

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 162

Artikel: Der Blick ins Leere : zu ein paar Filmen Robert Siodmaks
Autor: Göttler, Fritz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866778>

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: 13.01.2026

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

Der Blick ins Leere

Zu ein paar Filmen Robert Siodmaks

Alle Mann an Deck! Setzt alle Segel!

Kommt näher, meine Freunde, kommt näher. Ihr seid zur letzten Fahrt des roten Korsaren geshanghait worden. Ihr habt sie vor langer Zeit im Karibischen Meer gemacht. Vergesst nicht: auf einem Piratenschiff in Piratengewässern und in einer Piratenwelt.

Stellt keine Fragen. Glaubt nur was ihr seht.

Nein, glaubt nicht einmal die Hälfte davon!

Gallionsfiguren

«Da lese ich über Memoiren, die man nach Robert Siodmaks Tod 'entdeckte' und die dieser, mein drolliger, kamerakundiger, thesenunkundiger Kumpan angeblich verzapft hat, von dem ich allerdings nicht wusste, ob er überhaupt schreiben konnte, der sogar Schwierigkeiten hatte, einen vernünftigen Satz zu formen, der aber in der daraus resultierenden Konfusion elektrische Spannung erzeugte...»

Schrieb vor ein paar Jahren Gottfried Reinhardt in einem Artikel, mit dem er den Mythos um die Kinoautoren zu korrigieren versuchte: wie das wirklich war zwischen dem Produzenten und seinem Regisseur: «...eine elektrische Spannung, durch die er in verständniswilliger Umgebung, mit einem guten – von ihm unbeeinflussten – Skript, von starker Hand gelenkt, zu guten Filmen bringen konnte.» Eine Proklamation der Diktatur von Wort und Literatur, und dem Regisseur bleibt bloss die Rolle des Subversiven.

Zusammen haben Reinhardt/Siodmak THE GREAT SINNER gemacht für MGM, nach «Der Spieler», und man kann sich die Rollenverteilung dabei gut vorstellen, der seriöse Reinhardt schaut nach der Dramaturgie und Dostojewski, Siodmak erledigt den emotionalen Zugriff auf den Zuschauer, die Affekte und Ava Gardner.

Ein Mack Sennet vom film noir?

Wenn's ums Kino ging, war Siodmak nicht zimperlich, er hielt nichts von psychologischen Feinheiten und Details. Er war berüchtigt für den harten Umgang mit seinen Akteuren, den Terror, mit der er die Frauen traktierte, um noch den letzten Effekt herauszuholen. Den Killer in THE SPIRAL STAIRCASE darf man durchaus als einen Schatten seines Regisseurs sehen, die stumme Dorothy McGuire als sein ideales Modell. Wenn sie am Ende, ausgeweglos in die Enge getrieben, einen Schrei ausstösst, ist das wie eine performance, die ein hartnäckiger Regisseur ihr endlich entlockt hat. Die Storys dieser Filme sind Tests, denen die Personen unterzogen werden, nicht nur in den amerikanischen films noirs, auch in den deutschen und französischen der Dreissiger, der Fünfziger: Fallen, pièges, in denen die Frauen sich verstricken, wenn sie, Phantom ladies, durch die Städte ziehen und, Opfer und Lockvogel in einem, die Männer animieren wollen, ihre Einsamkeiten mit ihnen zu teilen. Ein Heroismus, der, billig und desperat, ein Witz ist.

«Solange sie sich bewegen», hat Kracauer geschrieben, von den MENSCHEN AM SONNTAG, aber es gilt für alle Figuren bei Siodmak, «sind sie nur Durchschnittsmenschen; wenn sie zum Stillstand kommen, erscheinen sie als lächerliche Zufallsprodukte.»

Daguerreotypen

Siodmaks Kino lebt nicht von der Montage, es zielt auf die grossen Momente. Cinema of interruptions, sagt sein Freund Walter Reisch: der singuläre Blick beherrscht die Szene. Bewegungen, die nicht mitreissen, sondern, von Augenblick zu Augenblick, hineinziehen in die Bilder und ihre Gründe, ein Pathos, das keine Hemmungen kennt und keine Mässigung durch die Studiodisziplin, die auf Geschmack und Diskretion setzt. Regression zu den Anfängen des Kinos, über Griffith und Méliès hinaus, wo es noch Diorama war, nicht Kinematograph. Ein zeitgenös-



Nick Cravat und Burt Lancaster in *THE CRIMSON PIRATE* (1952)

sischer Bericht über eine von Louis Daguerre inszenierte Diorama-Show, in der durch den Wechsel im Licht (das einmal von vorn auf ein bemaltes Transparent fällt, einmal von hinten durchscheint) ein Wechsel in der Stimmung sich ereignet.

