

15. internationales forum des jungen films berlin 1985

2

35. internationale
filmfestspiele berlin

QUEEN KELLY

Königin Kelly

Land USA 1928
Produktion Joseph Kennedy¹/Gloria (Swanson)
Productions Inc. für United Artists

Regie, Buch Erich von Stroheim
nach seiner Erzählung 'The Swamp', einer Hommage an
Gloria Swanson

Kamera Gordon Pollock, Paul Ivano
Musik (1931) Adolf Tandler
Filmarchitekt Gordon Wiles
Dekors Erich von Stroheim, Harold Miles,
Capt. Richard Day
Kostüme und Uniformen Erich von Stroheim, Max Ree, Capt.
Richard Day
Schnitt Viola Lawrence
Regieassistentz Eduard Sowders, Louis Germonprez
Kameraassistentz William Margulies
Aufnahmeleitung E.B. Derr
Technische Assistentz Wilhelm von Brincken
Titel Marian Ainslee

Darsteller

Patricia (Kitty), Kelly, Gloria Swanson
Novizin in einem Kloster
Königin Helene (Regina
V von Hessen-Nassau) Seena Owen
Prinz Wolfram (der
Wilde) von Hohen-
berg-Falsenstein,
ihr Cousin und
Bräutigam Walter Byron
Prinz Wolframs
Adjutant Wilhelm von Brincken
Prinz Wolframs
Kammerdiener Wilson Bengé
Lakai Sidney Bracey
Magd Lucille van Lent
Mutter Oberin Madge Hunt
Nonne, die Kelly
zum Altar begleitet Ann Morgan
Jan Bloehm Vryheid,
ein vermöglicher be-
jahrter Plantagen-
besitzer Tully Marshall
Kellys Tante in
Dar-es-Salaam Florence Gibson
Kali Sana, die Köchin Mme. Sul Te Wan
Coughdrops, die Hure Ray Daggett

Produktionszeit 1. November 1928 - 21. Januar 1929

Restaurierung 1984 Dennis Doros
Ton Robert Avedon, Vinton Vernon
Musikschnitt Bob Cardelli,
Phantasmagoria Studios
zusätzliche Titel Jeff Nelle

Uraufführung 16. Februar 1985, Internationales Forum
des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, schwarz-weiß, 1 : 1.33
Länge 96 Minuten (restaurierte u. rekonstru-
ierte Fassung)

Produktion der Neufassung: Don Krim, Kino International, mit
Unterstützung von: Harry Ranson Humanities Resource Center;
University of Texas; The George Eastman House, Rochester,
New York; Phototeque, New York City; Museum of Modern Art,
New York; The John Kobal Collection, London; Richard
Kozarski, British Film Institute; John Allen Inc., Jersey

¹Vater von John F. Kennedy, ehemals amerikanischer Botschaf-
ter in London

Der Film QUEEN KELLY wurde nie in der von seinem Autor
geplanten Form fertiggestellt. Die Produktionsarbeiten wurden
nach knapp dreimonatiger Dreharbeit gestoppt. Anmerkung:
Zu diesem Zeitpunkt war erst ungefähr ein Drittel des Films ab-
gedreht. Aus dem vorhandenen Material ließ Gloria Swanson 1931
eine Fassung erstellen, deren Aufführung in den USA Erich von
Stroheim (angeblich) untersagte. Diese Fassung (mit der Musik
von Adolf Tandler) wurde im Herbst 1932 im Pariser Avantgarde-
kino 'Faguière' für Europa uraufgeführt.

Inhalt

(Diese Inhaltsangabe bezieht sich auf die geplante, aber nicht rea-
lisierte Fassung des Films)

Die Lebensgeschichte eines jungen Waisenmädchens, Kitty Kelly,
das in einer Klosterschule in einem der Duodezländer des deutschen
Kaiserreichs aufwächst ...

Der Cousin der Königin, das geliebte enfant terrible Wolfram 'der
Wilde' — der Bräutigam der Königin — wird von ihr für eine seiner
Eskapaden zur Strafe mit seiner Reiterschwadron zum Exerzie-
ren nach Kambach geschickt, unweit der kleinen Hauptstadt Königs-
berg, wo sie einer Schar von Klostermädchen begegnen, beaufsich-
tigt von ihren Nonnen. Als die Mädchen sich vor dem Prinz ver-
neigen, rutscht das Höschchen der einen zu Boden; es ist Kitty Kelly.
Er lacht zur großen Bestürzung des Mädchens über dessen Mißge-
schick, das ihm daraufhin wütend die Hose ins Gesicht schleudert.
Er behält sie (einstweilen) als Souvenir — und verliebt sich in Kit-
ty. In der Nacht vor seiner Vermählung mit Königin Regina ver-
schafft er sich heimlich Zutritt zum Kloster, löst Feueralarm aus,
entführt Kitty Kelly und bringt sie in seine Gemächer in den Palast,
wo sie nach einem fürstlichen Diner von seiner Cousine, der Königin,
in einer verfänglichen Situation überrascht werden. Sie stellt ihn
unter Arrest und prügelt das Mädchen, nur mit einem Nachthemd
bekleidet, unter den Augen der feixenden Palastwachen aus dem

Haus. Kitty stürzt sich von einer Brücke, wird gerettet und nach ihrem vergeblichen Selbstmordversuch ins Kloster zurückgebracht. Dort erwartet sie ein Telegramm ihrer Tante aus Dar-es-Salaam, Deutsch-Ostafrika, die bisher für Kittys Unterhalt angekommen ist und nun einen Schlaganfall erlitten hat. Kitty wird per Schiff nach Afrika verfrachtet. Bei ihrer Ankunft entdeckt sie, daß ihre Tante ein Bordell betreibt. Am Sterbebett ihrer Tante wird sie mit einem alten, aber sehr reichen Widerling verheiratet und erbt das Etablissement. Nach dem Tod ihrer Tante lehnt sie es ab, mit ihrem Gatten zu leben, übernimmt jedoch die Leitung des Hauses. Ihrer königlichen Art und Haltung wegen kennt jeder sie unter dem Spitznamen 'Queen Kelly'. Der Prinz war inzwischen zu Festungshaft verurteilt worden. Als er von der Festung zurückkehrt, bringt er in Erfahrung, was mit Kelly geschehen ist. Daraufhin läßt er sich zu der deutschen kaiserlichen Schutztruppe in Afrika versetzen. Er trifft Kelly wieder, in ihrem Lokal, erfährt aber, daß sie verheiratet ist. Nach qualvollen Erlebnissen, während derer ihr Mann stirbt, heiratet er Kitty. Unterdessen wurde die Königin ermordet und er selbst zurückberufen, um den Thron einzunehmen. Er macht indes zur Bedingung, daß seine bürgerliche Gemahlin als Königin anerkannt werde. Diese Bedingung wird akzeptiert, Kitty wird wirklich Königin Kelly und residiert in jenem Schloß, aus dem sie einst gewaltsam vertrieben worden war.

Aus: Film Culture, New York, Januar 1955

Erich von Stroheim über den Abruch der Dreharbeiten:

QUEEN KELLY bestand aus zwei Teilen: einem europäischen und einem afrikanischen. Ich hatte gerade den ersten Teil beendet, als Al Jolsons erster Tonfilm *The Jazz Singer* herauskam. Kennedy sagte mir, nachdem er den Film gesehen hatte, dies sei der Todesstoß für den Stummfilm. Er sagte wörtlich: „Von, der lausigste Tonfilm wird besser sein als der beste Stummfilm.“ Daraufhin brach er die Dreharbeiten ab.

