

HEINZ-PETER PREUSSER (HG.)

# SPÄTE STUMMFILME

**ÄSTHETISCHE INNOVATION IM KINO 1924-1930** 



#### Julian Hanich

### Eine Reise ans Ende der Nacht

# Moderne und Modernisierungsängste in Friedrich Wilhelm Murnaus Sunrise

Es gilt vor allem, im Film unsere Zeit zu erfassen, mit ihrem Hoffen und Sehnen. F. W. Murpau<sup>1</sup>

[O]ne of the distinctive virtues of modernism is that it leaves its questions echoing in the air long after the questioners themselves, and their answers, have left the scene.

Marshall Berman<sup>2</sup>

What were the questions to which this film was the answer?

Anton Kaes<sup>3</sup>

### 1 Einleitung

An einem Frühlingstag im Jahre 1927 steigt der Hollywood-Mogul William Fox auf ein Podest in der Baker Library der Harvard University und hält einen Vortrag. Die Ansprache vor den Studenten der Graduate School of Business Administration

- 1 Zit. n.: Gehler/Kasten (1990), S. 62.
- 2 Berman (1982), S. 21.
- 3 Kaes (2009), S. 6.

ist Teil einer Vortragsreihe von illustren Persönlichkeiten der Filmindustrie.<sup>4</sup> Fox spricht von der Zeit, als die Bilder laufen lernten. Er erzählt vom Aufstieg des Kintopps zur Kinoindustrie. Und er lobt die erzieherische Funktion des Films. Dann kommt er stolz auf einen Regisseur zu sprechen, der gerade dabei ist, seinen ersten Film Sunrise – A Song of Two Humans für Fox zu drehen: «One of the greatest motion picture directors, the genius of this age, is a gentleman by the name of Dr. Murnau. He is a German who about two or three years ago made the greatest motion picture of all time called The Last Laugh. [...] It was a huge success abroad and, although the greatest motion picture of all time, was one of the greatests failures here» (zit. n.: Allvine 1969, S. 98).

Noch bevor Friedrich Wilhelm Murnau überhaupt einen Film in Hollywood herausgebracht hat, weist der Unternehmer William Fox auf einen der zentralen Konflikte hin, mit denen sich der deutsche Regisseur in den USA auseinandersetzen musste: den Antagonismus von künstlerischem und finanziellem Erfolg, den Widerspruch von «greatest picture of all time» und «greatest failure». Am 14. August 1926, nach dem großen Ankunftsbankett Murnaus im New Yorker Hotel Ritz, zitierte der *Film-Kurier* den optimistischen Regisseur, dem es immer auch darum ging, im Film etwas über seine Epoche zum Ausdruck zu bringen: «Ich liebe mein deutsches Vaterland über alles in der Welt, doch hier fühle ich die wunderbare Jugend und Frische eines Landes. Durch mein Werk hoffe ich, jener Jugend zu gefallen und das Herz Amerikas zu erreichen» (Anonymus 1926a).

Doch die Jugend und das Herz Amerikas zu erreichen – das sollte Murnau gründlich misslingen. Denn auch wenn Sunrise heute als eines der großen Stummfilm-Meisterwerke kanonisiert ist, hatte Murnau das Publikum ratlos zurückgelassen, als sein Film am 23. September 1927 in New York in die Kinos kam.<sup>5</sup> So schrieb *Variety* am 22. Februar 1928 verwirrt: «Natives are asking what the film is all about, with the mass not quite comprehending» (zit. n.: Lipkin 1977, S. 350). Auf das begleitende Vorprogramm verweisend, in dem ein Film über Mussolini zu sehen war, merkte Kenneth White an: «Sunrise bored audiences who were not bored with the manouvers of Fascist soldiers» (zit. n.: Lipkin 1977, S. 349). Und Robert Herring urteilte im März 1928 in der britischen Zeitschrift *Close-up* scharfzüngig: «The cinema should be the means of this age to express what this age feels and there is nothing of this age in Sunrise. [...] it succeeds quite elaborately in repeating the

- 4 Die Vortragsreihe lief unter dem Namen «Introduction to the Photoplay». Organisiert wurde sie von Joseph P. Kennedy, dessen Sohn John F. gerade zehn Jahre alt war. Die Dozenten waren angehalten, in der «oldest of American universities» über die «youngest [...] of arts» zu sprechen, so Joseph R. Kennedy. Vorträge hielten neben William Fox, der den Studenten ein paar «Reminiscences and Observations» mitteilte, unter anderem Will Hays, Adolph Zukor, Jesse Lasky, Marcus Loew, Harry Warner und Sam Katz (Smith 2001, S. 12 f.).
- 5 In der berühmten *Sight and Sound-*Liste, für die das britische Filmmagazin alle zehn Jahre nach den besten Filmen aller Zeiten fragt, rangierte SUNRISE 2002 auf Platz 7 und 2012 gar auf Platz 5. http://www.bfi.org.uk/sightandsound/topten/poll/critics.html, letzter Zugriff: 6.2.2016.

superficialities of every age while giving expression to none of the complexities of this» (zit. n.: Fisher 1998, S. 56, 69).

Dabei hatte Sunrise direkt ins Herz einiger hochgradig virulenter Debatten gezielt: vom Antagonismus zwischen Land und Stadt («Small Town vs. Big City) über die weibliche Emanzipation und den Wandel der Sexualität (<The New Woman) bis zum Aufkommen des Massenkonsumzeitalters (The New Era of Consumption»). Wenn aber diese aktuellen Bezüge bereits dem zeitgenössischen Publikum entgangen sind, so sind sie für uns heute noch schwerer zu greifen – ein Punkt, auf den auch Anton Kaes in seiner bedeutenden Studie zum Weimarer Kino hingewiesen hat: «A silent film's historical moment – the political, social, and cultural force field within which it was produced, distributed, seen, reviewed, and discussed - is anything but obvious. Many references that were readily understood by contemporary audiences are lost on us today.» (Kaes 2009, S. 6) Im Folgenden werde ich deshalb versuchen, Sunrise als komplexen Beitrag zu Debatten über den gesellschaftlichen Wandel in den amerikanischen 1920er-Jahren verständlich zu machen. In ihm findet, in narrativer und audiovisueller Form, ein Unbehagen vor der rasanten Modernisierung Ausdruck - ein Unbehagen, das der Film auf dialektische Weise bearbeitet und zu besänftigen versucht. Dass es in Sunrise tatsächlich darum ging, sich auf ein amerikanisches Publikum einzulassen, wird sich nicht zuletzt an den markanten Änderungen zeigen, die Carl Mayer an Hermann Sudermanns Adaptionsvorlage Die Reise nach Tilsit (1917) vornahm und die Murnau wiederum an Mayers Drehbuch durchführte. Letztlich geht es aber nicht darum, Murnaus (oder Mayers) auteuristische Intentionen nachzuzeichnen. Vielmehr liegt meinem Ansatz die Annahme zugrunde, dass Filme als Dokumente zu sehen sind, die Bezüge zu zeitgenössischen Diskursen aufweisen und auf die sie Einfluss haben können.

Freilich hat es Sunrise seinem Publikum – damals und heute – nicht ganz einfach gemacht, diese Bezüge auf Anhieb zu erkennen. «This song of the Man and his Wife is of no place and every place; you might hear it anywhere at any time.» So lautet das berühmte erste Insert von Sunrise. Der Film reklamiert für sich also eine zeitlose Universalität. Und in der Tat: Die namenlosen Figuren, die schwer lokalisierbaren Orte, der Untertitel «A Song of Two Humans» oder auch der in mancher Hinsicht archetypische Plot umgeben den Film mit einer schwer durchdringbaren Aura des Universellen.

Zudem wurde in Sunrise oft die ungewöhnliche Zwitterhaftigkeit eines Weimar-Hollywood-Hybridprodukts erkannt, bis hin zur Allegorisierung des Films

6 «Torben Grodal has argued that the art cinema strives for an effect of shigh art by seeking to represent that which seems permanent or permanently out of ordinary time (something shigher, a soul, a true identity)», fasst Edward Branigan zusammen (2006, S. 109). Von daher bedeutet, die zeitgenössischen Diskursbezüge verständlich zu machen, auch an der hochkulturellen Aura des Films zu kratzen.

als kulturelle Passage von Europa nach Amerika (Bilton 2008) oder als exorzistische Austreibung des Expressionismus (Prager 2000).7 In Sudermanns Erzählung hat der Film einen naturalistischen deutschen Text als Vorlage, der vom expressionistischen deutschen Drehbuchautor Carl Mayer in Deutschland für den deutschen Regisseur Murnau adaptiert wurde. 8 Murnau wiederum realisierte den Stoff für das amerikanische Studio Fox Film und brachte ihn zunächst für ein amerikanisches Publikum in die Kinos. Man denke dabei nur an die unterschiedlichen Zuschreibungen, welche die Bauten von Murnaus deutschem Filmarchitekten Rochus Gliese hervorgerufen haben. So berichtete die Firmenzeitschrift Fox Folks im Oktober 1926, dass Gliese am Lake Arrowhead eine komplette deutsche Kleinstadt gebaut habe (Bergstrom 2003, S. 81). Alan Bilton meinte, ein bayerisches Dorf erkannt zu haben, ähnlich dem oberbayerischen Murnau, nach dem sich der Regisseur benannt hatte (Bilton 2008). James Morrison hält dagegen fest, dass die Kleinstadt auch in bestimmten Teilen des ländlichen Amerika zu Hause sein könne (Morrison 1998, S. 59). In der modernen Großstadt des Films erkannte Fritz Olimsky seinerzeit in der Berliner Börsen-Zeitung «eine Kreuzung von Berlin, Paris und einer amerikanischen Großstadt» (zit. n.: Vogt 2001, S. 156). Arnold Höllriegel machte 1927 hingegen einen Ort aus, «der dem Potsdamer Platz in Berlin ähnelt» (zit. n.: Gehler/Kasten 1990, S. 119.) Auch das dürfte die Bezüge zu zeitgenössischen Themen verdunkelt haben.9

Legt man jedoch Schicht für Schicht frei, was sich unter der allegorischen und hybriden Oberfläche verbirgt, findet man einen Film, der stark verwurzelt ist in den amerikanischen zwanziger Jahren. Entgegen der eigenen Zeitlosigkeitszuschreibung, der viele Kritiker gefolgt sind, und weiter gehend als Interpreten wie Lucy Fisher oder James Morrison, die Sunrise bereits überzeugend als Film über die

- 7 SUNRISE war aber nicht nur hin- und hergerissen zwischen klassischem Hollywoodkino und deutschem Expressionismus, sondern auch zwischen Moderne und Massenkultur, Hoch- und Populärkultur (Morrison 1998, S. 31).
- 8 Die Werke des ostpreußischen Naturalisten Hermann Sudermann erlebten damals eine Adaptionskonjunktur, die erst in den fünfziger Jahren abflachen sollte. Seine Stücke Die Ehre, Heimat und Johannisfeuer wurden schon in den 1910er-Jahren zum Teil mehrfach verfilmt. 1924 kam der Roman Das Hohelied zum zweiten Mal nach 1918 auf die Leinwand, dieses Mal mit Pola Negri in Hollywood als LILY OF THE DUST. 1926 spielte Greta Garbo neben John Gilbert in der Sudermann-Verfilmung Flesh and The Devil. 1927 kam neben Sunrise auch noch Der Katzensteg von Gerhard Lamprecht heraus, basierend auf Sudermanns gleichnamigem Roman. http://us.imdb.com/Name?Sudermann,+Hermann, letzter Zugriff: 9.2.16.
- 9 So schreiben auch Robert C. Allen und Douglas Gomery: «Its narrrative concerns the illicit lust for a «vamp» almost bringing an otherwise «good» man to murder his wife, and the pastoral life of the country set against the excitement of the city locate Sunrise within familiar American literary and cinematic traditions of the 1920s. However, the style of Sunrise, with its forced-perspective sets, probing camera, compositional precision, use of off-screen space, vaguely European decor, and «expressionistic» acting render the film unreadable as just another Hollywood film» (Allen/Gomery 1985, S. 103).

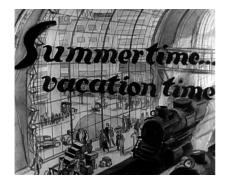
Moderne an sich erkannten, werde ich in diesem Aufsatz herauszuarbeiten versuchen, dass der Film auch als bemerkenswert punktgenauer, ja geradezu tagesaktueller Beitrag zu zeitgenössischen Debatten in den USA gelesen werden kann (für eine ähnliche Herangehensweise an Murnaus letzten Film Tabu, siehe Hanich 2002).

