

CINEMANALYSE 2024, 2. Film des Zyklus «SPIELEN»
Donnerstag, 29.02.2024, **19.30**, (Bar offen ab 19.00), Lichtspiel/Kinemathek,
Sandrainstrasse 3, 3007 Bern
Einführung: Maria-Luisa Politta Loderer, PSB/ Liliane Schaffner, Bern
Livebegleitung: Wieslaw Pipczynski

Merry-Go-Round (Rummelplatz des Lebens), 1923, USA, Englisch (Zwischentexte), 113'.

Regie: Rupert Julian/Erich von Stroheim, Drehbuch: Erich von Stroheim, Produktion: Universal, Irving Thalberg, Kamera: Charles Kaufman, William Daniels, Schnitt: James McKay.

Besetzung: Norman Kerry (Graf Franz M. von Hohenegg), Mary Philbin (Agnes Urban), George Hackathorne (Bartholomew Gruber), Edith Yorke (Ursula Urban), Dorothy Wallace (Gräfin Gisella von Steinbruck), Cesare Gravina (Sylvester Urban), George Siegmann (Schani Huber), Dale Fuller (Marianka Huber), Lillian Sylvester (Aurora Rossreiter).

Zu Beginn des Vorspanns erscheint das Bild einer riesenhaften, dämonisch anmutenden Gestalt, die im Zentrum eines Karussells steht und höhnisch lachend auf die Figürchen herabblickt, die sich im Kreis drehen und drehen. Das Karussell des Lebens? Eine mythologische Gottheit, die uns daran erinnern soll, dass das Leben zirkulär verläuft und wir alle dem wechselhaften Spiel des Schicksals unterworfen sind? Ein Name erscheint nicht im Vorspann, nämlich Erich von Stroheim, ohne den es *Merry-Go-Round* nicht gäbe. Auch eine Laune des Schicksals?

Erich O. Stroheim (1885) wächst in einer jüdischen Familie in der kulturell äusserst innovativen und anregenden Atmosphäre des Wiener Fin-de-Siècle auf. Er absolviert eine militärische Ausbildung bei der k.u.k. Armee, aber bald ist klar, dass ihm das Soldatenleben nicht behagt. 1909 bucht er, mittellos, mit von einem Onkel geborgtem Geld, eine Überfahrt nach New York, um dort sein Glück zu versuchen. Sein einziges «Gepäck»: er gilt als begnadeter Geschichtenerzähler. Bei seiner Ankunft auf Ellis Island gibt er als Name Graf Erich Oswald Hans Carl Maria von Stroheim an, eine der ersten Manifestationen seiner Faibles für das Aristokratische und den Personenkult. Seine ersten Jahre auf dem neuen Kontinent sind mager, er hält sich mit diversen Gelegenheitsjobs knapp über Wasser. Dank einem Zufall landet er als Statist in der Monumentalproduktion *The Birth Of A Nation* (1915), was sich für sein weiteres Schicksal als bedeutungsvoll erweisen wird. Weil er von Pferden viel versteht und ein guter Reiter ist, fällt er dem Regisseur auf. In den nächsten Jahren arbeitet er sich an Griffiths Seite vom Statisten zum Stuntman, technischen Berater in Militärfragen, Produktionsassistenten und bis zum Regieassistenten hoch. In dieser Zeit erwirbt er sich ein solides filmisches Handwerk. Während des ersten Weltkrieges erscheint er zunehmend auch vor der Kamera, typischerweise in amerikanischen Propagandafilmen, in denen er den Part des rohen, triebgesteuerten germanischen Offiziers übernimmt. Als besonders grausam erscheint er in einer Szene von *Hearts of Humanity* (1918) als preussischer Leutnant, der, im Begriff, eine amerikanische Krankenschwester zu vergewaltigen, ein ihn dabei störendes, weinendes Baby aus dem Fenster wirft. Aufgrund der ihm in der Interpretation seiner Rollen eigenen Mischung aus militärischer

Rohheit und Arroganz sowie sexueller Attraktivität wird er dem amerikanischen Publikum bekannt als «the man you love to hate».

