

Aus:

ULRIKE AUGA, CLAUDIA BRUNS, DOROTHEA DORNHOF,
GABRIELE JÄHNERT (HG.)

Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen

Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen,
Medien und Alltag um 1900.

Festschrift für Christina von Braun

Mai 2011, 278 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1572-2

Dieser Band geht Krisenphänomenen der Moderne um 1900 nach, in deren Deutung moderne Erfahrungen der Kontingenz und alte Muster der Religion eingehen. Auf der Suche nach dem Ungreifbaren und Abnormen sind Labor, Kino, Hörsaal und Jahrmarkt vielfältig verknüpfte Schauplätze für Geschlechter- und Rassenfigurationen, die ihren Ausdruck in Konstruktionen von Vamps, Hysterikerinnen und Hysterikern sowie Perversen fanden. Der Mythos der »neuen Frau«, antisemitische Sexualbilder und sexualisierte Konstruktionen des »Primitiven« erzeugen Verwerfungen und Figuren, die, wie der Band zeigt, in Film und Fotografie, Wissenschaft und Kunst aufgegriffen, verändert und reproduziert werden.

Ulrike Auga (Prof. Dr.) ist Juniorprofessorin für Theologie und Geschlechterstudien an der HU Berlin.

Claudia Bruns ist Juniorprofessorin am Institut für Kulturwissenschaft an der HU Berlin.

Dorothea Dornhof (PD Dr.), Kultur- und Literaturwissenschaftlerin, lehrt und forscht an der HU Berlin und in der DFG-Forschergruppe »Kulturen des Wahnsinns«.

Gabriele Jähnert (Dr. phil.) ist Geschäftsführerin am Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien der HU Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1572/ts1572.php

Inhalt

Vorbemerkung	9
DIE HERAUSGEBERINNEN	
Zum 65. Geburtstag von Christina von Braun	11
INGE STEPHAN	
MEDIEN, ALLTAG UND WISSEN	
Die Frau aus Chicago oder die Liebe und die Börse. Zu Murnaus CITY GIRL	17
ASTRID DEUBER-MANKOWSKY	
Moderne Magie. Hysterikerinnen und Doppelgänger im frühen Film und okkulten Wissen	33
DOROTHEA DORNHOF	
Die Bohemienne und ihr ›Imaginary Negro‹	55
GABRIELE DIETZE	
Touching Ossi. Zur übertrieben-komischen Frauenfigur in Ernst Lubitschs DIE AUSTERNPRINZESSIN (1919)	69
JULIA B. KÖHNE	
Die Geschichte. Doppelt belichtet	83
MARTIN BURCKHARDT	
Zwischen ranziger Butter und Kälte oder Alltag und Exzess in der Prosa Marieluise Fleißers	91
BOŽENA CHOŁUJ	

WISSENSCHAFT UND WISSEN

Hypnotisierte Heuschrecken	107
-----------------------------------	-----

KERSTIN PALM

Jungfrauenmaschinen.

Über die Zumutungen und Verheißungen der Bienenkönigin	115
---	-----

EVA JOHACH

Die Krise des Individuums und seine Heilung durch Vererbung	131
--	-----

BETTINA BOCK VON WÜLFINGEN

Zu aktuellen Konzeptualisierungen von deutscher Stasisierung über muslimische und jüdische Ent_Religiosisierungen	145
--	-----

ANTJE LANN HORNSCHIEDT

Kontroversen zwischen Freud, Blüher und Hirschfeld.

Zur Pathologisierung und Rassisierung

des effeminierten Homosexuellen	161
--	-----

CLAUDIA BRUNS

Das »Problem Judentum und Altes Testament«:

Literalismus und Antisemitismus im Bibelbund.

Ein Textbeispiel aus den Jahren 1938/39	185
--	-----

JANA HUSMANN

»Mit dem Fluss durch die Wand« – Widerstand, Kollektivkörper, Geschlecht und Repräsentation im Zeitalter der Globalisierung	197
--	-----

ULRIKE AUGA

KUNST UND WISSEN

Das Theater des Marquis de Sade	217
--	-----

UTE FRIETSCH

»The Cult of the Clitoris«. Der englische Salome-Skandal um 1900	233
---	-----

ULRIKE BRUNOTTE

Stefan Zweig, die Psychoanalyse und eine Frau, die nicht hineinpasst: Mary Baker Eddy und die Christliche Wissenschaft	251
---	------------

SABINE GRENZ

AutorInnen und Herausgeberinnen	269
--	------------

Vorbemerkung

Aus Anlass des 65. Geburtstages von Christina von Braun und Inge Stephan fand vom 2. bis 4. Juli 2009 das Symposium »City Girls – Dämonen, Vamps und Bubiköpfe in den 20er Jahren« statt, das Kolleginnen des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterstudien, des Instituts für deutsche Literatur und des Instituts für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin veranstalteten. Aus diesem Symposium gingen der Band *City Girls. Bubiköpfe und Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, herausgegeben von Julia Freitag und Alexandra Tacke, als Festschrift für Inge Stephan im Böhlau-Verlag sowie die vorliegende, um zusätzliche Beiträge erweiterte Publikation als Hommage an Christina von Braun hervor.

Christina von Braun hat, seit sie 1994 auf die Professur »Kulturtheorie mit Schwerpunkt Geschlecht und Geschichte« berufen wurde, die Etablierung und Entwicklung der Gender Studies an der HU maßgeblich und mit großem Engagement beeinflusst und gestaltet. Die Initiative für den ersten interdisziplinären Masterstudiengang Geschlechterstudien/Gender Studies in Deutschland ging auf sie ebenso zurück wie die zur Beantragung des Graduiertenkollegs »Geschlecht als Wissenskategorie« bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dessen Sprecherin sie seit 2005 ist. Inzwischen ist sie nicht nur stellvertretende Leiterin des Goethe-Instituts. Sie hat sich auch maßgeblich und mit Erfolg für die langfristige Etablierung Jüdischer Studien an den Berliner Universitäten eingesetzt. Seit 2009 leitet sie das Kollegium Jüdische Studien an der Humboldt-Universität.

Die Breite ihrer Forschungsarbeiten zu Religion und Moderne, zum Alphabet, zur Körpergeschichte, zur jüdischen Geschichte, zum Antisemitismus, zur Psychoanalyse und zum Unbewussten der Kultur, zur Verschleierung der Frau und zum Film sowie ihr filmisches Schaffen inspirierten und inspirieren die Gendertheorien und die Genderforschung, aber auch die kulturwissenschaftliche und historische Forschung insgesamt, in vielfältiger und ungewöhnlicher Weise. Christina von Braun hat mit ihren Thesen immer

verstanden zu überraschen, das historische Geschehen »gegen den Strich« zu lesen und die Geschichte und die Denktraditionen des Abendlands in ihren unbewussten Dimensionen offenzulegen und sie damit radikal infrage zu stellen und zu verändern. Immer eigenwillig, mit einer atemberaubenden Fülle an Wissen, ungewöhnlich in ihren übergreifenden Schlussfolgerungen und provokativ, hat sie Generationen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern inspiriert, herausgefordert und zum Weiterdenken eingeladen. Die affirmative oder auch kritische Auseinandersetzung mit ihren Ideen war und ist nicht nur in der internationalen Öffentlichkeit immer intensiv geführt worden, sondern war auch für die nachfolgende und von ihr geförderte WissenschaftlerInnen-generation unendlich produktiv. Die vorliegende Publikation legt davon ein beredtes Zeugnis ab und soll ein großes Dankeschön sein.

