**Zeitschrift:** Zoom-Filmberater

**Herausgeber:** Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

**Band:** 26 (1974)

**Heft:** 6

**Artikel:** "Mutter braucht kein Wasser, sie braucht Geld" : eine Analyse des frühen Werks von Douglas Sirk

**Autor:** Brandlmeier, Thomas

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-933315

**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:** 16.07.2025

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

## «Mutter braucht kein Wasser, sie braucht Geld» *

*Eine Analyse des frühen Werks von Douglas Sirk*

*Seit dem 18. März und noch bis zum 7. April veranstaltet das Filmpodium der Präsidialabteilung der Stadt Zürich in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Filmzentrum eine Retrospektive mit 16 Filmen von Douglas Sirk, die anschliessend auch in Bern und anderswo gezeigt werden. Aus diesem Anlass veröffentlichen wir nachstehende Studie, die sich mit dem deutschen Frühwerk von Sirk befasst. Als Claus Detlev Sierck wurde er am 26. April in Skagen (Dänemark) geboren, besuchte Schulen in Kopenhagen, Hamburg und München und war ab 1923 in Deutschland als Journalist, Drehbuchautor, Theaterschauspieler und -regisseur tätig. 1939 emigrierte er über die Schweiz nach Hollywood, wo er ab 1944 ein umfangreiches, von den Filmhistorikern eher verkanntes Werk schuf. Im Juni 1962 ist er in Hollywood gestorben.*

Unter seinem dänischen Namen Detlev Sierck drehte Sirk in den Jahren 1935–1939 in Europa seine ersten Filme. Sein ganzes Werk ist gekennzeichnet durch eine ungewöhnlich emotionale, ästhetisch gewagte Darstellung von Familienverhältnissen. Familienmelodramen werden Sirks Filme deshalb genannt, eine Kategorie, die in Sirks europäischem Werk in ihrer reinen, gewissermassen idealen Form verwirklicht ist. Die Grundlage seines Werks bilden also die beiden hier zusammengeschlossenen Begriffe Familie und Melodram.

*Das Melodram*

Begrifflich ist das Melodram weit hergeholt, insbesondere fragt man sich, was die filmischen Melodramen mit Melos und Drama zu schaffen haben. Auch kennt jeder Melodramen und kann sie beschreiben und ist sich der Bestimmtheit des Begriffs gewiss. Nur bleibt die begriffliche Fassung stets bei der Beschreibung stehen (vgl. Frieda Grafe, Melodramen in Toulouse, Filmkritik 10/71). Die Entstehung des heutigen Melodrams folgt auf die Zeit der grossen Dramen, in denen das Bürgertum um Menschenrechte und politische Macht kämpfte. Das halbseidene Melodram gehört zu einem Stadium der bürgerlichen Gesellschaft, das es zu keinem echten Drama mehr bringt (Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Werfel, Schnitzler, Wedekind sind deshalb häufig Ansatzpunkt für Melodramen – Murnaus «Faust» gehört wohl auch schon hierher!). Zum klassischen Drama verhält sich das Melodram wie das Musical zur klassischen Oper: In dieser Gesellschaft stürzt man in keine namenlosen Untiefen mehr. Die Helden kleben an ihr wie an einem Kaugummi und landen immer in demselben Sumpf allgemeiner Gleichheit und Freiheit, wie sie in der entwickelten kapitalistischen Gesellschaft durchgesetzt sind als Resultat einer Herrschaft, die nur auf dem Geldsystem beruht. Denn das Geld ist sächlich und kennt keinen Unterschied ausser seiner quantitativen Bewegung und den derselben immanenten Störungen. Unterschieden in seiner quantitativen Bewegung weist sich das Geldsystem aus als Ungleichheit und Unfreiheit, ohne die schon begrifflich das System der Freiheit und Gleichheit nicht existieren könnte. Symptomatisch für die heutige Situation sind endlich Statements wie «Man kann heute keine Dramen mehr schreiben, sondern nur noch Komödien» (Dürrenmatt).