Das erfordert schon deshalb eine Blickverschiebung, weil es in der Murnau-Forschung eine ästhetisch-formalistische Schlagseite gibt: «Während das Werk von Lubitsch und Lang im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen und zeitgenössischer Mentalitäten zu lesen ist, inspirieren die Filme Friedrich Wilhelm Murnaus eher Filmanalysen, die die formalen Qualitäten der Kameraführung, Beleuchtung und *Mise en scène* betonen», so Sabine Hake (2004, S. 73). Dudley Andrew streitet gar einen sozialen Bezug vollends ab, wenn er behauptet, dass manche Filme Ansprüche darauf erhöben, als sozialer Kommentar verstanden zu werden, «pretenses Sunrise has at least the good taste to ignore» (Andrew 1977, S. 377). Einer methodologischen Einsicht Anton Kaes' folgend, möchte ich hingegen Sunrise als ein soziales Produkt begreifen, das auf spezifische Anliegen und Herausforderungen seiner Zeit reagierte: «Although no archive, no matter how immense, will ever allow us to unearth and reconstruct a historical moment in its totality, situating films from the 1920s in their original habitat can go a long way toward unlocking and reactivating their symbolic power» (Kaes 2009, S. 6).

# 2 Tourismus, Werbung, Luxus: Eine Initationsreise in die Moderne

Am Anfang steht – ein Werbeclip. Wir sehen ein gemaltes Plakat, auf dem der Werbespruch «Summer time ... vacation time» zu lesen ist (Abb. 1). Die gläserne Halle eines Stadtbahnhofs, ein paar Menschen, zwei Lokomotiven am unteren Bildrand. Der Bahnhof: ein klassischer Ort des Aufbruchs und der Mobilität. Plötzlich setzt sich das Bild in Bewegung. Durch Überblendung wird aus dem Plakat ein bewegtes Filmbild mit zwei dampfenden Eisenbahnen, die sich nacheinander in Fahrt setzen und dabei immer schneller werden (Abb. 2). Der Übergang von Stillstand in Bewegung ist bedeutsam. Denn indem der Film das Plakat belebt und beschleunigt, vollzieht er nach, was am Anfang jeder Reise steht: der Moment des In-Bewegung-Geratens. Murnau macht deutlich, dass Reisen einen Willen zur (Orts-)Veränderung voraussetzt und dieser Wille zur Mobilität ein dem mittelalterlichen Weltbild fremdes Signum der Moderne ist (Hartmann 1984, S. 86 f.). Gleichzeitig verbirgt sich dahinter auch ein Hinweis auf die Zauberkraft des Kinos: nämlich die Fähigkeit, statische in bewegte Bilder zu verwandeln. Ein gemaltes Bild geht über in einen

<sup>10</sup> Auch David Thompson hält fest: Murnau «does not lend himself easily to massive interpretation» (zit. n.: Roberts 2007, S. 688).





1-2 Das Werbeplakat wird zum Werbefilm

Film, eine alte Kunstform wird zu einer neuen – wie könnte ein Film geschickter auf sich selbst verweisen?

Die Geschwindigkeit nimmt in der zweiten Einstellung noch zu. Zwei Züge, die rasant aus unterschiedlichen Richtungen kommen, kreuzen sich in einer Art X-Form (Abb. 3). Das Bahnfahren wird als spektakuläre, rasende Form des Reisens gepriesen. In seiner vielzitierten Studie zur Geschichte der Eisenbahnreise hat Wolfgang Schivelbusch dargestellt, wie in der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts die Eisenbahn Raum und Zeit verringerte, indem sie Distanzen fühlbar schrumpfen ließ, Orte zusammenzog und die Reisezeiten verkürzte. Orte auf dem Land rückten in der neuen Wahrnehmung plötzlich nah an die Städte heran. Gleichzeitig wurde der Raum der Städte vermeintlich erweitert: «Die Dialektik des Vorgangs ist, dass die [...] zeitliche Verkürzung des Transports, die Erweiterung des Verkehrsraums bewirkt. Die

Zusammenziehung der Nation zur Metropolis [...] erscheint umgekehrt als Erweiterung der Metropolis, die sich durch Verkehrserschließung immer weiterer umliegender Gebiete tendenziell die gesamte Nation einverleibt», so Schivelbusch (2000, S. 37).

Durch die Binnenbeschleunigung innerhalb der ersten beiden Einstellungen und ihre dynamische Komposition wird in Sunrise der Eindruck erzeugt, dass Urlaubsziele nah seien und der Strand quasi hinterm Bahnhof beginne. Die Eisenbahnreise wird als temporeiches Start-Ziel-Erlebnis beworben. Trotz der geradezu explodierenden Verbreitung des Automobils war die Bahn Mitte der zwanziger Jahre ja noch immer das schnellste Fortbewegungsmittel der Massen. Wie Hans Magnus Enzensberger in seinem einflussreichen Essay «Eine Theorie des Tourismus» im Jahr 1958 festhielt, ging es der verächtlich machenden Tourismus-Kritik stets darum, die technische Entwicklung der Verkehrsmittel zu geißeln, denen der Tourismus seine Existenz verdankt (1964, S. 184f.). Nicht so bei Murnau: Neben der Feier der Eisenbahnreise im Prolog gibt es später noch zwei weitere markante Szenen der touristischen Reise, die nicht die edle Einfalt vortechnologischer Zustände hochhalten, sondern, im Gegenteil, die Modernität der neuen Fortbewegungsmittel preisen: die Ankunft des Dampfers im vormodernen Dorf sowie

die berühmt gewordene Trambahn-Einfahrt in die Großstadt, die beide murnausches Bewegungskino par excellence darstellen.

In der dritten Einstellung nützt Murnau das Split-Screen-Verfahren, um uns die idyllischeren Seiten des Reisens und des Urlaubs in einem Bild nahe zu bringen (Abb. 4). Auf der linken Seite sehen wir eine Hochhaus-Skyline, vor der sich ein Ozeandampfer in Bewegung setzt und auf uns zusteuert. Der Ozeandampfer war für die Bessergestellten Fortbewegungsmittel und luxuriöser Erholungsort zugleich.11 Auf der rechten Seite der Einstellung ist der Blick auf ein Strandbad freigegeben. Menschen baden und räkeln sich in der Sonne; Kinder hüpfen eine Treppe hinunter; im Vordergrund lehnt eine Frau im Badeanzug an einer Balustrade. Von unten nähert sich ihr ein gebräunter Mann mit Pomade in den Haaren. Spaß und Erholung, Flirt und Erotik liegen in der Luft. Dieses Strand-





3–4 Werbung für schnelles Reisen und luxuriösen Tourismus

bad am Meer könnte ein Projekt sein wie Robert Moses' Jones Beach State Park, der im Sommer 1929 auf Long Island eröffnet wurde. Solche Strandbäder waren damals Zeichen für die zunehmenden Möglichkeiten der Freizeitbeschäftigung und der florierenden Industrien des Müßiggangs während des Wirtschaftsbooms der zwanziger Jahre.<sup>12</sup>

Tourismus und Erholung – einst Privilegien der Wohlhabenden – wurden in den zwanziger Jahren immer mehr zu einem Massenphänomen. Am 10. Juni 1927 druckt die *New York Times* eine Meldung, in der es heißt: «More traveling is being done by Americans than ever before» (vgl. Sutton 1980, S. 160). Der Wettbewerb um die Touristen hatte zugenommen, die Erholungsreisenden mussten umworben werden. Das war die Aufgabe der Werbeleute, jener Berufsgruppe, die zusammen

<sup>21</sup> Zum Ozeandampfer siehe auch Gumbrecht (2001), S. 188. Ozeandampfer waren 1927, im Jahr von Charles Lindberghs Flug in der Spirit of St. Louis, noch die einzige Möglichkeit, den Atlantik zu überqueren. Wer will, kann sich daher auch an Murnau selbst erinnert fühlen, der im Jahr zuvor mit einem Ozeandampfer über den Atlantik nach Amerika gekommen war.

<sup>12</sup> Hierzu Marshall Berman: «These [...] projects were meant to open up a pastoral world just beyond the city limits, a world made for holidays and play and fun – for those who had the time and the means to step out» (Berman 1982, S. 299).





5–6 Werbeplakat vor Kates Fenster in City Girl (1930)

mit den Handlungsreisenden für den Zeithistoriker Frederick Lewis Allen die «agents and evangels» des Wohlstands darstellten (Allen 1931, S. 168). Mehr als 600.000 Menschen waren damals in der Werbebranche damit beschäftigt, eine verführerische Vision der neuen Konsumgesellschaft zu entwerfen (Boyer et al. 1993, S. 802). Und mit all seiner filmischen Eloquenz zeigt uns F. W. Murnau am Anfang seines ersten Amerika-Filmes genau das: ein Stück Werbung.

Es gibt mindestens zwei Gründe, die Eröffnungssequenz als das Pastiche eines Werbefilms von 46 Sekunden Länge zu verstehen. 15 Erstens unterscheidet sich die gemalte Anfangsszene von den Zwischentiteln, die später folgen. Die Typografie, die Kombination von Schrift *und* Bild, das Gemalte – diese Aspekte trennen das erste Bild des Films von allen anderen Weißauf-Schwarz-Inserts und weisen darauf hin, dass wir es hier mit der Gattung des

Werbeplakats zu tun haben. Es ist ein ähnliches Werbeplakat, wie es später vor dem Fenster von Kate hängen wird, der Protagonistin von Murnaus letztem Hollywood-Film City Girl (1930) – ein Plakat, das Werbung macht für das Reisen und die Freizeitgesellschaft, zum Urlauben und damit zum Konsumieren auffordert (Abb. 5 und 6).

- 13 Die Ausgaben für Werbung gingen 1927 drastisch in die Höhe: Die 1.5 Milliarden Dollar bedeuteten einen Anstieg von 50 Prozent gegenüber 1921 (Carter 1968, S. 32).
- 14 Folgt man Fred Gehler und Ullrich Kasten, so hatte sich Murnau Ende 1917 mit seinem Militärflugzeug auf Schweizer Gebiet verflogen. Nach der Notlandung war er bis Kriegsende in der Schweiz interniert. Dort muss es dann im Auftrag der deutschen Botschaft zur Herstellung einiger Werbefilme gekommen sein, über deren Inhalt jedoch nichts bekannt ist (Gehler/Kasten 1990, S. 27). Diese Angabe findet sich jedoch in keiner anderen Biografie Murnaus. In ihrem detaillierten biografischen Artikel «Ein großer Unbekanntere» hält Daniela Sannwald Murnaus Behauptung, die deutsche Botschaft in der Schweiz habe ihn mit Propagandafilmen (also nicht: Werbefilmen) beauftragt, für sehr unwahrscheinlich (Sannwald 2003, S. 59).
- 15 Dudley Andrew analysiert die Anfangssequenz hingegen als eine Art stilistisches *foreshadowing*, das vier unterschiedliche piktoriale und rhythmische Formen präsentiert, die sich im Laufe des Films dann weiter entwickeln (Andrew 1977, S. 361–369). In der Einstellung der sich kreuzenden Züge sieht Andrew einen eisensteinschen Konfklikt angelegt, was die prinzipielle Frage aufwirft, inwiefern sich die werbefilmartige Montage-Sequenz in André Bazins Behauptung fügt, in Murnaus Filmen würde die Montage praktische keine Rolle spielen (Bazin 2009, S. 93 f.).



7–10 Sunrise (jeweils rechts) im Vergleich mit Pinschewer/Seebers Du musst zur Kipho! (1925, oben) und Hans Richters Bauen und Wohnen (1927/28, unten)

Zweitens enthält die Anfangssequenz eine Reihe von Elementen, die im restlichen Film keine Rolle mehr spielen: eine Bahnhofshalle, Züge, einen Ozeandampfer, eine Hochhaus-Skyline, ein Strandbad mit flirtenden Menschen. Die Eingangssequenz ist losgelöst vom Rest des Films, der auch ohne den Anfang verständlich und geschlossen wäre. Der Beginn von Sunrise erinnert vielmehr an die zeitgleichen Experimente deutscher Avantgardisten, wie Walter Ruttmanns Berlin – Die Symphonie DER GROSSSTADT (1927), aber auch an deutsche Werbefilme der Zeit. Stilistisch gibt es Gemeinsamkeiten mit Werbefilmen der deutschen Avantgarde wie Du musst ZUR KIPHO! (1925) von Julius Pinschewer und Guido Seeber oder BAUEN UND WOH-NEN (1927) von Hans Richter (Abb. 7-10) (zum deutschen Werbefilm der 1920er-Jahre siehe unter anderem Agde 1998, Forster 2005 und Westbrock 1983). Sich den avantgardistischen Werbestil anverwandelnd, zeigt uns Murnau schöne Leute bei beneidenswerten Aktivitäten und führt uns die Reisemöglichkeiten der damaligen Zeit vor Augen. Die Eisenbahn deutet schnelles Reisen und die Nähe von Stadt zum Erholungsort an. Der Ozeandampfer und der Strand stehen für Freizeit und Müßiggang der feinen Leute. Beides zusammen verweist verführerisch auf Konsum.