Für die finanzielle Unterstützung dieses Bandes danken wir ganz herzlich Prof. Dr. Renate Kroll und der Fonte Stiftung sowie dem Graduiertenkolleg »Geschlecht als Wissenskategorie«, dem Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien, der Juniorprofessur »Wissenschaftsgeschichte und Geschlecht« am Institut für Kulturwissenschaft und der Juniorprofessur »Theologie und Geschlechterstudien« an der Theologischen Fakultät der HU.

Ulrike Auga, Claudia Bruns, Dorothea Dornhof, Gabriele Jähnert

Berlin im Januar 2011

Zum 65. Geburtstag von Christina von Braun

INGE STEPHAN

Beim Nachdenken darüber, was ich Christina von Braun zu ihrem Geburtstag sagen kann, habe ich in alten Büchern und Aufsätzen geblättert, an denen wir in den vergangenen 15 Jahren gearbeitet haben. Ich habe mir dann gemeinsame Situationen ins Gedächtnis zurückgerufen – die Rotweinabende am runden Tisch in der Gryphiusstraße, Wilhelmstraße und schließlich Wörtherstraße, die Lehrveranstaltungen, die Tagungen, die Gremien, das Graduiertenkolleg, die gemeinsamen Reisen in die weite Welt. Schließlich habe ich in Anthologien über Freundschaft und in Sammelbänden über Frauen und Wissenschaft nach etwas Passendem gesucht und bei *city girls* wie Djuna Barnes anzügliche Texte über Debütantinnen und die Schwierigkeiten des Älterwerdens gefunden, die für den heutigen Anlass jedoch nicht schicklich sind. Schließlich bin ich bei den Gebrüdern Grimm auf ein Märchen gestoßen, das voller Anspielungen auf Christina von Braun zu sein scheint. Es findet sich nicht in den gängigen grimmschen Hausmärchen, sondern in einem apokryphen Anhang, in den spätere Herausgeber Fragliches und Fragwürdiges verbannt haben. Da es viele nicht kennen dürften, möchte ich es zitieren:

Die Prinzessin, die sich ihr eigenes Königreich schuf

Es war einmal eine Königstochter, die war anders als ihre Geschwister. Sie spielte den lieben langen Tag mit ihren bunten Steinen, die sie im Garten gesammelt hatte und zu merkwürdigen Bildern zusammenlegte. Stundenlang konnte sie sich in die phantastischen Muster und Farben vertiefen, in denen sie bald Pflanzen und Tiere, bald Kobolde und Ungeheuer oder andere seltsame Mischwesen zu entdecken glaubte. Ihre Schwestern waren inzwischen lange verheiratet und mächtige Königinnen in fremden Ländern geworden. Nur die kleine Königstochter, die freilich noch jung war, saß immer noch zu Hause und spielte in dem prächtigen Garten ihres Vaters, versunken in die Geschichten, die sie sich ausdachte, wenn sie ihre bunten Steine mit glänzenden Augen betrachtete.

Der alte König wurde langsam ungeduldig. Jede Woche lud er einen anderen Prinzen ein, der um die Hand der Prinzessin anhielt. Es waren viele bekannte Helden darunter, aber die Königstochter hob nicht einmal den Blick von ihren bunten Schätzen und sagte: Mein Held wird noch kommen. Der Vater wurde zornig und sprach: Du wirst deinen Eigensinn bereuen. Wenn du alle Freier zurückweist, wirst du eines Tages ganz allein sein und aus meinem Königreich mit Schimpf und Schande vertrieben werden. Die Prinzessin lachte: Mach dir keine Sorgen, lieber Vater. Ich habe keine Furcht vor der Zukunft.

Als der Vater sie aber immer mehr bedrängte, fasste sie einen kühnen Entschluss. Sie raffte alle ihre bunten Steine in einem großen weißen Tuch zusammen, das sie sich kurzerhand als Bündel über die linke Schulter warf. Dann schlüpfte sie durch die hintere Tür des Schlossparkes und machte sich auf den Weg in die weite Welt.

Es war eine finstere Nacht und sie kannte den Weg nicht. Sie hatte aber keine Angst und dachte bei sich: Etwas Besseres als den Tod findest du überall. Am nächsten Morgen wachte sie unter einem riesigen Ginkgobaum auf, unter dem sie sich erschöpft zum Schlafen gelegt hatte. Um sie herum standen drei Kinder, die sie neugierig anblickten. Die Prinzessin sah sie lächelnd an und öffnete das Bündel, das ihr in der Nacht als Kopfkissen gedient hatte. Vergnügt breitete sie ihre Schätze vor den Kindern aus, die sich nicht satt sehen konnten an den bunten Steinen, die in der Morgensonne wie Juwelen glänzten. Setzt euch doch und spielt mit mir, sagte die Prinzessin. Zuerst waren die Kinder schüchtern, aber schon bald waren sie in das gemeinsame Spiel vertieft. Sie legten die Steine zu Mosaiken zusammen, in denen sie Geschichten entdeckten, die ihnen vertraut und fremd zugleich vorkamen. Am Abend waren sie Freunde geworden. Gemeinsam legten sie sich unter den alten Ginkgobaum und die Bilder und Geschichten des Tages lebten in ihren Träumen fort.

Als sie am nächsten Morgen ihre Augen aufschlugen, standen sechs Kinder um sie herum. Auch sie wurden in den Kreis der Freunde freundlich aufgenommen. Gemeinsam spielten sie mit den bunten Steinen und freuten sich über die Geschichten, die sie entdeckten. Als aber am nächsten Morgen zwölf weitere Kinder dazu kamen, erschrak die Prinzessin. Der Schatz bestand zwar aus sehr sehr vielen Steinen, aber sie reichten nicht für alle. Zusammen mit den Freunden hatte die Prinzessin schließlich die rettende Idee. Jedes Kind musste sich auf die Suche nach eigenen Steinen machen. Wo aber konnte man solche wunderbaren Steine finden? Gab es solche nicht nur im Garten des Palastes?

Plötzlich fiel ein Lichtstrahl durch die Blätter des Ginkgobaumes und erhellte die Lichtung. Die Kinder blickten um sich. Die bunten Steine glänzten nicht nur auf dem weißen Tuch der Königstochter, sie blinkten unter den Blumen, Gräsern und Büschen, sie glitzerten an den Hängen der Hügel, am Ufer des Baches und auf dem Grunde des Wassers. Wohin die Kinder auch sahen, die Welt um sie herum war voller Schätze. Behutsam legten die Kinder die Steine, die ihnen vorher gar nicht als etwas Besonderes vorgekommen waren, in ihre Taschentücher, trugen sie zu der gemeinsamen Lagerstätte unter dem Baum und breiteten sie auf dem großen weißen Tuch aus. Es waren genug für alle da – auch für diejenigen Kinder, die noch dazu

kommen würden. Ungestört konnten sie alle in einem Reich der Phantasie und Freundschaft spielen, in dem die Zeit wie im Märchen aufgehoben war.

