

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 141

Artikel: Spiegelbilder der Seele : zum Werk von Douglas Sirk
Autor: Sternborg, Anke
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867410>

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: 25.04.2026

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

Spiegelbilder der Seele

Zum Werk von Douglas Sirk



Barbara Stanwyck und Fred Mac Murray in THERE'S ALWAYS TOMORROW

»Ich bin von Titeln immer sehr fasziniert gewesen. Ein Titel kann ein Licht oder einen Schatten über einen ganzen Film werfen«, sagt Douglas Sirk. ¹⁾ ALL I DESIRE, MAGNIFICENT OBSESSION, ALL THAT HEAVEN ALLOWS, WRITTEN ON THE WIND, THE TARNISHED ANGELS oder IMITATION OF LIFE sind einige der Titel seiner Filme. Sie gehen so weich und verheissungsvoll über die Lippen wie auch die Namen Laverne und Marylee - Dorothy Malone in THE TARNISHED ANGELS und WRITTEN ON THE WIND. Mehr als andere Filmtitel sind sie ein Versprechen. Es sind Titel, die stimulieren, wie das knisternd-bunte Papier um ein Bonbon. Sie stehen für Filme von grossen Träumen und grossen Niederlagen, Filme von grosser Liebe und ihrer Unmöglichkeit, Filme über den amerikanischen Traum und sein Scheitern - erzählt von einem Europäer. Es sind Filme, die so sinnlich sind wie schon ihre Titel.

Beginn in Deutschland

Der, der sie machte, ist so alt wie unser Jahrhundert; geboren in Hamburg als Sohn eines dänischen Zeitungsmannes, studierte er Jura, Philosophie und Kunstgeschichte (bei Erwin Panowsky). Er besuchte Einsteins Vorlesungen zur Relativitätstheorie, er malte, er arbeitete für eine Zeitung, er übersetzte Shakespeare und interessierte sich neben dem englischen Dramatiker besonders für die griechischen Tragödien. Fassbinder wird über dessen Filme sagen, dass in Deutschland Menschen mit einem diesem Regisseur vergleichbaren Bildungsniveau über sie nur lächeln würden. ²⁾

1921 wird er Dramaturg am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, mit 22 Jahren inszeniert er sein erstes Stück. Das Theater nennt er seine grosse Liebe: «Wo sonst konnte ich mit Texten wie denen von Shakespeare umgehen, oder von Calderon?» ³⁾ Eigentlich hat er viel mehr Theater gemacht als Filme, mindestens 116 Inszenierungen. Doch seinen Filmen wird man den Theater-Regisseur nicht anmerken; er wusste um die unterschiedlichen Anforderungen und Mechanismen.

In den dreissiger Jahren dann erschwerte der Nationalsozialismus seine Theaterarbeit (er war mittlerweile Theater-Direktor in Leipzig). Er musste sich nach Perspektiven umsehen. Und er dachte an Amerika, das Land der Filme, die er als Kind mit seiner Oma gesehen hatte, Filme, von denen er sagt, dass sie einfach beeindruckten, egal ob sie gut oder schlecht waren. Mit Theater liess sich in Amerika nicht viel machen, und

in Deutschland war die UFA in den ersten Jahren noch relativ frei - so wechselte er das Medium. «Ich war in dem Sinn nie ein deutscher Filmregisseur, dass ich in Deutschland Filmkarriere machen wollte (...) Das waren für mich nur Lernstücke», sagt Sirk heute über seine deutsche Filmzeit. ⁴⁾ Ein bisschen mag sich hinter dieser Version die Enttäuschung über die wenig herzliche Aufnahme der Nazi-Emigranten nach dem Krieg verbergen; in den fünfziger Jahren hatte er versucht zurückzukehren, liess sich dann aber in der Schweiz nieder.

Seine letzten Filme in Deutschland, LA HABANERA und ZU NEUEN Ufern machten Zarah Leander zum Star. Sirk verstand sich darauf, Schauspieler zu entdecken und aufzubauen; viele begannen ihre Karriere bei ihm: George Sanders, Linda Darnell, Rock Hudson ...

Karriere in Amerika

1938 verlässt er Deutschland, nach einigen Zwischenstationen bringt ihn das letzte Schiff von Holland nach Amerika - aus Detlef Sierck wird Douglas Sirk. In den ersten Jahren unterhält er mit seiner Frau eine Farm und arbeitet als Writer für Warner Bros. und Columbia-Pictures. Ab 1942 kann er in den Staaten Filme inszenieren, zunächst unabhängige Produktionen mit grösstmöglichen Freiheiten: HITLER'S MADMAN, SUMMERSTORM, A SCANDAL IN PARIS, LURED, THE FIRST LEGION. Die ersten dieser amerikanischen Filme spielen fast ausschliesslich in europäischem Milieu, aus einer gewissen Scheu vor der Schilderung amerikanischer Zustände, wie er sagt. Doch die Zeit auf seiner Farm brachte Sirk dem amerikanischen Leben nahe, vermittelte ihm «eine genaue Kenntnis dieser kleinstädtischen amerikanischen Gesellschaft. Ein ständiger intimer Verkehr mit ihren Repräsentanten, ein Vertrautwerden mit ihren Vorurteilen, ihrem Familienleben, ihren Hoffnungen, ihren Nostalgieen». Und vor allem: «Es war etwas, das wenige der von Europa Kommenden je gekannt haben oder der Mühe für wert hielten.» ⁵⁾

