

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 143

Artikel: Erich Osswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald : Wirklichkeit als Verführung und Fälschung : Bigger than Life!
Autor: Sidler, Viktor
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867434>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.04.2026

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



Erich Osswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald

«Der erste Film, den ich von ihm sah, war FOOLISH WIVES. Ich habe ihn gesehen, aber ich brauchte mehrere Male, bis ich verstand, dass das Monte Carlo, das auf der Leinwand erschien, sozusagen das kleine Städtchen darstellen sollte, das ich so gut kannte und das einige Kilometer östlich von Nizza lag: eine hässliche Stadt mit einem lächerlichen Park, den die Einwohner »den Camembert« nennen, und einem Casino im Zuckerbäckerstil. Stroheims Monte Carlo hingegen war faszinierend. Ich zog den Schluss, dass das echte Monte Carlo im Unrecht war.»

Jean Renoir (zitiert nach Bessy «Erich von Stroheim»)

**Wirklichkeit als
Verführung und Fälschung
Bigger than Life!**

Gemäss «Who's Who», dem Werk publizistischer Selbstdarstellung, war Erich von Stroheims Vater Oberst beim 6. Dragonerregiment und seine Mutter Hofdame der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Erich von Stroheim selbst soll sieben Jahre als Offizier bei der Kavallerie gedient, und sein Name soll ursprünglich Erich Osswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald gelaute haben.

In *BLIND HUSBANDS* (1919) heisst der von Stroheim mit bübischem Charme gespielte Verführer: Leutnant Erich von Steuben. In *FOOLISH WIVES* (1921) legt sich Stroheim in der Gestalt eines falschen Husaren-Offiziers den Namen Graf Wladislas Sergej Karamzin zu, und in *THE WEDDING MARCH* (1926) nennt sich Stroheim, in der Rolle des Liebhabers «Nicki», Prinz Nicholas Erhart Hans Karl Maria von Wildeliebrauffenburg, erster Leutnant in der Leibgarde seiner kaiserlichen Hoheit.

In Wirklichkeit hiess - oder ist auch dies eine weitere Fiktion filmhistorischer Mythenbildung - sein Vater Benno Stroheim und stammte aus Gleiwitz in Schlesien. Die Mutter hiess Johanna Bondy und stammte aus Prag. Sie waren Juden und betrieben eine Hutmacherei in Wien. Ihr Sohn, Erich Oswald Stroheim (später wird Oswald mit zwei «s» geschrieben), wurde am 22. September 1885 als zweites Kind geboren. Der vier Jahre ältere Sohn Bruno starb 1958 in einem Irrenhaus.

Erich Oswald Stroheim leistete zwar freiwillig Militärdienst - als Soldat -, verliess jedoch vorzeitig die kaiserliche Armee und verlor sich nach Amerika. Nach angeblich acht Jahren dunkler Biografie taucht Stroheim als «von Stroheim» in Hollywood auf: Statist, Stuntman, Regieassistent und «militärischer Berater» bei Griffith. Fassbar und sichtbar wird er auch als Darsteller des zackigen deutschen Offiziertyps, so in Griffiths antideutschem Propagandafilm *HEARTS OF THE WORLD* (1918). Über Statistenrollen wird er zum besessenen Darsteller von Negativfiguren, Gestalten dämonischer Verführung und hintergründiger Bosheit. Schädel und körperliche Haltung prädestinieren ihn zur Projektionsfigur sowohl von Feindbildern des ersten Weltkrieges als auch von puritanischen Fantasien eines «Hollywood Babylon», wie es von Presse und Frauenvereinen beschworen wurde. «Der dreckige Hunne» wird er genannt werden, und Paramount wird ihn als Schauspieler unter dem Slogan «Der Mann, den Sie gern hassen würden» lancieren.

In seinem ersten Film *BLIND HUSBANDS* (1919) verfilmt er nicht nur



Szenenfolge aus *GREED*



seinen eigenen Heimatroman «The Pinnacle» - eine bitterböse Dreiecks-geschichte ohne Ehebruch -, sondern er inszeniert sich auch selbst: Mit allen entsprechenden Attributen versehen, stilisiert er sich zum österreichischen Verführer Leutnant Erich von Streuben im Dienst seiner Majestät, Offizier der Kavallerie. Da ist sie wieder, die biografische Legende: die heroische Dreigroschenroman-Mystifikation einer kinogenen Vergangenheit. Vielleicht ist Erich von Streuben ebenso wenig ein österreichischer Leutnant wie Wladislas Sergej Karamzin in *FOOLISH WIVES* ein russischer Graf ist, sondern einfach ein Hochstapler, ein Schau-Spieler, der vordemonstriert, wie ein russischer Graf in Monte Carlo auszusehen habe, damit er in seinem Schein ein russischer Graf ist.

Und schon frage ich mich, ob die in «Sight and Sound» (Vol. 31, No. 1, Winter 1961/62) unter dem Titel «Stroheim: The Legend and the Fact» publizierte biografische Wahrheit nicht zu einer neuen Fiktion gereicht, die ebenso sehr wie die übrigen von Stroheim und den Filmhistorikern gepflegten Mystifikationen eine gute «Biografie» abgeben könnte: der Jude aus ärmlichen Verhältnissen im antisemitischen Wien wird dank seines germanischen Aussehens Darsteller arischer, indogermanischer, zaristischer Herrenmenschen, die sich jedoch bei näherem Hinsehen als Fälschung entpuppen.

Die filmische Montage eines «von»

In *BLIND HUSBANDS* inszeniert und montiert sich Stroheim zu einem jugendlichen, spritzigen, übermütigen Verführer, der galant mit unzähligen Aufmerksamkeiten, gestischen und verbalen Zuwendungen die von einem amerikanischen Arzt vernachlässigte Gattin umgarnt. Bereits in seinem ersten Film wird die Figur moduliert, die in Variationen immer wieder neu erscheinen wird: Stroheim als Verführer, der in der Wiederholbarkeit der Worte und der Gesten und in der Präsentation einer sozial überhöhten Figur um den illusionären Charakter jeglicher Verführung weiss. Die Verführung ist zugleich die perfekt durchdachte Stroheimsche Selbstinszenierung, die entweder von ihm selbst dargestellt, oder auf andere Schauspieler übertragen wird - so zum

Beispiel auf den charmanten Hollywood-Beau Walter Byron in QUEEN KELLY (1928).

