

Schwarze Flecken, flirrendes Weiß

Zur Kino-Magie des Erich von Stroheim.

Eine Passage

»Du gehst über die Toten, Schönheit, die Du verspottest;
von Deinem Schmuck ist der Schrecken
nicht der abstoßendste.
Und der Tod, eines Deiner liebsten Schmuckstücke,
tanzt verliebt auf Deinem stolzen Bauch.«
(Charles Baudelaire)

»Ich bin nie faule Kompromisse eingegangen. Weder vor den Konventionen noch vor der Mode habe ich meinen Hut gezogen, und ich habe ihn auch nie hingehalten, um Almosen einzusammeln. Ich habe immer die Wahrheit gesagt, wie ich sie sah. Das war genehm oder auch nicht genehm, aber jedenfalls war es die Wahrheit, wie ich sie sah. Einige werden sagen, ich hätte die Neigung, das Schmutzige zu sehen. Nein, aber ich spreche auch über das, was sich hinter zugezogenen Vorhängen, hinter verschlossenen Türen abspielt, über das, was die Regeln von Anstand und gutem Ton mit Schweigen zu übergehen wünschen, denn was, was man im Verborgenen tut, erklärt das Verhalten am hellen Tage, und beides läßt sich nicht trennen.«¹

Die Anfänge des Kinos werden gerne über die Antipoden Lumière/Méliès beschrieben. Louis Lumière, der Beobachter, der mit seinen Filmen Alltagsszenen einfing und festhielt: einen Zug, der in den Bahnhof einfährt, oder Arbeiter, die ihre Fabrik verlassen. Und Georges Méliès, der Phantast, der mit seinen Filmen die ersten Geschichten zu erzählen wagte, Märchen, Zauberpossen, Feerien.

Parallel dazu ist bei den Anfängen des großen Erzählkinos von zwei anderen Antipoden die Rede, von David W. Griffith und Erich von Stroheim.

Auf der einen Seite Griffith, der als erster mit raffinierten Montagetechniken arbeitete: mit Parallelhandlungen, Zeitsprüngen, Ortswechseln. Und der als einer der ersten die suggestive Wirkung der Großaufnahme nutzte. Griffith und seine narrativen Tricks, seine elliptischen Erzählstrukturen, die brachten das Kino zum *Reden*, dazu, dass es nicht nur sichtbar machen konnte, was vor der Kamera geschah, sondern auch davon *erzählen*, was so noch gar nicht existierte.

Auf der anderen Seite Erich von Stroheim, EvS, der diese spannungsfördernden Techniken verwarf, der stattdessen seine Szenen dehnte, damit die emotionale Wirkung der Bilder nicht nur suggeriert wird, sondern sich kontinuierlich entfalten kann. Der, ohne auf die genuin filmischen Ausdrucksmittel zu verzichten, in erster Linie wieder *zeigen* wollte, der vor allem auf Evidenz aus war – auf die Monotonie des realen Geschehens. Wenn Griffith als der Balzac des Kinos gilt, dann ist EvS sein Flaubert. Bazin: »Bei ihm gesteht die Realität, wie der Verdächtige in der unermüdlichen Befragung durch den Kommissar. Das Prinzip seiner Regie ist einfach: die Welt so nah und so eindringlich zu betrachten, daß sie schließlich ihre Grausamkeit und ihre Häßlichkeit enthüllt.«²

Die Bilder seines ersten Films *BLIND HUSBANDS* (Du sollst nicht begehren; 1919) verweisen schon auf das Universum, das EvS danach mit stetig

Zur Kino-Magie des Erich von Stroheim

wachsender Intention entwerfen sollte: das von Blöße, Gewalt und Leidenschaft, von Wollust, Verführung und Ekstase.

Inmitten der paradiesischen Weite der Tiroler Berge: eine Kutsche, holzüberdacht, darin ein amerikanischer Arzt mit seiner Frau und der junge, österreichische Leutnant von Steuben (EvS). Blicke, hin und her, erstes Erwägen, spontane Regung. Der Arzt ist in seine Lektüre vertieft, die Frau gelangweilt, der Leutnant entdeckt seine Aussichten. Drei Vorlieben, heißt es, habe der Offizier: Wein, Weib und Gesang. Als die Kutsche dann einen Berggasthof erreicht, ist klar, dass Steuben diese Vorlieben auch auszuleben gedenkt.