Damit hat die scheinbar autonome Anfangssequenz Themen in Gang gesetzt, die dann im restlichen Film ihre Bedeutung entfalten. Sunrise thematisiert gesell-

schaftliche Neuerungen der Moderne. Der Aspekt der Reise ist dabei zentral: Der Film macht sich auf zu einer Initiationsreise von der traditionellen Gesellschaft in die modernisierte Welt und zurück.

## 3 Small Town versus Big City: Eindringen der Moderne ins ländliche Leben

Dabei sticht zuallererst der Stadt-Land-Konflikt heraus - ein Konflikt, der in vielen Murnau-Filmen eine Rolle spielt und der auch in den USA eine lange Tradition hat, die mindestens bis zu Thomas Jefferson zurückreicht (vgl. White/White 1977). Der Antagonismus zwischen ländlichem Farm- oder Kleinstadtleben und Großstadt, der in Amerika seit Generationen mal stärker, mal schwächer geschwelt hatte, entflammte in den zwanziger Jahren aufs Neue. Als einer der Gründe gilt ein Novum in der amerikanischen Geschichte: Die Volkszählung von 1920 hatte ergeben, dass die Zahl der Stadtbewohner erstmals die der Landbevölkerung überstieg. Im Laufe des Jahrzehnts kletterte der Anteil der Stadtbevölkerung sogar von 51.4 auf 57.6 Prozent (Allen 1931, S. 285). Zusammen mit der rasanten Technologisierung und der großen Einwanderungswelle Anfang der zwanziger Jahre war die Urbanisierung hauptverantwortlich für die Veränderungsängste der ländlichen Bevölkerung und ihre zum Teil wütenden Abwehrreaktionen darauf. Wie stark die anti-urbanistische Haltung verbreitet war, lässt sich schon daran erkennen, dass selbst ein radikaler Modernisierer und Held des Maschinenzeitalters wie Henry Ford oder der bedeutendste Architekt der amerikanischen Moderne, Frank Lloyd Wright, in Tiraden gegen die Stadt verfielen. 16 Umgekehrt kann man aber auch die Heftigkeit der großstädischen Polemiken gegen die Werte von Small-Town-America als Form der Angstabwehr deuten (Baritz 1970, S. XXXII). In seinem Buch The Public and its Problems von 1927, dem Jahr in dem Sunrise Premiere hatte, forderte der pragmatistische Philosoph John Dewey hingegen eine Wiederbelebung des lokalen way of life. 17 Bei Dewey schwang die leise Sehnsucht nach dem ländlichen oder kleinstädtischen Leben mit - ein Gefühl, das auch die erste Hälfte von Sunrise vermittelt.

Die Kamera zeigt uns das Dorf zunächst im Panorama: Keine elektrischen Leitungen durchkreuzen das Bild, Antennen existieren nicht, und das höchste

<sup>16</sup> Im Jahr 1922 war eine Sammlung der Artikel von Henry Ford erschienen, die er im *Dearborn Independent* veröffentlicht hatte. Darin heißt es unter anderem: «[W]e shall solve the City Problem by leaving the City.» Und: «The real United States lies outside the cities» (zit. n.: White/White 1977, S. 201 f.).

<sup>17</sup> In Deweys Ausführungen scheint eine anti-technologische Haltung durch, die auch in Sunrise anklingt: «The Great Society created by the steam and electricity may be a society, but it is no community. The invasion of the community by the new and relatively impersonal and mechanical modes of combined human behavior is the outstanding fact of modern life», so Dewey 1927, S. 98.

Gebäude, das über die spitzgiebligen Häuschen hinausragt, ist der Kirchturm (Abb. 11). Zu einer Zeit, als 60 Prozent der Häuser in den USA mit Strom versorgt waren und selbst 40 Prozent der ländlichen Haushalte über einen Telefonanschluss verfügten, wird hier noch mit Kerosinlampen und Kerzen beleuchtet und auf Holzöfen gekocht (Boyer et al. 1993, S. 800; Leinwand 2001, S. 13). Die Leute bewegen sich per Pferd, Kutsche oder Ruderboot fort. Autos gibt es keine, und dass obwohl damals schon jeder fünfte Amerikaner ein Automobil besaß und das neue Ford Model A die Autofahrer in ihren Bann schlug (Leinwand 2001, S. 8). Darüber hinaus sind die Dorfbewohner gekleidet wie in vergangenen Zeiten, unbeleckt von den Geschmäckern und Moden der Stadt. Das Dorf in SUNRISE verkörpert mithin die Authentizität des antimodernen Lebens.





11-12 Dorfpanorama und Touristenanlegestelle

So scheint es jedenfalls auf den ersten Blick. Doch der Schein trügt. Wer genau hinsieht, wird hier von Anfang an ein Feriendomizil für großstädtische Touristen erkennen. Das Werbeclip-Pastiche des Anfangs führte bereits direkt auf das Thema (Tourismus) hin. In der darauffolgenden Szene transportiert die Urlauber-Fähre eine Gruppe von «vacationists» zum Dorf, wie es im darauffolgenden Zwischentitel heißt, wo sie am Landungssteg von anderen Erholungssuchenden empfangen werden (Abb. 12). Bei dem Dorf handelt es sich mithin um einen Erholungsort für Stadtmenschen, die das hektische Leben der modernen Großstadt hinter sich lassen und ein scheinbar authentisches Leben genießen wollen, ganz im Sinne des Reisetrends Mitte der zwanziger Jahre. Am 25. Juli 1926 hatte die New York Times unter der Überschrift «Where Americans Go on Summer Vacations» festgehalten: «The United States is in the grip of a great out-of-door movement. The tense pace of city life is driving people to seek recreation in a simpler form, eliminating as much of the sophistication that attaches itself to our high-speed existence as possible» (Anonymus 1926b). Der französische Schriftsteller Paul Morand beschrieb in einem Essay für Vanity Fair, der im selben Monat erschien wie Sunrise, das Reisen gar als ein Abtauchen in die Vergangenheit: «[T]he traveler does more than transpose himself in space, he goes backward and forward in time, since each people has its own rhythm, its own <a href="tempo"></a> (Morand 1927, S. 62). Eine Zeitreise in eine Art wohlkonservierte Vormoderne ermöglicht auch das Dorf in Sunrise seinen Touristen.

Ein Dorf, das durch Wasser abgeschieden und nicht per Auto oder Eisenbahn erreichbar war, musste wie ein Versprechen wirken, zu einer Zeit, als die Mobiliät der großstädtischen Mittelschicht stark zugenommen hatte (Boyer et al. 1993, S. 811). Interessanterweise existiert am Wasser eine exakt für die Urlauber-Fähre konstruierte Landestelle. Die Fähre fügt sich geschmeidig in den Holzsteg ein wie ein passendes Puzzleteil: Die Anlegestelle stellt einerseits den singulären Kontaktpunkt von mechanisierter Welt und archaischem Dorf dar; andererseits sind Dorf und Großstadt nur durch den See und eine Trambahnfahrt getrennt. Sunrise greift hier den aktuellen Trend des Anwachsens der Großstädte und die damit einhergehende radiale Ausdehnung der suburbs auf (Allen 1931, S. 285). Die amerikanische Großstadt, die sich während der zwanziger Jahre immer mehr Umland einverleibt und ihre Hände nach immer weiteren suburbs ausgestreckt hatte, ist auch in Sunrise dabei, sich langsam an das Dorf heranzuschleichen. Die Zeitungsannonce in den Händen des namenlosen City-Vamps - «FARMERS! If you want to sell your home and move to the city... We pay cash! United Real Estate Company. Natl. Bank Bldg.» - thematisiert diesen Griff der Großstadt nach dem Umland der Farmer. Murnau hat dieses Inserat noch in den USA modifiziert, denn in Mayers Drehbuch lautet die Annonce lediglich: «Bauernhöfe zu kaufen gesucht» (Mayer 1971, S. 92). Es fehlen die Erwähnung der Bank, der direkte Aufruf an die Farmer und die Option, in die Großstadt zu ziehen.

Denn darauf spielt die Annonce an: den Drang vieler Farmer, ihr Land aufzugeben und in die Städte abzuwandern. Es gab in dieser Zeit einen regelrechten Exodus von Bauern Richtung Großstadt, wie in der *New York Times* vom 2. August 1927 zu lesen ist (S. 32). Indem Murnau und Carl Mayer den reichen litauischen *Fischer* Ansas aus Sudermanns Vorlage zum armen namenlosen *Farmer* (George O'Brien) umformten, hatten sie ihre Geschichte geschickt der amerikanischen Ikonografie angepasst und sich gleichzeitig an einer aktuellen Diskussion beteiligt. Seit Crèvecoeur und Jefferson galt der Bauer in Amerika als geradezu zeitloser, mythischer Held – ein Held, der in den zwanziger Jahren jedoch Schaden nahm. <sup>18</sup> So schrieb der Journalist William Allen White in seinem «Portrait of a Typical Farmer» am

18 Die quasi-mythische Überhöhung des Farmers im Film hat Emanuel Levy in seiner Studie über die amerikanischen Kleinstadt-Filme nachgewiesen: «[D]espite the fact that statistically more Americans are blue-collar workers than farmers, films have continuously given preference to farmers. The dramatic decline in the proportion of farmers in the occupational structure (from 37.5 percent in 1900, to 21 percent in 1930, to 11.8 percent in 1950, to 2.8 percent in 1980) has not affected film mythology. [...] This coherent depiction is based on ideological reasons: Glorification of the farmer has prevailed in American culture from the Jeffersonian era and its antiurban bias. Moreover, if the portrayal of small towns has somehow changed over the years, the cinematic imagery of farmers has remained the same.» (Levy 1991, S. 252 f.)

30. Januar 1927 im New York Times Magazine: «Whatever he may have been once, he is now a different person from the farmer of rural tradition. He is indeed more than a person. He is a problem» (White 1927, S. 1). Die Bauern hatten zur Zeit des letzten Landwirtschaftsbooms während und kurz nach dem Ersten Weltkrieg Anleihen aufgenommen, um Land zu akquirieren und sich mehr Arbeitsgeräte anzuschaffen. Als die Kriegseinkäufe der Regierung für die Armee zurückgingen und sich die europäischen Märkte erholten, mussten sie mit großen finanziellen Einbußen kämpfen. Als zusätzlich die Anleihen und Hypotheken-Zahlungen fällig wurden, gerieten die Bauern unter erheblichen Druck. «Moneylenders strip the farm», sagt uns die Magd (Bodil Rosing) in SUNRISE deshalb gleich zweimal (Abb. 13). Sie reißt damit ein Thema an, dass Murnau drei Jahre später in CITY GIRL in den Mit-





13–14 Der Bauer muss an die «money lenders» verkaufen – Gebäude der «National Bank»

telpunkt stellen wird. Die Landbevölkerung konnte oft nicht standhalten und verkaufte, um in die Stadt zu ziehen, wie es die Zeitungsannonce im Film nahelegt. Als der Bauer und seine Frau später im Film mit der Tram in die Großstadt fahren, ist auf dem Hauptplatz ein großes Logo zu sehen: «National Bank» (Abb. 14).

Am 24. Juli 1927 erscheint im *New York Times Magazine* ein nostalgischer Artikel unter der Überschrift «In Rural America the Picture Changes», in dem es heißt: «[T]he farmer and his wife [have] capitulated to fortune and put up a 〈Tourists Accomodated› sign. [...] Old farms whose owners are no longer able to make them pay are being converted into roadside conveniences for tourists» (S. 12 f.). In zeitgenössischen Werbeannoncen stößt man immer wieder auf die Verbindung von 〈Erholung auf dem Land› und 〈Urlaub auf dem Bauernhof›. <sup>19</sup> Das Dorf in Sunrise stellt exakt einen jener Orte dar, die durch die finanziellen Umstände gezwungen waren, sich dem Tourismus zu öffnen – und damit dem Eindringen der Moderne in eine vormorderne Lebensform.

<sup>19</sup> New York Times vom 26.6.1927, Section 8, S. 14. New York Times vom 25.7.1926, Section 10, S. 11. New York Times Magazine vom 24.7.1927, S. 12f.