* Aus: *Has Anybody Seen My Gal?* (1951)

Aber dass sich keiner täuscht: Heinrich George in *Stützen der Gesellschaft* (1935, nach Henrik Ibsen) oder Ferdinand Marian in *La Habanera* (1937) sind in ihrem Scheitern an immanent unauflösbaren Widersprüchen der Gesellschaft durchaus tragische Figuren im klassischsten Sinn, nur werden Sirks Filme dadurch noch keine Tragödien. Gerade an Sirks beliebtem Vergleich mit dem deus ex machina kann man den Unterschied am deutlichsten sehen (und soweit Sirk aus der Analogie eine Identität konstruiert, irrt er): «Ob aber das Leben, nach dem diese Menschen suchen, jemals erreicht werden kann, lassen meine Filme gewöhnlich offen oder verdecken die Antwort mit einem unhappy Happy-End.» Während der deux ex machina gemessen an der Ausweglosigkeit der klassischen Tragödien wie ein Wahnsinnsakt wirkt, ist der Hoffnungsschimmer zu Ende von Sirks Filmen häufig nur der Rekurs auf verlorengegangene Illusionen, und das kleine Glück, das realisiert wird, ist oft nur die Rückkehr zur Ausgangssituation. Das unhappy Happy-End ist vielmehr die adäquate Schlussfigur seiner im Sande verlaufenden Filme: da capo. Seine Filme steuern zielstrebig auf Verlaufsformen gesellschaftlicher Widersprüche zu, da sie sie nicht zu lösen vermögen. Sirk formuliert das als «Unmöglichkeit des Menschen, Einfluss zu nehmen auf Gestaltung und Gang seines Lebens, kurz eine irrationale und tief pessimistische Welt.»
Der Witz, dass eine solche Art von «schaumgebremstem» Drama sich Melodram nennt, scheint wohl aus der vermeintlichen Seichtheit des italienischen Melodramas zu entspringen (während der Einsatz der Filmmusik bei Sirk durchaus dramatisch ist, ohne deswegen den Namen zu rechtfertigen – ausser in *Schlussakkord* und *Interlude,* 1957). Sirk selbst sagt, er wisse nicht, was ein Melodram ist, bringt aber die überschwellende Emotion mit dem Melos in Verbindung (wobei es nur im Ausnahmefall, wie in *Schlussakkord* um den direkten Bezug zu Musik geht, sonst um eine Bildgestaltung, die in ihrer Gefühlsintensität den Möglichkeiten von Musik gleichkommt, wie es beispielhaft in *La Habanera* oder *Written on the Wind,* 1956, gelungen ist). Als zentralen Begriff des Melodrams nennt Sirk den Zufall. Besonders rein ist das Prinzip Zufall in *Schlussakkord* verwirklicht: Eine Mittelstandsfamilie mit der Erfahrung des gesellschaftlichen Abstiegs ihres Stands – der Vater, in dunkle Geschäfte verwickelt, erschiesst sich – das Kind wird von einem Dirigenten adoptiert – die Mutter wird Kindermädchen bei eben dem Dirigenten – die Frau des Dirigenten betrügt diesen und begeht Selbstmord. Schliesslich wird wieder eine Familiengemeinschaft hergestellt durch die Heirat des Dirigenten mit der Mutter seines Adoptivkindes.
Die Realität der bürgerlichen Gesellschaft, in der die blindwütige Zufälligkeit der ökonomischen Entwicklung die berühmte «Chance für jeden» eröffnet, ist der Hintergrund des Melodrams. Bei Sirk aber ist das Prinzip Zufall verinnerlicht, in die Familie hereingenommen, und in dieser verinnerlichten Form liegt denn auch der Ermöglichungsgrund dessen, was Sirk «überschwellende Emotion» nennt. So muss in *Schlussakkord* das Wellenmeer des Atlantischen Ozeans herhalten, um die Gefühle einer Mutter darzustellen, und gleichzeitig spülen die Wellen des Ozeans ganze Schichten gesellschaftlicher Realität weg, bis nur noch deren verinnerlichte Erscheinungsformen übrigbleiben. Verarmung, Tod des Mannes und schliesslich Verlust des Kindes reduzieren sich Stück für Stück, bis nur noch die Liebe der Mutter zu ihrem Kind übrigbleibt; und um dies letzte, was ihr noch geblieben ist, zu realisieren, muss sie sogar noch zur Dienerin ihres eigenen Kindes werden. Diese vermittelten Erscheinungsformen der Familie in der bürgerlichen Gesellschaft sind der eigentliche Gegenstand in Sirks Filmen.