In seinen späten Filmen wird er diese Kenntnis komprimiert ins Bild setzen, wird sich ausweisen als einer, der Amerika kennt, wie es nur einer kennen kann, der nicht dort aufgewachsen ist und es aus dieser Perspektive kritisiert, ohne vorgehaltenen Zeigefinger, «wie einer, der die Menschen liebt und sie nicht hasst, wie wir», wie Fassbinder sagen wird. ⁶⁾

1950 wechselt Sirk zu Universal, wo die Freiheiten etwas grösser sind als bei

andern Major Companies. Und da setzt er mit ALL I DESIRE den eigentlichen Anfang zu einer Serie, die das amerikanische Leben thematisiert. Es folgen ALL THAT HEAVEN ALLOWS, THERE'S ALWAYS TOMORROW, WRITTEN ON THE WIND und das Schlusstück IMITATION OF LIFE - Variationen eines Themas und ihre Steigerung, vom kleinstbürgerlichen Milieu Riverdales im ersten Film zum gehobenen Bürgertum von ALL THAT HEAVEN ALLOWS, zum Ölreichtum der Hadleys, zum Grossstadtfilm schliesslich. IMITATION OF LIFE, der Film, den er allein schon um seines Titels willen gemacht hätte, wird sein letzter. Mit einem pompösen Begräbnis verabschiedet sich Douglas Sirk von Amerika und vom Filmemachen. ⁷⁾

Grosse Gefühle ...

Wann immer von Sirk die Rede ist oder sein wird, wird die Rede von seinen Melodramen sein, deren Meister man ihn nennt. Er konnte nicht umhin, sie seinen zahlreichen Interviewern zu definieren, seine Vorstellung, die er längst in Bildern formuliert hatte, auch in Worte zu fassen: «Es sind Dramen der überschwelenden Emotionen, mit Spielstrukturen, die nicht von der Logik geformt sind, es sei denn von der des ihnen eigenen Stils und Materials - eine Welt wie eben die des antiken Theaters, beherrscht von Gewalt und Zufall - diesem vor allem! -, von Irrtum und Blindheit und von der Unmöglichkeit des Menschen, Einfluss zu nehmen auf Gestaltung und Gang seines Lebens, kurz eine irrationale und tief pessimistische Welt.» ⁸⁾

Die Unmöglichkeit des Menschen, Einfluss zu nehmen, die absolute Auswegs- und Hoffnungslosigkeit, Sirks leidenschaftliches Interesse für das Scheitern bestimmen die besten seiner Filme. Erfolg, das sagt er ausdrücklich, ist für ihn bar jeden Interesses. Ebenso wie die Happy Ends, die ihm so häufig von der amerikanisch-optimistischen Produktionsmaschinerie aufgezwungen wurden, abgesehen einmal von ihrem ironischen, also falschen Aspekt. In seinen späten Werken wurde das Gewebe schicksalhafter Verstrickungen immer dichter. Mögliches wurde mit letzter Konsequenz unmöglich. Er setzte einander ausschliessende Kontraste gegeneinander, baute unlösbare Konflikte auf. Kurowski schrieb in seinem 12. Abschnitt zum Melodram einfach nur: «Eigentlich könnte ja alles ganz anders sein.» ⁹⁾ Das ist es, was Sirk impliziert und gleichzeitig mit letzter Entschiedenheit verneint. Für seine Figuren wird es nie anders sein können: sie stehen sich selbst im Weg, und - das ist das verzweifeldste: sie wissen es selbst.



Rock Hudson, Jane Wyman in ALL THAT HEAVEN ALLOWS (unten) und MAGNIFICENT OBSESSION (oben rechts)



Douglas Sirk interessieren die Gefängnisse, die die Menschen sich selbst schaffen. Und er setzt sie in Situationen, die ihnen einen Blick durch die Gitterstäbe förmlich aufzwingen, die ihnen die Möglichkeiten eines anderen Lebens schmackhaft machen, dem zuzugehören sie letztlich keine Chance mehr haben. Sirk setzt die Konventionen gegen die Freiheit und die Sehnsüchte; die Befangenheit eines Lebens innerhalb fester Regeln von Kirche, Country-Club und gesellschaftlicher Konvention gegen die Natürlichkeit eines freudvollen Lebens, das an den tatsächlichen Bedürfnissen gemessen wird; er setzt den Verstand gegen die Liebe, das Gefühl.

Er wählte bildwirksame Extreme, die er auf die Spitze trieb, bis zum Äussersten - wenn er der fremdbestimmten Repräsentationswelt des gehobenen bürgerlichen Mittelstandes die fast naive Wald- und Wiesen-Idylle des unabhängig selbstgenügsamen Rock Hudson gegenüberstellt. Hier die gehässige Oberflächlichkeit der Einmischung, dort die natürliche Herzlichkeit. Und dazu die Tatsache der Unnötigkeit des selbstauferlegten Regelwerkes. Man denke nur an die Flut von Vorschriften zu Beginn von *ALL I DESIRE*: ein Mädchen lässt sich nicht küssen auf der Strasse, eine Dame isst Honig nicht ohne Brot, und auch die progressiven Lehrmethoden sollte man besser lassen. Was *man* tut, bestimmen die andern; das *Ich* bleibt auf der Strecke. Es scheint, diese Menschen haben es verlernt, für sich selbst zu entscheiden, so sehr achten sie auf das Urteil der anderen.

