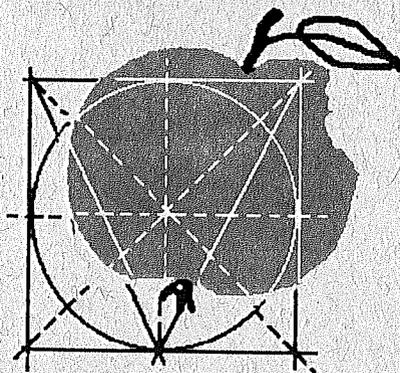


**BERLINER  
WISSENSCHAFT-  
LERINNEN  
STELLEN  
SICH VOR**



**Nr. 18**

**Renate Berger**

**Moments can change your life**

**Kreative Krisen im Leben von Tänzerinnen  
der zwanziger Jahre**

Zentraleinrichtung zur Förderung von  
Frauenstudien und Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin

In der Reihe *Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor* werden Vorträge publiziert, die an der Freien Universität gehalten wurden. Ziel ist es, ein Forum für die Diskussion von Forschungsergebnissen im fächerübergreifenden Bereich der Frauenforschung zu schaffen.

Herausgegeben von der  
Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und  
Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin  
Königin-Luise-Str. 34  
1000 Berlin 33

Druck: Zentrale Universitätsdruckerei  
der Freien Universität Berlin

Berlin 1992

**Renate Berger**

**Nr. 18**

**Moments can change your life**

**Kreative Krisen im Leben von Tänzerinnen  
der zwanziger Jahre**

Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe  
„Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor“  
der Zentraleinrichtung zur Förderung  
von Frauenstudien und Frauenforschung  
an der Freien Universität Berlin

23. Juni 1992

*„Good girls go to heaven.  
Bad girls go everywhere.“*

*Anonyma*

Es gibt Momente im Leben, die legen sich wie Glas zwischen Vergangenheit und Zukunft. Ein Blick, ein Wort, eine Geste genügen, und nichts ist mehr wie es war. Plötzlich werden wir uns fremd, uns und den anderen.

Solche Momente hinterlassen Spuren. Manche sind sichtbar. Stolz getragen wie ein Schmuck erinnern sie uns an die feine Grenze zwischen Leben und Tod.<sup>1</sup> Andere, chemische Narben, bleiben verborgen. „Augenblicke“, sagt Charlotte Wolff, „verändern uns mehr als die Zeit.“<sup>2</sup> Im Leben der Künstlerinnen Valeska Gert, Rahel Sanzara und Natacha Rambova hat es solche Augenblicke gegeben, Vorboten oder Auslöser einer Krise bzw. Lebenswende. Alle drei sind in den 90er Jahren geboren. Sie beginnen als Tänzerinnen und überlassen sich einem kulturellen Klima, das Gattungsgrenzen außer Kraft setzt, in dem es möglich ist, vom Theater zum Kabarett, von der Bühne zum Film, vom Film zum Theater, vom Spielen zum Schreiben, vom Design zur Regie zu wechseln.

Überall war der kulturelle Umbruch spürbar. Das junge Kino löste nicht nur eine Theaterkrise aus, es verband Hoffnungen auf zeitgemäßen Ausdruck mit der Neigung, die alten Künste als Stoff- und Vorratskammer auszuplündern.<sup>3</sup> Mit dem neuen Medium Film veränderte sich das Sehen — mit dem Sehen das Publikum, die Bühne, die Literatur.<sup>4</sup>

Die Signatur der zwanziger Jahre wird auch vom Tanz geprägt.<sup>5</sup> Hervorgegangen aus der Rhythmik- und Gymnastikbewegung verdanken die unter den Begriff „Ausdruckstanz“ fallenden Neuerungen viel der Kunst des Expressionismus, können sich aber erst in der Nachkriegszeit durchsetzen. Der Ausdruckstanz grenzt sich im Hinblick auf Formen und Inhalte sowohl vom Ballett als auch von der „Taylorisierung“ moderner Revuen ab.<sup>6</sup>

In Dresden geht es Mary Wigman um die planvolle Entwicklung einer aus der Individualität, dem Inneren des Menschen entfalteten Bewegung, die sie in der sächsischen Metropole mit Hilfe einer Schule und auf Tourneen verwirklicht.

Zustrom aus aller Welt hat damals Berlin zu bewältigen.<sup>7</sup> Als Zentrum des modernen Tanzes bringt die Stadt einen Typus wie

Anita Berber hervor: Er ist in Nachtclubs, Cabarets, Lokalen zu Hause und sucht — vom Glanz der Metropole angezogen — den schnellen Einstieg.

Wie Wigman hätte auch Berber sagen können: „Es ist Leben, lebendigstes Lebensgefühl, aus dem heraus alles Tanz wird.“ Wigman brauchte Jahre, um Verständnis für ihren herben Stil zu wecken. Ihre Kraft, ihr Mut wurden auf manche Probe gestellt: „Kampf war immer“, sagte sie rückblickend, „und ich habe ihn immer geliebt.“<sup>8</sup> Berber hatte sofort Erfolg, doch in einem Umfeld, das ihrer Entwicklung kaum förderlich war.<sup>9</sup> Wigman erwarb sich Respekt — Berber verlor ihn; zu schnell war durchschaut, daß sie innerlich an ein Publikum gebunden blieb, was sich amüsieren und Tabus, die keine mehr waren, gebrochen sehen wollte, im Nackttanz und vergleichbaren Produktionen.

Als 1919 eine Mappe mit Lithographien von Charlotte Berend-Corinth erscheint, tritt die T ä n z e r i n Berber hinter statischen, den Schein von Selbstvergessenheit währenden Posen zurück.<sup>10</sup> Schon die Zwanzigjährige bedient eine Mentalität, die den schnellen Reiz will. Ihr tänzerisches Potential wird einseitig in Anspruch genommen. Das öffentliche Erscheinungsbild erstarrt.

Als Otto Dix sie sechs Jahre später portraitiert, malt er ein Double ihrer selbst: Die Angst, der Kinderblick Berbers — nichts davon erscheint.<sup>11</sup> Dix war bereits mit einem hochgerüsteten Imago konfrontiert: So sah er sie damals, so sehen wir sie heute, einen bösen Glanz in den Augen.

Weil Wigman die Rolle der Seherin wählte, konnte sie ekstatisch sein, ohne an Ansehen einzubüßen. Für sie war der Tanz „ein wilder Rausch, der die Sinne betäubt und mich von der Außenwelt befreit . . . Tänzerin in mir ist stärker als der Mensch, und sie beherrscht mich vollkommen.“<sup>12</sup>

Berbers „Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase“ sind nicht frei von der Angst, die Wirkung könne ausbleiben. Ihr Rausch folgt der Mode, und er hat konkrete Auslöser: Alkohol, Kokain, Morphin.<sup>13</sup>

So vieles schien damals möglich, so vieles wartete darauf, ausprobiert zu werden. „In der Atmosphäre der 20er Jahre atmete man die Luft von Freiheit und Toleranz“, schrieb Charlotte Wolff, „ . . . der verlorene Krieg und die jetzt auftretende Hyper-

inflation machten die Menschen ganz wild darauf, ihr Leben in vollen Zügen zu genießen . . . Die Kultur stand in voller Blüte, während das Land in einen Abgrund taumelte. Es war die Zeit des Überschwanges erotischer Vergnügungen und intellektueller Späße, mit denen Theaterstücke, Chansons und Kabarettis gewürzt wurden . . . Der Himmel war nicht irgendwo über uns, sondern auf Erden, in der deutschen Hauptstadt“: Berlin.<sup>14</sup>

1.

„Rotkäppchen, Großmutter und Wolf in einer Person“<sup>15</sup> —  
Valeska Gert

„Ich wollte über alle Grenzen hinaus“ — dieser Impuls trägt Valeska Gert über eine Berliner Kindheit, ein amerikanisches Exil und schließlich nach Kampen auf Sylt, wo sich gegen Ende ihres Lebens immer noch Menschen finden, die erschrecken vor ihrer elementaren, jenseits des Menschlichen angesiedelten Ausdruckskraft.<sup>16</sup> Dabei wies nichts darauf hin, daß im Kind Gertrud Valeska Samosch, 1892 in Berlin geboren, eine Meisterin der Groteske angelegt war. Mit sieben Jahren erhielt es „Graziestunden“ beim Ballettmeister des Königlichen Opernhauses und trat im duftigen Tutu auf — nach dem Bilde der Primaballerina assoluta des russischen Balletts.<sup>17</sup> Anna Pawlowa war für Gert „die schönste Frau, die ich je gesehen hatte. Ihr Gesicht war schmal und edel, sie tanzte zart und leicht wie ein Blumenblatt.“<sup>18</sup> Das Kind überließ sich dem endzeitlichen Zauber einer Form, die ihren Höhepunkt erreicht hatte. Was danach kam, durfte, es mußte anders sein.

An Selbstvertrauen fehlte es dem Nachwuchs nicht. Als ihre Lehrerin Rita Sacchetto beim Vorstellungsgespräch fragte: „Sie gefallen sich wohl sehr?“, antwortete Gert: „Ja . . . und mehr noch, ich bin berauscht von mir. Ich kann bestriicken, wen ich will. Meist will ich nicht.“<sup>19</sup> Ein gemeinsamer Auftritt mit anderen Elevationen des Ausdruckstanzes unter Sacchetto's Leitung — darunter war Anita Berber als „Rose“ und „Diana mit Pfeil“ — ließ Gert die eigene Richtung ahnen: „Ich brannte vor Lust, in diese Süßigkeit hineinzuplatzen“, schrieb sie später in ihren Erinnerungen. „Voll Übermut knallte ich wie eine Bombe aus der Kulisse. Und dieselben Bewegungen, die ich auf der Probe sanft und anmutig getanzt hatte, übertrieb ich jetzt wild. Mit Riesenschritten stürmte ich quer über das Podium, die Arme schlenkerten wie ein großer Pendel, die Hände spreizten sich, das Gesicht verzerrte sich zu

frechen Grimassen. Dann tanzte ich süß. Jawohl, ich kann auch süß sein, viel süßer als die anderen. Im nächsten Augenblick hatte das Publikum wieder eine Ohrfeige weg. Der Tanz war ein Funke im Pulverfaß. Das Publikum explodierte, schrie, pfiiff, jubelte. Ich zog, frech grinsend, ab. Die moderne Tanzsatire war geboren, ohne daß ich es wollte oder wußte. Und dadurch, daß ich unvermittelt süß und frech, sanft nach hart setzte, gestaltete ich zum erstenmal etwas für diese Zeit sehr Charakteristisches, die Unausgeglichenheit.“<sup>20</sup>

Damit traf sie einen Nerv: Nicht nur der Tanz, auch sein Publikum hatte sich verändert. 1929 charakterisierte Siegfried Kracauer den durch eine wachsende Zahl von Angestellten bewirkten Mentalitätswandel am Beispiel Berlins u.a. am Phänomen der „geistigen Obdachlosigkeit“.

Überall wurden Lokale, Nachtclubs und vergleichbare Etablissements eröffnet. Nach Kracauer rationalisierten diese „Pläsierkassernen“ das „Vergnügen der Angestelltenheere“, versorgten die „Masse als Masse“.<sup>21</sup> Von keiner Theorie gestützt, trieben und tanzten die Angehörigen dieser neu entdeckten Schicht ziellos dahin. Es fehlte an Substanz. Das „Höhere“, schrieb Kracauer, ist den Angestellten „nicht Gehalt, sondern Glanz“. Es ergibt sich „ihnen nicht durch Sammlung, sondern in der Zerstreuung.“<sup>22</sup> Die Lokale Berlins sind auf solch ein Publikum zugeschnitten: Industrieböden für die geistig unbebaute Angestelltenbohème.

