Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 4

Artikel: Dämonie und Tragik : Anmerkungen zu einer Stroheim-Retrospektive in Zürich

Autor: Wettstein, Edgar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933445

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: 09.12.2025

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

Dämonie und Tragik

Anmerkungen zu einer Stroheim-Retrospektive in Zürich

Begegnungen – oder Wiederbegegnungen – mit Erich von Stroheim bestätigen immer wieder die Faszination, die von diesem Künstler ausgeht. Seine Erscheinung ist ausserordentlich in der Welt des Films schon deshalb, weil sie ein ungewöhnliches Doppelschicksal einschliesst. Der berühmte Schauspieler, um dessentwillen Filme, die längst der Vergessenheit anheimgefallen wären, nach Jahrzehnten noch den Weg ins ordentliche Kinoprogramm finden, dieser «Star» ist zugleich einer der grossen «maudits» der Filmgeschichte als Autor und Regisseur. Freilich, in Filmliteratur, Filmarchiven und Filmklubs gehört Stroheim auch mit seinen eigenen Werken zu den Prominenten, während an jene sich niemand mehr erinnert, die zu seiner Zeit bei den Produzenten und beim Publikum mehr Kredit hatten und denen in einzelnen Fällen gar die Fortsetzung der Arbeiten anvertraut wurde, welche die Geldgeber Stroheim glaubten entziehen zu müssen. Der Legende, die mit Stroheims Hilfe um seine Person entstanden ist, entspricht so jene, welche Interpreten und Historiker um sein vielfach Torso gebliebenes Werk gewoben haben. Eine Veranstaltung wie die gegenwärtig laufende Retrospektive im Zürcher «Filmpodium» (Präsidialabteilung der Stadt Zürich) hat daher den Vorteil, der Öffentlichkeit Gelegenheit zur Kenntnisnahme vom Autor Stroheim zu geben, zur Würdigung seines Werks in seiner Bedeutung wie auch in seinen Schwächen. Über die Schauspielerei, über Statisten- und Nebenrollen hat der 1885 geborene und vermutlich gegen 1910 nach den USA emigrierte Österreicher in Hollywood den Aufstieg zum Filmschöpfer gemacht. Gleichzeitig war er in den Jahren bis 1918 auch als Assistent und Berater tätig. Die Begegnung mit D.W. Griffith vor allem bei der Arbeit an *Intolerance* scheint dabei von entscheidender Bedeutung gewesen zu sein und Stroheim zur eigentlichen Entdeckung des Mediums und der ihm innewohnenden

---

Schön, dass man in Zürich eine Stroheim-Retro verfolgen kann. Schön, dass das Filmpodium dies zu bieten vermag. Das wurde bisher dann auch durch einen reichlichen Zustrom von Zuschauern honoriert. Es muss dazu allerdings festgehalten werden, dass diese Zuschauer insofern betrogen werden, als sie Stroheims Filme zwar sehen, aber nicht richtig sehen (dies trifft auf die frühen Stummfilme zu). Ganz einfach deshalb: Die Filme, deren richtige Vorführgeschwindigkeit 18 Bilder pro Sekunde ist, werden mit einer Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde gezeigt – und dazu noch mit falschem Bildausschnitt. Ein gemessener Schritt wird so zum hektischen Gang, ein eiliges Gehen zur rasenden Rennerei, eine elegante Handbewegung zur wegwerfenden Geste... Manche Zuschauer lachen denn auch deshalb immer wieder an den falschen Stellen. Akzente und «Tonlage» des Films verschieben sich – in gewissen Fällen bis zur Karikatur des Dargestellten. Diese Veränderung der Vorführgeschwindigkeit hat letztlich dieselben Folgen wie eine Veränderung der Geschwindigkeit am Plattenspieler, wenn man zu Hause Musik hört. Den Veranstalter trifft dafür allerdings keine Schuld: Die richtigen Vorführgeräte sind in den gewöhnlichen Kinos ganz einfach nicht mehr vorhanden. Im Ausland verfügen Institutionen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, über Film als Bestandteil der Kultur und über Filmgeschichte zu informieren, über Räumlichkeiten, deren Einrichtung eine richtige Vorführung ermöglicht. Es wäre an der Zeit, dem Filmpodium die – gemessen an Subventionen für Theater und Oper – bescheidenen Mittel zu bewilligen, die es ihm ermöglichten, seine Aufgabe richtig wahrzunehmen. Beweist dies nicht der Zustrom zur Stroheim-Retro? *Walter Vian*