Der Verführer erscheint als ein aus Gesten, Haltungen, Kostümen und fetischistischen Accessoires wie Uniform, Degen, Federbusch, Orden, Zigaretten zusammengesetzte Figur, welche sich in ihrer sado-masochistischen und autoritären Grundstruktur kaum verändert. Austauschbar ist das Objekt der Verführung: Mädchen aus dem Volke, Waisen, Klostersnovizinnen, Debile, Haushälterinnen, Serviertöchter und mit besonderer Vorliebe Gattinnen von amerikanischen Ärzten oder Erfolgsdiplomaten.

Mit der Präsentation des Verführers inszeniert Stroheim zugleich sein als Schau-Spieler gewonnenes «von». Aus Stroheim wird Erich von Stroheim: In der Gestalt Erich von Streubens findet Stroheims Stiernacken seine Fortsetzung in einem kerzengeraden Offiziershut. Der Schädel selbst ist gleich dem eines Sträflings oder eines Jungrekruten kahl und brutal geschoren. Wenige Auszeichnungen zieren die Schwärze der Uniform. Während in den späteren Filmen FOOLISH WIVES und THE WEDDING MARCH die Montage der Figur von den Accessoires narzistischer Selbstbestätigung lebt, wird in BLIND HUSBANDS zunächst ein Gesicht - eine Visage - montiert, als liesse sich zum gewonnenen «von» nicht nur die Uniform und eine geschichtliche Vergangenheit finden, sondern auch die sinnlich prägende Körperlichkeit.

Der ungestüm fiebrige Kettenraucher mit den perfekten Manieren wird im Traumbild der in erotische Gefahr gebrachten amerikanischen Ehefrau zu einer Collage, die auf schwarzem Hintergrund traumatisch zwingend auf die Frau und auf den Zuschauer zufährt. Jeder Teil des Gesichtes erscheint wie montiert: die abstehenden Ohren, die genau beobachtenden Augen, der strichartige Mund und die Hiebwunde über die Stirne gezogen, eine männlicherbe Vergangenheit signalisierend. Ob Degenhieb, Studentenuk oder simpler Unfall, gehört nicht zur Wahrheitsfindung. Das Zeichen genügt. Aus dem Munde ragt, fast schon abgebrannt, die Zigarette an ihrem Halter. In der Grossaufnahme verzieht sich das Gesicht Stroheims zum Grinsen: die Zähne blitzen kurz, haifischartig und geil auf.

Das war der Anfang. Doch was als Kennzeichen realistischer Genauigkeit und möglicher Überprüfbarkeit erscheint, trägt gerade wegen der naturalistischen Akribie die Möglichkeit einer Fälschung in sich.

In FOOLISH WIVES baut sich Stroheim die Figur des Grafen Wladislaw Sergej



QUEEN KELLY



WALKING DOWN BROADWAY



THE WEDDING MARCH



BLIND HUSBANDS

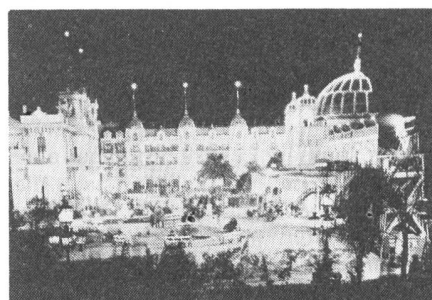
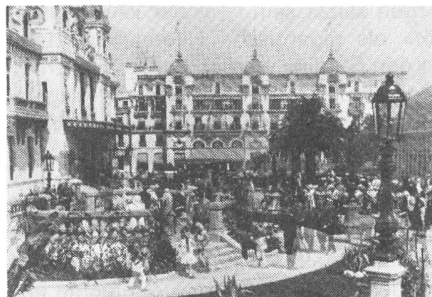
Karamzin, Hauptmann des 3. Husarenregimentes der zaristisch russischen Armee, aus einer Ansammlung von Gesten, Haltungen, Ritualen und Kostümen auf, die an sich schon eine Geschichte ergeben. Diese Geschichte, so realistisch und überzeugend sie in ihrer Veräusserlichung erscheint, ist eine Fälschung. Denn Karamzin ist ein Hochstapler, der weiss, mit welchen Accessoires man sich eine soziale Wirklichkeit schafft: weisse Uniform - angeblich russisch -, Auszeichnungen, schwarze Armbinde, breite Gürtel und Schnallen, glänzende Stiefel, glattrasierte Gesichtshaut, Handschuhe, die jedoch die Armbanduhr - als Statussymbol - nicht verdecken.

Die Attribute machen den gesellschaftsfähigen Offizier aus: Monokel, die nach oben ragende, ungeduldig wippende, lange weisse Zigarette, der reich geschmückte Fantasie-Degen, und in der Attitüde, die Selbstsicherheit des Auftritts.

All diese Attribute sind beobachteter Wirklichkeit abgeschaut und erscheinen in totaler, artifizieller Stimmigkeit zur perfekten Figurine montiert - eine Figurine im ebenso realistisch perfekt inszenierten Monte Carlo.

Doch bei Karamzin ist alles Maske. Nichts ist echt. Die Accessoires des Offiziers und Grafen in zaristischen Diensten sind ästhetisch berückende Stücke, die eine soziale Wirklichkeit nur vortäuschen. Dahinter steht das Gaunerstück: die Inszenierung einer körperlichen Realität, die als visuelle Illusion die Magie der Verführung in sich einschliesst. Die Verführung ist jedoch bei Karamzin nicht mehr Mittel zu persönlichem Lustgewinn, sondern das Instrument, sich und seinen beiden Begleiterinnen - den «Prinzessinnen» Olga und Vera Petschnikoff - Geld zu verschaffen, das dem Gaunertrio ermöglichen sollte, in Monte Carlo standesgemäss zu leben.