„Die ohne Substanz tun sich leichter“, denn ihre Überlebenschance auf dem Arbeitsmarkt ist an die gelungene Gestaltung ihrer Epidermis gebunden. Gefragt ist eine „moralisch-rosa Hautfarbe“.<sup>23</sup> Der Farbwert Rosa steht für die Mentalität einer Zwischenschicht, die sich nicht für Weiß oder Rot entscheiden mag. Ihre Moral ist vorgegeben: sie soll „rosa gefärbt sein“, ihr „Rosa moralisch untermalen. So wünschen es die, denen die Auslese obliegt. Sie möchten das Leben mit einem Firnis überziehen, der seine keineswegs rosige Wirklichkeit verhüllt. Wehe, wenn die Moral unter die Haut dränge und das Rosa nicht gerade noch moralisch genug wäre, um den Ausbruch der Begierden zu verhindern.“<sup>24</sup>

Anita Berber hatte dies Rosa erröten lassen — Valeska Gert wird es zum Glühen bringen.

Steht die Ballerina wie Andersens kleine Seejungfrau auf des Messers Schneide, erobern sich Ausdruckstänzerinnen seit Isadora Duncan die Bühne mit bloßem, voll auftretendem Fuß und küh-

nen, an Nijinskij erinnernden Sprüngen: Für Augenblicke entschweben sie der Welt.

Valeska Gert ist nicht Seejungfrau, sondern (nach dem Urteil einer Bekannten) „Rothkäppchen, Großmutter und Wolf in einer Person“. <sup>25</sup> Dieses Wesen gehört der Welt, gehört ihr ganz. Es ist eine Welt mit industriellen Rhythmus, wie sie Walther Rutmann in seinem Film „Berlin, die Sinfonie der Großstadt“ (1927) einfing —eine Welt, in der romantische Sehnsüchte vom Zwang, das Tempo zu halten, absorbiert wurden.

Der Wendepunkt im Leben Valeska Gerts liegt in der Kindheit. Als Vierzehnjährige erkennt sie, „daß es keinen Himmel gibt. Himmel ist nichts weiter als so viel Luft, daß sie blau aussieht. Wenn aber alles nur Luft ist, wo ist dann Gott?“ <sup>26</sup> Nirgends. Das Ungeborgene des eigenen Daseins, aller Menschen, wird ihr blitzartig bewußt. „Ganz plötzlich sah ich kraß, klar und unverhüllt, daß auch ich sterben muß, nicht nur die anderen. Weg werde ich sein, total weg für alle Zeiten, für ewig . . . Ich brüllte vor Entsetzen wie ein Tier. Es gibt keine Gnade und keinen Ausweg, einmal ist es mit mir zu Ende.“ <sup>27</sup>

Das leere Blau über Berlin läßt sie nicht nur sagen, „Wenn alles so schnell vorbei ist, dann muß ich schnell viel erleben, ganz dicht“, sie handelt auch entsprechend. <sup>28</sup>

Konsequent arbeitet Gert an ihren Ausdrucksmitteln. Die Großstadt kommt ihr dabei entgegen. In der Anonymität ist sie jedem Mann eine andere Frau. Das nennt sie: schauspielerische Fähigkeiten entwickeln. <sup>29</sup> Wie sie in ihren Ballett-Parodien etwas vom Zauber Pawlowas durchschimmern läßt, so mimt sie den plastischen Typus des „Weibchens“, um sich der Mittel für jene Ungefalligkeit zu versichern, die ihre Einzigartigkeit im Rahmen des Ausdruckstanzes ausmacht.

„Nein, sie ist nicht das Ideal einer Frau“, stellt Fred Hildenbrandt 1928 fest, als er Gerts Stellung zwischen Tanz, Pantomime und Schauspiel ergründen will.

„Wie also könnte sie ein Liebling der Massen sein, so unsüß, unblond, unweich, unschön?“ <sup>30</sup> Trotzdem trifft sich Gerts Temperament mit dem Erleben ihres Publikums. Nach Hildenbrandt haben die Menschen „keine seelischen Organe“ mehr „dafür, das Angedeutete zu genießen . . . sie lieben das Vergrößerte und Vergrößerte. Und die Gert tanzt es ihnen.“ <sup>31</sup> Tanz entsteht aus dem

Rausch; er soll „Bekentnis“, nicht „beliebig gebogener Zierrat“ des Lebens sein.<sup>32</sup>

Ausformuliert werden die Ideen zu Tänzen erst vor dem Publikum. Tourneen sind ein Problem, denn Valeska Gert reproduziert nicht, sondern durchlebt ihr Thema bei jedem Auftritt neu.<sup>33</sup> So tanzt sie in „Canaille“ alle Nuancen von der verführten bis zur kupplerischen Frau. Sie tanzt den Sport: Radrennen, Schwimmen, Florettfechten, Tennis. Sie tanzt Boxer und Fußballer. Sie tanzt eine Geburt, Nervosität, Ekstase. Sie tanzt Amme oder Erzengel, und sie kann sogar Gerüche tanzen: Luft, zum Schneiden dick, und den Berliner Verkehr.<sup>34</sup>

Im Mittelpunkt ihrer Kinderkrise stand die Angst vor dem Tod. Gerts Impuls, die Restzeit des irdischen Lebens dicht werden, vor Intensität vibrieren zu lassen, führt zur Lakonie des Ausdrucks: Es bedarf keiner „drei- und fünfkäftigen Bühnenstücke. Ein Blick und einige Bewegungen genügen, um alles zu sagen“.<sup>35</sup>

Sie konzentriert und übertreibt, kann zart oder zotig wirken, doch kommt es nie — wie bei Anita Berber — zur Konfusion von eigenem und fremdem Wollen. Valeska Gert bleibt inkommensurabel. Hildenbrandt hat Mühe, ein Wesen ihrer Art zu beschreiben. „Negerin, Negerin, Negerin!“ — in diesen Worten gipfelt seine Beschreibung.<sup>36</sup> Er dachte an Josephine Baker, deren Kraft, sexuelle Präsenz und Schamfreiheit.<sup>37</sup> Wie die Amerikanerin dem Dschungel, so scheint auch die „weiße Negerin“ Gert ihrer Kultur entfremdet; sie treibt „im Niemandsland des Tanzes ... umher, ohne Programm, ohne Schule, ohne Denkschrift“.<sup>38</sup>

Nicht um zu beleidigen, sondern weil ihm die Worte fehlen, sucht Hildenbrandt nach Vergleichswerten aus der Fauna. Für ihn ist diese Tänzerin „abseitig bis zum Erschrecken“, „ein Wesen im Busch der Menschheit“ mit der „Schwermut eines verwunschenen Tieres ... unbrauchbar ... für sich selbst beinahe“.

„Sie war wie ein Tier gewiß, das kalt und nackt nach Schönheit suchte, rücksichtslos und gerade“.<sup>39</sup>

Etwas an ihr entzieht sich nicht nur der kulturellen, sondern auch der zeitlichen Einordnung. Auf der terra nullius des Tanzes bewegt sich diese „weiße Negerin“ nicht mit dem Trippeln und Dauerlächeln der Ballerinen, sondern mit „gewaltiger Fratze“ und dem vollen Gewicht eines Frauenkörpers.

Daß die Ballerina klassischen Zuschnitts selbst mit den auch ihr

abverlangten Konzessionen an einen gewandelten Publikumsgeschmack Ende der 20er Jahre zum Anachronismus geworden ist, läßt Vicki Baums 1929 erschienener, 1932 mit Greta Garbo als Elisaweta Alexandrowna Grusinskaja verfilmten Roman „Menschen im Hotel“ erkennen. Sie portraitiert eine alternde Tänzerin, deren Erfolg brüchig wird, ohne daß sie die Kraft zu experimentellen, zeitgemäßerer Formen des Tanzes findet. Die Spanne zwischen ihrem „altmodischen“, vom Drill der Kaiserlichen Ballettschule geprägten Wesen und dem neuen Tanz ist gar zu groß. Grusinskaja fürchtet „diese häßlichen, verrenkten Deutschen [ein Seitenhieb auf Valeska Gert?], diese Negerinnen, diese Nichtsköner alle“, die ihr selbst das Äußerste abfordern: „Manchmal ist das so, als müßte ich gegen die ganze Welt antanzen, gegen euer ‚Heute! Heute!‘“.<sup>40</sup>

Elisaweta Grusinskajas Erfolg ist von gestern und in einem Maß an Selbstverleugnung gebunden, das Mary Wigman verstanden hätte, einer Valeska Gert jedoch gänzlich fremd gewesen sein muß. Neben diesem Welterfolg, vertraut die Russin dem durch den Krieg entwurzelt, vom Dieb zum Geliebten mutierten Baron von Gaigern an, „zerbricht alles, da bleibt nichts Ganzes in einem. Kein Mann, kein Kind, kein Gefühl, kein Inhalt sonst. Man ist kein Mensch mehr, verstehst du das, man ist keine Frau, man ist nur ein ausgepumptes Stück Verantwortung, das in der Welt herumjagt“.<sup>41</sup>

Auch Anna Pawlowa gehört nach Gabriele Klein zu den Balletteusen, die einen von Männern vorgegebenen Kanon assimiliert und verleiblicht haben.<sup>42</sup> Pawlowa ist der sterbende Schwan, „Die blaue Weite über Rußland“, wie Rylov sie sah (1918). Trotz Tutu und Federschmuck gelingt es ihr, den majestätischen Vogel fliegen, flattern, abstürzen zu lassen. Nur ein Tier kann den Traum Hedda Gablers, „in Schönheit zu sterben“, noch erfüllen. Menschen ist das nicht gegeben.

Gert weiß es und tanzt es. Sie ersetzt Anmut durch Mut. Für Hildenbrandt steht ihre Choreographie „Tod“ ohne Beispiel in der Geschichte des modernen Tanzes da: „unkopierbar und unüberholbar und mächtig und unvergeßlich“.<sup>43</sup>

Langsam stirbt sie, in die Stille des Raumes hinein, mit kargen Gesten. Schweißperlen und allmähliches Erblassen — Aufbäumen, Agonie und Ergebung — mit ihrem eigenen Tod stirbt sie den aller Menschen.

Sanzara übernahm Hauptrollen in Dramen von Shakespeare und Schiller; sie spielte Hauptmann, Hamsun, Wedekind, Sternheim, Weiß und galt 1922 als „kommende Tragödin des modernen Nerventheaters“.<sup>51</sup> Der zwölf Jahre ältere Ernst Weiß hatte ihren Werdegang begleitet, und bald schien auch sein Durchbruch als Dramatiker zum Greifen nahe.

Drei Stücke schrieb er für Sanzara: „Tanja“ (1919), „Leonore“ (1923) und „Olympia“ (1924). Seine Protagonistinnen sind haßzerfressene, frustrierte, sadistische, rachsüchtige, verdorrte oder hörige Gestalten, die andere mißhandeln oder dem Tod zutreiben. Ihr eigenes Scheitern wird genüßlich ausgearbeitet.<sup>52</sup>

Die Bestialisierung und Pathologisierung solcher Bühnen-„Frauen“ stand in groteskem Gegensatz zum Leben der Schauspielerinnen und ihrem Einfluß auf die Rolle. Wenn Dramatiker und Regisseure ein „Raubtier“ auf die Bühne bringen wollten, hatten sie es auf den Proben doch lieber mit einer Hauskatze zu tun. Sanzara war weder das eine noch die andere, überhaupt „zu wenig katzenpfötig“, wie sie später gestand.<sup>53</sup>

Professionell und privat entgeht auch sie nicht der männlichen Gewohnheit, Frauen mit Tieren zu vergleichen bzw. gleichzusetzen: Als Tigerin, Pantherin, Katze geht Sanzara in das Denken von Weiß, in seine Werke ein.<sup>54</sup> Er dichtete ihr eine Stärke an, die sie nur auf der Bühne glaubhaft machen konnte — mit ebensoviel Disziplin wie Selbstverleugnung. Angst, eine zage Resignation beherrschen früh ihr Leben. „Wenn man an unsere eigenen, ewig ungeschützten Existenzen denkt“, schreibt sie ihrer Schwester, „... so wäre es wahrhaft besser, man wäre nie geboren.“<sup>55</sup>

Für eine Frau, die als introvertiert, schweigsam, unnahbar galt, muß die Bühnenexposition doppelt qualvoll gewesen sein: als Spiel an sich und als Darstellerin von Phantasmen des anderen Geschlechts — extrem in Wedekind- oder Weiß-Stücken.<sup>56</sup>

Erkünstelte Konflikte, Hysterie, sprachlich Verquollenes müssen in dieser toleranten und Extremen geneigten Zeit nicht nur Schauspielerinnen, sondern selbst ein Publikum strapaziert haben, das nach „Nerventheater“ verlangte.