schöpferischen Möglichkeiten geführt zu haben. In der Folge lernte er erstaunlich rasch, sich dieser Möglichkeiten in persönlicher Weise zu bedienen. Obwohl er natürlich auf dem Erlernten aufbaute, begann er sich schon mit dem ersten Film von Griffith, insbesondere von dessen Ausdruckstechnik, zu emanzipieren. Er entwickelte einen mehr kontinuitätsbetonten Erzählstil, in welchem die dramaturgischen Möglichkeiten der Einzelszene zur Entfaltung kamen. Diese Einzelszene wurde von Stroheim überdies – nachdem er schon als Berater für Dekor und Kostümierung sich spezialisiert hatte – mit besonderer Hingabe und Genauigkeit ausgestattet. Dabei bildete sich einerseits die Tendenz zu einem authentischen Realismus (Auszug aus dem Studio), anderseits eine spezifische Bilderwelt aus, die dem Autor Stroheim zuzuordnen ist. Aus dem Nichts, ohne Vorbilder oder Wurzeln in Stroheims eigenem Leben, dürfte auch dieses Spezifische schwerlich entstanden sein. Doch findet man darüber in der einschlägigen Literatur wenig Verbindliches und ist damit auf Vermutungen angewiesen.
Wenn eingangs von der Faszination die Rede war, die Stroheim offensichtlich schon frühzeitig ausübte, so ist dem beizufügen, dass diese Faszination stets eine solche des Negativen, des Abstossenden, gar des schlichtweg Bösen war. Vermöchte das an sich schon zu erstaunen, so überrascht noch viel mehr, dass Stroheim nicht nur sich den entsprechenden Rollen-Typ auf sein Mass zuschneiderte, sondern in gleichem Mass auch sein Leben nach der Rolle stilisierte. In einer Zeit, in der es in der amerikanischen Öffentlichkeit sehr belastend war, mit den Mittelmächten des Ersten Weltkriegs identifiziert zu werden, legte sich Stroheim eine erfundene adelig-militärische Abkunft zu und pflegte er auch privat in entsprechend anachronistischem Stil aufzutreten. Damit sicherte er dem Slogan maximale Wirksamkeit, unter dem er berühmt wurde: «The man you love to hate» (ungefähr: Der Mann, den Sie gerne hassen). Diese Identifikation hatte möglicherweise Bekenntnischarakter. Jedenfalls kam es ähnlich wie im Bereich des persönlichen «images» (im Vergleich zu anderen Stars jener Epoche) zu einem scharfen Kontrast auch zwischen den damaligen Gebräuchen von Hollywood und Stroheims Inszenierungen, die Verworfenheit und Elend herausfordernd offen zur Schau stellten. Stroheim scheute dabei Protest und Moral nicht und liess sich späterhin auch durch den ausbleibenden Publikumserfolg nicht von seiner Linie abbringen.

