

Caduff · Reulecke · Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN



Corina Caduff · Anne-Kathrin Reulecke ·  
Ulrike Vedder (Hrsg.)

# PASSIONEN

Objekte – Schauplätze – Denkstile

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Blaue Passionsblume („Passiflora caerulea“), Blüte von oben  
Fotograf: Michael Gasperl (lizenziert unter Creative Commons SA 3.0)

„Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. /  
Das Volk nennt sie die Blume der Passion.“ (Heinrich Heine)

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5006-7

HEIDE SCHLÜPMANN

„A fallen man“:  
Leidenschaftlicher Geschlechtertwist in *Camille*<sup>1</sup>

Fallen

1996 gab es auf dem jährlich in Bologna stattfindenden Festival *Il Cinema Ritrovato* eine Retrospektive zu Rudolph Valentino. In meinen Aufzeichnungen finde ich den Eindruck von Valentino in *Camille* notiert. Ich erinnere mich, wie ich hingegriffen, ergriffen war von einer Geste des Sich-fallen-Lassens vor der Geliebten, an der Geliebten. Eine Geste, von der ich versuchsweise sagen könnte, dass sich in ihr absolute Verehrung und vollständige physische Hingabe mischen. Doch ist jede Deutung unzureichend, denn die Geste ergreift mich schließlich ganz physisch, wird in der Ergriffenheit unbegreiflich. Ich suchte das damals notierte Phänomen auf einer kümmerlichen DVD-Reproduktion des Films wieder auf. Es ist der Moment, da sich der Held des Films, Armand/Valentino, aus seiner Befangenheit in noch unerwidelter Liebe auf einmal löst – jedoch eben nicht, um zu handeln, vielmehr um sich erschütternd in seiner Ohnmacht zu offenbaren. Wenn er Marguerites/Nazimovas Knie unter dem kostbaren Stoff des Kleides umfasst, den Kopf an diesen Schleier über der Haut lehnt oder schmiegt, dann hat er in der Bewegung zuvor schon auf unerhörte Weise unbedingtes erotisches Verlangen mitgeteilt. Derart ist dieser Körper, diese männliche Person, die wir sehen, dem Begehren ausgeliefert, dass jeder Akt unmöglich wird. Wohin sollte er sich auch richten? Nach außen, auf die Frau, oder auf dies Ungeheure im Innern? Was bleibt, ist das Sich-fallen-Lassen in die Passivität, in ein Niedergleiten an der Oberfläche von Marguerite, das zugleich ein Hineingleiten in das eigene Innerste ist.

*A fallen man* – der Film verweilt bei dem hingegebenen Valentino. Das löst eine Fülle von Assoziationen aus: Ein Geschlechterwechsel scheint auf – nicht die Frau, der Mann gibt sich hin, wird ein Gefallener, prostituiert sich als Schauspieler (etwas, was Fans wie Kritiker an Valentino bemerkt haben) –, ebenso erscheint eine Empathie des Mannes mit der Prostituierten. Im Kino, anders als in Alexandre Dumas' Roman, teilt sich die Anteilnahme nicht durch viele Worte mit, sondern durch Mimesis. Sage ich „a fallen man“, so schwingt zudem die Erinnerung an einen berührenden Film von Marjorie Keller aus den 70er Jahren mit: *A Fallen World*.

---

1 *Camille*, USA 1921, Produktion: Nazimova Productions, Verleih: Metro Pictures Corp., Verleihstart 26.9.1921, Regie: Ray Smallwood, Kamera: Rudolph Bergquist, Ausstattung, Kostüme: Natacha Rambova, Drehbuch: June Mathis nach Alexandre Dumas d.J.: *La Dame aux Camelias* (1848), Darsteller/innen: Alla Nazimova (Camille, Marguerite Gautier), Rudolph Valentino, Zeffi Tillbury (Prudence), Rex Cherryman (Gaston) u. a.

In ihm kommt eine Geschichte der Italiensehnsucht zum Ausdruck wie zur Reflexion, die sich an den Fragmenten, den Überresten der antiken Bildungswelt entzündet. Im Angesicht von Valentino kann es sich um die Pasolinische Sehnsucht nach einem verlorenen Italien des ländlichen Lebens, dem Süden, handeln und um eine Verheißung von (italienischer) Männlichkeit, die einzig aus deren Gebrochenheit strahlt.