### *Die Familie*

Hegel, Zeitgenosse der bürgerlichen Revolution und Hofphilosoph des Bürgertums zu seiner Glanzzeit, hat in seinem Werk in einzigartiger Weise die Philosophie der Familie aus der höchsten historischen Form, der bürgerlichen Gesellschaft, entwik-

kelt. Was dabei als Idee der bürgerlichen Familie monolithisch dasteht, entspricht in geradezu frappierender Weise den deutschen Sirkfilmen, nur dass bei Sirk diese idealen Formen mit der schmutzigen Wirklichkeit zu kämpfen haben und die für die Realität gehaltenen ideologischen Formen sich als das ideale Abbild, das Lichtbild dieser Realität erweisen. So ist bei Hegel die bürgerliche Familie die aufgehobene bürgerliche Moral, denn Hort der Moral kann nur die Gemeinschaft sein. Diese Gemeinschaft wiederum ist auf die kleinste Monade geschrumpft, Konstituens der Familie ist das Geschlechtsverhältnis der vereinzelten Individuen; Gens, Sippe, Grossfamilie sind endlich bei der Ausschliesslichkeit zweier Individuen angelangt. Dies Moment kündigt sich schon am Ausgang des Mittelalters im Minnesang an, kommt aber erst zu seiner vollen Bedeutung, wenn bei allgemeiner Konkurrenz das vereinzelte, selbstsüchtige ökonomische Subjekt durchgesetzt ist. Hegel hat den Widerspruch zwischen Gemeinschaft und ökonomischem Subjekt ins Positive formuliert: «Um des absoluten natürlichen Einsseins des Mannes, des Weibs und des Kindes willen, worin der Gegensatz der Persönlichkeit und des Subjekts aufhört, ist der Überfluss nicht ein Eigentum des einen; denn die Indifferenz ist nicht formal nach dem Rechte. Es fällt also auch aller Vertrag über Eigentum, Dienstleistung und dergleichen hinweg; denn alles dies gründet sich auf die Voraussetzung eigener Persönlichkeit.»

Dies gerade ist aber die Tragik eines George *(Stützen der Gesellschaft)* oder Marian *(La Habanera)*. Sie scheitern an der Anforderung, gerade in der Familie nicht das sein zu sollen, was sie als Individuen in der Gesellschaft sind – oder in der Familie nicht eigene Persönlichkeit sein zu sollen, weil das, was diese ausmacht, nämlich selbstsüchtiges ökonomisches Subjekt zu sein, sich gerade nicht mit Gemeinschaft verträgt. Beide bringen ihren ökonomischen Charakter mit dem Familiären nicht zusammen. Unternehmer oder Grundbesitzer zu sein, kollidiert mit Ehefrau, Kind oder Bruder. Am deutlichsten wird das, wenn das eine das andere zu vernichten droht. Die Schiffskatastrophe, die der Reeder im einen Fall, die Tropenkrankheit, deren Verbreitung der Plantagenbesitzer im anderen Fall aus ökonomischer Selbstsüchtigkeit verursacht, richtet sich in beiden Fällen gegen das Kind.

Das Kind aber ist die geheiligte Substanz der Familie. «In dem Kinde ist die Familie selbst ihrem zufälligen empirischen Dasein, oder der Einzelheit ihrer Glieder entrissen ... Das Kind ist gegen die Erscheinung das Absolute, das Vernünftige des Verhältnisses und das Ewige und Bleibende, die Totalität, welche sich als solche wieder produziert» (Hegel). Und so ist es nur konsequent, dass, wenn die Liebe schon längst erloschen ist, das Kind das einzige ist, was noch bleibt, dass die Eltern auf diese Inkarnation ihrer Liebe immer noch scharf sind wie Nachbars Lumpi. In *La Habanera* schliesst sich Zarah Leander mit ihrem Kind im selben Masse ein, wie der nicht auf Liebe, sondern auf der ökonomischen Macht ihres Mannes beruhende Charakter ihrer Ehe offenbar wird. Und in *Schlussakkord* wird die Mutter tatsächlich zur Dienerin ihres eigenen Kindes. Gleichzeitig beinhaltet aber die Liebe zum Kind nicht nur das Vernünftige des Eheverhältnisses, sondern auch die Voraussetzung desselben, die Rationalität der Gesellschaft. Heinrich George spricht es anlässlich der Enthüllung seiner Büste überdeutlich aus: Diese Büste steht nicht für seine Person, sondern für seinen Sohn, da alles, was er tut, für seinen Sohn getan ist, und da alles, was er für seinen Sohn tut, beinhaltet, sein Sohn soll ihn, den grossen Unternehmer, noch an Grösse übertreffen. Im Inhalt der Liebe selbst reproduziert sich nochmals die Gesellschaft. Die ganze Elternliebe enthüllt sich als Mittel, um das durchzusetzen, was die Gesellschaft an allgemeinen Anforderungen stellt. Wenn George mit seinem Sohn Indianer spielt, ist das eine Sache, wenn der Sohn zu den Indianern durchbrennt, ist das eine Katastrophe. In den späteren amerikanischen Filmen von Sirk taucht dieses Thema so nicht mehr auf. Entweder sind die Kinder schon erwachsen oder gerieren sich wie kleine Erwachsene und tragen ihrerseits die internalisierten gesellschaftlichen Ansprüche an die Eltern heran. Die Kinder haben sich schon damit abgefunden, dass es keine Liebe geben kann, wo die Liebe immer