Diese ersten Bilder von *BLIND HUSBANDS* skizzierten bereits das Welt- und Menschenbild, das die USA zu Beginn der *roaring twenties* noch in Angst und Schrecken versetzte. In Hollywood, so EvS zu Bob Bergut, wurde zu der Zeit Tugend immer belohnt. »Auf der Leinwand hatte niemand den Wunsch, außerhalb der heiligen Ehebande eine Frau zu besitzen.«³

BLIND HUSBANDS räumte damit gründlich auf. EvS zeigte die andere Seite des gesellschaftlichen Scheins: das Heftige und Hitzige hinter der puritanischen Haltung; das Wollüstige hinter dem verführerischen Charme; die trübsinnige Langeweile hinter dem Wahn ehemännlichen Eigensinns. Was auch heißt: Die vorgegebenen Rollen, festgefügt in Hollywood nach den Codices von Männerbünden und Frauenligen, waren aufgebrochen – wie in der Literatur oder auf dem Theater seit Jahrhunderten schon.

Good clean entertainment, damit war es mit EvS vorbei. Seine Obsessionen trafen, noch wo sie zurückhaltend formuliert sind, den empfindlichsten Nerv: den Konsens in Anstand, Moral, Sittlichkeit.

Noch am Ende des Films kehrt EvS die Befriedung aufs Neue um: wieder die Kutschfahrt, nun weg von den Bergen, weg vom Ungetrübten der Natur, zurück in die Zivilisation; wieder der Arzt mit seiner Frau, jetzt ihnen zur Seite nicht mehr der Verführer, sondern ein unentwegt turtelndes Liebespaar. Blicke der Frau, hin und her; die

Schmusenden rechts, das bekannte Gesicht, desinteressiert an ihr und ihren Gefühlen, links.

Die Botschaft ist mehr als eindeutig: Lust endet nicht mit dem Tod eines Verführers. EvS dazu: »Ich wurde für den Auswurf der Hölle gehalten. Ich wurde gejagt, in Quarantäne gelegt. Die Männer haßten mich, weil ich ihre kleinen Kombinationen enthüllt hatte, die Frauen [...] drohten, den Film zu boykottieren. Um aber *BLIND HUSBANDS* zu kritisieren, mußte man natürlich damit beginnen, ihn zu sehen. Das war alles, was wir wollten: Universal erzielte einen gewaltigen Gewinn, und ich wurde gleichzeitig verflucht und berühmt unter dem Beinamen ›The Man You Love to Hate‹.«⁴

Allein schon seine äußere Erscheinung muss Mitte der 1910er Jahre, als er in den Hollywood-Studios auftauchte, für viele geradezu unfassbar gewirkt haben. Rasierter Schädel, stramme Haltung, dandyhafte Accessoires. Für amerikanische Augen eine nachhaltige Provokation; ein visuelles Konzept wie aus dem Lehrbuch unamerikanischer Barbaren. »Weshalb er nie auf sein martialisches Gehabe verzichtet habe? EvS' Antwort: Sonst wäre ich in der Menge untergegangen, niemand hätte Notiz von mir genommen. Zusammen mit weißen Handschuhen, Monokel und Stöckchen wurde es sein Markenzeichen. Made in Austria.«⁵

Die Hunnen-Rollen, die er zunächst in mehreren Filmen gab, waren allerdings nur das Vorspiel für die skandalöse Wirkung, die er erzielte mit der Präsentation seiner geschmiegelten Verführer. »Eine Beleidigung für jeden Amerikaner« nannte (nach Lewis Jacobs) die Zeitschrift *Photoplay* sein Auftreten. Dabei hatte die Zensur schon dafür gesorgt, dass etwa bei *FOOLISH WIVES* (Närrische Frauen; 1922) die skandalträchtigsten Bilder herausgeschnitten wurden, EvS im Korsett mit Strumpfbändern beispielsweise, das der Uniform einen schneidigeren Sitz geben sollte.