«Mitternachtsmesse in St.-Etienne-du-Mont, 1834. Zuerst war es Tageslicht, im Kirchenschiff die leeren Stühle. Nach und nach schwand das Licht, gleichzeitig wurden hinten im Chor Kerzen entzündet. Dann war die Kirche erleuchtet und die Stühle mit den Mitgliedern der Gemeinde besetzt, die nicht plötzlich gekommen waren wie bei einem Szenenwechsel, sondern allmählich – rasch genug um einen zu überraschen, aber langsam genug, so dass man sich nicht verwunderte. Die Mitternachtsmesse begann und in einer unbeschreiblich schönen Andacht hörte man die Orgelmusik vom Dachgewölbe widerhallen. Langsam brach die Dämmerung an, die Gemeinde zerstreute sich, die Kerzen wurden ausgelöscht, die Kirche und die leeren Stühle waren wieder wie am Anfang. Es war Magie.»

Bei der Mitternachtsmesse in *CHRISTMAS HOLIDAY*, ausgeleuchtet von Woody Bredell, der, heisst es, ein Stadion mit einer Kerze beleuchten hätte können, sind die Menschen mit gnadenlosem Licht überschüttet, sie kauern in dem bisschen Dunkelheit am Rande der Bilder, und Deanna Durbin sucht unter der breiten Krempe ihres Hutes Schutz davor, und wenn sie beim *Mea culpa* schluchzend am Boden kauert, stellt ihr Begleiter, der junge Soldat, sich sanft vor sie, ein wenig geniert und unbeholfen, um sie wenigstens zu bedecken vor unseren Blicken.

Durbin for Dublin

In *CHRISTMAS HOLIDAY* zieht Siodmak alle Register und die Musik spielt Schicksal. «Kind», schrieb Wagner, «dieser *Tristan* wird was *furchtbares*! Dieser letzte Akt!!! — Ich fürchte, die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird -: nur mittelmässige Aufführungen können mich retten! Vollständig *gute* müssen die Leute verrückt machen, – ich kann's mir nicht anders denken.»

Was wie eine Fehlbesetzung aussieht oder wie ein halberherziger Kompromiss – Deanna Durbin traut sich nicht die kleine Nutte so zu spielen, wie es sich gehörte, so dass man sich manchmal die stählern kühle Ella Raines, viermal insgesamt bei Siodmak, darüberblenden möchte –, bringt am Ende die tödliche Konsequenz des Films. Durbin spielt ganz und gar masochistisch, mit grossem Einsatz, Deanna mit ihrem trällernden Charme, von der Renoir so entzückt war, als er sie, kurz zuvor, vom Mädchen- ins Frauenalter wechseln sah, Deanna, die die Dubliner Anthem Sprinters in ihren Sitzen zurückhält über das Ende des Films hinaus –

– «Ah, God,» cried Doone. He shook himself to find the strength, somehow, to speak. «Ah, God,» he said at last, «she has the voice of an angel.» «Angel?» «That one up there.» He nodded. They turned to stare at the empty silver screen. «Is it Deanna Durbin?»...»You mean to say it was just the Durbin lass kept you from the sprint?» «Just!» said Doone. «Just! Why, it would be sacrilege to



bound from a cinema after a recital like that. You might also jump full tilt across the altar during a wedding, or waltz around a funeral.» –, Deanna, die sich hier aus der musikalischen Komödie in falsche Genres verirrt, und beinahe umkommt dabei, zwischen Südstaatenmelodram und film noir, eine junge Frau, die liebt, gegen das tödlichste Paar, das es gibt, eine Mutter und ihren Sohn, aus einer alten Familie in New Orleans.

Wenn Frauen sich zu Huren machen müssen, in der Männer Welt, in *CRISS CROSS* oder *THE KILLERS*, in *CHRISTMAS HOLIDAY* oder *THE CRIMSON PIRATE*, hat Siodmak immer die Kamera draufgehalten, uns zu Voyeuren gemacht.

«COBRA WOMAN war eine verrückte Sache. Maria Montez hatte keinen Funken Schauspielertalent, aber sie ging völlig in ihren Rollen auf. Wenn sie eine Prinzessin spielte, musste man sie das ganze Mittagessen über wie eine behandeln, aber wenn sie ein Sklavenmädchen war, konnte man mit ihr machen, was man wollte...»