Carey Scott schafft es mit Mühe, sich über die Sticheleien ihrer Bekannten (Freunde gibt es hier kaum) hinwegzusetzen. Als aber ihre Kinder mit der grausamen Härte des Egoismus, der Kindern oft eigen ist, sich in Careys Leben einmischen, das sie nur am Rande betrifft, ist es um Carey geschehen. Was sie für Liebe hält, ist für ihre Kinder jedoch nur Konvention - die die leere Hülle ist, die sie als Liebe in die Waagschale legen. Für Sirk sind die Kinder nicht die Hoffnung einer neuen Generation, sondern Instrumente der alten starren Ordnung.¹⁰⁾

Manifestiert hatten sich die grossen Gefühle an den kleinen Dingen: Mit ihrer neuen Liebe entfernt Carey die Trophäen und Staubfänger vom Kamin, die sie sprichwörtlich nach ägyptischem Vorbild lebendig mit ihrem verstorbenen Ehemann einmauert. Für den Sohn ist das Verschwinden der Trophäen aber der Verrat am Vater. Als Carey sich dazu durchgerungen hat, die neue Hoffnung ihres Lebens ihren Kindern

zuliebe aufzugeben, telefoniert sie mit ihrem Sohn, und der sagt nur: «Fein. Ich muss jetzt aber zur Vorlesung.»

... dramatische Handlungen

Um Gefühle zu provozieren übertreibt Sirk. Es ist das kollektive menschliche Schicksal, das er der handvoll Figuren eines seiner Filme aufbürdet. Er spinnt ein Netz von Abhängigkeiten, in dem überall das Verhängnis lauert.

Zu seinen schönsten und geschlossenen Filmen gehört *WRITTEN ON THE WIND* (was zweifellos auch an den Freiheiten liegt, die Produzent Albert Zugsmith ihm als einziger liess)¹¹⁾. Es fängt schon damit an, dass Rock Hudson Lauren Bacall kennenlernt und sich sofort in sie verliebt, sein Freund Robert Stack sie ihm aber in weniger als zwölf Stunden abspenstig macht und vor den Altar führt. Eigentlich schon schlimm genug. Aber alles kommt noch viel schlimmer. Und alles geht viel weiter zurück: Hudsons Vater war das unerreichte Ideal für Stacks Vater, der deshalb letztlich seinen Sohn immer zu Hudson machen wollte. Und: Sowohl Stack wie sein Vater sind dem Glauben erlegen, mit Geld alles erreichen zu können. Sie glauben ihre Liebe mit finanzieller Grosszügigkeit ausreichend zu dokumentieren und müssen gleichzeitig erfahren, dass es Grenzen gibt, an denen sie zerbrechen - die Prädispositionen der Vergangenheit greifen vernichtend in die Gegenwart ein. Kommt hinzu: Dorothy Malone, die Schwester von Stack, liebt Hudson. Ihre Liebe gründet auf einer glücklichen gemeinsamen Kindheit; Hudson jedoch sieht in ihr unwiderruflich - Hudson ist grundsolide, immer! - lediglich eine Schwester, ausserdem gilt seine Liebe ja bereits Stacks Ehefrau Lauren Bacall.

Getrieben von Liebe, Hass, Eifersucht, Alkohol, Zynismus, Vermutung, Unterstellung und Zufall greifen die Ereignisse wie Zahnradchen ineinander, bewegt sich das grosse Räderwerk. Dabei hat eigentlich jede Figur nur ganz berechnete Träume, Wünsche, Ansprüche; keine ist völlig im Unrecht. Man wird Sirks traurige Helden nie nur hassen können: sie bleiben immer so verdammt menschlich und nah.

Sirk verwickelt den Zuschauer in das unlösbare Für und Wider. Er gönnt ihm keine Pausen, die ihn zur Besinnung kommen liessen und Gelegenheit gäben, das Gesehene zu objektivieren, wie das in seinen früheren Filmen noch der Fall war (wobei der schwache *MAGNIFICENT OBSESSION* mit seiner unmöglichen Story solche Überrumpelung

vielleicht besonders nötig hätte). Er zeigt nicht nur die grossen, den Gang des Dramas explizit vorantreibenden Ereignisse, sondern auch die kleinen, ergänzenden, verschärfenden und kontroversierenden Elemente.

Die Bilder lässt Sirk gerade so lange stehen, dass sie nachwirken können, aber nicht lange genug, um dem Zuschauer Gelegenheit zum Nachdenken zu geben. Hier muss man, hier darf man empfinden. Oder erst beim Verlassen des dunklen Kinos wieder in die Realität des hellen Tageslichts auftauchen.

Schauspieler

Noch einmal Fassbinder: Er nannte Sirk einen Regisseur, der Höchstleistungen aus seinen Schauspielern holt, so «dass selbst Zombies wie Marianne Koch und Liselotte Pulver uns als wirkliche, menschliche Wesen erscheinen, denen wir glauben können und wollen.»¹²⁾ Sirk vertraut auf das Underplay, im Gegensatz zur grossen Theatergeste: «Die Steigerung muss innerlich stattfinden, in den Gedanken. Wenn man das Gesicht deswegen verzieht oder lauter wird, ist das im Film ganz schlecht.»¹³⁾ Und er vertraute auf die Persönlichkeit des Schauspielers, die die Kamera mit ihrem «Röntgenblick» - wie er es nannte - entdeckt, mehr als die Theatertotale.