Maurice Bessy, Mitte der 1980er Jahre, fasst die damalige Wirkung EvS' zusammen: »Im Herzen, in der Seele, auf der Zunge, im Blick, in der kleinsten Bewegung, in der unscheinbarsten Gebärde eine überschäumende Erotik, die wie ein Orkan über eine Nation hinwegfegte, die gerade

ihr Mittelalter hinter sich hatte, die geblendet und beherrscht war von einem puritanischen Klüngel, der sich plötzlich geohrfeigt, entblößt, vergewaltigt sah.«⁶

Zuerst Darsteller bei Griffith und John Emerson, dann sein eigener Herr in neun Filmen, von denen zumindest »fünf« zu den »unbestreitbaren Meisterwerken« des Kinos zählen, schließlich wieder bloß Darsteller, wieder und wieder, bis zum bitteren Ende. Das ist das schnöde Fazit, zunächst einmal.

Der einzige Ausweg, den EvS aus der künstlerischen Verknennung für sich fand: seine Rollen, mögen sie auch noch so trivial angelegt gewesen sein, mit einer geheimnisvollen Aura zu umgeben, die er durch ideenreiche Maskerade oder erlesene Accessoires noch zu erhöhen suchte. Was er alles anstellte mit seinem Körper und seinen Haaren, mit seinen Brillen, seinen Stöcken, seinem Schmuck, das ist, hintereinander gesehen, ein aufregender Entwurf seiner selbst. Wenn er in den eigenen Filmen eine Unmenge Geld und sehr viel Zeit dafür aufbrachte, authentische Gesten und Gefühle mit authentischen Requisiten vor authentischen Dekorationen zu inszenieren, dann setzte er später ein hohes Maß an Phantasie ein, die Figuren, die er geben musste, um zu überleben, mit einem besonderen Tick zu versehen.

Ein letzter künstlerischer Ausweg, erst spät entdeckt: die Romane, die er in den 1930er und 1940er Jahren zu schreiben begann: *Paprika*, *Les Feux de la Saint-Jean*, *Poto Poto*.

Es darf nicht unbeachtet bleiben, dass über seine Filme nachgedacht und gestritten und gebubelt wird, seitdem es sie gibt. In die Lektüre der Filme geht so ganz selbstverständlich auch



Erich von Stroheim

die Lektüre ihrer mehrfachen Rezeption ein. Die Filme liegen in vielen, unterschiedlichen Fassungen vor, sie wurden zerschnitten, neu zusammengesetzt, demontiert, rekonstruiert, und alles ist beschrieben und gedeutet. Disparat und monströs sind sie, verrückt und grandios. Deshalb ist das Material, von dem man ausgehen muss, drei-, vierfach gestaffelt zu sehen; filmische Entwürfe mit vielgliedrigem, vielstufigem Subtext.

Stroheims Filme, so André Bazin 1949, gehörten, da zu »denen, die heute am schwersten wiederzusehen sind; dieses relativ knappe, leuchtende Werk« existiere »fast nur im Gedächtnis jener, die es zu seiner Zeit geblendet hat ...«. Danach bekannte Bazin, er sei nicht so alt, dass er »das Werk

Zur Kino-Magie des Erich von Stroheim

Stroheims zu seiner Zeit hätte kennen können, deshalb wisse er sehr wohl, dass es ihm »immer fehlen wird, [...] diesen Damaskusweg des Kinos nicht gegangen zu sein.«⁷

Eine Generation später notierte Harun Farocki – nach der ersten Stroheim-Retrospektive



Auf dem Set von GREED: Gibson Gowland, EvS, ZaSu Pitts

hierzulande im Filmforum Düsseldorf: »Die sehr spezifische Klassizität seines Werks« sei »nicht erst beim Schreiben, schon beim Sehen ein Hindernis. Jede versuchte Voraussetzungslosigkeit« sei »unglaublich.«⁸

Um wie vieles schwieriger muss es da heute sein, 65 beziehungsweise 40 Jahre später, sich noch einmal den Stoffen und der Figur zu nähern. Eine doppelte Distanz tut sich auf, die sich herstellt zwischen der zeitgenössischen Rezeption und dem Sehen danach und der bewundernden Annäherung der Enkel heute. Diese Distanz wird im Folgenden eingehen in das Timbre wie in die Struktur des Textes.

