

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: Technik der Komposition in die Tiefe
Autor: Vian, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933446>

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: 20.01.2026

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

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

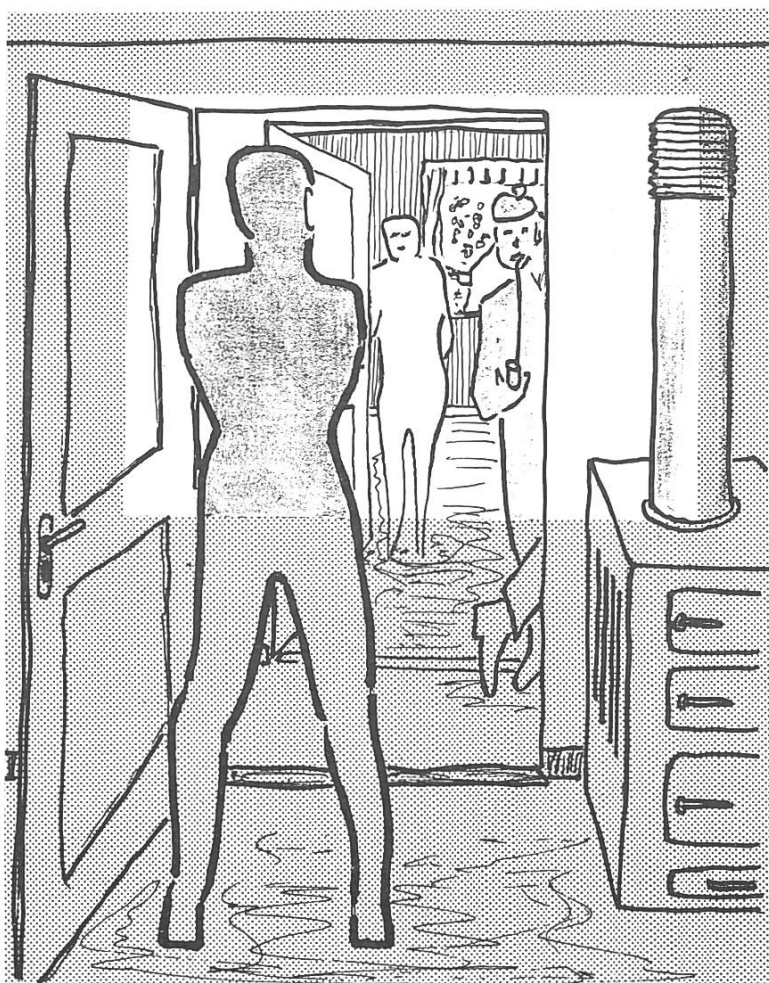
Wer seinen Bazin gelesen hat – und man sollte ihn lesen, denn es lohnt sich –, wird über mich lächeln. Soll er. Ich sehe mir trotzdem viel lieber Filme an, als mir Kenntnisse in den Standardwerken der Filmgeschichte und -theorie anzulesen. Deshalb dauerte es seine Zeit, bis mir ein klassischer Essay 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

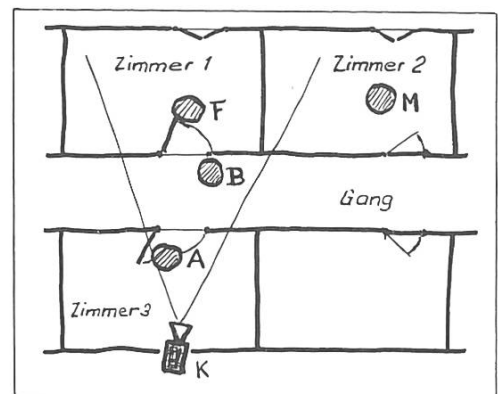
Welles und William Wyler – sie verdanken, wie auch «Citizen Kane» (1941), ihren Ruf dieser Technik. Als Vorläufer gilt Jean Renoir.

Stroheim nahm dies in einer Szene bereits 1919 vorweg – ironischerweise noch bevor Eisensteins Theorie der Montage («Montage der Attraktionen», 1923 publiziert), welche die spätere «Technik der Komposition in die Tiefe» vorweg als «unfilmisch» apostrophierte, ihren Höhepunkt erreichte. Deshalb bei von Stroheim schon von einer «Technik der Komposition in die Tiefe» zu reden, ginge dennoch zu weit; obwohl sein Regiekonzept – nach Bazin, «die Welt von so nah und mit solchem Nachdruck zu betrachten, dass ihre Grausamkeit und Hässlichkeit offenbar wird» – der Anwendung eines Montagemusters von sich aus schon widerstrebt. Wenn also auch nicht von einer eigentlichen Technik (der Komposition in die Tiefe) gesprochen werden kann, so ist das eine Beispiel nicht weniger typisch und grossartig – es ist geradezu ein Schulbeispiel.