### Ein Star des Kinos

Valentino als Filmstar hat Ähnlichkeit mit Elvis Presley: Beider Filmkarrieren unterlagen einer gründlichen Missachtung der Kritik, während das Publikum, insbesondere das weibliche, ihnen einen immensen Erfolg bescherte. Abgesehen davon, dass ihre Filme als trivial gescholten wurden, glaubte man, bei beiden eine Zerstörung durch diese Filmarbeit beobachten zu können: bei Elvis den Niedergang eines Rock'n'Roll-Sängers, bei Valentino die Verhinderung einer männlichen Schauspielkarriere unter weiblichem Einfluss. Soviel mag richtig sein, Elvis wie Valentino entsprechen nicht dem ‚klassischen‘ Filmstar. Sie sind etwas von den Regeln Hollywoods und der Filmkritik Ungezähmtes: nämlich „Star des Kinos“.<sup>2</sup>

Dieser ist zunächst eine Formation des Frühen Kinos: 1990 vermerkte Richard Kosarski in seinem Beitrag zur Geschichte des amerikanischen Films die Diskrepanz zwischen Valentinos festem Platz in der amerikanischen Kultur und seinem Ansehen unter Stummfilm-Spezialisten.<sup>3</sup> Die Präsenz im kulturellen Gedächtnis verdankt sich den Fans, dem Publikum; der Mangel an wissenschaftlicher Aufmerksamkeit steht hingegen in der Tradition der abwehrend tendenziösen zeitgenössischen Kritik. Die Filmwissenschaftler verhielten sich allgemein in ihrem Denken eher auf Seiten der Filmkritik als auf der des Publikums; noch die Entdeckung des Frühen Kinos geschah im Zeichen von Vertov und Eisenstein, den kritisch gesicherten Helden, und nicht im Licht einer derart ambivalenten Erscheinung, wie Valentino es war. Erst die feministische Filmgeschichtsschreibung mit ihrem Interesse am weiblichen Publikum, an der Zuschauerin, sprengte den Ausschluss.

1991 erschien Miriam Hansens Buch *Babel & Babylon*.<sup>4</sup> Es mündet am Ende in drei Kapiteln, die Rudolph Valentino gewidmet sind. Hansen entdeckte die Ursprünge des glanzvollen Kino-Phänomens Valentino in seinem weiblichen Publikum. Und sie machte ein subversives Moment in diesem Phänomen sichtbar: Der – in Mulvey'scher Tradition festzustellenden – Einschreibung von Geschlechterdif-

2 Björn Eckerl trifft diese Unterscheidung zwischen Filmstar und Star des Kinos für Elvis in: *Elvis im Kino. Was wir von Elvis-Filmen über Elvis und das Kino lernen können*, Magisterarbeit, Frankfurt am Main 2008.

3 Richard Kosarski: *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, Berkeley/Los Angeles/London 1990 (= *History of the American Cinema*, Bd. 3).

4 Miriam Hansen: *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/London 1991.

ferenz und -hierarchie in den Filmen opponiert Valentino, er spielt mit ihr. Das vermag er im Einvernehmen mit seinem Publikum, aus einem Elan, der „pre-hollywood“, dem Frühen Kino eigen ist. Wenn wir heute Valentinos Queerness *avant la lettre* wahrnehmen, dann teilen wir den Genuss der zeitgenössischen Zuschauerinnen. Wir nehmen aber auch die Arbeit von Frauen wieder auf, die einmal Valentino im Film, im Kino Raum gaben: June Mathis, die Drehbuchautorin, die Valentino für *The Four Horsemen* aussuchte, den Film, der ihn berühmt machte; Alla Nazimova, die Schauspielerin, die ihn als ihren Partner in *Camille* haben wollte, ein Film, den sie selber produzierte; und schließlich Natacha Rambova, die Setdesignerin von *Camille* und *Salome*, einem Film, der erst spät zu einem subkulturellen Ruhm gelangte. Rambovas Einfluss auf die Karriere ihres zeitweiligen Ehemanns wurde sattsam bekannt gemacht und sein Verhalten als unmännliche Hörigkeit inkriminiert. Amy Lawrence stellt demgegenüber Valentino entschieden als politisches Subjekt und Kritiker des Produktionssystems heraus.<sup>5</sup>

„*A momentary aurora*“<sup>6</sup>

Valentino ist ein passageres Phänomen in mehrerlei Hinsicht: Er kam aus Europa nach Amerika, versuchte aus einem unwillkommenen Immigranten zu einem US-Bürger zu werden; Starruhm erwarb er in der kurzen Zeitspanne des Übergangs vom Frühen Erzählkino zum „Classical Hollywood“; schließlich und nicht zuletzt ist Valentino eine Erscheinung des Übergangs von der Moderne des europäischen Frühen Kinos zu einer des amerikanischen, die sich im Laufe der 20er Jahre auf dem Weltmarkt durchsetzte.