Über den film noir hinaus

In seinen deutschen Nachkriegsfilmen hat man lange Zeit am ehesten wahrgenommen und gelobt, was in den Kategorien des film noir sich fassen liess, die dunklen Strassen und Nächte, die Verzweiflung, wenn man nicht loskam von der eigenen Vergangenheit, die Augenblicke, da man den Boden unter den Füßen verliert. «Ende der Vierziger, nach Abebben der Initialphase des film noir, hatte Siodmak Schwierigkeiten, Arbeit zu finden. Er kehrte nach Deutschland zurück, und man hörte nur noch selten von ihm, und dann im Zusammenhang mit untypischen Projekten wie *CUSTER OF THE WEST*. Identifizierte man Siodmak so eng mit dem film noir, dass er nicht mehr zu beschäftigen war, als das Genre mehr oder weniger seinen Weg gemacht hatte? Zwischen 1944 und 1949, in einer relativ kurzen Zeitspanne, drehte er neun bemerkenswerte films noirs: *PHANTOM LADY*, *CHRISTMAS HOLIDAY*, *THE SUSPECT*, *THE DARK MIRROR*, *THE SPIRAL STAIRCASE*, *CRISS CROSS*, *THE KILLERS*, *CRY OF THE CITY*, *FILE OF THELMA JORDAN*.» (Foster Hirsch) Der film noir ist das Gegenteil zum Autorenkino, atemberaubende Meisterstücke einer Gruppe von Profis – Kamera, Dekor, Regie, Akteure, Musik –, ausgeführt im präzisen Zusammenspiel, wie in *THE KILLERS* und *CRISS CROSS* die Überfälle auf die Hutfabrik und den Geldtransport. Anstatt von diesen Filmen Echos zu sein, nehmen Siodmaks Filme der Fünfziger voraus, wie das Kino in den Sechzigern aussehen wird.

Drei Jahre vor Vertigo

Ein filmisches Monstrum, *MEIN VATER DER SCHAUSPIELER*, O. W. Fischer und Hilde Krahle, zwei Bühnenstars spielend, als Liebes- und Ehepaar, der Antrag auf der Bühne wie auch die Hochzeitsfeier.

Die blonde Krahle wird schon, wie später Kim Novak, geformt vom Mann, der sie liebt: die Produzenten geben nichts mehr auf ihren Marktwert, dagegen will er sie in seine Filme zwingen. Eine nach Liebe verlangende Unsi-

cherheit geht von Krahle aus, eine Angst vor dem Glück, die ihre Bewegungen ganz scheu und verhuscht machen. Die Musik von Werner Eisbrenner macht einen schwindeln wie die Bernard Herrmanns.

Nachdem die Frau gestorben und der Mann heruntergekommen ist, hockt er allein in der Küche seines demöblierten Hauses, ein schwarzer Schatten seiner selbst, und wartet auf den Tod, und aus dem Bild zieht Eiseskälte auf. Wenn schliesslich doch noch die Einstellung zum Happy-End, Vater und Sohn vereint, abgeblendet wird, sind ihre Gesichter wie zwei Totenmasken, wie Lancasters Gesicht war zu Beginn von *THE KILLERS*.

Passion is character

Siodmak macht Kino im Passiv, Filme des Abwartens, Filme der Unentschlossenheit. Die Menschen sitzen da und schlagen die Zeit tot, das zersetzt die Erwartungen des Zuschauers. Die Leere und die Lethargie sind die gleichen in den amerikanischen wie in den späten deutschen Filmen, wenn Lancaster als Tankstellenwart die Windschutzscheiben putzt oder Claus Holm abends zu Annemarie Düringer geht. Wie schrecklich Elsa Lanchester ist in *THE SPIRAL STAIRCASE*, so besoffen, dass keiner mehr sie aus ihrem Schlaf hochkriegt. Ein Film, der angefangen hat mit einem Mord in einem schäbigen Kino.

Always ist das (musikalische) Thema von *CHRISTMAS HOLIDAY* und *Never* das von *CRY OF THE CITY*. Dazwischen hat, wie in einem jener unverständlich musikalischen Poe-Gedichte, Siodmak das Gewebe seiner Filme aufgezogen. So leblos und so leer sind oft die Räume, dass nur durch Resonanzen etwas aus der Vergangenheit zum Leben erwacht. Wenn Romy Schneider in *KATIA* zittert vor dem grossen Zaren, weil sie gelogen hat über ihn, lässt Joseph Kosma für den Bruchteil einer Sekunde das musikalische Motiv aus der *PARTIE DE CAMPAGNE* aufblitzen, und der Film fängt zu vibrieren an in der Erinnerung an Glück und Leid und daran, wie das Leben vergehen wird, ohne etwas einzulösen von dem was es versprochen hat. Und wenn Katia und der Zar gemeinsam im Schlitten fahren, kommt, weil Romy ihrer Mutter Magda so ähnlich sieht, die Erinnerung an *LIEBELEI* und daran, dass ewig noch über den Tod hinaus heisst.