Natürlich fällt gleich auf, dass das Märchen nicht von den Gebrüdern Grimm stammen kann. Solche eigensinnige Kinder gibt es bei den Grimms nicht, und wenn, dann nehmen sie ein böses Ende. Es stammt nicht von mir, wie manche vielleicht vermuten, sondern von Bettina von Arnim, mit der mich und Christina von Braun eine eigene Geschichte verbindet. Unser Aufenthalt im Künstlerhaus Wiepersdorf, dem Stammschloss der von Arnims, wo wir beide als Stipendiatinnen einige Wochen verbrachten, war nicht nur eine Zeit der langen Spaziergänge, intensiven Gespräche und der gemeinsamen Arbeit, sondern auch eine Zeit, in der wir uns in einem größeren Kreis von Künstlerfreunden und -freundinnen wunderbar aufgehoben und angeregt fühlen konnten. Für uns alle war Wiepersdorf ein ganz besonderer Ort, der voller Überraschungen steckte. Hier stieß ich auf einem verstaubten Speicher zufällig auf Hinterlassenschaften von Bettina von Arnim, die offensichtlich den scharfen Augen der Familie und den späteren Herausgebern ihrer Werke entgangen waren. Jedenfalls hat das *Märchen von der Prinzessin, die sich ihr eigenes Königreich schuf* keine Aufnahme in die Werkausgabe gefunden. Ich habe die Handschrift damals – etwas außerhalb der Legalität – an mich genommen und kann sie heute Christina als ein Originalgeschenk zu ihrem Geburtstag präsentieren. Ich bin sicher, liebe Christina, du wirst die Handschrift als Geschenk einer Freundschaft schätzen, in der kleinere Schwindeleien erlaubt sind.

Die Frau aus Chicago oder die Liebe und die Börse. Zu Murnaus CITY GIRL

ASTRID DEUBER-MANKOWSKY

DIE FRAU AUS CHICAGO oder CITY GIRL ist der dritte und zugleich letzte Film, den Friedrich Wilhelm Murnau in den USA drehte. Er drehte den Film, beendete ihn jedoch nicht. Zermürbt von den widrigen Produktionsumständen kündigte Murnau den Vertrag mit der Fox Film Cooperation vorzeitig am 23. Februar 1929 und reiste nach Tahiti, um dort zusammen mit Robert Flaherty an seinem letzten Film TABU. STORY OF THE SOUTH SEAS zu arbeiten. Die Produktion von TABU war die Realisierung eines schwierigen und ambivalenten Traumes, die Murnau schließlich selbst finanzierte.¹

CITY GIRL erlebte seine Uraufführung 1930 in New York und wurde in deutscher Fassung auch in Berlin gezeigt, fand jedoch weder den Gefallen des Publikums noch die Zustimmung der Kritik. Der Grund dafür liegt zum einen darin, dass der Film, wie die Filmkritikerin Lotte H. Eisner bemerkte, 1930 als Stummfilm bereits als Anachronismus in die Kinos kam. Da in dieser Zeit schon viele Kinosäle für die Projektion von Tonfilmen umgerüstet waren, wurde aus dem vorhandenen Material eine auf 68 Minuten gekürzte Sprechfilmfassung, ein sogenannter ›part-talkie‹ hergestellt, wofür die Hälfte der Aufnahmen von der Produktionsfirma selbst nachgedreht sowie die Geschichte verändert und den vermeintlichen Wünschen des Publikums angepasst wurde.² Ein weiterer Grund für den Misserfolg des Films lag darin, dass die

1 Robert Flaherty drehte und produzierte 1922 den Dokumentarfilm NANUK OF THE NORTH. Die Zusammenarbeit zwischen Murnau und Flaherty scheiterte, so dass Murnau Tabu alleine beendete. Murnau erlebte die Uraufführung im März 1931 allerdings nicht mehr, da er wenige Tage vorher bei einem Autounfall in Kalifornien ums Leben kam.

2 Die ›part-talkie‹-Fassung ist verschollen. Sie wurde nach der Stummfilmversion im November 1929 fertiggestellt, vgl. Bergstrom, Janet: »Murnau in America. Chronicle of Lost Films (4 Devils, City Girl)«, in: Jon Lewis/Eric Smoodin (Hg.), Looking Past the Screen, Durham: Duke University Press 2007, S. 303-

Kritik – und allen voran Eisner – CITY GIRL mit Murnaus erstem in den USA gedrehten Film, dem technisch viel aufwendigeren und mit viel höherem Budget produzierten SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS (1927), verglich und dabei die inhaltliche und formale Differenz der beiden Filme verkannte.³ Dies zusammen hatte zur Folge, dass der Film bis heute nur wenig wahrgenommen und nicht adäquat gewürdigt wurde.⁴ Daran änderte auch nur wenig, dass 1969 in den Archiven von Twentieth Century Fox eine 89-minütige 35mm-Kopie der verschollen geglaubten Stummfilmfassung gefunden wurde, die heute auf Video und DVD leicht zugänglich ist. Dabei zeigt diese Fassung, dass CITY GIRL, wie ich im Folgenden ausführen möchte, trotz oder vielmehr wegen der schwierigen Produktionsgeschichte ein komplexer und überraschend aktueller Film ist.

Ursprünglich sollte CITY GIRL ein Film über die Geschichte des Getreides werden. Es wurde ein Film über eine ungleiche Liebe und die Macht der Börse, deren steigende und fallende Kurse nicht nur in der Stadt, sondern auch auf dem Land das Geschick der Menschen bestimmen. Die Figur des *city girl* ist in diesem Film weder ein Backfisch, noch ein Vamp, und steht auch nicht einer ländlichen Gretchenfigur gegenüber. Das *city girl* wird hier vielmehr zu jener Figur, welche die Grenzen zwischen Land und Stadt unterläuft und sich weder den traditionell patriarchalen Machtverhältnissen auf dem Land noch den offen kapitalistischen in der Stadt widerstandslos unterwirft. Der Film zeigt die relative Selbständigkeit der für Lohn arbeitenden Frauen in der Stadt, er zeigt jedoch zugleich die Abhängigkeiten, die mit der Lohnarbeit verbunden sind und die Karl Marx so treffend in dem Begriff des »doppelt freien Lohnarbeiters« zum Ausdruck gebracht hat. Der Lohnarbeiter ist frei, seine Arbeitskraft zu verkaufen, ist jedoch, da er zugleich »frei« ist vom Besitz an den Produktionsmitteln, auch gezwungen, sie zu verkaufen. Das Gleiche gilt zunächst, bei allen geschlechterbedingten und weiteren Differenzen, auch für die Lohnarbeiterin. Auf dem Land wird andererseits die traditionell patriarchale, mit der Bibel und also religiös begründete Vorherrschaft des Vaters und Mannes über die Frau und die Familie, wie der Film in subtiler Weise vorführt, durch die ökonomische Abhängigkeit von der Börse unterspült. Denn auch hier wird das Getreide nicht für die Herstellung des täglichen Brotes, sondern für den Markt produziert. Christina von Braun und Bettina Ma-

352, hier S. 331. Wenn im Folgenden von CITY GIRL die Rede ist, bezieht es sich immer auf die Stummfilmversion.

3 Lotte H. Eisner: Murnau, der Klassiker des deutschen Films, Velber/Hannover: Friedrich Verlag 1967, S. 105.

4 Vgl. J. Bergstrom: Murnau in America, S. 304; des Weiteren Danks, Adrian: »Reaching Beyond the Frame. Murnau's *City Girl*«, in: Senses of Cinema 28 (2003), http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/03/28/city_girl.html vom 7.5.2009.

thes haben Elias Canettis Kommentar zur Inflation zitiert, um zu verdeutlichen, welche Folgen es für die symbolische Ordnung der Geschlechter hatte, dass Aktie und Papiergeld seit dem 19. Jahrhundert den Handel massiv zu bestimmen begannen und das Geld selbst reinen Symbolcharakter annahm. »Nicht nur gerät durch die Inflation alles äußerlich ins Schwanken, nichts ist sicher, nichts bleibt eine Stunde am Fleck – durch die Inflation wird er selber, der Mann, *geringer*.«⁵ Parallel zu dem Schrecken vor dieser kastrierenden Macht des immer abstrakter werdenden Kreislaufs des Geldes wuchs die ökonomische und die symbolische Bedeutung der Prostitution.⁶ Was, wie der Film ebenfalls deutlich macht, damit verbunden war, dass die für Geld arbeitenden Frauen in der Stadt – anders als die männlichen Lohnarbeiter – selbst mit *sexueller* Prostitution assoziiert wurden. Murnaus CITY GIRL sucht dieser Macht die ästhetische Wirkung eines bisher nicht erahnten, erst durch den Film zugänglichen Lebens entgegenzusetzen.