Dass in der Form nicht die argumentative, geschlossene Abhandlung, sondern die offene Passage gewählt wurde: der figurative *discursus*, das Hin- und Herwandeln zwischen einzelnen Blicken, Bildern, Bewegungen, zwischen Fragmenten von

Handlung und Erinnerung, von Interpretation und Rezeption, ist auch Ausdruck einer Lust an mehreren, ganz verschiedenen Textsorten, die für sich wirken sollen, mit ihrer eigenen Zielrichtung, Strategie, Klangfarbe. Das Unterschiedliche soll nicht auf eine Linie gebracht, die Ecken und Kanten nicht abgerundet werden. Dennoch ist das Folgende nicht als willkürliche Collage zu verstehen, die ihre Effekte allein der Komposition entnimmt, sondern als Streifzug, als Spurensuche, bei der auch das Entlegene und Abseitige ernst genommen wurde.

Ernst zu nehmen, also zu integrieren, waren auch: EvS' Arbeit als Darsteller in amerikanischen, französischen und deutschen Filmen. Wobei die These gilt, dass hinter den Figuren, die er spielte, und ihrer Funktion für die jeweilige Geschichte der konkrete Entwurf von ihm entwickelt wurde – der Stil, der Stoff, die Konturen.

EvS' Werk wurde immer wieder aufs Neue dem »Kino der Grausam-

keit« zugerechnet. Thematisch mag das zutreffen, auch inhaltlich, im Dargestellten der Geschichten, Konflikte, Bilder. In seinem ästhetischen Kern allerdings bietet es »eine Strategie offensiven Wahnsinns«, die sich nirgendwo als Normalität maskiert – und von daher auch nicht auf Zerstörung, Vernichtung, Leere zielt. Die Filme reizen das Zerstörerische, auch das Obszöne bloß aus, um (im Kino zum ersten Mal) der Authentizität eine neue Aura zu geben. Der eigenen Phantasie ist dabei, besonders in *FOOLISH WIVES* und *THE WEDDING MARCH* (Hochzeitsmarsch; 1928), ästhetisch unentwegt widersprochen, auf dass jede Indifferenz im Bereich des Echten, Unmittelbaren, Ursprünglichen, soweit es nur geht, zurückgedrängt werde.

Deshalb zählen EvS und sein Werk für mich zur »Ästhetik der Blöße«, die alles Vorstellbare zuspitzt, ohne es letztlich preiszugeben. In diese Ästhetik ist eingegangen, dass es, wie Dietmar

Kamper formulierte »kein Gelingen« gibt, »nur das alternde Wissen der Spur und den Mut, aus der Bahn zu springen.«

Die Filme gehören zur Kunst »der imaginären Überbietung«, einer Kunst, die »findet (und erfindet), ohne zu suchen«, die »Antworten« gibt »auf Fragen, die noch nicht gestellt sind«, die »der Diktatur des schon entschiedenen Sinns« noch nicht unterliegen, einer Kunst, in der »die Strategie der Verdeutlichung« kippt. »Statt des Suchens nach Wahrheit hilft nur noch das Finden, das Wiederfinden, das Erfinden im Riß einer aus der Bahn gesprungenen Imagination: um der Möglichkeit des Anderen willen die gewollten Gespinste der »Lüge«, der Lüge als Lüge, der spielenden Anspielung, des Scheins als Schein.«⁹

Leseprobe aus:

Norbert Grob

Drei Meister in Hollywood

Erich von Stroheim – William Wyler –

Otto Preminger

ISBN 978-3-86505-324-4

© 2015 Bertz + Fischer Verlag

www.bertz-fischer.de