15–16 Der Großstadt-Vamp beim demonstrativen Konsum und Müßiggang

Geradezu allegorisch verkörpert die alleinreisende «Woman from the City» (Margaret Livingston) dieses Eindringen der großstädtischen Moderne in das Gefüge des Dorfes. Wie so viele Touristen in dieser Zeit versucht sie, in eine unbefleckte Vormoderne zu entkommen, in eine «unberührte Geschichte» abzutauchen, um noch einmal mit Enzensberger zu sprechen (1964, S. 190). Statt sight-seeing bevorzugt sie eine Form des life-seeing avant la lettre.20 Die Touristin hat sich bei einem alten Ehepaar einquartiert und verbringt ihren Urlaub in «demonstrativem Konsum», wie es Thorstein Veblen in seiner einflussreichen Studie The Theory of the Leisure Class nannte, die 1924 neu aufgelegt worden war (Veblen 1994 [1899], S. 47 f.). Die glamouröse Urlauberin missbraucht die Tugend der Gastfreundschaft und konsumiert die Dienstleistungen ihrer Vermieter: Sie tritt ins Wohnzimmer, stört das Paar

beim Essen und lässt sich von der Frau die Schuhe putzen (Abb. 15).<sup>21</sup> Der Glanz ihrer Schuhe kontrastiert auffällig mit der Kargheit des Raumes, in dem die reine Funktionalität herrscht. Nylonstrümpfe, Rock und Bubikopf stehen im Gegensatz zur traditionellen Kleidung der Vermieter. Das Klassengefälle zwischen der reichen Urlauberin und den armen Vermietern ist nicht zu übersehen.

Doch was die Großstädterin vor allem konsumiert, ist: Zeit. Wie schon der Werbeclip-Beginn nahelegt, ist ein ausgiebiger Urlaub ein Luxusgut. Die Urlauberin raucht, frisiert sich, schreitet durchs Dorf wie auf einem Mode-Catwalk (Abb. 16). Sie liegt im Bett, liest Zeitung und hat Zeit, den Bauern zu verführen. Sie pflegt, was Veblen als «demonstrativen Müßiggang» abgeurteilt hat. Schon der anfängliche Zwischentitel weist uns darauf hin: «Several weeks had passed since her coming

<sup>20 «</sup>Life-seeing» ist ein von Axel Dessau (1909–1992) geprägter Begriff des Tourismus, mit dem Programme beschrieben werden, die es den Gästen erlauben, in das soziale Leben einer fremden Kultur einzutauchen. Dazu gehört auch das Anteilnehmen am Alltag von Privatleuten (Goeldner 2000, S. 358).

<sup>21 «</sup>Die Tugend [der Gastfreundschaft], die man beschwören will, wird vernichtet, indem man sie in Anspruch nimmt», so Enzensberger über das life-seeing. S. 201.

and still she lingered.» Die auktoriale Erzählstimme des Zwischentitels vertritt eine protestantische Arbeitsethik im Sinne Max Webers, die den Müßiggang der Urlauberin nicht toleriert. Die Frau aus der Stadt ist eine Vertreterin jener Konsumgesellschaft, welche gerade dabei war, die traditionelle Produktionsgesellschaft abzulösen (ein Punkt, auf den ich zurückkommen werde).

Im Gegensatzpaar (herkömmliche Arbeitsethik versus modernes Konsumdenken) steht das Dorf auf der Seite der Tradition. Beispielhaft verdichtet finden wir dies in der idyllischen Rückblende, in der die Magd einer Dorfbewohnerin von der glücklichen Vergangenheit des Bauernpaares erzählt. Hier unterhalten sich zwei alte Frauen, die aus einer Zeit stammen, als harte und selbstentsagende Arbeit noch nicht im Zweifel stand. Anschließend sehen wir die Frau des Bauern (Janet Gaynor) mit dem Kind und den Mann auf dem Acker beim Arbeiten. Die Gleichung lautet: Rückblende = Vergangenheit = Land = Arbeit = glückliche Zeit. Die Gegenwart ist dagegen durch das neue, verführerische Konsumdenken der Frau aus der Stadt bedroht. Einst war die Familie selbsterfüllt und gesund. Erst als die Urlauberin den Bazillus des Konsums in das Dorf trägt, wird auch der Mann davon infiziert: «Now he ruins himself for that woman from the city ...»

Der Bauer hat die protestantische Ethik und die puritanischen Charaktervorstellungen aber noch verinnerlicht. Er ist ein Getriebener, der sich der Sünde bewusst ist und doch vom Fleisch der Frau aus der Stadt in Versuchung geführt wird. Daniel Bell hat daran erinnert, dass es gerade die Intimität des Dorfes war, die den Bewohnern die Sünde der Versuchung des Fleisches gewahr machten (Bell 1996, S. 59). Deshalb ist es von hoher Symbolkraft, wenn der Bauer just in dem Moment erschrocken vom Mord an seiner Frau ablässt, als die Kirchenglocken wie ein akustisches Über-Ich zu läuten beginnen – ein Aspekt, der in Mayers Drehbuch fehlt. Dieses Signal musste für die damaligen Zuschauer besonders auffällig gewesen sein, denn Sunrise war der erste Film mit Fox' neuer Movietone-Technik.<sup>22</sup>

### 4 New Woman versus True Woman: Die Großstädterin als bedrohlicher Vamp

In den zwanziger Jahren sehnten sich viele amerikanische Kleinstädter nach einer Vergangenheit, in der die Welt noch einheitlich, die Werte klar, der Glauben stark, die Sexualität eingehegt und die Bauern unabhängig waren. Die Stadt stellte ein dunkel wucherndes Gebilde dar, das sich aus einer Vielzahl bedrohlicher Facetten zusammensetzte: dem Einfluss fremder Bevölkerungsgruppen und Religionen;

<sup>22</sup> Am 21. Januar 1927 hatte Fox in New York bereits den ersten nachträglich mit Musik vertonten Movietone-Film What Price Glory? gezeigt. Sunrise war hingegen der erste durchgängig original mit Movietone-Musik und -Tönen synchronisierte Film.

dem großstädtischen Verbrechen und der Korruption; der modernen Wissenschaft und dem intellektuellen Leben; dem Freizeitkonsum und der gleichzeitigen Abkehr von der protestantischen Arbeitsethik. Im Mittelpunkt stand dabei die *New Woman* mit ihrem veränderten Rollenbild und ihrer neuen Vorstellung von Sexualität – ein Punkt, den Sunrise aufgreift und wiederum in der Frau aus der Stadt verdichtet.

In «The Vamp and the Machine: Fritz Lang's Metropolis» hat Andreas Huyssen eindrucksvoll herausgearbeitet, wie in Langs Science-Fiction-Klassiker die Furcht vor der Maschine und die traditionelle Angst vor der weiblichen Sexualität in der Figur des zerstörerischen Roboters ineinander aufgehen (Huyssen 1986; vgl. Prager 2000, S. 290). Bei Murnau geschieht etwas Ähnliches: Die Konzepte «Frau» und «Stadt» verschmelzen in der «Woman from the City» zur allegorischen Figur, die ein Bündel moderner Traditionsbedrohungen geschultert hat.

Der demonstrative Konsum der Frau aus der Stadt schließt neben den örtlichen Dienstleistungen und einem exzessiven Verbrauch von Zeit auch einen, wenn man so will, sexuellen Konsum mit ein: Sie fordert den Farmer als alleinigen Besitz und persönlichen Konsumartikel. «Tell me! You are all mine?» ruft sie und fordert den Bauern auf, seine Frau aus dem Weg zu räumen. Doch als ein Objekt des demonstrativen Konsums erfüllt der exotische Konsumartikel (ländlicher Mann) nur in der Stadt seinen Zweck, weshalb wir die Aufforderung «Come to the city!» gleich dreimal in Zwischentiteln zu sehen bekommen.<sup>23</sup> Der Bauer soll sein Land verkaufen, alles zurücklassen und sich ganz in den Besitz der Frau begeben. Murnau und Carl Mayer haben dabei die dem Film zugrunde liegende Erzählung entscheidend verändert: Während Sudermanns Magd Busze, eine reiche Besitzerstochter, aus der gleichen Gegend wie der von ihr verführte Fischer Ansas kommt, entstammt die Verführerin im Film aus einem ganz anderen sozio-kulturellen Umfeld (Sudermann 1971, S. 382). «The Woman from the City»: Als Kreuzung aus Vamp und Flapper ist sie die allegorische weibliche Konsumfigur aus der Großtstadt, die den Farmer aussaugt.<sup>24</sup> Folgerichtig ist ihre Bedeutung gegenüber der Vorlage, wo die Magd nur anfangs eine Rolle spielt, deutlich aufgewertet.

Vamp und Flapper riefen in den zwanziger Jahren Assoziationen wie weibliche Emanzipation, Alkohol und sexuelle Freizügigkeit wach. Sie unterminierten Konzepte wie Keuschheit und Bescheidenheit und stellten die traditionellen Vorstellungen von Maskulinität und Feminität in Frage. Eine «revolution in morals and manners», wie es damals hieß, schien im Gange zu sein. Sexualität wurde in den zwanziger Jahren zu einem Wesensmerkmal der Moderne (Haag 1993, S. 162). Gründe dafür gab es viele: das Aufkommen der Psychoanalyse; die größere Privat-

<sup>23</sup> Genau heißt es: «Sell your farm ... come with me to the City.» «Leave all this behind ... come to the City!» Und, in sehr großen Buchstaben, «Come to the City!»

<sup>24</sup> Mit Verweis auf die Zeitungsanzeige, die von der Frau aus der Stadt angestrichen wird, behauptet Ken Calhoon, das wahre Ziel der großstädtischen Verführerin sei es, sich vom Farmer finanziell aushalten zu lassen (Calhoon 2012, S. 379).

sphäre für Jugendliche durch die schnelle Verbreitung des Autos; die erweiterte ökonomische Freiheit der Frau; die Stimulierung durch Hollywood-Filme; die Anfänge einer ernsthaften Sexualforschung (in Deutschland beispielsweise durch Magnus Hirschfeld; vgl. Freedman 1974/75, S. 379; Haag 1993, S. 162). Hatte die viktorianische Sexualmoral Reinheit, Hygiene und die rigide Kontrolle der erotischen Triebe gefordert, wurde Sex von jüngeren Frauen zusehends als Spaß und Abenteuer gesehen (Forbes-Robertson Hale 1976, S. 78). Die jungenhaften und energiegeladenen Flapper waren Vorreiterinnen und Symbol dieses Normenwandels. Sie trugen kurze Haare, dünne, kurze Kleider und viel Make-up. Das fiktionale Gegenstück zum Flapper waren der Vamp und die *femme fatale*, deren häufiges Auftauchen in Fiktionen dieser Zeit oft als Ausdruck einer männlichen Furcht vor der modernen *New Woman* gedeutet worden ist. «She is not a subject of feminism but a symptom of male fears about feminism», so Mary Ann Doane über die *femme fatale* (1991, S. 2).

SUNRISE führt uns vor, wie die «außer Kontrolle geratene Sexualität» der New Woman aussehen könnte. Als wir die «Woman from the City» das erste Mal sehen, zündet sie sich eine Zigarette an – ein erotisches Zeichen der Emanzipation, zu einer Zeit als Rauchen bei Frauen gerade erst aufkam. (In einem Werbespruch

der zwanziger Jahre wurden Zigaretten auch als «torches of freedom» bezeichnet; Boyer et al. 1993, S. 803.) Die Frau aus der Stadt bürstet sich die Haare, holt ihr kurzes Kleid aus dem Schrank, schaut selbstverliebt in den Spiegel (Abb. 17). Im Hintergrund dieser erotisch aufgeladenen Einstellung steht prominent ein einzelner, hochhackiger Schuh, jener Schuh, der später von der bäuerlichen Vermieterin poliert wird. Freud hatte in seinem Aufsatz über den «Fetischismus», der im selben Jahr wie SUNRISE erschien, den Schuh bekanntlich als ein bevorzugtes Fetischobjekt bezeichnet (Freud 2000, S. 386).

In der berühmten nächtlichen Moorszene macht sich die Frau aus der Stadt den Mann dann sexuell untertan, indem sie ihn würgt, auf ihm thront, wie ein Vampir an seinem Hals saugt und vor seinen Augen einen erotischen Ekstase-Tanz vollführt, um ihn in die Stadt zu locken (Abb. 18). Die großstädtische





17-18 Der Flapper-Vamp saugt den Bauern aus

Verführerin hat nicht ohne Grund den bei weitem größten Rede- bzw. Zwischentitelanteil (wenngleich sie nach der Versöhnung des Paares komplett verstummt). Es ist die Frau, die den aktiven Part in dieser Affäre übernimmt: Sie sucht den Mann auf, sie pfeift nach ihm, sie unterwirft ihn beim erotischen Spiel. Es gelingt ihr beinahe sogar, ihn zum Mord an seiner Gemahlin zu bewegen. In einer grandiosen Mehrfachbelichtungsszene sehen wir, wie sie sich der Psyche des Bauern bemächtigt. Dabei stellt sie nicht nur die sexuelle Zurückhaltung der Frau in Frage, sie untergräbt auch die traditionelle Autorität des männlichen Subjekts.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Bauer später, nach der Versöhnung mit seiner Gemahlin, allen Frauen den aktiven Verführungspart geradezu hysterisch abstreitet. Als sich die Maniküre mit tiefem Ausschnitt und aufreizender Art an ihn heranmacht, schüttelt er nervös den Kopf und zieht die Hand weg. Als die «Frau aus der Stadt» am Ende wieder nach ihm pfeift, bringt er sie beinahe um. Erst mit der Vertreibung des Flapper-Vamps wird die Kontrolle des bedrohten männlichen Subjekts vollends wieder hergestellt. «This is a song of *two* humans [...]. Since the plot involves three characters, since Margaret Livingston received star billing along with Janet Gaynor and George O'Brien, this can only mean that she, the cat woman and vamp, is nonhuman, inhuman, and must be severed from the community», so Dudley Andrew (1977, S. 358). Der Vampir ist eine Kreatur der Nacht, die das Licht scheut, weshalb wir den Vamp in Sunrise fast ausschließlich nachts zu sehen bekommen. Konsequenterweise spielt sich ihre schmähliche Niederlage, die Abreise auf der Ladefläche einer Kutsche, am helllichten Tage ab.