Die offenen Enden und die Symbolik, in der sich die Ökonomie der Liebe mit der Geschichte des Getreides und beide mit dem Geschehen an der Börse verflechten, verleihen diesem zu seiner Zeit anachronistischen Film heute eine eigentümliche Aktualität. Diese Aktualität resultiert nicht zuletzt daraus, dass der Film seine eigene Produktionsgeschichte und damit die Folgen reflektiert, die es für das Kino hatte, dass die Filme ebenso für den Markt produziert wurden wie das Getreide.

Das Werden und Vergehen eines bisher nicht erahnten Lebens

Murnau war im Juli 1926 in die USA gekommen, nachdem er mit NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1921), DER LETZTE MANN (D 1924) und FAUST – EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (D 1926) einige der wichtigsten Filme des deutschen expressionistischen Kinos gedreht hatte. Vor allem DER LETZTE MANN erlangte aufgrund seiner neuartigen und innovativen filmischen Ästhetik internationale Bekanntheit.

Mitten in jener Zeit, als sich die Filmstudios in Berlin nach der Währungsreform 1923 in einer tiefen finanziellen Krise befanden, lud der amerikanische Produzent William Fox Murnau mit einem großzügigen, ja legendären Angebot in die USA ein. Fox, Sohn einer jüdischen Familie mit 13 Kindern, war als Wilhelm Fuchs aus Ungarn in die USA emigriert, hatte 1915 die Fox Film Cooperation gegründet und sie in kurzer Zeit zu einer der führenden

5 Zit. n. von Braun, Christina/Mathes, Bettina: Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen, Berlin: Aufbau 2007, S. 374.

6 Vgl. C. von Braun/B. Mathes: Verschleierte Wirklichkeit, S. 416ff.

Filmproduktionsgesellschaften Hollywoods ausgebaut. Mit der Einstellung von Murnau wollte Fox seine Filmproduktionen künstlerisch aufwerten. Den für seine Lichtführung bekannten deutschen Regisseur schätzte er insbesondere für seine ästhetische Ausdruckskraft und die filmtechnischen Innovationen, wie sie Murnau beispielhaft durch das Experimentieren mit der beweglichen Kamera zusammen mit dem Kameramann Max Freund in *DER LETZTE MANN* gelungen waren. Murnau und sein Filmteam hatten die Kamera für diesen Film vom Stativ gelöst und sie auf einem Fahrrad in einem Lift aus der Höhe in die Hotelhalle fahren lassen, um sie immer noch auf dem Fahrrad ebenerdig aus der Halle durch die Eingangstür hinauszufahren. Sie befestigten sie am Körper des Kameramanns, ließen sie an einem Kran in die Höhe schweben und versetzten sie in eine räumliche, trudelnde und pulsierende Bewegung.⁷

Murnau wollte mit dem Medium des Films Raum in Rhythmus übersetzen, mit der neuen Technik reine, »lebendig durchflutete Bewegung« erzeugen. Mithilfe einer »frei im Raum sich bewegenden Aufnahmeapparatur« gelte es, so schrieb Murnau schon in den frühen 20er Jahren in einem Artikel, die Filmtechnik zu überwinden, das meint unwahrnehmbar zu machen, um dadurch ihren »letzten künstlerischen Sinn zu erfüllen«.⁸ Der aus einem großbürgerlichen Haus stammende Regisseur, der bei Max Reinhardt studierte, im Ersten Weltkrieg mit 29 Jahren Kampfflieger wurde, der nach dem Zeugnis seiner Mutter acht Mal abstürzte, ohne sich lebensgefährlich zu verletzen,⁹ der wie alle Homosexuellen zu der Zeit im Schatten des Paragraphen 175 lebte, der seinen Familiennamen Plumpe in Murnau änderte und es auch im Krieg schaffte, Theater zu spielen, schwebte mit dem als Gesamtkunstwerk konzipierten Film nicht weniger als eine »Symphonie von Körpermelodie und Raumrhythmus« vor, »das Werden und Vergehen eines bisher nicht erahnten Lebens«.¹⁰

Murnau wurde von William Fox mit einem Bankett empfangen, an dem 100 Mitglieder der besten New Yorker Gesellschaft teilnahmen und von dem der Radiosender WNYC live berichtete. Der solchermaßen geehrte Regisseur erhielt von seinem Produzenten für seinen ersten in den USA gedrehten Film

7 Zur Frage der Autorschaft des technischen Aufnahmeverfahrens der »entfesselten Kamera« vgl. L.H. Eisner: Murnau, S. 36ff.

8 Zit. n. L.H. Eisner: Murnau, S. 44. Eisner zitiert hier aus einem »Entwurf für einen Artikel«, den sie auf die Jahre 1922/23 datiert, da er auf einem Schreibbogen der Decla Bioskop getippt war und Murnau in jener Zeit für die Decla Bioskop arbeitete. Der Artikel ist unter dem Titel »(...) die frei im Raum zu bewegende Aufnahmeapparatur« erschienen in: Die Filmwoche Nr. 1 (1924), wiederabgedruckt in: Fred Gehler/Ullrich Kasten, Friedrich Wilhelm Murnau, Berlin: Henschel 1990.

9 L.H. Eisner: Murnau, S. 13.

10 Murnau zit. n. L.H. Eisner: Murnau, S. 44.

SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS freie Hand, eine eigene Filmequipe und jede technische und unbegrenzte finanzielle Unterstützung durch die Fox Film Cooperation. SUNRISE wurde zu großen Teilen im Freien gedreht, was sowohl technisch als auch finanziell sehr aufwändig war. Der Film erlebte seine Uraufführung im September 1927 und gilt bis heute als einer wichtigsten Filme der Filmgeschichte – ungeachtet der Tatsache, dass er einem recht groben Geschlechterschema und einem einfachen Gut/Böse-Antagonismus folgt.

Eine der weitblickendsten weiblichen Figuren des amerikanischen Stummfilms

Trotz der positiven Aufnahme durch die Kritik war SUNRISE kein kommerzieller Erfolg. Die investierten Kosten waren zu hoch und das eher düstere Melodram entsprach nicht den Erwartungen des amerikanischen Publikums. Dennoch behielt Murnau auch bei seinem folgenden, bis heute verschollenen Film FOUR DEVILS, einem aufwendig gedrehten Zirkusfilm, zunächst selbst die Kontrolle über die Produktion. Dass das Verhältnis zu Fox auch bei Beginn der Planungen für den Film, der CITY GIRL werden sollte, intakt war, zeigt ein Brief, den Murnau Ende Dezember 1927 an den Produzenten schrieb. In diesem Brief skizzierte er sein Vorhaben mit folgenden Worten:

»Diesen Sommer möchte ich einen Film über Getreide drehen, über die Heiligkeit des Brotes, über die Entfremdung der modernen Großstadt und ihre Unwissenheit den wesentlichen Quellen der Natur gegenüber«. ¹¹

In ihrer wegweisenden Studie über Murnau berichtet Eisner, dass der Regisseur dabei dokumentarisch vorgehen wollte:

»Murnau sprach hier von einer Reihe von Einblendungen, die geradezu *eine Geschichte des Getreides* darstellen sollten, angefangen von dem Feld, auf dem es wächst, bis zur vollständigen Herstellung des Brotes. Hier wollte er die verschiedenen Phasen aufzeigen«. ¹²

