Erwidern des Blicks – das alles ermöglicht wunderbare Einstellungen.**

AND SAND ist es die attraktive Gräfin Dona Sol, die auf den Torero von der Tribüne herabschaut und Valentino als Objekt fixiert. Der nimmt diesen Blick auf und schaut devot grüssend nach oben zurück. Valentino hatte schon in vorangehenden Filmen, in der Glätte seines Teints, der makellosen Haut, dem frisierten Äusseren, aber auch in der Fürsorglich- und Verletzlichkeit, die er zuweilen offenbart, etwas Feminines offenbart, was die Maskulinität von Körper, besitzergreifendem Blick und Gebärde konterkariert. In BLOOD AND SAND wird dies quasi im Konflikt des Torero thematisiert. Einerseits geht es um die Zerrissenheit seiner Gefühle zwischen der fürsorglichen, etwas biederer Jugendliebe Carmen und der unabhängigen, starken Dona Sol. Carmen liebt Juan vorbehaltlos, deshalb fürchtet sie um ihn in der Arena. Dona Sol liebt Juans Körper und seine Furchtlosigkeit. Grundbedingung dafür ist das Selbstvertrauen, das er aus seiner in der Arena und bei den Frauen bewiesenen Männlichkeit bezieht. Als er sich dieser nicht mehr vergewissern kann, ist der Stier stärker als er. Auch Carmens Liebe kann ihn davor nicht beschützen. Erst auf dem Sterbebett finden sie wieder zusammen.

in der ersten Szene wird er als Schauobjekt vorgeführt und geniesst dies mit fast exhibitionistischem Vergnügen. Langsam kleidet er sich an, das heisst, er zieht sich zunächst aus, um seinen muskulösen Oberkörper zu zeigen. Das beeindruckt sogar seinen Freund. Doch als er vom König Ludwig XV. den Befehl erhält, Prinzessin Henriette zu heiraten (die er eigentlich liebt), rebelliert er gegen diese verordnete Beziehung. Es gibt eine Reihe von Missverständnissen und Verwirrungen. Am interessantesten daran ist das Spiel der Blicke am Hof, in dessen Zentrum stets Chartres steht. Trotzdem wird er verstossen und muss nach England fliehen. Hier verdoppelt der Film das Spiel um Identitäten, versteckte Leidenschaften, Macht und wirklicher Liebe. Auch Lady Carlisle geht nicht ihren wirklichen Gefühlen nach, sondern dem Anschein der sozialen Herkunft. Chartres gibt dies Gelegenheit, sich einen männlichkeitsdünkelnden Traum zu erfüllen: schurkische englische Herzöge zum Duell zu fordern. Stets wird er in den aktionsreichen Gefechten verletzt, so dass die begehrten Frauen ihre fürsorglichen Gefühle entdecken und pflegen können. So ist es auch mit Prinzessin Henriette, die schliesslich um Chartres bittet.

MONSIEUR BEAUCAIRE ist nur ein mässiger Erfolg beim Publikum. Zu verspielt erscheint der Film. Mit Puffärmeln, Kniebundhosen, ordengeschmückten Satinjacken und Seidenschals bekommt der Star etwas Puppenhaftes, als ob er das Spielzeug Natacha Rambovas ist. Wäre da nicht sein schmallippiges mildes Lächeln, dasverhalten in einigen Momenten seiner Darstellung aufblitzt und das er nun zu einer fast durchgängigen Selbstironie auszubauen scheint, MONSIEUR BEAUCAIRE wäre nur schwer geniessbar.

Valentino als Lustobjekt: das thematisiert ebenso deutlich die Anfangssequenz von THE EAGLE (1925). Die Zarin schaut auf ihr liebstes Regiment und erspät natürlich Valentino. Der ist aber gerade dabei, den durchgegangenen Pferden einer Kutsche nachzupreschen. Nach dem Vollbringen dieser Mannstat schaut er in die Kutsche, wen er denn gerettet hat, und erblickt, das macht der im Gegenschuss erwiderte Blick deutlich, die Frau seines Lebens. Die Zarin beordert ihn abends in ihre Gemächer. Ein jeder weiss, was dies zu bedeuten hat. Nur Valentino weigert sich standhaft, der Herrscherin zu dienen. Er flieht in die Existenz ei-

nes Desperados, genannt «The Black Eagle». Erneut kreuzen sich zwei antagonistische dramatische Felder: Der Eagle will auch noch seinen Vater rächen und dem ausbeuterischen Wojwoden ans Leder. Doch der ist der Vater der Frau, die er in der Kutsche erblickt hat. Die Geschichte zerfleddert ein bisschen in der Robin-Hood-Actions-Romantik und wird zusätzlich kompliziert, wenn Valentino im Haus des Wojwoden die Rolle eines Französisch-Lehrers annimmt.