«Imitation of Life» mit Lana Turner und Dan O'Herlihy

für etwas anderes stehen muss, nämlich die Bedingungen, die das Geldverhältnis an Ehe und Kindererziehung stellt. Bei Sirk wird der rührend sentimentale Schleier des Familienverhältnisses gesponnen und zerrissen zugleich.
Für die Familie, in der als ökonomische Einheit die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Gemeinschaft aufgehoben sein sollen, stellt sich in der ökonomischen Unabhängigkeit der Frau ein drittes Problem. Es handelt sich dabei einerseits um einen Anachronismus, den die bürgerliche Familie noch an sich trägt, da die Einbeziehung der Frau in den Arbeitsprozess der Industriegesellschaft alle historischen und kulturellen Schranken der Geschlechter zunehmend niederreisst, andererseits ist dies aber das klassische Konstituens der bürgerlichen Familie, da die égalité dieser Emanzipation jede dauerhafte Gemeinschaft selbst zerstört. Sirks Ufa-Filme sind auf die klassische Form der Familie beschränkt; in seinen späteren Filmen ist die Beseitigung dieses Anachronismus nicht weit vorangeschritten. Der Trennungsstrich ist bei Sirk sehr scharf gezogen; solange die Frau selbständig ist, kommt die Familie gar nicht zustande, wie in *Zu neuen Ufern* (1937), später auch in *All I Desire* (1953) und *Imitation of Life* (1958). Diese Sirk-Heroinen sind dann gleich das Gegenteil vom Bild der zurückgezogenen Frau: Schauspielerin, Sängerin, Show-Business. Die Ehefrauen in Sirks Ufa-Filmen aber sind ganz in die Ehe integriert, sie tragen keine ökonomischen Probleme *in* die Ehe, sie bringen keine «eigene Persönlichkeit» ein, sie sind vielmehr euböische Inseln, auf denen man sein geplagtes Haupt ausruhen kann. Ihre ökonomische Unabhängigkeit entwickelt dafür *innerhalb* der Familie ökonomische Verhältnisse, die sie einerseits an die Ehe ketten, die andererseits jeder