Der Titel lautete damals noch OUR DAILY BREAD. Er änderte sich im Laufe der Realisierung jedoch ebenso wie die Geschichte und die Anlage des geplanten Films. In der Postproduktion wurde der Film von der Produktionsfirma ohne Rücksprache mit Murnau in CITY GIRL umbenannt. Der Film jedoch wurde im Zug seiner Realisierung von Murnau selbst neu konzipiert. Anders als in SUNRISE, in dem der Gegensatz von Stadt und Land sich in der

11 Zit. n. ebd., S. 103.

12 Ebd.

Gegenüberstellung einer als Vamp vorgestellten, verführerischen und mörderischen Frau aus der Stadt und einer unschuldigen, das Gute und die Liebe verkörpernden Gretchenfigur vom Land verdoppelte, fehlt in *CITY GIRL* die antagonistische Struktur, welche die früheren Filme von Murnau prägte und auch den unter dem Titel *OUR DAILY BREAD* in dem Brief an Fox skizzierten Film über das Getreide noch bestimmte. Stattdessen erfahren wir über die Figur der Stadtfrau die Kontinuität von Stadt und Land. Mit Kate, der Serviererin aus der Stadt, gespielt von May Duncan, die ihrem frisch angetrauten Ehemann Lem (Charles Farrell) auf die Farm seines Vaters folgt und dort die von Vorurteilen gegenüber der Stadt und den Stadtfrauen geprägten Gewaltverhältnisse am eigenen Leib erfährt, verliert man schnell die idealisierten Vorstellungen vom Land. Die Frau aus der Stadt ist hier weder Vamp noch lebenslustiges Nachtgewächs, sondern, wie Murnau formuliert, ein »hart-gesottenes Serviermädels, das an Kämpfe mit Männern gewohnt ist« und unter harten Arbeitsbedingungen ihr Geld verdient.¹³ Das Land wiederum ist keine idyllische Projektion eines stadtmüden Touristen, sondern ein Ort der industriekapitalistischen Nahrungsmittelproduktion, wo sich die traditionell patriarchalen Familienverhältnisse in einen defensiven und trotzigsten Fundamentalismus verwandeln, in dem Werte wie Gastfreundschaft keine Geltung mehr haben. Der Farmer (David Torrence) pflanzt, wie er seiner Tochter, der jüngeren Schwester von Lem, sagt, während er ihr die Ähren, mit denen sie spielt, aus der Hand reißt, das Getreide nicht zum Spielen, sondern um es zu verkaufen. Jedes Korn zählt. Anders als ihr Ehemann weigert sich Kate, sich diesen gewalttätigen Familienverhältnissen zu unterwerfen und setzt dafür auch ihre Ehe aufs Spiel. Sie erweist sich damit, wie der australische Filmwissenschaftler Adrian Danks unterstreicht, als eine der wichtigsten weiblichen Charaktere des amerikanischen Stummfilmkinos.¹⁴

Eine Art Dokumentarfilm

Murnau habe sich, wie Eisner schreibt, über die Geschichte des Getreides und die Herstellung des Brotes vor Ort genau informiert:

»[...] denn die Einblendungen sollten gewissermaßen eine Art von Dokumentarfilm bedeuten, der sich mit der Handlung verwebt. Murnau kannte zwar gut seine westfälische Heimat und ihre Felder; hier aber bemühte er sich genau, das Leben der Bauern des Weizenstaates Oregon zu studieren. Er wollte das Dickicht der Städte zu der Ruhe weiter Felder in Gegensatz setzen.«¹⁵

13 Zit. n. ebd., S. 104.

14 A. Danks: »Reaching Beyond the Frame«.

15 L.H. Eisner: Murnau, S. 103.

Tatsächlich hatte sich Murnau, wie *CITY GIRL* deutlich zeigt, detailliert mit der Produktion, der Ernte und dem Verkauf des Getreides sowie mit der traditionellen und der industriellen Herstellung des Brotes bis hin zur Präsentation der maschinell geschnittenen Brotscheiben in den Schnellrestaurants der Stadt beschäftigt. Dabei stieß er jedoch auf die grundlegende Bedeutung, welche die kapitalistische Ökonomie und der ungebremschte wirtschaftliche Wettbewerb der 20er Jahre in Nordamerika nicht nur für sein eigenes Metier, die Filmproduktion, hatten, sondern auch für die Produktion von Nahrungsmitteln und die Landwirtschaft, letztlich für die Gestaltung allen gesellschaftlichen Lebens, in der Stadt ebenso wie auf dem Land.

Zu dem spezifischen Realismus von Murnaus Dokumentation der Geschichte des Getreides gehörte der Anspruch, an möglichst vielen authentischen Orten zu drehen: In Chicago sollten zu diesen Orten die in den Kellergeschossen befindlichen Werkhallen und Restaurants mit den für die hier arbeitenden Kellnerinnen unerträglichen Arbeitsbedingungen gehören. Auf dem Land die kleinen Farmerhäuschen in den unendlich sich erstreckenden Weizenfeldern, auf denen das Getreide mittels riesigen Landmaschinen, die sich, bedient von schlecht bezahlten Landarbeitern und gezogen von einem Gespann von mehr als 20 Mauleseln, wie bewegliche Fabriken durch die Getreidefelder wälzten, geerntet, gedroschen und in Säcke abgefüllt wurde. Während die Aufnahmen, die in der Stadt spielen, mit einem immer kleiner werdenden Budget im Studio gedreht werden mussten, konnten die Szenen auf dem Land tatsächlich im Freien aufgenommen werden. Lotte Eisner berichtet, dass Murnau gar ein Gut in Oregon gekauft habe, »um die Fahrkamera durch das weite Weizenmeer fahren zu lassen«.¹⁶

Die Geschichte beginnt damit, dass Lem, erwachsener und gleichermaßen unerfahrener Bauernsohn, von seinem Vater, einem hart arbeitenden Farmer, nach Chicago geschickt wird, um an der dortigen Börse die Ernte zu einem bestimmten Preis zu verkaufen. Der Kampf ums Überleben und das ständige Rechnen-Müssen hat den alten Bauern hartherzig werden lassen. Dass für ihn tatsächlich nichts anderes mehr zählt als der Preis, den er mit dem Getreide erzielen kann, setzt Murnau eindrücklich in Szene durch die Unendlichkeit der Weizenfelder und die Ausschließlichkeit, in der in dieser monokulturellen Landschaft nichts anderes zu sehen ist als Weizen. Das kleine Farmerhaus ertrinkt nahezu im Weizen. L.W. O'Connel, einer der Kameramänner erinnert sich:

16 Ebd., S. 104. Vgl. dazu den Bericht von Berstrom über die Dreharbeiten, J. Bergstrom: »Murnau in America«, S. 325f. Bergstrom schreibt zwar, dass eine Farm mit dem entsprechenden Land gemietet wurde, erwähnt jedoch keinen Kauf durch Murnau.

»We took a whole apple orchard out and planted it in wheat. You'd take stubs of wheat and put them in plaster of Paris all around the house. The old man was so wheat hungry that he planted the wheat right up to the door ... Such a perfectionist we had [in Murnau], everything had to be so real«. ¹⁷

Tatsächlich zeigt der Film in seiner fertigen Fassung nicht die Heiligkeit des Brotes, sondern er zeigt im Gegensatz, in welchem Ausmaß die Ökonomisierung, das Auf und Ab der Börsen und die Zirkulation des Geldes nicht nur das städtische Leben, sondern auch das bäurische Leben im modernen Amerika bestimmen. Der Film lässt erkennen, wie Land und Stadt aufeinander verwiesen sind, beide Projektionen des jeweils anderen und beide mitsamt ihrem vermeintlichen Antagonismus bestimmt durch die industrielle Produktion. Die Stummfilmfassung von *CITY GIRL* macht in eindrücklicher Weise die unsichtbare Macht der Warenproduktion sichtbar, ihr Einsickern in die Beziehungen der Geschlechter, die Korruption der Tradition und die Veränderung der Beziehung der Generationen, und ist darin tatsächlich »dokumentarisch«.