Noch bei Henrik Ibsen oder Gerhart Hauptmann hatten Frauenrollen (auch) mit Frauen zu tun. Ernst Weiß war ein Verehrer Otto Weiningers und gehörte zu den Dramatikern, die von der Ichlosigkeit, dem voraussetzungslos Bösen des weiblichen Men-

schen überzeugt waren. Schon lange bedurfte es keiner Rechtfertigung mehr, um Frauen ins Hexen-, Mutter-, Hurenhafte, um sie ins Tierische gleiten zu lassen. Sofern es als Umwälzanlage für „Männerphantasien“ funktionierte, forderte das Theater der zwanziger Jahre seinen Darstellerinnen ein hohes Maß an Selbstverleugnung ab.<sup>57</sup> Gefragt waren weniger Schauspielerinnen als Ex-Zentrikerinnen. Ihr Bühnenerfolg hing davon ab, wie glaubhaft sie Zerrbilder der eigenen Gattung verkörperten.

Sanzara hatte getan, was ihre Laufbahn zu fordern schien: Rat angenommen, sich den verschrobensten Auffassungen von männlicher Seite gefügt. Nun spürte sie die Gefahr, an alldem zu erlahmen, steril zu werden. Bald konnte sie die Kluft zwischen Wirklichkeit und Rollen nur noch mit Disziplin überbrücken. Als sie in „Tanja“ zum letztenmal als „schöne Bestie“ erschien, wirkte die „Virtuosität ihres Wahnsinnstanzen“ auf einen Beobachter bereits „gymnastisch“.<sup>58</sup>

Theodor Tagger hielt das Stück für „unbedingten Mist“, ein „leeres Drama“.<sup>59</sup> Nur widerwillig hatte er die Regie übernommen, nun fiel selbst diese, wie er glaubte, Konzession an den Zeitgeschmack durch.

Für Sanzara leitet das Fiasko eine Lebenswende ein. 1924, nach fünfjähriger Bühnenlaufbahn, distanziert sich etwas in ihr auf immer von Stücken, die nicht das Leben schrieb, von Konflikten, die nicht ihre waren, vom Druck, unter dem Vorwand einer Frauenrolle die „Bestie“ zu mimen.

Sie zieht sich aus der Öffentlichkeit und ihrem Bekanntenkreis zurück und genießt es, gerade in Berlin einsam zu sein. In der Stille ihres Zimmers in der Motzstraße kann sie Vergangenes überdenken und eine andere werden insgeheim.<sup>60</sup> Im dreißigsten Jahr entdeckt die von männlichen Ideen, Weisungen und Obsessionen Überschwemmte die Hygiene des Schweigens. Und langsam, sehr langsam, das Wort. Es wird neu, als sie aufhört, sich als Sprachrohr anderer zu begreifen.

Ihren literarischen Erstling — er erscheint gut ein Jahr später — nennt sie „Das verlorene Kind“.<sup>61</sup> Im Mittelpunkt des Romans steht der Sexualmord an einem vierjährigen Mädchen. Schauplatz der Handlung ist ein Gut in Brandenburg. Die um dies zentrale Ereignis kreisenden Entwicklungslinien ihrer Figuren beginnen Mitte des 19. Jahrhunderts und enden im ersten Weltkrieg. Die Autorin zeichnet Empfindungen des jugendlichen Täters bis in

feinste Verästelungen nach, doch geht es ihr ebenso wie um den Mord und seine Voraussetzungen darum, wie der Verlust des Kindes die Beziehungen zwischen Menschen seines näheren Umfelds verändert.

Der Roman erregt Aufsehen.<sup>62</sup> Für den Ullstein-Verlag ist er ein kommerzieller Erfolg und wird in mehrere Sprachen übersetzt.

Sanzara hat das Feld ihrer Arbeit gewechselt und ist auf der Stelle mit Problemen konfrontiert, die noch einer Dramatikerin der 20er Jahre wie Marieluise Fleißer aufgezwungen wurden, sofern sie Neuland betrat.<sup>63</sup>

Ich nenne drei:

1. Zensur
2. Zweifel an der Urheberinnenschaft
3. Entweiblichung bzw. symbolische Kastration.

Als der Roman in der „Vossischen Zeitung“ abgedruckt werden soll — was Sanzara längere Zeit finanziell sicherstellte — will ihr Lektor Max Krell, der den Roman bewunderte und Kleists „Michael Kohlhaas“ zum Vergleich heranzog, dennoch Änderungen durchsetzen, etwa jenes Passus, in dem es um die Selbstentmanung des Täters geht, eine Szene, die wir heute als dezent und behutsam geschildert empfinden.<sup>64</sup>

Sanzara lehnte ab. „Der Roman“, erinnert sich Krell, „müsse in unversehrt Wortlaut abgedruckt werden, jeder Satz, jeder Abschnitt sei erkämpft . . . sie habe reale Dinge realistisch ausgesprochen und halte die Erwachsenen der Gegenwart für reif genug, die Wahrheit zu ertragen“.<sup>65</sup>

Krell gab ihr recht — es war Ernst Weiß, der ohne Wissen Sanzaras Eingriffe in den Text gestattete und hinter ihrem Rücken vollmundig die „Verantwortung“ dafür übernahm.<sup>66</sup>

Wie Marieluise Fleißers Autorinnenschaft angezweifelt wurde, so Rahel Sanzaras. Weibliche Kühnheit rief schnell die Zensur oder Moralapostel auf den Plan.<sup>67</sup> Verschärft wurde die Debatte, als man entdeckte, daß Sanzara von einer Geschichte aus dem „Neuen Pitaval“ ausging. Ein bekennender Plagiator wie Bertolt Brecht kam letztlich besser davon als eine Autorin, die tat, was Schiller und Kleist vor ihr getan hatten: sich von dieser Zusammenstellung von Kriminalfällen aus dem 18. und 19. Jahrhundert inspirieren zu lassen. Ein Textvergleich mußte den Vorwurf ohnehin entkräften. Jedenfalls fand Sanzara in Gottfried Benn einen überzeugenden

Verteidiger.<sup>68</sup> Schwerer wog der Verdacht, der Roman stamme von Ernst Weiß. Er ließ andere darüber im Unklaren.<sup>69</sup> Mal behauptete er, er habe ihr „einen Roman geschrieben“, woran sie mit ein „paar Worten“ beteiligt sei — mal bezeichnete er sie Krell gegenüber als „Membrane, die Schwingungen aufnahm. Etwas fing an, in ihr zu brennen. Ich konnte nichts anderes tun, als sie unter Arbeitsdruck halten. Regiearbeit, wenn Sie so wollen. Bis sie, fast ohne eine Korrektur, bei der letzten Seite angelangt war und plötzlich wie ein ausgewrungener Lappen zusammenfiel. Diese ganze Zeit über befand ich mich in ihrer Nähe. Ich habe das Manuskript erst kennengelernt, als es abgeschrieben vor mir lag, und ich versichere, ich habe weder ein Wort noch ein Komma daran geändert“.<sup>70</sup>

In dieser Beschreibung kündigt sich die symbolische Kastration der Autorin an. Verantwortlich ist nicht Sanzara, sondern „etwas“ in ihr; sie ist „Membrane“, in ewiger Empfängnis erstarrt; nicht auf sie, sondern das „Männliche“ in ihr gehen Konsequenz und Kühnheit dieses außergewöhnlichen Erstlings zurück.

Auch Weiß treibt einen Keil zwischen Leistung und Weiblichkeit. Gelungenes kann nur männlich sein. Dieser Glaube entweiblicht, schneidet die Autorin von einer mütterlichen Traditionslinie ab, ohne sie in die väterliche aufzunehmen. In naiver Verblendung setzt Weiß den Roman mit „Männerwerk, Männerkraft, Männerblick und Männermilde“ gleich.<sup>71</sup>

Daß er derart aus dem Takt gerät, dürfte mit dem Verlust seiner Mentorfunktion zu tun haben. „Schützling“ im Wortsinn war die sich ewig schutzlos wöhnende Sanzara nur begrenzt — eher eine brauchbare Arbeitskraft.

Früher tippte sie Manuskripte für Weiß, nahm teil an seinem Schreiben und bewährte sich, nachdem er ihr zu Tanz- und Schauspielunterricht verholfen hatte, als Zugkraft seiner Stücke. Ihm vertraute sie als einzigem an, daß sie an einem Roman arbeitete. Sofort war seine Ambivalenz unüberhörbar und zuweilen hatte sie hysterische Untertöne. Dem Lektor gegenüber präsentierte er sich als Regisseur und spürte doch, wie ihm die Kontrolle über Sanzara entglitt. Er sorgte für einen Verleger und untergrub sofort ihre Autorität dem Verlag gegenüber.

Als Weiß sein Auto bei der ersten Ausfahrt in einen Graben steuert — was Sanzara gebrochene Rippen und mehrere Wochen Krankenhaus beschert — handelt es sich um mehr als ein Mißge-

schick: Der Vorfall wird zum Symbol ihrer gescheiterten Symbiose.<sup>72</sup>

Denn als Weiß der jungen Autorin auch noch von der Annahme des geachteten Kleist-Preises abrät, den vor ihr Brecht, Barlach und Zuckmayer erhalten hatten, verhärtet sich der Verdacht auf männliche Autorschaft.<sup>73</sup> Zwar wird er ausgeräumt, nachdem die schockierten Preisrichter stilistische Gutachter gehört hatten, doch die Chance ist unwiederbringlich vertan.<sup>74</sup> Zu Schaden kommt nicht allein die Autorin, sondern auch das „dem Andenken meiner Mutter“ gewidmete „verlorene Kind“.<sup>75</sup>

So brachte Rahel Sanzara sich um die Frucht einer Krise, die — aus Verzweiflung und Depression geboren — produktiv geendet hatte. Gewiß fehlte es ihr noch an Erfahrung im Literaturbetrieb, doch ohne ihr Zutun bzw. Gewährenlassen hätten die Reste einer verschlissenen Symbiose ihren Neuanfang als Autorin kaum derart vergiften können. Denn was in Gestalt von Ernst Weiß wie ein Verhängnis über diesem Leben liegt — Kompetenz untergräbt, entweiblicht, Chancen annulliert, Glaubwürdigkeit erschüttert — entspringt auch Sanzaras Zögern, es mit Verlegern, Kritikern, Juroren aufzunehmen, kurz: ihr Werk in der Welt zu verankern. Allein.

### 3.

#### *Eine „intellektuelle Garbo“ Natacha Rambova*

Der Traum, Ballerina zu werden, war für die 1897 zur Welt gekommene Winifred Shaughnessy, die spätere Natacha Rambova, mit einundzwanzig Jahren ausgeräumt: Schüsse setzten ihm ein Ende.