Als Kontrastfigur und positives Gegenbild dient im Film die Ehefrau des Farmers (ähnlich der guten Maria in Metropolis). Ihre Haare sind hell, durch einen strengen Scheitel mittig geteilt und straff zu einem Dutt zusammengefasst. Anfangs trägt sie ein hochgeschlossenes, altmodisches Kleid mit Schürze. In den Credits wird sie nur als «The Wife» eingeführt, womit sie nicht als eigenständige Frau, sondern lediglich als Anhang ihres Mannes definiert ist. Später, während des Aufenthalts in der Stadt, wechselt sie in ein braves Kostüm, das sich in seiner Helligkeit deutlich vom dunklen Gewand der Nebenbuhlerin abhebt. Ihre Aufgaben sind durch den Haushalt bestimmt: Sie kocht, trägt das Essen auf, füttert die Hühner auf dem Bauernhof. Vor allem aber ist sie: Mutter. Während sich der Mann auf das Abenteuer im Moor mit dem hocherotischen Flapper-Vamp einlässt, sehen wir in Parallelmontage die Frau mit dem Kind im Arm. Murnau schneidet dabei vom küssenden Paar im Mondschein auf die weinende Mutter mit dem Kind und wieder zurück auf das erregte Paar. Die Ehefrau des Farmers fügt sich damit ein in das klassische Bild der getrennten Sphären von arbeitendem Mann und der Frau am

<sup>25</sup> Im Gegensatz dazu bleibt die überbordende Sexualität des Vamps fortpflanzungstechnisch folgenlos: «[I]t is appropriate that the femme fatale is represented as the antithesis of the maternal – sterile or barren, she produces nothing [...]», so Mary Ann Doane (1991, S. 2).

Herd. Die Flapper-Vamp-Großstädterin dagegen bewegt sich frei im öffentlichen Raum: Sie geht nachts durch das Dorf, lockt den Mann aus dem Einflussbereich seiner Gemahlin hinaus in den öffentlichen Raum und wandert durchs Moor. Abhängigkeit, Passivität und Unbeweglichkeit stehen Unabhängigkeit, Aktivität und Mobilität gegenüber – wobei der Film die traditionellen Werte zunächst unterstützt.

Darüber hinaus versucht SUNRISE, die beiden als asexuelle Kinder darzustellen – und das obwohl ihr Kind einen sexuellen Akt des Paares voraussetzt. «They used to be like *children...*» sagt die Magd gleich zweimal. Die Betten der beiden stehen weit von einander getrennt. Sie geben sich verstohlene Küsse wie unerfahrene Teenager. Wer so unschuldig aussieht wie die Frau, kann nicht anders als unbefleckt empfangen haben, könnte man denken. Aber nicht nur durch ihre Asexualität





19–20 Ikonografie von Madonna und Heiliger Familie

wird die Frau zur Madonnenfigur stilisiert (Abb. 19), auch für seine idyllisierende Rückblende verwendet Murnau die Ikonografie der Heiligen Familie (Abb. 20). Als Gegenstück zur sexbetonten Affäre des Bauern mit der Großstädterin legt uns der Film das Ideal der wahren Liebe in der Ehe nahe: Im Jahr 1927, als die Scheidungsrate in den USA höher als im gesamten halben Jahrhundert zuvor liegt, stellt Murnau einen Mann in den Mittelpunkt, der reumütig von einer Affäre zu seiner Frau und zur monogamen Ehe zurückkehrt (Leinwand 2001, S. 190). Die überbordende Sexualität wird am Ende – so scheint es jedenfalls auf den ersten Blick – mit der Frau aus der Stadt verbannt.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Wie Pamela S. Haag zeigt, gewann das Konzept der wahren Liebe in den zwanziger Jahren wieder stark an Bedeutung. In Artikeln, Büchern und Magazinen wurde sie als ein Vademekum gegen die Fragmentierung des Selbst in der Moderne verschrieben: «Perhaps in response to the fragmentation of social roles and identities, both popular and sociological discourses on romance and sexuality depicted love as impervious to the splintering interventions or interests of the market and distinct from rationalistic, functional relations of work or sexual barter» (Haag 1993, S. 167).

### 5 The New Era of Consumption: Kathartischer Konsum in der Großstadt

Die Frau aus der Stadt als Bedrohung für die dörfliche Männlichkeit; die großstädtische Urlauberin als faule Konsumentin; die *conspicuous consumption* der Großstädterin als Gefahr für die protestantische Arbeitsethik; der Tourismus aus der Metropole als Notlösung in der Finanzkrise; und die gierigen Banken aus der City, die sich das Land der Farmer einverleiben wollen – die Großstadt ist auch bei Murnau das bedrohliche Andere des Dorfes. Ohne dass wir bis dahin die Stadt ein einziges Mal gesehen hätten, wird sie in ein negatives Licht gerückt.

Nun muss eine negative Sicht auf die Großstadt bei Murnau nicht verwundern: Themen wie Entfremdung und Korruption in der Großstadt spielen schon in Phantom und Die Finanzen des Großsherzogs eine Rolle, und in Der Brennende Acker gilt das Land als Bewahrer alter Ideale. Für die Großstadtdarstellung vieler Murnau-Filme gilt daher, was Kaes im Zusammenhang mit Langs Metropolis geschrieben hat: Hier scheint noch einmal die verdrängt-archaische und nichtsynchrone Dimension der Moderne durch (Kaes 1993, S. 155). Im ersten Teil von Sunrise spiegelt sich die Angst vor der Moderne in der Furcht des Dorfes vor allem Großstädtischen: dem Konsum, der Frauenemanzipation und den Verlockungen der Metropole.

Doch das ist nur das eine Bild der Großstadt. Das andere Bild, das immerhin knapp 40 der insgesamt 90 Minuten ausmacht, ist deutlich positiver gezeichnet. Signifikanterweise liegt die Stadt jenseits des Sees, der bei Sudermann noch ein in Nehrungen verzweigter Fluss war. Der See markiert die topologische Grenze zwischen den semantischen Räumen (Dorf) und (Großstadt). Ihn zu überqueren bedeutet, in ein fremdes Reich einzudringen. Als handelte es sich um den mythologischen Fluss Styx, überqueren Mann und Frau den See und dringen in ein scheinbares Reich der Toten ein. Doch erstaunlicherweise entpuppt sich «The City» nicht als dunkler Hades, sondern als lebendige und leuchtende Metropole. Auch hier nahmen Mayer und Murnau eine wichtige Änderung vor und werteten so den Stadt-Land-Kontrast auf: Aus der litauischen Kleinstadt Tilsit, die damals etwa 26.000 Einwohner hatte, wurde eine moderne Millionenstadt. Thomas Koebner hat darauf hingewiesen, dass in der Großstadtdarstellung von Murnaus amerikanischer Periode eine Blickverschiebung stattfand: «Murnaus Abwehr der Großstadt, seine, wenn man so will, zivilisationskritische Psychologie der (städtischen) Massen weicht im amerikanischen Werk deutlich auf» (Koebner 1999, S. 73). Aus der Sicht des Dorfes erscheint die City als bedrohliches Stereotyp - sobald sich der Film mit den Protagonisten in die Metropole verlagert, schlägt die Darstellung plötzlich um.

Schon wer zum ersten Mal gemeinsam mit den beiden Protagonisten per Trambahn in die Großstadt einfährt, dürfte erstaunt sein darüber, was in Murnaus Groß-

stadt ausgeblendet bleibt. Die Stadt wird nicht als maschinengetriebenes Gebilde dargestellt wie die deutsche Hauptstadt in Ruttmanns Berlin, die Symphonie der Grossstadt (1927). Murnaus Großstadt ist auch kein Wunderwerk des neuen Bauens wie das New York in Robert Flahertys Twenty-Four Dollar Island: A Camera Impression of New York (1925–27) mit seinen zahllosen Einstellungen von Kränen, Schornsteinen und Leitungen. Es fehlt der paradigmatische Blick in die Häuserschluchten oder über die Stadt hinweg, den Paul Strand und Charles Sheeler in Manhatta (1921) mehrfach ins Bild rückten. Die Stadt wird auch nicht vertikal gedacht wie in Fritz Langs Metropolis (1927), sondern viel mehr entlang der horizontalen Linien von Trambahn-Schienen, Straßen und Boulevards. Was wir darüber hinaus bei Murnau nicht zu sehen bekommen, ist das Elend der Großstadt, wie es beispielsweise D. W. Griffith in Isn't Life Wonderful? (1924) oder G. W. Pabst in Die Freudlose Gasse (1925) dargestellt hatten. Gettos, Armut, soziale Spannungen bleiben ausgespart.

Das dunkle Dorf, in dem es fast durchweg Nacht ist, weicht einer taghellen Großstadt. Erst am Ende wird sich im Dorf der titelgebende Sonnenaufgang Bahn brechen. In der Stadt dagegen ist es nur bei der Abfahrt des Bauernpaares dunkel. Ansonsten regiert hier das Licht (vgl. Coulanges 2001, S. 28). Der expressionistische Stil des Dorfes mit seinen enggebauten Häusern, seiner verzerrten Innenarchitektur und den Schatten, die sich wie ein Todeskreuz über das Bett der Ehefrau legen, schlägt in der Stadt um. Plötzlich sind die Gebäude – das Café oder die Tanzhalle – lichtdurchlässige Glaskonstrukte. Die Straßen weiten sich. Die rechtwinklige Welt scheint trotz des Verkehrschaos geordneter. Die tragische Emotionsschwere legt Ballast ab und wird zur komischen Gefühlsleichtigkeit: Der Film mutiert nach und nach zur Komödie – um dann auf dem Land wieder zum Melodramatischen zurückzukehren. Am wichtigsten jedoch: Wo zuvor im Film Konsumfeindlichkeit regierte, herrscht jetzt Freude an Konsum und Luxus. Die Großstadt in Sunrise ist vor allem ein Ort des Geldes, der Massenkultur und des pulsierenden Jazz Age. Murnau zeigt uns die Großstadterfahrung als Konsumerfahrung als Erfahrung der Modernisierung.

Die amerikanischen zwanziger Jahre waren eine Zeit des spektakulären Wirtschaftswachstums. Der Internal Revenue Service gab 1927 bekannt, dass die Amerikaner im Jahr zuvor den höchsten Lebensstandard der Weltgeschichte erreicht hatten und der Reichtum Amerikas größer war als der aller europäischen Nationen zusammen genommen (Leinwand 2001, S. 36). Kaum je zuvor hatten die Werte der Ökonomie das amerikanische Leben so durchdrungen. Ratenzahlungen wurden extrem populär, Sparen war *out*, die Konsumgesellschaft verdrängte die Produktionsgesellschaft (Carter 1968, S. 72; Hession/Sardy 1969, S. 666). Aber wie so viele andere Umwälzungen löste auch das neue Konsumverhalten nicht nur Begeisterung, sondern auch Ängste aus. Die althergebrachten Ideale von Benjamin Franklins Poor Richard – *frugality*, *industry*, *prudence* – kamen plötzlich in Bedrängnis.

Traditionalisten sahen die protestantische Arbeitsethik untergraben – was, wie wir gesehen haben, exakt der Dorfperspektive von Sunrise entspricht.<sup>27</sup>

Doch auch wenn Murnau aus der Sicht der ländlichen Bevölkerung erzählt, schlägt er sich in seiner Kontrastierung nicht auf eine Seite. Das Bild des Konsums in Sunrise schillert ambivalent: Aus der Perspektive des Dorfes ist der Konsum zerstörerisch und bedrohlich, aber auch notwendig zum Überleben; in der Stadt entfaltet er dagegen eine therapeutische, befreiende Wirkung. Murnau stellt mithin zwei Arten des Konsums gegenüber: conspicuous consumption versus redemptive cosumption.