Stroheim inszeniert sich «biografisch» und in der Künstlichkeit seiner montierten Figuren sein »von«. Seine eigene Vergangenheit ist Spiegelung einer Geschichte, die es nie gab, sondern die als Legende und Mystifikation von der Macht der Imagination lebt. Mit diesem arroganten «von» wollte Stroheim Hollywood erobern. Denn dieses «von» legt jene Fantasie bloss, die es in den Filmen zu inszenieren galt. Die Inszenierungen selbst sollten aber in Figur, Dekor und Geschichte Apotheosen eines naturalistischen Nachvollzugs der Wirklichkeit werden: grandiose Gebilde monstruöser Kino-Illusionen - gigantische Karamzins - präzise konstruierte Täuschungen und filmisch-visuelle Verführungsrituale.



Stroheims Monte Carlo (FOOLISH WIVES)

Von der Vieldeutigkeit des Sichtbaren

In THE PAWNSHOP (1916) zerlegt Charly Chaplin einen Wecker. Dabei verwandelt sich der klar determinierte Gegenstand «Wecker» in eine Konservenbüchse, die kunstgerecht geöffnet wird und deren Inhalt jämmerlich stinkt, in einen Mund, aus dem Chaplin einen Zahn zieht, dann in eine Bauchhöhle, der Chaplin die Eingeweide entnimmt, und schliesslich tanzen die lebendig gewordenen Einzelteilen des Uhrwerks einen Animationsspek, den Chaplin mit einer kleinen Ölpumpe - einem Feuerlöscher gleich - beruhigt. Chaplins Kampf mit der Tücke des Objekts führt zur Verwandlung des Objekts. Die Handhabung des Gegenstandes und die Spielweise des Komikers verändern den toten Gegenstand in die Vielfalt der Möglichkeiten, die als Projektion der Fantasie in einem Gegenstand angelegt sind.

Auch Stroheim verwandelt Gegenstände, aber nicht um die Tücke des Objekts zu überwinden, gleichsam zu überlisten, sondern um die Vielfalt der Realitätsmöglichkeiten zu entlarven, und um auf diese Weise den Fälschungscharakter jeglicher Wirklichkeit aufzuzeigen. Denn bei Stroheim charakterisieren die Objekte als Fetische die Person.

In FOOLISH WIVES (1922) zieht Stroheim - als falscher russischer Graf - ein Parfümfläschchen aus seiner Hosentasche und betupft sich hinter den Ohren, damit er für die geplante Verführung der debilen Tochter des Falschmünzers Ventucci gut rieche. Anschliessend nimmt er aus dem Parfümfläschchen einen kräftigen Schluck und reicht es dem debilen Mädchen, damit es sich parfümiere. Doch das Mädchen legt das Fläschchen der Puppe an den Mund, die es in seinen Armen wiegt. Und das Parfümfläschchen wird, kaum hat es die Vorstellung einer Schnapsflasche evoziert, zum Milchfläschchen.

Stroheim ist ein Fanatiker des Abbildrealismus, und gerade dieser Fanatiker des Abbildrealismus demontiert aus der Genauigkeit der Beschreibung heraus die Vieldeutigkeit der Figuren, der Gegenstände und des Dekors. Denn der der Wirklichkeit innewohnende Inhalt wird durch das Beziehungssystem bestimmt. Das Fläschchen kann Parfüm, Schnaps oder Milch für einen Säugling beinhalten, je nachdem wie der Spielgestus dem Gegenstand Sinn verleiht. In FOOLISH WIVES findet sich auch folgende Szene: der Geldfälscher Ventucci (auch hier das Motiv der Täuschung: Falschgeld schafft Reichtum)

tritt mit seiner debilen Tochter in die Villa Amorosa des falschen russischen Adligen Karamzin ein. Das Mädchen bekreuzigt sich, weil es den pompösen Eingang mit den Marmorsäulen für eine Kirche hält. Ihre Täuschung ist insofern verständlich, als Kirchen den gleichen pompösen Eindruck erwecken wie die Villa Amorosa. Die Debile geht vom Sichtbaren aus und weist, gerade weil sie sich täuscht, auf den Imaginationscharakter der Wirklichkeit hin.

Kino-Imagination: Abbildrealismus dokumentarischer und fiktiver Wirklichkeit

Der den Dingen, Figuren und Dekors innewohnende Imaginationscharakter führt den Fanaktiker des Abbildrealismus dazu, die Wirklichkeit nicht in der dokumentarisch nachvollziehbaren Realität zu suchen, sondern sie in fiktive Imaginationen konstruierter Wirklichkeit umzusetzen. So baut Stroheim für den Film *FOOLISH WIVES* in den Studios von Hollywood ein Monte Carlo auf, wie es weder durch die dokumentarische Abbildung der Wirklichkeit noch durch die Montage ausgewählter Einstellungen filmisch möglich gewesen wäre. Bezeichnenderweise liebt es Stroheim, den dokumentarischen Realismus eines Ortes zugleich mit dem fiktiven Realismus einer filmischen Imagination zu verbinden. Auf einem realen Schiff verabschieden sich der amerikanische Diplomat und seine Frau vom Kapitän und der Besatzung. Die Kamera gleitet über das dokumentarisch fixierbare Monte Carlo: ein gewöhnlicher Schwenk gibt die Bestandesaufnahme eines grauen, nichtssagenden Ortes wieder. Nach einer kurzen Zwischenszene auf der Terrasse der Villa Amorosa beschwört ein Zwischentitel die literarische Vorstellung von «Monte Carlo»:

*Monte Carlo
Prince of the Mediterranean -
Breeze of the Alpine Snows -
Roulette - Trente-et-Quarante -
Ecarte - Mondaine - Cocotta -
Kings and Crooks - Amoral
Amoral And Suicides - And
Waves - and Waves - and Waves*

Nach diesem Zwischentitel öffnet sich wie auf einer Bühne das Bild zur realistischen Inszenierung eines Monte Carlo

wie es das Kameraauge in Wirklichkeit niemals hätte vorfinden können: ein Monte Carlo, das nur in der Vorstellung und durch die Macht der Vorstellung an komprimierter Gegenwärtigkeit zu existieren vermag. Die Fiktion Monte Carlo - im Gegensatz zur grauen dokumentarischen Bestandesaufnahme - erstrahlt im Licht der Scheinwerfer als ein sonnendurchfluteter, menschengesättigter Tummelplatz von flanierenden Bürgern, spielenden Kindern, dekorierten Offizieren, Soldaten und Kriegsverehrten und von Touristen aus aller Welt. Hineininszeniert in den Kulissen-Realismus eines minutiösen Dekors erscheinen in superrealistischer Manier die Details eines filmischen Bewegungsballettes: Soldaten in Rollstühlen, eine Reitergruppe sprengt visuell aggressiv ins Bild, Ballone entschweben und eine Trambahn mit der Aufschrift Nice - Monte Carlo fährt durch. Dieses vollgestopfte inszenierte Leben wird nicht etwa montagegebunden in einzelne Einstellungen zerlegt, sondern als ein Kolossalgemälde voller pointillistischer Details - als Totale voller Einzelheiten - über die Leinwand gebreitet.