Your Weight and Your Fortune

Die Szene, welche die erste Begegnung von Lem und Kate einleitet, gibt einen Eindruck von der subtilen Kunst, mit der über Kameraführung, Schnitt, Rhythmus und Motive das komplexe Spiel ins Visuelle übersetzt wird, in dem sich die gegensätzlichen und gegenseitigen Projektionen von Stadt und Land herstellen und überlagern, und sie zeigt, wie diese Projektionen mit den unterschiedlichen Vorstellungen und Projektionen der Geschlechter, ihrer Auftritte, Aufgaben und Funktionen korrespondieren.

Die Medien, über die der Kreislauf des industriellen Kapitals und seine Macht, Sinnliches in Übersinnliches und dieses wiederum in Sinnliches und erneut in abstrakte Werte zu verwandeln, visualisiert werden, sind die unterschiedlichen Spiel- und Erscheinungsformen von Geld und Zahl. Wir sehen die Wirkung dieser Macht in der Gleichung, die der alte Bauer in der Stube seines Hauses mit Handschrift auf einen Zettel notiert, um den Preis für sein Getreide auszurechnen. Wir sehen sie in der Schnelligkeit, mit der die Zahlen an alles überragenden Wandtafeln in der Börse nach den Handzeichen der Broker überschrieben werden. Wir sehen sie in den in Reihen aufgestellten und abgezählten Getreidebündeln auf den weiten Feldern, in der unterstellten Käuflichkeit der Kellnerin und last, but not least im Glückspenny, den Lem Kate als Trinkgeld hinlegt.

17 Zit. n. J. Bergstrom: »Murnau in America«, S. 325.



*Abb. 2: Das Auf und Ab
der Zahlen an der Börse*

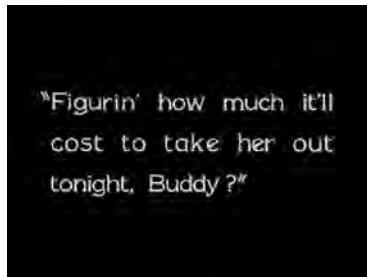
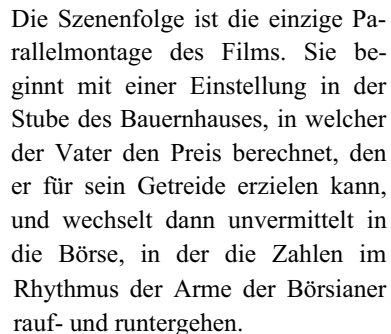


Abb. 3.2: Zwischentitel zu 3.1



Die Szenenfolge ist die einzige Parallelmontage des Films. Sie beginnt mit einer Einstellung in der Stube des Bauernhauses, in welcher der Vater den Preis berechnet, den er für sein Getreide erzielen kann, und wechselt dann unvermittelt in die Börse, in der die Zahlen im Rhythmus der Arme der Börsianer rauf- und runtergehen.

25

Während Lem und Kate an der Theke schäkern, fallen, wie Lem auf dem Weg zu seinen Geschäften aus der Zeitung erfährt, die Kurse für das Getreide. Er glaubt der Prophezeiung eines weiteren Kursverfalls und verkauft, um dem zuvorzukommen, das Getreide des Vaters für einen niedrigen Preis.

Lem folgt, wenn er Kate um ihre Hand bittet, ebenso wenig wie beim Verkauf des Getreides einer selbst getroffenen Entscheidung, sondern wieder einer Prophezeiung. Was die Liebe zu Kate angeht, sagt ihm eine Waage, welche verspricht, »Your Weight and Your Fortune« zu kennen, sein Schicksal voraus: »Wenn du die Frau, an die du denkst, heiratest, wird alles gut« –



Abb. 5: Glückswaage

dies steht auf dem Ticket, das ihm die Waage mitsamt der Angabe seines Gewichts für die Münze herausgibt, die er in den Apparat gesteckt hat.

Lems Entscheidung ist nicht frei und darin deutet sich bereits an, dass er nicht der Mann ist, den Kate in ihm sieht. Er kommt schließlich mit seiner frisch vermählten Braut in seinem Elternhaus an. Hier werden die beiden zwar von der Mutter und der Schwester

mit Freude aufgenommen, nicht jedoch vom Vater. Dieser demütigt seinen Sohn, der das Getreide nicht zu dem von ihm festgeschriebenen Preis verkauft hat, zunächst vor Kates Augen und beleidigt diese dann in einem Gespräch unter vier Augen. Er unterstellt Kate, liebesunfähig zu sein und seinen Sohn nur aus ökonomischen Erwägungen geheiratet zu haben, und will sie in die Stadt zurückschicken. Kate widerspricht. Das Gespräch endet in einer Schlägerei, die Lem mit einer heftigen Ohrfeige beendet.¹⁸

Der Machtkampf zwischen Kate und Lems Vater ist nicht nur ein Kampf zwischen einem Bauern und einem *city girl*, sondern zugleich ein Kampf zwischen zwei Zeiten, zwei Generationen und zwei Geschlechterordnungen. Weiblichkeit, Großstadt und Moderne wurden, worauf Annette Brauerhoch hinweist, immer schon gerne in einem Atemzug genannt. Die tatsächliche Eroberung der Stadt durch die Frauen zeige hingegen erst der Film.¹⁹ Und, so könnte man ergänzen, erst CITY GIRL zeigt den Kampf des Stadtmädchens

18 Eine der Änderungen, die Murnau in einem Brief an Fox vorgeschlagen hatte, die, wie er schreibt, »ich selbst ausgeführt hätte, wenn ich länger an diesem Film mitgearbeitet hätte«, betraf die Szene, in welcher Lems Vater Kate eine Ohrfeige gibt, zit. n.: L.H. Eisner: Murnau, S. 104. Murnau hätte sie, um der Glaubwürdigkeit der Geschichte willen, herausgeschnitten und an einer anderen Stelle später in der Geschichte hineinmontiert.

19 Brauerhoch, Annette: »Arbeit, Liebe, Kino«, in: Gabriele Jatho/Rainer Rother (Hg.), *City Girls. Frauen im Stummfilm*, Berlin: Bertz und Fischer 2007, S. 58-87, hier S. 59.

gegen die Schicksalhafterkeit, mit der nicht nur die Tradition und die Generationenfolge ihren Tribut verlangen, sondern auch das Kapital. Wenn Kate, die selbst weder über eine Familie noch über eine Herkunft verfügt, selbstbewusst verkündet, dass sie aus Lem auch gegen den Willen des Vaters einen Mann machen werde, so verbindet sie damit die Vorstellung, dass Lem sich für sie und ihre Liebe entscheiden und sich gegen den Vater und dessen Autorität auflehnen werde. Kate macht damit nicht nur deutlich, dass sie auf ihre Liebe besteht, sondern auch, dass sie nicht gewillt ist, die Macht, die Selbstständigkeit und Erfahrung aufzugeben, welche sie durch das Leben in der Stadt gewonnen hat. Anders als Lems Mutter, die ihren Sohn davon abhält, sich gegen den Vater aufzulehnen, weigert Kate sich, diese den Frauen zugeteilte stützende und systemerhaltende Funktion zu übernehmen.