Karneval und Bürgerkrieg

Für Siodmak gehen die einzelnen Filme übers Genre hinaus, dem sie zugeteilt sind. Die Piratenwelt des *CRIMSON PIRATE* ist, nicht nur Lancasters wegen, der den roten Korsaren spielt, wie ein Überbau von *THE KILLERS* oder *CRISS CROSS*. Das ursprüngliche Drehbuch hat von Bürgerkrieg und Freiheitskampf erzählt, aber weil zu Drehbeginn der Autor Waldo Salt vor den McCarthy-Ausschuss musste, wagte der Produzent nicht, etwas daraus zu verwenden.

Das Improvisierte des Films, seine Buntheit, sein Karneval, ist Widerschein und Reaktion auf dies verschüttete Script. Die fröhliche Verfolgungsjagd durchs Labyrinth des kleinen Hafenstädtchens muss man sehen mit der Erinnerung an die Irrwege der films noirs, und die Ge-



Robert Shaw in CUSTER OF THE WEST (1967)

schichte des Korsaren und seiner Mannschaft zeigt, wie einer, der sich der Freiheit und Unabhängigkeit verschworen glaubt, in die Politik sich verstrickt und in die Liebe einer Frau, die nur ihm gehören will.

Die Commedia dell'arte, die Lancaster aufführt, das Spiel, in das man sich verliert, findet ein Ende ein paar Jahre später, wenn Mario Adorf in NACHTS WENN DER TEUFEL KAM beim Lokaltermin seine Morde nachspielt und, heiter fast und frei, durch den Wald zu rennen anfängt: am Ende aber sind die Zuschauer wieder da, die Kriminalbeamten, und die Vergangenheit hat ihn abgewiesen.

Birth of a nation...end of a dream

Von allen deutschen Karl-May-Filmen sind DER SCHATZ DER AZTEKEN und DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES die schwärzesten weil kargsten, kein Aufwand und keine Raffinesse der Regie sind hier imstande oder drauf bedacht, falsche Einheit oder Kontinuität vorzutäuschen. Der Blick der Kamera geht ins Leere, nicht in die Weite. Mexiko im Bürgerkrieg, wieder ein Land zerrissen im Kampf zwischen Treue zu sich und der Lust, und darunter noch, auf einer verdrängten Ebene der Geschichte, das Volk der Ureinwohner, der Azteken. «Der Weiße kam; er log und trog, er mordete und wütete unter meinem Volk um dieser Schätze willen. Das Land ist sein, aber es liegt verödet, und der Indianer hat die Schätze dem Dunkel der Erde übergeben...» Was auch wie eine

Reflexion ist über das Filmemachen in einer Zeit, da es mit Hollywood vorbei ist und mit dem selbstverständlichen Reichtum seiner Imagination.

Ein anderer, gleichzeitiger Bürgerkrieg eröffnet Siodmacks Custer-Film, hier sieht die Geburt der amerikanischen Nation wie eine Endstation aus, die Zeichen von Chaos und Verwirrung sind nicht zu übersehen, von Angeberei und Karrieresucht. Das Vertrauen in die Geschichte und die Geschichten ist dahin, das ist das Erbe des film noir. Ein Mythos, der nur mühsam rekonstruiert wird, eine armselige Recherche statt einer zielstrebigten Handlung. Ein Puzzle, hat Jack Shadoian Siodmacks films noirs beschrieben, das wir nicht mehr fertigmachen möchten, weil wir wissen, es ergibt kein schönes Bild.

Auf seinem wirren Weg zum Ruhm begegnet Custer zwei Aussteigern, dem irischen Sergeanten Paddy Mulligan und dem Häuptling der Sioux. Mulligan war desertiert, als sich die Nachricht von Goldfunden in der Umgebung verbreitet hatte. Als Custer ihn findet, steht er im Fluss, er hätte sich, meint er, nur einmal die Stiefel ausziehen und die Füße kühlen wollen. Vor seiner Hinrichtung erzählt er Custer, wie das war mit seiner ersten Liebe, beim Erdbeerpflücken im Wald.

Die neuen Kampfmaschinen, warnt Custer den Häuptling vor der letzten Begegnung am Little Big Horn, werden euch Indianern keine Chance lassen, und es wird auch keine Kavallerie mehr geben, morgen schon... Heute ist ein guter Tag zum Kämpfen, unterbricht ihn entschieden der Häuptling.

Fritz Göttler