Nach Kriegsende im November 1918 versiegen Stroheims Einkommensquellen als Darsteller teutonischer Bösewichte, zudem steht die Filmindustrie mehr oder weniger still, einmal mehr ist er pleite. 1919 unterbreitet er Carl Lämmle, dem Studioboss von Universal, das Drehbuch zu einem Film. Lämmle zeigt sich interessiert, am 3. April 1919 beginnen die Dreharbeiten zu *Blind Husbands*, Stroheim führt Regie und übernimmt die Rolle des Leutnants von Steuben. Das Budget wird überschritten, Stroheim fügt Szenen hinzu, die Produktion zieht sich in die Länge. Zugleich wird klar, dass ein qualitativ aussergewöhnlicher Film am Entstehen ist. Aus dem Nichts gelingt Stroheim mit seinem Erstlingswerk ein sensationeller Erfolg, als Drehbuchautor, Regisseur und als Darsteller. Die Kritik ist enthusiastisch, der Film erzielt finanziell ein sehr gutes Resultat. Auch seine zweite Arbeit, *The Devil's Passkey* (1920), heute leider verschollen, kommt gut an. Die Produktion von *Foolish Wives* (1921), sein drittes Frühwerk und bis dahin aufwendigstes Projekt, steht von Beginn an unter keinem guten Stern. Die Dreharbeiten dauern nahezu ein Jahr und sind von Pannen überschattet. Stroheim lässt, trotz dauernden Ermahnungen, seiner Detailbesessenheit freien Lauf, die Kosten schnellen in die Höhe, überdies zerstören heftige Unwetter die Set-Bauten und verstirbt ein Darsteller während den Dreharbeiten. Technisch das grösste Problem ist jedoch die immense Fülle an belichtetem Filmmaterial. Man nimmt Stroheim den Schnitt aus den Händen und lässt den Film radikal auf eine für die Studioleitung akzeptable Länge kürzen. Er kocht vor Wut und klagt Universal in Interviews an, von seinem toten Kind nur noch das Skelett übrig gelassen zu haben. *Foolish Wives* wird seine Produktionskosten nicht ganz einspielen, und trotzdem festigt auch diese Arbeit sein Renommé: nach drei Filmen ist man sich einig über Stroheims Ausnahmetalent, Geschichten in die Bildsprache zu übertragen. *He equalled the master* (Griffith), ist die allgemeine Meinung. Sein Umgang mit Filmtechnik, seine Ausstattungen und Kostüme sind einzigartig in ihrer Präzision, die Figuren sind nuanciert, lebensnah, sie zeichnen sich durch psychische Komplexität aus. Wenn es um Erotik und Sexualität geht, begnügt er sich nicht mit der amerikanischen Eindimensionalität und Scheinheiligkeit, sondern thematisiert die trieb- und konflikthafte Natur des Begehrens - als Wiener hat er Freuds Schriften zur Kenntnis genommen. Andererseits gilt er als aufbrausend, manchmal anmassend, lässt sich in keiner Weise in seiner künstlerischen Freiheit beschneiden, er ist masslos, detailversessen und hegt ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber der Chefetage des Studios.

Im Sommer 1922 präsentiert Stroheim Lämmle sein nächstes Drehbuch – **Merry-Go-Round**. Der Schauplatz soll Wien in den Jahren um den ersten Weltkrieg sein, speziell der Prater mit seinem berühmten Karussell. Im Studio weht seit der Ernennung von Irving Thalberg zum Produktionschef ein anderer Wind. Das Drehbuch wird erst nach verschiedenen Kürzungen genehmigt. Stroheim muss sich vertraglich dazu verpflichten, keine zusätzlichen Szenen zu drehen, und in der Person von James W. Hum stellt man ihm einen Unit Production Manager zur Seite, der in allen finanziellen Angelegenheiten das letzte Wort hat. Am härtesten trifft ihn, dass ihm die Interpretation des Grafen von Hohenegg untersagt wird, eine Rolle, die er sich auf den Leib zugeschnitten hat. Die Stimmung bei den Dreharbeiten ist schon zu Beginn angespannt, die Pannen häufen sich, es kommt zu Verspätungen, Stromausfällen, Streitigkeiten, was darin gipfelt, dass Stroheims Vertrag sieben Wochen nach Drehbeginn gekündigt wird, wegen Insubordination, Extravaganzen und Illoyalität gegenüber dem Studio. Er nimmt die Nachricht stoisch auf, informiert seine Kollegen und verlässt wortlos das Set. Am nächsten Tag gegen die Dreharbeiten weiter unter der Leitung von Rupert Julian.

Mehrere andere, talentiertere Regisseure hatten abgesagt, Julian ist, weil dringend darauf angewiesen, bereit, den undankbaren Job anzunehmen.