Lems Entscheidung für sie muss von ihm selbst kommen – genau dies macht den folgenden Konflikt so spannungsvoll. Denn Lem zieht es bis fast zum Schluss vor, dem Konflikt auszuweichen, dem Schicksal weiter zu folgen und sich dem Vater und dessen Gesetz zu unterwerfen. Erst als Kate schon auf dem Weg zurück in Stadt ist und der Vater, wenn auch versehentlich, auf Lem schießt, zieht dieser jene Konsequenzen, die Kate schon lange von ihm erwartet hatte. Der Film endet nach einem dramatischen, an die Eingangsszene von FAUST erinnernden Ritt auf zwei Zugpferden durch die Nacht, die nur durch eine Laterne erleuchtet ist, in einem Happy End. Kate bekommt schließlich den Mann, den sie sich gewünscht hatte, und der Vater entschuldigt sich bei ihr.

Welches Ende?

Wie Janet Bergstrom überzeugend argumentiert, war, anders als Eisner es in ihrer Studie über Murnau darstellt, Fox während der Produktion von CITY GIRL nicht selbst in Kontakt mit Murnau.²⁰ Es war nicht Fox, der, wie Eisner nahelegt, in einem eigenmächtigen Entschluss die Autonomie von Murnau so abrupt einschränkte und sich in die Produktion einmischte. Die Quellen, die Bergstrom erschlossen hat, deuten vielmehr darauf hin, dass zunächst Winfield Sheehan, der Manager der Fox Film Cooperation und spätere Gegenspieler von Fox, für die Produktion verantwortlich war und Murnau, bevor er im Februar 1929 kündigte, gezwungen war, mit Angestellten auf einer niedrigeren Leitungsebene zu verhandeln, die nicht davon überzeugt waren, dass Murnau mit seinen Stummfilmen und seiner Kunst viel zur aktuellen Entwicklung des Sprechfilms beitragen könne.²¹

20 L.H. Eisner: Murnau, S. 104.

21 J. Bergstrom: »Murnau in America«, S. 331.

William Fox war in den Jahren von 1928 bis 1929 viel zu beschäftigt mit der Expansion seines Unternehmens, um sich selbst um die Produktion von Murnaus Filmen zu kümmern. Dabei spielte der erbarmungslose Kampf um Rechte, Patente und Marktanteile, der mit der Einführung des Sprechfilms und der Bruch mit dem Stummfilm einhergingen, eine zentrale Rolle. Fox tat alles, um sich mit dem Lichttonverfahren, an dem er sich die Rechte gesichert hatte, gegen Warner Brothers und deren Vitaphone System durchzusetzen und seine Position auf dem Weltmarkt auszubauen. Im Oktober 1928 eröffnete er in der Nähe von Beverly Hills *Movietone City*, das modernste Tonfilmstudio seiner Zeit, das in nur vier Monaten von 1500 Menschen errichtet worden war. 1929 besaß Fox das weltweit größte Imperium im Bereich der Filmproduktion und -distribution mit mehr als 1000 Kinosälen. Allein der Kauf der britischen Firma Gaumont-British Picture Corporation brachte zusätzlich 300 Kinosäle in Großbritannien, die mit dem neuen Sound-System ausgestattet werden konnten. Kein Wunder, dass ein Journalist 1929 schrieb, der Sprechfilm sei über Nacht in die Kinos gelangt. Fox hatte daran und damit auch an der schnellen Verdrängung des Stummfilms einen großen Anteil.

Das Reich, das Fox aufgebaut hatte, zerfiel freilich schneller, als es entstanden war. Im Sommer 1929 hatte er einen schweren Autounfall, der ihn für mehrere Wochen ans Krankenbett fesselte. Nach dem Börsencrash im Oktober 1929 fielen auch die Aktien der Fox Film Cooperation. Fox konnte die Schulden nicht mehr bezahlen und war gezwungen, eine Aktienmehrheit an seine Partner zu verkaufen.²² Die teure Umrüstung der Kinosäle für den Tonfilm und die rückläufigen Zahlen der Kinobesuche in der folgenden Weltwirtschaftskrise führten zu weiteren hohen Verlusten. Fox trat schließlich von der Präsidentschaft seines Unternehmens zurück; 1935 wurde die Fox Film Cooperation unter einem neuen Präsidenten mit der Twentieth Century Pictures zur 20th Century Fox zusammengeschlossen.

Die Dreharbeiten von *OUR DAILY BREAD/CITY GIRL* waren Ende 1928 abgeschlossen. Nach den Außenaufnahmen, die am 1. November endeten, wurden die Szenen des ersten Teils, die in der Stadt spielen, unter erschwerten Bedingungen mit einem immer geringer werdenden Budget im Studio gedreht. Im Februar 1929 kündigte Murnau den Vertrag mit Fox. Es dauerte ein weiteres halbes Jahr, bevor die Stummfilmversion fertiggestellt war. Im Juli 1929 begannen Katherine Hilliker und H.H. Caldwell mit der Arbeit an dem von Murnau zurückgelassenen Film. Die beiden kannten Murnau seit 1926 und hatten sich in den Bereichen Schnitt und Untertitelung einen Namen gemacht. Sie hatten die Texte für die englische Version des *FAUST* geschrieben,

22 Die Einzelheiten können in der Dokumentation des Falls nachgelesen werden, die Fox bei Upton Sinclair in Auftrag gab, Upton Sinclair: Upton Sinclair presents William Fox, Los Angeles: Eigenverlag 1933.

waren bei der Produktion von *SUNRISE* dabei gewesen und mit Murnau eng befreundet. Sie kannten, wie Bergstrom unterstreicht, die Arbeitsweise von Murnau gut genug, um den Film, so weit dies möglich war, in Murnaus Sinne zu beenden.²³ Doch selbst wenn sich die beiden an Murnaus Kino und seinen Vorstellungen von dem Film orientierten, so ist *CITY GIRL* in seiner fertigen Fassung – mehr als andere Filme – das Produkt einer kollektiven Zusammenarbeit. Im Abspann steht »edited and titled by« Hilliker und Caldwell, sie waren für den Schnitt verantwortlich und die Untertitel. Es scheinen zwar keine neuen Aufnahmen gemacht worden zu sein; wie weit ihr Anteil an der Gestaltung des Films dennoch reichte, belegt eine von Bergstrom zitierte Notiz, in der die beiden ein neues Ende vorschlagen. Das Memo endet mit dem Satz »As we have stated before, we believe the present end to be highly detrimental to the success of the production«.²⁴ Ihr Vorschlag wurde, wie Bergstrom schreibt, nicht realisiert.²⁵ Gleichzeitig weiß man jedoch auch nicht, ob das aktuelle Ende des Films jenes ist, das sie ändern wollten, oder ob es noch einmal eine andere Version darstellt. In der jetzigen Form endet der Film, wie Adrian Danks anmerkt, in einem Happy End, aber auch in einer subtilen Zweideutigkeit – was dem von Murnau gewünschten Charakter des Dokumentarischen wiederum entgegenkommen würde: »We think they'll be all right but can't help thinking of the world and the order just beyond the frame they must re-enter.«

Das Drehbuch für *OUR DAILY BREAD/CITY GIRL* stammt von Berthold Viertel und Marion Orth, sie haben es nach der Vorlage des Bühnenstücks *The Mud Turtle* von Elliott Lester geschrieben. Der Film selbst ist im Vergleich zum Drehbuch direkter, weniger ausführlich, schlanker, weniger expressionistisch, stringenter.²⁶ Verantwortlich dafür sind zweifellos budgetäre Gründe. Dennoch hat sich diese Verschlankung auf die Narration und die Ästhetik des Films positiv ausgewirkt. Die Produktionsbedingen haben sich nicht nur in den Inhalt des Films, sondern auch in die Form und Ästhetik von *CITY GIRL* eingeschrieben. Dies verleiht dem Film eine eigene Stringenz und aus heutiger Perspektive eine besondere Aktualität und künstlerische Qualität. *CITY GIRL* ist – bei aller Zufälligkeit seines Zustandekommens – zugleich jener Film, der Murnaus Vision eines »Architekturfilms« an einer Stelle besonders nahekommmt, mehr noch, diese Vision geradezu einzulösen scheint.