In: Peter Noble, Hollywood Scapegoat, London 1950, S. 79

Gloria Swanson über QUEEN KELLY

Im November 1928, fast ein Jahr, nachdem Erich von Stroheim Joseph Kennedy und mir die Geschichte von *The Swamp* erzählt hatte, begann er mit den Dreharbeiten zu dem Film, der nun QUEEN KELLY hieß ... Die ersten Muster waren atemberaubend. Jede Szene war lebendig, hinreißend ausgeleuchtet und komponiert. Man konnte beinahe den Duft der dünnen Havanna-Zigarren und den Wiener Kaffee riechen und den Tau auf dem Gras spüren. Jedes Bild schien reicher und schöner als das andere: die zornige Königin, nackt bis auf eine riesige weiße Persianerkatze, die ihre Blöße bedeckt, im Morgengrauen auf ihrem Balkon Prinz Wolframs Heimkehr harrend; das Rennen zum Palast, das der Prinz mit seinen uniformierten Begleitern samt der Kutsche voller Halbwelt Damen in Satinroben und Federschmuck nach einer nächtlichen Orgie veranstaltet; der Prinz in seinen luxuriösen Privatgemächern, der von seinen Bediensteten ausgenüchert wird, weil die Königin, seine Verlobte, ihn sehen will, und, das schönste Bild von allen, der in eine mitteleuropäische Wiese verwandelte Griffith-Park, wo vierzig Klosterschülerinnen unter der Obhut von Nonnen einer Doppelreihe von Kavalleristen begegnen.

„Das könnte besser sein“, verkündete von Stroheim von Zeit zu Zeit, während wir die wunderbaren Muster ansahen, oder: „Das werde ich ändern.“ Zwei Tage später sah ich dann die gleiche Szene aus einem leicht veränderten Winkel oder in einem leicht veränderten Licht. (...)

Die Arbeit an den afrikanischen Szenen begann in der zweiten Januarwoche ... Bis dahin hatte er nach meiner Berechnung alles in allem über zehn Stunden Film gedreht, die auf 40 Minuten zusammengeschnitten werden sollten – 1/3 eines zweistündigen Films – weil laut Drehbuch die afrikanischen Szenen wesentlich länger sein würden als die, die in der europäischen Hauptstadt spielten. Bei diesem Tempo und diesem Drehverhältnis müßten wir noch weitere vier Monate drehen und würden weitere zwanzig Stunden Filmmaterial erhalten, wovon das meiste auf dem

Boden des Schneideraums landen würde. Joe Kennedy hatte mir gesagt, ich sollte unbesorgt sein und Bill Le Baron und Benjamin Glazer fanden sich weiterhin mit Stroheims Regeln ab.

Trotzdem, sobald ich die ersten Muster der afrikanischen Sequenzen sah, wußte ich, daß wir in Schwierigkeiten waren. Erstens wirkten sie völlig ohne Zusammenhang mit den europäischen Szenen und Figuren. Darüber hinaus waren sie widerwärtig, schäbig und häßlich, Erich von Stroheims apokalyptische Vision von der Hölle auf Erden, und voller Material, das niemals die Zensur passieren würde. Was im Script als Tanzhalle bezeichnet war, entpuppte sich auf der Leinwand unmißverständlich als Bordell. In meinen ersten Szenen in diesem Teil verheiratet mich meine sterbende Tante mit einem alten Mann. Erich von Stroheim hatte diese Rolle mit Tully Marshall besetzt und ihn, nicht damit zufrieden, daß er alt war, in einen lüsterneifernden, widerlichen Krüppel verwandelt. Tully Marshall spielte die Rolle ganz nach seinen Anweisungen als geisteskranker, zuckender Lustmolch in einem schmierigen Anzug. An meinem dritten Drehtag führte Erich von Stroheim ihm auf seine penible Art vor, wie er Tabaksaft auf meine Hand tropfen lassen sollte, während er mir den Hochzeitsring über den Finger streifte. Es war früh am Morgen, ich hatte gerade gefrühstückt und mein Magen revoltierte. Mir wurde schlecht vor Ekel und Wut.

„Entschuldigen Sie mich“, sagte ich zu Erich von Stroheim, drehte mich um und verschwand. Als ich in meinem Bungalow war, schminkte ich mich gemächlich ab und zog mein Kostüm aus. Die Zeit war gekommen. Ich griff zum Telefonhörer und rief Joe Kennedy an.

„Er ist in einer Sitzung“, sagte seine Sekretärin.

„Nun, dann holen Sie ihn heraus“, erwiderte ich kurz angebunden. „Er soll Gloria Swanson anrufen.“

Sobald ich seine Stimme hörte, platze ich los. „Joseph, Du mußt sofort kommen. Unser Regisseur ist ein Verrückter. ... QUEEN KELLY ist ruiniert! Schrecklich! Du mußt sofort kommen und etwas unternehmen.“

„Ich werde kommen, sobald ich kann“, sagte er und versuchte mich zu beruhigen.

Nachdem ich aufgelegt hatte, ging ich im Zimmer auf und ab. Dann ließ ich mir meinen Wagen kommen und fuhr nach Hause. Ich ließ mich nie mehr am Drehort sehen und Erich von Stroheim schickte nie nach mir. Ann Morgan berichtete mir, daß ganze Studio sei in Panik, doch niemand suchte mich auf, niemand rief mich an ...

Zwei Wochen später riefen wir ein paar Leute zusammen und beratschlagten, wie wir QUEEN KELLY retten könnten. (...)

Im April 1949 kehrte Erich von Stroheim aus Frankreich zurück. Wir hatten uns nach unserem Zerwürfnis über QUEEN KELLY längst wieder versöhnt, doch ich hatte ihn acht oder neun Jahre lang nicht gesehen. Er sah großartig aus und wir schwelgten stundenlang in Erinnerungen, als uns Billy Wilder eine Kopie von QUEEN KELLY vorführte und mich fragte, ob er eine Sequenz daraus für eine Szene in *Sunset Boulevard* (1950) verwenden dürfe, in der Norma und Joe sich einen ihrer alten Filme ansehen. Natürlich hatte ich nichts dagegen; es war eine brillante Idee, weil kaum jemand QUEEN KELLY gesehen hatte. Erich und ich waren uns einig, daß der Streifen die Jahre bestens überstanden hatte; er hatte den Glanz eines Klassikers und konnte vielleicht sogar wieder herausgebracht werden, in einer besseren Version als jener, die Anfang der 30er Jahre für den Verleih außerhalb der Vereinigten Staaten zusammengestellt worden war.

Aus: Swanson on Swanson, New York 1980, S. 368 f, 482, 503

QUEEN KELLY war von Stroheims letzter Stummfilm und zugleich der letzte größere Film, den er inszenieren sollte. Der Abruch der Dreharbeiten durch Swanson/Kennedy beendete damit gleichsam seine Karriere als Top-Regisseur. (...)

Nach mehreren Versuchen, den Film zu retten, verfiel Kennedy auf die Idee, eine Operette daraus zu machen. Am 7. Januar 1930, so hieß es, wurde Franz Lehár unter Vertrag genommen. Er sollte

eine Musik für QUEEN KELLY schreiben; es war sein erster Kompositionsauftrag für den Film. Goulding sollte die Operettenversion inszenieren, doch er lehnte ab ...

Gloria Swanson, der Joe Kennedy das Filmmaterial von QUEEN KELLY übereignet hatte, ließ einen neuen Schluß drehen, änderte einige Titel und brachte diese Kurzversion, versehen mit einer Musik von Adolf Tandler, die am 28. - 30. 12. 1931 aufgenommen wurde, in Europa und Südamerika auf den Markt.

Richard Koszarski, in: *The Man You Loved To Hate*, Oxford University Press 1983

Zur Restaurierung des Films

1931 ließ Gloria Swanson von Viola Lawrence, der langjährigen Cutterin und Script-Betreuerin Erich von Stroheim, aus dem zwei Jahre zuvor gedrehten Material eine QUEEN KELLY-Fassung zusammenstellen. Trotz der zahlreichen von Gloria Swanson vorgeschlagenen Änderungen hielt sich die Montage überraschend eng an das Originalscript; hinzugefügt wurden einzig zwei neue Szenen am Schluß mit Kittys nunmehr erfolgreichem Selbstmordversuch. Adolf Tandler schrieb die Musik zum Film und diese Tonfassung kam Anfang der 30er Jahre in einigen europäischen Kinos zur Aufführung. Swanson stellte diese Fassung bei persönlichen Auftritten später noch in mehreren Museen und Filmtheatern vor.

