

Einleitung

Vom Theater zum Film

Douglas Sirk/Detlef Sierck (1897–1987) stammt aus einer Hamburger Bürgerfamilie. Den Ersten Weltkrieg verbringt er bei der Kriegsmarine. 1918/19 erlebt er als Sympathisant die Räterepublik in München. Er trifft Leviné und Landauer, später schreibt er ein (offenbar verlorenes) Theaterstück über die Räterevolution. Er studiert unentschieden Jura, Philosophie, Malerei und Kunstgeschichte, u. a. bei Panofsky und Cassirer; Albert Einstein erlebt er bei einer Präsentation der Relativitätstheorie. Blutjung kommt er zum Theater. 1920 Dramaturgie-Assistent, 1921 Dramaturg, 1922 Regisseur am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Eine Blitzkarriere, eine Glückssträhne. Nebenher übersetzt er Shakespeare-Sonette, die skandalumwitterten homoerotischen, die die Fair Lady durch den Fair Boy ersetzen. Sirk's Faible für das Ambivalente hat auch eine erotische Seite.

Auf dem Höhepunkt seiner Theaterlaufbahn war er Direktor des Alten Theaters Leipzig, von 1929 bis 1935. Er war ungeheuer produktiv, über 100 Inszenierungen, dazu Übersetzungen, Adaptionen, Bearbeitungen. Sirk inszenierte neben dem Repertoire die Expressionisten, die ›Dreigroschenoper‹ und noch 1933 Georg Kaisers ›Silbersee‹. Die ›Silbersee‹-Inszenierung (Musik: Weill, Bauten: Neher) setzte Sirk gegen SA-Randale durch. Nach diesem Abend, wie später Hans Rothe schrieb, ging der Vorhang über dem deutschen Theater nieder.¹ Die Anfeindungen gegen seine Theaterarbeit wurden so heftig, dass er 1935 die Intendanz niederlegte, um einer Entlassung zuvorzukommen. Sirk wollte emigrieren. Und für Sirk's jüdische Frau, die Schauspielerin Hilde Jary, ging es um das blanke Überleben.

Sirk hat sich nach 1933 um eine Alternative als Filmregisseur bemüht und 1934 mit ersten kleinen Regiearbeiten bei der Ufa begonnen. Die Atmosphäre beim Film war noch freier als beim Theater. Und er arbeitete auf eine Emigration hin; deshalb wollte er sich als Filmregisseur für eine international brauchbare Arbeitsmöglichkeit qualifizieren. Allerdings wurde 1934 auch sein Reisepass wegen einer Denunziation eingezogen. Jahrelang lauerte Sirk auf eine Gelegenheit zu emigrieren. Von 1934 bis 1938 war er bei der Ufa beschäftigt. Zwangsläufig kam Sirk dabei zum Melodram, dem Lieblingsgenre der Bourgeoisie, aber auch dem einzigen Genre innerhalb der Filmindustrie, das ausdrücklich von der bürgerlichen Gesellschaft handelt.

Einleitung

Der melodramatische Rahmen wurde für Sirk zu einem Vehikel, Unbequemes, Unzeitgemäßes und Unangepasstes ins Kino des Dritten Reichs zu schmuggeln. Erleichtert wurde ihm dies durch seine Beschäftigung mit Brecht, der auch triviale und populäre Formen erfolgreich für seine Zwecke adaptiert hatte.

Der riesige Erfolg der Filme mit Zarah Leander, seiner Entdeckung, brachte ihm Ende 1937 einen Reisepass ein. Offiziell wollte er in Italien Drehorte besichtigen. Zwischenzeitlich wurde ihm ein neues Filmprojekt übertragen, es hieß »Das Lied vom Gold«. Zarah Leander wurde durch Lída Baarová ersetzt. Lída Baarová war die tschechische Geliebte von Goebbels und Sirk besaß plötzlich allerhöchste Protektion. Tatsächlich schlüpfte Sirk aber mit seiner Frau in einem Kloster in Rom unter, von wo sie in die Schweiz und dann weiter nach Frankreich fliehen konnten. In Paris kommt es zu einem letzten Versuch der Ufa, den Star-Regisseur zurückzuholen. 1939 emigriert Sirk mit seiner Frau über die Niederlande in die USA. Es ist das letzte Schiff, das die Niederlande Richtung USA verlässt. Er amerikanisiert seinen Namen Detlef Sierck in Douglas Sirk, legt sich in dem deutschfeindlichen Zeiklima eine dänische Herkunft zu und macht sich drei Jahre jünger, weil ein jüngeres Alter in Hollywood Gold wert ist.