Die Entstehung des Kinos hängt bekanntlich mit tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen im Zeichen von technischem und ökonomischem Fortschritt zusammen. Alle Versuche, den Film aus diesen Zusammenhängen zu lösen, ihn als reine Kunst – was auch immer das ist – zu kultivieren, gehen an der revolutionären Bedeutung dieses ersten massenmedialen Phänomens vorbei. Die Industrialisierung zog im 19. Jahrhundert die Massen in den Kapitalprozess hinein. Die Landbevölkerung etwa, die bis dahin in einem ihrer Arbeit entsprechenden sozialen Alltag und in einer damit zusammenhängenden Kultur lebte, oder Frauen, die im Privaten, der Hausarbeit verpflichtet, eine Kultur des Hauses pflegten – sie alle wurden mehr und mehr im industriellen Arbeitsprozess gebraucht und aus ihren Lebenswelten entfernt. Der Film und das Kino reagierten auf ein Vakuum an Sozialem und Kulturellem, das dadurch für die Industriearbeiter/innen und Angestellten entstand.

5 Amy Lawrence: *Rudolph Valentino. Italian American 1919-1926*, Unveröffentlichtes Manuskript.

6 Diese und die folgenden beiden Überschriften sind Zitate aus den Zwischentiteln des Films *Camille*.

Der enge Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Films und der Arbeitsökonomie ist bei Etienne Jules Marey zu beobachten.<sup>7</sup> Regeneration der Arbeitskraft wird im Zeichen ihrer möglichst effizienten Nutzung den Unternehmern zum Thema; zum Problem wird sie jedoch auch den Arbeitenden selber, wenn ihnen nämlich die traditionellen Rhythmen von Arbeit und Freizeit genommen sind. Film und Kino bilden Räume der Erholung. Zugleich aber dringen in diese neuen Räume kulturelle Momente von unten ein, Momente sich bewusst werdender unterdrückter, von der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossener, missachteter Kulturen. Sie finden im Film, im Kino ihre Emanzipation vom Nischendasein, tauchen in der modernen Öffentlichkeit auf und treten in Austausch miteinander. Eine Kultur der Massen, die von Differenzen lebt, die nicht ausschließt – auch nicht die Kultur des Bürgertums –, wird in der Frühzeit denkbar. Das Kino der Anfangsjahre mit seinen gemischten Programmen, seinen Burlesken und Zauberstücken, seinen Naturaufnahmen und Liebesgeschichten präsentierte diese blühende Vielfalt.

Das Potenzial in diesem Sinne, das Valentino in die USA einwandernd mitbrachte, lässt sich vielleicht ein wenig an Hand von Filmen Elvira Notaris vorstellen – dieser wunderbaren Regisseurin des frühen italienischen Kinos.<sup>8</sup> Sie nahm den neapolitanischen Alltag der armen Leute auf, ihre Melodramatik der Emotionen und Leidenschaften, die im Lied kultiviert wurden. Der Möglichkeit, Ähnliches in die Produktionen Hollywoods zu tragen, stand jedoch die Politik, die antiitalienische Stimmungsmache (wie Amy Lawrence ausführt), entgegen. Das ‚Italienische‘ Valentinos wurde in Narration und Rolle verdrängt, in vage exotische Reize zerstreut (worauf schon Miriam Hansen hinwies). Doch in seiner leiblichen Erscheinung entging Valentino der Zensur dadurch, dass er sie dem Publikum überaus erfolgreich zum Konsum anbot. Auf diesen Erfolg konnte die Filmwirtschaft nicht verzichten.