1963 wurden zwei fertig montierte Rollen der afrikanischen Sequenz wieder aufgefunden, aber nie gezeigt. 19 Jahre später erwarb Kino International aus dem Gloria-Swanson-Nachlaß die Rechte an QUEEN KELLY und begann den Film in möglichst enger Anlehnung an von Stroheims Originalpläne zu restaurieren. Swansons Negativ-Material war in bemerkenswert gutem Zustand und ist damit möglicherweise der besterhaltene Film der Stummfilmära. Die erstaunlichen Kompositionen, Strukturen und Licht-Schatten-Effekte des Films bewiesen von Stroheims Genialität und lassen vermuten, daß QUEEN KELLY sein größtes Werk hätte werden können.

Der erste Schritt war, die von Swanson angehängten Schlußszenen zu entfernen. Dann mußte eine Überleitung von Kellys Selbstmordversuch zu ihrer Ankunft in Deutsch-Ostafrika geschaffen werden. Das sollte mit Hilfe von Standphotos und Zwischentitel geschehen. Als man dabei war, die verfügbaren Unterlagen zusammenzutragen, wurden unversehens zwei Rollen mit ausgemusterten Takes aufgefunden. Inmitten von Szenen, in denen Palastwachen über Kameraequipment stolpern oder anderswie den Auftritt verpatzen, kamen zwei Szenen zum Vorschein, die in keiner der bisher bekannten Fassungen zu sehen waren! Wenngleich relativ kurz, erhielten sie doch die entscheidenden Sequenzen für die Überleitung. Eine zweite Entdeckung kurz darauf erwies sich als gleichermaßen wichtig und folgenreich: die Nitrat-Tonspur der ursprünglichen Fassung. Selbst nach heutigen Maßstäben ist Adolf Tandlers Musik eine außergewöhnliche Filmbegleitung und mit ihrer Restaurierung schloß sich eine weitere Lücke. Bevor Stroheim gefeuert wurde, hatte er sich mit der Maschine geschriebene Notizen zu den verschiedenen Töneffekten gemacht, von denen er glaubte, daß sie notwendig seien. Diese Anweisungen hatte Tandler drei Jahre später buchstabengetreu ausgeführt.

Für die Restaurierung von QUEEN KELLY erwies es sich als Glücksfall, daß Gloria Swanson alle Produktionsberichte mit peinlicher Sorgfalt aufbewahrt hatte; selbst die Originalscripte waren im Swanson-Archiv der University of Texas noch vorhanden. Auf diese Weise würden von Stroheims eigene Angaben die Geschichte vorantreiben. Komplikationen gab es eigentlich erst aufgrund eines Zuviels an Information. Stroheim hatte mehre Drehbuchversionen verfaßt, die manchmal nur kleine Abweichungen enthielten, doch den Sinn des Films vollkommen änderten, wie z.B. das Telegramm, das Kitty nach Afrika ruft. In drei Drehbuchfassungen war das Telegramm von ihrer Tante abgeschickt worden. In der vierten trug es die Unterschrift Jan Vryheids und enthielt eine Zahlungsanweisung für die Schulgebühren und ihre Schiffskarte. Das würde bedeuten, daß der vermögende Plantagenbesitzer von Anfang an für Kellys Unterhalt aufgekommen war. Nach Durchsicht aller Unterlagen und Drehpläne stellte sich heraus, daß diese vierte Version, knapp eine Woche vor Abbruch der Produktion geschrieben, die endgültige Fassung war.

Die Produktion von QUEEN KELLY begann im November 1928 und wurde im Januar 1929, nach weniger als drei Monaten, jählings beendet. 56 Jahre später, nach einjähriger Restaurierungsarbeit, liegt nun das bisher vollständigste Fragment von Stroheims großer Vision vor, einem Film, von dem er glaubte, daß er sein bestes Werk würde. Mit seinen wunderbaren Licht-Schatten-Effekten, seinem gewagten Humor und seiner erstaunlichen Komposition wird sich QUEEN KELLY ohne Zweifel als eines der wichtigsten und denkwürdigsten Filmbeispiele der Stummfilmära etablieren.

QUEEN KELLY wird im Februar auf dem Internationalen Forum des Jungen Films in Berlin uraufgeführt und im März 1985 im Los Angeles County Museum seine US-amerikanische Premiere haben.

(Kino International)

Erich von Stroheim in einem Brief an Peter Noble

... Dieser Teil des Films (bis zur Ankunft des Telegramms) war nur ein Prolog zur eigentlichen Geschichte, die in Afrika spielt und die restlichen 2/3 des Films ausmachen sollte. Ich hatte nicht das Geringste mit den nach meinem Ausscheiden aus der Produktion angehängten Szenen zu tun. Gloria wollte den Film herausbringen, damit er ein bißchen Geld brachte, doch ich lehnte es ab, ihn in dem Zustand, in dem er sich befand, in den Verleih zu geben. Gleichwohl inszenierte Gloria selbst ein paar Szenen, die sie an die letzte Episode anhängte ... dann nahm sie einfach alle langen Szenen, die ich gedreht hatte, und klebte sie zusammen. So kommt es, daß Szenen, die 3 Fuß lang sein sollten, nun 20 Fuß lang sind. Ich will Ihnen an einem Beispiel erklären, was ich meine. Um eine zufriedenstellende Lach-Szene von einem der Schauspieler zu erhalten, ließ ich ihn mehrmals hintereinander auf unterschiedliche Weise lachen, damit ich für die Endfassung die beste auswählen konnte. In Glorias Version sehen wir nun jede einzelne sukzessive Lach-Sequenz hintereinander weg an einem Stück, um den Film 'aufzufüllen'. Oftmals laufen in dieser Fassung ganze Szenen bis zum bitteren Ende durch, die ich selbst nur schlaglichtartig in einer Szene auf der Leinwand zeigen wollte.

Darum wirkt der Film so schleppend und aus diesem Grund ist die gegenwärtige Fassung eine bittere Enttäuschung. Doch nicht nur das; es ist darüber hinaus nur 1/3 des Films, den ich machen wollte ... Ich für meinen Teil hätte es begrüßt, wenn QUEEN KELLY nochmals von Anfang an als Tonfilm hätte neu gedreht werden können, aber da dies nicht der Fall war, muß ich sagen, daß ich weit davon entfernt bin, Gefallen an der Version zu finden, wie sie vom Museum of Modern Art gezeigt wird, da sie keineswegs meine beste Arbeit darstellt und grüßlich nicht das gleiche Format hat wie *Foolish Wives* und *The Wedding March*.

In: *Hollywood Scapegoat*, London 1950

... QUEEN KELLY ist eine der Kuriositäten der Filmgeschichte. Der Film war Gloria Swansons dritte unabhängige Produktion und sollte im Verleih der United Artists erscheinen ... Stroheim hatte rund 1/3 des Films abgedreht, als das Projekt gestoppt wurde, hauptsächlich wegen des Aufkommens des Tonfilms. (...)

Abgesehen vom Prolog waren auch einige Sequenzen der in Ostafrika spielenden Geschichte gedreht worden. Das Museum of Modern Art verfügt über zwei Rollen mit ausgemusterten Aufnahmen, darunter eine Einstellung mit Gloria Swanson an Bord eines Ozeandampfers und eine Einstellung auf dem Schiff. Das British Film Institute seinerseits hat einige zusätzliche Takes vom Anfang der Ostafrika-Episode aufgefunden ...

Stroheim porträtierte hier wieder in dem ihm eigenen ironischen Ton die decadente Aristokratie eines vergangenen Europas vor dem 1. Weltkrieg. Der Film zeigt seine charakteristische Vorliebe für das Bizarre und Exotische, für sinnliche Bilder und reiche Details. Das Porträt von Kitty Kelly braucht zweifellos den ironischen Kontrast zur 'königlichen' Betreiberin eines afrikanischen Bordells, um Stroheims Konzeption von Gloria Swansons Rolle zu erfüllen. Seena Owens Königin ist indes so extravagant gezeichnet, daß sie dazu

tendiert, Gloria Swansons Rolle als Star und Produzentin zu überschatten.