Superrealistische Künstlichkeit gibt das Klima für Stroheims minutiöse Lebensinszenierungen ab. Doch ebenso sehr kann es der Realismus der filmischen Arbeit selbst sein, welcher «Authentizität» als gigantische Fiktion vermittelt: In den Studios werden ganze Szenen in prasselnde, sturmgepeitschte Regengüsse getaucht (*FOOLISH WIVES*, *GREED*, *THE WEDDING MARCH*). Orgien, angeblich hinter verschlossenen Türen inszeniert und gefilmt, erscheinen nicht wie bei Cecil B. de Mille als schöne dekorative Körperarrangements, sondern sind ausser sich gebrachte anarchische Menschenknäuel (*THE WEDDING MARCH*, *THE MERRY WIDOW*), die in Totalen zur «Show» angeboten werden.

Der Realismus filmischer Arbeit weist sich jedoch besonders in den Inszenierungen ausserhalb der Studios aus. Schon in *BLIND HUSBANDS* steigt die Kamera über Schneefelder in die Felswand ein, um eine authentische Gegenwärtigkeit zu erlangen, die in diesem Falle selbst in der realistischen Künstlichkeit einer Studioinszenierung kaum zu erreichen gewesen wäre. So umkreisen schwarze Vögel - geiergleich - auf der Bergspitze den zu Tode geängstigten Erich von Streuben. Für die Endszene in *GREED* zieht Stroheim mit seinem Produktionsstab und seinen Schauspielern in das Tal des Todes - zu Füßen der Panamint Mountains -, um unter sengender Sonne in der glimmenden Hitze eines aufgebrochenen Salzsees die Endstation eines Leidens-

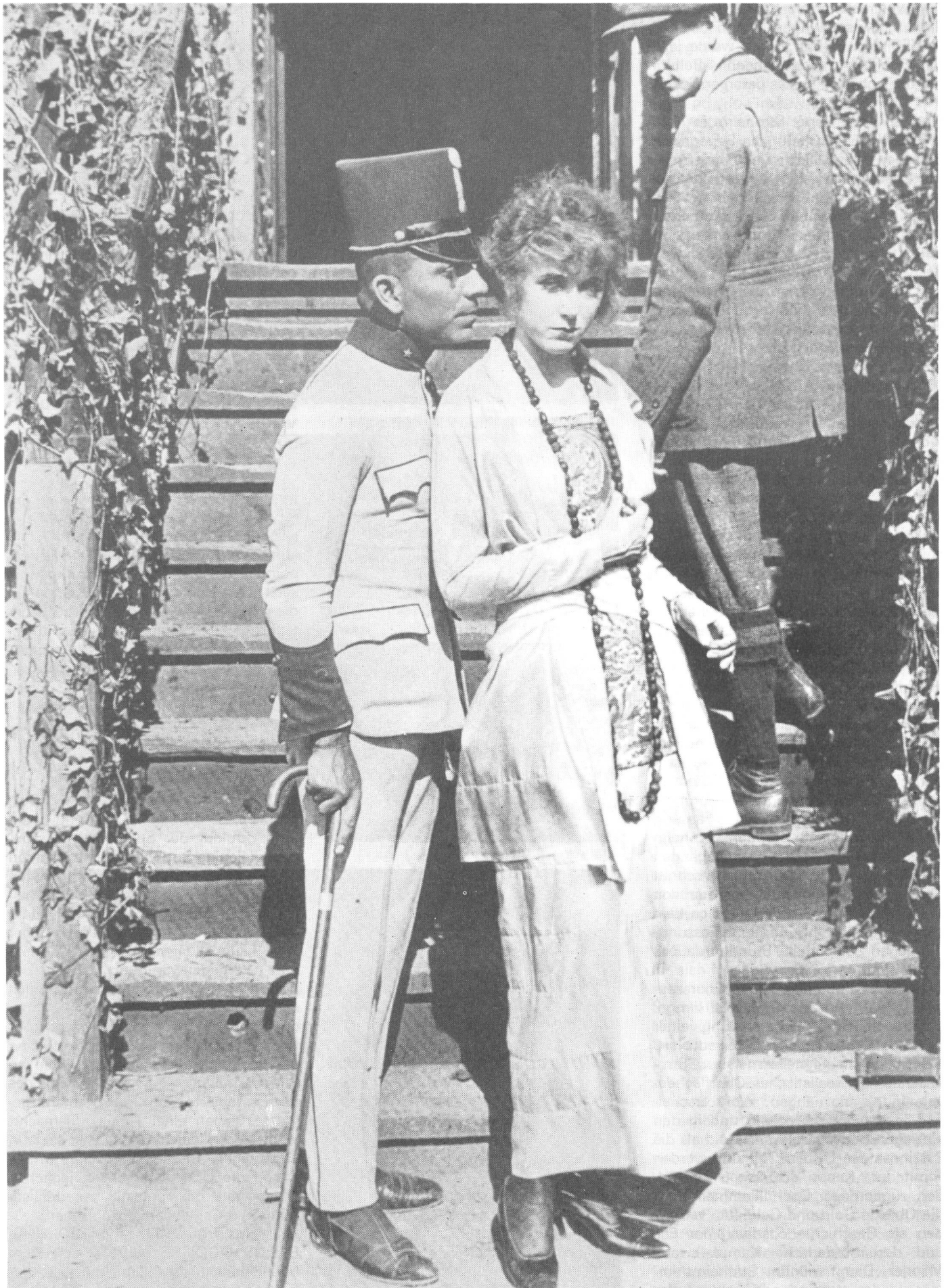
weges ohne Läuterung gnadenlos zu drehen. Selbst die Gebrüder Brennan, welche mit ihrer Stimmungsmusik die Dreharbeiten zu begleiten hatten, zogen mit Geige und Hammond Orgel in die «naturalistische» Wüste des Todestales mit.

