

7 films of the leading Woman Film Director, Feminist, Playwright, Novelist, Publisher and 'Oscar'-winning Screenwriter

MURRIEL

vom 14. bis 30. Juni 1991

BOX



STREET CORNER: Scheinwerferartig leuchtet dieser erregende Kriminalfilm in das Dunkel einer großen Stadt und zeigt uns Frauen, die auf der Seite des Rechts stehen im Kampf gegen skrupellose Verbrecher. Gelemt ist gelemt! Die Kriminalistin Lucie (Barbara Murray) versucht gerade Dick – einen der Gangster – mit Jiu Jitsu zu erledigen. Es ist ein harter Film voll erregender Realistik.

(aus der Verleihwerbung 1953)



Einer der Ausgangspunkte für unsere Werkschau mit immerhin sieben Filmen von Muriel Box im Sommer 1991 war die Frage, wie die zu ihrer Zeit sehr populären Filme - Muriel Box selbst sagt, keiner ihrer Filme habe Verluste gemacht - heute auf die ZuschauerInnen wirken würden. Die hierzu hauptsächlich vom Berliner Publikum ausgefüllten Fragebögen sind bestimmt nicht repräsentativ, aber geben doch eine Ahnung, wie ein interessiertes Publikum mit einer Wiederentdeckung unter feministischen Vorzeichen umgeht.

Trotz ihrer damaligen Popularität, acht ihrer Filme liefen in Deutschland, einige in Frankreich und die meisten in den USA, fehlt Muriel Box im Kanon der

Filmgeschichte und schon in den zeitgenössischen Kritiken scheinen interessierte blinde Flecke oder positiver formuliert - Verständnislosigkeiten durch. Einige der Negativ-Kritiken haben wir auszugsweise in diese Dokumentation aufgenommen. Der Werbeetat für ihre Filme scheint eher bescheiden gewesen zu sein, in der populären Filmzeitschrift *Films and Filming* war keine einzige Anzeige zu finden. Die Presseabteilung von Rank in Deutschland verfaßte zum Start von *SUBWAY IN THE SKY* (*U-BAHN IN DEN HIMMEL*, 1958) folgenden Text:

„Viele Mädchen wollen zum Film; aber nicht hinter die Kamera:

Weibliche Regisseure sind Mangelware .

*Zu einem gewissen Zeitpunkt träumen gewiß mehr als 50% aller jungen Mädchen von glanzvoller Bühnen-oder Filmkarriere. Sie möchten in der Welt aus Leim, Pappkulissen, Schminke und tausendkerzigen Lampen Ruhm und Geld und einen schönen Mann gewinnen. Träume, die höchst selten in Erfüllung gehen. Wenige junge Mädchen aber denken wohl daran, einst als Regisseurin maßgeblichen Einfluß auf einen Film zu gewinnen. Der Kommandostuhl des Regisseurs in den Ateliers der fünf Kontinente ist deshalb auch höchst selten von Frauen besetzt. Unter Hollywoods ca. 600 Regisseuren z.B. gibt es nur fünf Frauen - die bekannteste davon ist Ida Lupino. In Deutschland feierte einst Leni Riefenstahl - gleichzeitig auch als Schauspielerin - in diesem Beruf Triumphe. In England ist seit Jahren der Name Muriel Box ein Begriff. Muriel, deren Schwägerin Betty E. Box die bekannteste Filmproduzentin der Welt ist, kann auf eine erfolgreiche Tätigkeit zurückblicken. Wer nun glaubt, daß Muriel sich in ausgesprochenen Frauen-Filmen¹ erschöpft, irrt sehr. Gerade ihr letzter Kriminalfilm *U-BAHN IN DEN HIMMEL* verrät kaum etwas von weiblicher Handschrift. Der harte Thriller im Berlin von heute ist in seinem logischen Aufbau und seiner Spannung nicht als „Machwerk“ einer Frau zu erkennen.“*

Zitat des „Wikingertyps Van Johnson“: *„Nie so gern im Atelier gearbeitet wie mit Muriel. Wo Männer doch leicht kommandieren, streichelt sie - zwar sehr energisch, aber von einer Art, die keinen Groll und keine Mißtöne aufkommen läßt.“*

Und weiter heißt es:

*„Regisseuse Muriel Box gibt das Kommando: Bei dem neuen Thriller *U-BAHN IN DEN HIMMEL*, mit Hildegard Knef, Van Johnson und Albert Lieven in den Hauptrollen, führt die heute wohl bekannteste Regisseurin der Welt, Muriel Box, Regie.“*