In den USA, früher und durchgreifender als in Europa, wurde ein zweites Interesse des Kapitals an der Masse bildend: das Interesse an ihr nicht so sehr als Arbeitern, sondern als Konsumenten und insbesondere Konsumentinnen. Das US-amerikanische Kino der späten 10er und frühen 20er Jahre, in das Valentino eintrat, ist das einer expandierenden Konsumkultur. Was ist darunter – ohne denunzierenden Beigeschmack – zu verstehen? Ich denke, die oft übersehene Bedeutung von Konsumkultur liegt darin, dass sich eine Fähigkeit bildet, in den zur Ware gewordenen Dingen und Menschen etwas Wirkliches zu entdecken und es sich zur Erhaltung und zum Glück des Lebens einzuverleiben. Es ist mit anderen Worten die Fähigkeit, die massenkulturell gebildet werden kann. Im Kino und angesichts der Filme

7 Vgl. dazu Anson Rabinbach: *Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley/Los Angeles 1992.

8 Von Elvira Notari sind nur drei Filme erhalten, darunter *'A Santa Notte*, 1922; Giuliana Bruno hat aus den Spuren dieser Regisseurin Umriss ihrer Arbeit rekonstruiert und uns eine Ahnung vom Phänomen des frühen italienischen Kinos vermittelt. Vgl. Giuliana Bruno: *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton 1993.



– die sich weder essen noch mit nach Hause nehmen lassen – handelt es sich um die Entdeckung von wahrgenommenen Wirklichkeiten, Wahrnehmungswirklichkeiten, an die sich Phantasien anlehnen und ein Spiel entfalten können. Während die kulturkonservative Gesellschaft der Subsumtion der Waren unter die Mehrung des Kapitals Raum gibt, entsteht im Kino ein „Möglichkeitsraum“, der die bürgerlich-demokratische Öffentlichkeit in den Schatten stellt.<sup>9</sup>

Dumas' *La Dame aux Camélias* entwickelte sich im 19. Jahrhundert auf der Theater- wie der Opernbühne zu einem Publikumsliebbling. Der Film *Camille* jedoch nahm dem Roman von Alexandre Dumas die Möglichkeit, eine neue Vergesellschaftung durch den Konsum hindurch zu thematisieren. Darin ist er 1921 aktuell und selbstreflexiv. Armand, der gerade frisch vom Lande kommt, entdeckt in der Kokotte, der zur Ware gewordenen Frau, eine Wirklichkeit, die ihn zur Liebe, inmitten des Amüsierbetriebs zur Sehnsucht nach wirklichem Miteinanderleben bewegt. Valentino ist der Vermittler, der diese Fähigkeit zur Entdeckung und zum Spiel der Phantasie im Publikum weckt.

### „A plaything“

Ein großer Star des europäischen Kinos war Asta Nielsen. Ihr gelang es, die Emanzipationsbewegung der Frauen, eines weiblichen Lebens in Differenz zu dem des Mannes, in den Film zu tragen. Das war nicht auf die Geschichten aus dem Alltag beschränkt, sondern schlug sich in der Form, in der Ästhetik der Filme nieder, deren Bildung von der Schauspielerin ausging. Weder für den Italiener Valentino noch für die Russin Nazimova war in Hollywood etwas Vergleichbares möglich. Nazimovas Spiel legt einerseits eine betonte Künstlichkeit an den Tag, die weit entfernt von Niensens Anlehnung an Körper und Alltagsdinge ist, andererseits orientiert es sich an der Hysterie. Die lange Schluss-Sequenz von *Camille* ist eine einzige Offenbarung des Leidens, eine Entblößung der unterdrückten Seele, des unterdrückten Körpers. Und das, obwohl die Schauspielerin zugleich Produzentin und geheime Regisseurin des Films ist und ihn mit zwei anderen Frauen gemeinsam realisiert. Aber etwas gelingt auf diese Weise: Die durch die Dumas'sche Heldin vorgezeichnete Gestalt der Frau als Ware wird im Zusammenspiel von Drehbuchautorin, Setdesignerin und Schauspielerin ausgestellt. Über die kinematographische Ausstellung lässt sie sich einer möglichen Aufhebung entgegenreiben – einer, die im (weiblichen) Publikum stattfindet. Auf diesem Weg zur Aufhebung der Warengestalt der Frau spielt Valentino offenbar eine zentrale Rolle.