Für das Ehepaar wird der Ausflug in die Großtstadt eine Initiationsreise in die Moderne, die es als eine Konfrontation mit dem Konsum erlebt. Sie kommen als Touristen aus der scheinbar stabilen Vergangenheit in die flüchtige moderne Gegenwart. Die repressive Moral des 19. Jahrhunderts hatte im großen Maße darauf basiert, dass dem Ort der Sünde und den Konsequenzen des sündhaften Benehmens nur schwer zu entkommen war (Bell 1996, S. 67). Folglich musste die gestiegene Mobilität der Moderne das repressive System der amerikanischen Kleinstadt sukzessive aufweichen. Gleichzeitig konnten sich die neuen Werte und Vorstellungen der Moderne erst auf diese Weise bis in die letzten Winkel des Landes verbreiten. Die Eisenbahn und das touristische Reisen waren das Kommunikationsmedium zwischen den beiden Moralsystemen.

Beinahe ungewollt wird das Paar in die Großstadt gespült, wie schicksalsgetrieben von der anderen Uferseite. Als der Mann in der Mitte des Sees vom Mord an seiner Ehefrau ablässt, kehren sie nicht ins Dorf zurück, stattdessen rudert er wie wahnsinnig geworden in Richtung Stadt. Und nicht nur der Mann wird in die Stadt getrieben: Auch die Frau rennt auf der Flucht geradewegs in die Trambahn, die aus den Tiefen des Waldes zu kommen scheint und das Ehepaar mitten ins Zentrum der Stadt trägt. Es ist, als bestünde ein unbewusster Trieb ins Unbekannte, als müssten sie die Großstadt erleben, um deren Bedrohung zu bannen. Immerhin war es die Großstadt in Person der «Woman from the City», die den Mann an den Rand des Wahnsinns getrieben hatte und ihn seine Frau fast ermorden ließ. Die Großstadt-Projektion in der Moorszene war das Versprechen der Stadt, eine Art Trailer der verführerischen anderen Seite, die dem Bauern ein Bild der Verlockung bot. Jetzt muss die Stadt selbst durchlebt werden.

27 Das seinerzeit einflussreichste Buch über das moderne Konsumverhalten war Robert und Helen Lynds Middletown: A Study in Modern American Culture. 1924/25 in Muncie, Indiana recherchiert und 1929 veröffentlicht, zeigt das Buch, wie Massenkultur und Konsumgesellschaft eine ganz gewöhnliche amerikanische Kleinstadt negativ verändert hatten. Im Gegensatz zu 1890 sei das Freizeitverhalten kommerzialisierter und passiver; die persönlichen Bindungen hätten sich aufgelöst; das Leben sei weniger spontan und natürlich. Für Daniel Horowitz stellt Middletown den Schlüsseltext der von ihm als «modern moralists» bezeichneten Konsumkritiker dar: «Modern moralists contrasted the conforming, passive consumer with the plain people whose folk traditions modernization bypassed» (Horowitz 1985, S. 162).

Man kann die beiden ländlichen Protagonisten als späte Nachkommen des country rube sehen, der im frühen Kino eine wichtige Funktion hatte, man denke an Filme wie Robert Pauls The Countryman's First Sight of the Animated Picutres (1901) und Edwin S. Porters Remake Uncle Josh at the Moving Picture Show (1902).<sup>28</sup> Als sie der Trambahn entsteigen, stranden die beiden im wütenden Chaos des Großstadt-Verkehrs, und ihre ersten Schritte enden fast in einer Katastrophe, als die Frau über die Straßen rennen will und dabei beinahe von den heranrasenden Autos überfahren wird.<sup>29</sup> Anders als in Sudermanns Vorlage ist das Anderssein des Paares jedoch nicht ethnisch bestimmt: In Die Reise nach Tilsit wird das litauische Paar von den Deutschen schief angesehen und fühlt sich diesen unterlegen.<sup>30</sup> Sunrise hingegen scheint den amerikanischen melting-pot-Vorstellungen von ethnischer Chancengleichheit zu folgen und betont stattdessen die Differenz von vormodernen versus modernen Amerikanern.

Mit Victor und Edith Turner können wir die Stadtreise der beiden aber auch als eine *rite de passage* begreifen, ähnlich einer religiösen Pilgerfahrt, die das Paar aus ihrem althergebrachten gesellschaftlichen Zustand verändert hervorgehen lässt (Turner/Turner 2011). Die Stadt ist ein Ort der Liminalität, der Schwellenort, an dem die tiefgreifende Metamorphose des Paares hin zur Modernität vonstatten geht. Einmal in der Stadt angekommen, durchleben sie Mühsal und Herausforderung; für die beiden pikaresken Pilger-Touristen geht es darum, sich in der Moderne zu bewähren. Ihre Odyssee des Konsums ist auffällig episodenhaft in Szene gesetzt. Während das erste Drittel auf dem Land aus einer chronologischen Kausalkette von Handlungen folgt, ist das zweite Drittel in der Stadt fragmentiert und steht damit symbolisch für die Erfahrung der großstädtischen Moderne. Das Paar gerät auf seinem Weg durch die Stadt von einem Konsumerlebnis zum nächsten: im Café, bei der Blumenverkäuferin, beim Fotografen, im *beauty parlour*, auf dem Jahrmarkt, im Tanzsaal und in gewissem Sinne auch beim Hochzeitsgottesdienst. Immer wieder sehen wir den Mann, und später auch die Frau, ihre Geldbörsen aus der Tasche ziehen

- 28 So schreibt Miriam Hansen: «The country rube was a stock character in vaudeville, comic strips, and other popular media, and early films seized upon the encounter of supposedly unsophisticated minds with city life, modern technology, and commercial entertainment as a comic theme and as a way of flaunting the marvels of that new urban world» (Hansen 1991, S. 25).
- 29 Für Marshall Berman ist diese Konfrontation mit dem modernen Verkehr eine Urszene der Moderne: «The archetypal modern man [...] is a pedestrian thrown into the maelstrom of modern city traffic, a man alone contending against an agglomeration of mass and energy that is heavy, fast and lethal. The burgeoning street and boulevard traffic knows no spatial or temporal bounds, spills over into every urban space, imposes its tempo on everybody's time, transforms the whole modern evironment into a «moving chaos» (Berman 1982, S. 159).
- 30 «Die Leute lachen hinter ihnen her, und die Dame am Nebentisch sagt bedauernd: «Dass diese Litauer sich doch immer betrinken müssen»», heißt es an einer Stelle (Sudermann 1971, S. 405). Ein andermal hat die Protagonistin Indre Zweifel, ob bei einem Militärkonzert, «das augenscheinlich für die Deutschen bestimmt ist, auch Litauer zugegen sein dürfen und dazu noch in ihrer Landestracht» (Sudermann 1971, S. 401).









21-24 Bezahlen für den Großstadt-Konsum

und bezahlen. Ob in der Trambahn, beim Blumenverkauf oder beim Friseur; ob beim Fotografen oder im Tanzlokal: In insgesamt fünf Szenen wird Geld für Waren oder Dienstleistungen getauscht – und das, obwohl der Bauer offensichtlich am Rande des Ruins steht und Teile seiner Farm verkaufen muss (Abb. 21–24). In diesen Szenen findet sich eine spiegelbildliche Umkehrung der Szene im Dorf, als der Bauer eine Kuh an einen vermutlich aus der Großstadt kommendem «money-lender» verkauft. Mit Lambert Wiesing könnte man auch auf die befreiende, autonomiefördernde Erfahrung des Luxus verweisen: Indem das Paar für ein paar Stunden über seine Verhältnisse lebt, befreit es sich aus den Zwängen seiner sparsamen, arbeitsorientierten Welt. Die beiden erleben eine Emazipation aus dem Reich der Zwecke, um es mit Wiesing und Adorno zu sagen (Wiesing, S. 16).

In der Stadt trifft das Ehepaar allein auf Angestellte im Konsum- und Dienstleistungsgewerbe: Schaffner, Bedienungen, Kellner, Friseure, Manikürdamen, Fotografen, Schausteller... Blue-Collar-Arbeiter gibt es nicht. Beinahe alles, was die Stadtmenschen zu sagen haben, hat mit finanziellen Transaktionen oder Konsum zu tun. Da es insgesamt nur 33 Zwischentitel gibt, haben diese ein vergleichsweise großes Gewicht. Die Konsumerfahrungen des Bauernpaares sind angenehm, die Menschen

freundlich. Dem Konsum wird das Stigma genommen, das ihm durch die Frau aus der Stadt anhaftete, und Geld hat nicht mehr den schlechten Beigeschmack, den es vorher durch die Person des «money-lenders» hatte. Waren Dienstleistungen im Dorf noch ein Symbol des Klassenunterschiedes zwischen der Urlauberin aus der Stadt und ihren Vermietern, bekommen sie in der heraufdämmernden Konsumgesellschaft der Großtstadt einen egalisierenden Effekt. Die Großstadt in Sunrise ist das Versprechen des reinen Konsums und stellt das Gegenbild zum genusslosen Leben des Dorfes dar: Tanz, Erotik, Alkohol, Genuss.

Interessanterweise wird der Konsum aber erst zum vereinenden Akt, nachdem das touristische Pilger-Paar in der Kirche ein spirituelles Wiedererweckungserlebnis seiner Liebe hat – nachdem die beiden eine Art «remarriage» vollzugen haben, wie man in Ahnlehnung an Stanley Cavell sagen könnte (Cavell 1981). Vorher hatte Konsum bei der Frau lediglich die Wunden des Ehebetrugs und des versuchten Mordes geöffnet: Der Mann kauft Gebäck in der Konditorei - als die Frau davon abbeißen will, fängt sie zu weinen an; der Mann kauft einen Blumenstrauß auf der Straße – als die Frau ihn entgegennimmt, bricht sie in Tränen aus. Es ist, als ob erst der Fluch der Frau aus der Stadt und deren negative Konsumkonnotation abgeschüttelt werden müssten, indem sich das Paar in der Kirche wieder verliebt. Dabei betont Murnau erneut seinen Glauben an die kathartische Erfahrung des Zuschauers, der bereits in Tartüff eine zentrale Rolle spielt: Dort zeigt er in einer Rahmenhandlung einen jungen Mann, der seinem Großvater und dessen Bediensteter eine Verfilmung von Tartüff (in Murnaus Film die Haupthandlung) vorführt, um ihn davon abzuhalten, seinen Besitz an die gierige Angestellte zu vererben. Die Sache gelingt: das Kino als moralische Anstalt betrachtet.31

31 Dazu gibt es eine interessante Anekdote, die Murnau in Zusammenhang mit SUNRISE angeblich widerfahren sein soll. Murnau bekam eines Tages Post aus Budapest zugestellt, die fünf Pistolenpatronen und einen Brief auf Ungarisch enthielt. Der Brief war von einem ungarischen Bauern (!) geschrieben, der darin von einem kathartischen Erlebnis in der moralischen Anstalt Kino berichtet: «In einem Theater, hier in Budapest, nicht in einer Kirche, ist meine Seele gerettet worden. Die Patronen, die ich Ihnen übersende, bitte ich Sie, als ein seltsames Zeichen meiner ewigen Dankbarkeit anzunehmen für den großen Dienst, den Sie mir, meiner Frau und meinen Kindern erwiesen haben. Diese Patronen trug ich immer bei mir, sogar dann, wenn ich in der Kirche betete, dass die Versuchung von mir weichen möge, die Versuchung, um eines Weibes willen, das ich heimlich liebte, meine Frau zu töten. Mit jenem Mädchen saß ich Seite an Seite im Kino und sah SONNENAUFGANG. Da sah ich mich selbst. Die Ehefrau in diesem Film gleicht meiner Frau und ihr kleines Baby meinem eigenen Kleinsten. Vor meinen Augen sah ich einen Mann dasselbe tun, was ich beabsichtigte. Mit ihm zusammen litt ich alle Gewissensbisse. Als der Film zu Ende war, konnte ich nicht mehr sprechen. Ich packte das Mädchen beim Arm und führte sie auf ihr Zimmer. Dort zeigte ich ihr die Pistole und drohte ihr, sie gegen sie selbst zu gebrauchen, wenn ich sie jemals wieder sehen würde. Dann ging ich zurück auf meinen Hof und sagte alles meiner Frau. Sie begriff - und verzieh. Im Schlafzimmer meiner Kinder hat meine Frau ein Bild von Ihnen aufgehängt, das sie aus einem Kinomagazin ausgeschnitten hat. Die Pistole ruht auf dem Grund eines Sees, nahe bei meinem Hof, die Patronen sende ich Ihnen, damit Sie verstehen können, welchen Segen Sie mir gebracht haben» (Anonymus 1928).