Maskierung und Entlarvung

1958, ein Jahr nach seinem Tod, erscheint in Bruxelles ein Aufsatz von Erich von Stroheim mit dem bezeichnenden Titel *Dreams of Realism*. Darin bekennt Stroheim: «Ich wusste, das alles durch den Film ausgedrückt werden konnte. Der Film ist das einzige Mittel, das fähig ist, das Leben wiederzugeben wie es ist.» Stellen wir dieser Äusserung Stroheims André Bazins Analyse von Stroheims Inszenierungsweise gegenüber: «Bei Stroheim bekennt die Wirklichkeit ihren Sinn wie der Verdächtige unter der unablässigen Befragung des Kommissars. Das Prinzip seiner Inszenierungsweise ist einfach: die Welt aus genügender Nähe und mit ausreichender Beharrlichkeit zu betrachten, damit sie schliesslich ihre Grausamkeit und Abscheulichkeit enthülle. Als Extremfall könnte man sich sehr gut einen Film von Stroheim vorstellen, der aus einer einzigen Einstellung komponiert ist, die beliebig lang und gross ist.»

Unter dem intransigenten Blick der Kamera gibt sich die Wirklichkeit selbst preis. Diese Wirklichkeit besteht in einzelnen Szenen aus realen Orten, die durch Landschaftsszenarien wegen ihrer Exklusivität bestimmt, wieder wie Landschaftsinszenierungen anmuten. In erster Linie ist jedoch die von Stroheim befragte Wirklichkeit eine der Realität nachgebildete inszenierte Imagination. Bazins Hinweis liefert auch die Erklärung zu Stroheims Vorliebe, seine Dekors und Inszenierungen in Totalen zu zeigen, die angefüllt von Details das Bild geradezu in sich selbst «kribblig» - im Sinne einer inneren Montage voller Beziehungen - erscheinen lassen.

Nach dem Misserfolg der Verfilmung von Frank Norris' naturalistischem Roman *Mc Teague* (*GREED*), bemerkte Stroheim bitter, wenn die Leute das Leben nicht sehen möchten, wie es ist, müsse man es ihnen eben in einer vergoldeten Version vorsetzen. Und bevor er daran ging *THE WEDDING MARCH* zu realisieren, erklärte er: «Ich habe ge-



BLIND HUSBANDS

nug von schwarzen Katzen und Kloaken.» (Anspielungen auf FOOLISH WIVES und GREED.) «Ich werde jetzt das Publikum mit duftenden Apfelblüten überschütten, bis es daran erstickt.»

Und so inszenierte Stroheim in THE WEDDING MARCH für die Begegnung zwischen Prinz «Nicki» und dem süßen Mädchen Mitzi einen «vergoldeten» Verführungsort, der eingebettet in künstlichen Bäumen, weissflimmernd von Apfelblüten aus Wachs, untergeht. Selbst die abschliessende Geste nach der Verführung gilt zufällig weggeschwungenen Apfelblüten, und in der letzten Einstellung des Films begleitet ein Hochzeitsstrauss aus Apfelblüten das auf Geld und Adel getraute Paar in die institutionalisierte Lieblosigkeit.

In WEDDING MARCH werden Apfelblüten, die als Kulissenraum das Paar umschliessen, dramaturgisches Zeichen für Verrat und Zerstörung einer Liebe. Was zunächst als realistische Dekoration einer Verzauberung erscheint, erhält eine inhaltliche Bedeutung. Die realistische Oberfläche wird Ausdruck heilloser Zerstörung. Deshalb sind Stroheims Filme, auch wenn sie noch so naturalistisch und realistisch vom Autor gedacht waren, einem materialistischen Oberflächenverständnis zu entziehen.

In diesem Zusammenhang ist GREED bezeichnend. Stroheims GREED (1924) gilt - so will es die filmhistorische Mythenbildung - als eines der grössten und gewaltigsten Filmwerke der Filmgeschichte. Stroheim selbst sieht dies so: «I consider I have made only one real picture in my life and nobody ever saw that. The poor, mangled, mutilated remains were shown as GREED.»

Die erste von Stroheim erstellte Fassung dauerte neunehnhalf Stunden. Stroheim selbst reduzierte in drei Arbeitsgängen den Film auf vier Stunden. Dann schnitt Rex Ingram den Film auf eine Dauer von drei Stunden um, und schliesslich kam die von June Mathis montierte Fassung, die gegen zweieinhalb Stunden dauert, in die Kinos.

Dieser verstümmelte, auf Kinorezeptionslänge gebrachte Film wird filmgeschichtlich auf die Darstellung einer «Gier» - nämlich des Geizes - reduziert. GREED so zu verstehen, heisst, Stroheim auf ein realistisches Oberflächenverständnis einzuengen. Wohl erscheinen in den Zwischentiteln und in den einzelnen Bildern Gold und Geld als die Faszinosa des Lasters Geiz und werden somit dem Kanon der sieben Todsünden zugeordnet. Doch klammert man die Objekte Gold und Geld aus, verbleiben als Geschichte *Szenen einer Ehe* und der mörderische Kampf zweier Männer. Damit mündet Stroheims immer wieder stattfindende Analyse des

Puritanismus, die sich auch in der Vorliebe für Hollywood-Babylon-Sodom- und Gomorrha-Szenen ausweist, in die Darstellung von nichtgelebtem Leben, unterdrückter Liebe und pervertierter Sexualität in Form von Obsessionen ein. In den Filmen Stroheims hängt nicht umsonst im widersinnigsten Kontext Jesus Christus am Kreuz und schaut mit blutenden Malen in sich selbst versunken zu.

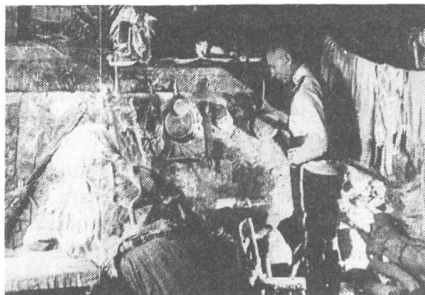
Die Befragung inszenierter Wirklichkeit (siehe Zitat Bazin) wird zur Selbstdarstellung einer nihilistischen Erfahrung der Welt.