Mit dem Rauswurf von Stroheim schafft Thalberg einen Präzedenzfall für Hollywoods schrittweise Einführung eines Studiosystems, welches die Einflussnahme und Macht des Regisseurs schmälert.

Ab hier Spoiler!

Ein Thema, das Stroheim in *Merry-Go-Round* interessiert, ist die politisch-soziale Situation in Wien vor und nach dem Weltkrieg. In der ersten Hälfte des Films verwendet er verschiedene Parallelmontagen, um auf die krassen sozialen Gegensätze hinzuweisen. Nach der Ansicht von Prunkbauten erfolgt ein Schnitt, wir sehen eine Frau, die sich von ihrem Kind verabschiedet und in den Fluss springt. Von der ausschweifenden Feier des Grafen schneidet Stroheim direkt in die ruhige, traurige Szene am Kranken- und später Totenbett von Ursula Urban. Aus seinen Drehbüchern wissen wir, dass er vorhatte, die Umkehrung der Verhältnisse nach dem Krieg ins Bild zu bringen, den verarmten Adel mit dem Grafen, der jetzt Zeitungen verkauft, Prinzessin Gisella als Prostituierte, die sich suizidiert, Bartholomew, der dank einem Lotteriegewinn zu Reichtum gekommen ist, aber Agnes' Herz dennoch nicht erobert. Thematisiert werden die vielfachen Verluste, am Ende herrscht ein Gefühl der Bedrückung. Julian hingegen stellt die Beziehungsgeschichte zwischen Agnes und dem Grafen in den Vordergrund und bastelt ein Happy End.

In *Foolish Wives* gibt ein Hochstaplertrio vor, dem russischen Adel anzugehören. In *Merry-Go-Round* verleugnet der Graf seine aristokratische Herkunft und gaukelt vor, ein Kravattenverkäufer zu sein. Nach dem Krieg wird er tatsächlich Zeitungsverkäufer. Bei seiner Einreise in die USA «poliert» von Stroheim seinen Namen mit einem Adelstitel auf. Offenbar fasziniert ihn das Spiel um die Wandelbarkeit der Identität. Wenn kein genügend kohärentes Selbstbild, kein tragfähiges Identitätsgefühl vorliegt, stellen wir als Psychoanalytiker automatisch die Frage nach misslungenen Spiegelungsprozessen in der frühen Kindheit. Lacan gemäss haftet dem sogenannten Identitätsgefühl jedoch stets ein Rest von Täuschung an, wie er in seiner Arbeit zum Spiegelstadium ausführt, die Identität ist etwas, das immer wieder der Revision und Bestätigung bedarf. Und dies schafft Spiel-Raum.

Das Bild der riesenhaften, dämonisch anmutenden Gestalt, die auf das Karussell des Lebens hinunterschaut, wird uns drei Mal im Film gezeigt: im Vorspann, bei der Hochzeit des Grafen Hohenegg mit der Gräfin Gisella von Steinbruck und zuletzt als Bartholomew mit dem Auffliegen seiner Hochzeit mit Agnes konfrontiert wird und verzweifelt versucht, seinen Buckel abzureissen (eine Milderung der ursprünglichen Version von Erich von Stroheim, in welcher Bartholomew Suizid begeht). Die Zahl drei lässt uns hier psychoanalytisch an das Thema des Schicksals und insbesondere an die drei Moiren denken. Freud thematisiert das Schicksal in seinen Artikel «Das Motiv der Kästchenwahl» (1913f, GW10, 24-37). In der ältesten griechischen Mythologie ist Moira einzig als personifiziertes Schicksal erwähnt. Sie ist zweideutig, einerseits mit Unheil verbunden, andererseits mit Glück. Nach Homer tritt sie in dreifacher Gestalt auf: Klotho, die Spinnerin des Lebensfadens, Lachesis, die Zuteilerin, die den Faden auf die Spindel wickelt und Atropos, die Unabwendbare, die den Lebensfaden durchschneidet. Die Schöpfung der Moiren ist nach Freud der Erfolg

einer Einsicht, welche den Menschen mahnt, auch er sei ein Stück Natur und darum dem unabänderlichen Gesetz des Todes unterworfen. Der Mensch, so Freud, überwindet den Tod, indem er nicht die Schreckliche, sondern die Schönste und Begehrteste der drei Schicksalsschwester wählt: die Liebesgöttin. So sind die griechischen Moiren, die römischen Parzen und die germanischen Nornen – Gebärerin, Geliebte und Verderberin - Symbole für Geburt, Leben und Tod.