Anders als Valeska Gert, Anita Berber oder Rahel Sanzara kam sie aus einer wohlhabenden Familie. Ihr Vater Michael, irischer Herkunft und Colonel im amerikanischen Bürgerkrieg, starb als Millionär; ihre Mutter Winifred stammte aus einer großen Mormonenfamilie und arbeitete nach ihrer Scheidung als Unternehmerin im Bereich der Innenausstattung. Nach ihrer zweiten Heirat tat sie sich mit ihrer Schwägerin de Wolfe zusammen, die als führend auf dem Gebiet der Innendekoration galt. Fortan teilten sich beide Amerika: Elsie de Wolfe übernahm die Ostküste — Winifred de Wolfe die Westküste.<sup>76</sup>

Sie ließ ihre Tochter in Europa erziehen und stellte sich deren Wunsch, Tänzerin zu werden, erst entgegen, als ihre Freude am Tanz überschritt, was einer künftigen „social butterfly“ zugebilligt wurde.<sup>77</sup>

Auch über dieser Kindheit schwebt das Bild Anna Pawlowas. Nach ihrer Rückkehr aus England schloß sich die Siebzehnjährige Theodore Kosloff an, den sie 1909 als Partner der unvergleichlichen Tamara Karsavina gesehen hatte. Er gehörte zu den Tänzern des Russischen Balletts, organisierte Tourneen, eröffnete ein Tanzstudio in New York und akzeptierte nur reiche Schülerinnen. Als er durch die Revolution sein Vermögen verlor — er hatte in Moskauer Immobilien investiert — war er gezwungen, stärker auf Angebote der Filmindustrie einzugehen.<sup>78</sup>

Das Prestige des Amerikanischen Balletts war in Amerika ungebrochen. Viele Tänzerinnen und Tänzer russifizierten ihre Namen oder wählten ein russisches Pseudonym.<sup>79</sup>

Fortan nannte sich Winifred Shaughnessy Natacha Rambova. Als ihre Mutter erfuhr, daß die Verbindung mit dem wesentlich älteren Kosloff enger war als vermutet, versuchte sie, gerichtlich gegen ihn vorzugehen. Daraufhin tat Rambova etwas, was sich in späteren Krisen bewähren, beinah zum Lebensmuster verdichten sollte: Sie verschwand kommentarlos und hier (das erste Mal) auch spurlos für fast ein Jahr. Schließlich gab ihre Mutter nach, und Rambova kehrte in Kosloffs Haus zurück.<sup>80</sup>

Sie unterrichtete seine Schülerinnen, entwarf Kostüme für die Gruppe und entdeckte, nachdem sie als Tourneepartnerin durch eine andere Tänzerin ersetzt worden war, daß Kosloff mit zwei zehnjährigen Ehevinnen schlief.<sup>81</sup>

Als er stärker mit Filmproduzenten zusammenarbeitete, um seine Finanzen aufzubessern, konzentrierte sie sich auf Entwürfe für Kostüme und Set. Wie andere Frauen seiner Gruppe arbeitete sie umsonst für Kosloff, der ihre Ideen und Entwürfe für seine eigenen ausgab.<sup>82</sup>

Im Film „Verbotene Früchte“ plante der Regisseur Cecil B. DeMille eine von „Cinderella“ inspirierte Sequenz. Rambova entwarf phantastische, mit winzigen elektrischen Lichtern besetzte Kostüme, die von Boden- und Wandspiegeln reflektiert wurden (eine Vorform des „Elektrischen Reiters“ von Robert Redford). Die Kritiker waren des Lobes voll, hielten aber Claire West, die der

Kleiderkammer der Lasky-Studios vorstand, für die Erfinderin, während Kosloff den begeisterten DeMille im Glauben ließ, er sei der Urheber.<sup>83</sup>

Zu stolz, um nach dieser letzten Demütigung zu ihrer Mutter heimzukehren, suchte Rambova nach einem Ausweg. Nun gab es in Hollywood eine russische Kolonie mit der jüdischen Emigrantin Alla Nazimova als Mittelpunkt. „Madam“, wie sie respektvoll genannt wurde, hatte sich als Ibsen-Darstellerin profiliert und 1918 vertraglich an die Metro gebunden. Entschlossen, dem von Geldleuten beherrschten jungen Medium Ansehen zu verschaffen, suchte sie nach substantiellen Stoffen, Ideen, Drehbüchern. Kosloff versprach ihr, sie mit Entwürfen zu versorgen, die sich durch Qualität und Innovationskraft auszeichneten.<sup>84</sup> Als er beim zweiten Filmprojekt mit der russischen Schauspielerin die Zeichnungen nicht selbst überbrachte, sondern Natacha Rambova schickte, flog sein Betrug auf.<sup>85</sup> Da Nazimova die schöne und begabte Designerin kurzentschlossen als *art director* ihrer Filme engagierte, suchte Rambova nach einer Gelegenheit, Kosloff unbemerkt zu verlassen, doch überraschte er sie auf gepackten Koffern und feuerte in unbeherrschter Wut sein Jagdgewehr auf sie ab. Weil ihm eine andere Tänzerin in den Arm fiel, konnte Rambova (von einem Schuß ins Bein getroffen) entkommen.<sup>86</sup>

Zur Rechenschaft zog sie ihn nicht. Ein breit ausgewalzter Skandal hätte nur Kräfte abgezogen, die sie für neue Aufgaben brauchte und einen Schatten auf ihre Zukunft geworfen. Es gelang ihr, den traumatischen Vorfall und die ihm vorausgehende „Lehrzeit“ spezieller Art als Erfahrung zu betrachten — nichts weiter. Sie verbarg ihre Empfindungen und machte sich an die Arbeit.

Davon gab es genug. Als Alla Nazimova „Camille“ drehte, eine Paraphrase auf Dumas' „Kameliendame“, hatte die junge Designerin bereits ein Büro in der Metro.<sup>87</sup>

Sie ließ sich von der Atmosphäre, dem Schauplatz einer Geschichte leiten: So legte sie ihren Entwürfen für Oscar Wildes „Salomé“ Beardsley-Illustrationen zugrunde oder kaufte für einen anderen Stoff Originalkostüme in Spanien.

Für jeden Film sucht sie nach einem optischen Schlüssel. In „Camille“ z.B. ist es das zwischen Art Déco und Woolworth-Design schwankende, reichlich verwandte Blumenmotiv. Bei ihrer Suche nach künstlerischer Qualität hatte Alla Nazimova eine Verbündete gefunden.<sup>88</sup>

Zusammen konnten sie vieles durchsetzen, da der Einfluß von „Madam“ Anfang der 20er Jahre noch ungebrochen war. Sie schien der Beweis dafür, daß es möglich war, industrielle Rahmenbedingungen künstlerisch zu nutzen. Wie eng der Rahmen tatsächlich gesteckt war, sollte Rambova bald erfahren.<sup>89</sup>

Eines Tages trat im Studio ein Schauspieler auf, empfohlen von der angesehenen Drehbuchschreiberin June Mathis, die erfahren hatte, daß Nazimova einen Armand für „Camille“ suchte.<sup>90</sup> Er stammte aus einer armen italienischen Familie und war 1913 nach Amerika ausgewandert, wo er sich mit Gelegenheitsarbeiten, als Eintänzer und Komparse in Ostküstenproduktionen durchschlug. Anders als manche Produzenten trauten ihm June Mathis, „Madam“ und die anfangs skeptische Rambova mehr zu als Kleinstrollen.<sup>91</sup> Er war fünfundzwanzig Jahre alt und hieß Rodolfo Alfonso Raffaello Pierre Filibert Guglielmi Di Valentina D'Antonguolla (andere Versionen sollten folgen), bevor er sich für eine weniger strapaziöse Kurzform entschloß: Rodolfo Valentino.<sup>92</sup>

Der offizielle Anfang ihres gemeinsamen Lebens und ihrer Zusammenarbeit, die Michael Morris in seiner Biographie Rambovas ebenso einfühlsam wie facettenreich nachzeichnete, begann im Winter 1920 mit einem Tango im Alexandria-Hotel.<sup>93</sup>

Was diese Symbiose von Anfang an auszeichnete — Liebe, Mut, wechselseitiger Respekt — erwies sich als stark genug, um der im Filmgeschäft unvermeidlichen Verquickung von privaten und „public relations“ mit traumhafter Sicherheit zuvorzukommen.

Valentino war kein gebildeter, aber allem Schönen und Künstlerischen aufgetaner Mann. Er sprach vier Sprachen und veröffentlichte 1923 einen Gedichtband „Daydreams“.<sup>94</sup> Sein Charme und Charakter beeindruckten hartgesottene Veteranen der Filmindustrie wie David Wark Griffith oder einen Zyniker wie H. L. Mencken, der ihm, fast verlegen, Eigenschaften konzidierte, die nur im altmodischen Begriff des Gentleman aufgehoben waren.<sup>95</sup>

Rambova, die mit wenigen Habseligkeiten zu ihm gekommen war und seine Armut teilte, ließ Zeit vergehen, bevor sie ihren familiären Hintergrund enthüllte.

Schon damals wurde sie als rational, sophisticated und reserviert beschrieben, geschützt von der gleichen, naturgegebenen Würde, die Valentino auszeichnete.

Erstmals hatte sie die Möglichkeit, nicht nur Kostüme und Sets,

sondern das Imago eines Mannes zu gestalten, der sich 1921 mit „Der Scheich“ in die vorderste Reihe der Filmliedhaber spielte. Sie beriet Valentino im Hinblick auf seine Rolle, sein Äußeres, sein Verhalten den leading ladies gegenüber.<sup>96</sup>

Sie wußte, wie er am vorteilhaftesten wirkte und aufzunehmen war, und sie stärkte ihn in Auseinandersetzungen mit wechselnden Studios.

Ihre Symbiose wurde von Morris als „the wedding of his body to her mind“ nur unzureichend umschrieben, denn im Objektiv einer Kamera, in den goldenen Augen Rambovas spiegelte sich nichts, was als Rohstoff banalisiert werden durfte, wohl aber ein Mann, der lebendig, gelöst und experimentierfreudig genug war, um 1921, im Jahr des ersten Scheichs, ein auf weibliche Wünsche zielendes, erotisches Imago zu verkörpern.<sup>97</sup>

Beim Versuch, sich auf dies (für amerikanische Verhältnisse) Neuland zu wagen, griff Rambova auf ein europäisches Vorbild zurück: Vaclav Nijinskijs „Faun“ im Russischen Ballett. Wie stark männliche, auf Frauen bezogene Erotik, noch am Anfang des 20. Jahrhunderts tabuisiert war, zeigte sich auf der Pariser Premiere von „L'après-midi d'un faune“ 1912. Nijinskijs erste Choreographie, in der die erwachende Sexualität eines Wesens zwischen Mensch und Tier im Mittelpunkt stand, löste einen Skandal aus, da dieser Faun auf offener Bühne seine Vereinigung mit dem vergessenen Schleier der Nymphe andeutete.<sup>98</sup>

Valentino riskiert viel, als er sich von Helen MacGregor als Faun fotografieren läßt.<sup>99</sup> Noch ist, was er verkörpert, nicht recht zu fassen, doch in der Bezeichnung „he-vamp“ klingt bereits jener mit Neid gemischte Mißmut an, mit dem amerikanische Männer auf seine verführerische Erscheinung reagierten.<sup>100</sup>

Wurde die männliche Öffentlichkeit von unzähligen schönen Frauen verwöhnt, fiel das Ergebnis für die weibliche Öffentlichkeit bescheidener aus. Valentino wurde zum Ärgernis. Dieser Italiener riß so manchen Einheimischen, der sich von der Melodie „Ein Mann muß nicht immer schön sein“ einlullen ließ, aus dem Tiefschlaf der Bequemlichkeit.

Im übertragenen Sinn traf das auch auf Studioleiter wie Adolph Zukor und Jesse Lasky zu. Sie machten Rambova dafür verantwortlich, daß Valentino auf Mitsprache bei den Drehbüchern und besseren Stoffen bestand. Das Paar ließ durchblicken, daß

ihm ein Klima der Käuflichkeit ebenso zuwider war, wie Angriffe auf seine künstlerische Integrität.<sup>101</sup>

Doch bald taten Klatsch, Intrigen und Pressekampagnen ihre Wirkung. Obwohl viele Augenzeugen Rambovas Arbeit und ihren Stil bewunderten („she didn't boss him [d.i. Valentino] around. She was lovely — very dignified and reserved“) gelang es doch, den Schauspieler als „hen-pecked husband“ herabzusetzen.<sup>102</sup>

Als ihr gemeinsamer Agent Ullman schließlich einen Vertrag mit United Artists aushandelte, der Valentino exzellente Bedingungen garantierte, vorausgesetzt, daß Rambova in keiner Funktion an seinen Filmen beteiligt und nicht einmal berechtigt sein würde, ihn im Studio aufzusuchen, war ihre Gemeinsamkeit blitzartig gefährdet.