Der Tausch der Identitäten ermöglicht Valentino wie schon in MONSIEUR BEAUCAIRE nicht nur die maskuline Betonung seines Körpers, sondern auch die der passiven, femininen Züge. Neben der extravaganten Kleidung (insbesondere in den Kostüm- oder den exotischen Rollen) offenbaren sie sich vor allem in seinem glatten, offensichtlich geschminkten Gesicht und in seinem sich abwendenden oder gesenkten Blick. Valentinos bevorzugte Pose des Halb- oder Ganzprofils organisiert dabei eine subtile Blickdramaturgie und bietet interessante filmsprachliche Möglichkeiten. Das Abwenden des Kopfes, Niederschlagen der Augen, der Blick in eine andere Richtung, natürlich auch die selbstbewusste Erringung beziehungsweise Erwidern des Blicks – das alles ermöglicht, insbesondere wenn es mit einer Wendung des Kopfes zur anderen Profilleite gekoppelt ist, wunderbare Einstellungen. Es sind dies Aspekte der Glamour-Fotografie, mit der gern weibliche Stars aufgenommen werden. Nur für wenige männliche Stars ist sie so charakteristisch wie für Valentino.

Auch in THE EAGLE benutzt er die Waffen als eine Art Fetisch, hinter denen er bestimmte Züge seiner Persönlichkeit verbirgt oder sie kompensiert. Denn die meist wenig gespannte, lässige Körperhaltung, das ebenmässige Gesicht, der zuweilen fast devote Blick und der ambivalente Charakter deuten darauf, dass Valentinos Figuren in gleichem Masse wie die intensivierte Männlichkeit Zurücknahme und Hingabe, Verständnis und Verzeihen eigen ist. Nach allerlei Verwicklungen verzeiht er seinem Todfeind und erringt dadurch die Tochter. Und auch die Zarin begnadigt seufzend den aufgrund nicht erbrachter (Liebes-)Dienste zum Tode Verurteilten

### Maskulin / Feminin

Ein besonders ausgeprägtes Beispiel für die seit THE SHEIK betriebene Feminisierung von Valentinos Männlichkeit ist MONSIEUR BEAUCAIRE (1924). Es ist Valentinos erster Film nach dem von Paramount erzwungenen Arbeitsverbot aufgrund einer Verurteilung wegen Bigamie. Bekanntermassen hatte Valentino Natacha Rambova in Mexiko geheiratet, obwohl die Scheidung von seiner ersten Frau Jean Archer noch nicht rechtskräftig war. Paramount nahm die angebliche moralische Entrüstung des Publikums zum Anlass, den immer selbstbewusster Mitbestimmung an Drehbüchern und Inszenierung fordernden Star zu domestizieren. 1923, aufgrund des Drucks der Zuschauer, schliesst die Paramount einen neuen Vertrag mit Valentino, der ihm und seiner Frau weitreichende Mitwirkungsrechte garantiert. Beide hatten vor, fortan keine Gegenwartsstoffe mehr zu akzeptieren, sondern Valentino in Kostüm- und exotischen Rollen auftreten zu lassen.

In MONSIEUR BEAUCAIRE gibt Valentino den ebenso attraktiven wie aufmüpfigen Herzog von Chartres. Bereits

1  
mit Louise  
Dresser in THE  
EAGLE (1925)  
Regie:  
Clarence Brown

2  
mit Alla  
Nazimova in  
CAMILLE (1921)  
Regie: Ray C.  
Smallwood

3  
SEVENTEEN  
(1916) Regie:  
Robert G.  
Vignola

4  
mit Vilma Banky  
in THE EAGLE  
(1925)  
Regie:  
Clarence Brown

5  
mit Agnes Ayres  
in THE SHEIK  
(1921) Regie:  
George Melford



1

KINOMYTHOS



2

3



2

**Valentino beschreitet den grossmütigen, aber bittereren Weg: Er verzichtet und wählt die Einsamkeit. Den qualvollen inneren Entscheidungsprozess deutet er mit einer leichten, aber stetigen Verzerrung der Mundwinkel nur an.**