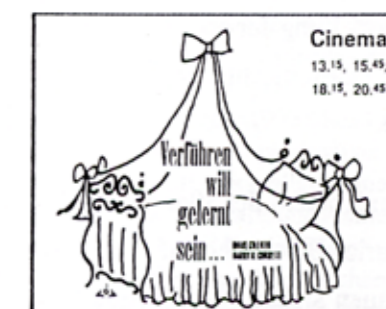
1

In dieser Materialsammlung haben wir Aspekte einer Person zusammengetragen, die sich wie einige andere Regisseurinnen (z.B. Alice Guy, Nell Shipman) mit ihrer Autobiografie *ODD WOMAN OUT* vor dem Vergessenwerden geschützt hat. Und so haben wir auch einiges daraus zitiert, um Muriel Box' Lebendigkeit und Humor zu feiern und um Widrigkeiten nicht unter den Tisch fallen zu lassen. Eine geradlinige Karriere ohne Brüche bleibt immer noch eher den Männern vorbehalten.

Feministische Filmpräsentation und Filmtheorie² segelt auf dem „Autorinnenschiff“. Unausweichlich ist es, von einer Autorin zu sprechen, und unsinnig, das Konzept des männlichen Autors nun mit weiblichen Vorzeichen festzuschreiben. Dieser Autor als Quelle und Garantie von Bedeutung, als Manifestation einer persönlichen Vision eines einzigartigen Künstlers verliert sich schnell in der arbeitsteiligen Maschine der Studioproduktion. Muriel Box mußte um jede Regie kämpfen - nicht immer erfolgreich -, die Spuren dieser Kämpfe sind an ihren Filmen abzulesen. Die sorgloseren Trainingsfelder der B- und C-Pictures waren ihr vorenthalten. Caroline Merz, die Muriel Box für das Norwich FilmFestival wiederentdeckt hat³, betont in ihrem Nachruf vom 23.5.1991 (Muriel Box starb kurz vor unserer Filmreihe) die Vielfältigkeit der Themen, mit denen Muriel Box sich auseinandergesetzt hat. Laura Hastings-Smith aus London, die zu unserer Filmreihe zwei Vorträge zur Kontextualisierung von Muriel Box Leben und Werk hielt, hat einen umfangreichen Artikel zu unserer Materialsammlung beigesteuert. Andrea Horakh hat ihr 1990 geführtes Interview mit Muriel Box mit Texten aus der Autobiografie zu einer biografischen Collage zusammengestellt. Zusätzlich zu Muriel Box Regie- und Drehbuch-Filmografien veröffentlichen wir hier auch ein Kapitel aus ihrem feministischen Roman *THE BIG SWITCH*, genauso wie einen Akt aus dem Ladies Only-Theaterstück *AMAZONS OF BROADWAY*. Ein Artikel zu der Ausstatterin Carmen Dillon beschreibt das Arbeitsumfeld in den Studios. Ein Anhang mit den Bezugsquellen soll die Kino-Arbeit mit Muriel Box-Filmen erleichtern. Eigentlich hatten wir vor, diese Materialsammlung in einer hübschen Schachtel, sozusagen einer Muriel-Box-Box herauszugeben. Leider reichten unsere finanziellen Ressourcen dafür nicht. Im Archiv der Blickpilotin befindet sich allerdings eine große Box mit Materialien zu weiterem Studium.

Während unserer Filmreihe fanden wir in Muriel Box Filmen Details auf der Handlungsebene, abgesehen von dem manchmal hölzernen Inszenierungsstil, die sich durch ihre Filme verfolgen lassen. Es sind unerwartete Momente, in denen die Geschlechter-Rollenerwartungengekippt, bzw. kommentiert werden. Diese Momente mögen durchaus zur Irritation der zeitgenössischen Filmkritik beigetragen haben:

Da ist die 39jährige männliche Hauptfigur, mit *butterflies in the stomach* vor der jungen Animierdame, eindeutig in seiner sexuellen Unbedarftheit und Unschuld als männliche Jungfrau und am Ende der gemeinsam redend verbrachten Nacht auch noch begeisterter Geschirrabwäscher. In diesem Film *RATTLE OF A SIMPLE MAN* (1964) gibt es eine Szene, in der diese