25–26 Remarriage und Eintauchen in den großtstädtischen Garten Eden

Auch die Kirchenszene in Sunrise trägt deutliche Merkmale einer (Kino-) Aufführung. Das Paar schleicht sich in den Saal und setzt sich in eine hintere Reihe wie zu spät Gekommene während eines Films (Abb. 25). Wir sehen beide, in Nahaufnahmen, gebannt nach vorne starren, als wohnten sie einer Filmvorführung bei. Dann bricht der Mann in Tränen aus, als ob ein Hollywood-Melodram gezeigt würde. Die beiden (konsumieren) die Trauung wie einen Film, der ihnen kathartische Reinigung verspricht. Am Ende der Szene, nachdem der Pfarrer die Worte «Wilt thou LOVE her?» zum Bräutigam gesprochen hat, bricht der Bauer zusammen. Seine Frau vergibt ihm. Und die Glocken läuten und läuten... Der Gottesdienst als moralische Anstalt betrachtet.

Wenn sie nach dem Besuch in der Kirche das zweite Mal die große Straße überqueren, scheint die Gefahr verflogen. Mehr noch: Sie wirken wie unverletzliche Traumwandler, ohne Angst

vor dem Mahlstrom des tosenden Großstadt-Verkehrs. «The difference between the modernist and the anti-modernist [...] is that the modernist makes himself at home here, while the anti-modernist searches the streets for a way out», so Marshall Berman (1982, S. 162). Das scheinbar rückständige Ehepaar vom Land sucht in der Stadt statt des *way out* auf einmal den *way into*. Sie schreiten Arm in Arm auf der Straße und küssen sich inmitten des Verkehrs. Das Ehepaar löst einen Verkehrstumult hupender und schreiender Autofahrer aus. Doch das Paar stört sich nicht daran. Sie haben sich akklimatisiert an die stürmische Verkehrswitterung der modernen Stadt. Plötzlich kann vor ihnen (per Rückprojektion) eine Vision des Gartens Eden erscheinen (Abb. 26).

Die 〈Frau aus der Stadt〉 und das Bauernehepaar verkörpern damit unterschiedliche Formen des Reisens: Die Großstädterin *lungert* auf dem Land herum, das Paar dagegen *bewegt* sich durch die Stadt. Ihre Pilgereise in die Moderne ist eine initierende Bildungsreise: durch die Konfrontation mit dem Fremden verschwinden ihre Ängste allmählich. Die pastorale Projektionsszene inmitten des Großstadtverkehrs ist die positive Antwort auf die wilde, orgiastische Projektionsszene im Moor.

Die Verwandlung, die mit dem erlösenden Konsum einhergeht, macht sich aber auch am Äußeren des Paares deutlich: Plötzlich wandelt sich das schwerfällige Stapfen, das den Bauern mit seinem gebeugten Rücken auf dem Land ständig in Richtung Boden gezogen hatte (George O'Brien musste dafür Schuhe tragen, die mit Metall beschwert waren), in einen aufrechten Gang. Als das Paar in SUNRISE beim Fotografen vorbeikommt, sehen sie im Schaufenster Bilder anderer Paare. Doch anstatt sich sofort fotografieren zu lassen, gehen sie zuerst in den Schönheitssalon. Sie wollen nicht abgebildet werden, wie sie sind, sondern so wie sie sich wünschen, dass andere sie sehen sollen. Während der Bauer im Dorf nicht auf sein Erscheinungsbild geachtet hatte, lässt er sich jetzt die Haare stutzen und den Dreitagebart entfernen. Für den Mann bedeutet die konsumistische Großstadterfahrung dabei auch eine Remaskulinisierung: In einer symboli-





27–28 Remaskulinisierung und Rausch durch Konsum

schen Kastrationsszene schneidet er dem Gigolo, der sich im Schönheitssalon an seine Frau heranmacht, eine Blume aus dem Knopfloch (Abb. 27).

Das prägnanteste Symbol, das der Film für den Unterschied zwischen Entsagung im Dorf und Amüsement in der Stadt findet, ist der Nachtclub, der sich darüber hinaus auch noch auf dem Gelände eines Jahrmarkts befindet. Nachtclubs stellten seinerzeit einen Inbegriff grandioser Stadterfahrungen dar; sie waren ein *Pars pro toto* für den Wandel zur Konsumgesellschaft (Erenberg 1981, S. 241 f., 259). Der folkloristische Tanz des Bauernpaars unterscheidet sich vom engumschlungenen Schwofen im Tanzclub: Er wirkt wie ein braves Relikt aus einer anderen Zeit, dem die Tanzclub-Besucher amüsiert und begeistert zusehen<sup>32</sup>. Damit findet *Sunrise* aber zugleich ein gelungenes Bild dafür, dass der Tourismus und die ihm zugrunde liegenden «allseitigen Austauschmöglichkeiten, die die neuen Verkehrsmittel hervorriefen», zu einer tiefgehenden «Durchmischung» der Gesellschaft führen

<sup>32</sup> Diese Szene ist eine Vorwegnahme des Tanzes der beiden Eingeborenen Reri und Matahi vor den Kolonialisten in Murnaus letztem Film Tabu.

(Enzensberger, S. 194): die moderne Großstädterin auf dem vormodernen Land und die traditionellen Bauern in der Metropole. Trotz ihres fremdartigen Tanzes tauchen die beiden völlig in die Gemeinde der sich Amüsierenden ab. Der Moment ihrer größten Zufriedenheit, in dem vier Engel im Kreis um die Köpfe des Paares tanzen, ist ein Zustand des *Rausches* (Abb. 28) Betrunkenheit und Gefühlsseligkeit verschmelzen hier zum Inbegriff des Glücks: Der Mann und die Frau aus dem Dorf sind «consumers in wonderland», wie es Stuart Chase und F. J. Schlink im Februar 1927 in einer Artikelserie für *The New Republic* genannt hatten (1927, S. 293).<sup>33</sup>

#### 6 Finis: Gebannte Bedrohung, veränderte Werte

Am Ende verleiht Murnau der Stadt ein Attribut, das sie positiv von der Natur abhebt – die Sicherheit. Bei all der Gefahr auf der Straße: Der stürmende Verkehr ist nichts gegen die tobende Natur. Während die Stadtbewohner vor dem Unwetter am Schluss des Films in ihre Häuser fliehen, ist das Paar auf dem See ungeschützt dem Sturm ausgeliefert. Dass die Natur nicht kontrollierbar ist, heben Murnau und Mayer durch eine weitere Variation von Sudermanns Erzählung hervor: In der Erzählung ist nicht die *Natur* für das Kentern des Bootes verantwortlich, sondern die *Protagonisten* sind es selbst, die sich auf dem Schiff mit Rosenlikör betrinken und nachlässig einschlafen. Sunrise hingegen wirft ein dunkles Licht auf das Landleben: Während die Stadt das Paar mit einem Feuerwerk verabschiedet, scheint die Rückkehr ins Dorf nur Unheil zu versprechen. Das glückliche Paar wird von der Naturgewalt auseinandergerissen. Die Frau scheint tot, das Kind in den Armen der Magd zur Halbwaisen geworden. Der Mann verfällt durch das Unglück in eine Art psychische Lähmung, bis er sich jäh losreißt, um die Frau aus der Stadt zu erwürgen.

Spätestens hier sollte klar sein, dass sich Sunrise gegen eine einfache anti-urbanistische Interpretation sträubt. Es geht nicht um eine klare Gegenüberstellung von böser Stadt und tugendhaftem Land. Schließlich bedeutet die touristische Reise, laut Enzensberger, immer auch ein Entkommen aus dem Gefängnis der eigenen Wirklichkeit (und im Falle der Frau des Farmers handelt es sich sogar um eine buchstäbliche Flucht): «Jede Flucht aber, wie töricht, wie ohnmächtig sie sein mag, kritisiert das, wovon sie sich abwendet. [...] Das Verlangen, aus dem sich der Tourismus speist, ist das Glück nach der Freiheit» (Enzensberger, S. 204). Und ähnlich schreiben auch Victor und Edith Turner über den Pilger: «pilgrims abandon the tight structures of kinship and locality, and voyage far to their font of healing ... » (Turner/Turner 2011, S. 13). Umgekehrt ist die Stadt aber auch nicht der durchweg positive Ort der

33 Anders als in Sunrise ist der Begriff «Wunderland» bei Chase/Schlink allerdings negativ konnotiert. In ihrer Artikelserie versuchen die beiden Autoren in einer frühen Form des Verbraucherschutzes dem modernen Konsumenten einen Weg aus dem verwirrenden und betrügerischen Wunderland des Konsums zu zeigen.

symbolischen Neuvermählung des Bauernpaares, wie James Morrison (1998, S. 22) insinuiert. Vielmehr geht es hier um eine Dialektik zwischen angstbesetzten Vorurteilen der Dorfbewohner gegenüber der Großstadt und der Großstadt als transformierendem Ort der Liminalität und Motor der Versöhnung.

Doch das Paar bekommt, anders als in Sudermanns Erzählung, ein Happy-End, durch das der Film seine Haltung wieder stärker in Richtung Traditionalismus austariert. Die Frau wird gerettet. Die Familie ist im Dorf zur Kernfamilie vereint. Die schwer belastenden Schulden des Bauern haben sich offenbar in Luft aufgelöst. Und die patriarchale Ordnung scheint wiederhergestellt, nachdem die Frau aus der Stadt vertrieben ist. Nur ist dieses Ende, wie so vieles in diesem Film, nicht so stabil, wie es auf den ersten Blick wirken mag. Dass sich die Tür der Emanzipation für die Ehefrau geöffnet haben könnte, legt schon ein markan-





29-30 Neue Offenheit und Erotik der Ehefrau

tes Symbol nahe. Janet Gaynors auffällige blonde Perücke, die seinerzeit für einigen Widerwillen bei Fans und Kritikern gesort hatte, war den gesamten Film über zu deutlich als Zeichen für Zucht und Ordnung ausgestellt. Noch im Schönheitssalon läuft sie aufgeschreckt davon, als ihr der Friseur die Haarklammern entfernen will. Am Ende fließt das zuvor streng gescheitelte und fest zum Dutt verknotete Haar offen und locker an der Frau herunter. Schon auf der Rückfahrt über den See hatte es einen erotischen Moment zwischen Mann und Frau gegeben (Murnau hat in seine Ausgabe des Drehbuchs handschriftlich das Wort «Sex appeal» eingefügt; Mayer 1971, S. 112; vgl. Andrew 1977, S. 374). Nach der «Auferstehung» der Totgeglaubten ist sie nun vollends «wiedergeboren» mit neuer Offenheit (Abb. 29). Der Kontakt mit der modernen Welt hat die Frau mit neuen Ideen kontaminiert: Aus der asexuellen Mutter könnte, wenn schon kein emanzipierter Flapper, so zumindest eine erotische Ehefrau werden.

Das Familienbild am Schluss ist daher nicht frei von Ambiguität, wie James Morrison, Brad Prager oder Dudley Andrew behaupten, sondern öffnet sich auch hier

<sup>34</sup> Andrew deutet die Blumen, die um jenes Fensterkreuz gewunden sind, das zuvor einen Todeskreuz-Schatten auf die schlafende Frau geworfen hat, als «Easter icon» (Andrew, S. 375).

für interpretative Spekulationen.<sup>35</sup> Im abschließenden Kuss sieht man ein Begehren, das die Keuschheit früherer Szenen überwunden hat, und das Kind ist aus dem Bild verbannt (Abb. 30). Der Film plädiert mithin für eine gesteigerte Erotik innerhalb der monogamen Ehe. Überhaupt scheint eine spielerische Form der Sexualität Einzug gehalten zu haben in die Dorfgemeinschaft: Murnau deutet das mit einer Flirtszene zwischen dem alten Fischer, der die Frau aus dem Wasser gerettet hatte, und der Magd des Bauernpaares an. Die Magd umarmt den Mann und küsst ihn auf die Wange; er schmiegt sich grinsend und hoffnungsfroh an sie, bis die hinter ihnen stehende Ehefrau streng interveniert.

Auch hier versperrt sich Sunrise also einer einfachen dichotomen Lesart. Der Film baut durchweg starke Gegensätze auf – aber nicht, um in starren binären Oppositionen zu verharren, sondern um sie dialektisch auflösen zu können. Sunrise beschreibt die Ängste vor dem Modernisierungswandel aus dörflicher Perspektive. Doch der Film ergreift weder eindeutig Partei für das Dorf noch für die Stadt, weder für die traditionelle Produktionsgesellschaft noch für die beginnende Konsumgesellschaft. Und selbst die Darstellung von Sexualität und weiblicher Emanzipation ist weniger eindeutig konservativ als sie oft beschrieben wurde. Lucy Fisher hält deshalb zurecht fest: «Rather than embrace fixed divisions, Sunrise is a text marked by fluid boundaries – junctions that trace the subtle connection between entities rather than their clear demarcation» (Fisher 1998, S. 8).<sup>36</sup>

Am Ende geht die Sonne auf – ein Sonnenaufgang, der die Erleuchtung symbolsiert, die das Paar in der Stadt erfahren hat. Die Protagonisten werden fortan mit neuen Augen auf die Welt schauen. Wie der Film selbst, werden sie das Produkt einer hybriden Kultur sein: Dorfbewohner, die von den neuen Werten durchdrungen sind. Von unten taucht das Wort «Finis» auf: wie die Sonnenstrahlen am östlichen Horizont. Die Ängste vor der Moderne sind vertrieben. Vorbei ist die Reise ans Ende der Nacht.