Gerade im Verhältnis zur Hyperaktivität Nazimovas frage ich mich, was tut eigentlich Valentino in diesem Film? Er steht herum, er schaut, er lässt sich fallen... In den seltenen Momenten von Aktion bleiben seine Handlungen unvollendet, enden im Leeren, gerinnen zu Posen, erreichen nichts. Spielt er überhaupt? „Das

<sup>9</sup> Zum „Möglichkeitsraum“ vgl. auch Ute Holl: *Feld, Riss, Raum: Zur Topologie des Kinos*, Habilitationsschrift, eingereicht an der Humboldt-Universität Berlin, Herbst 2008.

einzig Positive des Films“, schrieb Siegfried Kracauer kurz nach Valentinos Tod über *The Eagle*, „ist die Schönheit seines Helden“. Am Ende des Textes heißt es nochmals: „die bloße Schönheit eines Darstellers, der sonst nichts darstellen kann“. <sup>10</sup> Béla Balázs sah mehr, er sah den Blick Valentinos: „Es war eigentlich nur ein seltsamer Blick und immer derselbe. Aber er vermochte den Kitsch von sieben Akten zu überstrahlen. Wie wenig doch genügt, um Leben in einen Film zu bringen. Ein Blick. Wieviel das ist.“ <sup>11</sup>

Schönheit und Blick. Er verführt mit seiner bloßen Erscheinung die Frauen vor der Leinwand. Aber indem er sie anzieht, indem er sich zum Objekt macht, an das sie ihre Phantasien lehnen können, verführt er sie auch zu seinem eigenen entdeckenden Blick, einem Blick, in dem äußerste Passivität und – die Warenoberfläche durchdringende – Aktivität sich mischen. Mit Valentinos Blick entdecken die Zuschauerinnen die Wirklichkeit in der Darstellung der Nazimova und wenden gleich ihm ihr die Liebe zu. Nazimova im Hollywood der 20er Jahre, anders als die Nielsen in den 10er Jahren, brauchte ein männliches Gegenüber im Film, um das Publikum die (Selbst-)Wahrnehmung, die ihr Spiel inkorporiert, wahrnehmen zu lassen.

### „*You are different*“

In der ersten Szene im Opernfoyer sehen wir zuerst Valentino/Armand und einen Freund, Gaston, auf der Freitreppe stehen. Mit ihm nehmen wir wenig später oben vor dem Saalausgang Nazimova/Marguerite wahr. Fast die ganze Szene über verharrt Valentino auf den Stufen, nahe dem ausladenden Geländer, während Nazimova hinuntersteigt, Marguerite sich Armand vorstellen lässt, sich über ihn mokiert. Er rührt sich nicht, er schaut sie an und schaut unter sich, nachdem sie ihn hat stehen lassen. Im Weitergehen blickt Nazimova/Marguerite mehrfach über die Schulter zurück. Doch er – in sämtlichen Gegenschnitten – verharrt, immer noch auf demselben Fleck, in derselben Pose, in sich gekehrt, ihr nachschauend, nachschmeckend fast.

Ihr Appartement bildet den zweiten und anderen Raum, in dem sie sich begegnen. Nach dem Eintreten ist er wieder stehen geblieben, schlingt die Hände ungeschickt vor seinem Körper ineinander. Nazimova/Marguerite zieht ihn in dieser Schlinge am Zeigefinger nach sich zu der lauten Gesellschaft am Fensterbogen hin. Unwillkürlich lässt er sich neben ihr auf dem Polster nieder. Und schaut sie sogleich von der Seite an. Wenn sie sich erhebt, folgt ihr sein Blick, oft in einer Wendung des ganzen Körpers; wenn sie tanzt, wenn sie singt, schaut er sie immer noch unverwandt an. Bis er schließlich aufsteht, aber nur um sich an den Rand der Ge-

10 Siegfried Kracauer: „Rudolf Valentino“, Frankfurter Zeitung vom 17.11.1926, wiederabgedruckt in: Ders.: *Werke. Kleine Schriften zum Film 1921-1927*, Frankfurt am Main 2004, Bd. 6.1, S. 271 f.