wirklichen Gemeinschaft den Boden entziehen. Die Ehefrau in *Schlussakkord* (Lil Dagover) mag Willy Birgel betrügen, ihn zu verlassen wird ihr nicht gelingen. Ihre Liebe ist ganz davon abhängig, was der Mann repräsentiert; gesellschaftliche Stellung und Besitz muss er haben, ohne das gibt es keine eheliche Liebe. Im Adjektiv der Liebe sind aber die ökonomischen Verhältnisse, und deshalb kann der Mann die Liebe auch fordern, und weil er sie fordern kann, ist das Geschlechtsverhältnis ökonomisches Mittel und keine Liebe. Das muss Zarah Leander in *La Habanera* erfahren. Alle Exotik erweist sich als persönlicher Besitz von Don Pedro. Im Verlauf ihrer Ehe bleibt schliesslich von aller Exotik nichts anderes übrig als Don Pedros Herrenhaus, wie ein Gefängnis mit einem Innenhof und vergitterten Fenstern, und die Räume, in denen sich die Zarah selbst nochmals einschliesst mit zugezogenen Vorhängen, gitterartigen Jalousetten und hölzernen Rippen, die überall ihre langen, streifigen Schatten werfen.
Im Gegensatz zu den Herrschaftsverhältnissen in der Gesellschaft sollten diese in der Familie aufgehoben sein. «Indifferenz des Herrschafts- und Knechtschaftsverhältnisses, in welcher also die Persönlichkeit und die Abstraktion des Lebens absolut eins und dieselbe ist, und dies Verhältnis nur als das Äussere, Erscheinende, ist die Familie» (Hegel). Denn die eheliche Liebe zu ökonomisieren ist gleichbedeutend mit deren Verlust: «Was aber nach dem Verhältnisse des Kontrakts zum Eigentum des anderen werden sollte, könnte schlechthin nicht in seinen Besitz kommen. Es bleibt, da das Verhältnis persönlich ist, Eigentum der Person, wie überhaupt an sich kein Kontrakt über persönliche Dienste möglich ist, *da das Produkt allein, nicht das Persönliche* in den Besitz des andern übergehen kann. Der Knecht kann, als Ganzes der Persönlichkeit, Eigentum werden, und so auch die Frau; aber dies Verhältnis ist nicht die Ehe ... denn eben insofern sie in der Ehe sich *frei* geben *soll*, gibt sie mit sich selbst, und ebenso der Mann, die Möglichkeit des Kontraktes auf ... Durch einen positiven Kontrakt aber würde jedes sich zu einer *Sache* machen, die in Besitz ist, seine Persönlichkeit als eine Bestimmtheit seiner selbst setzen, an welche es zugleich absolut gebunden ist; *aber als freies Wesen muss es keiner Bestimmtheit sich absolut verbunden betrachten,* sondern als Indifferenz derselben ... aber als *absolute Sache,* als absolute Verbindung mit einer Bestimmtheit setzen, ist die *höchste Vernunftwidrigkeit und Infamie*» (Hegel/Heraushebungen: T. B.).
Was Hegel an der Unmöglichkeit des Kontrakts konstruiert, ist die Grundlage für die Zwitterhaftigkeit von Don Pedros Herrenhaus als Gefängnis. Es ist Gefängnis und Nicht-Gefängnis zugleich, da das Verhältnis auf freiem Willen beruht (hölzerne Rippenvorhänge und deren Schatten sind eben das Gefängnis, das sich die Zarah selber macht!). Wer in dieser Gesellschaft über seine Unterdrückung klagt, spricht sich selbst das Urteil des Selbstbetrugs, da in dieser Gesellschaft alle Abhängigkeitsverhältnisse auf freier Übereinkunft beruhen. Und so ist auch die Ehe Gemeinschaft und Nicht-Gemeinschaft zugleich; sie ist Gemeinschaft, aber nicht die, die sie sein soll, sondern die Gemeinschaft der Ehefrauen. So steht es Willy Birgel frei, der Zarah nach neuen Ufern nachzureisen, aber nicht um der Ehe willen, sondern trotz der Ehe. Und schliesslich der Doppelcharakter der Liebe: Sie ist Liebe und Nicht-Liebe zugleich, Gattungsverhältnis und Ware, persönliche Beziehung und Mittel. Auf die Spitze getrieben ist diese Dialektik in *Zu neuen Ufern;* es findet ein tatsächlicher und direkter Austausch Gefängnis gegen Ehestand statt.

### *Das reine Lichtbild*

Dem paradigmatischen Charakter, den Sirks deutsche Filme haben, kommt der Schauspielertypus der Ufa-Zeit entgegen. In der FILM-Korrespondenz (Köln) Nr. 11/73 schreibt Daniel Dohter über die «Schwere» der deutschen Filmschauspieler: «Ein Medium, dessen Grundeigenschaft doch die Bewegtheit sein soll, wurde statisch und starr.» (Letzteres wurden Sirks Filme allerdings nie, denn er weiss die Kamera zu benützen wie andere Leute Zirkel und Lineal: immer am richtigen geome-