Rock Hudson, Robert Stack. Acht Filme machte Sirk mit Hudson, Sirk, der im allgemeinen der Meinung war, dass zwei bis drei Filme mit einem Schauspieler ideal seien, danach würden sich die Filme zu sehr ähneln.

Rock Hudson war die Figur, die er dem Publikum zur Identifikation anbot, das Ideal eines Amerikaners, ruhig, unkompliziert, sauber-solide, blendend aussehend, naturverbunden, baumgleich - in vielfacher Hinsicht. Hudson hielt die Balance zu den gebrochenen Charakteren, die Sirk viel mehr interessierten, weil sie den Konflikt unlösbar in sich selber trugen. Hudson war, mal mehr, mal weniger, das reine Gegenbild, an dem sich die Konflikte entzündeten. Und er gehörte zu jenem Männertyp des Sirk-Universums, der geduldig über Jahre auf die eine Frau, die er wirklich liebt, wartete ohne zu drängen, hochanständig, rücksichtsvoll, einfühlsam. In *IMITATION OF LIFE* spielt John Gavin diesen Mann. Und der Rock Hudson von *TARNISHED ANGELS* wartet bestimmt heute noch darauf, dass Dorothy Malone ihm «My Antonia» zurückbringt. Sirk nahm Hudson als das, was er ist, oder als das, was wir glauben, dass er es ist. Nur in *BATTLE HYMN*



THE TARNISHED ANGELS: Dorothy Malone und Robert Stack (Rock Hudson mit Kind)



besetzte er ihn unglücklich, gegen seine Persönlichkeit, und an Rock Hudson als Indianer (TAZA, SON OF COCHISE) kann man sich nur schwer gewöhnen, da fehlt ihm doch ein bisschen das wilde Ungestüm.

Sirks Vorliebe galt aber wie gesagt den weniger eindeutigen, den zweifelnden, zerrissenen Charakteren, wie sie Dorothy Malone und Robert Stack für ihn spielten.

Stack spielt mit Roger Shuman in TARNISHED ANGELS und Kyle Hadley in WRITTEN ON THE WIND zwei Männer, die weniger gegen die äusseren Widrigkeiten des Lebens zu kämpfen haben als vielmehr gegen die Tatsache, dass sie mit sich selbst nicht ins Reine kommen können: «Dich lieben!? - Ich liebe ja nicht mal mich selbst!» sagt er als Kyle zu Lauren Bacall, der Frau, die ihm in seinem Leben am meisten bedeutet, die ihm ein Jahr ohne Alkohol lebenswert erscheinen liess. Eine absurde Flucht vor sich selbst ist für diese Männer der einzige Weg, für den einen das Fliegen, für den andern der Alkohol (aber auch Kyle sagt: «oben im Blau» sei er ein anderer!). Und für beide bedeutet diese Flucht den Tod.

Wie Stack am Anfang von WRITTEN ON THE WIND mit seinem gelben Flitzer die Strassen entlang rast und im Fahren die Flasche mit den Zähnen entkorkt - wenn er angekommen ist, wird sie leer sein. Wie er Sekt- und Cocktailschalen von oben mit den Händen umschliesst. Wie er sich zusammengekauert, wie von Schmerz gekrümmt, an eine Bar setzt. Wie er versucht ausgelassen zu sein und dabei seine Ver zweiflung immer offensichtlicher preisgibt. Stack zeigt: hier bringt der Alkohol keine Erlösung, betrunken ist er der Erkenntnis näher als dem Vergessen. «In Vino Veritas.» Hudson spricht es in MAGNIFICENT OBSESSION aus: «Die Narkosen, die man sich in dieser Bar verspricht, haben nie die erhoffte Wirkung!»

THE TARNISHED ANGELS. Die leichte Spannung, die durch Stacks Körper geht, als Dorothy Malone sagt, sie bekomme ein Kind. Dann malt er Punkte auf Würfelzucker und sagt: «Der Gewinner kriegt Sie!», hart presst er die Worte hervor. Seine Haltung, seine Gestik, der Blick in die Leere des Nichts, die verzweifelte Verächtlichkeit seines Ausdrucks. Man hat oft das Gefühl, er wird bald weinen - innerlich tut er das schon lange.

THE TARNISHED ANGELS. Auf eine verquere Weise liebt Stack Dorothy Malone. Und er braucht ein Flugzeug so dringend, «wie ein Trinker den Alkohol». Matt Ord hat das Flugzeug. Als er vor Jahren Malone zu nahe trat, bekam

er es mit Stack zu tun. Doch nun bittet Stack Dorothy, ihm das Flugzeug von Ord zu besorgen - mit ihrem weiblichen Charm. Er kann ihr dabei nicht in die Augen sehen, er ist verkrampft, er presst die Lippen aufeinander, beisst hart auf die Zähne, fährt sich hilflosfahrig über den Mund, er zögert, er will sie nicht fragen, er kann sie nicht fragen: doch er muss. Ich kenne niemand, der das darstellen könnte wie er. Robert Stack.