Stroheims Filmästhetik zwischen Abbild-Realismus und visualisierten Dialogen

In den Filmen Stroheims werden im Sinne eines fotografischen Abbildrealismus unzählige Gross- und Detailaufnahmen in den Totalen zu einem pointillistischen Ganzen zusammengesetzt. Desgleichen verarbeitet Stroheim die vorgegebene Wirklichkeit zu Montagen von Gesichtern, Körpern und Dekors. Seine Drehorte werden aus realistisch dokumentarischen Schauplätzen und Kulissenarrangements konstruiert, die in ihrem fiktiven Abbildcharakter einer pointierten potenzierten Authentizität gleichkommen. Die dokumentarische Wirklichkeit kann gar nie so authentisch sein wie das durch die Vorstellungskraft gesättigte Dekor. Desgleichen ist die körperliche und gestische Struktur der Spielweise - besonders diejenige Stroheims - eine Addition von präzise gesetzten, vordemonstrierten Bewegungs-, Mimik- und Ausdrucksteilen. In der filmischen Präsenz entsteht auf der Leinwand eine wegen seiner Fülle kaum mehr rezeptiv nachvollziehbare Vergegenwärtigung all dessen, was Stroheim als realistischer Illusionist an Spielweise, Gestik, Dekor, Lichtmodulation und wuchernder materieller Gegenständlichkeit einsetzt, um für ihn die unabdingbare chaotische Fülle an Bildinformationen zu vermitteln, die das nachinszenierte, von der Kamera gehortete Leben einer Fiktion ausmacht. «Das Leben darzustellen, wie es ist», bedeutet für Stroheim, über die Imagination die Ungeheuerlichkeit jeglichen Lebens und die Fantastik superrealistischer Bild-Gegenwart einzubringen. Für seine frühen Filme (BLIND HUSBANDS, FOOLISH WIVES) ist zudem bezeichnend, dass die Montage der Einstellungen atemlos erfolgt. Die Filme



Szenenfolge aus FOOLISH WIVES





THE WEDDING MARCH



THE WEDDING MARCH



THE MERRY WIDOW

können in ihrer episch erzählerischen und beobachtenden Anlage nicht lange genug sein - stets zwischen fünf und neun Stunden - und dennoch ist jede Einstellung mit Details vollgeprofft, berstend von Einzelrealitäten.

Doch nicht nur im Einzelbild soll möglichst viel ausgesagt sein, sondern ebenso sehr hastet die Geschichte selbst von Ereignis zu Ereignis. Besonders wiederum in den frühen Filmen wirft Stroheim die Erzählmateriale nur so hin, skizzenhaft, jedoch von letzter Akribie. Eine Totale von Monte Carlo voller Einzelereignisse - das Ergebnis tagelanger Inszenierung - dauert wenige Sekunden. Eine Spazierterrasse, montiert aus Einzelteilen, weht wie ein Videoclip des Moments, in wenigen Strichen hingezeichnet, durch. Später glättet sich das Tempo der Erzählung, so in THE WEDDING MARCH. Dafür wird die Abfolge der Einstellungen umso dialektischer und in der Gegenüberstellung gewalttätiger, wenn etwa Mitzi in THE WEDDING MARCH im prasselnden Regen aufgelöst in Weichzeichnung erscheint und der Gegenschnitt hart auf Schani geht, der in einer bildlich gestochenen Fotografie inmitten seiner von Fleischleibern dekorierten Metzgerei steht. Dieser Gegenüberstellung zwischen dem weich zerfließenden Bild von Mitzi und dem brutalen, fotorealistisch sachlichen Bild des Schlächters entspricht die Abfolge der Gesten. Schani hält die Beine des Schweines so in der Hand wie er gleich nachher Mitzi anfassen wird, während das Schwein grunzt. Der herbeieilende Vater stürzt auch noch gleich in den Schmutz aus Blut und Kot, so dass die realistische Zeichnung in eine Grosz'sche Grotteske umkippt.

Was bei Stroheim die Dialektik filmischer Erzählung ausmacht, wird am deutlichsten in den Dialogstrukturen sichtbar, welche die Handlung voran treiben, als wartete Stroheims Stummfilm nur noch darauf, Tonfilm, respektive Sprachfilm zu werden.

In sich geschlossene Sequenzen, die dem dramaturgischen Muster des Stummfilms angehören, beinhalten ein Netz von Blicken, Gesten, Bezügen und Beziehungen, wobei Dialoge als Inserts - als Zwischentitel - widerstandslos zwischen die Einstellungen geschnitten sind, so dass der Zuschauer glaubt, Sprache und Dialoge zu hören.

Zu den Meisterstücken stroheimischer visueller Dialogstruktur gehört in THE WEDDING MARCH die erotisch knisternde Verführungsbegegnung zwischen Prinz Nicki Erhart Hans Karl Maria von Wildeliebe-Rauffenburg und dem süßen Wiener Maderl Mitzi:

Hoch zu Pferd, mit allen glanzvollen Attributen der alten Donaumonarchie ver-

sehen, mit Federbusch und gezücktem blitzendem Degen in Uniformenpracht und mit gestischer Unverschämtheit thront Erich von Stroheim. Ihm gegenüber räkelte sich an der Seite ihres Bräutigams Schani, der als Metzgergeselle genussvoll schmatzend seine Würste frisst, die zierliche Fay Wray - welche vier Jahre später in Schoedsacks KING KONG die hilflose Beute des grossen Affen sein wird. Gesten und Blicke evozieren zwischen Prinz Nicki und Mitzi ein Spiel gegenseitiger Annäherung und Verführung. Während Zwischentitel ein grobschlächtiges Gespräch zwischen den Figuren der Umgebung - Schani und sein elterlicher Anhang - charakterisieren, vermitteln kleinste Bewegungen zwischen Nicki und Mitzi kaum erkennbare Emotionen, seismografische Regungen und selbst Gegenstände einen genau nachvollziehbaren, in seiner Stummheit beredten Dialog. Dabei spielt sich, einverwoben im Handlungsgefüge von Andeutungen, Beziehungen und Möglichkeiten, die eigentliche, von der Umwelt unbemerkte, geheime Geschichte ab. Ein Veilchensträusschen findet den Weg von Mitzi in Nickis blankpolierten Stiefel. An diesem Sträusschen riecht Stroheim vieldeutig und zugleich eindeutig, als gälte es in assoziativer Ahnung all den Apfelduft vorwegzunehmen, der den Film in tragischer Konsequenz erfüllen wird.