Der Charakter der Königin wird in einer Reihe von Großaufnahmen von den auf ihrem Nachttisch befindlichen Gegenständen angedeutet: ein Rosenkranz, eine Ausgabe von Boccaccios 'Decamerone', eine Flasche Champagner in einem Eiskübel, ein von Zigarettenstummeln überquellender Aschenbecher und eine Packung Veronal. Sie spaziert nackt aus dem Badezimmer, ihre langhaarige weiße Katze um den Busen drapiert. Gerät sie jählings in Wut, steht ihr buchstäblich der Schaum vor dem Mund, und als sie Kitty Kelly die Stufen des Palastes hinunterprügelt, tut sie dies mit sichtlich sadistischer Genugtuung. Sie ist das weibliche Pendant zu den Rollen, die Stroheim früher für sich selbst schuf. (...)

Durch den totalen finanziellen Reifall von **QUEEN KELLY** war Hollywood der Überzeugung, daß Stroheim als Regisseur erledigt war ...

Er starb am 12. Mai 1957 in seiner Villa in Maurepas bei Paris.

Richard Griffith, in: Film Notes, hrsg. von Eileen Bowser, The Museum of Modern Art, New York 1969, S. 73 f.

QUEEN KELLY — ein Klassiker des Stummfilms Von Eric Rohmer

Sunset Boulevard (1950), Billy Wilders berühmter Film, trägt teilweise die Züge von Erich von Stroheims eigener Geschichte. Der Film, der Gloria Swanson so teuer war und von dem wir in *Sunset Boulevard* einige Ausschnitte sehen, ist das 1928/29 gedrehte Fragment von **QUEEN KELLY**.

Der breiten Öffentlichkeit ist Stroheim nur als großer Schauspieler bekannt. Doch diejenigen, die ein wenig in filmischen Werken geblättert haben, kennen seine turbulente Karriere als Regisseur, als den in Verruf geratenen genialen Einzelgänger, der die eingefahrenen Gleise verließ und Tabus niederriß. Erst jüngst wieder hat das Beispiel von Orson Welles gezeigt, daß sich Hollywoods Tempel nicht ungestraft sein Zeremonial stören läßt. Stroheim mußte die Partie schließlich verlorengelassen, nicht ohne einige Meisterwerke hervorgebracht zu haben: *Merry-Go-Round*, *Greed*, *The Wedding March*, *The Merry Widow* und **QUEEN KELLY**, der nie richtig in die Kinos gelangte.

Eines der größten Verdienste Erich von Stroheims ist es, die konventionellen Filmklischees seiner Zeit abgelehnt zu haben. An die Stelle der sich formierenden, kollektiv inspirierten Mythologie setzte er seine persönlichen Mythen. Er ist einer der ersten, der den Autorentitel für sich beanspruchen kann. Ist er ein Zyniker, der sich bei Gelegenheit von seiner sanften Seite zeigt, oder ist er ein Sanftmütiger, der sich hinter einer zynischen Haltung versteckt? Gleichwie, es ist der bewußt grausame und genierliche Aspekt seiner Geschichten, der zunächst Befremden hervorruft. Alles scheint — in jedem Moment — so angelegt, als sollte es Lieschen Müller erschrecken und den gewöhnlichen feuilletonistischen Rahmen ridikülisieren. Der Held ist ein Prinz, die Heldin eine Waise, die in einem Kloster aufwächst; er sitzt hoch zu Roß, sie tummelt sich in weißem Kleid mit ihren Kameradinnen zwischen blühenden Bäumen. Doch während sich die Idylle so liebreizend anbahnt, verliert sie ihr Höschen ... Darin steckt teutonische Schwerfälligkeit, doch nichts Anzügliches und nur sehr wenig Erotik: die Absicht des Autors ist nur, seine Figur zu demütigen, und für die Ärmste, in Liebe zum Prinzen entbrannt, soll dies nur der Anfang einer langen Reihe von Demütigungen sein, bis sie am Ende, nur mit einem Nachthemd bekleidet, unter den Augen der feixenden Palastwachen mit Peitschenhieben aus dem Palast gejagt wird. Hitchcock sagte, daß sein Film *Fenster zum Hof* schon allein deswegen Anklang finden müßte, weil wir alle es lieben, unsere Nachbarn zu beobachten. Auch Stroheim hatte erkannt, daß der Filmzuschauer, wie André Bazin es einmal formulierte, stets 'mehr oder minder Voyeur ist'. Vom Besonderen einer Obsession gelangen wir so zum eigentlichen Universum der Filmleinwand, weniger um 'anzudeuten', wie die Theoretiker seinerzeit meinten, als um 'zu sehen zu geben'. Es ist Stroheim, auf den Renoir sich beruft und der *Nana* seinen Stempel aufprägte und durch ihn dem modernen Film.

Von allen Stummfilmregisseuren ist uns sein Stil am nächsten: es ist bereits der des Tonfilms. Die Figuren hätten die Kraft ihrer Dialoge nicht besser hörbar machen können als durch die Art ihrer Darstellung. Statt die Ellipse auszuspielen, das Symbol, die Wirkung des Schnitts, diese Sprache, die wir verlernt haben und deren Mittel uns oftmals rudimentär erscheinen, begnügt er sich damit, das Verhalten seiner Helden zu verfolgen. Alles ist von gleichbleibendem Niveau, ist gleichmäßig temperiert, und das ist es, was uns fasziniert und zugleich Unbehagen bereitet. In der Diner-Szene werden wir auf beispielhafte Weise zum Neugierigen degradiert, der durchs Schlüsselloch schaut.

Es gäbe noch viele andere Dinge über von Stroheims Kunst zu sagen, über sein Gespür für Dekors, seinen barocken Geschmack, die Schönheit seiner Bilder, die Subtilität eines Spiels, dessen Nuancen uns in unserer schamvollen Verwirrung angesichts verfänglicher Situationen zunächst verborgen bleiben mögen. Gloria Swanson, noch vor Beginn des Jahrhunderts geboren, hat einige Mühe mit der Rolle der jugendlichen Heldin, doch das ursprüngliche Projekt sah einen zweiten Teil vor, der zehn Jahr später spielen sollte. Griffith, Murnau und Eisenstein, diese anderen 'Leuchttürme', illuminierten den Stummfilmhimmel mit einem viel würdevolleren, reicheren Strahlenbündel. Im Gegensatz dazu ist das Universum des Autors von *Greed* sehr beschränkt. Er ist in vielerlei Hinsicht ein Besessener, aber seine Manie ist eine, von der Freud sagte, daß sie die Kunst des Films am gierigsten sublimiere.

In: *Le Canard Enchaîné*, Paris, 7. 11. 1950

Ihr liebt den Pomp, ihr laßt euch gerne bluffen? ...

... Der Reichtum, die Dekorationsfülle, die Verschwendung in Stroheims Filmen sind nicht die sonst in Hollywood übliche, kalt kalkulierte, demonstrative Protzerei. Diese Stilmittel erzielen indirekt eine negative Wirkung: Ihr liebt den Pomp, ihr laßt euch gerne bluffen? Hier, ihr sollt damit erschlagen, zugedeckt, darin vergraben werden. Die zwei kurzen Szenen des Verlobungsmahls in **QUEEN KELLY** müssen allein Millionen gekostet haben; aber ihr Detail überwächst und erdrückt das Spiel, sie benehmen dem Zuschauer den Atem.

QUEEN KELLY ist ein stummer Film Stroheims, zu sehen in einem kleinen pariser Kino. In Amerika ist er, obwohl mehr als zwanzig Millionen Franken (Kosten zu amortisieren sind, nicht gezeigt worden. Denn es ist ein echter Stroheimfilm.