Er sitzt im laufenden Flugzeug und verspricht ihr, das sei das letzte Mal, er wolle aufhören, ihr und Jack zuliebe. Das kann er ihr nur im laufenden Flugzeug versprechen, so ehrlich er es auch meint. Und weil er das Versprechen nicht halten könnte, muss er in den Tod.

Stacks Tode sind unbewusst-bewusste Selbstmorde. Nochmal WRITTEN ON THE WIND. Robert Stack hat eben erfahren, dass die Kinderlosigkeit seiner Ehe nicht an seiner Frau liegt. Und er sieht sie mit Hudson tanzen, sehr eng und zärtlich. Als Lauren Bacall nun auf ihn zukommt und auch mit ihm tanzen will, da sagt er, er könne nicht, man habe ihm seine gläsernen Pantoffeln gestohlen. Sein gequälter Ausdruck mühsamer Beherrschung im Weggehen zerreisst einem das Herz.

Ein Kritiker: «Kann einer zu gut sein, um berühmt zu werden?»

Geschichten als Vorwand

Douglas Sirk, ein Europäer in Amerika. Wie die andern Europäer hatte er zu kämpfen gegen die Beschränkungen des Studiosystems. Doch er beklagte sich nicht, sondern erkannte darin sogar gewisse Vorteile: «Ein Künstler braucht Mauern, um dagegen anzukämpfen», sagte er, «mögen es auch Gefängniswände sein (...) Das Ankämpfen gegen die Wände macht einen Mann listig und erfindungsreich. Es stärkt die Muskeln seines Talents. Allerdings kann er auch, wenn seine Stärke nicht ausreicht, an diesen Mauern scheitern. Man arbeitete damals unter Zwang, aber konnte, wenn man geschickt war, seiner Persönlichkeit Ausdruck geben.»¹⁴⁾ Sirk war geschickt. Und er sagte immer, dass eine Story nicht alles sei, «but one of the foremost things of picture-making, I think, is to bend your material to your style and your purpose (...) A story nearly always leaves you a chance to express some things beyond plot or literary values.»¹⁵⁾

Häufig bekam Sirk die Geschichten zu seinen Filmen vorgesetzt, ohne die Zeit und die Möglichkeit zu haben, in sie

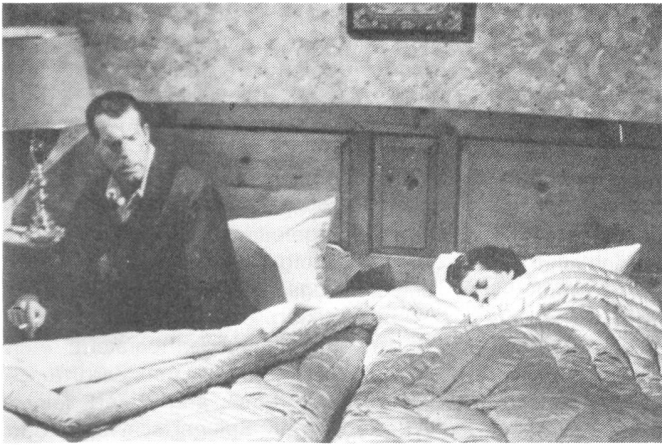
ezugreifen. Doch immer gelang es ihm, seinen persönlichen Interessen Ausdruck zu verleihen. Sogar seine Titel änderte man. ALL I DESIRE beispielsweise sollte «Stopover» heissen - da wäre Barbara Stanwyck aber auch wieder weggezogen aus der Kleinstadt. In IMITATION OF LIFE heisst das erste Stück, das Lora Meredith spielt: «Stopover», by David Edwards. Sirk verstand sich auf die Hintertüren.

Wie er die ihm von den Produzenten aufgezwungenen Happy Ends unterwanderte, zeigt, in welchem Masse es ihm gelang, seine Filme den eigenen Anliegen zu unterwerfen. Nach dem, was Sirk vor unseren Augen entfaltet, kann man den glücklichen Ausgängen nicht mehr befreit vertrauen. Man kann sich einfach nicht der Illusion hingeben, dass Naomi Murdoch von nun an tatsächlich glücklich wird in Riverdale, dass Carey Scott und Ron Kirby ein friedvoll erfülltes Leben in der Abgeschiedenheit der Natur werden führen können, dass Lora Meredith den nächsten Anruf eines Produzenten wirklich zugunsten ihrer Liebe zu Steve und Susi ignorieren wird, dass Sarah-Jane ihre schwarze Abstammung und ihr weisses Aussehen friedlich vereinen wird können. Sirks Figuren können sich, so wie er sie zeichnet, nicht wesentlich ändern, zu tief pflanzt er ihnen die Wurzeln der Widersprüche ein.

Natur und Künstlichkeit

Sirk baut in diesen Filmen eine Kunstwelt auf, frei nachgebildet den Idealen, die in den fünfziger Jahren die «Home and Garden» Magazine propagierten. Und genauso sieht diese Welt auch aus: mehr Ausstellungsstück als Lebensraum - nicht umsonst sieht man bei Sirk so oft durch Fensterscheiben in Innenräume. Was man immer wieder sieht: Dinge, die überall herumstehen und so nutzlos sind wie Teller an den Wänden. Kamine, die keine Wärme ausstrahlen. Blumen, die jeder duftigen Natürlichkeit entbehren, die so dastehen, als könnten sie nur künstlich sein. Sirk nannte diese nutzlosen Dinge adäquate Ausstattung für Grabmäler.¹⁶⁾ Bücher, die nie gelesen werden. Möbel, die immer wie frisch geliefert aussehen. Treppen, die mehr trennen als verbinden.