Beobachtung als Obsession sinnlicher Wahrnehmung

Die Dinge haben bei Stroheim nicht Symbolcharakter, sondern stehen für das ein, was sie wirklich sind. Mit der gleichen Obsession, über den Abbildcharakter des Fotorealismus an die Dinge heranzukommen und damit die Visualität als eine platte Sinneserfahrung zu begreifen, setzt Stroheim visuell die sinnliche Erfahrung «Riechen» ein. Am direktesten wohl in QUEEN KELLY: Wie in THE WEDDING MARCH baut Stroheim in einer gross angelegten optischen Dialogsequenz die Begegnung zwischen dem von Walter Byron in Stroheimscher Manier gegebenen Prinzen Wolfram von Hohenberg-Falsenstein - genannt der «Wilde Wolfram» - und der von Gloria Swanson verschämt gespielten Klosterschülerin Patrizia Kelly auf. Auf einer saftigen Naturwiese, umgeben von Bäumen und Kühen, be-

gegennen sich Wolframs Kavallerie Schwadron und eine flatternde Schar Klosternovizinnen, die mit Mühe von ihren mütterlichen Nonnen gebändigt werden. Unter dem frechen Blick des «Wilden Wolfram» verliert Patrizia Kelly ihr Höschen. Voller Wut über den unverschämten «Blick» des Helden wirft sie ihm das Höschen ins Gesicht. Und, als wären es die Veilchen aus THE WEDDING MARCH, riecht Wolfram an diesem unverhofften Geschenk. Im Sinne einer Gegenbewegung inhaliert am Ende der gleichen Sequenz Patrizia das duftende Heu, als läge sie mit Wolfram bereits auf dem bäuerlichen Heufuder, das eben vorbeifährt. Stroheims filmische Erzählform beruht somit neben der additiven, auf genauester Beobachtung gründender Montage von Personen, Situationen und Dekors auf einem sinnlichen Bilddialog, der bis ins Detail verarbeitet und, in früheres und späteres Geschehen (Erinnerung und Antizipation) eingebaut, von visuellen Leitmotiven getragen wird.

Bis in die kleinste filmische Einheit lässt sich die Stroheimsche Art des Bilddialogs verfolgen, der den vordemonstrierten Superrealismus als eine Form vermittelt, welche einen zerstörerischen Inhalt aufzudecken hat. Hinter der Inszenierung genauester Fiktion einer gesellschaftlichen und menschlichen Wirklichkeit droht jener Abgrund, der die Zensur erschreckte. Sie schnitt weg, was man nicht zeigen durfte. Umso vertrackter wirkt das Verbliebene und auch in der Verstümmelung nicht Auszulöschende.

Als Beispiel eine kleine Szene, die in ihrer Struktur und in ihrer auf sinnliche Vordergründigkeit angelegte Hintergründigkeit bezeichnend ist und sich in Variationen in den Filmen Stroheims finden lässt:

In FOOLISH WIVES bringt Karamzin nach einem sintflutartigen Gewitter die regendurchnässte Gattin des amerikanischen Diplomaten in eine Hütte, die von einer alten Hexe bewohnt wird. Dort soll endlich die von langer Hand geplante Verführung stattfinden. Die Szene wird zum direkten unverblühten Angriff auf den amerikanischen Puritanismus. Visuell-intellektuelle Unverschämtheiten an Gesten, Blicken und Beziehungen schaffen ein Klima von Diabolik und Erniedrigung.

Das vom Regen durchnässte Kleid zeichnet die Formen der Amerikanerin nach, so dass die naive Unschuld aus den Vereinigten Staaten von Amerika in ihrer Nacktheit erscheint. Wie Stroheim, alias Karamzin, in seiner zaristischen Ausstattung mit der völlig aufgelösten Diplomategattin in die Hütte eintritt,

empfängt ihn die Alte mit einem verständnisvollen Grinsen und schlägt ihm konspirierend auf den Bauch. Der Ziegenbock ragt mit seinem Schwanz widerlich ins Bild.

Wie sich die Amerikanerin der nassen Kleider entledigen will, zieht sich Karamzin als Gentleman der alten Schule zurück, um hinterhältig über einen Spiegel die Frau zu beobachten.

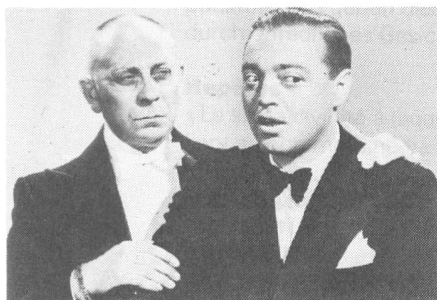
In der ersten Einstellung sieht man Stroheim von vorne mit Spiegel. Die nächste Einstellung zeigt ihn im Spiegel, wie er sich wohlgefällig narzistisch betrachtet. Im Gegenschnitt dazu sieht man Stroheim wiederum von vorne, rechts ist der Spiegel angeschnitten. Die Bildschärfe ist auf das Voyeurauge von Stroheim eingestellt. Dann wird die Bildschärfe nach hinten verschoben, und links in der Tiefe des Raumes erscheint der nackte Rücken der Amerikanerin.

Drei Bilder, in dialogische Beziehung gesetzt, umreissen haargenau auch im Kleinen den moralistischen Anspruch, um den sich Stroheim mit obsessiver Akribie bemüht.

In die grossflächigen Gemälde realistischer Historienmalerei skizziert Stroheim die präzisen Details hinein. Das nur zu stimmige Bild wird zu einer brüchigen Decke.