Das Paar hatte sich mit seinem aufwendigen Lebensstil verschuldet. Dieser Vertrag bot die Chance zu rascher Sanierung — doch um welchen Preis! Valentino zögerte und besiegelte diesen entscheidenden Augenblick, indem er unterschrieb. Ein Jahr später war er ein toter Mann.<sup>103</sup>

Äußerlich wahrte Rambova die Contenance — doch war sie ins Mark getroffen. Verrat lag in der Luft. Der Entschluß ihres Mannes verschärfte auch einen persönlichen Konflikt. Ihn verlangte nach Kindern — für sie hätte es damals die Aufgabe all dessen bedeutet, wofür sie seit ihrem siebzehnten Lebensjahr und am intensivsten in der Zeit mit Valentino gearbeitet hatte. Es verletzte ihren Stolz, daß er sich nur einen Sohn wünschte, daß er United Artists nicht zu einem Abschluß bewegen konnte, der es ermöglicht hätte, ihr Gesicht zu wahren. Als Valentino sie zwang, zwischen „love and pride“ zu wählen, vergaß er, daß Stolz wie eine Aureole um den Kern von Rambovas Persönlichkeit — Selbstachtung — lag: unzerstörbar, unablöslich.<sup>104</sup>

Einst hatte sie das familiäre Matriarchat verlassen, dann Kosloff; nun floh sie nach Frankreich, in die Arme ihrer Mutter. Beim Abschied von Valentino gelang es ihr, zu verbergen, daß es für immer war. In Paris reichte sie die Scheidung ein.

Die Presse hielt sie über den Andrang ihrer „Nachfolgerinnen“ auf dem Laufenden, doch Valentino erkannte bald, daß es keine zweite Rambova geben würde.

Auch seine Arbeit mit der neuen Produktionsfirma gestaltete sich

weniger innovativ, als er gehofft hatte. Zwar erhielt er erstmals die Möglichkeit, gleich zwei Rollen (Vater und Sohn) zu übernehmen; ein Wechsel vom „Liebhaber“ zum „Charakterfach“ war damit jedoch nicht verbunden, auch wenn er in der Szene, in der der junge Ahmed gefangen und gefoltert wird, neue Facetten seines Könnens zeigte. Anspielungen auf sein Privatleben — die Liebe zu einer Tänzerin, Enttäuschung, Leid und die Tatsache, daß er als Schauspieler am Kreuzweg neuer, seinem Alter angemessener Aufgaben stand — sind in diesem Film unübersehbar, und sie werden bedenkenlos eingesetzt. Valentino mußte erleben, wie sein erster Film bei United Artists, „Der Sohn des Scheichs“, als Nachklapp jener goldenen, nur fünf Jahre zurückliegenden Ära des ersten Scheichs ausgebeutet wurde. Enttäuscht dachte er über die Gründung einer eigenen Produktionsfirma nach — sie würde die Symbiose Rambova-Valentino aufleben lassen.<sup>105</sup> Doch es war zu spät.

Als schwerste Belastung erwies sich nun eine anonym in der „Chicago Tribune“ ausgelöste Kampagne.

Man beschuldigte ihn, mehr auf dem Toilettentisch zu haben als das knapp bemessene Arsenal an Pflegemitteln, was man einem Gentleman zugestand.

Valentino wurde für die Feminisierung amerikanischer Männer verantwortliche gemacht und als „pink powder puff“ (rosa Puderquaste) bezeichnet.<sup>106</sup>

Virile, einem weiblichen Publikum entgegenkommende Erotik (der eigentliche Sündenfall in den Augen seiner Gegner) hatte er sowieso fast nur als Exterritorialer andeuten dürfen: als Torero, indischer Prinz, französischer Graf, russischer Leutnant, Südamerikaner oder Araber.

Das gewisse Rosa flammte im Hollywood der zwanziger Jahre anders und gefährlicher auf als im Berlin Magnus Hirschfelds. Um das Feinbild eines männlichen Kollektivs außer Kraft zu setzen, verdächtigte man den Latin lover als Homosexuellen; damals, in seinem Umfeld, ein tödlicher Vorwurf.

Das Ausmaß von Valentinos Verzweiflung wurde sichtbar, als er sich zu einem öffentlichen Boxkampf herbeiließ, um „Männlichkeit“ zu demonstrieren.<sup>107</sup>

Er überlebte die Kampagne nur um 36 Tage und starb bald nach seinem einunddreißigsten Geburtstag im Krankenhaus.<sup>108</sup>

„Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit“ — der Schmerz Rambovas und ihrer Angehörigen entzieht sich jeder Beschrei-

bung. Mit Hilfe von Séancen träumte sie sich Valentinos Gegenwart zurück und in eine vielversprechende Zukunft hinein.<sup>109</sup> Ihre Fähigkeit, neu zu beginnen, sollte diese „intellectual Garbo“ noch oft und mit erstaunlichen Ergebnissen unter Beweis stellen.<sup>110</sup>

War es wirklich erst vier Jahre her, daß sie zur großen Freude ihres Mannes ein Armband entworfen hatte und es von Tiffany in Platin ausführen ließ? Als „slave bracelet“ ging es in die Geschichte ein. Rodolfo Valentino hat es nie abgelegt.<sup>111</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vergl. dazu: Elizabeth Taylor als Kleopatra mit offen getragener Narbe eines Luftröhrenschnitts. Aufnahme Bert Stern, 1962, in: Taylor 1991, S. 133.
- <sup>2</sup> So lautet der Titel ihrer 1980 (als „Hindsight“) erstmals erschienenen und 1983 deutsch herausgegebenen Autobiographie.
- <sup>3</sup> Vergl. dazu „Hätte ich das Kino!“ 1976. Paul Wegener, Die künstlerischen Möglichkeiten des Films (Vortrag von 1916 in Berlin), in: Paul Wegener, Sein Leben und seine Rollen, Hamburg 1954, S. 102-113.
- <sup>4</sup> Sehr früh reagierte Arthur Schnitzler auf diese Veränderungen. Manfred Kammer, Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film, Aachen 1983. Auch von Else Lasker-Schüler, Elsa Asenijeff u.a. sind frühe Texte zum Film bekannt. Das Kinobuch, Hg. von Karl Pinthus (1913/14), Zürich 1963.
- <sup>5</sup> Mann 1984, S. 125, vergleicht sie mit Wigman: „Man tanzt Hunger und Hysterie, Angst und Gier, Panik und Entsetzen. Mary Wigman — jeder Zoll eckige Erhabenheit, jede Geste eine dynamische Explosion — tanzt Weihevolltes, mit Musik von Bach. Anita Berber — das Gesicht zur grellen Maske erstarrt unter dem schaurigen Gelock der purpurnen Coiffure — tanzt den Koitus. (...) Ein geschlagenes, verarmtes, demoralisiertes Volk sucht Vergessen im Tanz.“ Klein, 1992, S. 134 f.
- <sup>6</sup> Klein, 1992, S. 176. Jansen 1987, S. 121 f.
- <sup>7</sup> Vergl. Karen Bell-Kanner, The Life and Times of Ellen von Frankenberg, London u.a. 1991. Leni Riefenstahl nahm erst Unterricht bei der Russin Eugenie Eduardowa, danach, 1923 in Berlin, Unterricht an der Jutta Klamt-Schule, wo Ausdruckstanz gelehrt wurde, dann in der Schule Mary Wigmans in Dresden. Leni Riefenstahl, Memoiren 1902 - 1945, Frankfurt/Berlin, 1990, S. 43 - 48, 58 ff.
- <sup>8</sup> Müller, 1986, S. 34, 58.
- <sup>9</sup> Fischer, 1984, S. 23 ff.
- <sup>10</sup> Ibid. S. 53 f; Ausstellungskatalog „Profession ohne Tradition — 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie, Berlin, 1992, S. 71 (Abbildung aller 9 Blätter).
- <sup>11</sup> Fischer, 1984, S. 52 - 61.
- <sup>12</sup> Klein, 1990, S. 186.
- <sup>13</sup> Fischer, 1984, S. 69.
- <sup>14</sup> Wolff, 1986, S.
- <sup>15</sup> Hildenbrandt, 1928, S. 55.
- <sup>16</sup> Zit. nach Peter, 1987, S. 30.
- <sup>17</sup> Gert, 1989, S. 21.
- <sup>18</sup> Gert, 1989, S. 21.
- <sup>19</sup> Gert, 1989, S. 31.
- <sup>20</sup> Gert, 1989, S. 31 - 32.
- <sup>21</sup> Kracauer, 1971, S. 95 - 96. Völker, 1991, S. 108 ff.

- <sup>22</sup> Kracauer, 1971, S. 91.
- <sup>23</sup> Ibid. S. 67, 24.
- <sup>24</sup> Ibid. S. 24., Vergl. Hildenbrandt, 1928, S. 65.
- <sup>25</sup> Hildenbrandt, 1928, S. 55.
- <sup>26</sup> Gert, 1989, S. 16.
- <sup>27</sup> Ibid. S. 22.
- <sup>28</sup> Ibid. S. 23.
- <sup>29</sup> Ibid. S. 25.
- <sup>30</sup> Hildenbrandt, 1928, S. 83.
- <sup>31</sup> Ibid. S. 59.
- <sup>32</sup> Ibid. S. 53.
- <sup>33</sup> Ibid. S. 63, 88, 108.
- <sup>34</sup> Ibid. S. 111 - 113, 115, 133; Peter, 1987, S. 44.
- <sup>35</sup> Ibid. S. 33.
- <sup>36</sup> Ibid. S. 84.
- <sup>37</sup> Ibid. S. 101. Vergl. Patrick O'Connor, Josephine Baker, Boston/Toronto/London, 1988; Kühn, 1980.
- <sup>38</sup> Hildenbrandt, 1928, S. 85.
- <sup>39</sup> Ibid. S. 31, 25.
- <sup>40</sup> Baum<sup>28</sup>, 1991, S. 101 - 102.
- <sup>41</sup> Ibid. S. 102.
- <sup>42</sup> Klein, 1992. S. 124.
- <sup>43</sup> Hildenbrandt, 1928, S. 128.
- <sup>44</sup> Zum Vater: Gert, 1989, S. 9, 25 f., 40 f.
- <sup>45</sup> Sie nannte sich als Tänzerin Rahel Sansara, als Schauspielerin Rahel Sanzara und später, als Schriftstellerin, Johanna Sanzara. Das von Ernst Weiß angeratene Pseudonym mit dem Vornamen Rahel wurde in den 30er Jahren zum Problem; auch ihre Ehe mit Walter Davidsohn. Orendi-Hinze, 1981, S. 33 - 34, Weiß-Blätter Nr. 2, August 1973, S. 6.
- <sup>46</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 69 f., 84.
- <sup>47</sup> Vergl. dazu Orendi-Hinze, 1981, S. 25; Gert, 1978, S. 31; Fischer, 1984, S. 12, 15, 31; Peters, 1987, S. 18.
- <sup>48</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 32. Das Sklavinnen-Motiv scheint sich im Nackt- wie im Ausdruckstanz großer Beliebtheit erfreut zu haben. Sorell, 1986, S. 70 - 72; Weiß-Blätter Nr. 1, April 1983, S. 3 (dort heißt es, daß Sanzara mit einer Tanzpantomime „Die weiße Sklavin“ eine Tournee durch Deutschland und Österreich gemacht haben soll). Fischer, 1974, S. 24, Jansen, 1987, S. 42 f.
- <sup>49</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 32.
- <sup>50</sup> Ibid. S. 63.
- <sup>51</sup> Krell, 1961, S. 129.