Die Handlung ist belanglos. Wieder liebt ein Prinz, der morgen die halb verrückte Königin heiraten soll, eine Klosterschülerin, die er gerade heute kennengelernt hat; er entführt sie, indem er die Klostergänge mit Rauch füllt, einen Brand vortäuscht und das ohnmächtige Mädchen auffängt; er macht sie für eine Nacht zu seiner Königin — das kommt nicht recht heraus, von allem Königlichen kriegt die Ärmste nur ein fürstliches Abendessen; am nächsten Morgen wird sie, die nur ein Hemd trägt, von der Königin, die mit einem Pelz bekleidet ist, aus dem Schlosse gepeitscht; sie springt ins Wasser; der Prinz ertrotzt die Heiratserlaubnis und findet eine Leiche, neben der er gegen sich den Degen zieht.¹

Das alles wäre nichts; aber die Königin ist ein Tier, dem keine Grenzen gezogen sind; der Prinz ist ein schon nicht mehr leichtsinniger, sondern schwachsinniger Bursche, der gerade wegen dieses verantwortungslosen Schwachsinnig geliebt wird; die Liebende ist ein hilfloses Geschöpf mit verzerrten Augen; Soldaten sind Maschinentiere, die erst dann eine eigene und zwar eine freudige Regung zeigen, wenn ihr Klassengenosse vor ihnen halb tot geprügelt wird. Einmal taucht ein Menschengesicht auf, in der Großaufnahme der Oberin, die Kelly bestrafen muß; wie dies alte, schwere, gütige Gesicht das Lächeln verhält und dann doch straft, diese eine Großaufnahme ist allein schon eine ganze Tragödie.

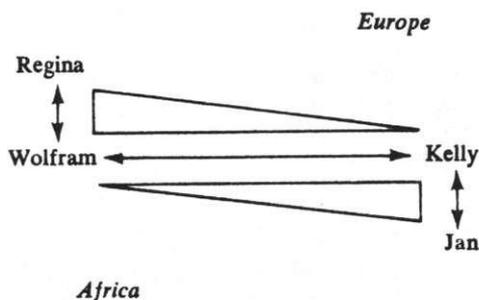
Der Regisseur Stroheim beherrscht die filmischen Ausdrucksmittel in einem ganz ungewöhnlichen Maße. Fast unmerklich, wie der Zug der Klosterschülerinnen und die Reiterschwadron in springenden Bildern dieselben Wendungen und Umkehrungen ausführen, in einer lieblichen Landschaft, die sie zerreißen; aber das nähert die Liebenden einander unentrinnbar, und ihr Kreis verengt sich. Die Gefangenschaft des Prinzen wird ganz fühlbar, weil vor seinem

Fenster der brennende schräge Strich eines belichteten Bajonnetts hin und her gleitet. Wir fühlen, nachdem wir wissen, was wir am Sprechfilm gewonnen haben, wieder einmal, was wir am stummen Film verloren haben. Wie der Prinz seiner Geliebten mit einigen Hand- und Kopfbewegungen die Brandstiftung schildert (und wie er sich dabei charakterisiert), ist ein Meisterwerk des Filmausdrucks.

Ein Meisterwerk des Films.

¹ Gemeint ist hier die seinerzeit von Gloria Swanson herausgebrachte Fassung.

Rudolf Leonhard, in: Die Weltbühne, Berlin, 12. Dezember 1932



Graphik aus: Richard Koszarski, *The Man You Loved To Hate*, Erich von Stroheim and Hollywood, Oxford 1983

J.G. Auriol über QUEEN KELLY

... Die grandiose Inszenierung von Erich von Stroheim ist von einer Perfektion, die wir nicht mehr gewohnt sind und der Humor der Details, der dieses leidenschaftliche Drama erhöht, ist von einem Reiz, dessen Flair wir ebenfalls beinahe verloren haben.

In: *Pour Vous*, Paris, Nr. 209, 17. 11. 1932, S. 4 f.

... Trotz seiner Verstümmelung ist QUEEN KELLY vielleicht Stroheims perfektestes, wenn nicht gar reichstes Werk. Besonders eindrucksvolle Sequenzen: das Champagnerbad der Königin in einer phantastischen Badewanne; die Klostermädchen; die Ankunft des Prinzen; Kellys rutschendes Höschchen; die eifersüchtige Königin in ihren schwarzsamtenen pelzbesetzten Negligé, die Kelly mit einer Peitsche aus dem Palast jagt.

George Sadoul, in: *Dictionnaire des films*, Paris 1970, S. 302

... QUEEN KELLY (ist) ein besessenes Werk von hypnotischer, beinahe halluzinatorischer Intensität. Im Gegensatz zur eisigen Eleganz von *The Wedding March* atmet es Feuer. In manchen Augenblicken erlangt der Film eine eigentümliche Eleganz, die in ihrer stilistischen Sicherheit und Kontinuität an Nathaniel West oder Georges Bataille erinnert.

Damit sollen nicht die literarischen Qualitäten von QUEEN KELLY gerühmt werden; der Film hat keine oder zumindest nicht mehr als Stroheims eigene Romane wie z.B. 'Paprika'. Im Gegenteil, von *Greed* und seinen Außenaufnahmen abgesehen, ist er der 'filmischste' seiner Filme, der die formalen Möglichkeiten des Mediums am meisten ausschöpft. Die Licht-Spiel-Szenen sind so reich orchestriert wie nie zuvor, die Kamera bewegt sich mit nie gesehener Freiheit (z.B. wenn sie die subjektive Perspektive des Helden einnimmt, den suchenden Blick nach der richtigen Tür zu Kellys Zimmer im Kloster) und die Zeitdimension war noch nie so bedeutsam wie hier.

Man muß allerdings anmerken, daß letztere eine vom Schicksal und Glück mindestens ebenso beeinflusste wie von Stroheim selbst gewollte formale Entscheidung darstellt: das vorhandene Material ist faktisch nicht geschnitten, so daß, wie Lotte H.

Eisner erläuterte, 'die Szenen um einiges länger sind als der Regisseur ursprünglich beabsichtigte'. Das erinnert an Truffauts Charakterisierung von Orson Welles als einen Filmemacher, der wie ein Exhibitionist dreht und wie ein Zensor schneidet. QUEEN KELLY ist ein unzensurierter von Stroheim ...

Die Verführungsszene am Kamin sowie die buchstäblich über der Leiche der Tante vollzogene Eheschließung von Kelly mit Jan Vryheid wären vermutlich sentimentaler und weniger sinnlich, wenn sie auf konventionelle Länge gekürzt würden, statt unnatürlich in die Länge gezogen zu werden ... QUEEN KELLY ist vielleicht das abstrakteste Werk in Stroheims Kanon, ein in sich geschlossener Film, der seinen eigenen Gesetzen folgt.

Die unbefriedigte sinnliche Begierde, ein durchgehendes Leitmotiv in den Filmen Erich von Stroheims – ein vergebliches Ringen, das sich in den 19. und 20. Jahrhundert-Aspekten seiner Kunst beziehungsreich widerspiegelt – dehnt sich schließlich zu einem Zeitlupen-Tagtraum aus, der auf eine Weise studiert wird, als erigne er sich unter einem Mikroskop. Jan Vryheid wirkt in der letzten Hochzeits- und Todessequenz wie ein Insekt, wie eine narbenzerfurchte, humpelnde Gottesanbeterin auf Krücken mit einer Zigarre im Mund oder in der Hand, mit vielerlei Dingen, die ihm aus seinen Taschen ragen wie zusätzliche Beine, mit einer Zunge, die sich wie ein Fühler über seine Lippen bewegt.