<sup>35</sup> Morrison schreibt: «By the end of the film, with a rhetoric bordering on that of the romantic sublime, the couple has returned from their sojourn abroad, and home has been restored to its original condition of wholeness, stability, unity, and plenitude» (Morrison 1998, S. 63). Prager kommentiert die Einstellung am Ende, in der die Familie im Bett wiedervereint ist, folgendermaßen: «Less a Romantic painting than a Christian icon, the beautifully framed image assures the viewer that, as [Robin] Wood writes, every ambiguity has indeed been purged» (Prager 2000, S. 291). Und auch Andrew meint eine eindeutige Haltung des Films erkannt zu haben: «Sunrise is certainly another song validating the chaste life of the family and brutally banishing the sexual visions the film couldn't help but entertain» (Andrew 1977, S. 360).

<sup>36</sup> Auch Molly Haskell hat den Film als «dialectical on every level» charakterisiert; Haskell 1976, S. 405.

#### Filmverzeichnis

- BAUEN UND WOHNEN (D 1927/28), Regie: Hans Richter.
- Berlin Die Symphonie der Grossstadt (D 1927), Regie: Walther Ruttmann, Drehbuch: Karl Freund, Carl Mayer, Walther Ruttmann.
- DER BRENNENDE ACKER (D 1921/22), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Thea von Harbou, Willy Haas.
- CITY GIRL (USA 1930), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Berthold Viertel, Marion Orth.
- THE COUNTRYMAN'S FIRST SIGHT OF THE ANIMATED PICTURES (UK 1901), Regie: Robert W. Paul.
- Du musst zur Kipho! (D 1925), Regie: Guido Seeber, Julius Pinschewer.
- DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS (D 1923/24), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Thea von Harbou.
- DIE FREUDLOSE GASSE (D 1925). Regie: G. W. Pabst, Drehbuch: Willy Haas.
- Isn't Life Wonderful? (USA 1924). Regie: D. W. Griffith, Drehbuch: D. W. Griffith.
- DER LETZTE MANN (D 1924). Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Carl Mayer.
- MANHATTA (USA 1921), Regie: Charles Sheeler. Paul Strand.
- **METROPOLIS** (D 1927), Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou.
- PHANTOM (D 1922). Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Thea von Harbou, Hans Heinrich von Twardowski.
- SCHLOSS VOGELÖD (D 1921), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Carl Mayer.
- SUNRISE (USA 1927). Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Carl Mayer.
- Tabu (USA 1930/31), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty.
- TARTÜFF (D 1925), Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Drehbuch: Carl Mayer.
- TWENTY-FOUR DOLLAR ISLAND: A CAMERA IMPRESSION OF NEW YORK (USA 1925–27), Regie: Robert Flaherty.

- UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW (USA 1902), Regie: Edwin S. Porter.
- WHAT PRICE GLORY? (USA 1926), Regie: Raoul Walsh, Drehbuch: Malcolm Stuart Boylan, James T. O'Donohoe.

#### Literaturverzeichnis

- Agde, Günter (1998): Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897. Berlin: Das Neue Berlin.
- Allen, Frederick Lewis (1931): Only Yesterday. An Informal History of the Nineteen-Twenties. New York, NY: Blue Ribbon Books.
- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985): Film History. Theory and Practice. New York, NY: McGraw-Hill.
- Allen, Robert C. (1977): «William Fox Presents Sunrise». In: *Quarterly Review of Film Studies* 2, Heft 3, S. 327–338.
- Allvine, Glendon (1969): *The Greatest Fox of Them All.* New York, NY: Lyle Stuart.
- Andrew, Dudley: «The Gravity of Sunrise». In: *Quarterly Review of Film Studies*. 1977. S. 356–385.
- Andrew, Dudley (1984): "The Turn and Return of SUNRISE". In: Ders.: Film in the Aura of Art. Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 28–58.
- Anonymus (1926a): «Das Murnau-Bankett in New York». In: *Film-Kurier* 189 vom 14.8., 2. Beiblatt.
- Anonymus (1926b): «Where Americans Go on Summer Vacations». In: *New York Times* vom 25.7.1926, Section 8, S. 11.
- Anonymus (1928): o.T.: In: Fox für alle 10 vom 18.5.1928, S. 4.
- Bazin, André (2009): *Was ist Film*? Hg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander.
- Baritz, Loren (Hg.) (1970): *The Culture of the Twenties*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Bell, Daniel (1996): The Cultural Contradictions of Capitalism [1976]. New York, NY: Basic Books.
- Berman, Marshall (1982): All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity. New York, NY: Penguin.

- Bergstrom, Janet (2003): «The German Genius». In: Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films. Berlin: Bertz, S. 79–94.
- Bilton, Alan (2008): «Sunrise, America, and the Other Side». In: *Comparative American Studies* 6, Heft 4, S. 344–357.
- Boyer, Paul S. / Clark, Clifford E., Jr. / Kett, Joseph F. / Salisbury, Neal / Sitkoff, Harvard / Woloch, Nancy (1993): The Enduring Vision. A History of the American People [1990]. 2. Aufl. Lexington, MA: Heath.
- Branigan, Edward (2006): Projecting a Camera. Language-Games in Film Theory. New York, NY: Routledge.
- Calhoon, Ken (2012): «Silence Restored: Three Re-Released Films by F.W. Murnau». In: *Modernism/Modernity* 19, Heft 2, S. 373–381.
- Carter, Paul A. (1968): *The Twenties in America*. New York, NY: Cromwell.
- Cavell, Stanley (1981): Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge, MA: Harvard Film Studies.
- Chase, Stuart und F. J. Schlink (1927): «Consumers in Wonderland. The First of a Series of Articles Showing What We Get for Our Money». In: *The New Republic* 635, 2, Heft 159, S. 293–297.
- Coulanges, Rolf (2001): «Logik der Dunkelheit. Beobachtungen zum Licht in Murnaus Film Sunrise». In: *Camera Magazin*, Heft 5, S. 23–32.
- Dewey, John (1927): *The Public and its Problems*. London: George Allen and Unwin.
- Doane, Mary Ann (1991): Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. New York, NY: Routledge.
- Enzensberger, Hans Magnus (1964): «Eine Theorie des Tourismus» [1958]. In: Ders.: Einzelheiten 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 179–205.
- Erenberg, Lewis A. (1981): Steppin' Out. New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890–1930. Westport, CT: Greenwood.
- Fisher, Lucy (1998): Sunrise. A Song of Two Humans. London: BFI Publishing.

- Forbes-Robertson Hale, Beatrice (1976): «Women in Transition» [1929]. In: Calverton, V. F. / Schmalhausen, Samuel D.: Sex in Civilization. New York, NY: Macaulay, S. 67–81.
- Forster, Ralf (2005): Ufa und Nordmark. Zwei Firmengeschichten und der deutsche Werbefilm 1919–1954. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Freedman, Estelle B. (1975): «The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s». In: *The Journal of American History* 61, S. 372–393.
- Freud, Sigmund (2000): «Fetischismus» [1927]. In: Ders.: Studienausgabe in zehn Bänden mit einem Ergänzungsband. Hg. von Alexander Mitscherlich, James Strachey und Angela Richards, Bd. 3: Psychologie des Unbewussten. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 383–388.
- Gehler, Fred und Kasten, Ulrich (1990): Friedrich Wilhelm Murnau. Augsburg: AV-Verlag Fischer.
- Goeldner, Charles R. (2000): «Lifeseeing». In: Jafari, Jafar (Hg.): Encyclopedia of Tourism. New York, NY: Routledge, S. 358.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2001): 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit [1997]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Haag, Pamela S. (1993): «In Search of the Real Thing»: Ideologies of Love, Modern Romance, and Women's Sexual Subjectivity in the United States, 1920–40». In: Fout, John C. / Tantillo, Maura Shaw: American Sexual Politics. Sex, Gender, and Race since the Civil War. Chicago, IL: University of Chicago Press, S. 161–191.
- Hake, Sabine (2004): Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek: Rowohlt.
- Hanich, Julian (2002): «Jenseits der Stille. F. W. Murnaus Tabu zwischen Hollywood und Südsee, Moderne und Primitivismus und dem Ende des Stummfilm-Kinos». In: Amerikastudien/American Studies 47, Heft 4, S. 503–524.
- Hansen, Miriam (1991): Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Hartmann, Rudi (1984): Freizeit-Reisen und Tourismus in Deutschland und in den Vereinigten Staaten von Amerika. Eine interkulturelle Untersuchung. Trier: Geographische Gesellschaft Trier.
- Haskell, Molly (1976): «SUNRISE». In: Whittemore, Don / Cecchettini, Philip Alan: Passport to Hollywood. Film Immigrants Anthology. New York, NY: McGraw-Hill, S. 402–408.
- Hession, Charles H. / Sardy, Hyman (1969): Ascent to Affluence. A History of American Economic Development. Boston, MA: Allyn and Bacon.
- Horowitz, Daniel (1985): The Morality of Spending. Attitudes Toward the Consumer Society in America, 1875–1940. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Huyssen, Andreas (1986): «The Vamp and the Maschine: Fritz Lang's METROPOLIS». In: After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington, IN: Indiana University Press, S. 65–81.
- Kaes, Anton (1993): «METROPOLIS: City, Cinema, Modernity». In: Benson, Timothy / Los Angeles County Museum of Art (Hg.): Expressionist Utopias. Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy. Seattle, WA: University of Washington Press, S. 146–165.
- Kaes, Anton (2009): Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Koebner, Thomas (1999): «Der Schock der Moderne. Die Stadt als Anti-Idylle im Kino der Weimarer Zeit». In: Schenk, Irmbert (Hg.): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg: Schüren, S. 67–82.
- Leinwand, Gerald (2001): 1927. High Tide of the 1920s. New York, NY: Four Walls Eight Windows.
- Levy, Emanuel (1991): Small-Town America in Film. The Decline and Fall of Community. New York, NY: Continuum.
- Lipkin, Steven N. (1977): «SUNRISE: A Film Meets Its Public». In: Quarterly Review of Film Studies 2, Heft 3, S. 339–355.

- Mayer, Carl (1971): Sunrise (Sonnenaufgang). Ein Drehbuch von Carl Mayer mit handschriftlichen Bemerkungen von Friedrich Wilhelm Murnau [1926]. Wiesbaden: Deutsches Institut für Filmkunde.
- Morand, Paul (1927): «Modern Travel. How Speed and the Diminishing of Distance Have Become the Vices of All Nations». In: *Vanity Fair*, September, S. 62.
- Morrison, James (1998): Passport to Hollywood. Hollywood Films, European Directors. New York, NY: State University of New York Press.
- Prager, Brad (2000): «Taming Impulses: Murnau's Sunrise and the Exorcism of Expressionism». In: *Film Literature Quarterly* 28, Heft 4, S. 284–292.
- Roberts, Ian (2007): «Friedrich Wilhelm Murnau, Transatlantic Thresholds and Transcendental Homelessness». In: *Studies in European Cinema* 4, Heft 3, S. 223–233.
- Sannwald, Daniela (2003): «Ein großer Unbekannter.» In: Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films. Berlin: Bertz, S. 53–78.
- Schivelbusch, Wolfgang (2000): Geschichte des Eisenbahnreisens. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert [1977]. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Smith, Amanda (Hg.) (2001): Hostage to Fortune. The Letters of Joseph P. Kennedy. New York, NY: Viking.
- Sudermann, Hermann (1971): Die Reise nach Tilsit [1917]. Prosa und Dramen. München: Langen Müller, S. 383–414.
- Sutton, Horace (1980): Travelers. The American Tourist from Stagecoach to Space Shuttle. New York, NY: William Morrow.
- Turner, Victor und Edith (2011): *Image and Pilgrimage in Christian Culture* [1978]. New York, NY: Columbia University Press.
- Veblen, Thorstein (1994): The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions [1899]. Mineola, NY: Dover.
- Vogt, Guntram (2001): «Friedrich Wilhelm Murnau – Sunrise (1927)». In: Ders.: Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900– 2000. Schüren: Marburg, S. 152–166.

- Westbrock, Ingrid (1983): Der Werbefilm. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Genres vom Stummfilm zum frühen Ton- und Farbfilm. Hildesheim: Olms.
- White, Morton and Lucia (1977): The Intellectual versus the City. From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright [1962]. Oxford: Oxford University Press.
- White, William Allen (1927): «Portrait of a Typical Farmer». In: *New York Times Magazine* vom 30.1., S. 1.
- Wiesing, Lambert (2015): *Luxus*. Berlin: Suhrkamp.