- <sup>52</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 51 - 55, 83f., 94f.; vergl. Engel, 1982, S. 20f., 38f., 52f., 56f.
- <sup>53</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 146.
- <sup>54</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 33 - 35, 58, 121. Selbst ihr Mann, Walter Davidsohn, bezeichnete sie als „brave Katze“ oder „hochgezüchtetes Katzenier“. Ibid. S. 121.
- <sup>55</sup> Um 1926. Orendi-Hinze, 1981, S. 55. Haas, 1986, S. 88.
- <sup>56</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 62.
- <sup>57</sup> Klaus Theweleit, Männerphantasien, Basel/Frankfurt 1986.
- <sup>58</sup> Alfred Klaar in der „Vossischen Zeitung“. Orendi-Hinze, 1981, S. 101.
- <sup>59</sup> Ibid. S. 100.
- <sup>60</sup> Ibid. S. 104. Haas, 1986, S. 112.
- <sup>61</sup> Der Suhrkamp-Verlag hat diesen Roman in sein „Weißes Programm“ aufgenommen und 1987 mit einem Nachwort von Peter Engel wieder aufgelegt, das die Erkenntnisse von Orendi-Hinze nicht verarbeitet. Der gleiche Verlag brachte auch die Titel von Weiß neu heraus.
- <sup>62</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 105 f.
- <sup>63</sup> Renate Berger, Avantgarde, in: Da-da Zwischen Reden, Hannah Höch, hg. von Jula Dech und Ellen Maurer, Berlin 1991, S. 200 - 204.
- <sup>64</sup> Sanzara, 1987, S. 237 - 238; Krell, 1961, S. 130 f.
- <sup>65</sup> Krell, 1961, S. 131.
- <sup>66</sup> Krell, 1961, S. 131.
- <sup>67</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 105 f.  
Heftige Reaktionen zeigte der mit Ernst Weiß bekannte Oskar Loerke, der als Lektor des S. Fischer Verages besonders darunter litt, daß er nicht zum eigenen Schreiben kam. Am 27. Juni 1932 (also mehrere Jahre später) notierte er in seinem Tagebuch: „Die Tage weitergelesen bis zur Erschöpfung. Wut über den ungeheuren Schinken der Rahel Sansara. Trotz der erheblichen Begabung unvernünftig. Das Gehirn überschwemmt, ermüdet, gleichsam vor Verzweiflung fast schluchzend. Das Blut peitscht darin, wenn der Tag sich neigt, der durch solche herkulische, aber öde, fruchtlose Arbeit mißbraucht ist.“ Um welches Buch oder Manuskript es sich handelte, konnte ich nicht ermitteln.
- <sup>68</sup> Orendi-Hinze, S. 106 f.
- <sup>69</sup> Haas, 1986, S. 112.
- <sup>70</sup> Krell, 1961, S. 133.
- <sup>71</sup> Haas, 1986, S. 114; Orendi-Hinze, 1981, S. 106.
- <sup>72</sup> Orendi-Hinze, 1981, S. 117. Haas, 1986, S. 111.
- <sup>73</sup> Krell, 1961, S. 132.
- <sup>74</sup> Krell, 1961, S. 132, spricht von einem Gutachter. Orendi-Hinze, 1981, S. 108 - 110.
- <sup>75</sup> „Géza von Cziffra, der damals als Journalist in Berlin lebte, berichtet, daß Sanzara den Spitznamen ‚das gefundene Kind‘ erhielt, weil sie von

einem Ullstein-Gewaltigen stark gefördert wurde.“ Ernst Weiß, hg. von Peter Engel, Frankfurt a.M., 1982, S. 299.

- <sup>76</sup> Morris, 1991, S. 19 ff., 31 ff.  
<sup>77</sup> Ibid. S. 41.  
<sup>78</sup> Ibid. S. 41 f.  
<sup>79</sup> Ibid. S. 43 - 44.  
<sup>80</sup> Ibid. S. 45 - 49.  
<sup>81</sup> Ibid. S. 50, 57, 63.  
<sup>82</sup> Ibid. S. 50 ff., 57.  
<sup>83</sup> Ibid. S. 58 ff.  
<sup>84</sup> Ibid. S. 65 ff.  
<sup>85</sup> Ibid. S. 63.  
<sup>86</sup> Ibid.  
<sup>87</sup> Ibid. S. 70 f.  
<sup>88</sup> Ibid. S. 83.  
<sup>89</sup> Ibid. S. 90 f.  
<sup>90</sup> Ibid. S. 74 f.  
<sup>91</sup> Ibid. S. 75 f.
- <sup>92</sup> There's a new star in heaven... Valentino — Bibliographie, Filmographie, Essays, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, 1979, S. 120.  
Der Name, auch die Kurzform, taucht in mehreren Versionen auf.
- <sup>93</sup> Morris, 1991, S. 96.  
<sup>94</sup> Ibid. S. 134, 138. There's a new star in heaven... 1979, S. 8.  
<sup>95</sup> There's a new star in heaven... 1979, S. 7, 10 - 14.  
<sup>96</sup> Morris 1991, S. 106.  
<sup>97</sup> Ibid. S. 103.
- <sup>98</sup> Die Premiere fand am 29. Mai 1912 in Paris statt. Léon Bakst hatte Nijinskij für den Auftritt geschminkt. Romola Nijinsky 1981, S. 163 - 168.  
<sup>99</sup> Morris, 1991, S. 102 f.  
<sup>100</sup> Ibid. S. 111.  
<sup>101</sup> Ibid. S. 133 f., 125 f.  
<sup>102</sup> Ibid. S. 150, 158.  
<sup>103</sup> Ibid. S. 160 ff.  
<sup>104</sup> Ibid. S. 163; 181.  
<sup>105</sup> Ibid. S. 180.  
<sup>106</sup> Ibid. S. 181 f. There's an new star in heaven... 1979, S. 105 f.  
<sup>107</sup> Morris, 1991, S. 181 f.

<sup>108</sup> „... he died on endocarditis and septicemia on Monday, August 23, at 12:10 P.M.“ Morris, 1991, S. 186.

<sup>109</sup> Morris, 1991, S. 186 f.

<sup>110</sup> Dorothy Norman, in: Morris, 1991, S. 245.

<sup>111</sup> Ibid. S. 159.

## Bibliographie

Ausstellungskatalog: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N. 1976

Ausstellungskatalog: Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850 - 1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Berlin-Museum, Berlin 1984

Ausstellungskatalog: Mode der 20er Jahre. Berlin-Museum, Berlin 1991

Baum, Vicki: Menschen im Hotel (1929). Berlin 1991

Baum, Vicki: Rahel Sanzara. Eine neue Dichterin. In: Berliner Illustrierte Zeitung, Nr. 47, 1926, S. 1573

Bergner, Elisabeth: Bewundert viel und viel gescholten. München 1978

Brooks, Louise: Lulu in Berlin und Hollywood. München 1983

Buckle, Richard: Nijinsky. Herford 1987

Clarens, Carlos: An illustrated history of the horror-films. New York 1965

Cziffra, Géza von: Kauf dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter. München/Berlin 1975

Duncan, Isadora: Memoiren. Frankfurt/Berlin 1988

Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Hamburg 1976

Eggebrecht, Axel: Der halbe Weg. Zwischenbilanz einer Epoche. Hamburg 1975

Engel, Peter (Hg.): Ernst Weiß. Frankfurt 1982

Eisner, Lotte H.: Ich hatte einst ein schönes Vaterland. Memoiren. München 1988

Fallada, Hans (= Rudolf Dietzen): Wolf unter Wölfen. Hamburg 1952

Fischer, Lothar: Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber 1918 - 1928 in Berlin. Berlin 1984

Gert, Valeska: Ich bin eine Hexe. München 1989

Gert, Valeska: Mein Weg. o. O. 1931

- Giese, Fritz: Die Girlkultur. München 1923
- Goll, Claire: Ich verzeihe keinem. Bern/München 1976
- Haas, Fritz: Der Dichter von der traurigen Gestalt. Zu Leben und Werk von Ernst Weiß. Frankfurt a. M./Bern/New York 1986
- Hildenbrandt, Fred: Die Tänzerin Valeska Gert. Stuttgart 1928
- Hildenbrandt, Fred: ... ich soll dich grüßen von Berlin, 1922-1932. Berliner Erinnerungen ganz und gar unpolitisch. Post mortem herausgegeben von zwei Freunden. München 1966
- Hinze, Klaus-Peter (Hg.): Ernst Weiß. Verschollene und Vergessene. Wiesbaden 1978
- Hitzig, J. (Hg.): Der neue Pitaval. Leipzig 1842-1890
- Hözl, Friedrich: Erinnerung an Rahel Sanzara. In: Weiß-Blätter Nr. 4, Juli 1975
- Isherwood, Christopher: Leb wohl, Berlin. Frankfurt a. M./Berlin 1986
- Isolani, Gertrud: Eine Frühvollendete (zu Rahel Sanzara). In: Neues Tageblatt, Jg. 4, H. 12, 21. 03. 1936
- Jansen, Wolfgang: Glanzrevuen der zwanziger Jahre. Berlin 1987
- Kammer, Manfred: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Aachen 1983
- Karsavina, Tamara: Theatre Streets. The Reminiscences of Tamara Karsavina, London 1988
- Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin 1992
- Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland (1930). Frankfurt a. M. 1971
- Krell, Max: Das alles gab es einmal. Frankfurt a. M. 1961
- Kühn, Dieter: Josephine. Aus der öffentlichen Biographie der Josephine Baker. Frankfurt a. M. 1980
- Laban, Rudolf von: Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Unter Mitarbeit von Lisa Ullmann. Wilhelmshaven 1988
- Langer, Resi: Kinotypen. Hannover 1919
- Loerke, Oskar: Tagebücher 1903-1939, hg. von Hermann Kasack, Frankfurt 1986

- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Hamburg 1984
- Mayer, Paul: Lebendige Schatten. Aus den Erinnerungen eines Rowohlt-Lektors. Hamburg
- Morris, Michael: Madam Valentino. The many lives of Natacha Rambova. New York/London/Paris 1991
- Müller, Hedwig: Mary Wigman. Leben und Werk einer großen Tänzerin. Weinheim/Berlin 1987
- Nijinsky, Romola: Nijinsky. Der Gott des Tanzes. Biographie... Frankfurt a. M. 1974
- Orendi-Hinze, Diana: Rahel Sanzara. Eine Biographie. Hg. von Gisela Brinker-Gabler, Frankfurt a. M. 1981
- Pazi, Margarita: Neues über Rahel Sanzara. In: Weiß-Blätter Nr. 5, Juli 1977, S. 13 - 26
- Peter, Frank-Manuel: Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Berlin 1987
- Petro, Patrice: Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany, Princeton 1989
- Pinthus, Kurt (Hg.): Das Kinobuch. Dokumentarische Neuausgabe des Kinobuchs von 1913/14. (Darin: Stück von Elsa Asenijeff, Die Orchideenbraut)
- Rambova, Natacha: An intimate portrait of Rodolfo Valentino by his wife Natacha Rambova, London 1926
- Riefenstahl, Leni: Memoiren. 1902 - 1945. Frankfurt a. M./Berlin 1990
- Sanzara, Rahel: Die glückliche Hand. Zürich 1936. Neuauflage Frankfurt a. M. 1987
- Sembder, Helmut (Hg.): Der Kleist-Preis 1912 - 1932, Berlin 1968
- Serke, Jürgen: Die verbrannten Dichter. Basel/Weinheim 1977
- Shulman, Irving: Valentino. New York 1968
- Soden, Kristine von: Die Sexualberatungsstellen der Weimarer Republik, 1919 - 1933. Berlin 1988
- Sorell, Walter: Mary Wigman. Ein Vermächtnis. Wilhelmshaven 1986

- There is a new star in heaven . . . Valentino. Biographie, Filmographie, Essays. Berlin 1979
- Ullman, S. George: Valentino as I knew him. New York 1926
- Völker, Klaus: Max Herrmann-Neisse. Künstler, Kneipen, Kabarett — Schlesien, Berlin, im Exil. Berlin 1991
- Waldorff, Claire: Weeste noch? Düsseldorf 1953
- Wassermann, Jakob: Laudin und die Seinen. Frankfurt a. M. 1925
- Weiß, Ernst: Das verlorene Kind. In: Der Querschnitt, Jg. 6, 1926, S. 958 f.
- Wolff, Charlotte: Augenblicke verändern uns mehr als die Zeit. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M. 1986
- Zeilinger, Johannes: Lya de Putti. Wien 1991
- Zglinicki, F. v.: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956



Abb. 1  
Niddy Impekoven. 1923  
Foto von Dora Kallmus  
In: Monika Faber, Madame  
d'Ora . . . , Wien/München  
1983, S. 107

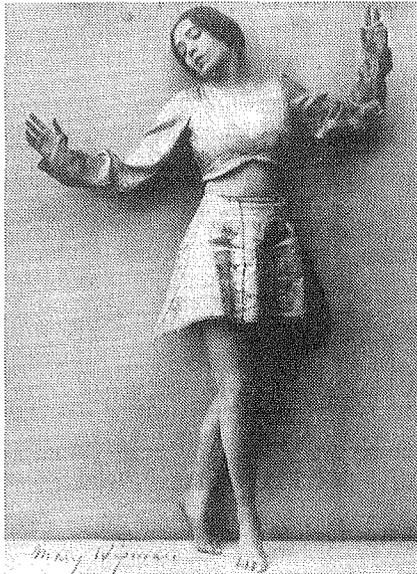


Abb. 2  
Mary Wigman. Schwertlied  
I. 1922 Foto von Dührkoop  
In: Müller 1987, S. 84