Er und Queen Kelly stehen sich am Sterbebett der Tante gegenüber; aus einem Moskitonetz basteln zwei der Prostituierten eilig einen Brautschleier. Zwischen die Großaufnahmen von der weinenden Kelly sind Aufnahmen von dem schwarzen Priester geschnitten – wie sie in Weiß gekleidet –, die, aus ihrer Perspektive gedreht, allmählich verschwimmen (Tränen andeutend) und sich in ein Bild des Prinzen Wolfram, ebenfalls in Weiß, verwandeln; wieder löst sich das Bild auf, dann steht der Prinz in schwarzer Uniform vor ihr; es schwimmt ein letztes Mal und wir sehen wieder den schwarzen Priester in Weiß. Als ihre Tante stirbt, wirft sich Kelly über ihren Leichnam; der Priester kniet nieder und Jan Vryheid, der ebenfalls kniete, richtet sich nun langsam mit Hilfe Schluß – und gewiß nicht der, den er sich für QUEEN KELLY vorgestellt hatte – doch gleichwohl findet er ein passendes symboli-

Dem Stummfilm, diesem manichäischen Schauspiel, setzte von Stroheim ein letztes Denkmal: vielleicht ist das ein willkürlicher Schluß – und gewiß nicht der, den er sich QUEEN KELLY vorgestellt hatt – doch gleichwohl findet er ein passendes symbolisches Ende. Mit dem Tod der Tante (die die Züge der Mutter Oberin trägt, wie auch das Kloster und das Bordell, Europa und Afrika wie zwei Seiten ein und derselben Sache erscheinen) kommen wir zum drohenden Verlust der Unschuld, zur Inauguration des reinen Bösen, doch die 'Botschaft' lautet nicht mehr wie bisher 'Hüte Dich vor ihm!', sondern einfach: 'Schau ihn Dir an!'. Man könnte beinahe sagen, daß Stroheims Karriere als Regisseur da endet, wo faktisch der letzte Anschein von freiem Willen aus seinem imaginären Königreich verschwindet.

Jonathan Rosenbaum, in: Richard Roud (Hrsg.), *Cinema*, A Critical Dictionary, London, 1980, S. 983 f.

Einige Erinnerungen an Erich von Stroheim Von Lotte H. Eisner

– In Hollywood haben sie mich knock out geschlagen, sagt er mit Bitterkeit, und ich bin noch ein wenig groggy.

So begann unsere erste Begegnung, ein paar Jahre vor dem letzten Krieg, 1936 oder 1937. Ich hatte ihn zusammen mit Henri Langlois und einigen Journalisten aufgesucht und erinnere mich, daß er uns einen Whisky nach dem anderen einschenkte. Er machte damals den Eindruck, als entstiege er geradewegs einem seiner Filme, denn er spielte, sehr bewußt, seine eigene Rolle. Wir waren alle sehr aufgeregt, ihn nun in Fleisch und Blut, so wie ihn uns sein Ruf verhieß, vor uns zu sehen.

Langlois und mir wäre es sehr recht gewesen, wenn wir genug Geld gehabt hätten, um ihm zu ermöglichen, einen neuen Film zu drehen. Es war damals die heroische Zeit der Cinémathèque. Langlois lagerte die Filme in seinem Badezimmer, und wir träumten da-

von, das Negativ des mexikanischen Films von Eisenstein wiederzufinden und ihn einzuladen, bei uns sein geschändetes Meisterwerk zu montieren. Langlois träumte schon davon, die verstümmelten Stellen der großen Werke von Stroheim wieder instanzzusetzen ... Aber was vermochte damals schon eine Cinémathèque, die erst im Entstehen begriffen war?

Wir tranken also alle viel Whisky, und der große Stroheim erzählte. Wie es seine Gewohnheit war, wandte er sich dabei ausschließlich an mich, die einzige Frau unter den Anwesenden, obwohl ich gar nicht besonders fotogen war. Er sagte Ungeheuerlichkeiten über die Liebe und stellte sehr gewagte Behauptungen auf, in der deutlichen Absicht, mich in Verlegenheit zu bringen. Er hatte eine faszinierende Art zu erzählen, und ich war tief berührt von dem seltsamen Charme dieses ungewöhnlichen und verletzten Mannes, dessen Filme wir dermaßen bewunderten. Als Langlois und ich die Gesellschaft verließen, waren wir ganz benommen und glücklich, mit ihm zusammengewesen zu sein. Wir standen unter dem Eindruck, selbst, für ein paar Stunden, in einem seiner Filme gespielt zu haben.

Anmerkungen zu Stroheims Stil

Von Lotte H. Eisner

Neben Griffith und Chaplin ist Erich von Stroheim einer der drei Großen des amerikanischen Films, einer jener Giganten, die einsam alles zu überragen scheinen. (...)

Stroheim hat mit Chaplin den heiligen Zorn des großen Moralisten gemein, doch ist an ihm die menschliche Tendenz weniger leicht zu entdecken. (Vielleicht weil wir von ihm nur Stummfilme haben, in welchen kein Kommentar möglich war, der alle seine Intentionen zum Ausdruck hätte bringen können?) So wird der unvorbereitete Zuschauer aufs Erste von der Grausamkeit seiner Filme überrascht. Stroheims Welt ist ein Dantesches Inferno, über dem in feurigen Lettern geschrieben steht: „Ihr, die Ihr eintretet, laßt alle Hoffnung fahren“. Hier werden Tränen von Blut vergossen, keine Glycerintränen.

Verstümmelte Meisterwerke

Stroheim scheint als Regisseur mit einem Fluch beladen gewesen zu sein: bei welchem Atelier er auch arbeiten mochte, niemals war es ihm möglich, die Montage seiner Filme zu bestimmen, überall kam ihm irgendwas in den Weg. Das Zerhacken, Verstümmeln, Verschandeln seiner Meisterwerke hat bis Heute kein Ende gefunden. Dort, wo die Hände einer desinteressierten Cutterin oder eines ‚guten Kollegen‘ nicht hinreichten mit ihren Zerstörungen, dort hat es die Zensur besorgt. Aus seinem ersten Film *Blind Husbands* (1918), der nur 8 Rollen hatte, fehlen uns heute viele Szenen. *The Devil's Passkey* (1919), mit 12 Rollen, scheint für immer verloren. *Foolish Wives* (1921) zweiteilig konzipiert, um das ‚double feature program‘ zu umgehen, den üblichen schlechten Begleitfilm, sollte 21 Rollen haben; davon sind heute weniger als 14 geblieben. Seit seiner ersten Aufführung wurde gegen diesen Film gehetzt. Man schrieb, daß er eine Beleidigung der amerikanischen Ideale, der amerikanischen Frau sei: man gab zu verstehen, daß der Familie von einem Besuch abgeraten werden muß. (...)

Bei *QUEEN KELLY* (1928), an dem noch gedreht wurde, während der Tonfilm mit großem Tamtam die Herrschaft übernahm, ließ Gloria Swanson zur kommerziellen Nutzung der bereits gedrehten Szenen (die Stroheim einfach als Entwurf eines Prologs ansah), Sequenz für Sequenz, so wie sie waren, als abendfüllenden Spielfilm zusammenfügen. *QUEEN KELLY*, der Film, der das reifste Werk Stroheims hätte sein können, nimmt uns dennoch so gefangen, daß man die Längen der Szenen, die weit über das vom Autor beabsichtigte hinausgehen, kaum empfindet. (...)

‘Das süße Mäderl‘ und die Erinnerung an Griffith

... Eine andere Geste, aus der Griffiths‘ Sensibilität spricht, erscheint, von Stroheim umgewandelt, durch und durch Freudisch: die ergreifende Großaufnahme in *Greed*, bei der ersten Umarmung

der Frischvermählten, die die Füße von Trina zeigt, in ihren weißen Schuhen, wie sie sich plötzlich auf die Spitzen stellen, was bedeutet, daß die junge, zur Verdrängung neigende Frau die Liebe eines verständnisvolleren Ehemanns hätte erwidern können. Einige Jahre später finden wir in *QUEEN KELLY* und in *The Crowd* von King Vidor diese Großaufnahme wieder. (...)