trischen Ort. Sirks Bildausschnitte sind faszinierend. Auch dürfte es kaum jemand geben, der in Hollywood Filme gedreht hat unter so gründlicher Missachtung der konfektionierten amerikanischen Einstellung, denn der Einstellungswechsel ist die Stärke seiner Kameraregie.) Das Spiel seines George oder der Zarah Leander, die Bestimmtheit ihres Wesens, verweist auf ihnen vorausgesetzte äussere Bedingungen, die ihren Handlungsspielraum abstecken. Man wird an Charaktermasken erinnert, an Personifikationen gesellschaftlicher Verhältnisse, deren Geschöpfe sie sozial bleiben, so sehr sie sich subjektiv über sie erheben mögen. Und der zweideutige Charakter Willy Birgel? Er trifft genau den zweideutigen Charakter einer Moral, die den scheinheiligen Unterschied macht zwischen Ehefrau und Frau überhaupt. Dies ist seine Rolle in *Zu neuen Ufern* und, ins Positive verkehrt, in *Schlussakkord*. Dieser Schauspielertypus und der Ufa-Stil überhaupt sind natürlich nur aus der deutschen Geistesgeschichte verständlich (man sollte nicht vergessen, dass Sirks Ufa-Filme alle in die Zeit des Dritten Reichs fallen!). Denn in dem Masse, in dem die Deutschen den Geist aus ihrer Geistesgeschichte verbannten und den Gedanken in die Emigration schickten (aus altgermanischer Rachsucht, da der Gedanke der bürgerlichen Gesellschaft eine so verquere Wirklichkeit hervorgebracht hat), konnten sich die allgemeinen gesellschaftlichen Charaktere in ihrer reinen Gestalt durchsetzen, da die liberale Rumdenkerei bekanntlich immer mit dem Pluralismus einhergeht.

Die Idee der Familie in ihrer makellosen Reinheit aber ist Sirks erster bedeutendster Film *Das Mädchen vom Moorhof* (nach Selma Lagerlöf). Dieses Bauerndrama ist in seiner Idealität geradezu unheimlich. Ein normaler Ehestand wird eingeleitet durch Güterabwägung, und alles spricht für eine Verbindung des Bauern Karsten mit der Grossbauerntochter Gertrud. Aber da ist die Episode mit Helga Christmann, Opfer der engstirnigen Erneuerermoral der Reformation, jener halbherzigen Reaktion auf die Neuzeit, die an der Religion festhaltend diese funktionalisiert und gerade darin ihre Paralyse vorbereitet. Gleichzeitig verdankt Helga der Moral das einzige, was sie positiv besitzt. Dies ist ihr *moralischer Kredit* bei Karsten, da sie lieber ihre Klage um juristische Anerkennung zurückzieht als einen Meineid des Vaters ihres unehelichen Kindes zu provozieren. Dieser moralische Kredit wird im Folgenden die reichste Bauerntochter der ganzen Gegend aus dem Sattel heben. Denn Karsten nimmt sich ihrer ökonomischen Situation an, und im Verlaufe dessen erkennen sie sich wechselseitig als Menschen in ihrer Besonderheit; ihre Erkenntnis ist ganz im biblischen Sinne nicht nur Wissen, sondern auch Gefühl. Und dies wird zur Gewissheit, als sich zeigt, dass jeder um des anderen willen bereit ist, auf Glück zu verzichten und sie gerade dadurch zeigen, dass sie ohne einander nicht sein können. «Die Vernichtung der eigenen Form ist gegenseitig, aber nicht absolut gleich; es schaut jedes in dem andern an, als zugleich ein fremdes und dieses ist Liebe» (Hegel). Dazu kommt noch das Kind der Helga Christmann als Ausgangspunkt, als *bereits vorausgesetzte Vernünftigkeit des Gattungsverhältnisses,* das es nur noch einzulösen galt. So verwirklicht Karsten das Ideal der bürgerlichen Familie und realisiert tatsächlich Liebe (wobei es die Bedeutung des Geschehens nur unterstreicht, wenn er dabei gegen eine Reihe gesellschaftlicher Konventionen verstösst). Gleichzeitig realisiert er aber auch den geschäftstüchtigen Geist der Reformation, indem als Nebenprodukt der reinen Moral auch noch materielles Glück vermittelt wird. «Was gut ist, ist wirklich, und was wirklich ist, ist gut.»

Dieses Alabastergebilde ist von Sirk abwechselnd in flimmernd atmosphärischem Licht und dumpfer erdhafter Schwere gefilmt. Beides zusammen ergibt den unheimlichen Charakter des Films, was verstärkt wird durch ein Element heidnischer Rituale, das gar nicht in den Rahmen dieses Films zu passen scheint (die Gestalt des Peter Nolde, das Aschestreuen, das Zeichen am Schuh p. p.). Dieser, im Ort des Moors kulminierende unheimliche Untergrund des Films verleiht ihm eine fast Dreyersche Qualität. Erst der Rekurs auf Spökenkiekerei in Sirks brillanter Inszenierung macht es möglich, dass in diesem Film die ungegenständliche Idee wahr wird.