Es sind Wohnungen von Leuten, die gar keine Zeit haben darin zu leben, weil sie unablässig damit beschäftigt sind, irgendwie auf irgend jemanden einzuwirken. «Das Haus hat soviel Geld gekostet, können wir uns das überhaupt leisten?», fragt Annie. «Wir können uns nicht leisten, kein solches Haus zu ha-



WRITTEN ON THE WIND und THERE'S ALWAYS TOMORROW (oben links)



1816

**Douglas Sirk**

geboren als Claus Detlev Sierk (auch: Detlef Sierck) am 26. April 1900 in Skagen, Dänemark.

- 1935 APRIL, APRIL
DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF
STÜTZEN DER GESELLSCHAFT
- 1936 SCHLUSSAKKORD
DAS HOFKONZERT
- 1937 ZU NEUEN UFERN
LA HABANERA
- 1939 ACCORD FINAL
BOEFJE
- 1942 HITLER'S MADMAN
- 1944 SUMMER STORM
- 1945 A SCANDAL IN PARIS
- 1946 LURED
- 1947 SLEEP, MY LOVE
- 1948 SLIGHTLY FRENCH
SHOCKPROOF
- 1950 THE FIRST LEGION
MYSTERY SUBMARINE
- 1951 THUNDER ON THE HILL
THE LADY PAYS OFF
WEEKEND WITH FATHER
HAS ANYBODY SEEN MY GAL?
- 1952 NO ROOM FOR THE GROOM
MEET ME AT THE FAIR
TAKE ME TO TOWN
- 1953 ALL I DESIRE
TAZA, SON OF COCHISE
MAGNIFICENT OBSESSION
- 1954 SIGN OF THE PAGAN
CAPTAIN LIGHTFOOT
- 1955 ALL THAT HEAVEN ALLOWS
THERE'S ALWAYS TOMORROW
- 1956 WRITTEN ON THE WIND
BATTLE HYMN
INTERLUDE
- 1957 THE TARNISHED ANGELS
A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE
- 1958 IMITATION OF LIFE
- 1976 SPRICH ZU MIR WIE DER REGEN
- 1977 SYLVESTERNACHT
- 1978 BOURBON STREETS BLUES

ben», antwortet Lora Meredith. Die Repräsentationsfähigkeit der Dinge steht über ihrem Nutzwert, auf den es im Grunde gar nicht ankommt. Und Sirk arrangiert sie zu Prospekt-Kompositionen vom schönen Wohnen.

Die Natur setzt Sirk dieser Welt als positives, reines Kontrastbild entgegen, ohne ihr den Anstrich tatsächlicher Natürlichkeit zu geben. Man kann sich beispielsweise nur schwer vorstellen, dass sie sich um den gezeigten Ausschnitt von der Fluss-Oase der Hadley-Kinder herum tatsächlich noch fortsetzt. Und Sirks Naturbilder haben den Beigeschmack der Melancholie in ihrer ewig herbstlichen Stimmung, die sich bestenfalls noch in die Kälte des Winters verkehrt. So verkehrt sie sich auch zum Ausdruck der Unmöglichkeit ihres Idylls - hier hat sie etwas vom Garten Eden, in dem die Menschheit schuldig wurde.

Die positive Erinnerung an die glückliche Zeit der Kindheit ist für Marylee Hadley an einen Platz am Fluss festgemacht, zu dem sie immer wieder zurückkehrt. So wie die Kleider Ausdruck eines Scheins von Sein sind, wenn Naomi Murdoch ihrer Familie Erfolg in ihrer Karriere mit schönen, neuen Kleidern vorspielt und der Theater-Agent Loomis seinen Schrank mit Nerzmänteln vollstopft, weil er noch nie mit einer Frau ohne Nerz gesehen wurde - so sind Kleider auch hier Ausdruck eines illusionären Wunsches, der sich allerdings an den Ort der Zuflucht anpasst: am Fluss trägt Marylee Hose und karierte Bluse, aber nur Hudson ist tatsächlich eins mit der Natur. Seine echte Naturverbundenheit, hier ebenso wie in ALL THAT HEAVEN ALLOWS, ist Spiegel seiner Wahrhaftigkeit und seiner Unabhängigkeit vom Urteil der anderen. Das Zurechtkommen mit und in der Natur ist auch Ausdruck psychischer und charakterlicher Verfassung. Etwa da wo Hudson sich mit seiner Unfähigkeit zur Jagd auseinanderzusetzen hat und seine Sicherheit wankt. Schon in THE LADY PAYS OFF offenbarten sich die wahren menschlichen Freunde auf einer Wanderung, welche die Guten von den Bösen trennt - die Natur als Richterin. Am Schluss von WRITTEN ON THE WIND meint Hudson resignierend: «Wie weit sind wir heute weg vom Fluss.» Und als Stack das Haus zum grossen letzten Showdown betritt, weht mit ihm das Herbstlaub in die weite Eingangshalle.