KINOMYTHOS



4



5

## Liebe und Verzicht

Gott sei Dank ist Valentino noch einmal von dem Entschluss abgerückt, nicht mehr in "modernen" Filmsujets aufzutreten. Der nur als Zwischenlösung geplante Film *COBRA* (1925) ist vielleicht sein bester. In ihm bündeln sich die Erfahrungen und Klischees seines Rollentyps seit 1921 und die Ansprüche, die das Publikum, insbesondere das weibliche, an Figur und Darsteller gestellt haben. Valentino spielt den Grafen Torriani, der darunter leidet, dass Frauen ihn so magisch anziehen – und er sie verführen muss. Er vergleicht diese wechselseitige Abhängigkeit mit der Kampfsituation einer Kobra und eines Leopards, der vom Anblick der Schlange gebannt wird. Auf der Reise in die USA bemerkt Torrianis Freund, der reiche Kunsthändler Dornington, dass wohl nur eine Frau vor ihm sicher sei – es folgt der Umschnitt auf die Freiheitsstatue. Doch auch in New York setzt sich das fragile Spiel von Verführt-werden-Wollen und Verführung fort. Von der Statue folgt erneut ein Umschnitt: Trotz aller guten Vorsätze, die er gefasst hat, wendet Torriani instinktmässig den Kopf und schaut auf die herannahenden Frauenbeine. Wie schon in *BLOOD AND SAND* findet auch in *COBRA* ein Wechsel der Blickherrschaft statt. Dorningtons Frau (gespielt von der wunderbaren *Nita Naldi*, die schon in dem Film von 1922 die aufregend selbstbewusste *Dona Sol gab*) fordert dies regelrecht aggressiv ein. Aus der dunklen Eingangshalle folgt ihr die Kamera zum Zimmer, in dem Torriani, seine erotische Frustration sublimierend, bis nach Mitternacht arbeitet. *Nita Naldi* öffnet ein kleines Fenster zu dem Zimmer und betrachtet den am Schreibtisch sitzenden Valentino begierlich. Er dagegen wendet seinen Blick ab, als sie das Zimmer betritt, und schaut ungewohnt frontal in die Kamera. Eine dermassen aktive Frau wird im Melodram für ihre offen ausgelebten Begierden zumeist bestraft. In *COBRA* verbrennt sie im Hotel mit einem anderen Liebhaber. Torriani hatte sie aufgrund seiner Freundschaft zu Dornington zurückgewiesen.

Die unerfüllte Liebe führt in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* und *BLOOD AND SAND* Valentinos Figuren in den Tod. *COBRA* verzichtet auf diese Lösung, die der statischen Monumentalität von Julio Desnoyers und Juan Gaillardio durchaus wesengemäss war und die Valentino auch gut zu spielen wusste. *COBRA* ist einerseits realistischer, bietet andererseits einen ge-

nialen Genrekneiff auf, durch den die Zuschauerinnen gezielt angesprochen werden. Torriani ist in New York sofort von der Sekretärin der Kunsthandlung fasziniert. Die ist im Grunde genommen ein durchschnittliches Tippfräulein mit Aschenputteleinschlag. Doch Valentino weiss sofort, und teilt es durch den Blick mit, den er auf sie wirft, dass sie die Frau seines Lebens ist. Natürlich entrüstet sie sich über den Lebenswandel des Beaus, obwohl sie ihn heimlich mag. Jetzt folgt ein zweiter, dramaturgisch brillanter, wirkungsideologisch perfider Genrekunstgriff: Der wegen des Todes seiner (un-treuen) Frau fast irre werdende Dornington verliebt sich ebenfalls in die Sekretärin. Valentino ist also urplötzlich in einen Gewissenskonflikt von tragödienhaftem Ausmass verwickelt: Freund und Freundschaft zu zerstören oder seine Liebe zu realisieren. Lange vor *CASABLANCA* lässt der Drehbuchautor *Anthony Coldway* Valentino den grossmütigen, hier aber noch bittereren Weg beschreiten: Er verzichtet und wählt die Einsamkeit. Den qualvollen inneren Entscheidungsprozess des Torriani deutet Valentino mit einer leichten, aber stetigen Verzerrung der Mundwinkel nur an. Angesichts der langen Einstellungen wirkt das etwas monoton. Die Wirkung seines Abgangs, eine langsame Wendung hin zur Tür und von dort ein lange zurückblickender Blick, sowie die Einstellung, wenn die vertrockneten Rosenblätter auf dem Schiff, das ihn nach Italien zurückbringt, aus seiner Hand rieseln, dürften dagegen von grösster Wirkung nicht nur beim zeitgenössischen Publikum gewesen sein.

Jürgen Kasten



Zur Retrospektive in Bologna ist in italienischer Sprache das Buch «Valentino. Lo schermo della passione», Hg. Paola Cristalli, im Verlag Transeuropa, Ancona 1996 erschienen.

Miriam Hansens Valentino-Studie enthält ihr Buch «Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film», Harvard University Press, Cambridge/MS. 1991.