Sein Start war hart. Vorverträge mit Hollywood, die ihm immerhin die Einreise in die USA ermöglicht hatten, platzen. Seine späte Emigration wurde ihm angekreidet, da die genauen Umstände nicht bekannt waren. Das wurde ihm noch lange nachgetragen, um seine Person und sein Werk zu verunglimpfen.² Als Hühnerfarmer war er zwar erfolglos, aber er lernte die amerikanische Kleinstadt aus nächster Nähe kennen. 1942 kam er wieder zur Filmregie, zunächst mit unabhängigen Produktionen und kleinen, sehr persönlichen Filmen. Ab 1948 arbeitete er unter dem Hollywood-Studio-System, ab 1950 für Universal, bald als deren Star-Regisseur. 1959, mit dem unglaublichen Erfolg von *IMITATION OF LIFE* im Rücken, hört Sirk auf zu filmen. Es folgen in den 1960er Jahren noch kleine Theaterarbeiten in Deutschland, in den 1970er Jahren drei Kurz- und Lehrfilme für das Fach Regie an der Hochschule für Fernsehen und Film in München.

Sirk als ästhetische Alternative

Sirk hat nicht nur Melodramen gedreht, aber in allen seinen Filmen sind melodramatische Momente prägend. Lange galt er deshalb als Melodramen-Regisseur schlimmster Sorte. Langsam entdeckt wurde Sirk erst ab den 1960er Jahren. Andrew Sarris schreibt 1963 in *Film Culture*: »Even in his

most dubious projects, Sirk never shrinks away from the ridiculous, but by a full-bodied formal development, his art transcends the ridiculous, as form comments on content«,³ und reiht ihn gleich nach den zehn Pantheon-Regisseuren ein. 1968, in seinem Standardwerk *The American Cinema*, übernimmt er diese Einschätzung.⁴ 1966, im legendären Filmlexikon von Bellour und Brochier, heißt es: »Sirk ist der am meisten vernachlässigte Regisseur im ganzen amerikanischen Kino (...) eine der interessantesten und aufregendsten Personen der ganzen Filmgeschichte.«⁵ 1967 bringen die *Cahiers du Cinéma* eine Sirk-Nummer heraus. 1971 erscheint Jon Hallidays grundlegender Interviewband *Sirk on Sirk*. Im selben Jahr kommt eine Sirk-Nummer von *Screen* heraus (Screen, Nr. 2, 1971). Und 1972 schreibt Thomas Elsaesser in seiner Zeitschrift *Monogram* über das amerikanische Melodram mit besonderer Würdigung von Sirk.⁶

Damals, zu einem Zeitpunkt, als unter engagierten Filmleuten eine heiße Debatte ausbrach, wie man im Kino ein Gegengift gegen die Bewusstseinsindustrie finden könne, war Sirk extrem umstritten. Den einen erschien er als Inbegriff melodramatischer Verlogenheit, den anderen als eine Art dritter Weg neben der Eisenstein- und Vertov-Linie: mit den Mitteln des populären Genre-Kinos arbeiten, aber es ironisieren, verfremden, übertreibend pointieren. Viele renommierte Regisseure wie Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar, David Lynch, Quentin Tarantino oder Todd Haynes berufen sich auf Sirk. Von Fassbinder erscheint 1971 der legendäre Text *»Imitation of Life«*.⁷ So, wie Werner Herzog mit seiner Entourage nach Paris zu Lotte Eisner pilgerte, fuhr Fassbinder mit seiner Mannschaft nach Ruvigliana am Luganer See zu Sirk. Aber auch Godard, der 1959 über *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* (1957/58) eine emphatische Kritik schrieb, hat sicher bei Sirk mehr gelernt, als er zugibt.⁸ *TOUT VA BIEN* (1972), sein genial missglücktes Experiment, basiert auch auf einer klassischen Melodramen-Konstellation. Und Truffaut schreibt schon 1957, dass Sirk's Melodramen »zum Besten gehören, was es in dieser Richtung gibt«.⁹