Mater 9 einseitig Mater 10 einseitig



Mater 11 einseitig Mater 12 einseitig

2

Animierdame und vermeintliche Prostituierte ihren Vater des sexuellen Mißbrauchs anklagt „... *the day You pushed me into the bedroom - Mama knew anyway*“. Der ganze Film läßt sich verstehen als eine feministische Anmerkung zum klischierten Motiv der ‚warmherzigen Hure‘, kein väterlicher *prince charming* holt eine aus der Asche ab, eher zerlegen sich im Laufe einer Nacht männliche und weibliche Selbstinszenierungen und Lügengeschichten, eine erfahrene Frau trifft auf einen unerfahrenen Mann. Auch in *SUBWAY IN THE SKY* mit der ‚Martini-trockenen‘ Hildegard Knef („*I'm not in a marrying mood - I fancy me as a spinster...*“) gibt es eine intim-selbstverständliche Abwaschszene, in der der Mann abtrocknet. Später schlägt die Hauptdarstellerin einen Angreifer mit dem Absatz ihres Stöckelschuhs k.o.. Da ist die Großmutter in *SIMON UND LAURA*, die im Fernsehen am liebsten die Boxkämpfe sieht, gelangweilt von der *soap-opera*, und der fahrigere Fernseh-Regisseur, der vor lauter Aufregung in Ohnmacht fällt. Das Gespräch unter Männern, in dem das, was sie sich den Frauen direkt nicht zu sagen trauen, durch die Fernsehkamera in den Raum zu diesen beiden Frauen übertragen wird. In *STREETCORNER* sind die Kinder, die auftauchen, selten wonnigsüß, sondern eher lästig und anstrengend gezeichnet. Und Shelley Winters als Myrtle La Mar sagt in *TO DOROTHY A SON*: „Ich verabscheue Babies, ich bin selbst mal ein Baby gewesen - ich weiß wie eklig das ist ...“ Einen eingefleischten männlichen Frauenhasser fragt die neue Arbeitskollegin auf der Polizeiwache in *STREETCORNER*, ob er all diese Beschimpfungen auch auf seine eigene Mutter anwenden würde. Oder: die Malerin in *THE TRUTH ABOUT WOMEN*, auf deren Bildern nach der Familiengründung die vielen Unterbrechungen und Behinderungen durch Haushalt und Kinder, Geldmangel und Krankheit thematisiert und eingeschrieben sind: auf einem halbvollendeten Gemälde steht mit hektischer Schrift hingepinselt: ‚Jetzt schrie die Kleine‘. In dem Film *THE PASSIONATE STRANGER* werden Klassenkonflikte und Realismusfragen durch die Gegenüberstellung von Realität und Fiktion, Diener und Bedienten, anhand des Identifikationspotentials von trivialer Literatur vorgeführt.

Ihr von Virginia Woolf beeinflusster Feminismus und ihr soziales Engagement (ihre Upper-Class-sozialdemokratische Gesinnung, wie in einem Fragebogen geschrieben wurde) bewahrten Muriel Box nicht vor gängigen Rassismen: beispielsweise strotzt in ihrem Lieblingsprojekt *THE TRUTH ABOUT WOMEN* die Darstellung der arabischen Welt von Klischees, und in dem Theaterstück *AMAZONS OF BROADWAY* fiel ihr trotz Geschlechter-Rollenumkehrung für die schwarze Protagonistin wieder nur die Rolle des Dienstmädchens ein.

„Im Kontext der 50er Jahre Filme, die sich obsessiv mit männlichen Ängsten beschäftigten, sind die Filme von Muriel Box mehr auf Frauen bezogen und veranschaulichen besonders die kulturellen Zwänge, unter denen Frauen stehen. Box' Filme bieten keine Alternativen an, aber sie stellen die Unmöglichkeit befriedigender sexueller Beziehungen zwischen Frauen und Männern dar, und ihre Frauenporträts sind viel entwickelter und einfühlsamer als die vieler wichtiger männlicher Regisseure.“⁴ Immer wieder erwähnt Muriel Box Probleme mit den Schauspielerinnen, Kay Kendall rannte während der Dreharbeiten zu *SIMON AND LAURA* dauernd zur Kamera, um die Einstellungen zu überprüfen und Jean Simmons lehnte auf Anraten ihres Mannes Stewart Granger ab, mit einer Regisseurin zu arbeiten. Shelley Winters beschreibt Muriel Box am Anfang der Dreharbeiten von *TO DOROTHY A SON* als eine, die nie ihren Hut und ihre Handschuhe auszog und die bei jeder Frage nach