Für diese bösen Frauen bringt Stroheim dieselbe Zärtlichkeit auf. Die perverse Königin aus *QUEEN KELLY* läßt er aus der Ferne aufnehmen und hüllt sie in ein ‚sfumato‘, eine lüsterne Verschwommenheit; dann bewegt sich die Kamera auf sie zu, aber das Gleichen des ‚soft focus‘ bleibt erhalten. Perlmutterglänzende Venus, dem Schaum des Bades entstiegen, führt die Königin unter Rauschgifteinwirkung, leichenblaß, mit beinahe fließendem Haar, ihre provokante Nacktheit zwischen den weißen Gardisten ihres Palastes spazieren; sie trägt ihre Katze mit weißem Fell wie eine flauschige Puderquaste vor sich her. (...)

Wenn der sensibel gewordene Verführer mit seinem Offiziersmantel das kleine Mädchen aus *The Wedding March* oder das aus *QUEEN KELLY* umhüllt, ist das nur eine beschützende Geste? Der Autor des Romans ‚Paprika‘ ist sich aller dieser erotischen Abirrungen wohl bewußt, die von de Sade, Restif de la Bretonne oder Sacher-Masoch inspiriert sind.

Stroheim und Lubitsch

... Wie Chaplin verschmäht Stroheim die unbegründete Verwendung angeblich kühner Einstellungen, außergewöhnlicher Aufnahmewinkel. Einer solchen Einstellung bedient er sich nur dann, wenn eine Situation augenblicklich verständlich gemacht oder eine Figur charakterisiert werden soll. Um zu Beginn von *QUEEN KELLY* die ganze moralische Verderbtheit des Prinzen zu zeigen, nimmt er ihn von unten durch die Beine der Pferde hindurch auf, wie er besoffen auf dem Pflaster liegt.

Und dann, kein einziges Mal im Werk von Stroheim ist uns der Luxus der großen Wohnsitze nur um seiner selbst willen präsentiert. Wenn er uns, ebenfalls in *QUEEN KELLY*, die blanken Stufen einer Marmortreppe aus der Entfernung zeigt – hinter einem weiten Vordergrund spiegelnder Fliesen, in der riesigen Vorhalle des Schlosses, glitzernd unter den Lichtern der gewaltigen Kronleuchter –, führt er diese Pracht nur vor Augen, um uns den grausamen Kontrast besser empfinden zu lassen, der zwischen diesem majestätischen Dekor und den armseligen Menschen besteht, die ihn entweihen: die kleine Gruppe eifriger Lakaien und vergnügungssüchtiger Offiziere, die dort den Leib des besoffenen Prinzen anschleppen, um ihn in seine königlichen Zimmer zu befördern. (...)

Stroheim bedient sich niemals einer besonderen Ausleuchtung nur des Pittoresken wegen. Wenn beim Souper in *QUEEN KELLY* die kleine Unschuldige buchstäblich zwischen zwei Feuer gerät, geschieht das nicht nur, um die Kerzen, die vor ihr auf dem Tisch stehen, und deren Lichter ihr übers Gesicht flackern, zur Geltung zu bringen, während sie vom Holzfeuer des Kamins dicht hinter ihr in eine Art Lichtkranz eingehüllt wird. Das hat auch seinen dramaturgischen Zweck: es wird Kelly zu heiß: sie läßt sich den großen Offiziersmantel abnehmen, ohne zu bemerken, daß sie darunter nur ihr Nachthemd trägt.

Beim Diner der Königin in *QUEEN KELLY*, auf dem langen Tisch mit den Damastdecken, blinken Hunderte von Kerzen in ihren wertvollen Kandellabern zwischen dem Kristall und dem Silberzeug. Hinter den Gästen stehen Höflinge in gestickten Kostümen und dahinter heben sich vor vielfigurigen Wandteppichen die reich livrierten Diener ab. Auf diesem so ausgearbeiteten Hintergrund breitet sich ein Überfluß fast farbig erscheinender Geschehnisse aus. Eine solche Atmosphäre macht die Unstimmigkeiten besser wahrnehmbar, die es zwischen den beiden fürstlichen Verlobten gibt, und entsprechend zum Dekor des Hintergrunds wird – in diesem noch stummen Film – das, was gesagt wird, als Antwort schlagartig veranschaulicht. (...)

Die Sensibilität Stroheims jongliert mit deutlichen Nuancen: die jungen Internatsschülerinnen aus *QUEEN KELLY* kommen einen sanft gebogenen Weg entlang, alle in weißen Kleidern, die wie eine Antwort auf die blühenden Zweige über ihnen sind, heben sie sich von der weiten, lieblich sprießenden Frühlingslandschaft ab. Währenddessen kommt ihnen vom anderen Ende des Weges die

weiße Schwadron der Reiter entgegen, Lohengrüne in Paradeuniformen und funkelnden Helmen. Hin und Her der Bewegungen und Weißwerte: die Reiter ziehen an der Reihe der Schülerinnen vorbei, die sich vor dem Prinz verbeugen. Dann, nach dem Mißgeschick mit dem heruntergerutschten Höschen, werden die Schülerinnen von den Nonnen schnell weitergetrieben, während die Reiter in geringem Abstand folgen. Um ihnen aus dem Weg zu gehen, kehrt das Internat um, und sofort läßt Stroheim auch die Reiter eine Kehrtwendung machen. Hier Einstellungen, die im Drehbuch vorgesehen waren: der Prinz lenkt sein Pferd von rechts nach links, die Aufpasserin geht mit Kelly von links nach rechts, und durch den Austausch beredter Blicke wird der Eindruck eines lebhaften Dialogs geschaffen.

Stroheim, der seine Kostüme immer selbst zeichnete und entwarf, variiert seine Palette bis ins Unendliche. Für die perverse Königin aus *QUEEN KELLY* hat er gewagte Négligés erfunden, die sie auf ihrem weißen, ganz nackten Körper dreist zur Schau stellt: dieser prachtvolle samtene, schwarze Mantel, der von einem girlandenartig hochragenden breiten Besatz aus weißem Pelz gesäumt ist, ist von einer außerordentlich in Szene gesetzten Erotik.

Das dringende Verlangen nach Authentizität

... Stroheim verdankt seinem Hang zur unerbittlichen Authentizität und seinem Nonkonformismus in der Karikatur alle Wut, die sein Werk hervorgerufen hat und alle Beleidigungen, die er ertragen mußte.

Vgl. Filmkritik Heft 230, Februar 1976

Die große Ausnahme

Stroheim gehört zu den großen Ausnahmestalten des amerikanischen Filmbetriebes. Indem er diesen Betrieb stört, verleiht er ihm zugleich etwas von der geistigen Würde, die ihm sonst abgeht. Denn in diesem Hollywood, wo die Mechanisierung und Kommerzialisierung allen menschlichen Schaffens ihre heftigste Wirkung tut, nicht nur, weil sie hier mit amerikanischer Gründlichkeit durchgeführt ist, sondern auch, weil sie sich hier das ihr widerstrebendste Objekt, die Kunst, unterworfen hat – in diesem Hollywood nimmt die Auflehnung eines starken Ausnahmemenschen gegen das Vorgeschriebene und Normale gigantische Ausmaße an. Millionenwerte stehen auf dem Spiel, und der wie aus Stahl konstruierte Industrieapparat, der sie schützt, muß erschüttert werden, wenn sich hier ein Mensch die Freiheit schaffen will, ganz aus eigenem künstlerischen Willen zu arbeiten. (...)

Mit grandioser Einseitigkeit erschaut Stroheim die Welt in einem ihrer Teilausschnitte. Diese Teilwelt, die für ihn die ganze ist, dies altösterreichische Militär und Großbürgermilieu, haßt und liebt er zugleich – wie das bei allen großen Anklägern ist.

Er steht in ihr, betrachtet sie aber zugleich von außen. Er flieht vor ihr über den Ozean, aber sie läßt ihn niemals los. Man hat gesagt, er behandle altmodische Probleme, und es mag sein, daß die unter Ehrbarkeit und Glanz versteckte Verworfenheit und Verderbtheit in dieser besondern Schattierung nicht mehr so ausgeprägt zum Bilde der Welt gehört, aber es kommt für die Dauerhaftigkeit eines Kunstwertes nicht darauf an, ob die Vorbedingungen des geschilderten Milieus noch vorhanden sind, sondern ob sie in sich dramatischen Charakter haben, d.h. ewige Konflikte verkörpern. Das ist bei Stroheim stärker der Fall als in den meisten Filmen, die wir kennen.