Es gibt kaum einen Text über Sirk, in dem nicht auf seine Ironie verwiesen wird. In diesem Buch geht es darum, den durchgängigen und vielfältigen Gebrauch ironischer Gestaltungsmittel nachzuweisen. Aber Ironie ist bei Sirk weit mehr als ein Gestaltungsmittel. Es ist der entscheidende Kunstgriff in seinem Werk. Durch Formen der Ironie gelingt es ihm, das populäre Genre des Melodrams zu bedienen und gleichzeitig zu kommentieren. Es ist sicher nicht übertrieben, von einem Brecht'schen Verfahren im Kino zu sprechen. Dieses Buch beschränkt sich auf Sirk's Regiearbeit beim Film. Vieles kann nicht berücksichtigt werden, wie z.B. seine Zusammenarbeit mit

Einleitung

Produzenten, Autoren, Musikern, Filmeditoren, Ausstattern und anderen Partnern. Lediglich über die Zusammenarbeit mit Kameramännern wird kurz gesprochen, weil sie so wichtig ist.

Seine Theaterarbeit ist andernorts bereits abgehandelt.¹⁰ Von 1963 bis 1969 inszenierte er wieder Theater in Deutschland. Nicht alle mochten seine zurückhaltende Regie, andere sahen ihn direkt neben Schweikart und Kortner.¹¹ Und Joachim Kaiser hielt seine Inszenierung von »Der König stirbt« im Residenztheater München für »gelungener als in Paris«.¹² Sein »Tempest« von 1965 (Residenztheater München) ist mir eine bleibende Jugend erinnerung. Auch kleinere Nebentätigkeiten als Autor, Versionenregisseur, Ideenlieferant, künstlerischer Berater etc. sind hier aus Gründen der Stringenz nicht berücksichtigt. Dafür sind manche Punkte dreimal in all ihrer Vielschichtigkeit behandelt. Relektüre als notwendige Redundanz: als Aspekt der Theorie, als technisch-stilistisches Problem und im Kontext des jeweiligen Films.

Heute ist Sirk anerkannt, viele der Vorbehalte gegen sein Werk sind durch eine umfangreiche Literatur, nicht zuletzt auch durch Sirk's äußerst hilfreiche Selbsterklärungen, entkräftet. Sirk ist auch einer der letzten Regisseure der alten Garde, der Leute, die mit dem Kino groß geworden sind. Ein prägendes Kindheitserlebnis verdankt Sirk seiner Großmutter. Sie hat ihn, den Großbürgersohn, oft heimlich ins Kino mitgenommen; das Melodram als Guilty Pleasure. Sirk braucht man heute nicht mehr zu verteidigen. Ich will mich darauf beschränken, an exemplarischen Punkten aufzuzeigen, was Sirk mit der Form gemacht hat. Sirk ist auch der sehr seltene Fall eines Hollywood-Regisseurs, mit dem man über Euripides und Hebbel genauso diskutieren kann wie über Hegel und Derrida. Als ich das erste Mal etwas über Sirk schrieb, das war 1974, war Sirk wieder einmal ziemlich krank. Die Gerüchte über seinen Gesundheitszustand hatten sich so verdichtet, dass eine Schweizer Zeitschrift, die meinen Artikel nachdruckte, Sirk für tot erklärte. Als ich ihm das später erzählte, hat er sich königlich amüsiert. Sirk's ausgeprägten Sinn für schwarzen Humor, Ironie und Doppelbödigkeit finden wir in seinen Filmen als Instrumente der Distanz. Auch im persönlichen Gespräch war für ihn die Ironisierung stets das Mittel der Wahl, um Distanz zu schaffen.

Danksagung

Mein Dank gilt den KollegInnen von epd-FILM, FILM-Dienst, Cinegraph, Filmmuseum München, Bundesarchiv Filmarchiv sowie Bibliothek und Archiv der Hochschule für Fernsehen und Film in München.

Der Reclam-Verlag hat freundlicherweise dem leicht veränderten Abdruck meines Textes über DAS MÄDCHEN VOM MOORHOF zugestimmt (aus »Der NS-Film«, herausgegeben von Friedemann Beyer und Norbert Grob, 2018).

Ohne die großzügige Unterstützung der Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst wäre dieses Buch nicht zustande gekommen.