Adliger, Offizier, Verführer und Opfer

In seinem ersten eigenen Film kreierte Stroheim für sich die – freilich durch vorherige Erfahrungen schon erprobte – Rolle, die er in der Folge vielfach variiert hat bis hin zum preussischen Offizier von Rauffenstein in Renoirs «Grande Illusion». In *Blind Husbands* (1918) verkörperte er als Leutnant von Steuben den Verführer in Uniform mit Monokel, steifem Rücken und herablassenden Allüren. Seinem aggressiven und berechnenden Auftreten würde die von ihrem Gatten vernachlässigte Mrs. Armstrong zum Opfer fallen, wenn nicht der wachsame Bergführer Sepp ein nächtliches Stelldichein in der Berghütte zu verhindern wüsste. Eine noch schärfere Zeichnung des gleichen Typs brachte 1921 *Foolish Wives*. Der falsche Graf Karamsin versucht nicht nur, die Gattin des amerikanischen Botschafters (nebst anderen Damen) zu verführen, sondern auch ein schwachsinniges Mädchen zu missbrauchen. Kriminelle und perverse Züge gehen in seiner Figur eine mit den Zeichen des Diabolischen ausgestattete Verbindung ein. Demgegenüber brachte dann *Merry-go-round* (1922) eine merkliche Differenzierung des Helden. Der Prinz, den Stroheim nicht selber spielen konnte, ist dem Mädchen an der Karussellorgel in ehrlicher Liebe zugetan, wird aber vom Kaiser persönlich zur standesgemässen Heirat befohlen und kann erst nach dem Tod der ersten Gattin Mitzi zur Frau bekommen. In ähnlicher Weise werden auch Prinz Nicki in *The Wedding March* (1926) und Prinz Wolfram in *Queen Kelly* (1928) durch Zwangsheiraten um ihre Liebe betrogen, während in *The Merry Widow* (1925) umgekehrt das Mädchen Sally, das sich mit Prinz Danilo verbinden möchte, zuerst eine andere Ehe eingehen muss.
In diesen Filmen behält jeweils der Held Attribute des Verführers, des geckenhaften und ausschweifend lebenden Adeligen, der sich unter den Mädchen aus der Unter-

schicht ein Opfer sucht. Aber er erfährt durch seine Liebe und sein Schicksal eine gewisse Läuterung. Es ist, als würde er in den Bannkreis der Unschuld (seiner Geliebten) gezogen und dadurch über seinen bisherigen Zustand erhoben. Wesentlich ist hierbei, dass die Rollen der Frauen, die in den beiden zuerst angeführten Filmen schon verheiratet waren und sich immerhin auf den Pfad der Untreue locken liessen, nun von jungen Mädchen aus ärmlichen Verhältnissen übernommen werden, die auch im Verhältnis zu ihrer eigenen Umgebung als Inkarnierungen der leidenden Unschuld erscheinen. Das will nicht besagen, dass die Verteilung von Licht und Schatten nun entlang den sozialen Grenzlinien verlaufe. Im Gegenteil verkörpert sich gerade auch das Böse in diesen Filmen in brutaler Form im engeren Kreis um das Mädchen (Eltern, Verlobter, Arbeitgeber). Dennoch scheint aber die Tragik, der die Liebe in diesen Filmen anheimgegeben wird, wesentlich in der Herkunft der Helden zu gründen, in ihrem Adel und der Verfangenheit in den Zwängen des um seine Existenz kämpfenden Standes. Stroheim stattet das Milieu der Hoheiten mit dekadentem Luxus (im für die Entlarvung wichtigen privaten Bereich) und mit überladenem Repräsentationsprunk (in der Öffentlichkeit) aus, mit despotischen, lüsternen Greisen und kalten, oft sadistischen Frauen. Der Verzweiflungskampf um die Erhaltung der privilegierten Stellung manifestiert sich jeweils in den Heiraten – bei Stroheim Angelpunkte fast aller Filme –, hinter denen stets Macht oder Geld stehen und die als eine die Verhältnisse vergiftende Perversion erscheinen. Damit rücken, da die meisten dieser Filme in Wien oder in Zentraleuropa und um die Zeit des Weltkriegs handeln, Themen wie der Untergang der Donau-Monarchie und ihrer Heiratspolitik ins Blickfeld. Und in der Tat nehmen Habsburg und der Kaiser in *Merry-go-round* und *The Wedding March* eine auffällige Stellung ein. Insbesondere lässt sich im letztgenannten Film das stürzende Ungeheuer des «Eisernen Mannes» zwangslos mit der Monarchie assoziieren.