Ihre stärkste Wirkung ziehen diese Filme aus einem Kontrast, der sich daraus ergibt, daß das Lasterhafte, Perverse und Böse immer im Glanze der Schönheit, des Ansehens und der Ehrbarkeit gezeigt wird. (...) Seine Mädchengestalten sind immer von einer überamerikanischen, puppenhaften Süße, sie zeigen sich blumengeschmückt und im festlichen Brautschleier, aber aus ihren übernächtigsten Augen liest man alle Schrecken der Vergewaltigung. Sehr bezeichnend, wie auffällig oft man bei Stroheim das Motiv der lahmen Frau auf Krücken findet. Die verkrüppelte Frau ist viel entsetzlicher als der verkrüppelte Mann, denn während der Mann in der Welt den Kampf des Menschen mit dem Schicksal ...

darstellt, ein Wesen, das daher auch durch eine Narbe, einen Defekt eher veredelt als verunziert wird, verkörpert die Frau den Rest der dem Menschen verlorengegangenen Harmonie und Vollkommenheit der Schöpfung. (...) Man sieht, wie hier die Anfälligkeit und Jämmerlichkeit des Menschengeschlechts durch die Konfrontierung mit dem prunkvollen Aufwand, den es treibt, so konzentriert herausgearbeitet wird, wie es eben nur ein großer Künstler kann.

Rudolf Arnheim, 1934, in: ders., Kritiken und Aufsätze zum Film, hrsg. von Helmut H. Diederichs, München 1977

Aus den täglichen Drehberichten:

- 14.1.1929 9⁰⁰ am Set; 11²⁰ Drehbeginn; 19²⁰ Ende; 6 Szenen Heirat und Beerdigung
- 15.1.1929 9⁰⁰ am Set; 10⁰⁰ Drehbeginn; 19⁵⁰ Ende; 8 Szenen Zimmer von Tante und Kelly (mit Hochzeitsende, Jan jagt Kelly im Zimmer umher)
- 16.1.1929 10⁰⁰ am Set; 17¹⁵ Drehbeginn; 19¹⁵ Ende; 6 Szenen. Krönungsszene und Bankett bei Associated, zurück zu Pathé, um weitere Jagdszenen um das Bett zu drehen
- 17.1.1929 9³⁰ am Set; 10⁰⁰ Drehbeginn; 17⁴⁰ Ende; 2 Szenen die Zimmer von Tante und Kelly (droht Selbstmord mit Schere)
- 18.1.1929 9⁰⁰ am Set; 11⁰⁰ Drehbeginn; 21⁰⁰ Ende; 6 Szenen Bankett, Associated Studios (Verkündung der Verlobung)
- 19.1.1929 7⁰⁰ am Set; 13³⁰ Drehbeginn; 19⁴⁰ Ende; 3 Szenen auf der Empore des Cafés in der Eingangshalle (Mob versammelt sich, um Jan zu beobachten)
- 21.1.1929 9⁰⁰ am Set; 9³⁰ Drehbeginn; 19⁰⁰ Ende; 1 Szene Empore und Kellys Zimmer (Mobszene; Kelly übernimmt die Kontrolle des Bordells)

(Abbruch der Dreharbeiten)

In: Richard Koszarski, a.a.O.

... Und wenn die letzte Szene geschrieben und gedreht sein wird, die Tinte an der Feder getrocknet, der Film spröde und die Emulsion zerbröckelt ... und die Geldwechsler noch immer klirrend und klimpernd hinter 'neuen Männern' herjagen ... werde ich mich der grausam langen Mühsal meiner Lebensjahre, die ich hinter mich gebracht und meiner Arbeit, die ich Rolle für Rolle aufgebaut habe, erinnern ... ehrliche Arbeit, an der ich mit geballten Fäusten und zusammengebissenen Zähnen festhielt. Ich werde sagen können: Ich habe nie gefeilscht, habe nie meinen Hut vor der Konvention oder der Mode gezogen und um Almosen gebettelt ... Ich habe ihnen stets die Wahrheit gesagt so wie ich sie sah. Das gefiel ihnen oder gefiel ihnen nicht. Trotzdem, es blieb die Wahrheit so wie ich sie sah.

Dieses reine Gewissen ist meine Belohnung.

Erich von Stroheim, Paris im Februar 1950, zitiert nach Peter Noble, a.a.O.

Biofilmographie

Erich Oswald v. Stroheim, geb. 22.9.1885 in Wien, gest. 12.5.1957 in Maurepas, Frankreich. Emigrierte gegen 1906 (anderen Quellen zufolge gegen 1910) in die USA, ging verschiedenen Tätigkeiten nach bis er nach Los Angeles kam und kleinere Filmrollen übernahm, so in D.W. Griffiths *Birth of a Nation*, 1915, (vgl. Dictionnaire du cinéaste, Paris 1965), *Intolerance*, 1916 u.a. Wurde von John Emerson entdeckt, der ihn Griffith als Assistenten empfahl. Begann gleichzeitig, sich auf Rollen zu spezialisieren, die der allgemeinen Vorstellung vom brutalen preußischen Offizier entsprachen, so in *Old France*, 1917, und dem ersten der von ihm selbst inszenierten Filme, deren Werbung ihn als den 'Mann, den man gerne haßt' ankündigte. Der erste dieser für die Universal gedrehten Filme, *Blind Husbands*, 1919, den er wie *The Devil's Passkey*, 1920, selbst schrieb, ausstattete und inszenierte, war sein einziger, der ohne Eingriffe durch den Ver-

trieb herausgebracht wurde. Seinen letzten Film in Hollywood drehte er 1932 - 33. 1936 ging er nach Frankreich, wo er den Rest seines Lebens als Schauspieler verbrachte. Er spielte u.a. einen deutschen Offizier in Jean Renoirs *La Grande Illusion*, 1937, verkörperte Rommel in *Five Graves to Cairo* (Billy Wilder, 1943) und in *Sunset Boulevard* einen ehemaligen Stummfilmregisseur.

Filme:

- 1919 *Blind Husbands* (mit Stroheim)
1920 *The Devil's Passkey*
1921/22 *Foolish wives*
1923 *Merry-Go-Round* (von Rupert Julien beendet)
1924 *Greed* (nach Frank Norris)
1925 *The Merry Widow* (mit John Gilbert und Mac Murray)
The Wedding March
1928 QUEEN KELLY (unvollendet)
1929 *Honeymoon* (2. Teil von *Wedding March*, 1927 gedreht)
1932/33 *Walking Down Broadway* (Stroheims einziger Tonfilm, der 1933 als *Hello Sister!* herausgebracht wurde)

Die Musiker

(in der Aufführung des Films mit live-Musik in der Akademie der Künste)

Wolfgang Fuchs (sopranino-sax, bassclarinet) geb. 1949, Studium an der Musikhochschule Karlsruhe, lebt seit '74 in Berlin. Spielt in festen und ad-hoc Besetzungen, Mitbegründer des King Übü Orchestri; 1981 mit Sven-Ake Johansson, 1984 mit A. Schlippenbach Tournee mit 'Improvisierter Musik zu Filmen'. Diverse Platteneinspielungen, Rundfunkaufnahmen, Festivals.

*

Alexander von Schlippenbach (piano), geb. 1938 in Berlin, klassische Ausbildung als Pianist, Kompositionsstudium an der Kölner Musikhochschule bei Bernd Alois Zimmermann und Rudolf Petzold. Gründer und Leiter u.a. des Globe Unity Orchestra (seit 1966). Verschiedene Schallplattenpreise; 1976 Kunstpreis von Berlin; zahlreiche Kompositionsaufträge, Auslandstourneen im Auftrag des Goethe-Instituts (Asien, Amerika, Australien u.a.), Platten, Festivals, Rundfunk- und Filmaufnahmen.