So wird man für die Ekelhaftigkeit des Sujets der Selma Lagerlöf entschädigt durch den doppelten Boden der Sirkschen Regie: Ein ungegenständliches Ding ist ein Unding. Aber so furchterregend und schrecklich im grossen und ganzen die Auflösung des alten Familienwesens innerhalb des kapitalistischen Systems erscheint, so schafft nichtsdestoweniger die Durchsetzung der ökonomischen Vereinzelung die Grundlage für eine höhere Form der Gemeinschaft, für die historische Verwirklichung der darin angelegten individuellen und personalen Liebe.
Mit dem Film *Boeffje,* einer kurzen Zwischenstation in Rotterdam, schloss Sirk sein europäisches Werk ab. Es ist ein kleiner «proletarischer» Film über einen Jungen, der alle unsere Probleme schon hinter sich hat, nichts mehr zu verlieren hat und sich dementsprechend völlig ungeniert in der Rolle dessen gibt, der alles zu werden bestimmt ist. Aber dann wird er von einem Priester zur Raison gebracht, in ein Erziehungsheim gesteckt, wo er sich schliesslich freiwillig zu bleiben entschliesst – aber das ist schon die Zuckmayer-Moral, irgendeine Gemeinschaft ist besser als gar keine ... Danach sehen wir schon Detlev Sierck wie Karl Martell in *La Habanera* auf einem der grossen Schiffe von Rotterdam aus ins gelobte Land aufbrechen. In Amerika wird er mit dem neuen Namen, unter dem ihn die Filmgeschichte kennt, als Douglas Sirk, auch eine neue Schaffensperiode beginnen. Denn der Weg vom *Moorhof* zu *Imitation of Life* ist – ohne dass ich deswegen Sirk irgendwo unterstellen möchte, er wäre «realistisch» – der Weg von der Idee zur Wirklichkeit.

Thomas Brandlmeier/F-Ko

# FILMKRITIK

## Lucky Luciano

Italien 1973. Regie: Francesco Rosi (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/82).

Mit «Lucky Luciano» legt der 52jährige Francesco Rosi sein vielleicht mutigstes und komplexestes Werk vor. Er führt damit sein bisheriges Schaffen konsequent und rigoros weiter: Erneut analysiert er den Zusammenhang zwischen der offiziellen und der dahinterstehenden, effektiven Macht; wiederum entlarvt er Korruption und Verbrechen, die im wirtschaftspolitischen Bereich geschehen. Ein Rosi-Film, der die wichtigsten Stationen des Mafia-Königs Lucky Luciano beleuchtet, interessiert sich folgerichtig weniger für die blutigen, spektakulären Ereignisse als für deren Analyse. Da weichen die Romantisierung und Folklore von des «Paten» asketisch anmutendem Ringen um Wahrheit; der Held von «Cosa Nostra» macht einem Gangster Platz, der genauestens situiert wird im Mechanismus der Macht – und zwar der höchsten Macht: jener des Staates.
Rosi durchbricht Coppolas und Youngs Simplizität auch im Stil seiner historisch-politischen Demarche; der zeitliche Ablauf des Films und die Bedeutung der verschiedenen genannten oder auftauchenden Figuren fordern vom Zuschauer eine ausserordentliche Aufmerksamkeit; er muss die Namen im Kopf behalten, die Zusammenhänge und Konsequenzen zu einem bedeutenden Teil selbst zu Ende denken. Dieser Anspruch stimmt völlig überein mit dem Eindruck, den der Film gleich von Anfang an vermittelt: Hinter dem Schein gibt sich die dubiose Wirklichkeit nur bruchstückhaft zu erkennen; hinter der offiziellen Macht von Politik, Wirtschaft und Justiz wirken gigantische Kräfte, die der Bürger kaum und die der mit einer Untersuchung Beschäftigte schwerlich je erkennen kann. Die mit gespenstischer Eindrücklichkeit skizzierten Massaker – die «sizilianische Vesper» von 1931 und die Ermor-