Spiegelbilder der Seele

Bei Sirk sind die Schauplätze nicht einfach nur die Kulissen der Handlung,

sondern mit letzter Konsequenz Spiegel der Verfassung der Figuren und ihrer Werte. Dementsprechend unverzichtbar sind die tatsächlichen Spiegel häufigstes Requisit der Innenräume. Es sind Spiegel der Bestätigung, wenn Lora Meredith nach ihrem ersten Auftritt beim Telefongespräch mit den Kindern ihrem Spiegelbild ins Gesicht sagt: «Es war ein Erfolg für mich!»; Spiegel des Selbstbetrugs, wenn Sarah-Jane, das Negermädchen, im Spiegel ihrer Wunsch-Existenz gegenübersteht: «Ich bin weiss!»; Spiegel der Zerrüttung, wenn Robert Stack angewidert seinen Whisky an den Spiegel schwappt und sich voll Ekel abwendet; Spiegel der Erkenntnis, wenn Lora Meredith nach Jahren des Erfolgs vor einem jener gnadenlosen Spiegel der Wahrheit (mit der Glühbirnenkette um den Rahmen) sitzt und dort feststellt, dass das grosse Ziel zwar erreicht wurde, aber vor allem eine grosse Leere hinterliess. Spiegel der Erkenntnis auch, wenn George Sanders sich in SUMMER STORM angesichts seines Spiegelbildes seiner trunkenen Lächerlichkeit und Unzufriedenheit bewusst wird und seine Geige in den Spiegel schleudert. Und in THE LADY PAYS OFF hält der Spiegel sogar Zwiesprache mit Linda Darnell.

Sirks Spiegel sind Spiegel der Illusion ebenso wie Spiegel der Bewusstwerdung. Und in WRITTEN ON THE WIND sind sie beschlagen und trübe.

Distanzierte Nähe

Sirk wahrt den physischen und damit auch einen gewissen gefühlsmässigen Abstand zu seinen Figuren. Er begleitet sie aus sicherer Entfernung mit weichen Kamerafahrten, die ihre Bewegungen aufnehmen, sich ihnen anpassen. Er setzt sie in Unter- und Obersichten. Fast nie zeigt er sie in Grossaufnahmen; selbst in Schuss-Gegenschuss-Sequenzen bleibt die Kamera auf Distanz, der Gesprächspartner mit im Bild. Das heisst, Sirk prangert nicht an, nie würde es ihm einfallen, mit erhobenem Zeigefinger auf seine Figuren zu deuten. Sirk gibt vor, lediglich etwas zu zeigen. Genau das ist auch der Fall - und für die zeitliche Dauer des Films hat der Zuschauer dies zu akzeptieren. Aber Sirk gibt sich unbeteiligter, als er tatsächlich ist. Mit seiner listigen Zurückhaltung provoziert er beim Zuschauer eine Anteilnahme, die dieser getrost als seine urengeste betrachten mag.

Diese «falsche» Distanz setzt sich auch in den Elementen bewusster Künstlichkeit fort, in der Studio-Atmosphäre sei-

ner Innenräume, in der Licht und Farbkomposition. Sirk setzt kunstvolle Schatten. Seine Figuren sind gezeichnet vom Schatten ihrer Zerrissenheit, vom Licht ihrer Begeisterung für falsche Ideale - mal verstecken sie sich voll Scham im Schatten, mal sind es die eigenen Schatten, die sie nicht überspringen können. Vor allem aber ist es ein Licht, das mit geradezu unverfrorener Eindeutigkeit - wie es sie sonst wohl nur noch im Film Noir gab - von tatsächlichen oder möglichen Lichtquellen unabhängig bleibt. Und es ist diese Künstlichkeit, die die Realität des Films zum Objekt deklariert, zur Fiktion.

Aber. Sirks Filme haben zwar etwas, das sie von der Realität weg zum Film erklärt. Doch es sind keine Filme, die auf den Verstand abzielen, sondern Filme, die es auf unsere Gefühle abgesehen haben. Durch die Direktheit visueller Mittel, Zeichen, Signale, Symbole hebt Sirk die Distanz teilweise wieder auf. Mit Effekten provoziert er Gefühle; die Banalität des Trivialen verwandelt er in Eindringlichkeit. Hochgewachsene, schwarzhäarige Männer. Blonde Frauen mit langen, schönen Beinen. Rote und gelbe Sport-Cabriolets - im Kontrast zu den dunklen, funktionell-unförmigen Autos, die beispielsweise Rock Hudson immer fährt. Frauen, die einsam sind, in rote Kleider gehüllt. Eine Wedgewood-Kanne, die zum Symbol einer gescheiterten Liebe wird (wie Lubitschs Schreibmaschine, nur knalliger). Eine Negerpuppe, die zu Boden fällt, vor einer Tür zum Hinterzimmer, die sich schliesst. Ein Fernsehgerät, das auf Knopfdruck Gesellschaft verspricht. Eine Tochter, die ihre Lippen zu einem wortlosen «Mami» formt. Ein Kind, das aggressiv auf einem Münzschaukelpferd reitet. Und, allen Zeichen und Symbolen voran, Dorothy Malone, als das komplexeste und wirksamste Signal: eine einzige plakative Aufforderung an die Männer. Ihr weissblondes Lockenhaar. Ihre roten, sinnlich-geöffneten Lippen, mit einem spöttischen Lächeln. Ihre grossen Augen mit den mal weit, mal halb geöffneten Lidern. Ihre berechnet-aufreizenden Bewegungen. Wie sie sich in die Sessel breitet. Ihr ekstatisch-wilder Tanz im roten Schleierkleid, parallel zum krampfenden Todessturz des Vaters auf der Treppe. Dorothy Malone, die ihr Unglück in provokative Ausgelassenheit umsetzt und eigentlich ein Seelchen ist.