11 Béla Balázs: „Der junge Maharadscha“, in: *Der Tag*, 29.2.1924, wiederabgedruckt in: Ders.: *Schriften zum Film*, München 1982, Bd. 1, S. 278 f.

sellschaft zu bewegen, ein deutliches Zeichen der Distanzierung. Die Entfernung ist jedoch zugleich Näherung an das, was er in Marguerite wahrnimmt und was die Gesellschaft nicht sieht. Für einen Augenblick erfasst die Kamera ihn aufrecht am rechten Bildrand und sie am linken, gegenüber. Er schaut sie weiter an, und als sie den Raum verlässt, ist er wieder aufs Polster gesunken, gesunken in die Schau nach Innen – die Stirn gekraust, den Mund leise bewegt von einem aufsteigenden Seufzer. Zurückgekommen fordert sie ihn nicht ein zweites Mal auf sich zu bewegen. Im Gegenteil, als sie tanzen will, ergreift sie die Hand des Freundes, zu dem er sich gerade gesellt hat, und stößt ihn zurück. Er steht dumm rum. Ihre Geste unterstreicht das.

In Bewegung setzt er sich bei den ersten Anzeichen ihres Leidens. Sie hustet, er schaut, das Gesicht in einer Spur von Schmerz verzogen, auf sie. Nazimova verlässt den Raum, Armand eilt zu Prudence, sie zu befragen: Was ist? Dann stürzt er, stürzt Valentino in einer plötzlichen Wendung des ganzen Körpers zu Marguerites Schlafgemach hin, öffnet die Tür, tritt ein. Über Momente des Sodomasochistischen in den Geschlechterbeziehungen der Valentino-Filme ist geschrieben worden.<sup>12</sup> Doch die Filme auf den Spiegel psychoanalytischer Erkenntnisse über die Verbindung von Schmerz und Lust, über das Erwachen männlicher Potenz beim Anblick leidender Frauen zu fixieren, überlässt sie der Verdinglichung, der Warenform. Ich möchte auf etwas anderes aufmerksam machen: Während Nazimova in der Künstlichkeit der hoch stilisierten Kleidung – die der Stilisierung des Dekors korrespondiert –, aber auch in der Künstlichkeit der Gesten den lebendigen Körper verdrängt, um den kostbaren Gegenstand darzustellen, ist das Husten eine buchstäblich erschütternde Körperregung. Armand, den Valentino so offensichtlich in seiner Versunkenheit in eine Wahrnehmung spielt, die ein Verborgenes der Marguerite birgt oder zu bergen sucht, vermag seine Liebe in Bewegung im äußeren Raum umzusetzen, sobald dort ein Moment dieses Verborgenen vernehmbar wird, wie entstellt auch immer.

### Strategien der Frauen – Utopie eines Mannes

June Mathis, Natascha Rambova, Alla Nazimova – sie haben zu dritt filmische Strategien entwickelt, um die Wirklichkeit von Frauen und von Frauenliebe in den Film zu bringen (anhand von *Salome*, der Zusammenarbeit von Nazimova und Rambova, hat Patricia White das subtil herausgearbeitet<sup>13</sup>). Es sind Strategien der

12 Unter anderem von Miriam Hansen (vgl. Hansen: *Babel & Babylon* [Anm. 4]) und Gaylyn Studlar: „Discourses of Gender and Ethnicity. The Construction and De(con)struction of Rudolph Valentino as Other“, in: *Film Criticism* 13/2, 1989, S. 18-35, und dies.: *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York 1996.

13 Patricia White: „Nazimova's Veils. Salome at the Intersection of Film History“, in: *A Feminist Reader in Early Cinema*, hg. v. Jennifer M. Bean/Diane Negra, Durham 2002, S. 60-87.

Vergegenwärtigung<sup>14</sup>, die die Drehbuchautorin ins Spiel bringt – Greta Garbo als Camille wird gut ein Jahrzehnt später im nostalgischen Setting einer 19. Jahrhundert-Paris-Seligkeit auftreten müssen –; Strategien der Verräumlichung, die die Set-designerin entwickelt und damit nicht nur die Geschichte der Teleologie enthebt, sondern auch eine Reflexion auf die patriarchale Theatralität der Bühne und die weibliche Imaginationskraft des Kinos zur Darstellung bringt. Es ist die Strategie der Verkehrung, insbesondere der Verkehrung des festgeschriebenen Geschlechterverhältnisses. Auf diese List will ich zum Schluss zu sprechen kommen.