Erich von Stroheim in «Blind Husbands»

Fatalismus und Sensibilität Stroheims

Spielen solcherart soziale und politische Komponenten in Stroheims Filmen eine gewisse Rolle, so besteht doch kein Anlass, ihnen zentrale Bedeutung zuzumessen. Der Realismus, zu dem sich der Künstler stets bekannt hat – «reproduce life as it actually was» – hat Stroheim nie daran gehindert, in seinen Filmen eine durchaus subjektive Sicht des Lebens niederzulegen. Diese Sicht erscheint als eine pessimistische, und die Affinität zum Naturalismus – die in der Adaption des McTeague-Romans von Frank Norris sich offen manifestierte – ist auch in den übrigen Filmen spürbar. *Greed* (1923), diese einzige Bearbeitung einer fremden Vorlage durch Stroheim, unterscheidet sich von seinen übrigen Filmen im Milieu (Kalifornien, Kleinbürgertum), in der Konstellation der Figuren und im Handlungsverlauf (ein Zahnarzt verliert die Berufsausübungserlaubnis und verwickelt sich mit seiner Frau und einem Rivalen in einen gegenseitigen Zerfleischungsprozess). Dennoch herrscht im Entscheidenden Übereinstimmung: In der Fatalität des Niedergangs, in der Zwangshaftigkeit, mit der die Figuren den Einwirkungen negativer Kräfte unterliegen. Wenn ungeklärt ist, wieweit Stroheim in seiner Jugend aus den Quellen der damaligen kulturellen Entwicklung in Wien geschöpft hat, so steht ausser Zweifel, dass er durch die Erfahrung jener Jahre, durch das, was man etwas vage als «Lebensgefühl» umschreiben mag, geprägt wurde. Das lässt sich auch an seinem Umgang mit der Sexualität, die in den USA schockierte, ablesen und an der vielfachen Verwendung religiöser Symbolik, die bei ihm nicht etwa zu einer spirituellen Vertiefung führt, sondern eine Art Prädestination versinnbildlicht. Die Vermutung liegt nahe, dass hinter den kontrastbetonten Polarisierungen von positiven und negativen Eigenschaften und den vielfachen Sarkasmen sich Stroheims persönliche Sensibilität verbirgt. Betrachtet man die Entwicklung seiner «Helden» vorerst zur Übersteigerung des Bösen, dann in Richtung einer den äusseren und inneren Mächten der Zerstörung ausgelieferten Existenz, dann ist es auch nicht abwegig, als Grundbewegung in Stroheims Schaffen Mitleid anzunehmen, Mitleid mit dem Ausgestossenen, Verdammten; ein Mitleid allerdings auch, das sich entgegen den damaligen Filmgewohnheiten nicht in offener oder sentimentaler Form äusserte, sondern sich hinter arroganter Allüre verbarg und schützte. Vielleicht hat es auch damit zu tun, wenn Erich von Stroheim immer wieder auf sein Publikum eine starke Faszination ausübte: dass im Dämonischen seiner Gestalten eine tiefe Tragik stets zu ahnen war.

Edgar Wettstein

Literaturhinweis

Joel W. Finler, Stroheim, London, 1969, Studio Vista; Freddy Buache, Erich von Stroheim, Paris 1972, Seghers (Cinéma d'aujourd'hui 71); Stroheim, Etudes Cinématographiques 48–50, Paris 1966; Stroheim, Classic Film Scripts, Lorrimer Publishing, London, 1972.

Technik der Komposition in die Tiefe

Wer seinen Bazin gelesen hat – und man sollte ihn lesen, denn es lohnt sich –, wird über mich lächeln. Soll er. Ich sehe mir trotzdem viel lieber Filme an, als mir Kenntnisse in den Standardwerken der Filmgeschichte und -theorie anzulesen. Deshalb dauerte es seine Zeit, bis mir ein klassischer Essay von Bazin («Die Entwicklung der Filmsprache») in die Hände geriet, den ich auch las. Wer es besser weiss, entschuldige also den Übermut, mit dem ich von einer eigenen Entdeckung (die möglicherweise gar keine mehr ist) erzähle.

Zunächst, stark vereinfacht, die Ausgangslage: Die «Technik der Komposition in die Tiefe» veränderte zu Beginn der vierziger Jahre die Aufnahmetechnik stark. Ganze Szenen waren nun in einer Einstellung zu drehen, manchmal sogar ohne die Kamera zu bewegen. Entwickelt und angewendet wurde diese Technik vor allem durch Orson