genaueren Regieanweisungen und Drehbuchpräzisierungen in Tränen ausbrach. Einige Seiten später schreibt Shelley Winters aber: „Der Sommer, in dem wir *CASH ON DELIVERY* [amerikanischer Titel von *TO DOROTHY A SON* M.B.] drehten, war einer der glücklichsten meines Lebens. Meine britischen MitarbeiterInnen waren bezaubernd. Niemand nahm sich selbst allzu ernst. Wir drehten eine Komödie, und Muriel und Betty Box, und besonders auch John Gregson, schufen eine sehr leichte und witzige Atmosphäre am Set. Ich brauchte drei Tage, um herauszufinden, daß Muriel von meinem Sex-Göttinnen-Image sehr eingeschüchtert war. Sie entspannte sich, sobald sie merkte, daß ich eine ernsthafte Schauspielerin und ziemlich gute Komödiantin bin, und daß ich sie und ihr Drehbuch respektierte. Und bald entdeckte ich, daß sie ein sehr guter Regisseur war, der zufällig eine Frau ist. Ich hatte nie vorher einen weiblichen Regisseur gehabt, und ich muß ehrlich zugeben, daß ich Vorurteile gegen sie hatte wegen meiner dummen, sexistischen Hollywood-Konditionierung. Schon bald gab sie mir gekonnte Komödienregie. Im Ganzen war es eine wirklich neue Erfahrung für die *methodacting*-Schauspielerin.“⁵ Wir freuen uns, diese Materialsammlung anlässlich der von Blickpilotin mitveranstalteten Mai Zetterling-Werkschau im Kino Arsenal im Sommer 1998 vorstellen zu können und wünschen uns, daß diese Materialien dazu beitragen, daß Muriel Box' Filme in den Repertoires der Programmkinos und in den Filmgeschichten einen selbstverständlicheren Platz bekommen.

Inzwischen sind immerhin vier ihrer Filme, drei Regiearbeiten (*THE PASSIONATE STRANGER*, *SUBWAY IN THE SKY* + *SIMON AND LAURA* - letzterer allerdings nur in einer schwarzweiß-Fassung) und die oscargekrönte Drehbucharbeit *THE SEVENTH VEIL* in Deutschland zugänglich - dank des Engagements der kommunalen Kinos und Kinematheken in Hamburg und Bonn.

¹ Hier erscheint der ambivalente Begriff ‚Frauen-Film‘ noch mit Bindestrich und in der Konnotation von *womens picture* / *weepie* - bevor er in den 70er Jahren (und danach) dazu beitragen wird, die Filme von Regisseurinnen zu desavouieren.
² Judith Mayne entwirrt in dem Kapitel *Female Authorship reconsidered* (in: *The Woman at the Keyhole*, Indiana 1990) den Begriff Autorin für die feministische Filmtheorie, indem sie Bezüge und Differenzen zur literarischen Autorin deutlich macht, und Claire Johnstons Rezeption von Dorothy Arzner das differenzierte Bild einer lesbischen Autorin in Hollywood hinzufügt. Außerdem berücksichtigt die Gleichsetzung von Autorin und Regisseurin nicht den wichtigen, prägenden Einfluß beispielsweise einer Drehbuchautorin oder Schauspielerin. Giuliana Bruno spricht von einem verstärkten Interesse an der Autorin und fragt, ob wir denn am Tod des Autors mitmischen sollen, wenn doch die Autorin überhaupt erst konstituiert werden muß. Und das Foucault'sche „Egal, wer spricht!“ sei für Feministinnen eben nicht egal. In einigen Fällen war und ist es die Aufgabe der feministischen Kritik, die verschwundene und in den Filmgeschichten unterschlagene Autorin wieder unter der paternalistischen Glasglocke hervorzuholen. Und sie erseht die Autorin als eine Gestalt, die weder Repräsentation, noch Projektion ist, sondern der Ort eines intersubjektiven Spiels. (in: *Streetwalking on a Ruined Map* Princeton 1993). Sandy Flitterman-Lewis spricht in *To Desire Differently (Feminism and the French Cinema)* Urbana 1990) von den produktiven Widersprüchen, die im Autorinnenkonzept enthalten sind und nicht beiseite geräumt werden sollten für eine allgemeine Theorie des Apparates. Das Studium einer individuellen Filmemacherin berücksichtige Geschichte und Biografie und könne eine Suche nach dem Begehren in der Differenz weiblichen Filmschaffens sein. Kaja Silverman argumentiert für eine Theorie der weiblichen Autorschaft, die die Mannigfaltigkeit der Prägungen durch eine Autorin berücksichtigt: von thematischen Vorlieben, über die Bezeichnung einer Rolle oder einer Gruppe von Rollencharakterisierungen, die für die Autorin stehen, über die verschiedenen enunziativen Strategien (sowohl im Ton als auch im Bild), bis zu der ‚fantasmatischen Szene‘, die das Werk einer Autorin strukturiert. (Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington 1988)

³ siehe Nachruf von Caroline Merz in dieser Dokumentation.

⁴ Marcia Landy: *British Genres - Cinema and Society 1930-1960*, Princeton 1991 S.383

⁵ Shelley Winters: *Shelley II -The Middle of My Century*, New York 1989, S.80 + 86