Abb. 3  
Charlotte Berend-Corinth,  
Beispiel aus ihrer Anita  
Berber-Mappe. 1919  
In: Fischer 1984, S. 59

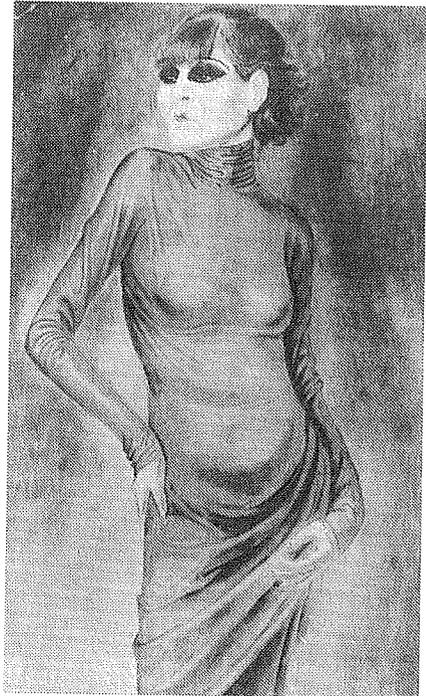


Abb. 4  
Otto Dix. Anita Berber.  
1925  
In: Fischer 1984, S. 59

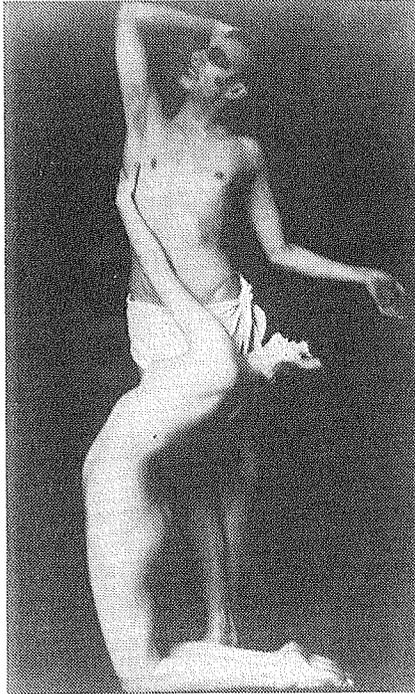


Abb. 5  
Anita Berber mit Sebastian  
Droste im Tanz „Märty-  
rer“. 1922  
Foto von Dora Kallmus  
In: Faber 1983, S. 109



Abb. 6  
Valeska Gert. 1975  
Foto von Ulrike Ottinger  
In: Peter 1987, S. 108

Abb. 7  
Valeska Gert mit ihrem  
Bruder. Foto um 1899  
In: Peter 1987, S. 13

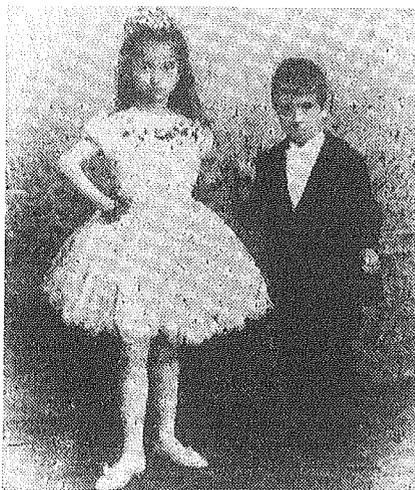


Abb. 8  
Anna Pawlowa. Um 1928  
Foto von Dora Kallmus  
In: Faber 1923, S. 137



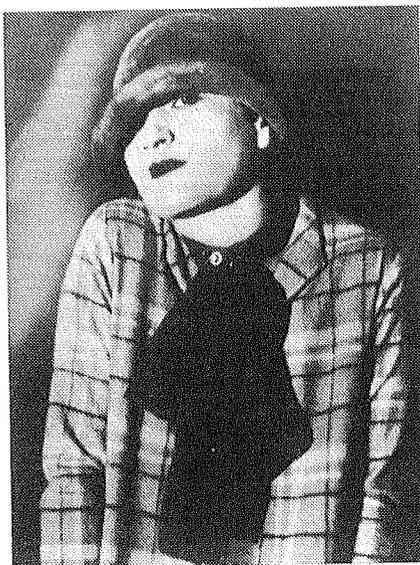


Abb. 9  
Valeska Gert. 1926  
Foto von Jaro v. Tucholka  
In: Peter 1987, S. 38

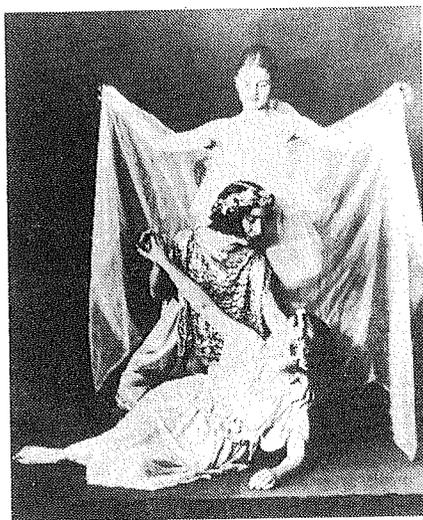


Abb. 10  
Rita Sacchetto (Mitte),  
Edith Schleifer (unten),  
Anita Berber (oben) in  
„Amor, Psyche und Ze-  
phir“  
In: Peter 1987, S. 29

Abb. 11  
Valeska Gert Auge in Auge  
mit dem Fotografen  
Abbé

In: Peter 1987, S. 43

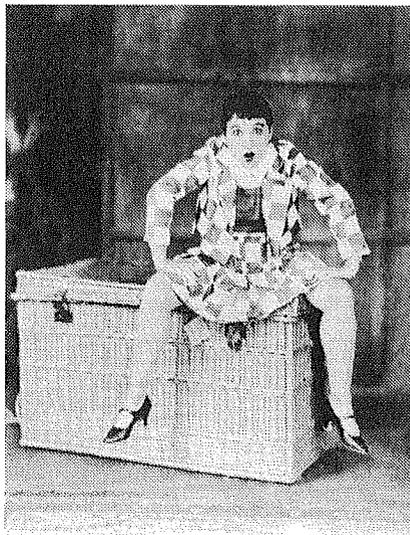


Abb. 12  
Fred Hildenbrandt, Feuilletonchef  
des „Berliner Tageblatts“

In: Peter 1987, S. 42





Abb. 13  
Valeska Gert. Negertanz  
(Parodie)

In: Peter 1987, S. 71



Abb. 14  
Anna Pawlowa. 1913  
Foto von Dora Kallmus

In: Faber 1983, S. 100

Abb. 15  
Valeska Gert. Tod I  
Foto von Suse Byk, Berlin  
In: Hildenbrandt 1928

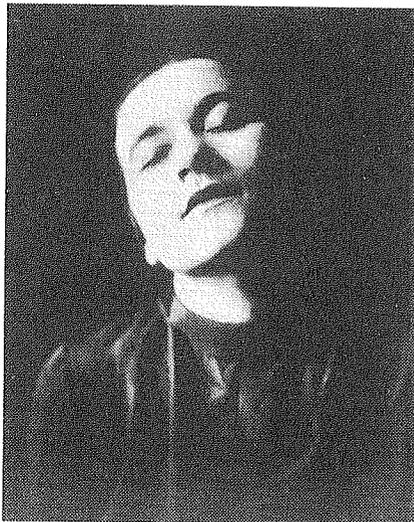


Abb. 16  
Georg Jilivsky. Rahel  
Sanzara. Federzeichnung.  
Prag 1920  
In: Orendi-Hinze 1981,  
S. 64





Abb. 17  
Rahel Sanzara als Lady  
Macbeth. Zürich 1923  
In: Orendi-Hinze 1981,  
S. 95



Abb. 18  
Ernst Weiß. 1912  
In: Orendi-Hinze 1981,  
S. 18



Abb. 19.  
Rahel Sanzara als Lulu.  
Prag 1920  
In: Orendi-Hinze 1981,  
S. 97



Abb. 20  
Theodore Kosloff (Mitte), Vera Fredova (links in Schwarz), Natacha  
Rambova (rechts in Schwarz) und Tanzschülerinnen.  
In: Morris 1991, S. 57

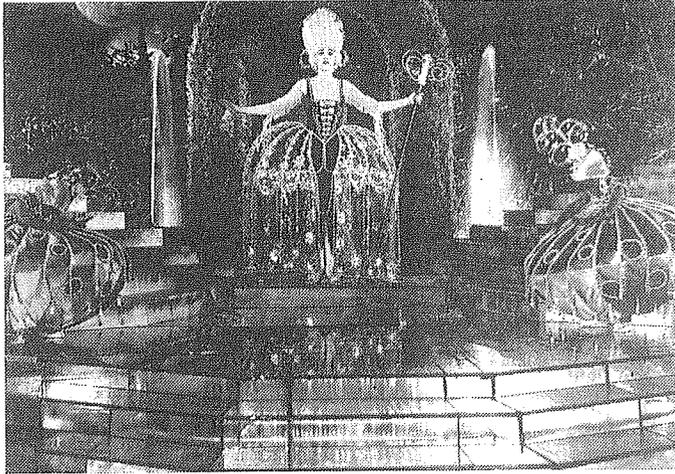


Abb. 21  
Agnes Ayes in dem von Natacha Rambova entworfenen elektrischen  
Ballkostüm in „Verbotene Früchte“ (1920)

In: Morris 1991, S. 58



Abb. 22  
Alla Nazimova und  
Rodolfo Valentino in  
„Camille“ (1921)

In: Morris 1991, S. 78



Abb. 25  
Natacha Rambova und  
Rodolfo Valentino im  
Tangokostüm auf ihrer  
Mineralava-Tournee  
In: Morris 1991, S. 123



Abb. 26  
Rodolfo Valentino und Gloria Swanson in „Beyond the Rocks“  
(1922)

In: There's a new star in heaven... 1979, S. 95



Abb. 27  
Vilma Banky mit Rodolfo  
Valentino in „The Eagle“  
(1925)

In: There's a new star in  
heaven... 1979, S. 95

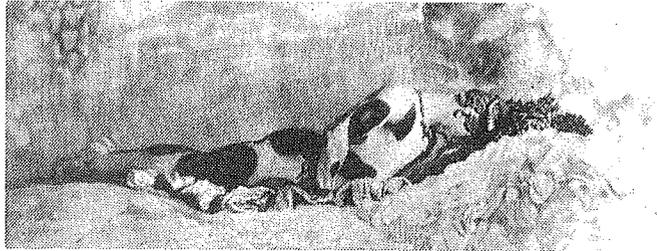


Abb. 28  
Fotostudien Nijinskij in „Der Nachmittag eines Fauns“ von Baron de  
Meyer.