Epilog

Erich von Stroheim drehte zwischen 1919 und 1928 neun Stummfilme. Nur einen einzigen Film konnte er selbst beenden, nämlich seinen ersten: BLIND HUSBANDS. Alle andern Filme bestehen nur aus Teilen des ursprünglich gedachten und realisierten Films. Stroheim drehte die Szenen, lieferte ein ungeheures filmisches Material, bearbeitete es selbst, schnitt vielfach eine erste Fassung, manchmal noch eine zweite, und dann wurde ihm der Film entzogen. Andere schnitten die Filme um, zerschnitten sie, zensurierten sie und versuchten sie auf jenes kommerzielle Normalmass zu reduzieren, das den damaligen und heutigen Kino-Bedingungen entsprach und noch entspricht. Das Ende von Stroheims Möglichkeit als Filmregisseur zu arbeiten, brachte der



I WAS AN ADVENTURESS von Gregory Ratoff



SUNSET BOULEVARD von Billy Wilder



FIVE GRAVES TO CAIRO von Billy Wilder

1928 von Gloria Swanson weitgehend finanzierte Film QUEEN KELLY. Joseph Kennedy, der Vater des späteren amerikanischen Präsidenten, war zusammen mit Gloria Swanson Produzent des Films. Er liess den Film abbrechen, und die Studios verpflichteten sich, nie mehr Stroheim mit einer Regieaufgabe zu betrauen. Wohl drehte Stroheim 1932 noch einen Tonfilm «Walking Down Broadway». Der Film wurde jedoch in der Originalfassung nie gezeigt und kam dann schliesslich von Alfred Werker vollkommen umgearbeitet unter dem Titel HELLO SISTER in den Verleih.

Stroheim fand nur noch als Schauspieler Arbeit. Neue Wahlheimat wurde Frankreich. Stroheim schrieb jedoch weiter an Romanen, die als Grundlage für Filmdrehbücher dienen sollten, schrieb Drehbücher, zeichnete Figuren und Szenen für Filme, die nie mehr entstehen sollten, nahm Kontakte auf, bis nach Russland zu Eisenstein. Und beinahe wäre 1939 noch ein Film zustande gekommen. Aber vielleicht ist dies auch schon wieder eine Mystifikation. Der Titel des Films wäre «La dame blanche» gewesen. Regie und Drehbuch: Erich von Stroheim. Dialog: Jean Renoir. Darsteller: Stroheim, Louis Jouvet, Jean Louis Barrault.

1957 stirbt Erich von Stroheim und wird in Maurepas zu Grabe getragen, so - wie Maurice Bessy schreibt - als wäre es eine Inszenierung Stroheims: «An der Spitze trug Jacques Becker auf einem Samtkissen das Kreuz der Ehrenlegion, das ihm wenige Tage zuvor in extremis auf seinem Krankenbett verliehen worden war: Es war die einzige Auszeichnung, die er nie zwischen die Ordensspangen der Medaillen gehängt hatte, mit denen er seine Dolmane schmückte.

Ein Zigeunerorchester, von einem berühmten Kabarett abgeordnet, spielte seine Lieblingsmelodien.

Und ein ganz in Schwarz gekleideter, langer, hagerer Zeremonienmeister schwirrte mit der Grazie und den ruckartigen Bewegungen einer Libelle von einem zum anderen.

Da kam in den von Butterblumen übersäten Frühlingswiesen plötzlich eine dumpfe Bewegung auf. Als stumme und unerwartete, schwerfällige Besucher, die das Schauspiel angelockt hatte, als unverhofftes Ehrenspalier, reglos dann wie das erstarrte Bild, das abrupt den Ablauf eines Filmes unterbricht, schauten alle Kühe der Nachbarschaft zu, wie der Leichenwagen vorbeifuhr.»

Viktor Sidler

Erich von Stroheim 1885–1957

Filme als Regisseur:

- 1919 BLIND HUSBANDS
- 1920 THE DEVIL'S PASSEY
- 1921 FOOLISH WIVES
- 1922 MERRY-GO-ROUND
- 1923 GREED
- 1926 THE MERRY WIDOW
THE WEDDING MARCH
- 1928 QUEEN KELLY (unvollendet)
- 1932 WALKING DOWN BROADWAY (nie aufgeführt)

Filme als Darsteller (Auswahl):

- 1929 THE GREAT GABBO von James Cruze
- 1931 THREE FACES EAST von Roy del Ruth
- 1932 AS YOU DESIRE ME von George Fitzmaurice
- 1937 LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir
- 1938 LES PIRATES DU RAIL von Christian Jacque
LES DISPARUS DE SAINT-AGIL von Christian Jacque
ULTIMATUM von Robert Wiene
GIBRALTER von Fedor Ozep
DERRIERE LA FACADE von Georges Lacombe
- 1939 MENACES von Edmond T. Grville
PIEGES von Robert Siodmak
- 1943 FIVE GRAVES TO CAIRO von Billy Wilder
- 1944 THE LADY AND THE MONSTER von George Sherman
THE GREAT FLAMARION von Anthony Mann
- 1945 THE MASK OF DIJON von Lew Landers
- 1949 SUNSET BOULEVARD von Billy Wilder
- 1954 NAPOLEON von Sacha Guitry
- 1955 LA MADONE DES SLEEPINGS von Henri Diamant-Berger

Buchhinweis:

Maurice Bessy. Erich von Stroheim. Eine Bildmonografie.

212 Seiten, 378 Abbildungen. Verlag: Schirmer/Mosel, München. DM 58.-

»Von Stro« ist der Titel des Essay von Maurice Bessy, das aufgrund persönlicher Freundschaft mit Stroheim verfasst wurde, aber nur zum Teil überzeugt. Der Hauptteil des Bildbandes gliedert sich in die drei Teile: «Ein Leben» mit einer Zeittafel, «Stroheim als Regisseur» mit Kurzbeschreibungen seiner Filme und «Stroheim als Schauspieler». Ergänzt wird der ansprechend gestaltete, gut illustrierte Band nebst Filmografie und spärlicher Bibliografie durch einen Text von Erich von Stroheim über Jean Renoir, bzw. zwei Texte von Renoir über Stroheim.

Erich von Stroheim Doppelnummer der Zeitschrift Cinema:

Das im Dezember 1973 erschienene, mit Fotos ab Leinwand illustrierte Heft, ist vollumfänglich Stroheim gewidmet und weiterhin durch die Filmbuchhandlung Rohr (Oberdorfstrasse 3, 8024 Zürich) lieferbar. Es enthält neben einer Filmografie mit umfangreichen Daten insbesondere die «Analyse einer Sequenz von QUEEN KELLY» und gibt «Einblicke in das filmische Universum Erich von Stroheims».

LA GRANDE ILLUSION von Jean Renoir