Die Sprache ist die Klammer über den Bildern und den Personen. Sirks Helden reden fast ununterbrochen - was den Momenten der Stille ein Höchstmass an Wirkung und Eindringlichkeit gibt - und

sind dennoch über jeden Vorwurf der Geschwätzigkeit erhaben. Nie lässt Sirk es soweit kommen, dass die Worte die Bilder in ihrer Bedeutsamkeit überflügeln, nie bleibt der Ausdruck ihres Gesichts, die Haltung ihrer Körper etwas schuldig, was ihre Lippen formulieren. Sie reden in manchmal fast slogan-ähnlichen Sätzen, als würden sie um Verständnis. Es sind kämpferische, schmeichelnde, auffordernde, resignierende Sätze, eine Sprache der Effekte ebenso wie eine Sprache der Gefühle. Und es ist eine Sprache der Bilder, Bilder, die ihren Worten einen harten Zynismus der Erkenntnis unterlegen, aber auch eine schmerzhaft traurige Poesie: wenn Zarah Leander in Puerto Rico von Schweden träumend ihrem Sohn Schnee als gefrorene Engelstränen erklärt; wenn Rock Hudson vom Getriebeöl in Stacks Adern spricht; wenn Dorothy Malone ihn mit einem Vogel vergleicht, der sein Leben riskiert, «für einen Preis, wie Vogelfutter»; wenn Stack davon spricht, dass ihm die gläsernen Pantoffeln genommen wurden.

Einschätzungen

Das Entscheidende an Filmen wie WRITTEN ON THE WIND und THE TARNISHED ANGELS (aber auch an jenen, für die Sirk nicht ganz so umfassend verantwortlich war) sind nicht die einzelnen Bestandteile wie Geschichte, Inhalt, Schauspieler und ihre Darstellung, Schauplätze und ihre Ausstattung, Licht, Farbe, Sprache, sondern wie sich diese Bestandteile zusammenfügen zu einem vielschichtigen Gewebe der Mehrdeutigkeiten, in dem Pro und Contra, Gut und Böse raffiniert ineinander verstrickt sind ohne die reelle Möglichkeit einer Lösung.

Man nannte Sirk einen verkannten Meister. Man nannte ihn den Meister des Melodram. Man nannte ihn verächtlich einen Regisseur der Frauenfilme, der «women's weepies», einen Trivial-Unterhalter.

Frieda Grafe nannte ihn einen Vorläufer der Pop Art.¹⁷⁾

Er selbst sagte: «Für mich besteht nur eine gewisse Distanz zwischen der grossen Kunst und dem sogenannten Trivialen. Denn das Triviale kann Elemente der Tollheit - der "folie" - enthalten, durch die es sich der grossen Kunst nähert.»¹⁸⁾

Und Fassbinder sagte einfach: «Ich habe nur sechs Filme von Douglas Sirk gesehen. Unter ihnen waren die schönsten der Welt.»¹⁹⁾

Anke Sterneborg

Anmerkungen:

Der Text wurde in Anbetracht der zahlreichen Interviews, die Douglas Sirk im Laufe der Zeit gab, unter steter Berücksichtigung seiner eigenen Äusserungen erarbeitet. Frank Arnold danke ich dafür, dass ich mir einige von Sirks Filmen noch einmal ab Video-Kassette ansehen konnte.

1) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Eckhart Schmidt, in Rheinischer Merkur / Christ und Welt, 25. 4. 1980

2) Rainer Werner Fassbinder, «Imitation of Life», Über sechs Filme von Douglas Sirk, in Fernsehen und Film, Februar 1971

3) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Peter Ruedi, in Theater heute, Juni 1983

4) a.a.O.

5) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Rasner / Wulf, in Filmkritik November 1973

6) Rainer Werner Fassbinder a.a.O.

7) Douglas Sirk realisierte ab 1976 im Rahmen von Regiekursen zusammen mit Studenten an der Hochschule für Fernsehen und Film München noch drei Kurz-Spielfilme.

8) Douglas Sirk in einem Gespräch mit Wolfgang Limmer, «Das Happy-End - ein Notausgang», in Süddeutsche Zeitung, 17./18. 11. 1973

9) Ulrich Kurowski, «39 Abschnitte zum Melodram», in Filme, September / Oktober 1981

10) vgl. Sirk on Sirk, Interviews with Jon Halliday, London 1971, Seite 107

11) dasselbe gilt auch für THE TARNISHED ANGELS

12) Rainer Werner Fassbinder a.a.O.

13) Douglas Sirk / Theater heute a.a.O.

14) Douglas Sirk / Rasner / Wulf a.a.O.

15) Sirk on Sirk a.a.O Seite 97

16) vgl. Douglas Sirk in Theater heute a.a.O.

17) Frieda Grafe, «Das Allerunwahrscheinlichste», Douglas Sirk zum achtzigsten Geburtstag, in Süddeutsche Zeitung, 26./27. 4. 1980

18) Douglas Sirk / Limmer a.a.O.

19) Rainer Werner Fassbinder a.a.O.