Die bürgerliche Kultur legte den Mann auf den Geist, das Entscheidungs- und Handlungssubjekt fest – und die Frau auf Natur, Passivität, Unmündigkeit. Männer sind die Wissenden und Realitätstüchtigen, Frauen die Unwissenden, Naiven, Unerfahrenen. In *Camille* findet eine radikale Verkehrung dieser Zuschreibungen statt. Ganz deutlich wird das im Mittelteil, der Armand und Marguerite in bescheidenen Verhältnissen auf dem Lande lebend zeigt. Schon in ihrer imaginativen Reaktion auf *Manon Lescaut*, während Armand vorliest, äußert sich bei Marguerite ein Eingedenken der realen Machtverhältnisse, ein Schatten der Realität fällt in ihr Gesicht. Wenig später nimmt dieser Schatten leibhaftige Gestalt an: Armands Vater dringt in die Häuslichkeit der Liebenden ein. Trotz des Schocks kann sie sich mit ihm auf Kosten ihres Liebesglücks einigen, weil sie, die Kurtisane, die sich das Amüsement der Männer zum Beruf gemacht hat, ein Wissen von den repressiven, frauenfeindlichen gesellschaftlichen Verhältnissen hat. Dieses Wissen von Marguerite im Film ist auch das von Nazimova im Filmgeschäft.

Armand wird – anders als im Roman – von Anfang bis Ende als der unwissende, realitätsuntüchtige, in seiner liebenden Wahrnehmung aufgehende Mann gezeigt. Das manifestiert sich nicht nur in den Momenten der Hingabe, sondern auch dann, wenn er mit der Realität konfrontiert wird – er versteht sie nicht, sieht nicht einmal ihre Zeichen. In Augenblicken der Zurückweisung durch Marguerite mantelt er sich zu bloßer Form wütender Männlichkeit auf, die keinen Inhalt hat – seine hochoberhobenen Fäuste bleiben in der Luft stehen, er sinkt in sich zurück, und die Liebesgeste, der Versuch, sie erneut zu umfassen, erstarrt ebenso im Leeren. Der Roman endet mit der Rückkehr, der Einkehr des verlorenen Sohnes in die patriarchale Ordnung, einem ‚Erwachsenwerden‘ – nicht so der Film.

Valentinos Darstellung des Armand kennt nur einen Wirklichkeitssinn: den Sinn für ein Mögliches, eine mögliche Wirklichkeit der Frauen, in der die Geschlechter in einem menschlichen, gesellschaftlichen Verhältnis miteinander leben. Valentino verführt durch eine Schönheit des Mannes, die ohne die Kälte klassischer Statuen ist, vielmehr in der Körperaura etwas Weibliches transportiert. Er nimmt uns mit in seinen Blick, der die Warenverhältnisse durchdringt und in ihnen eine Wirklichkeit aufnimmt. Er verharrt auf der Schwelle zwischen dem Aufbruch aus der alten Welt und der Assimilation an die neue. Dadurch wird er zu

14 Im Vorspann des Films heißt es bei Dumas' *La Dame aux camélias*: „comes to mind basque and crinoline. But why not a Camille of today?“

dem utopischen Mann für die Frauen, die ihn in den Film holen, und für die Zuschauerinnen, die er ins Kino holt: Er entdeckt ihr Leben.

Wirklichkeit, die der Film in unserer Wahrnehmung entstehen lässt, und von der in diesem Text die Rede war, ist die mögliche, das Mögliche. So erweckte Valentino einmal leidenschaftliche Hoffnung und Hoffnung in der Leidenschaft – wie noch *ex negativo* der Massenaufbruch der Frauen bei Valentinos Tod bezeugte. Das Wunderbare des Films ist jedoch, dass mit jeder Kinovorführung die entbehrtete Erscheinung des Geliebten wieder da ist und womöglich klarer da ist als zu Zeiten, als der Star noch lebte. Kinos, aus denen die Filmgeschichte verschwindet (und das ist – bis auf ganz wenige Ausnahmeorte – heute der Fall), betrügen uns um Hoffnungserfahrungen. Der Schwund liegt weniger an den Kinos und deren Betreibern als an dem herrschenden Kulturmissverständnis mit den entsprechenden finanziellen Folgen. Leidenschaft, die Valentino entdecken lässt – solange wir sie nicht leben können, gilt sie dem Kino, gilt sie einem Möglichen.