23 J. Bergstrom: »Murnau in America«, S. 332.

24 Ebd., S. 333.

25 Ebd.

26 Das zeigt zum Beispiel der Vergleich der beschriebenen Parallelmontage mit der Drehbuchvorlage von Viertel und Orth, vgl. J. Bergstrom: »Murnau in America«, S. 326f.

Bewegungsbild und Zeitbild, Murnau und Antonioni

In dem bereits oben zitierten Artikel über eine sich frei bewegende Aufnahmeapparatur zeichnet Murnau die Vision eines ›Architekturfilms‹, der nichts wäre als

»fließende Architektur durchbluteter Körper im bewegten Raum, das Spiel der auf- und absteigenden und wieder lösenden Linien, der Zusammenprall der Flächen, Erregung und Ruhe, Aufbau und Einsturz, Werden und Vergehen eines bisher nicht erahnten Lebens, die Symphonie von Körpermelodie und Raumrhythmus, das Spiel der reinen, lebendig durchfluteten, strömenden Bewegung«.²⁷

1930 schrieb Murnau, kurz vor seinem Tod, in einem Brief aus Haiti, wo er mit TABU seinen letzten Film ebenfalls als Stummfilm drehte, der Tonfilm bedeute einen großen Fortschritt im Filmwesen, er sei nur zu früh gekommen:

»[...] wir hatten gerade angefangen, uns mit dem stummen Film zurechtzufinden, waren im Begriff, die ganzen Möglichkeiten der Kamera auszunutzen, dann kam der Tonfilm auf, und die Kamera war vergessen, während Ideen entwickelt wurden, wie das Mikrophon zu gebrauchen sei.«²⁸

Vor allem eine Szene in CITY GIRL zeigt, wie weit Murnau in der Ausnutzung der Möglichkeiten der Kamera ging und wie weit es ihm gelang die oben gezeichnete Vision einzulösen. Sie setzt ein, nachdem Lem und Kate auf dem Land angekommen, aus dem Zug ausgestiegen sind und Lem seiner Braut die Weite der Felder zeigt. Die beiden laufen spielend, sich fangend und voneinander lösend durch die unendlichen, sich im Wind bewegenden Weizenfelder, die Kamera begleitet sie, als ob sie Teil dieses Liebestanzes wäre, kommt ihnen näher, lässt sie wieder laufen, bis die Liebenden schließlich an der Wand eines Schuppens zum Stehen kommen. Eisner bezeichnet die Szene als jene »Murnau-Passage«, »wo das junge Paar durch die Weizenfelder läuft und der Wind die reifen Garben wie ein Meer fluten lässt«.²⁹

Die Passage zeigt nichts als die ungebundene Schönheit der Weizenfelder und das freie Glück des Liebespaars, sie hat keinen abstrakten Wert und keine übersinnliche Bedeutung. Sie lässt im Kontrast zur sonst allgegenwärtigen Macht des Ökonomischen und des Geldes umso deutlicher ahnen, was Murnau mit dem Architekturfilm in Sinne gehabt haben könnte, wie man sich eine »fließende Architektur durchbluteter Körper im bewegten Raum« und das

27 Zit. n. L.H. Eisner: Murnau, S. 44.

28 Zit. n. ebd., S. 114.

29 Ebd., S. 105.

»Werden und Vergehen eines neuen, bisher ungeahnten Lebens«³⁰ vorstellen könnte. Sie setzt die Filmkunst als Kontrapunkt und gibt der Sehnsucht von Kate nach einer Utopie jenseits von Stadt und von Land ein Residuum im Film. Sie ist Bewegungs-Bild, aus den in Bewegung befindlichen Körpern gewonnene, reine Bewegung.³¹



Eine filmische Antwort findet die Geschichte von OUR DAILY BREAD/ CITY GIRL 33 Jahre später mit Michelangelo Antonionis L'ECLISSE (dt.: LIEBE 62) mit Monica Vitti und Alain Delon in den Hauptrollen. Statt mit einer »fließenden Architektur durchbluteter Körper im bewegten Raum« sehen wir uns konfrontiert mit beliebigen und entleerten Räumen, welche die Figuren und Hand-



Abb. 6.1-6.5: Ein bisher ungeahntes Leben

lungen in sich zu absorbieren scheinen. Selbst die Börse – hier ist es die Börse in Rom – hat nicht mehr die Kraft, ein Schicksal zu sein, sie ist, wie die Liebe, nur ein Spiel. Die erste Begegnung zwischen den Liebenden findet hier

30 Zit. n. ebd., S. 44.

31 Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 42.

nicht in einem Restaurant, sondern in der Börse selbst statt, kurz bevor die Glocke eine Pause ankündigt: Es ist eine Schweigeminute für einen verstorbenen Börsianer. Piero (Delon), der junge Börsenmakler, nutzt die Pause, um Vittoria (Vitti) zuzuflüstern: »eine Minute Schweigen, wie bei den Fußballern.« Auf deren Frage, ob er den Verstorbenen gekannt habe, antwortet er: »Natürlich, aber hier kostet eine Minute eine Milliarde.« Trotz der Aktivität und der aufgeregten Bewegung, die an der Börse herrscht, trotz der Souveränität, mit der Piero über den Boden schlittert, um die Informationen schneller weiterzugeben, wirkt die Börse doch nicht belebt. Sie scheint darin aufzugehen, die Stille zu übertönen, die während der Schweigeminute für einen Toten eintritt. Es ist eine lange Zeit, sie dauert auch im Film reale 60 Sekunden, sie ist ›Echtheit‹, ein Einbruch des Realen in den Film.³²

»Ausgehend von L'ECLISSE«, so beschreibt Deleuze entlang von Antonionis Film den neuen Realismus unter der Überschrift *Jenseits des Bewegungsbildes* im zweiten Band seiner beiden Bücher über das Kino,

»hat der beliebige Raum zweifellos eine zweite Gestalt angenommen, nämlich den leeren oder verlassenen Raum. Dies will besagen, dass sich die Figuren zusehends objektiv entleert haben: sie leiden weniger unter der Abwesenheit eines anderen als vielmehr unter einem mangelnden Bezug zu sich selbst [...]. Von nun an verweist der Raum auf den verlorenen Blick des Menschen, der gegenüber der Welt und sich selbst abwesend ist.«³³

In einem Interview mit dem *Corriera della Sera* aus dem Jahr 1975 sagte Antonioni: »I would say that *The Eclipse* is still a modern film in that its protagonists are people who do not believe in feelings – that is, they limit them to certain things.«³⁴

Gezeigt wird nicht mehr das Leben, sondern der Tod.

32 Ich danke Gertrud Koch für diesen Hinweis.

33 Deleuze, Gilles: Das Zeitbild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 21.

34 Antonioni, Michelangelo: *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, hg. v. Carlo di Carlo/Giorgio Tinazzi, amerik. Ausg. hg. v. Marga Cottino-Jones, Chicago: The University of Chicago Press 2007, S. 277.