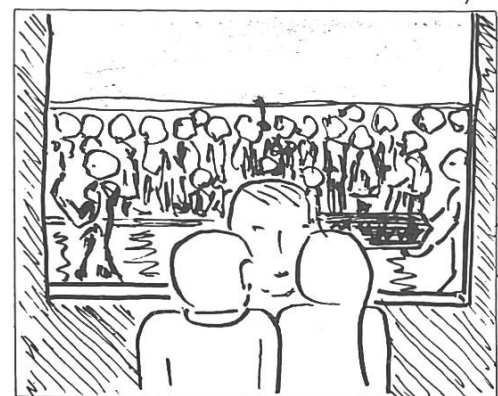
Eigentlich besagt die Skizze alles. Der Titel des Films: *Blind Husbands* (*Blinde Ehemänner*). Die kleine Gesellschaft, das Ehepaar (M + F), der Bergführer (B) und der andere Mann (A) sind soeben in der Berghütte angekommen und haben die Zimmer bezogen. M hat darauf bestanden, ein eigenes Zimmer zu belegen, denn er will seine Frau nicht wecken, wenn er am folgenden Tag in aller Früh zu seiner Klettertour ansetzt. An Voraussetzungen ist dem Zuschauer aus dem vorangehenden Teil des Films noch bekannt: M hat B einmal das Leben gerettet, A macht F den Hof (so sagte man damals wohl noch), und B hat dies bemerkt. Diese eine Einstellung beinhaltet eigentlich das ganze Thema des Films; sie ist, entgegen dem ersten Eindruck, keineswegs statisch, sondern voller Dynamik: Im Hintergrund richtet sich F in ihrem Zimmer ein, A im Vordergrund bemerkt, dass die Türen offen blieben und wendet seine Aufmerksamkeit F zu, F bemerkt, dass sie beobachtet wird, die Blicke von A und F treffen sich, im Mittelgrund hat sich aber B zwischen A und F geschoben; A bemerkt, dass er beobachtet wird, die



△ 1A RÄUMLICHE-SKIZZE (mit Bildausschnitt)



△ 1B LAGE-SKIZZE (mit Kamerastandpunkt)



△ 2 BILD-SKIZZE (aus GREED)

Blicke von B und A treffen sich, F wendet sich ab und schliesst die Tür zu ihrem Zimmer, noch einmal messen sich A und B mit ihrem Blick, dann wendet sich A mit verächtlichem Schulterzucken ab und schliesst seinerseits die Tür. Selbstverständlich läuft das schneller ab als hier beschrieben, und die einzelnen «Aktionen» überlagern sich auch. (Wenn dann A in der Nacht zu F hinüberzuwechseln versucht, von B, der im Gang wacht, aber daran gehindert wird, so ist dies nur noch die Bestätigung, dass man die Einstellung richtig gelesen hat.)

Inzwischen dürfte auch klar geworden sein, was mit «Technik der Komposition in die Tiefe» gemeint sein könnte und was sie unter anderem zu leisten vermag. Mit einer Auflösung dieser Komposition in einzelne Einstellungen wären die Beziehungen zwischen den Figuren kaum deutlich zu machen – und wenn, dann nur sehr schwerfällig: Halbtotal F, nah A, der aufmerksam wird, Grossaufnahmen von A und F (die Blicke), eine Gewitterwolke und halbtotal B, der herannaht usw.

Leider hat von Stroheim diese Technik nicht weiter ausgebeutet; Einstellungen mit grosser Tiefe gibt es zwar noch viele, eine solche inhaltliche Dynamik entfalten sie jedoch nicht mehr. In *Greed* kommt er noch einmal nahe daran heran, wenn er zu einer Trauung im Vordergrund eine Beerdigung im Hintergrund, durch das Fenster des Trauerraumes gesehen, vorbeiziehen lässt, und damit das böse Ende des Films vorwegnimmt (s. Skizze). Allerdings überblendet Stroheim hier bereits auch noch auf die Beerdigung – wohl um sicherzugehen, dass der Zuschauer die Beerdigung auch beachtet. Der Einfluss von Eisensteins Montagetheorie ging dann doch nicht ganz spurlos an Stroheim vorbei. Insbesondere wird dies deutlich an der Verwendung von Bildsymbolen – zunächst ein Vogel, ein zweiter Vogel, wenn geheiratet wird, eine Katze, die auf den Vogelkäfig springt, wenn das Unheil im Anzug ist –, die auf den heutigen Zuschauer beinahe schon peinlich wirken. Schade?

Walter Vian

Brechts Texte für Filme (4)

(Fortsetzung des Artikels von Wolfgang Gersch, DDR)

Hollywood

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen

Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden

Hoffnungsvoll

Reihe ich mich zwischen die Verkäufer

Der Machtantritt der Faschisten, Brechts Flucht, das Exil in fremden, kapitalistischen Ländern liessen eine Weiterführung der mit «Kuhle Wampe» begonnenen revolutionären Filmarbeit nicht zu. Die damals erkämpften Möglichkeiten liessen sich unter diesen Bedingungen nicht herstellen. Aber gerade in der Emigration befasste sich Brecht wieder häufig mit dem Film: Er suchte eine Möglichkeit, sich die materiellen Existenzmittel zu sichern. Der Erfolg war gering. Aber seinen mehrjährigen Bemühungen ist eine ganze Reihe von Filmtexten zu danken, deren Realismus ihre Unverkäuflichkeit auf dem kapitalistischen Markt bestimmte. Brecht konnte nicht anders. So berichtet Vladimir Pozner über die Arbeit an einem gemeinsamen Filmprojekt: «Brecht fasste von Zeit zu Zeit zusammen und sagte: ‚Vergessen wir nicht, dass es unser Ziel ist, diese Geschichte zu verkaufen‘, aber nach fünf Minuten war das wieder vergessen.» Bereits in den ersten Exiljahren ist die Rede von Filmprojekten. Brecht versuchte erfolglos, einige seiner Stücke an Filmfirmen zu verkaufen. Er entwarf Pläne für Filme. Sie greifen auf: antifaschistischen Widerstandskampf, Lage der Arbeiter, Moral des Bürgertums. 1934 arbeitete Brecht an einem Filmstoff über Semmelweis. Der Film sollte einen Querschnitt geben «durch die muffige und verspiesserte Epoche der Plüschmöbelzeit mit ihrem Aberglauben, ihrer verlogenen Erotik, ihrem blinden Glauben an die Allmacht der