In: Buckle 1987, Taf. 26 Mitte

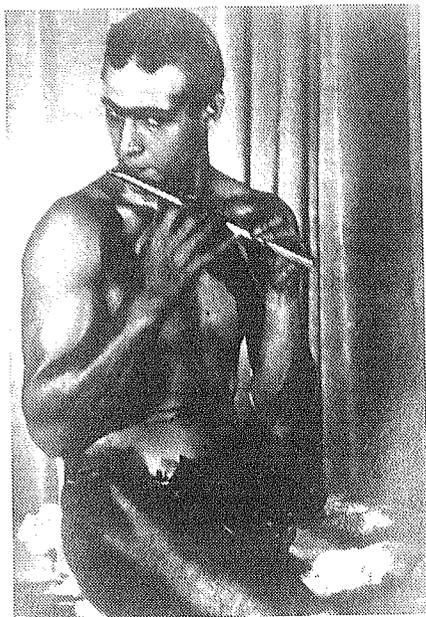


Abb. 29  
Rodolfo Valentino als  
Faun. 1921  
In: Morris 1991, S. 133

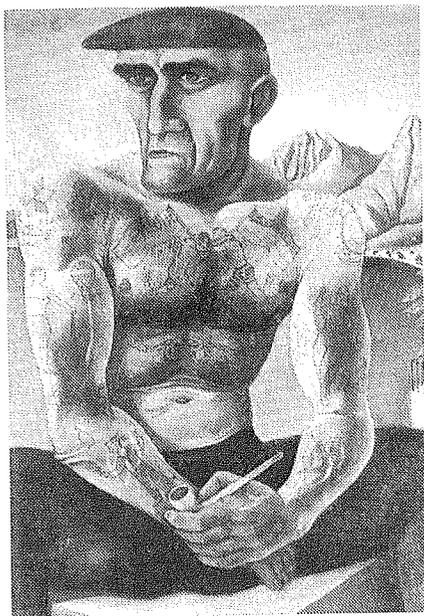


Abb. 30  
Otto Griebel. Der Schiffsheizer. (1920)  
In: Ausstellungskatalog  
Neue Sachlichkeit — Magischer Realismus, Bielefeld  
1990, Abb. 61

Abb. 31  
Kurt Weinhold. Mann mit  
Radio (Homo sapiens).  
1929

In: Ausstellungskatalog  
Neue Sachlichkeit — Magi-  
scher Realismus, Bielefeld  
1990, Abb. 63

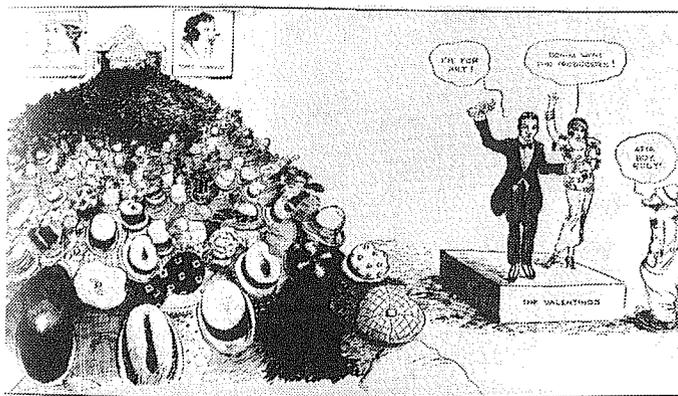
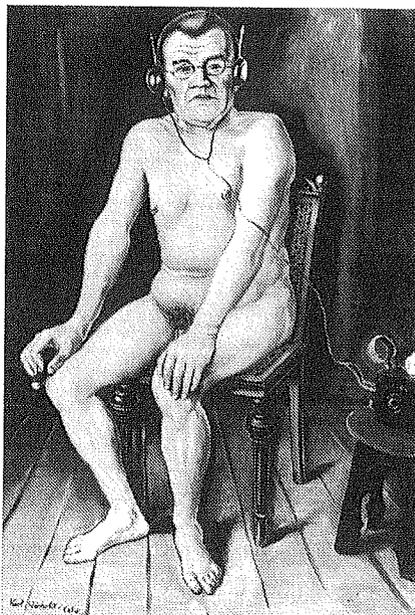


Abb. 32  
Karikatur des Paares Rambova — Valentino, das sich für mehr künstle-  
rische Qualität im Film einsetzt und — auf seinem Sockel — nur einen  
Zuschauer hat, während das Publikum in die Filme von Ramon No-  
varro und Tony Moreno strömt.

In: Morris 1991, S. 133

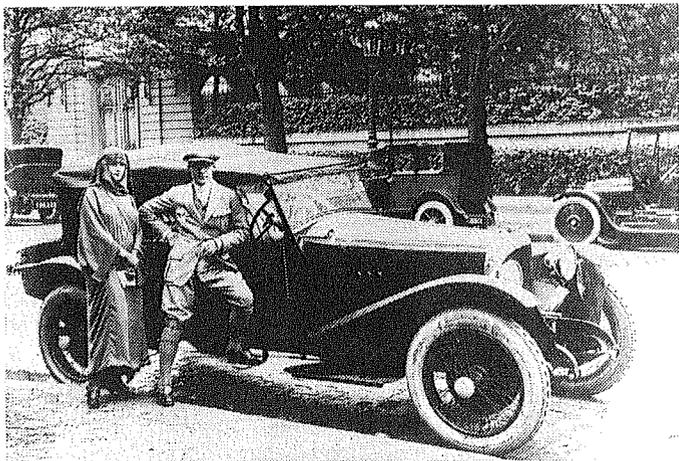


Abb. 33  
Natacha Rambova und Rodolfo Valentino in Deauville, Frankreich  
In: Morris 1991, S. 141

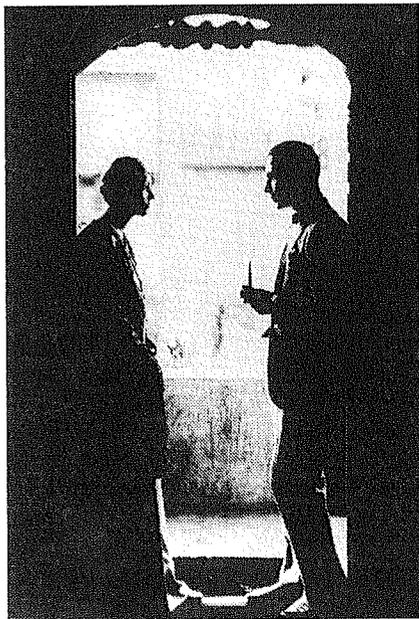


Abb. 34  
Natacha Rambova und  
Rodolfo Valentino in  
Whitley Heights  
In: Morris 1991, S. 147

Abb. 35  
Vilma Banky und Rodolfo  
Valentino in „Son of the  
Sheik“ (1926)  
In: There's a new star in  
heaven... 1979, S. 97

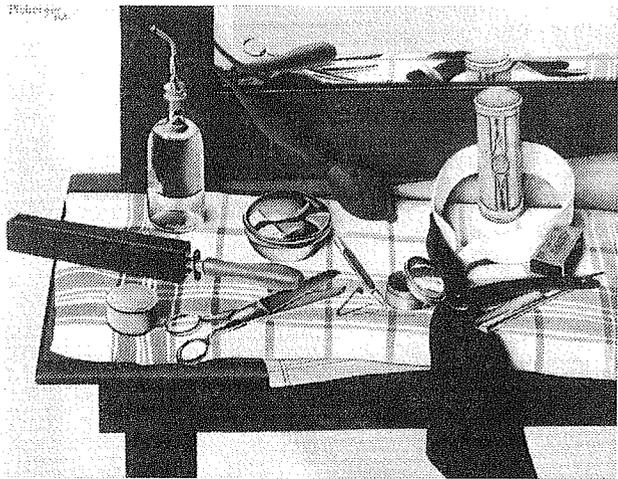


Abb. 36  
Herbert Ploberger. Toilettentisch. 1926  
In: Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit — Magischer Realismus,  
Bielefeld 1990, Abb. 129

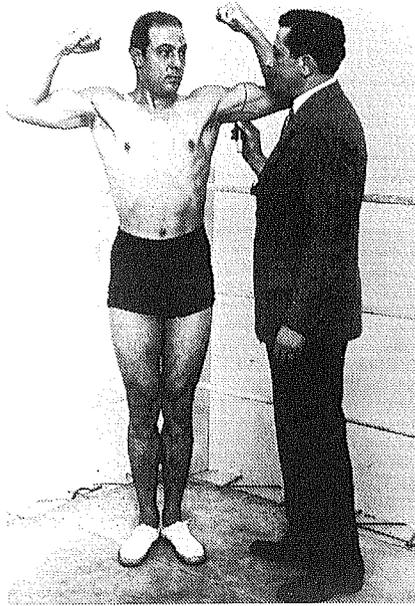


Abb. 37  
Rodolfo Valentino bereitet  
sich auf den Boxkampf vor.  
In: Morris 1991, S. 182

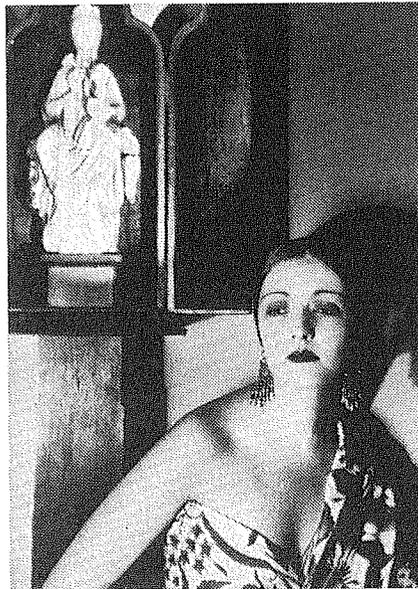


Abb. 38  
Natacha Rambova als Mo-  
deschöpferin und Kunst-  
sammlerin  
In: Morris 1991, S 170

Renate Berger, Professorin an der Hochschule der Künste, Berlin.  
Publikationen u.a.: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1986; „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei“, *Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1989; Hg. mit Inge Stephan, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*; Hg. des Ausstellungskatalogs „Camille Claudel“, Hamburg 1990.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Nr. 1 **Heike Behrend**, Die Menschwerdung eines Affen. Bemerkungen zum Geschlechterverhältnis in der ethnographischen Feldforschung, Berlin 1988
- Nr. 2 **Monika Sieverding**, Was ist dran an der „androgynen Revolution“? Erwartungen an Idealpartner und Partnerschaft bei Berliner Studentinnen und Studenten, Berlin 1988
- Nr. 3 **Gerburg Treusch-Dieter**, Die Selbstschaffung der Frau heute. Das Ende der dreifachen Produktivität des Weiblichen als Materie, Mutter und Arbeiterin, Berlin 1989
- Nr. 4 **Barbara Hahn**, Von Berlin nach Krakau. Zur Wiederentdeckung von Rahel Levin Varnhagens Korrespondenzen, Berlin 1989
- Nr. 5 **Maxine Jetschmann**, Hannah Arendts Politikbegriff im Spannungsverhältnis von Freiheit und Gemeinsinn, Berlin 1989
- Nr. 6 **Uta Ottmüller**, Körpersprachliche Voraussetzungen der Rationalisierung, Berlin 1989
- Nr. 7 **Gisela Thiele-Knobloch**, Olympe de Gouges — oder Menschenrechte auch für Frauen? Berlin 1989
- Nr. 8 **Theresa Wobbe**, Ein Streit um die akademische Gelehrsamkeit: Die Berufung Mathilde Vaertings im politischen Konfliktfeld der Weimarer Republik, Berlin 1991
- Nr. 9 **Dagmar Reese**, Eine weibliche Generation in Deutschland im Übergang von der Diktatur zur Demokratie, Berlin 1991
- Nr. 10 **Eva-Maria Schwickert**, Die Moralkritik Carol Gilligans — Aktuelle Herausforderung der philosophischen Ethik, Berlin 1992
- Nr. 11 **Johanna Gisela Bechen**, Ein schön geordnetes Individuum? Versuch einer Annäherung an die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Subjektbegriffs im Prozeß weiblicher Subjektwerdung, Berlin 1992
- Nr. 12 **Sabine Hark**, Vom Subjekt zur Subjektivität: Feminismus und die Zerstreuung des Subjekts, Berlin 1992

- Nr. 13 **Hilge Landweer**, Zur Thematisierung von Subjektivität und Geschlechtlichkeit — Rhetorische Strategien in der Frauenforschung, Berlin 1992 (in Vorbereitung)
- Nr. 14 **Christine Fischer-Defoy**, Paula Salomon-Lindberg und Charlotte Salomon — eine Liebesgeschichte in Bildern und Gesprächen, mit Abbildungen, Berlin 1992
- Nr. 15 **Nevenka Patry**, Die Darstellung des weiblichen Körpers in der Großplastik der griechischen Antike — Die Frau, ein „verunglückter Mann“?, mit Abbildungen, Berlin 1992
- Nr. 16 **Annelie Lütgens**, Bilder des Weiblichen und Männlichen im Werk Jeanne Mammens um 1910, Berlin 1992
- Nr. 17 **Bettina Baumgärtel**, Angelika Kauffmann (1741-1807) — Zu Selbstentwürfen von Malerinnen der Aufklärung — Selbstbildnisse im Gewand des Herkules am Scheideweg, mit Abbildungen, Berlin 1992